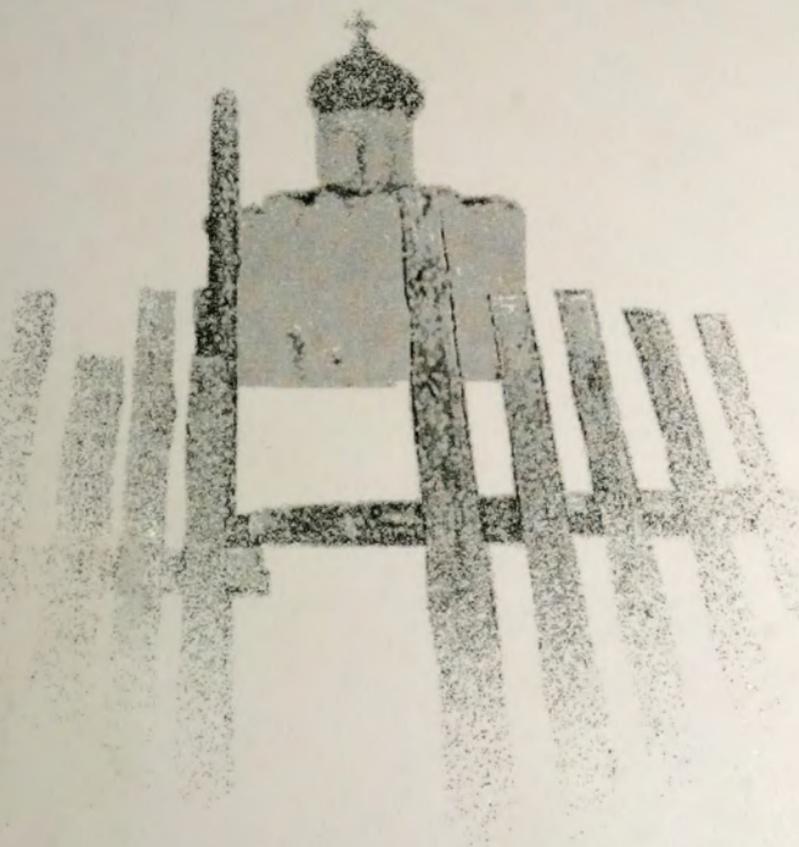
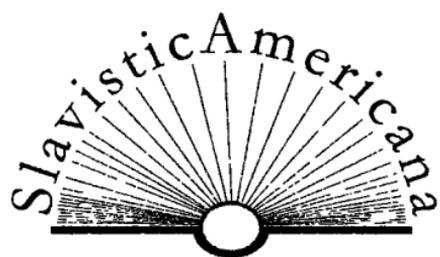


Катлин Партэ

**РУССКАЯ
ДЕРЕВЕНСКАЯ ПРОЗА:
СВЕТЛОЕ ПРОШЛОЕ**





KATHLEEN F. PARTÉ

**RUSSIAN VILLAGE PROSE:
THE RADIANT PAST**

PRINCETON UNIVERSITY PRESS

1992

КАТЛИН ПАРТЭ

**РУССКАЯ ДЕРЕВЕНСКАЯ ПРОЗА:
СВЕТЛОЕ ПРОШЛОЕ**



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

2004

УДК 82.09.03

ББК 83.3Р7

П18

Партэ К.

П18

Русская деревенская проза: светлое прошлое / Пер. И.М. Чеканниковой и Е.С. Кириловой. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. – 204 с.

ISBN 5-7511-1851-0

Книгой американской исследовательницы Катлины Партэ «Русская деревенская проза. светлое прошлое» кафедра истории русской литературы XX века Томского госуниверситета открывает серию «Американская славистика», основная цель которой – знакомство русских читателей с тем, как воспринимается и интерпретируется в США русская литература второй половины XX века. Издатели далеки от мысли о какой-либо периодичности выхода книг настоящей серии. Главным препятствием является традиционная для постсоветской действительности реалья – отсутствие финансирования, поэтому серия будет продолжаться как по мере возрастания сотрудничества с американскими славистами, так и по мере появления устойчивых источников финансирования

УДК 82.09.03

ББК 83.3Р7

Научный редактор серии – В.А. Суханов

Редакционная коллегия серии:

О.А. Дашевская, А.С. Сваровская, Т.Л. Рыбальченко,
В.А. Суханов, З.А. Чубракова

ISBN 5-7511-1851-0

- © Princeton University Press, 1992
- © И.М. Чеканникова, Е.С. Кирилова перевод на русский язык, 2004
- © В.А. Суханов, предисловие, 2004
- © Издательство Томского университета, 2004

ОГЛАВЛЕНИЕ

[От автора] 6
«Россия, Русь! Храни себя, храни!..» 7

Предисловие к английскому изданию 13

ГЛАВА ПЕРВАЯ
Основные концепты деревенской прозы 20

ГЛАВА ВТОРАЯ
Проблема жанра 31

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
Поэтика деревенской прозы 50

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
Время, назад! 69

ГЛАВА ПЯТАЯ
Последний срок: метафоры утраты в деревенской прозе 87

ГЛАВА ШЕСТАЯ
Авторы деревенской прозы и их критики 106

ГЛАВА СЕДЬМАЯ
Два детектива в контексте деревенской прозы 127

ГЛАВА ВОСЬМАЯ
Переосмысление истории
и новое прочтение литературы 143

Приложение
«Кондырь»: анализ основных концептов 162

Примечания и комментарии 171

Я приступила к работе над этой книгой в 1984 году после публикации серии статей по литературе восемнадцатого века, материала моей кандидатской диссертации, и поэзии девятнадцатого века, материала моей докторской диссертации. То, что начиналось с очарования литературным стилем некоторых советских авторов деревенского происхождения, переросло в интерес к эстетике и мировоззрению, воплощенным в литературном течении, широко известном как деревенская проза. Я нашла много ценной информации в работах тех литературоведов и критиков, имена которых приводятся в примечаниях. Благодаря работе с этим материалом я имела удовольствие познакомиться на конференциях и через переписку с целым рядом людей, чьи работы о советской литературе и культуре повлияли на мою собственную. Я хотела бы выразить особую признательность Демингу Брауну, Катерине Кларк, Джеффри Хоскингу, С. Фредерику Стар, Джону Данлоп, Галине Белой, Дэвиду Гилеспи, Джозефину Уолл, Кэти Непомнящий, Валери Ноллан и Джеральду Миккельсон, который познакомил меня с Валентином Распутиным. Самыми терпеливыми и внимательными читателями моей рукописи были Кэрил Эмерсон, Гари Сол Морсон и Леонард Бэби.

Неоценимым вкладом в мою монографию стал научный семинар «Советская литература и общество», проведенный при поддержке Общественного научно-исследовательского Совета при университете Стэнфорд в июле 1986 года. Поездка летом 1987 года в Москву под эгидой Совета по Международным Обменам и Исследованиям предоставила мне возможность и время для важных контактов и углубления исследования. Благодаря гранту, полученному от университета Рочестер, я участвовала в конференции «Тематика современной советской литературы», проводившейся в Амстердаме в 1988 году, а грант на поездку от Американского Совета Научных Сообществ дал мне возможность поехать в 1990 году на пятый Всемирный Конгресс Советских и Восточно-европейских Исследований в Англию. Я очень признательна Институту Кеннан в Вашингтоне, где я как исследователь провела осень 1987 года. Благодаря коллегам Роберту Белкнапу и Андерсу Аслунду, принявшим участие в обсуждении, определились параметры этой монографии. И наконец, я бы хотела поблагодарить издателей Принстон Юниверсити Пресс, особенно Роберта И. Брауна и Лорен Липоу, за одобрение и поддержку этой книги.

К. Партэ

«РОССИЯ, РУСЬ! ХРАНИ СЕБЯ, ХРАНИ!..»

Открытость современного российского общества – та особенность нашей сегодняшней жизни, которая сделала возможным появление этой книги на русском языке. За последние пятнадцать лет в отечественный гуманитарный научный оборот вошло много переводной литературы, особенно повезло в этом отношении философам, а вот историки русской литературы по-прежнему ею обделены, что делает публикацию этой книги значительным событием, позволяющим понять состояние и уровень американской славистики в конце XX века.

Предметом исследования в книге К. Партэ становится деревенская проза. Этот термин вошел в критический и литературоведческий обиход в 1960-е годы. Несмотря на свой поверхностный характер, он оказался достаточно живуч и используется даже в новейших учебниках по истории русской литературы второй половины XX века¹. В англоязычной славистике в границы этого понятия включается литература о деревне, созданная за сорок лет (с 1950-х по 1980-е годы)² и противопоставляемая эстетике соцреализма, опирающейся на этот же материал. В своей работе, оговаривая систему основных терминов, К. Партэ с учетом этой традиции некоторые из них использует как контекстуальные синонимы. Так, например, тематическое определение «колхозный роман» терминологически замещает в монографии термин «литература соцреализма», подобно тому, как этот термин замещается термином «ждановская проза» в работе К. Кларк «Zhdanovist Fiction and Village Prose». Для англоязычной критики определение «деревенская проза» указывает на произведение, в которых соцреалистический канон отсутствует или принципиально редуцирован, присутствуя в виде «следов», оставшихся после его преодоления. В этом широком значении термин «деревенская проза» до сих пор используется отечественными критиками, что делает оправданным его применение и в монографии К. Партэ.

¹ См. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература 1950 – 1990-е годы: Учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. В 2 т. Т.2 1968–1990 М. Изд. центр «Академия», 2003. 688 с.

² См., например, Gillespie D. Ironies and Legacies: Russian Village Prose and Glasnost // *Forum for Modern Language Studies*, 1991. Vol. 27, p. 1; Brown D. *The Last Years of Soviet Russian Literature. Prose Fiction 1975–1991*. Cambridge University Press, 1993. P. 79

Недостаток этого термина, осознаваемый и отечественными и западными исследователями, заключается в том, что он фиксирует предмет изображения (жизнь деревни) и не затрагивает эстетической сущности самих художественных концепций, создаваемых с использованием этого жизненного материала. Вместе с тем появление термина в период оттепели симптоматично, поскольку фиксирует возрождение в отечественной литературе интереса к различным аспектам национального бытия. Национальный космос, его проблемы и историческая судьба до конца XX века стали центром пересечения самых разных точек зрения, о чем свидетельствуют и материалы международного симпозиума «Славянский мир на рубеже эпох», прошедшего в Красноярске в 1998 году¹, и спектр художественной полемики: от лирической (В. Солоухин, С. Крутилин и др.) и аналитической (А. Солженицын, С. Зальгин, В. Тендряков) ветвей деревенской прозы через ироническую прозу (В. Войнович, В. Крупин) до постмодернистских интерпретаций русской национальной жизни (В. Пьецух, В. Сорокин, Вик. Ерофеев).

Можно выделить несколько причин обращения в 1950 – 60-е годы большой группы писателей к осмыслению народной жизни. Во-первых, социально-экономические и политические, связанные с бедственным положением русской деревни. К ним можно отнести государственно-феодалное бесправие крестьян (административное закрепление в деревне), разительное социальное неравенство в сравнении с городом, отчуждение крестьянина от результатов труда. Вторая группа – причины историко-культурные, главная из которых – трагический характер судьбы русского народа в XX веке и уничтожение народной культуры. Суть трагедии – переход к индустриальной цивилизации не эволюционным, а революционным путем. Постепенно становится очевидной необходимость возврата к ценностям коллективной жизни и реабилитации в культуре крестьянства. Третья группа – причины этические и мировоззренческие: осознание изменений в национальной этике как следствия разрыва с традициями народной жизни, разрушение целостного крестьянского сознания и миропонимания и формирование фрагментарного маргинального сознания как основного типа мышления. Все это позволяет определить литературу о деревне как литературу национального самосознания, в которой деревенская проза вместе с «тихой» лирикой (Н. Рубцов,

¹ Славянский мир на рубеже эпох. Материалы международного симпозиума. Красноярск, 1998.

Н. Тряпкина) представляют первый, приходящийся на 1950 – 60-е годы, этап развития с характерной для нее жанровой системой, эстетикой, проблематикой и поэтикой.

К. Партэ, как и другие исследователи в России и на Западе, генезис деревенской прозы связывает с очерками В Овечкина, отмечая как главное достоинство их аналитизм. Объективно открываемый в очерках абсурд социально-экономических отношений, при которых государственные закупочные цены не возмещали реальных затрат на производство сельскохозяйственной продукции и труд крестьянина фактически не оплачивался¹, у В Овечкина все же не перерастал в критику самой системы, суть проблемы сводилась к субъективному фактору (плохие управленцы). Такая позиция вытекала из тогдашнего состояния общественного сознания, в котором господствовала идея, что при социализме нет объективных причин для существования отстающих звеньев в экономике и все дело в кадрах. Вместе с тем этн очерки разрушали миф о советской системе как народной, и их заслуга заключалась в обращении к анализу конкретной социальной действительности.

Аналитическая линия главную свою задачу видела в постижении народного характера и осмыслении того, что стало в XX веке с традиционной патриархальной цивилизацией и общинной системой ценностей. Лирическая деревенская проза, напротив, фиксировала уникальность и неповторимость всякого явления, принадлежащего национальному миру, от предметов быта до народных типов. Она выражала «теплоту патриотизма» (Л.Н. Толстой) в отношении к народной жизни (проза В Солоухина, С. Крутилина, Ю. Казакова). Формирование новых эстетических и художественных принципов в условиях оттепели, восстановление в правах народного языка и национальной точки зрения на мир и человека – главный итог деревенского этапа развития литературы национального самосознания.

Если говорить о стратегии исследования, воплотившейся в монографии, то сама К. Партэ, со ссылкой на книгу К. Кларк «Советский роман», связывает ее с выявлением основных параметров деревенской прозы, которые в современном отечественном литературоведении уместно было бы определить термином «концепт»² К Партэ

¹ По данным очерков, в 1952 году трудодень крестьянина оплачивался из расчета в Тульской и Калужской областях – 1 копейка, Рязанской и Липецкой – 2 копейки, Брянской и Псковской – 3, Костромской и Курской – 4 копейки

² См определение Ю.С. Степанова, Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 40

выделяет следующие основные концепты, с помощью которых затем осуществляет анализ материала. деревня, природа, дом, родные места, время, родной язык. При этом исследовательница осознает рабочий характер выделенных концептов, оговариваясь, что они не являются истиной в последней инстанции, а их функциональное назначение в работе состоит в том, чтобы показать, что те изменения, которые произошли в русской прозе 1950 – 70-х годов, связаны не столько с политическими реформами периода оттепели, сколько с собственно эстетическими – возвращением к реализму. К. Партэ привлекает достаточно большой контекст русской литературы XIX и начала XX века, что делает сопоставительный анализ в работе интересным и содержательным

Выделение именно этих, а не каких-либо других концептов диктуется пониманием эстетической и мировоззренческой специфики деревенской прозы, которая рассматривается как первый художественный этап преодоления соцреалистического канона. Выделенные концепты могут быть сведены к трем базисным: пространственным, временным, языковым (семиотическим). Противопоставление произведений соцреализма и деревенской прозы прослеживается в каждом из концептов на примере образующихся бинарных оппозиций: социализированное и механизированное пространство (колхоз) / национальное, родовое, онтологическое пространство (природа, деревня, родной дом); презрение к прошлому, пренебрежение настоящим, утопическая устремленность в будущее / родовая память, ностальгия, детство и ценность прошлого; идеологически клишированный язык / поэтический язык, установка на искренность (формы внутреннего монолога и сказа).

К. Партэ рассматривает большой объем эмпирического материала для содержательного наполнения выделенных ею концептов. При этом она использует художественные произведения писателей и первого и второго ряда, что определено фронтальным подходом к материалу. С другой стороны, ее понимание содержательных особенностей деревенской прозы не позволяет ей включить в монографию как творчество В. Шукшина, так и крупнейшие романы 1970 – 80-х годов («Комиссия» и «После бури» С. Залыгина, «Царь-рыба» и «Последний поклон» В. Астафьева, «Дом» Ф. Абрамова, «Отец-лес» А. Кима). Эти произведения не становятся предметом исследования прежде всего потому, что отражают новый этап в развитии литерату-

ры национального самосознания, характеризующийся изживанием социальных иллюзий в условиях советской эпохи и стремлением к целостному (универсальному) осмыслению судьбы нации и личности в истории, природе и культуре. Это период поиска русской литературой универсальных ценностей и перехода от критики системы к критике цивилизации, генетически восходящей к бунинским «Братьям» и «Господину из Сан-Франциско».

Именно в конце 1960-х – начале 1970-х годов эта литература зафиксировала появление маргинального человека (Ю Казаков, В. Шукшин, В. Белов, Ф. Абрамов, А. Ким), а в 1980-е годы поставила проблему судьбы народных идеалов в современной действительности и их разрушения, приводящего к духовной деградации нации. Именно 1970-е годы породили, с одной стороны, эсхатологическое мироощущение, а с другой – идеализацию национального прошлого и природы как противопоставление современной цивилизации с ее господством индивидуалистического и материального интереса. Идеи «общей жизни» (В. Астафьев, Ф. Абрамов, А. Ким) и «природного указа» (С. Залыгин, В. Распутин) становятся центральными в эстетике литературы национального самосознания на этом этапе ее развития, который некоторые исследователи определяют термином «онтологическая проза». Именно эти особенности позволили американской исследовательнице дать своей книге подзаголовок «Светлое прошлое».

Достаточно интересны и размышления К. Партэ о системе жанров деревенской прозы, где-то они пересекаются с точкой зрения отечественных исследователей, где-то полемизируют с ними. Анализ различных типов времени (исторического, циклического, культурного, родового) в главе, метафорически названной «Время, назад!», позволяет исследовательнице сделать вывод об особой элегической гональности его переживания, иногда граничащего с апокалипсисом. Эсхатологическое мироощущение, воплощенное в деревенской прозе, по мысли К. Партэ, не рождает тотального пессимизма, а создает «сложный сплав печали... и удовольствия от воспоминания о чем-то прекрасном и родном».

Американская славистка подчеркивает, что главная задача ее исследования – поэтика деревенской прозы, хотя в монографии не игнорируются политические и исторические вопросы, возникающие в связи с судьбой деревенской прозы. Поэтика при этом понимается не как принципы миромоделирования, а как стиль, как поэтика художественного языка. Второй подход, который она использует, исто-

рико-литературный, связанный с желанием показать основные тенденции развития этой прозы от ее генезиса (1950-е годы) до кризиса (1980-е годы). При этом литература 1980 – 90-х годов как этап кризиса художественного сознания предстает в книге К. Партэ прежде всего в связи с проблемами национализма и шовинизма, хотя есть и другой существенный момент, свидетельствующий о кризисе, – социальные романы «Кануны» В. Белова и «Мужики и бабы» Б. Можаева, писавшиеся в стол и несущие в своих концепциях следы того времени, для которого было характерно акцентирование вины власти в разрушении основ народной жизни.

Совершенно справедливым представляется утверждение исследовательницы о том, что «прочтение всей деревенской прозы как основы для шовинизма имело бы примерно такой же смысл, как поиск истоков европейского фашизма в произведениях Т.С. Элиота и музыке Р. Вагнера». Завершает монографию интересное и аргументированное исследование основных концептов повести А. Леонова «Кондырь» как конкретная демонстрация возможностей такого анализа.

Взгляд издалика, из другой культуры многое проясняет в том, какой предстает отечественная литература для американцев, он способствует диалогу с Другим (в бахтинском понимании) и делает эту книгу полезной особенно сейчас, на этапе построения общей концепции развития русской литературы XX века. В этом отношении монография Катлин Партэ «Русская деревенская проза: светлое прошлое» отечественными критиками, литературоведами, учителями словесности и серьезными читателями в полной мере может быть отнесена к изданиям, удачно сочетающим в границах одного исследования типологический и историко-литературный подходы. Работа К. Партэ счастливо избегает поверхностно-обзорных характеристик, свойственных многим зарубежным исследованиям по истории русской литературы второй половины XX века.

В. Суханов

ПРЕДИСЛОВИЕ

Леса роняют кроны,
Но мощно под землей
Ворочаются корни
Корявой пятерней
А Вознесенский (1)

Если посмотреть на состояние литературной жизни в Советском Союзе в «период застоя» (между смещением Н. Хрущева в 1964 году и появлением гласности в середине 1980-х годов) внутри того времени, то все может показаться совершенно нормальным: многомиллионными тиражами выходили книги и литературно-художественные журналы, были написаны гысячи статей и рецензий, посвященных как отдельным произведениям, так и проблемам развития литературы в целом. Писатели, критики и литературоведы регулярно собирались на съездах и конференциях для обсуждения литературных проблем. И все же сейчас очень немногие могли бы назвать то, что происходило, естественной и органично развивавшейся «литературной жизнью». Скорее, это была попытка создания иллюзии полноценной литературной жизни, о чем свидетельствуют и многочисленные факты: откровенная внешняя цензура, внутренняя цензура опытных писателей и критиков, государственный подход к Союзу писателей с позиций «кнута и пряника», множественные примеры того, что происходило с писателем, нарушившим эти правила.

В период застоя критики и литературоведы на Западе концентрировали свое внимание в основном на том, что лежало за пределами официально публиковавшейся литературы – на самиздате (литературе, ходившей подпольно), тамиздате (литературе, написанной в СССР, но изданной за границей) и на эмигрантской литературе. В годы гласности большое внимание на Востоке и на Западе стало уделяться возвращению в литературный процесс советского периода произведений тех писателей, чье творчество отличалось от послереволюционной русской литературы. При этом «запрещенная» литература оценивалась чрезвычайно высоко по сравнению с той, что была официально опубликована в СССР, и той, что публиковалась там с ущербом для достоверности и художественного уровня.

Эта мрачная картина, конечно, упрощение того, что было и все еще остается сложным и завораживающим литературным процессом. Как говорили писатели-эмигранты, русская литература никогда не была полностью живой за пределами СССР, как не была и совершенно мертвой внутри нее. Наиболее часто в качестве доказательства того, что в СССР во времена застоя литература все-таки выжила, приводилась деревенская проза, самое эстетически полноценное и идеологически значительное направление официально издаваемой литературы, появившейся в СССР в период между смертью Сталина и приходом к власти Горбачева. То, что русские структуралисты говорили о допетровской литературе, можно отнести и к советскому периоду: социалистический реализм – литература «культурного канона», а деревенская проза – «зона позволенных аномалий, исключений из правил» (2). Это не единственная литература, которая вышла за пределы соцреализма и развивалась под давлением цензуры, однако более значимое течение, чем «молодежная» или «городская» проза, и как целостное явление оно существовало дольше. Деревенская проза – это литература со своей собственной, присущей только ей системой ценностей.

Главная цель данной книги – охарактеризовать движение деревенской прозы в целом через интерпретацию тех концептов или параметров, которые составляют ее собственный «код прочтения». Я вывела этот код для деревенской прозы, с одной стороны, изучив значительное количество литературы советского периода на деревенскую тему, а с другой стороны, проанализировав внимательнейшим образом критические работы об этой литературе. Критерии для анализа деревенской прозы приводятся в первой главе монографии «Основные концепты деревенской прозы»; в главах со второй по пятую в деталях интерпретируются ее главные концепты ДЕТСТВО, ЯЗЫК, ВРЕМЯ, ПАМЯТЬ, УТРАТА. В шестой главе «Авторы деревенской прозы и их критики» рассматривается движение деревенской прозы, развитие и характер ее критической рефлексии; выделяются два типа критики, развитие которых стимулировала деревенская проза – первый, собственно литературный, и второй, занявший, по определению Р. Краусс, «окололитературное» пространство. Глава седьмая «Два детектива в контексте деревенской прозы», на первый взгляд, выглядит как отступление, в ней анализируется использование формы детектива для воплощения деревенской темы и, естественно, идет обсуждение проблем заката деревенской прозы как целостного эсте-

тического и художественного явления, поэтому в ней рассматриваются те произведения, которые вышли из недр деревенской прозы в середине 1980-х годов. Глава восьмая «Переосмысление истории и новое прочтение литературы» завершает это обсуждение, демонстрируя способы, с помощью которых писатели-деревенщики постоянно «перечитывали» литературный ландшафт; в этой главе приводятся различные и временами противоречивые современные точки зрения на наследие деревенской прозы. В приложениях дан мой перевод особенно замечательного образца «канонической» деревенской прозы – рассказа «Кондырь» А. Леонова и анализ концептов, воплощенных в этом произведении.

Так как главная цель этой книги – исследование основных концептов деревенской прозы, то вполне естественно, что в ней могут быть пробелы в анализе представлений отдельных известных писателей и их произведений, которые не упомянуты в монографии или не выделены особо, хотя менее известные авторы присутствуют в ней. Это объясняется невозможностью включить всех существующих авторов и все произведения, не отойдя при этом от главной темы исследования: деревенской прозы как целого. По этой же причине в монографии детально не обсуждаются произведения предшественников деревенской прозы – поэтов Фокина и Рубцова, а также адаптированные экранизации и театральные постановки по произведениям деревенской прозы и творчество тех советских писателей-деревенщиков, которые писали за пределами России (в Молдавии, Белоруссии, Эстонии). Кроме этого, насколько мне известно, в деревенской прозе и критике не существует сколько-нибудь значительных женщин-писательниц, поэтому им тоже не уделено места в этой книге, хотя образы женщин занимают центральное место в деревенской прозе.

Моя цель скорее типологическая, чем таксономическая и заключается в том, чтобы дать всеобъемлющую характеристику русской деревенской прозы, проиллюстрировав ее многочисленными примерами. Литературоведами и критиками в Советском Союзе была проделана большая исследовательская работа по анализу «сельской» литературы, начиная с разбора отдельных произведений и заканчивая обсуждением жанров, этапов развития и литературных стилей. Западные исследователи самостоятельно разработали свою периодизацию и выделили характерные черты этой литературы, ее центральные темы, произведения и авторов. В этой книге я не повторяю результаты, полученные в этих плодотворных исследованиях, а стремлюсь систематизировать и впервые представить деревенскую прозу

как единое целое в динамике развития, что стало возможным после ее эстетического и художественного завершения

Чрезвычайно популярный и талантливый В. Шукшин – фигура, чье фактическое отсутствие в этой книге будет вызывать недоумение больше всего. Несмотря на то, что он деревенского происхождения и некоторые его рассказы попадают под предложенные параметры деревенской прозы, его творчество не может быть однозначно отнесено к «деревенщикам». Как справедливо говорит о нем Дж. Хоскинг, он стоит несколько в стороне от школы деревенской прозы (3). В. Шукшин смотрит на деревню и ее обитателей с какой-то ироничной наигранностью; его интересуют не праведники, а чудики и эксцентрики. Если в деревенской прозе изображается деревня, в которой все регулируют традиции, то у В. Шукшина любимая ситуация – скандал (4). Он обладает в литературе тем индивидуально неповторимым голосом, который ученым и критикам не удается типологически поместить в какой-то иной контекст, кроме собственного. Это касается и попыток перевести его посмертно в конце 1980-х годов в разряд религиозных националистов. Персонажи В. Шукшина находятся между городом и деревней и озабочены в большей степени поисками своей собственной свободы в настоящем, чем стремлением вернуться в устойчивое деревенское прошлое.

Отсутствие данного писателя или его произведений не должно беспокоить читателей. Система параметров, разработанная в монографии, применима и к другим произведениям о русской деревне, поэтому единственное, что нельзя проигнорировать при изучении этого явления, так это обсуждение возможной связи между деревенской прозой и расцветом русского шовинизма.

Политическая внезапность крайнего российского национализма с его предсказуемыми антисемитскими выпадами затронула многих ученых-литературоведов в конце 1980-х годов. Связь между деревенской прозой и этим потенциально разрушительным процессом развела русских читателей по разным идеологическим полюсам так, как мало какие явления русской жизни за последние годы. Поклонники В. Распутина настаивали на его невиновности так же, как многие другие защищали от выпадов А. Солженицына или Ф. Достоевского (5). Третьи, особенно писатели «третьей волны» эмиграции, стремились ассоциировать всю деревенскую прозу с худшими проявлениями антисемитизма. К тому же они считали, что объективное обсуждение

деревенской прозы могло бы быть расценено как молчаливое одобрение этих внелитературных событий.

В шестой главе я пытаюсь дать, насколько это возможно, объективный анализ отношения деревенской прозы к росту шовинизма. У меня нет стремления защищать кого-либо из писателей-деревенщиков, и я оставляю за собой право анализировать любое явление литературного процесса или отдельные произведения, обладающие эстетической ценностью и вписывающиеся в рамки этого литературного направления. Г. С. Морсон уже столкнулся с этой проблемой, когда проводил детальный анализ «Дневника писателя» Ф. Достоевского, и я разделяю понимание тех трудностей, с которыми пришлось столкнуться исследователю. Как показывает Г. С. Морсон, в «Дневнике писателя» Ф. Достоевский, с одной стороны, предстает очень националистичным писателем даже для своего времени, но, с другой стороны, в тех художественных произведениях, что написал Ф. Достоевский, исследователь даже потенциально не обнаруживает шовинизма, поэтому он и не рассматривает творчество писателя как причину возникновения антисемитизма в России (6).

Я много думала о русском национализме и шовинизме в литературе постсталинского периода. О связи деревенской прозы и шовинизма я говорила с Ю. Афанасьевым, историком и одним из демократических лидеров нового советского руководства, с С. Ковалевым, самым очевидным преемником А. Сахарова, с Г. Белой, блестящим демократическим литературным критиком, с С. Залыгиным, писателем-деревенщиком и редактором журнала «Новый мир», с писателем В. Войновичем и многими другими. Ни один из них не видел прямой связи между ними, и все они полагали, что другое истолкование искажает как историю, так и литературу.

В такой сложной ситуации надо помнить следующее:

1. Деревенская проза как литературное движение завершилась к концу 1970-х годов, поэтому основные художественные произведения, являющиеся предметом рассмотрения в этой книге, относятся к периоду с середины 1950-х до 1980 года. То, что деревенская проза как литературное течение завершилась, не только мое мнение, но и мнение большинства советских и западных критиков. «Деревенщики» распались как общность: некоторые всё ещё пишут о селе, другие — о городской жизни, об окружающей среде и о многом другом. Кое-кто из них, особенно В. Астафьев, В. Белов и В. Распутин, сделали в своё время развёрнутые ксенофобские и антисемитские

заявления. Ни одно из этих настроений не было выражено в их произведениях «деревенского» периода. Закономерно возникает вопрос: какова же связь между классическим повествованием об упадке деревни времѣи чьего-то детства и утверждениями, сделанными позднее некоторыми из писателей-деревенщиков? Могло ли недавно завершившееся движение способствовать росту шовинизма в России, начавшемуся несколькими годами позднее? Как говорится, есть большая разница между трудным вопросом и заведомо простым ответом.

2. Антисемитизм в России имеет долгую историю. В начале 1700-х годов Пётр Великий не позволил иностранцам-евреям принять участие в своей «программе перестройки»; в то же время русские, настроенные против Петра, считали его еврейским антихристом. В последующие столетия тоже было немало примеров антисемитизма. В двадцатом веке можно указать на погромы перед революцией, убийство писателей-евреев и «дело врачей» в конце сталинского правления. Всплески антисемитизма происходят вне зависимости от какого-либо писателя, группы авторов или характера литературы. Уберите В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина со всеми их произведениями, и результаты останутся теми же; важно сознавать, что они начали выражать эти настроения не только после заката деревенской прозы, но и через несколько лет после начала работы общества «Память» и других организаций подобного рода. Это не уменьшает их ответственности; это помещает их замечания в контекст широкомасштабного процесса, по преимуществу связанного с городской культурой, главные идеологи которого (как, например, Ст. Куняев и И. Шафаревич) не являются писателями-деревенщиками. Волна шовинизма, ставшая очевидной в конце 1980-х, — это результат стечения многих обстоятельств, одно из которых — ностальгия, вызванная воспоминаниями о деревенском прошлом, которая переросла в гнев на тех, кто мог считаться организаторами бесплодной послереволюционной коллективизации, закончившейся окончательным разрушением деревенского уклада — «сердца» России

3. Прочтение всей деревенской прозы как основы для шовинизма имело бы примерно такой же смысл, как поиск истоков европейского фашизма в произведениях Т.С. Элиота и музыке Р. Вагнера. Что действительно важно, как я говорю в главе 6, так это каким образом иносказания деревенской прозы использовались впоследствии демагогами и литературными критиками для целей идеологического воздействия. В середине девятнадцатого века идиллический роман

И. Гончарова «Обломов», рассказы И. Тургенева о жизни дворянства и пьеса А. Островского «Гроза» трактовались политизированными критиками как призывающие к революции. Деревенская проза использовалась для реакционных целей подобным же образом. Тот факт, что некоторые бывшие писатели-деревенщики допустили экстремистские заявления, скомпрометировал всё движение и внёс путаницу в обсуждение литературно-политических связей. Понимание литературно-критических связей, т. е. сложного взаимодействия авторов, их произведений, критики и идеологов, настолько решающе для осознания современной русской литературы, что ему будет посвящена моя следующая книга. В этой книге ни в коем случае не будут упущены из виду насущные политические и исторические проблемы, но всё же главная задача - рассмотрение поэтики деревенской прозы. Именно потому, что К. Кларк сконцентрировала своё внимание на анализе советского романа, а не на обсуждении сталинской эпохи, её книга так ценна (6). Я пытаюсь достичь подобных же результатов в исследовании деревенской прозы.

Хотя многие аспекты литературного процесса в России начиная с революции уникальны и присущи только этой стране, в самой по себе деревенской прозе многое имеет универсальный характер. Любая страна, стремительно перешедшая от преобладающего деревенского уклада, в котором сельское хозяйство доминировало над городским, промышленным образом жизни – со всеми переменами и потерями, которые несет этот процесс, имеет много общего с Россией, какой она предстает в деревенской прозе. Юг в романах Фолкнера, Англия Рональда Блига и Флоры Томпсон, Франция Джона Бергера, не говоря уже о развивающихся странах, стоят ближе к деревенской России, чем можно было бы предположить, взглянув на карту. Суть русской деревенской прозы – изображение глубоко личного и в то же время универсального мира детства, органично включенного в семью и природу.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПТЫ ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ

Все деревни рассказывают истории.
Дж Бергер

Тихая моя родина,
Я ничего не забыл
Н. Рубцов (1)

«Деревенская проза» чаще всего определяется как литература с деревенской тематикой, деревенскими персонажами и местом действия, которая возникла из очерка в стиле В. Овечкина где-то в конце 1950-х – начале 1960-х годов (2). Кроме того, это определение предполагает взгляд на сельскую жизнь «изнутри»: большинство писателей-деревенщиков выросли в деревне, в отличие от авторов романов о колхозе, которые чаще всего были горожанами по происхождению и мировоззрению (3) Критерии отбора произведений, включаемых в деревенскую прозу, различны. от произведений с одной частной темой о проблемах деревенской жизни до обобщенной, собирательной тематики, предполагающей изображение целого комплекса проблем, в том числе разрыва между городом и деревней, критики правительственной политики по отношению к селу, возрождения русского национального и религиозного мышления, поиска национальных ценностей, заботы об окружающей среде и ностальгии, вызванной потерей традиционного сельского уклада жизни, возвышенной до того, что Дж. Хоскинг назвал «элегической силой» (4). В контексте этой расширенной тематики традиционная деревня и ее жители приобретают символический смысл, а разрушение этого мира имеет «радикальные» последствия для всего русского народа (5).

Конечно, эти «тематические» определения не совсем полны. Они просто не в состоянии охватить все стороны исследуемого материала и мало что дают для представления о том, как и чем деревенская проза повлияла на эстетическое и идеологическое обновление русской литературы. Г. Белая постоянно сетовала на то, что терминологические определения «деревенский» и «городской» поверхностны и малоэффективны для анализа конкретных произведений искусства, поэтому она говорила о необходимости создания нового, более глубокого «критического принципа» определения материала (6)

Наряду с этим существуют и другие аспекты трактовки деревенской прозы. Её можно рассматривать не как набор тем, а как целое тематическое направление с оригинальным сочетанием идейных, моральных и художественных ценностей (7) Л. Вильчек настраивает на ещё более универсальное отношение к деревенской прозе, когда говорит о «контурах» и «системе координат» этого литературного направления и, что наиболее важно, о «коде прочтения» – его семантике (8). В книге «Советский роман» К. Кларк создала код прочтения этого жанра, тщательно реконструируя его «сквозной сюжет» и определённые характеристики вместе с самыми важными рисунками и схемами. Используя определённые произведения, она даёт читателю почувствовать сущность романа периода социалистического реализма (9).

Это же и я попытаюсь сделать для деревенской прозы без злоупотребления анализом отдельных произведений или сокращения многообразия всего литературного направления до простой схемы создать коды прочтения этой литературы. После смерти Сталина на сельские темы было написано так много произведений, что времена все они кажутся однообразной массой, но, как и роман периода социалистического реализма, классическое произведение деревенской прозы может быть узнано, и такое узнавание обладает важной критической и исторической функцией. Я рассматриваю весь спектр советской русской литературы, связанной с сельской тематикой: на одном полюсе находится колхозный роман социалистического реализма, а на другом русская деревенская проза. Произведения о деревне, написанные после 1953 года, включаются в монографию на основании их соответствия целому ряду концептов, выделенных после прочтения большого количества произведений этого периода и подкреплённых изучением соответствующих критических работ. Эти концепты – или параметры – не исгина в последней инстанции. Я исследовала их для того, чтобы показать русским писателям, критикам и читателям, что основные изменения произошли в русской деревенской прозе в 1950-х годах. И эти изменения были связаны с чем-то большим, чем простое политическое реформирование, которым традиционно объясняли и с которым традиционно связывали литературу *оттепели*.

Не все концепты исследованы в монографии в равной степени, потому что одни являются центральными для характеристики деревенской прозы и анализируются с максимальной полнотой, другие располагаются на периферии ее эстетики и им уделено меньше вни-

мания. В монографии можно обнаружить большое количество пересечений между чертами деревенской прозы, военной или городской. Это связано с тем, что в одном произведении могут сосуществовать концепты и деревенской прозы, и колхозной литературы периода социалистического реализма, хотя какой-то из этих типов литературы будет все-таки доминировать. Основные концепты деревенской прозы содержательно противопоставлены почти всем концептам колхозной литературы. С другой стороны, контраст как структурный принцип используется в обоих типах литературы о селе. Это такие противоположности, как старое / новое, конец / начало; подчинение природе / руководство природой, созидание / разрушение; местное / национальное; духовное / материальное; старики / молодёжь, преемственность / слом порядка; прошлое / настоящее и ручное / машинное. (7). Если мы рассмотрим и деревенскую, и колхозную литературу, станет очевидным, что отношение к этим бинарным оппозициям диаметрально противоположно: позитивное и негативное (10).

В этой главе очерчены основные концепты деревенской прозы (деревня, природа, дом, родные места, время, родной язык), а содержательный анализ других (слово, цикличное время, детские воспоминания, утрата, отношение к прошлому) дается в последующих главах. Все вместе они и составляют «код прочтения» деревенской прозы, код её всестороннего описания, являющийся необходимым исследовательским приемом. Если перефразировать Г.С. Морсона, классификация есть в большей мере интерпретация (11). Мой перевод рассказа А. Леонова «Кондырь» и посвященное ему эссе показывают, как код прочтения, приведенный в моей книге, может быть применен к истолкованию конкретного произведения.

Деревня

Очевидно, что «деревенская проза» (12), возникновение которой относится преимущественно к периоду после коллективизации, сосредоточена в большей степени на деревне, чем на колхозе, хотя территориально они могут совпадать (колхоз обычно включал в себя несколько деревень). Название деревни – Шибаниха в «Канунах» В. Белова, Пекашино в «Пряслиных» Ф. Абрамова, Матёра в «Прощании с Матёрой» В. Распутина – более семантически значимо, чем название колхоза, которое обычно употребляется в ироничес-

ком ключе («Победа», «Путь к социализму», «Ленин») Название деревни, в отличие от названия колхоза, дает ее жителям ощущение обособленности, позволяет отделить от жителей другой деревни и идентифицировать себя, например, как «пекашинцы» у Ф. Абрамова

Границы деревни традиционно имели и магическую, и общественную силу. В русском народном творчестве «перейти границы» означало стать уязвимым для злых духов, которые могли причинить вред или даже убить. В плане социального уклада люди из соседних деревень могли иметь много общего, но оставалось различие в именовании, потому жители разных деревень зачастую воспринимали друг друга как чужаков У В. Личутина в «Последнем колдуне» внутренний монолог героини воспроизводит это отношение в характеристике сына, который живет в другой деревне

Подумай только. Кучема – совсем рядом – пятнадцать в рст вниз по реке – но там все совсем не так, как здесь, она совсем другая У людей там кровь другая и другие обычаи Они не сеют ячмень, и так как они давно не работали на земле, она дикая и неласковая Бывало раньше, погорельские бабы думали о Кучеме, как о другой стране. Посмотреть на моего сына, не прожил там и пятнадцати лет, а как изменился и перенял все их обычаи (13)

Для такого типа восприятия каждая деревня – это малая родина. «Каждая деревня имеет свои верования, каждое село – свои обычаи» (14). М. Левин отмечает, что происходившие время от времени стычки, драки, часто планируемые заранее, приходились на главные религиозные праздники и участвовали в них обычно мужчины из соседних деревень. «Атавистические механизмы, смутно хранимые воспоминания о старых, долго решаемых и вероятно забытых земельных распрях между деревнями, могли поддерживать остатки ненависти и желания отомстить, готовые вспыхнуть по любому поводу, против настоящего или мнимого виновника почти мифического прошлого» (15).

С некоторыми местными вариациями, каждая деревня имела постоянный набор составляющих: жилые дома (деревянные на севере и в Сибири, мазанки в центре и южных районах) и надворные постройки (амбары, сараи), огороды, сады, пруды, бани, колодцы, церковь, колокольно, кладбище (16). В деревенской прозе подчеркивается изолированность деревни от остального мира, с которым она связана проселком, дорогой, завораживающей от ближайшего большака (17). Изоляция способствовала закреплению различий не только между соседними селами, но и между городом и деревней. Каж-

дая деревня конструирует «свой собственный живой портрет. Каждый живописен и живописует» (18). Это устная история, состоящая из рассказов о повседневной жизни и историй, переходящих из поколения в поколение; так деревня устанавливает свою особенность. Этот коллективный портрет не просто сплетни, это органичная часть деревенской жизни. Как только она исчезнет, разрушится и деревня (19).

Рассуждая об истоках Французской революции 1789 года, Э. Кеннеди подчеркивал значимость деревни. В Париже передовые учёные и литераторы инициировали отказ от ограничений, налагаемых государственной властью. «Деревня же обладала властью над человеком, но не такой, которая противопоставлена государственной или направлена против нее, а глубиной, чем и объясняется глубокая укорененность и постоянство традиций в деревне. Деревня была основой культурного возобновления и стабильности. Ею правили уважение, почтение, вера и привычка в противоположность циничной атмосфере Парижа» (20). Русская деревня имела такую же прочную стабильность. М. Левин называет деревню «живой ячейкой сельского общества России», о которой довольно мало написано. Он предостерегал, что «до тех пор, пока мы не узнаем деревню, что-то очень важное для понимания сельского общества будет теряться, а возможно и для понимания всей России. Именно внутри деревенского сообщества осуществлялся институт семьи и труда, существовали социальная иерархия и внесоциальные ценности, добрососедские взаимосвязи – силы, которые поддерживали этот огромный сельский мир, формировали, сохраняли и, порой, охраняли Россию» (21). Как отмечает М. Левин, крестьянская коммуна в конечном счёте пришла к коллективизации, но деревня и крестьянство остались. Их-то история и рассказана в деревенской прозе.

Природа

Природа также занимает важное место в деревенской прозе, хотя и менее значительное, чем люди. Ж. Нива говорит о мифе и даже культе пейзажа у русских писателей и художников девятнадцатого века, который вновь возникает в деревенской прозе; «полуязыческий, полухристианский, он измеряет неизмеримое» (22). Г. Цветков отмечает, что отношение «деревенщиков» к природе – это не «приторный восторг», вызванный красотой пейзажа, это скорее ощущение «родства» (23). В основном в деревенской прозе природа является частью повседневной жизни селян – огород, сад, пруды и поля,

лес и река. Крестьянин выходит из деревни только затем, чтобы порыбачить, поохотиться или собрать грибы, ягоды, хворост. Лес не только кормилец, но и внушающая благоговейный страх таинственная среда, которая, как показывают В. Белов в «Ладе» и Ю. Казаков в «Кабасах», даже в советское время рождала множество суеверий среди сельских жителей. Таинственная сила природы все еще наполняла собой описания леса, грозы, весеннего ледохода. Природные циклы фактически контролировали каждую сторону деревенской жизни: когда работать, когда отдыхать, когда отмечать праздники.

В русской советской литературе есть и другие примеры описания природы – в форме охотничьих рассказов – в произведениях Ю. Казакова, Ю. Нагибина, В. Астафьева, где повествование почти полностью сосредоточено на природе, за исключением, может быть, одного-двух персонажей, близких к ней: натуралистов, охотников или рыбаков. Этот тип изображения – продолжение аксаковско-пришвинской традиции в русской литературе, присущий обычно писателям не крестьянского происхождения. Те же, кто вырос в деревне, не наделяют природу особой значимостью и не романтизируют ее (24). Когда природа становится предметом изображения в деревенской прозе, она нужна либо для того, чтобы усилить открывающуюся ребенку красоту окружающего мира, либо для того, чтобы выразить печаль по поводу того вреда, который наносится природе плохим спланированным развитием хозяйства или охотниками и туристами из города. Писателями-деревенщиками было спровоцировано целое движение в защиту окружающей среды, но их выступления – не деревенская проза, так же как нельзя назвать деревенской прозой выступления русских шовинистов. Отношение к природе в деревенской прозе может быть поэтическим, но в основном оно практическое. Из того, что дает природа, нельзя брать сверх меры, потому что тогда она не сможет обеспечить людей всем необходимым для жизни (25).

Дом

Типичного писателя деревенской прозы называли «певцом избы». Дом важен для этой литературы в его особенности – как дом, где рос рассказчик или герой, и как модель всей сельской России. Расставание с деревенским домом ради переезда в современный посёлок или город – один из центральных мотивов рассказов вместе с темой

возвращения в дом родных сыновей и дочерей. Чаще всего мы видим неуклюжие постройки, где все живут вместе, самое большее – в двух комнатах с пристройками, и где зимой приходится делить кров с домашними животными. Обстановка в доме простая: обязательно есть печь и угол с иконами, стол, скамьи, подвешенные детские колыбели, предметы домашней утвари и инструменты. В послевоенный период появляются радио, часы и даже телевизор, но писателям интереснее традиционные крестьянские предметы – вышитые полотенца, самовары, лапти, деревянные ложки и плетеные корзины.

Если деревня – центр коллективной жизни в пространстве патриархального уклада, то дом центр – повседневной деревенской жизни крестьянской семьи (26). В. Белов описывает его как «центр», из которого все исходит (27). В климатическом поясе с долгими зимами, и в литературе, сосредоточенной на воспоминаниях из детства, крестьянский дом с лежанкой на печи и бабушкой, у которой неисчерпаемый запас сказок, всегда будет занимать центральное место. Его разрушение станет одним из символов упадка сельского уклада жизни.

Родные места

Дом – не безличная структура, он «родной». Концепт «родной» – еще одно неотъемлемое свойство деревенской прозы. Фактически есть целая группа слов с корнем *род*, которые играют важную роль в деревенской прозе (28). Слово «родина» обычно относится к России, но в канонической деревенской прозе оно употребляется скорее в значении «малая родина», а не вся страна. На личностном уровне оно может относиться к деревне, в которой прошло детство, и которую называют «родная деревня». В 1960-х годах, когда лучшие сочинения стали тяготеть к большей лиричности, появилось много произведений, в названии которых использовались слова из семантического поля *род*.

Особенно удачный пример такого переходного произведения – рассказ В. Тендрякова «День на родине» (1964). Здесь слово «родина» используется отпом рассказчика, чтобы обозначить конкретную деревню Макаровскую, где В. Тендряков родился и провел первые месяцы своей жизни. Строго локальное значение этого слова дальше усиливается, когда В. Тендряков упоминает, что его мать из другой деревни – Игнашихи и, таким образом, у них разные родины (29).

Несмотря на то, что деревенская проза отражала или даже способствовала возрождению сильных националистических чувств в масштабах всей России, она чаще всего обращала свой взор на одну

какую-то деревню или местность, поэтому в деревенской прозе много маленьких роди, и каждая – микрокосм, миниатюрная, всеобъемлющая вселенная. Деревенская проза отворачивается от гигантизма – крупного, безличного, многонационального государства, граждане которого легко перемещаются с территории на территорию или, как чиновники-управленцы, из колхоза в колхоз. Писатели-деревенщики и критики говорили о принципиальном различии между родиной и территорией: «Человек, живущий на территории, не имеет чувства дома, малой или большой родной земли» (30). Каждый из этих писателей говорит о чем-то малом, но более подлинном, глубоко личном и знакомом.

Время

Ключевые концепты «родной» и «родина» ведут к другой группе концептов, выступающих неотъемлемой частью деревенской прозы. ПРОШЛОЕ, ПАМЯТЬ, НОСТАЛЬГИЯ и ДЕТСТВО связаны отношением ко ВРЕМЕНИ. Ощущение времени в деревенской прозе медленное, циклическое, сфокусированное в основном на повседневной жизни и часто направленное на прошлое. Даже если действие происходит в настоящем, именно в прошлом рассказчик и герои ищут истоки, красоту, традиции и ценности. Страшно то, что, потеряв свое деревенское прошлое, русские теряют и будущее. Часто прошлое доступно только через воспоминания стариков и старух или через собственные воспоминания автора о детстве. Личные воспоминания в сочетании с национальной памятью о быстро исчезающем укладе крестьянской жизни помогают создать произведения большой художественной силы.

Писатели-деревенщики не только помещают воспоминания на передний план, но, осуществляя реконструкцию «лично испытанного прошлого» (31), воплощают чувство ностальгии об ушедшем прошлом. В этом очевидный контраст деревенской прозы в сравнении с неодоушевленным, искусственным прошлым колхозной литературы. Ф. Дэвис, исследователь феномена ностальгии, заметил, что тоска по Родине – это «отчетливая, эстетическая модальность», которой недостает «местонахождения в объективном времени» (32). Он расценивает временную перспективу как характеристику, которая отличает ностальгию от других форм сознания. «В отличие от «живого настоящего» повседневной жизни – точки пересечения «ча-

сового» времени и внутреннего времени, ощущаемого человеком, – ностальгия обращается к прошлому, чтобы заново открыть его и проникнуться им. Здесь реальное «часовое» время теряет свою актуальность, а поскольку заново открытое прошлое предстает идеализированным, временные границы расширяются воображением и далеко выходят за пределы их действительных хронологических рамок» (33)

Ностальгия в литературе, если художник не использует ее искусственно как формальный прием, может быть не только сложной эмоцией, но и особым духовным качеством. Она всегда подразумевает чувство печали, связанное с утратой, но эта печаль «светлая». Светлое прошлое, светлая память, светлая печаль – центральные мотивы деревенской прозы, так же как и для любой другой литературы, обращенной к памяти. Чувство светлой печали лучше всего выражено в знаменитых строках А.С. Пушкина:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною,
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою (34).

Здесь свойство света становится качеством памяти. «Теплый отблеск прошлого» – универсальное качество ностальгии (35). Иллюстрацией может служить отрывок из дневника Анаис Нин. «Но теперь я вижу, что необычным было моё собственное видение.. сейчас то, как я вижу свою жизнь в Париже, сдобрено элементами вымысла: я вижу её в особом свете, отчётливо, с золотым налётом, который память придаёт давно минувшему, и события предстают предо мной более яркими, более отстраненными от ежедневных деталей. Они уже не расплывчаты, не нагромождены одно на другое, не покрыты пылью и унылостью обыденной жизни. Сейчас они выдвинуты на первый план острой памятью и желанием вновь пережить всё это теперь, когда оно навсегда утрачено» (36)

Можно найти этот свет печали и в некоторых произведениях городской прозы, например в рассказе Ю. Трифонова «Игры в сумерках», и, часто в «литературе эмиграции». «Говори, память» В. Набокова полна воспоминаний, наполненных солнечным светом, и картинок идиллического детства, которое он воссоздавал (37). Р. Ко увидел в обращении к детству попытку зафиксировать чувства времени и пространства, переживаемые ребёнком, где воспоминания залиты светом, который Р. Ко называет «волшебным» (38).

Есть и другая сторона этой ностальгии, другой голос «внутреннего диалога» между хорошим прошлым и плохим или полным problem настоящим (39). Этот внутренний диалог может вылиться в выражение злости, горечи о том, что кажется безвозвратно утраченным. «Это то, что мы могли бы назвать, возможно, «черной» ностальгией: далекой от сентиментальности, вылившейся в отчаяние или протест против бессмысленного разрушения деревни, в печальную песнь об отчаянном уничтожении красоты» (40). Р. Ко допускал, что этот негативный мотив отсутствовал в русской литературе после 1917 года, потому что считалось, по меньшей мере, политически некорректным громко оплакивать образ жизни, существовавший до установления советской власти (41).

На самом деле в деревенской прозе много примеров такой ностальгии, более злой, более тёмной, граничащей с острым предчувствием Апокалипсиса. Чувство утраты, ощущение «последнего срока» связаны с быстрым и зачастую неграмотно управляемым процессом преобразования села и освоения природы в век научно-технической революции, строительства гидроэлектростанций. Писатели-деревенщики понимали, что они последние, кто ещё помнит старинный уклад деревенской жизни: кто-то по своему собственному детству, кто-то из рассказов старших односельчан. Их воспоминания стали важным наследием, оставленным в русской культуре. Ощущение того, что деревенская проза — это литература «последних вещей», складывается из большого количества метафор утраты в этих текстах. С закатом этого литературного течения в конце 1970-х и начале 1980-х годов в некоторых произведениях вместо характерной «светлой печали» стало преобладать ощущение приближающегося «судного дня»

Родной язык

Достоверность и искренность были целью, которую критики и писатели установили в 1950-х годах для новой сельской литературы, и нигде влияние этой цели не заметно так, как в поэтике деревенской прозы. Диалог наиболее ярко отражает контраст деревенской прозы и колхозной литературы периода социалистического реализма, так же как молодежной или городской прозы. Но и повествовательный язык деревенской прозы нес поразительные изменения по сравнению с предшествующей ей литературой, особенно в области внут-

ренного монолога и сказового повествования. Писатели-деревенщики осознанно стремились сохранить традиционные местные названия полей, лесов и других мест, важных для даинной деревни, местные, диалектные вариации названий общеизвестных предметов, например видов ягод и грибов. Это то, что Ф. Абрамов в своем четырехтомном романе «Пряслины» называл «лесной грамотой». Но активное образное использование языка в большей части деревенской прозы выходит далеко за пределы «лесной грамоты» и вовлекает использование лингвостилистических средств: таких, как безличные глаголы и неопределенные местоимения, для обозначения чувства благоговения крестьянина перед лицом стихийных сил природы. Достоверность и интимность, достигнутые с помощью языковых средств, может быть, трудно передать в переводе, но они не менее существенны для понимания этой литературы.

Место действия, ориентация во времени, язык – это те самые «параметры» деревенской прозы, которые противопоставлены фактически на каждом шагу колхозной литературе периода социалистического реализма. В этой книге я постараюсь показать, как произведения в большей степени, чем писатели, соответствуют этому. С писателями сложнее, потому что они сопротивляются тому, чтобы им приклеивали ярлык «деревенщики», так как многие из них писали в рамках других направлений и тематик – городской, военной прозы, этнографических очерков и др.

Есть произведения, которые обладают всеми характеристиками деревенской прозы или колхозной литературы, в то время как другие, например, романы Ф. Абрамова, находятся посередине между этими полюсами.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ПРОБЛЕМА ЖАНРА

Роман был основным и самым монументальным жанром колхозной литературы и литературы социалистического реализма в целом, «официальным вместилищем государственных мифов» (1). Тем не менее, с «Районных будней» В. Овечкина (1952) начался сознательный отказ от романа в пользу малых прозаических форм. Очерк в стиле Овечкина был стилистически близок к соцреализму, а его новизна заключалась в критике колхозного руководства и симпатиях к крестьянам. Несколько лет спустя писатели и критики, обращаясь к произведениям на деревенские темы, начали искать вдохновения у С. Аксакова, Г. Успенского, И. Тургенева, А. Чехова, М. Пришвина и И. Бунина. Четырёхтомное Собрание сочинений С. Аксакова вышло в 1955 году, а трёхтомник И. Бунина стал доступен советскому читателю годом позже. Русские писатели, если перефразировать Тэйна, увидели деревню благодаря посредничеству этих литературных предшественников, а не через пафос Ф. Панферова, С. Бабаевского, Г. Николаевой. Можно сказать, что типичные для деревенской прозы произведения относятся к более ранней литературной традиции, чем колхозная литература, и составляют ей идейную оппозицию.

Более короткие формы – *очерк и рассказ* – характерны для первого десятилетия деревенской литературы, в то время как жанр *повести* стал главенствовать с начала 1960-х годов и просуществовал до самого заката деревенской прозы как литературного течения (2). В канонической деревенской прозе мало романов, самый успешный из них – четырёхтомный эпос Ф. Абрамова «Пряслины» (1958–1978) о жизни северной деревушки Пекашино. Исторические романы о сельской России, основанные не на воспоминаниях автора, членов его семьи или односельчан, а на архивных изысканиях и идеологическом приукрашивании жизни, остаются за рамками деревенской прозы.

В канонической деревенской прозе, как и в мемуарных в своей основе произведениях С Аксакова, есть «смещение времени в прошлое». «Отдаленное» время пасторальной прозы – это не «объективное время исторического романа, а личное индивидуальное время; описываемые события – это вспоминаемые события, и личный опыт рассказчика – залог их подлинности» (3). Это не означает, что деревенская проза имеет дело только с цикличным и личным временем; один из самых важных аспектов этой литературы – то, каким образом история вторгается в деревенскую жизнь. Первые части романов Б. Можяева «Мужики и бабы» и «Кануны» В. Белова по этим и другим причинам намного ближе к деревенской прозе, чем продолжение этих хроник, опубликованное после 1985 года.

Деревенская проза – как это свойственно русской литературе во все времена – сопротивляется строгой жанровой классификации, поэтому обычный жанровый анализ скорее вызвал бы полемику, чем помог понять её содержательные особенности. Всё же можно сделать некоторые обобщения относительно форм, избранных «деревенщиками».

Очерк – жанр, привлекающий большое внимание, но до сих пор не поддающийся теоретическому описанию. В то время как другие формы – *рассказ, повесть, роман* – могут быть в какой-то степени описаны с помощью терминов объема или развития сюжета, границы очерка очень расплывчаты и изменчивы (4). Его характеристики очень условны, чему можно привести множество примеров (5).

Даже очерк, отметивший начало возникновения деревенской прозы, не может быть взят как образец. Часто автор пользуется «литературной мистификацией»: притворяясь простым репортером, который был свидетелем описываемых событий, он на самом деле придает им, по сути, настоящую художественную форму (6). В. Овечкин начал подражать журналистскому стилю и форме, положив начало повороту литературы к реальной сельской жизни. То, что выглядит как документальный, проблемно-ориентированный очерк, на самом деле – начало рассказа, как оказывается в конце. У этого очерка, говорил В. Овечкин, нет конца, потому что он был взят почти что из жизни. «Возможно, он потом даже превратится в рассказ» (7). Мы видим, как в процессе эволюции деревенской прозы, художественная литература обновлялась «изнутри», приобретала другие формы, используя нехудожественные и «относительно художественные» жанры и фольклор, в то же время вдохновляясь некоторыми

художественными формами XIX века. В. Овечкин смог ввести в свой ранний очерк материал, неприемлемый для традиционного колхозного романа.

Однако В. Солоухин в поэме «Работа» (1956) не особо воодушевлён даже перспективой создания произведения «в стиле В. Овечкина». Лирический герой поэмы жалуется на то, что ему велели писать о свиноферме и последней статистической сводке по заготовке сала. Чтобы должным образом выполнить работу, он вынужден задушить свои лирические порывы и, забыв на время печальные и светлые черты любимого лица, которое появляется перед ним на странице, писать о сельскохозяйственных свершениях (8).

Преобладание лирического начала отличало русскую деревенскую литературу середины 1950-х годов от литературы предыдущих двух десятилетий. Проблемно-ориентированные очерки продолжали создаваться, но новые творческие силы, воодушевленные В. Овечкиным, не придерживались только этого жанра. Такие работы, как «Деревенский дневник» Е. Дороша (1956–1970), «Поездка на родину» Н. Жданова (1956), «Владимирские проселки» В. Солоухина (1957), рассказы Ю. Казакова «Поморка» (1957) и «Старики» (1958), роман «Братья и сестры» (1958) Ф. Абрамова вскоре затмили очерк в стиле В. Овечкина.

Когда во второй половине 1950-х годов параметры деревенской прозы приобрели большую чёткость, стало очевидным, что это литературное движение займёт промежуточное положение между публицистикой и лирикой, что оно, по преимуществу, создаст свои собственные жанровые законы. Жанр рассказа Ю. Казакова и редкий роман деревенской прозы имели свой собственный облик, но большинство других форм, в которых проявлялась деревенская проза, были вариациями длины и объёма, лишь отдалённо напоминающими оригинальный жанр, несмотря на множество жанровых определений, данных писателями и критиками (9).

Литературное творчество английской «деревенской» писательницы Ф. Томпсон (1876–1947) было описано с помощью терминов, применимых ко многим произведениям деревенской прозы, её трилогии *Lark Rise to Candleford* («Утренний жаворонок в Кэндлфорде») «явно не попадает ни под одно жанровое определение» (10). В её трилогии встречаются элементы художественного вымысла и личные переживания, но она не пишет ни роман, ни автобиографию, это произведение слишком личное также для того, чтобы быть обще-

ственной историей в обычном смысле. «[В её книгах] просто, но всё же довольно подробно описана жизнь бедняков, живущих в мрачной Оксфордширской деревушке в 1880-х и 1890-х годах. Всё описано по детским воспоминаниям и всё верно и истинно» (11). То, что создала Томпсон, можно назвать «летописями» или «архивами» бедняков. Она надеялась, что читатели поймут её намерение – описать «прекрасный образ жизни наших предков» (12).

Этот новый жанр деревенской прозы имел в своей основе реальный опыт жизни автора в деревне и его воспоминания. С одной стороны, он актуализировал смыслы, скрытые в этических и эстетических глубинах сельских традиций и языка, с другой – опирался на глубокую осведомленность писателя о непростой истории коллективизации и индустриализации, на его познания о неэффективном и несправедливом управлении сельским хозяйством. По М. Бахтину, семантическую суть жанра выражает характер «видения мира». Это, конечно, применимо и к деревенской прозе (13).

Личностно пережитый опыт автора, который никогда не превращается в формальное отношение к изображаемому, «руководит» его усилиями в создании произведения. Каждый автор, который вносит вклад в развитие жанра, учится исследовать опыт мира с помощью этого жанра, и, если работа значима и оригинальна, обогащает этот жанр. Короче говоря, жанр, понимаемый как способ видения, лучше всего может быть описан, как «формообразующая идеология» – особый вид творчества, воплощающий специфическое ощущение опыта (14).

Несдержанность, с которой писатели и издатели давали жанровые обозначения произведениям деревенской прозы, показывает, что ярлыки по сути своей бессмысленны. Как можно объяснить, что «Вокруг да около» Ф. Абрамова, «Владимирские проселки» В. Солоухина и «Последний поклон» В. Астафьева отнесены к *повестям*, а «Вниз и вверх по течению» В. Распутина назван *очерком*? И что может подразумеваться под такими терминами, как «*повесть в новеллах*» и «*повествование в рассказах*»? И это только незначительный пример бесчисленных ярлыков, появившихся под названиями произведений деревенской прозы (15).

Некоторые писатели-деревенщики – Б. Можаяев, В. Липатов и В. Астафьев – обратились к жанру детектива, чтобы с помощью его жанровой семантики проанализировать этические и эстетические вопросы, поднятые деревенской прозой. Некоторые произведения воплотились в фольклорных жанрах, таких, как *сказка*, юмористи-

ческое повествование в анекдотической зарисовке (*бухтина*) и так называемых правдивых историях (*быль*). Однако широко использоваться фольклор стали не столько из-за предоставляемых им жанровых возможностей, сколько в качестве поэтического материала для эпиграфов и вставок в тексты, для создания стилистического колорита повествования.

Некоторые «*деревенщики*» посвятили свои усилия жанру, противоположному роману, и создали сборники коротких лирических очерков в традиции тургеневских стихов в прозе. Жанровые границы произведений, включенных в эти сборники, максимально гибкие, но они объединяют самые универсальные темы. Сборник «Трава-мурава» Ф. Абрамова (1955–1980) вобрал в себя материал, который писатель не смог включить в рассказы и романы. Название сборника берет начало в русском фольклоре и несет семантику единства природы и жизни в целом, землю, покрытую травой, которая приносит нам столько удовольствия, когда мы живы, и к которой мы возвращаемся, когда умираем. Многие из включенного в сборник – это анекдоты, которые предстают как повествовательные зарисовки или сюжеты для будущих рассказов. Они включают услышанные разговоры, сцены из жизни, выдержки из писем. Наряду с *природой* и *утратой*, важной, даже, пожалуй, самой важной является тема самого народного языка. Последняя глава заканчивается наблюдением, что «русский народ имеет подходящие выражения для всего, и для момента радости, и для времени долгой печали» (16). Ф. Абрамов защищал использование народной и диалектной речи в литературе от критических нападков некоторых городских журналов. Для него разнообразие народного языка было фактом, вызывающим не смущение, а гордость национальным богатством. В «Траве-мураве» он сохранил многое, что могло быть бы утрачено навсегда, учитывая его раннюю смерть.

«Дом в Верколе», состоящий из выдержек из записных книжек Ф. Абрамова, содержит ещё больше лирических миниатюр и свидетельствует о том, что автор расценивал их как особый, самостоятельный жанр. Вдова Ф. Абрамова рассказывала, что в последние годы жизни он работал над новым циклом коротких лирических рассказов. Сборник должны были объединить принцип места (их дом, Веркола, Север) и интерес писателя к северному быту.

Сборник рассказов В. Астафьева называется «Затеси». Писатель говорил, что сначала назвал их рассказами, но потом обнаружил,

что на самом деле это были «миниатюры»: «...они выходили за рамки жанра, не связанные условными литературными формами» (18). Представляя собой дневниковые записи, нерегулярно ведущиеся в течение двадцати пяти лет, эти заметки включают разговоры, путевые записи, утверждения и повседневные истины «Затеси» В. Астафьева обнаруживают сходство со стихами в прозе И. Тургенева и с похожими сборниками современных писателей, таких как В. Крупин («Зерна»), В. Белов («Лад») и В. Солоухин («Камешки на ладони»). Название В. Астафьева отсылает к древнему обычаю делать на деревьях в тайге зарубки, чтобы охотники и все проходящие мимо могли найти дорогу к ближайшему зимовью, деревне или дороге (19). Именно такие затеси спасли В. Астафьеву жизнь, когда он в детстве, отстав от отца на рыбалке, заблудился в тайге, он видит в них что-то дружественное и даже светлое, схожее со светом далёкого дома, который видит путник в холодную зимнюю ночь

У «Затесей» есть подзаголовок «рассказы и очерки»; создается впечатление, что эти короткие зарисовки — своеобразные указатели, ведущие к деревенскому прошлому России, помогающие читателю и писателю не сбиться с пути в современном мире. Миниатюры В. Астафьева более художественно отшлифованы, чем очерки Ф. Абрамова, каждая из этих миниатюр — законченный очерк о жизни сибирской деревни. Философия «Затесей» приведена в одном из очерков, озаглавленных «Древнее и вечное». Однажды туманной ночью, когда рассказчик выглянул из окна, он увидел стоящих рядом и спящих деревенских лошадей. Он был поражен этой сценой, такой вечной и безвременной: лошади, лес, поля, покрытые цветами, кусты, трава и яблони. Ему стало жаль всех тех, кто никогда не видел спящую деревню (20).

«Стихи в прозе» А. Солженцына до какой-то степени соответствуют этой эстетике. Они не были опубликованы в Советском Союзе, но некоторые из них ходили в самиздате. В одном из этих стихотворений он описывает в обобщенном виде, каково путешествовать по сельским дорогам Центральной России, и объясняет, почему российский пейзаж такой умиротворяющий

Он — в церквах Взбежавшие на пригорки, взошедшие на холмы, царевнами белыми и красными вышедшие к широким рекам, колокольнями стройными, гочеными, резными поднявшиеся над соломенной и тесовой повседневностью они издали-издали кивают друг-другу.

И где б ты в поле, в лугах ни брел, вдали от всякого жилья, - никогда ты не один. поверх лесной стены, стогов наметанных и самой земной округлости всегда манит тебя маковка колоколенки то из Борок Ловецких, то из Любичей, то из Гавриловского (21)

Каким бы идиллическим первоначально ни казался этот пейзаж, А. Солженицын показывает, что при ближайшем рассмотрении эти сельские церкви оказываются в очень плачевном состоянии.

Образ автора

Один из способов разграничить литературу «колхозную» и «деревенскую» заключается в исследовании повествовательных «масок», которыми маркированы образы повествователей. [Создатели колхозной литературы прежде всего видели себя сельскими активистами, фронтовыми репортерами и, конечно, «инженерами человеческих душ». Авторы деревенской прозы считали себя очевидцами традиционной сельской жизни и летописцами ее быстрого заката! Они – староверы, пилигримы, собиратели древностей, элэгисты, плакальщики, охотники и рыболовы, лексикографы, археологи, сказочники и праведные сыновья умирающих матерей. Они даже могут представлять себя старухами, хранительницами древнего уклада, и птицами, улетающими на юг. Эти писатели – шаманы и колдуны, которым были доверены секреты прошлого и которые должны передать свои чудесные знания прежде, чем умрут. Они и «носители», и «хроникёры» деревенской жизни, потомки тургеневских крестьян, взявшие ручку и рассказывающие свою собственную историю (22). Их рассказы – это хроники, отчеты очевидцев, заметки на деревянных столах и зарубки на деревьях, цель которых – охранить их самих и других русских от потери корней, утраты памяти о прошлом, собственной национальной индивидуальности

Г «Образ автора» в деревенской прозе вариативен, но есть одна объединяющая особенность – это тема ответственности писателя за то, чтобы записать и сохранить крестьянские традиции и сделать все для улучшения жизни сельских жителей, что предотвратило бы их массовый отъезд в город и уничтожение тех сёл, которые правительство считает бесперспективными.] Они также стремились защитить окружающую среду от поспешного индустриального развития

(23). Короткие или объёмные, произведения деревенской прозы основаны на таком образе автора и на таком беспокойстве. В конце концов, куда более полезно попробовать чётко сформулировать то, как видит себя автор, оценить соотношение публицистических и лирических элементов и рассмотреть параметры деревенской прозы в их применимости к этому исследованию, чем настаивать на поиске ниши в жанровой системе, в которую можно было бы «засунуть» деревенскую прозу.

Повествовательные мотивы деревенской прозы

Читатели и критики, искавшие в деревенской прозе сюжет, не находили его. «Сюжет, направленный на достижение цели, чужд пасторальному миру как таковой»; размеренная жизнь, подчиненная временам года или циклам, малосодержательные «эпизоды» и описания места намного важнее (24). Более верный путь к пониманию формы в деревенской прозе – это определение самых частых и самых значительных повествовательных мотивов (25). Первый рисунок или мотив, который приходит на ум, это мотив ВОЗВРАЩЕНИЯ, попытка бывшего деревенского жителя вернуться, хотя бы на короткое время, к своим истокам. Один из самых ранних примеров – рассказ Н. Жданова «Поездка на родину» (1956). Городской чиновник Павел Варыгин после многолетнего отсутствия едет в свою родную деревню Тюрино на похороны матери. Рассказ актуализирует знакомые проблемы периода Овечкина: низкая оплата труда колхозников, бедная и скудная еда, постоянно изменяющиеся размеры личных участков и огромная пропасть в понимании между чиновниками и крестьянами, приводящая к путаным указаниям и колоссальным потерям урожая.

На другом уровне «Поездка на родину» – это путешествие героя в прошлое. Когда Варыгин приезжает на железнодорожную станцию, он вспоминает названия близлежащих деревень, родных и близких с детства. Старая деревянная церковь, похороны, кладбищенские кресты на фоне серого неба, родной дом со старым столом, самоваром, крючками для люльки – всё это вновь возродило «мир, который, по его мнению, давно уже перестал существовать» (26). Из задумчивости Варыгина выводит местная женщина, которая спрашивает его, как он думает, справедливо ли относятся к крестьянам.

Чувствуя себя уставшим и беспомощным, Варьгин возвращается назад, в город; в поезде, засыпая, он вновь видит деревню, и в этот раз уже покойная мать спрашивает его об отношении правительства к крестьянам. Как наиболее частотный мотив в деревенской прозе возвращение в деревню оборачивается мучительной и неловкой ситуацией, а воспоминания о крестьянских ценностях и о сельских проблемах преследуют бывшего деревенского жителя, потерявшего корни и перебравшегося в город.

Мотив возвращения грустный и светлый одновременно. По мере развития этот мотив начинает вовлекать в свою семантику не только личное ощущение уходящего детства и потери членов семьи, но и острое чувство разрушения жизненного уклада, утраты своих корней не только героем, но и всем русским народом в целом.

Вторая повествовательная линия сосредоточена не на добровольном уходе из деревни, а на насильственном отрыве от корней стариков, когда они оказываются в ситуации расселения всей деревни, уже не могут заботиться о себе, и вынуждены уезжать вместе с родственниками. В этом повествовательном мотиве переплетаются две нити – смерть стариков и заброшенность крестьянских домов и деревень. В обоих случаях акцент делается на УТРАТЕ знаний и опыта, которыми обладала стариками, и мест, которые так долго были частью деревенской жизни. Эти повествовательные мотивы стали появляться ещё в рассказах Ю. Казакова и других писателей в конце 1950-х годов, но, несомненно, самый важный ранний пример – это рассказ А. Солженицына «Матрёнин двор» (1963). Большинство рассказов об отрыве от своих корней носят элегический характер, а у А. Солженицына он драматический, можно даже сказать, мелодраматический. Автор хочет показать, что Россия не может позволить себе терять таких Матрен с их старомодными этическими и эстетическими ценностями; от этих людей зависит духовное здоровье нации. Россия не сможет процветать без людей, подобных Матрене.

Повествовательные мотивы ВОЗВРАЩЕНИЯ и УТРАТЫ могут сочетаться в одном рассказе, как это происходит в «Матренином дворе». Они развивались и пережили закат деревенской прозы как литературного направления. У Б. Екимова в «Пастушьей звезде» (1989) Тимофей, бывший пастух, поддается на уговоры, продает дом и уезжает жить к сыновьям в пригород Москвы. Но после года в чужой стороне он начинает тосковать по родине, где всё так близ-

ко и знакомо ему, а все места свои, исхоженные. Он возвращается в деревню, на свою малую родину, вновь начинает пасти коров. Как и в большинстве «рассказов о возвращении», обстоятельства заставляют его снова уехать, но этот вновь пережитый опыт оказывает жгучее влияние на его душевное самочувствие (27).

Третий главный мотив повествования — мотив деревенского ДЕТСТВА. Оно находится в самом сердце классической деревенской прозы. Это детство, проведенное на малой родине, в месте, которое ты называешь домом, там, где твой род живет уже долгие годы, и где ты начал познавать мир. Повествовательный мотив детства может быть архетипичным рассказом об утрате, включающим все изменения в сельской жизни России, но это история, поданная с ностальгией и светлой трогательностью. Этот мотив настолько важен для деревенской прозы, что он станет темой следующего раздела.

Детство

Многое в русской деревенской прозе основано на воспоминаниях писателей о жизни, которую они провели в деревне в детстве. Эти воспоминания вылились в мемуары, в отражение прошлого в очерках или были воплощены в художественных произведениях. Форма, которую часто выбирали «деревенщики», была смешением мемуаров, романа и рассказа, идиллии и общественной истории, одним словом, тем, что Ричард Ко называл просто «Детство». Для Ричарда Ко Детство преобразовалось в «независимый жанр со своими собственными внутренними законами, условностями и структурой» (28).

Детство, конечно, описывалось в русской литературе и до деревенской прозы. Хорошо известные примеры — это «Детство» Л. Толстого, «Детские годы Багрова внука» С. Аксакова, «Детство» М. Горького (29). Внутри этого корпуса произведений сложилось два разных ответвления: идиллическое детство дворян в духе Аксакова — Толстого и полное лишений детство низших классов (будь то крестьяне или рабочие) в духе Горького. Эти «типы детства» различаются не только социальным статусом ребенка, степенью экономического благополучия его окружения, местом проживания героев, но и манерой повествования. Можно сказать, что один «тип детства» характеризуется пристальным вниманием к изменени-

ям внутреннего мира, и этим он противопоставлен другому с его установкой на тщательное наблюдение за миром внешним

Л. Толстой и С. Аксаков сформировали модель русского Детства; М. Горький создал антитезу. Э. Уочтел называет произведения М. Горького пародией на дворянскую модель, своего рода «антидетством» (30). Деревенская проза предлагает синтез этих двух типов «Детство» деревенской прозы рассказывает о людях, которые живут очень скромно, ииногда очень бедно, постоянно борясь за выживание от одного урожая до другого, переживая мучительную действительность коллективизации, военного и послевоенного времени. Кажется, что у деревенской прозы больше общего с мрачными воспоминаниями М. Горького, чем с описаниями благородной жизни дворян. Однако доминирующий тон русской детской деревенской прозы – это спокойное принятие обстоятельств, гармония и красота. Грустные или горькие нотки появляются лишь при описании начала коллективизации, военных лишений и первых послевоенных лет. В общем, писатели деревенской прозы представляют скорее волшебную, чем суровую сказку, как говорил о своём произведении сам М. Горький (31).

М. Горький вспоминает о прошлом, чтобы преодолеть его и «стереть» из памяти. Только тогда он сможет сосредоточиться на «светлом будущем» (32). Для писателей деревенской прозы память – это не то, что должно быть стерто, а то, что нужно хранить и лелеять. Так Дарья у В. Распутина говорит: «Правда в памяти. Человек без памяти – без жизни» (33)

В. Личутин признался как-то, что очень смутно помнит свое детство, что он утратил «поэзию воспоминания». Но когда писатель попытался вспомнить свои ощущения, то понял, что в детстве был свободен и счастлив. Он стал сочинять свое Детство и таким образом снова обрел свое «я». Во время пробуждения своей родовой памяти В. Личутин заинтересовался историей и культурой русского Севера, но что самое важное, он обрел ЯЗЫК (34).

Прощание с босоногим детством одно время было лейтмотивом деревенской прозы, совпадая с мотивом «последнего поклона» и утраты деревенских традиций (35). Можно даже говорить о «хронотопе Детства» как одной из доминант деревенской прозы (36).

К. Кларк рассматривает деревенскую прозу как некую модификацию сталинского соцреализма, где события происходят «далеко-далеко от Москвы» (37). В деревенской прозе события разворачи-

ваются не только далеко от Москвы; они также далеки от городов, заводов, поездов, и расстояние это не только пространственное, но и временное. По К. Кларк, хронотоп, характерный для деревенской прозы – это «место, которое уносит человека назад во времени» (38). Она усматривает в этом хронотопе русскую национальную идею, религиозное видение, ностальгию и «склонность идеализировать старых крестьянок и людей, не обладающих политической и экономической значимостью» (39).

«Хронотоп Детства», как мне представляется, охватывает больше произведений деревенской прозы, чем по модели К. Кларк. Наличие в повествовании – временами анахронистическое – традиционной деревни в состоянии выбора, зачастую ностальгическое воспоминание об очень трудной жизни, смешение времен, духовный упадок, язык, присутствие стариков и других, так называемых маргинальных типов – всё это имеет отношение к воспоминаниям писателя о детстве. Поскольку «деревенщики» – последнее поколение, знавшее традиционную деревню, семейные и деревенские истории из дореволюционной крестьянской жизни, то их задачей было возродить «забытый хронотоп» стародавней деревни (40).

Деревня, или какое-то любимое место в окружающей местности, стала в этой литературе средоточием детской идиллии в памяти писателя. Для М. Бахтина самый важный аспект идиллии – это отношение между временем и местом; в идиллии он видит «органическую «пересадку» жизни и её событий на место, на близкую, знакомую территорию со всеми её закоулками и расщелинами, хорошо знакомыми горами, долинами, полями, реками, лесами и собственным домом. Идиллическая жизнь и её события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка мира, где жили отцы и деды, а дети и внуки будут жить» (41).

Это ощущение точного местоположения детства очень хорошо просматривается в отрывке из книги В. Личутина «Последний колдун». Старая Параскева пытается разглядеть в сумерках Дивью гору, куда отец когда-то давным-давно водил её собирать травы для чая. Она чувствует, что если бы она смогла просто взобраться на вершину горы, как она делала это маленькой девочкой, то смогла бы снова «увидеть» свое детство (42). Её сын Степушка чувствует, что вернулся в детство, когда входит в маленькую часовню рядом с домом.

В. Солоухин в «Капле росы» (1960) рассказывает только об одной деревне Олелино «У меня не было другого выхода. У меня

не было выбора. Село Олепино – одно для меня на целой земле, я в нем родился и вырос». (43).

Деревня Олепино всё ещё существует, и В. Солоухин подробно описывает ее в этой и в других книгах. Но он обнаруживает, что та часть деревни, которую он называет «страна моего детства», исчезла (44). Во время своих поездок в деревню он пытается найти места детских происшествий – приключений и игр – но едва может узнать небольшой холм, скалу на берегу реки и дикий бескрайний лес рядом с соседней деревней Самойловской. Он не узнает и себя, «главного архитектора этой страны... Он больше не существует; он остался там в теплой золотой стране мальчишеских лет, которой тоже больше нет ни на какой карте мира. Названия сохранились: Самойловские леса, речка Ворща, Журавлиха, деревня Олепино и Кормиловские овраги... И... как-то так я все ещё ношу имя того маленького мальчика, который жил в этом особенном мире» (45).

Классический пример «детского жанра» в деревенской прозе – «Сказка моего детства» поэта Н. Рыленкова. Во вступлении, которое называется «Память», Н. Рыленков использует термин «сказка», чтобы подчеркнуть, насколько нереальной должна казаться его детская жизнь ребятам 1960-х годов. Чтобы убедить читателя в достоверности происшедшего, он приводит настоящие имена своих односельчан, живых и уже ушедших из жизни. Его рассказ – это сплав собственных воспоминаний и того, что ему рассказывали другие люди. Все это переплетено в душе на таком глубинном уровне, что он уже не может отличить, что видел сам, а что просто слышал. Он передает свои впечатления о том времени (1909–1914), когда уклад жизни его семьи уже почти стал историей, изменился настолько, что молодым людям послесталинского периода настоящая жизнь кажется легендой или сказкой.

Его первое воспоминание, такое типичное для Детства, – это выздоровление после долгой болезни: он просыпается, потягивается, слышит голоса своих родных и смеется, привлекая их внимание. Комната наполнена мягким золотистым светом, возможно потому, что это праздник, а пол застелен свежей соломой. Есть какое-то ощущение благополучия, и он помнит радость своих родителей от того, что их единственный сын выздоровел. «С этого началось мое детство» (46).

Н. Рыленков описывает расширение своего маленького мира от большой русской печи, на которой бабушка рассказывала ему сказ-

ки певучим голосом, до всей избы, её «открытия», и далее до границ деревни (47). За деревней лежали леса, в которых водились медведи, волки, лоси и лешие; для деревенских ребятишек это был особый сказочный мир, который они должны были завоевать, как только подрастут. Рядом с ними был их собственный маленький воображаемый лес – поля, покрытые коноплей, такой высокой и густой, что дети до самой осени прятались в ней во время игр.

«И сейчас, когда я вспоминаю свое детство, больше чем что-либо другое, я чувствую удивительно приятный запах этой травы» (48). Для Н. Рыленкова «трава», если перефразировать Р Ко, была не только более высокой, но и более пахучей, чем сейчас. В рамках Детства писатель описывает установленный циклический распорядок повседневной крестьянской жизни. Больше, чем «однажды» и «вдруг», он употребляет слова «каждый день» или, например, «летом».

Семья в «Сказке» была большая и включала не только бабушку, но и прабабушку Катерину, которой было больше ста лет (она родилась около 1812 года). Жила она одна в старой избе около главного дома. Из-за её преклонного возраста деревенские ребятишки верили, что она обладает силой, которая может защитить от всяких болезней, и в полной уверенности ожидали, что она проявит эту «нечистую силу», когда умрет, и за её душой придет дьявол. Н. Рыленков воссоздает это детское видение мира, достигая временами сказочной атмосферы: древняя старуха, обладающая магической силой, тёмные женщины, густые леса, населенные волками и духами, мама, подобно ангелу, окруженная сияющим светом, и высокий отец – настоящий герой. Н. Рыленков, как и каждый писатель, успешно воплотивший в произведении детские воспоминания, способен обрисовать нам детское восприятие мира через память взрослого о них.

Смерть деда или бабушки – архетипичный конец Детства; это событие «отмечает окончание детства и, следовательно, завершение литературной формы» (49). В рассказе Н. Рыленкова скоропостижная кончина прабабушки прерывает обычный субботний ритуал мытья в баие. Маленький мальчик тайком проникает в избушку, чтобы посмотреть, как чёрт заберёт её душу, но его «как ветром сдувает» ещё до того, как она умирает. Цветущие яблони роняют свои лепестки в гроб, когда Катерину несут на кладбище, и это убеждает сельчан в том, что она была доброй колдуньей, использовавшей свои силы, чтобы помогать людям, а не вредить им.

Кажется, что Детство должно закончиться на ноте гармонии и умиротворения. Но это ощущение разрушается коротким, но веским заключительным предложением: «Это было поздней весной; летом началась война и сказка моего детства подошла к концу» (50). Это был 1914 год, и ему было пять лет. В 1916-м умер его отец, а к 1919 году, в десятилетнем возрасте, он осиротел. Возможно, смерть его прабабушки позволила каким-то злым силам вырваться на свободу.

Н. Рыленков написал продолжение своей «сказки» о детстве – «Мне четырнадцать лет» (51). Рассказ об этом периоде жизни начинается и заканчивается воспоминаниями о смерти родителей. Он вспоминает, что на «пороге юности» был уже достаточно взрослым, чтобы взять на себя ответственность за обучение грамоте деревенских девушек, но недостаточно уверенным в себе, чтобы отвечать на знаки внимания и приглашать их на свидания. Его любимым занятием были прогулки в полях, где он мог читать стихи или слушать рассказы о былом стариков-пчеловодов.

«Мне четырнадцать лет» – это переходное произведение, «балансирующее» между детством и юностью, учеником и учителем, деревенским *бытом*, состоящим из ухода за лошадьми, пчеловодством, сенокосом, баней, песнями, историями, свиданиями, праздниками, и новым миром средней школы, девушек, творчества и чтения художественной литературы. Он говорит, что этот год был очень важным, потому что научил его наблюдательности: как «если бы до того я шел вдоль узкой тропинки, посреди высоких, густых зарослей, которые скрывали горизонт от меня, и вдруг дошел до конца её, и оказался на большой дороге, и вокруг меня открылись просторы, которые просго влились в мою душу» (52). Окончание детства ощущается им как выход из «высокой травы». «Порог» в этом рассказе – это не только личный порог, деревня (т. е. вся деревенская Россия) также стоит на краю изменений: «И на каждом шагу новое сосуществовало рядом с пожившим, тем, что стало старым и ненужным» (53). Н. Рыленков сопротивлялся тенденции публицистического комментирования; и когда ему посоветовали писать меньше лирических стихов, а больше о том, как крестьяне разделили землю после революции, он отвечал, что эта тема скорее подходит для газетной статьи. Поэт вспоминает свою первую попытку создать лирическую прозу – школьное сочинение о том дне, когда пришла телеграмма, извещающая о смерти отца.

Детство классической деревенской прозы противостоит публицистике, открытому разоблачению. Голос публициста – это голос обеспокоенного, сердитого, а порой и уверенного в своей правоте взрослого, и когда этот голос начинает доветь, появляется ощущение смещения жанров и настроений, как происходит у В. Солоухина в «Смехе за левым плечом», одном из немногих произведений, созданных в СССР, но впервые опубликованных на Западе (54).

Рассказ В. Солоухина – это описание детства, характерное для всей деревенской прозы. В нем есть и большая дружная семья с многочисленными родственниками, двухэтажная крестьянская изба «в центре вселенной» (55), огород, церковь с часовней, мать, молящаяся перед иконой, извилистая река, леса, холмы, поля, сельские тропинки и дороги, пчелы, березы и непременно отмечаемые праздники. Автор глубоко чувствует свои «корни» и связь с предыдущими поколениями: прилагательные «*дедушкин*» и «*дедовский*» контрапунктом проходят через всё произведение. Прошлое кажется ему светлым, и он в деталях описывает, как произошла утрата того образа жизни, который он вёл ребёнком.

Вместе с этими мотивами в произведение вплетаются элементы, превращающие «Смех» в «анти-детство» (но не в пародию). Это произведение В. Солоухин написал, прежде всего, «против» самого себя, против своих ранних «компрометирующих» произведений (он приводит в пример «Каплю росы»), а не в полемике с другими писателями. Он обвиняет себя в том, что описывал некоторые эпизоды первых лет коллективизации в «нежных розовых тонах». Этот термин использовался советскими критиками в 1950-х годов, когда они обвиняли в чём-либо колхозную литературу соцреализма (56).

«Капля росы» (1960) кажется не совсем подходящим объектом для ретроспективной самокритики. Это классическое описание босоногого деревенского детства, тесно связанное с возвращением автора в Олепино. В названии – восхищение ребенка предраусветными сумерками раннего лета, когда солнце насквозь просвечивает капельки росы на траве. Позднее В. Солоухин осознает недостатки изображения коллективизации в своём раннем произведении.

Особенно много умолчаний в сдержанном описании приезда двух чиновников, отправленных в деревню претворять в жизнь новую политику партии. Чиновников поселили у Солоухиных, потому что их дом был самым большим в деревне. В «Капле росы» В. Солоухин говорил, что не помнит каких-либо подробностей коллективизации,

потому что в 1930 году ему было всего шесть лет; с некоторой долей сарказма он говорил, что эти двое были первыми в бесконечной череде чиновников, направляемых в деревню. В «Смехе за левым плечом» он описывает, как семья с беспокойством ждала, назовут их кулаками или нет; в конце один из этих чиновников вмешался, и они потеряли всего-навсего один этаж своего дома.

Этот новый рассказ о своём детстве В. Солоухин сопровождает горькими и резкими комментариями, обличающими идеи прогресса, господствующие в XX веке, и практически всё, что связано с советской жизнью. Он рассказывает о том, что в школе дети находились под влиянием культа Ленина; самые горькие, самые постыдные воспоминания связаны с тем, как он устроил дома «Ленинский уголок», а родители были слишком напуганы, чтобы протестовать. Отсюда и название книги — ангел-хранитель за правым плечом плачет, в то время как дьявол смеется «за левым плечом» (57).

Сардонический, резкий тон «Смеха» подчёркивает противоречивость и дисгармоничность не потому, что критика несправедлива, а потому что в нём — его чрезвычайное выражение эгоистичности, элемента, чуждого деревенской прозе, даже тем произведениям, в которых речь идёт о детских воспоминаниях. Л. Вильчек даже увидела в ранних произведениях В. Солоухина, например во «Владимирских проселках» (1957) и «Капле росы» (1960), плохо скрываемое стремление подменить поиск своих корней самовосхвалением, порождающим определенную холодность и сентиментальность (58). Так же можно оценить «Смех». То, что другие писатели деревенской прозы описывают как типичное для деревенской жизни, В. Солоухин представляет как свое личное достижение — это *его* рождение (отмеченное, как он говорит, в Советской энциклопедии и в английском «Кто есть кто»), *его* душа (включая её путешествие до рождения), *его* сознание, *его* семья, набожная и благочестивая, *его* класс (крестьян-средняков). Часто звучащее сожаление и злость на нелёгкую долю трудолюбивых середняков (у В. Белова, например) становятся здесь выражением превосходства среднего класса над бедняками и удовлетворением, что его детство до начала коллективизации прошло относительно благополучно и комфортно. Например, каждый год во время Великого поста его отец ездил во Владимир, чтобы купить самой лучшей и вкусной еды, что и сейчас считается большим грехом, и семья съедала всё это. Он вспоминает, что благодаря этому пост проходил быстрее и приятнее.

Пример от обратного — «Смех за левым плечом» — помогает нам понять сущность классического Детства деревенской прозы, в котором писатели деревенского происхождения «возвращались» к ранним годам своей жизни, говоря о них с лиризмом и ностальгией, даже несмотря на то, что объективно это были голодные и тяжелые времена. Память об этих годах бесценна, потому что не только детство прошло, но и сама традиционная деревня навсегда исчезла (59).

Одним из самых интересных явлений в русской литературе после 1985 года стали произведения, написанные в предыдущие десятилетия, но ранее не публиковавшиеся. Кроме «Смеха за левым плечом» В. Солоухина, можно назвать и три рассказа В. Тендрякова о своем детстве (написаны в 1969–1971 годах; опубликованы в «Новом мире» в 1988 году). В. Тендряков также оставил нам «двойственный взгляд» на детство, совпавшее с началом коллективизации. Родившись в 1923 году, он переезжал с родителями из деревни в деревню, потому что его отец был государственным служащим. В рассказе «День на родине» его детские воспоминания лиричны и светлы, память о родной деревне Макаровской становится его личной «сказкой» (60). Очерк заканчивается обещанием вернуться туда — к «истокам всего».

В воспоминаниях В. Тендрякова о детстве, опубликованных в 1988 году, уже после его смерти, коллективизация предстает в более суровых тонах, чем у В. Солоухина в «Смехе». События, описанные в «Смехе», ироничны, трагичны и гротескны, но тон никогда не становится ни горьким, ни самокритичным (61). «Прощание с миром», похожий и, конечно, запрещенный в свое время рассказ Василия Субботина (род. в 1921 г.), увидел свет вскоре после публикации рассказов В. Тендрякова (62). В. Субботин был свидетелем и пасторальной деревенской жизни, и жестокости первых лет коллективизации. Как заметил один критик, этот писатель художественно убедителен и в лирическом изображении деревенской жизни, и в описании того времени, когда исторические силы вторглись в деревню (63). В. Субботин рассказывает о раскулачивании целых семейств и продаже их имущества — тех событиях, которые дети могли наблюдать из школьных окон. Он вспоминает газеты 1930-х годов, принесшие в деревню вести о разоблачениях на суде и неожиданных признаниях осужденных. В. Субботин пытается описать, что думал он в свои девять лет, когда слышал, как родители ночью шептались о судьбе кулаков. «Я не очень хорошо понимал, что происходит, хотя, возможно, что-то и понял, в конце концов. Как я мог не понять?» (64).

Очевидно, что этот вопрос можно было отнести ко многим реалиям советской жизни.

Как должно читаться это произведение «задержанной» литературы в свете нескольких десятилетий традиции идиллического Детства в деревенской прозе? В. Солоухин чувствует, что настоящая история коллективизации не совместима с идиллией детства, что идиллическое представление ложно. Но, как замечает Р. Ко, когда речь идет о детских воспоминаниях, «что считать точным?» (65). В. Гендряков и В. Субботин намеренно сочетают два представления о деревенской жизни, что, вероятно, более точно отражает действительность, чем противоречивые чувства, переживаемые детьми, в работах В. Солоухина. Пастораль детства и кошмар коллективизации могут, в конце концов, сосуществовать в рамках деревенской прозы, которая отдает должное и историческому и публицистическому материалу, но не за счет поэтичности и «волшебного мира» детства (66).

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПОЭТИКА ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ

Что эти писатели сделали для нас?
Они возродили наш язык
А. Ланщиков (1)

Язык – это именно та черта деревенской прозы, которая позволяет мгновенно отличить её от произведений соцреализма и других стилевых течений постсталинского периода, например от молодежной и городской прозы. Стилль – это тоже характеристика, через которую деревенская проза связана с фольклором и дореволюционной русской литературой. Этот аспект деревенской прозы обойдён вниманием как советских, так и зарубежных литературоведов и критиков. Тонкости языка и стиля труднее всего поддаются переводу. Как полагал советский критик А. Петрик, деревенская проза – это больше чем тематическая категория, она – категория художественная, идеологическая и, в широком смысле, стилистическая. «Ученый, который подойдет к деревенской прозе как к феномену стиля, сделает важные открытия» (2). Вдумчивое прочтение новых произведений деревенской прозы, начавшееся после выхода в свет первого очерка В. Овечкина, позволяет установить определенные стилистические закономерности. Их, как считал А. Петрик, следовало рассматривать как часть целостного прочтения этой литературы.

Очерк В. Овечкина стимулировал критику, обратившую внимание на эстетические проблемы советской прозы начала 1950-х годов и необходимость более тщательного исследования жизни в колхозе. «Районные будни» рассматривались как многообещающее начало литературы на деревенскую тему, которая станет не только более искренней, но и художественно совершенной. Если читать то, что было написано до В. Распутина, то эстетические усовершенствования в рамках литературы соцреализма совсем не впечатляют, но если рассматривать произведения, появившиеся после «Кавалера

Золотой Звезды» С. Бабаевского (1947–1948) и «Жатвы» Г. Николаевой (1950), становится очевидным, что в стиле В. Овечкина много нового, свежего и вдохновляющего.

В. Померанцев в статье 1953 года «Об искренности в литературе» назвал большую часть литературы о деревне «прегрешением против искусства» и продукцией литературного конвейера; писателям, говорил он, никогда не приказывали писать плохо (3). Через год после этого Ф. Абрамов оплакал соцреалистическую пастораль и, давая характеристику роману, в котором у всех живых существ, даже у быка, были красивые кудрявые волосы, ввел термин «кудрявое однообразие» (4). Идеологические и эстетические суждения переплетались. Плохо написанную прозу считали неэффективным средством улучшения производительности труда в колхозах. Язык сельских жителей выглядел слишком уж однородным, невыразительным и слишком правильно-литературным. Писателям посоветовали внимательнее приглядеться к настоящей деревенской жизни и использовать модели, уже открытые в предреволюционный период (5).

Впервые уход от «поэтики» колхозной литературы наметился в жанре очерка, в котором речь шла о реформировании управления колхозами и критиковалось существующее положение вещей. Но исследователям не понравилась идея простого переключения писателей с «розовых тонов» придворных менестрелей на «черные краски» обличающих репортеров. Они считали, что вместо языкового уравнивания, присущего соцреализму, больше внимания должно уделяться стилю, персонажам, языковым различиям между героями.

У деревенских очерков первой половины 1950-х годов появились свои стилистические проблемы. Озабоченность писателей необходимостью реформирования деревни заставляла их включать в произведения записи партийных и колхозных собраний, а растущий интерес к крестьянам вел к включению в текст там, где это только было возможно, подлинной деревенской речи. Такое смешение стилей не всегда было удачным. Ещё в 1955 году С. Залыгин поставил вопрос о необходимости тщательного изучения языка деревенской литературы (6). Почти через тридцать лет, вскоре после того, как он стал редактором «Нового мира», С. Залыгин жаловался, что советская критика все еще сосредоточена на лозунгах и игнорирует художественные качества произведений:

Возьмите эстетику советской прозы 1960–70-х годов; пора подвести итог этого периода в развитии нашей литературы. В чём её эстетическое отличие от прозы, положим, 50-х годов и довоенной? Как же много мы теряем с потерей эстетических критериев. И как много приобретает при этом пресловутая «серая» литература, создаваемая не только малоопытными, но и по своему многоопытными писателями. (7).

Этот последний пункт особенно важен. У советских критиков появился повод для нападков на деревенскую прозу из-за её «ретроградской» идеологии и возрастающей отстраненности от современных проблем. Но эту литературу было очень трудно не замечать или отрицать, если брать во внимание истинно художественные критерии.

Недостаточность серьезного отношения критиков к поэтике деревенской прозы полностью противоположна той серьезности, с которой деревенщики относились в своих произведениях к языку. Эти писатели помнили призыв критиков-реформаторов 1950-х годов улучшить язык деревенской прозы. Для этого им не приходилось ехать дальше своей «малой родины»: многие возвращались к языку, который они слышали и на котором говорили в детстве, обновленному и усиленному во время частых посещений родных мест. Типичен опыт В. Распутина: «Каждый год я стараюсь бывать в сибирской деревне, слушать её разговор, запоминать его. Меня интересует живой язык, я постоянно записываю слова и словечки, которые примечательны. Таким образом, у меня составляется словарь языка, которым сегодня разговаривает деревня в Сибири» (8). Писатели из разных областей Сибири, Вологды, Архангельска, Владимира, Орла включали язык своих родных мест, чтобы расширить стилистические параметры своих произведений (9).

Писатели проявляли повышенный интерес к диалектным особенностям живого русского языка не только из-за деревенского происхождения большинства из них, но и из-за того, что это позволяло записать и передать реальную жизнь еще оставшихся деревенских жителей, сохранив для потомков быстро исчезающее разнообразие языка русского народа. Через возрождение языка писатель мог снова вернуться в мир своего детства. Ф. Абрамов говорил, что сам звук «родных» слов в тексте возвращал его к детству: «Через слово возвращается ко мне мое детство, открывается та среда, откуда вышел я и все мои герои» (10).

На страницах деревенской прозы эти чувства повторяются почти у каждого писателя. В «Поморке» Ю. Казакова (1957) герой-

рассказчик посещает северный рыбацкий поселок. Его заинтересовала девяностолетняя Марфа, классическая деревенская «старуха». Всю ночь она молится перед иконой Создателя за всех рыбаков в море, и ее молитвы пробуждают в рассказчике то, что В. Личутин назвал «родовой памятью».

Странно мне слушать это – будто бабка моя молится, будто мать свою я слышу сквозь сон, будто все мои предки, мужики, пахари, всю жизнь, с детства и до смерти пахавшие, косившие, положенные, забытые по погостам, родившие когда-то и хлеб и другую новую жизнь, будто это они молятся – не за себя, за мир, за Русь – неведомому богу старозаветному, доброму Николе-угоднику (11).

В послевоенном Ленинграде молодой А. Леонов впервые познакомился с произведениями писателей его родной Орловской области – И. Тургенева, Н. Лескова, И. Бунина и М. Пришвина. Он был поражен сходством их стилей и некоторых особенностей диалектной речи (12). Примерно в то же время он прочел в газете статью, написанную лингвистом Р. Аванесовым, в которой утверждалось, что Орловско-Курские диалекты стали основой для формирования русского литературного языка.

Я начал вспоминать сценки из жизни, подслушанные разговоры подростков, то, как божились соседи, начал вспоминать проделки мальчишек, их игры и ругань, пословицы и поговорки о работе, плохой погоде, неудачах и превращениях судьбы. Оказалось, что имевшегося у меня лингвистического «багажа» было достаточно, чтобы нарисовать целостные картины сельской жизни (13).

Ф. Абрамов считал, что язык русского Севера — это «неисчерпаемая кладовая» для писателей. Этот язык мог бы стать совершенно новым источником творческой фантазии и колорита для сельской литературы, но образность его десятилетиями не использовалась писателями (14).

Во времена юности писателей устная культура в русской деревне оставалась все еще очень значимой. Она была и историей людей, и искусством, и развлечением. И как в любом искусстве, в устном творчестве были умельцы, талантом которых восхищались. «Говорить складно, — объяснял В. Белов, — это значит ритмично, в рифму, кратко, точно и образно» (15). По-настоящему талантливые на язык люди умели импровизировать, тогда как другие лишь повторяли когда-то услышанное. В русском фольклоре, как показал В. Пропп, существовал устойчивый набор тем, сюжетов и героев, но один и тот же сюжет мог быть рассказан в бесчисленных вариациях. Соотношение устойчивых тем и возможностей для импровиза-

ции вызывало большой интерес у многих писателей-деревенщиков, однако это был не только исследовательский интерес, живую народную речь они слышали детьми и использовали ее в своем творчестве

Словесные споры, и запланированные, и спонтанные, были для деревенских жителей обычным делом. Частушка и другие формы разговорного острословия все еще были живы, и писатели-деревенщики также рассматривали их как важный элемент народной жизни, как средство сатирического комментирования деревенских, местных и даже национальных проблем.

Когда мужики или бабы собираются вместе, отдыхают, то каждый раз заново поражаешься тем словесным состязаниям, которые стихийно вспыхивают между людьми (16).

Ф. Абрамов считал Север последним прибежищем скоморохов и хранилищем их разговорного искусства (17). Одним из «мастеров» разговорного жанра, известных в деревне В. Белова, был полуслепой Вася Черняев, который странствовал по России, время от времени возвращался домой и излагал «новости» в рифмованной форме, вода пальцем по клочку газеты (18)

Ф. Абрамов рассказывал, что свои чемпионы в ораторском искусстве были в каждой деревне — и мужики, и бабы. В его деревне все еще жило несколько таких старух, которых он навещал каждый год просто ради удовольствия послушать их говор с замечательной интонацией и богатой смесью лексических элементов — «и ласкательных, и грубых, и деловых, и сентиментальных» (19). И другие писатели вторили такому пониманию деревенской речи, отдавая особенное предпочтение языку стариков. Герой-повествователь в «Матрёнинном дворе» А. Солженицына поражен голосом женщины, встреченной им на рынке. «Она не говорила, а напевала умильно, и слова её были те самые, за которыми потянула меня тоска из Азии» (20). Тёплые и добродушные Матренины речи казались автору словами бабушки из сказки.

В середине 1950-х годов обострилось внимание к языку деревенской литературы — и к диалогу, и к повествованию. Рассказ А. Яшина «Рычаги» (1956) строится на контрасте неформальной встречи и официального колхозного собрания, который перерастает в контраст между настоящей (по выражению Г. Померанцева — «искренней») и искусственной беседой, между естественным и ритуальным поведением. Одни и те же местные руководители, при первой встрече открыто и со знанием дела говорившие о колхозниках, о сельском хозяйстве и необходимости обмена откровенными мнения-

ми, на партийном собрании начинают играть четко прописанные и навязанные им роли. Наиважнейшая тема этого рассказа – природа беседы, языка, слова в советской литературе и в жизни. Это типичный рассказ времен «оттепели». Он более интересен с идеологической, чем с художественной точки зрения, потому что к концу рассказа из «примера использования» он превращается в обсуждение возможностей языка (21).

В 1950-х годах появился целый ряд художественных стимулов. Их влияние нельзя оценить количественно, но, несомненно, нужно отметить. Новые издания работ С. Аксакова (1955), Н. Лескова (1956), И. Бунина (1956) заставили молодых писателей внимательнее приглядеться к этим и другим художникам прошлого и ориентироваться на них в своем творчестве. Особенно сильное влияние оказал И. Бунин: и сам, как связующее звено между классическим русским реализмом и XX веком, и через рассказы Ю. Казакова (22). Еще более важным оказалось переиздание четырехтомного «Толкового словаря» В. Даля (1955) (23). Словарь Даля и собрание народных высказываний помогли писателям-деревенщикам усовершенствовать и расширить язык, который они помнили из своего деревенского детства и который мог устареть за многие годы жизни в городе, где была сосредоточена литературная жизнь в XX веке. Многие писатели-деревенщики, возвращаясь к прошлому, обращались в языковом плане к дореволюционному периоду, и Даль в этом отношении был им необходим. О его роли свидетельствует «постдеревенский» роман В. Астафьева «Печальный детектив» (1986), где словарь Даля выступает в качестве символа. В гостиной городских псевдоинтеллектуалов хранится дорогое издание Даля, которым никто не пользуется, а на рабочем столе героя лежит старенький, потрепанный томик народных изречений, вдохновляющий его в конце произведения на дальнейшую работу. Этот пример символизирует, если трактовать его широко, различие между искусственным, декоративным использованием народного языка и глубоким, подлинным его употреблением. Именно это различие имели в виду писатели и критики

В 1950-х годах и городские, и деревенские писатели вновь обратились к народной речи с целью обновления литературного языка, отказа от «стилистических стереотипов, недостатка индивидуальности и выразительности, скудности словаря» (24). Появившиеся работы были насыщены жаргонизмами, иностранными заимствованиями, техническими терминами, неологизмами, архаизмами и диалект-

ными формами, их язык «ошеломляюще контрастировал» с языком типичного произведения соцреализма. У городского сленга В. Аксенова был деревенский двойник — монологи и диалоги персонажей В. Белова. И в инновационной «молодежной», и в традиционной деревенской прозе писатели иногда доходили до стилистических крайностей «Молодежная» проза, полная недолговечного, заимствованного или заново созданного сленга, в общем-то, осуждалась более жестко, чем деревенская проза, крайности которой основывались на безусловно «родном», на народных традициях, имевших глубокие корни (25). В том, как была написана деревенская проза, и в том, как она была воспринята, несомненно, свою роль сыграли скрытые националистические чувства.

Писатели-деревенщики использовали народную речь с разной степенью мастерства. М. Чудакова обратила внимание на тех, кто фактически «позволил» своим героям говорить, например на В. Распутина и его героиню Анну в «Последнем сроке».

Он не встает в позицию журналиста-интервьюера, не пытается взять новый материал приступом, с ходу. Он замедляет шаги, прислушивается к своим героям без спешки, без жадности, без заглушающих собственный их негромкий, не сразу различимый голос восторженных восклицаний

Он слушает её, не перебивая, не торопя, не собирая её речь вокруг того, что кажется ему самому главным, а оставляя её в согласии с её собственной меркой ценностей... невозможно избавиться от странного ощущения, что автор не «Создатель» речи своей героини, а слушатель её, что вместе с нами он следит за этой речью с неослабным вниманием, напрягая слух (26)

М. Чудакова противопоставляет В. Распутину В. Лихоносову, который в «Брянских» и других своих работах восторженно и снисходительно отзываясь о народном характере речи героев, редко позволяя нам просто их услышать. И очень часто сама речь не подтверждает его экзальтированного восхваления (27).

Один из замечательнейших примеров воспроизведения или моделирования народной речи — монолог подвыпившего Ивана Африкановича, обращенный к своему коню Пармену и занимающий первые пять страниц «Привычного дела» В. Белова в главе, носящей ироничное название «Прямым ходом»

— Пармен? Это где у меня Парменко-то? А вот он Парменко. Замерз? Замерз, парень, замерз. Дурачок, ты, Парменко. Молчит у меня Парменко. Вот, ну-ко мы домой поедем. Хошь домой-то? Пармен, ты Пармен Иван Африканович еле развязал замерзшие вожжи
— Ты вот стоял? Стоял. Ждал Ивана Африкановича? Ждал, скажи. А Иван Африканович чего делал? А я, Пармеша, маленько выпил, выпил, друг мой, ты уж меня не осуди. (28)

Автор кратко описывает действия героя, но не комментирует его речь. Он просто представляет ее, сам оставаясь в стороне и лишь через какое-то время сообщая читателю, что герой протрезвел и перестал разговаривать. Название повести – немного измененная любимая фраза Ивана Африкановича «дело привычное». Она выражает присущее ему свойство безропотно принимать все, что бы ни посылала жизнь. Этот начальный монолог, внутренние монологи Ивана Африкановича и других персонажей (даже коровы), сказки, рыбацкие истории, частушки, рассуждения о «Федоре Кастрове» (Фиделе Кастро) и других политических деятелях мирового масштаба – все вместе это работа с очень ивовым, пожалуй, даже собственно народным языком.

Народный язык 1960-х годов не был закрытой системой, он развивался и функционировал очень активно. Ф. Абрамов видел в нем смесь «архаизмов, диалектных слов и выражений, жаргона, современных научно-технических терминов и языка современной литературы, газет, радио и телевидения». То, каким образом городские и иностранные слова употреблялись в деревенской речи, часто использовалось для создания комического эффекта. Ф. Абрамов приводит пример неожиданно разговорного употребления формального и абстрактного понятия «отношение»: «Говорят: «Так в каких же они отношениях?» – «Да они уже за поцелуйные отношения перешли» (29).

В некоторых деревенских произведениях объяснение значения иностранных слов дано с юмором. Так, в третьей части тетралогии Ф. Абрамова «Пряслины» – романе «Пути-перепутья» деревенскому жителю, который не верит в то, что правительство выполнит свои обещания, объясняют, что есть «коттедж»; человеку, у которого никогда не бывает свободного времени, рассказывают, что такое «пикник».

Пикник, – начал разъяснять Егорша, – это та же рыбалка на свежем лоне, только с бабами и с большой выпивкой. Понимаешь, у начальства в летний период заведено так, в выходной день за город (30).

У чиновников есть время для пикников, в отличие от крестьян, чью жизнь они так тщательно контролируют. Городские слова часто используются для того, чтобы показать пропасть между городской и деревенской жизнью и подчеркнуть мелочность людей, изменившихся под влиянием города.

В произведении «Раскас» В. Шукшина герой начинает ненавидеть слово «репетиция». Он чувствует, что увлечение жены театром

может подхлестнуть ее желание уехать из деревни. «Раскас» — прекрасный пример того, как писатель может использовать ресурсы народного языка. Это печально-комическая история о водителе грузовика, который возвращается в деревню и обнаруживает, что от него ушла жена. В рассказе есть монологи, диалоги, выдержки из письма, вставка в виде завершённого (цельного) текста, дающие полное представление о народной речи. Но наиболее значимо то, что В. Шукшин использовал «сказ». Сказ — это «повествование, связанное с живой или «цитированной речью», т. е. язык, отмеченный не как «собственно авторский», а как «отклоняющийся от литературной нормы» (31). В. Шукшин, так же как А. Солженицын и В. Аксенов, способствовал возрождению техники сказа в постсталинский период.

Автор «Раскаса» начинает повествование очень легко, по-свойски: «От Ивана Петина ушла жена. Да как ушла!.. Прямо как в старых добрых романах — бежала с офицером» (32). Еще более потрясающий пример сказа — письменный отчет героя о своих злоключениях, который он хочет опубликовать в местной газете.

Значит, было так: я приезжаю — на столе записка. Я ее не буду пириказывать: она там обзыватья начала. Главное я же знаю, почему она сделала такой финт ушами. Ей все говорили, что она похожая на какую-то артистку. Я забыл на какую. Но она дурочка ие понимает: ну и что? Мало ли на кого я похожий, я и давай теперь скакать как блоха на зеркале (18).

Даже название истории — «Раскас», неправильно написанное, но звучащее фонетически правильно, пример сказа.

Другой яркий пример техники сказа — рассказ В. Белова «Бухтины вологодские» (1969) — представлен как запись автором подлинных «историй» пенсионера-печника Кузьмы Ивановича Барахвостова. Роль автора сводится к тому, чтобы дать название, сделать несколько вводных замечаний и комментариев, поделить рассказы тематически. Начинает Кузьма с объяснений того, как он не хотел родиться в 1916 году из-за войны, голода и других лишений, но когда он «услышал», что крестьянам после революции дают землю, то решил поторопиться, чтобы не упустить эту замечательную возможность.

День рождения прошел благополучно. . Старушки сослепу пуп па мосм брюхе завязали не плотно. . Я чихнул, завязка лопнула .. Все старушки руками всплеснули: «Ай, какой фулитан!» Хотели вдругорядь завязать, а нигок нету. Побежали за льном, давай куделю катать. Чгобы ниток напрясть Тут уж я этих старух и правда чуть не обматюгал (34)

Но, в общем-то, деревенщики мало использовали технику сказа, что удивительно, учитывая те ресурсы, которыми владели писатели, рожденные в сельской местности (не стоит забывать и о словаре В. Далья) (35). Самая вероятная причина подобного пренебрежения видится в том, что деревенщики использовали сказ не для создания комического эффекта, а для того, чтобы изменить отношение к своим персонажам как к неотесанным мужланам, показать их интересными и благородными людьми, какими были персонажи И. Тургенева, Л. Толстого и других предшественников, а сказ мало подходил для этих целей. Хотя в деревенской прозе юмор и присутствует, он направлен не на персонажей, а возникает в их среде.

М. Чудакова, одна из тех немногих ученых, кто попытался серьезно посмотреть на поэтику прозы 1960-х годов, чувствовала, что простая запись народной речи, как бы аккуратно она ни была сделана, недостаточна для обновления литературного языка: «...стилизация в манере «народного языка» только отпугнула читателя» (36). Она была недовольна тем, что повествование в форме сказа, пусть и выразительное, всё же заглушало голос автора и отчуждало его от героя. Она характеризует сказ как полуобывательский язык, который кажется подлинно народным, потому что мы не привыкли к нему (37). В таком типе повествования, заключает М. Чудакова, народный язык — это строительный материал, а не конечный продукт, а это в результате не создаёт произведений «большой литературы»

Ф. Абрамов считал, что писателям не стоит сочинять слова. Этот способ не был продуктивным авангардом в поиске исчезающего прошлого, а, скорее, «арьергардом» (38). Писателям, считал он, надо больше прислушиваться к языку народа. По Ф. Абрамову, творчество состоит в умении выбрать нужное из сундука с сокровищами и донести до читателя. Если автор проник во внутренний мир своих героев, то его повествовательный язык непременно изменится под влиянием их речи. «Мне очень близко такое построение текста, когда авторская речь глубоко сливается с речью героев» (39).

Слияние языка автора и героя могло принять форму внутреннего монолога — стилистического средства, фактически запрещенного в советской литературе 1930-х годов, но вернувшегося в городскую и деревенскую прозу во времена «оттепели» (40) Большинство писателей деревенской прозы сосредоточились на создании точно воспроизводящих деревенскую речь диалогов, которые они иногда дополняли своими комментариями. Некоторые включали в повествование

и внутренние монологи: прямые (в форме прямой речи) и не прямые (сочетающие черты прямой и косвенной речи). Такие внутренние монологи можно обнаружить, например, в повестях В. Распутина. Его даже критиковали за то, что он слишком сближался со своими персонажами (41). Использованием внутренних монологов отличается энергичный и оригинальный стиль В. Личутина. В его эпическом произведении «Последний колдун» несколько персонажей, включая старую Параню, сын которой только что приехал из города, принимают участие в повествовании через внутренние монологи

Небось, хорошо-то не поживешь в городе, там присмотреть некому. А курить так и не бросил, не успел ноги за порог занести, уж зубы папиросой заткнул, а значит, весь вечер промолчит, да и спать молчком ляжет. Горькая эта мысль чуть-чуть замутила Параскевину радость. Молчун сын, сама виновата... Параскева затащила на стол самовар, чай по чашкам разлила, придвинула к сыну и масло, и рыбу, и молока... ешь, сынок, ешь (42)

Добиться баланса между языком автора и персонажа было делом трудным. Как говорил В. Белов, один из них навсегда вкладывает слова в уста другого, и в результате этого может возникать стилистическая несовместимость. В. Белов долго искал тонкую, неуловимо зыбкую и имеющую право на существование линию соприкосновения этих языковых составляющих, добиваясь, чтобы не было ни конкретного разделения этих двух категорий, ни полного их слияния (43). Но точка соприкосновения была найдена не только им

Когда М. Чудакова в 1972 году писала свою статью, она уже видела начало изменений в употреблении не ассимилированного народного языка и городскими, и деревенскими писателями. К примеру, казалось, что В. Белов и В. Распутин обозначили тенденцию более уверенного использования народной речи, преодолевшую разрыв между свежестью включаемых в текст реплик и относительной изношенностью повествовательного языка, их обрамляющего (44).

Наиболее искусные примеры нового повествовательного языка поместили литературный стиль за пределы того, что М. Чудакова считала книжностью и холодностью традиции И. Бунина и Ю. Казакова. В «Привычном деле», например, В. Белов нашел лингвостилистические средства, чтобы выразить «целый образ мысли, целую концепцию мира» (45)

В традиционной деревенской прозе есть много примеров, в которых влияние народных поверий вскрывается не только на поверхностном уровне отношений к предрассудкам и традициям, но и глубоко,

на уровне языка повествования. Это происходит не через прямое цитирование или внутренний монолог, а через влияние народного мировоззрения и языка на стиль авторского повествования. Ощущение безличной, но живой Природы усиливается за счет частого употребления безличных конструкций и других «маскирующих средств» (46). Эти конструкции помогают читателям наравне с персонажами прочувствовать, что не в их силах контролировать многое из того, что происходит в жизни, что они не могут противодействовать законам истории или природы. В этих рассказах присутствуют невидимые, неизвестные, но осязаемо Живые силы, хотя мало что в них можно назвать мистикой. У Р. Блита в «Эйкенфилде», хронике английской деревни 1960 года, сельский священник пытается объяснить народные поверья: «Фатализм – вот настоящая сила, которая все контролирует. Это и природные божества, духи деревьев, воды, неба и растений. Кажется, эти поверья не имеют языка, но они управляют поведением людей» (47).

Иногда о необъяснимой вере народа в духов говорится прямо, как в рассказе Ф. Абрамова «Алька». Влияние народного языка выражается через использование приёма повтора: «Крутила-вертела, прыгала-бежала, – по веретейкам, по холмикам, по белым» (48). Тетка Альки, наткнувшись в лесу на красивые янтарные ягоды, крестится и отвешивает, как полагается, поклоны направо и налево, пока ее «более современная» племянница намазывается средством от комаров. Жеищины заблудились, потому что не в состоянии «прочитать» знаки на деревьях, не знают «азбуку» леса.

Вдруг, как в сказке, зачихало, зафыркало где-то слева в стороне, тетка помертвела: нечистая сила, ну, а Алька с распростертыми руками кинулась навстречу этой нечистой силе (49)

«Злой дух», деятельность которого косвенно упоминается здесь, оказался трактором, образ которого иронично «снижен» такого рода народной стилизацией. Когда Алька входит в дом своей умершей матери, она все еще находится под впечатлением «нечистой силы». Звук, который она услышала, передается глаголом «мяукнуло», хотя она знает, что это всего лишь кот Бусик (50).

У В. Распутина в «Василии и Василесе» в разговоре двух старух для обозначения работы (бремени, которое человек вынужден нести ежедневно и через всю свою жизнь) использовано личное местоимение **она**, что мистически одушевляет это понятие. Авдотья жалуется

ся, что когда она приходит в гости, у Василисы нет времени приесть, поговорить. Василиса отвечает, что за тем или иным делом она весь день проводит на ногах

- Ее и за тыщу лет не переработать, - кричит бабка Авдотья, - попомни, Василиса, она все равно после нас останется. Хошь конем вози, а останется
- Останется, останется, - кивает Василиса, - ее из одного дня в другой перетащишь, а уж надо дальше тащить. Так и кочуешь, как цыган с торбой.
- И никуда не денешься.
- А куда денешься?
- Нет, нет.

Они долго и согласно кивают друг другу головами (51)

Слово *она* олицетворяет здесь своего рода одушевленный быт, рутину ежедневного существования. Но слово *она* женского рода, а *быт* — мужского. Это олицетворение соотносит слово «она» с чем-то более сильным, мощным, чем заведенный порядок вещей, с чем-то подобным «судьбе».

Местоименные замены довольно редки в русской деревенской прозе, потому что они отражают веру в духов, которая, во-первых, становилась редкостью, а во-вторых, могла бы вызвать негативную реакцию критики. Именно так произошло с таинственным Хозяином острова в «Прощании с Матерой» В. Распутина. Использование местоимений и глагольных форм среднего рода — скрытый способ показать присутствие неизвестных и обычно опасных сил, которые — нечто большее, чем любое поверхностное влияние человека, поэтому они полностью изображаются повествовательным языком автора.

В повести «Вниз и вверх по течению» (1972) В. Распутин описывает первую весеннюю грозу, которую видит шестилетний мальчик. Он вышел ночью посмотреть ее, и для него она и ужасающее, и чудесное явление природы.

Где-то далеко в тайге зарокотало, набрало силу и покатилося, покатилося прямо на деревню, грозя раздавить и смять ее, и только чуть-чуть не докатившись, раздавилось (52).

Создав ощущение непреодолимой безличной силы природы, автор затем просто говорит. «Надвигалась гроза». Эта «сила» движется по направлению к Ангаре, где ускоряет ледоход — то, что больше всего интересует мальчика, «в жутком и неожиданно-радостном предчувствии он вскинул голову и увидел, как, ломая лед, выносит середину реки. Ее только-только сорвало, ее полоса была совсем неширокой» (53).

К сожалению, в английском переводе невозможно передать богатое значение безличных глаголов «выносит» и «сорвало». Писатель описывает случай, в котором можно наблюдать действие невидимых сил, но нельзя ни объяснить, ни контролировать их.

В. Астафьев использует то же самое стилистическое средство, чтобы описать такое важное в сельском мире явление, как ледоход. В «Предчувствии ледохода» писатель дает длинное и подробное описание ледохода, используя бесчисленные безличные конструкции.

*Сдавило лед, заполнило пустоты и проталины Белой пряжей, грубым швом
прошло реку насквозь . пластануло реку надвое А на реке уже во всю
ширь ломало, корежило лед и провалило в тартарары (54)*

Бабушка В. Астафьева взяла иконку какого-то спасителя и отправилась к реке, чтобы вместе с другими жителями деревни попытаться успокоить восставшие силы.

Такое понимание природы как безличной силы поддерживается существованием в деревенской культуре феномена двойной веры (55). В той же самой главе есть сцена из 1934 года, в которой напуганные местные правленцы, возвращающиеся с допроса и непонятного заключения в областном центре, пытаются перейти реку по плывущим льдинам. Они крестятся и тихо молятся, чтобы не рассердить реку. Эта сцена только усиливает ощущение, что и Природа, и Государство – безличные, потенциально опасные силы, действия которых нельзя проконтролировать. Но в 1934 году из двух этих сил Природа была менее пугающей

Ощущение мощи движения реки, течения истории и цикличности жизни развивается В. Распутиным в «Прощании с Матерой» (1976). Новость о том, что остров будет затоплен водами искусственно созданного моря, испугала стариков Когда Богодул кричит что-то нечленораздельное о разграблении могил, Дарья не отвергает невероятность того, что это может произойти.

Такое теперь время, что и нельзя поверить, да приходится; скажи кто, будто остров сорвало и понесло, как щепку, надо выбегать и смотреть, не понесло ли взаправду (56).

Все, что еще недавно казалось вечным и незблемым, теперь подвергается уничтожению и разрушению.

Старухи чувствуют, что это относится не только к острову, но и вообще к людям. В «Василии и Василисе» они говорят о работе,

употребляя по отношению к ней местоимение «она», работу приходится «тащить с собой», как будто это судьба. В «Прощании с Матерой» этот же самый глагол используется, чтобы показать, как судьба «тащит» людей по жизни.

– Мы уже теперь так и этак не своим ходом живем... Тащит... Куды затащит, там и ладио. Что тащит... правда, что тащит... – согласилась Дарья (57).

Наблюдая за сыном, сгорбившимся в лодке, как будто «бегущим от какой-то внешней силы», Дарья понимает, что он не хозяин самому себе.

И не Соня им руководит, этого он не позволит, – просто подхватило всех их и несет, несет куда-то, не давая оглянуться... своим шагом мало кто ходит (58)

И даже величественный листопад, который уже однажды столкнулся с безличной грозой, «во время которой срезало молнией «царскому листопаду» верхушку и киуло ее на землю», сейчас должен встретиться с безличными силами прогресса, которые приняли форму пожара, наводнения и бензопил (59).

Названия деревень

Если такие явления, как весеннее наводнение, гроза, пожар, болезнь, война (которые, кажется, таинственно приходят из внешнего мира и переходят «магическую» границу деревни), приписываются безымянным силам, то все остальное в деревне носит свои «имена». Люди, места и предметы иногда называются так, что не всегда понятны постороннему. Р. Ко говорит о внимании к детализированным «изобретениям маленького мира» как о существенной характеристике жанра, названного им «Детством» (60). Не удивительно, что деревенская проза, в значительной степени основанная на детских воспоминаниях, должна быть так внимательна к особым наименованиям. Безвозвратно уходило детство, постепенно исчезали не только детали деревенской жизни, но и сама деревня, и для деревенщиков было важным, чтобы в их произведениях сохранились потерянные имена.

Лукашин, злополучный председатель колхоза из романа Ф. Абрамова «Пути-перепутья», приехал в колхоз всего пять лет назад, и все это время он старался выучить названия здешних мест, которые

другие знали с детства: лесов, полей, рек, пастбищ и прочего, имеющегося на «сложной и запутанной карте Пekaшино». Он чувствует, что ему нужно научиться всему тому, что он называет «лесной грамотой», чтобы стать хорошим руководителем (61). По воспоминаниям Э. Кеннеди, он испытывал что-то подобное, работая в сельской Франции: «Культура подразумевала, что человек должен знать наизусть название каждой бухточки и расщелины, рощицы и оврага на этом огромном пространстве» (62).

Индивидуальные, яркие названия деревень — не просто способ отличить одну местность от другой. Это связь с доколхозным прошлым, обеспечивающая ощущение преемственности, национальной или местной идентичности. В «Сказке моего детства» Н. Рыленков объяснял, что до революции каждая деревня имела не одно, а целых три названия. Первое было официальным названием, используемым властями, второе — самоназванием, а третье — это прозвище, данное деревне соседями, с которыми, как объясняет М. Левин, непременно было соперничество. Так, например, родная деревня Рыленкова называлась Алексеевкой, Новой Ломней и Корчевкой. По местной легенде когда-то сюда на поселение посылали крепостных крестьян, и они ломали себе спины, корчя пни.

Герой «Пастушьей звезды» Б. Екимов приезжает на родину; когда он обозревает родные места, то видит пастбища, озера, маленькие деревеньки, берега реки и сады — те места, где прошла его пастушья жизнь. Когда он перечисляет названия всех этих мест, ему вспоминаются события, связанные с ними, и он понимает, что все это — своё, родное (63).

В повести В. Распутина «Вниз и вверх по течению» автор вспоминает, что островов около его деревни больше не существует. По проекту строительства гидроэлектростанции затоплены такие места, как Хлебник и Березовик, где он мальчиком собирал смородину, дикий лук и чеснок, пахал землю, объезжал коней и косил сено. Вода скрыла эти острова, и они исчезли. «Нет больше островов, и названия их, сиротливые и пустые, потеряв свою суть, звучат все реже и отходят все дальше, откуда уже не дано вернуться» (64). Рассказчику больно не только вспоминать, что нет островов, но и думать о том, что утрачены имена, которые не были случайными, но прочно и очень глубоко выросли в прошлую жизнь.

У В. Солоухина в «Смехе за левым плечом» боль превращается в злость, когда он вспоминает, как после 1931 года существовавшие веками названия деревень – Оленино, Прокошиха, Брод, Останиха, Куряниха, Венки, Пуговицыно, Вишенки, Лутино, Кривец, Рождествено, Ратмирово, Спасское – в документах, газетах, речах были вытеснены названиями колхозов, которые иногда равнялись одной, но чаще объединяли несколько деревень (65). Названия деревень были связаны с природой, культурой, с русским православием и местными особенностями. Названия же колхозов давались росчерком пера под влиянием исторического момента и несли международное или политическое значение. Эти новые названия, как и другие стороны жизни коллективизированного села, были ориентированы не на прошлое, а на «светлое будущее»: «Красный коммунистический авангард», «Путь к социализму», «Красное знамя», «Первое мая» и «Вперед». Родной деревне В. Солоухина Оленино сначала повезло, ее не трогали, потому что она входила в колхоз «Культурный активист». Но затем ее переименовали в «Сороковую годовщину Октября», затем в «Хрущев», а затем в «Ленин» (66).

В. Крупин проводит параллель между исчезновением названий деревень и изменением природного ландшафта. В «Сороковом дне» он вспоминает, что когда ездил в свою деревню, то попросил экскурсовода остановиться в одном месте, удивительную красоту которого он помнил с детства. Но «печальное зрелище открылось моему взору»

Здесь когда-то была деревня Брызгалово, а вон там Вишный Ключ, Красный Яр, еще дальше Черный Ворон и Прутки, – объяснял чиновник, указывая на пейзаж, обезображенный телеграфными столбами, заросший, замусоренный и с железными останками сельхозоборудования (67)

Деревенская проза рассказывает о тысячах таких мест, потерявших свою красочную индивидуальность под ударами технического прогресса.

В рассказе А. Солженицына «Матренин двор» есть частичная деромантизация этого типичного для деревенской прозы топоса. Автор, страстно желающего попасть в самое сердце России после нескольких лет ссылки в Средней Азии, назначают учителем в деревню Высокое Поле. Деревня, «расположенная на взгорке между ложков, цельно-обомкнутая лесом, с прудом и плотинкой», вполне оправдывала свое название. Он бы с радостью остался там навсегда, но там не торговали ничем съестным и не пекли хлеба. Следующее назначе-

ние в поселок Торфопродукт вызывает у автора вздох и размышления о прошлом: «Торфопродукт? Ах, Тургенев не знал, что можно по-русски составить такое!» (68). К счастью, Торфопродукт окружен деревнями, расположенными среди озер и лесов, с более «аппетитными» названиями: Тальново, Часлицы, Овинцы, Слудни, Швертни, Шестимирово... «Ветром успокоения потянуло на меня от этих названий. Они обещали мне кондовую Россию» (69). Автор оседает в Тальново и находит сердце России, когда переезжает в дом к Матрене.

Имена и прозвища деревенских жителей, особенно стариков, — еще одна отличительная черта деревенской прозы. Матрена, Богодул, Иван Африканович, Пелагея и Евсей — такие имена редко встретишь в городской или молодежной прозе, но они обычны для деревенской прозы, также как уменьшительные слова, отчества в качестве заменителей имён или фамилий или прилагательные, указывающие на место происхождения. В. Астафьев писал о смерти старой тетки Агафьи, которую местные называли «Агафья Сергеевская» (из Сергеевска) (70). В пространстве деревни или нескольких окружающих поселков фамилия была не обязательна. Сказать «сергеевская» было достаточно, чтобы отличить эту Агафью от любой другой. Писатель также вспоминает, как после смерти матери, когда ему было десять лет, деревенские женщины звали его Витенька, как будто он был их сыном. Шестьдесят лет спустя оставшиеся в живых женщины все еще обращались к нему так. Эта интимная лингвистическая деталь точно передает ощущение традиционной деревенской жизни.

Писатели-деревенщики использовали эти имена, чтобы реалистически передать ощущения деревенской жизни, которую они так хорошо знали и которая так быстро исчезала в послевоенный период. В. Крупин в «Сороковом дне» приводит длинный список своих предков. Это может показаться странным, даже необязательным, тем более что никто из этих людей не фигурирует в рассказе. Но это упоминание имеет культовое значение. Это сороковой день его путешествия по родине; на сороковой день русские православные вспоминают своих умерших родных. Бури и перевороты двадцатого века разбросали его родственников по разным уголкам России, он не может посетить их могилы, поэтому единственный способ «помянуть» — это просто перечислить их имена.

Когда умерла тетка Агафья, В. Астафьев нашел в ее доме фотографии Лукаши и Акулины, которые кем-то ей приходились, и размышлял о том, кто теперь будет поминать их. Ответственность за

поминовение имен умерших очень серьезно понимается деревенской прозой и похожа на то, как Анна Ахматова в трогательном эпилоге к поэме «Реквием» выражает желание назвать поименно всех тех женщин, которые стояли, как и она, у стен тюрьмы. Правда, она не реализует это свое намерение. В русской деревенской прозе акт поминовения людей и мест, которые иначе будут забыты, имеет духовное, культурное и политическое значение. Одним из признаков заката деревенской прозы стала потеря отчетливого (ясного, чистого) языка, того языка, с помощью которого можно воссоздать светлый образ навсегда ушедшей жизни. Одним из самых важных достижений деревенской прозы было сохранение в русской литературе живых голосов деревни, голосов деревенского детства.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ВРЕМЯ, НАЗАД!

Как всё тихо, всё сонно в
трех-четырех деревеньках,
составляющих этот уголок!
И. Гончаров. *Обломов*

Это чувство походило на воспоминание,
но воспоминание чего? Это было почти,
как если бы вы вспомнили что-то,
чего никогда не было
Л. Толстой. *Детство*

Отношение ко времени – одна из основных характеристик русской деревенской прозы и верный способ отличить ее от литературы социалистического реализма. Главной целью литературы соцреализма было изображение «реальности в ее революционном развитии», что отчетливо видно в романе В. Катаева «Время, вперед!», в котором индустриальный подъем, а особенно установление производственных рекордов, описаны через ускорение времени

Время сжато. Оно летит Оно стесняет Из него надо вырваться, выпрыгнуть. Его надо опередить Сметана почти бежит (1)

В. Маяковский, предлагая название «Время, вперед!» В. Катаеву, заявлял, что оно определяет «саму сущность нашей сегодняшней жизни» (2). Эта фраза словесно выражает отношение литературы ко времени, возникшее из движения русского авангарда в 1934 году и поддерживаемое официальной идеологией социалистического реализма, предписывавшей использовать эту теорию не только в произведении городской и индустриальной, но и колхозной литературы. Предполагалось, что рассказы о деревне должны показывать неослабевающую борьбу за изменение медленного течения сельской жизни, *быта*, которые, совершенно очевидно, стояли на пути механизированного и коллективного будущего (3) Необходимость скорейшего ухода от прошлого отчетливо обозначена в романе В. Ильенкова

«Ведущая ось»: «Этот глубоко укоренившийся соблазн деревни был тормозом для людей; даже на пороге новой жизни он сдерживал их, делая их долгий марш в будущее еще тяжелее» (4).

После нескольких десятилетий насильственного ускорения времени деревенщики стали тормозить разогнавшуюся было машину сельской литературы. Как полагал Дж. Хоскинг, «в одночасье советское прометеевское стремление к светлому будущему сменилось преклонением перед утраченным Золотым веком» (5). «Время, назад!» – перевертыш названия романа В. Катаева – прекрасно отражает контраст между произведениями быстро меняющегося, нацеленного на будущее соцреализма и медленной, ориентированной на прошлое деревенской прозой. Литературная деятельность *деревенщиков* вылилась в философскую и даже идеологическую позицию, которую Дж. Бергер точно назвал «культурой выживания», противопоставив ее «культуре прогресса» (6). Они разнонаправлены: одна обращается к событиям прошлого, а внимание другой устремлено в будущее. Писатель-деревенщик В. Личутин считает, что биологическое и духовное время противопоставлены друг другу.

Естественное и биологическое движется во времени вперед, а духовное, по большому счету, стремится назад, переходит от одного предка к другому, в глубины веков. Лишь фантазия душевно неуравновешенного человека могла создать... миф об ускорении времени (7).

Чтобы лучше понять произведения канонического соцреализма, нужно понять их устремленность в будущее, к скорости, к полному отрицанию традиционного ради создания нового мира. Чтобы справедливо оценить деревенскую прозу, нужно понять интерес писателей к прошлому, к деревенской жизни, к памяти. Образ «долгой дороги» в деревенской прозе — это не только неторопливые путешествия по русской глубинке, но и долгая дорога назад — к деревенскому детству писателей и прошлому русской деревни вообще (8).

Отношение ко времени, то, каким образом оно замедлено и повернуто вспять, отличает деревенскую прозу не только от произведений соцреализма, но и от большей части городской прозы (9). Писатели-деревенщики обращают больше внимания на богатое, состоящее из многих пластов чувство времени, чем на новаторские сюжеты или оригинальных персонажей. Исследовав целый ряд произведений, я выделила несколько самых важных типов времени, функционирующих в деревенской прозе. Это историческое, литера-

турное, циклическое время, время смены поколений, детское и апокалиптическое (или эсхатологическое) время.

Историческое время

Типичный подход к категории времени в деревенской прозе сочетает элементы циклического, исторического и личного времени с акцентом на прошлое, которое представляется гораздо более важным, чем настоящее и будущее. Так как эта литература большей частью создана людьми, жившими в деревне, можно было бы ожидать, что циклическое время будет доминировать, однако не стоит забывать и о пласте исторических событий.

Те, кому присуще однолинейное восприятие времени, не могут принять идею циклического времени, которое вызывает эффект морального головокружения, – ведь вся их мораль зиждется на сугубо причинно-следственных связях. Те, кто имеет циклическое представление о времени, легко восприимчивы к условности времени исторического, которое кажется лишь следом поворачивающегося колеса (10)

Хотя деревенская проза родилась из очерков В. Овечкина, критикующих существующую в то время ситуацию в колхозах, она возникла прежде всего как литература, озабоченная *прошлым*. В конце 1970-х годов, когда некоторые писатели вернулись к описаниям современной деревенской жизни, критики посчитали эти новые произведения частью «другой литературной галактики» (11). Но даже после утверждения, что деревенская проза обращена прежде всего в прошлое, все еще остается вопрос – *где* в прошлом деревенская проза локализует себя и *чье* прошлое она описывает. Частая неопределенность в том, когда именно происходит действие, заставила Дж. Хоскинга отметить, что деревенщики предпочитают изображать деревню «не во время написания, а как будто немного раньше» (12). Они отходят от характерной для советской литературы публицистической привязанности к настоящему, находя возможность дышать в другом времени, мягком и неуловимом. Временная размытость деревенской прозы вызвана тем, что события в памяти человека смешаны и неточны. Это очень хорошо соответствовало потребностям зарождавшейся идеологии. Неправильное прочтение этой намеренно размытой временной схемы не могло не вызвать вопроса, а подлинна ли картина сельской России, созданная деревенской про-

зой, в которой была предложена *правда* нравственная и личная, а не факты?

Когда речь идет об истории, деревенская проза рассказывает о крестьянской жизни при советской власти. Сведения об этом периоде обычно фальсифицировались, упрощались и превратно истолковывались в колхозных романах. Хроника, воссозданная деревенщиками, дает более полный отчет о советском прошлом, основанном на воспоминаниях о *малой родине* – деревне и семье писателя. Сложности коллективизации, работа на фронте во время войны, тяготы послевоенного периода оживают, потому что мы узнаем, как все эти события отразились на родителях, дедах, братьях и сестрах писателя. *Деревенщики* уделяют пристальное внимание не только главным историческим событиям, но и традиционному укладу деревенской жизни, безвозвратно измененному в двадцатом веке. И мы видим уже последствия, а не сами события. Любимые персонажи этих писателей – старики и старухи, носители традиций, а не типичная для колхозной литературы молодежь, несущая с собой перемены.

Все исторические и природные силы, за исключением коллективизации, писатели-деревенщики изображали как стихийные, безличные явления. Каждую весну случается ледоход, а правительство перегораживает Ангару, и деревенские жители не видят большой разницы. Персонажи не столько пассивны, сколько зависимы, управляемы, они выживают только по воле сил, более могущественных, чем человек. Некоторые из самых сильных сцен в деревенской прозе, включая повести А. Леонова и Ф. Абрамова о войне и В. Распутина о затоплении целых деревень и даже островов при строительстве ГЭС, выражают покорность человека неизбежному, неотвратимому. Дарья у В. Распутина в «Прощании с Матерой» постоянно повторяет, что всех «тащит» по жизни и редко кто идет своим ходом. Татьяна Аверкина у А. Леонова в рассказе «По летним и зимним дорогам» подтверждает это наблюдение: однажды зимой во время войны она идет домой, продав самое дорогое, что у нее было, – шаль, чтобы спасти от голодной смерти своих детей

Из проулка ветром выносило снег, закручивало и – куда не отвернешься – било в лицо, слепило, задувало под подол. И, поджимаясь под ветром, придерживая подол юбки, Татьяна пошла, будто бездомная собака, схватившая вдруг кость. . (13).

Татьяна совсем не похожа на полновластных хозяев истории и природы, изображенных в произведениях соцреализма. Повернув-

шись «спиной к ветру», эти крестьяне не стремятся менять жизнь, они хотят просто выжить и вырастить хотя бы следующий урожай, а не построить «светлое будущее»

Даже когда временные рамки установлены таким особенным историческим периодом, как Великая Отечественная война, писатели-деревенщики не заостряют внимание на главных битвах и исторических фигурах. Их интересуют не проявления личного героизма, а выживание одной деревни, по существу, России в целом. На первый план они выводят повседневную жизнь и показывают, как трудно выжить в деревне, в которой остались одни старики, женщины и дети, которым приходится трудиться для фронта. Деревенщики вернули этих простых крестьян в официальную историю, из которой они, по большому счету, уже были исключены. У нации есть «города-герои», но нет «героинь-деревень». Их подвиг увековечен только в этих произведениях. Кроме того, многие из писателей в начале 1940-х годов были детьми и подростками, и детское видение мира дополнительно окрашивает описание войны.

До прихода к власти М. Горбачева и гласности о промахах коллективизации не говорили открыто, а лишь намекали в деревенской прозе. Ко времени, когда официальная цензура была отменена, деревенская проза уже распалась как целостное движение, более полные изображения этого трагического периода стали появляться в произведениях, исшивших скорее документальный характер, чем лирический. В. Белов, Б. Можжев и другие перестали опираться на детские воспоминания о своей «малой родине», а начали использовать ставшие доступными архивные материалы. К сожалению, некоторые из них ограничились тем, что заменяли один миф – о коллективизации как успешном, справедливом процессе, на другой – о евреях как врагах крестьянства и фактически единственных виновниках произошедшего.

Циклическое время

Циклическое время, особенно естественный цикл смены времен года, очень значимо для деревенской прозы, в произведениях которой показано, что этот круговорот теснейшим образом связан с работой, народными обычаями, церковным календарем. Замечательный успокаивающий эффект, производимый этой прозой, даже несмотря на

сцены исторических переворотов и личные трагедии, многим обязан изображенному ощущению предсказуемости природных явлений и событий, таких как оттепель, наводнение, первый весенний гром, сев, пахота, сенокос, рыбалка, нескончаемость летних дней, последнее купание и первые яблоки в августе, сбор грибов, жатва, починка рыбацких сетей во время долгих зимних вечеров и ожидание отела коровы, которая потом снова будет давать молоко. Загем цикл повторяется, но ни день, ни год уже не бывают такими же, как предыдущие. У каждого времени года есть своя собственная система насущных дел, праздников, игр, одежды, еды, песен, поговорок, предрассудков и свой собственный ритм.

Татьяна Аверкина у А. Леонова знает эти циклы очень хорошо. С их помощью она может следить за историей своей семьи. Через несколько месяцев после начала войны, когда героиня готовится рожать в погребе, она вспоминает о рождении своих детей не по числам, а по тому, какими приметам года оно сопровождалось.

Иван родился – сады цвели, пчелки с мушками жужжали. Первый сын – первая радость! А Федор в яблоки родился. Сильные были по тому году яблоки.. Маня под рождество появилась. Снежная стояла пора. Забивало снегом ометы и колодцы, шумело в трубе... При Верке волокли из леса опеики.. Мишка родился в первоснежке, в голубой вечер. Корова отелилась в тот же день.. В марте появился крикливый Алешка. Скворцы летали по деревьям, дрались за скворечники... А под сенокос, когда луга сочно желтели одуванчиками, марево разливалось над растущими хлебами, вошел в жизнь Петька (14)

У В. Перепелки в «Старинном календаре» герой проводит один день в своей родной деревне, «затерявшейся в непроходимых лесах», где никогда ничего не происходило, только однажды случайно сел самолет-«кукурузник», сбившийся с курса. Это стало событием, от которого люди затем начали отсчет времени. Они говорили: «Это было на другой год, как самолет сел на поле». Или: «Это как на поле самолет сел, так третьего году..» (15).

На развалинах родного дома автор находит несколько страничек из календаря своего прадедушки. Это памятник *двоеверья*, сплав православия и народных поверий, так свойственных русской деревне. Эти странички связывают природные циклы и мир духов с календарными месяцами и днями Святых: «На Никиту водяной просыпается и созывает на пир русалок» (16). Рыбаки должны принести святым дары в этот день, чтобы обезопасить свой дом и членов семьи. Календарь рассказывает, когда надо ждать осеннего перелета

птиц, как узнать, какими будут осень и зима, как себя вести в определенные дни.

В конце июля – святой Илья. На Илью (20 июля) до обеда – лето, после обеда – осень. На Илью скот не выгоняют в поле, зверь и гад бродят в поле. До Ильи под кустом сено сохнет, а после Ильи и на кусту не высохнет (17).

Святой Илья, противопоставленный доброму, готовому помочь Святому Николаю, определенно обладает некоторыми характеристиками древнеславянского бога грозы Перуна. Он может послать на землю не только долгожданный дождь, но и грозу с молнией. Не только скот не выгоняли в этот день, но и сами крестьяне остерегались выходить на поля. Они постились и приносили богу дары, чтобы умиротворить его (18).

Кондырь, герой одноименного рассказа А. Леонова, смотрит на месяц и инстинктивно крестится (19). Двоеверие очевидно и в «Предчувствии ледохода» В. Астафьева (20). Описание ежегодного ледохода на Енисее связывает это чрезвычайно важное событие годового цикла с Пасхой. Его бабушка называет это природное явление *светопреставлением* и, взяв иконку Спасителя, возглавляет ход женщин к реке. Там они молятся, кланяются, обращаясь одновременно к реке и к Пресвятой Богородице (21).

Рассказ В. Распутина «Василий и Василиса» (1967) построен на ритмах дня и времени года. Настоящее время, преобладающее в рассказе, усиливает ощущение повторяемости так же, как и частотное употребление названий времен года. летом, зимой. Ежедневная и сезонная работа, бесконечная и нескончаемая, которая структурирует жизнь, одушевляется в этом рассказе, приобретая форму личного местоимения «она». Прежде всего, мы видим ежедневный утренний ритуал Василисы, узнаем, как она определяет время: «День ее был разделен не на часы, а на самовары: первый самовар, второй, третий» (22). И только после того, как мы видим утро Василия, узнаем, насколько необычен их семейный уклад: вот уже тридцать лет – после пьяной драки, повлекшей выкидыш у Василисы, – муж живет в «ссылке», в амбаре. Но все в этом рассказе вплетено в быт: отдельные жилища, возвращение Василия с войны (по осени, как раз картошку копали), временное появление в амбаре второй «жены» и ежедневный стакан чая, который он получает на «антивоенной зоне» – середине кухонного стола. Когда Василий заболел, то сказал, что не хотел бы умереть ночью.

Я хочу умереть днем Люди разговаривают, куры крыльями машут, собаки лают (23)

Быт, обычное течение дня даже может приглушить страх смерти. Это очень напоминает рассказ Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», когда крестьянин Герасим заботится о своем умирающем барине с той же оживленной, веселой деловитостью, с которой бы он взялся за любое другое дело.

В последней главе повести В. Белова «Привычное дело» Иван Африканович сидит на берегу деревенского озера поздней осенью. Хотя это и сороковой день после смерти его жены Катерины, он думает не о конце жизни, а о бесконечности ее циклов. Придет зима и будет очень долгой, но настанет день, когда вновь вернется тепло, и рыба зашевелится подо льдом, и лед сломается, а лягушки и утки подадут голос. «И так повторяется каждый раз». Эти размышления о смене времен года приносят неожиданный покой в растревоженную душу Ивана Африкановича. Впервые за все время он идет на могилу жены, приносит ей рябину – дар от мира живых. Он будет продолжать жить и примет не только жестокую реальность смерти жены, но и бесконечный круговорот жизни. В конце произведения Иван показан лежащим на могиле жены. Затем повествование переходит к безличному описанию природы: «Пронеслась над погостом шумная скворчиная стая. Горько, по-древнему, пахло дымом костров. Синело небо. Где-то за пестрыми лесами кралась к здешним деревням первая зимка» (25). Переживание цикличности мироустройства в деревенской прозе, кажется, выхватывает деревню из истории и помещает ее в первобытный лес, но беды всегда где-то поблизости: Кондырь у А. Леонова накануне своего вынужденного переезда гуляет в дубраве, и хотя прогулка приятна, она ничего не меняет. В повести В. Распутина «Прощание с Матерой» приходит весна, но это последняя весна в жизни острова. В. Белов называет эти два аспекта деревенской прозы «лад» и «разлад» (27). Видение «лада» и быта очень полно представлены в его сборнике очерков о народной эстетике «Лад», в которой прекрасно описана повседневная крестьянская жизнь в северных деревнях близ Вологды. В. Белов рассказывает, что в деревне ко времени относятся иначе, чем в городе, что используют не часы, а с упрямым постоянством ориентируются по солнцу.

Писатель показывает, что жизнь в деревне была циклична в соответствии с сельскохозяйственной деятельностью, временами года,

частями суток (24). В. Белов рассказывает, что деревенская жизнь сначала зависла от крестьянской работы и времен года, а потом произошло и более мелкое деление на будние дни и праздники, посты, дни недели и время суток. Он берет период созревания одного урожая льна и в деталях прослеживает, как весь этот процесс, от посева до изготовления гкани и льняного масла, определяет жизненный уклад деревенских женщин: посев, сбор, вымолот, сушка, отжим масла, разминание, отделение волокон, расчесывание, прядение, ткачество, отбеливание полотна и, наконец, шитье. Если не удавалось закончить работу в положенный срок, это грозило экономическим и социальным неблагополучием всей семье.

Еда, церковные праздники, детские игры, свадьбы – все они были частями определенных циклов. В. Белов отмечает, что во всех этих циклах следование образцам, доставшимся от предков, сочеталось с неповторимостью каждого отдельного действия. Каждый дом, икона, песня, вышитое полотенце были узнаваемо «правильными», но все же не похожими ни на что другое. Все деревни справляли главные праздники, но каждая выбирала себе летом и зимой по «пивному празднику» (28). Из всего этого становится очевидным, что жизнь человека представлялась как осуществление, и не более того. Не уклад жизни и не тип литературы выдвигают на передний план либо «роман», либо человека. Непрерывность была необходима, изменений боялись и избегали. Дж. Бергер запечатлел этот подход к жизни в «Поросычей земле». «Крестьянин ощущает жизнь как промежуточный этап между прошлым и будущим из-за того, что его мысли и чувства движутся через время в двух противоположных направлениях. Его задача состоит в том, чтобы передать средству и способы выживания... его детям. Его идеалы находятся в прошлом; его обязанности – перед будущим, которое он сам не увидит. После смерти он не перенесется в будущее – он понимает бессмертие по-другому. Он вернется в прошлое» (29).

Именно это внимание к циклам и это детальное описание быта – заодно с обращением к детским воспоминаниям – позволяют деревенщикам не только двигать время назад, но и замедлять его. «Время, вперед!» В Катаева намеренно соотносено с темпом движения поезда, набирающего скорость. Медленно бредущая лошадь и ее захмелевший ездок в начале повести В. Белова «Привычное дело» олицетворяют совсем другие скорости. Для писателей деревенской прозы ценна сама проверенная временем повседневность, учение, жизнь, передача традиций, а не уход от всего этого. У В. Личутина в рассказе «Бабушки и дядюшки» на жалобы о бессмысленности

этой ежедневной борьбы старуха отвечает: «Для продолжения рода живем. Для того и работа бесконечная» (30).

Литературное время

Циклическое время деревенской прозы, народный календарь не только отражают сельскую жизнь, какой ее знали деревенские писатели сами или по рассказам предков, но и продолжает литературную традицию, восходящую к «Бедной Лизе» Н. Карамзина. Эта литературная традиция с ее отношением ко времени оказала большое влияние на деревенщиков, а конкретнее — на творчество таких писателей, как С. Аксаков, И. Гончаров, И. Тургенев, Л. Толстой, М. Пришвин, народники, крестьянские писатели 1920-х годов. Их литературными предшественниками были также писатели рубежа веков И. Бунин и З. Гиппиус. В «Обломове» (1859) И. Гончаров говорит, что сельские помещики и их крепостные крестьяне всегда следили за временем по церковным праздникам, временам года и семейным событиям. «Они никогда не ссылались (не обращались к датам и месяцам) на даты или месяцы» (31). У З. Гиппиус в рассказе 1895 года «Вне времени: старый этюд» герой — молодой помещик — едет со своими родственниками в отдаленное имение, чтобы провести там лето. Вскоре он обнаруживает, что потерял чувство времени.

Я не знаю, сколько времени прошло с тех пор, как я приехал в Осокино. Дни приходили и уходили; я сбился со счета и уже даже не хотел считать их. Я только знал, что сено уже давно скошили, а рожь пожелтела и склонилась к земле, и частые ветры начали рябить поверхность озера (32)

Когда он говорит двоюродной сестре, что не знает, какой сегодня день и даже месяц, она отвечает, что можно узнавать день недели по определенным признакам, например по звону церковного колокола в субботу. Конечно, такая беспечность была непозволительной роскошью для крестьян, но временная атмосфера деревенской прозы все же ближе к этому рассказу о дворянском имении девятнадцатого века, чем к более «пролетарским» произведениям (33). У И. Бунина в рассказе «Антоновские яблоки» (1900) время останавливается, когда в сумерках ранней осени резкий, горьковато-сладкий аромат спелых яблок наполняет воздух, и лошади медленно тянут молотил-

ки по нескончаемому кругу, часто засыпая на ходу (34). Эти кажущиеся бесконечными, медленные повороты характеризуют временную структуру деревенской прозы.

Чувство времени в деревенской прозе не только *противостоит*, но и *предшествует* произведениям социалистического реализма. Оно проходит мимо соцреализма и обращается к традиционной крестьянской жизни и к изображению этой жизни в дореволюционной литературе. Эти писатели приветствуют то, чего боялся В. Ильенков. Они противопоставляют медленных лошадей быстрым тракторам.

Время поколений, наследственная память (память поколений)

Есть в деревенской прозе временной пласт, который включает в себя чувство *родины* и народа. Этой родиной может быть Россия или весь славянский мир, но может быть и меньший топос, например регион (Центральная Россия или Сибирь) или одна-единственная деревня с ее жителями, связанная с вашим прошлым, настоящим и будущим. В Личутин назвал это чувство осознания причастности к своей семье, роду *родовой памятью*. Эта память может прийти к вам внезапно, как крошечная свеча, вспыхнувшая в темных тайниках души. И вы вдруг понимаете, «что появились задолго до момента своего рождения» и не существуете отдельно, а связаны с поколениями людей, жившими за столетия до вас (35).

В. Личутин признается, что вначале он не видел ничего поэтичного в детстве, проведенном в старом, плохо обустроенном доме, где не было даже русской печки. Но затем он стал вспоминать беззаботные моменты уличных игр с другими детьми, и к тридцати годам детство стало видаться им совсем по-другому.

И только теперь, когда мне за тридцать, оглядываясь на свое прошлое, я начинаю понимать, что хотя рос полуголодным мальчишкой – безотцовщиной, я вовсе не был несчастным. Это значит, что ребенком ты можешь быть голодным или сытым, босым и плохо одетым, но ты не можешь быть несчастлив или не чувствовать радости. Это непостижимая загадка детства. Детство – всегда детство (36).

В определенный момент туман рассеивается, и родовая память входит в его душу. Поездки в родную деревню матери стали необхо-

дымым звеном в процессе «воссоединения» памяти. Ощущение того, что ежедневный быт переходит из поколения в поколение, является основой чувства принадлежности к *роду* и средством защиты против разрушительной культурной и внутренней пустоты.

Писатель связывает родовую память с духовной и противопоставляет их разуму (37). После крещения он понял, что может развить свою родовую память, путешествуя по русскому Северу, изучая богатый фольклор этих мест и вспоминая истории, рассказанные ему старшими родственниками, особенно его дедушкой. Эти истории позволяют его душе обратиться к прошлому веку и судьбе прадеда.

Родовая память имеет большую значимость, чем личная. В. Личутин рассказывает о своем собственном опыте в надежде, что он вдохновит других. Родовая память – это сила, которая может укрепить нацию или отдельного человека.

Родовая память – это знание жизни, которое безвозвратно ушло или было потеряно. Так легко его потерять, а вот восстановить можно только по маленьким частичкам. Иногда ты обнаруживаешь, что заново открыл что-то, что знал ребенком и забыл (38)

В очерках В. Личутина – в конце 1970-х – начале 1980-х годов, когда деревенская проза как движение угасала, можно обнаружить лирико-философские элементы деревенской прозы, приобретшие мифологические черты.

В. Крупин старается сохранить свою родовую память в повести «Сороковой день». Навещая своих родителей, он ощущает единство членов семьи, живых и умерших, когда они приходят к нему во сне или смотрят на него с фотографий. Несмотря на частые переезды семьи с места на место и отсутствие деревни, которую он мог бы назвать своей, он пытается вспомнить имена всех людей, которые считались его *родней*, и места, где находятся их могилы. Ему кажется, что к 2000 году ни у кого уже не будет сил навещать их (39)

У Ф. Абрамова в посмертно опубликованной «Поездке в прошлое» (написана в 1963–1974-м, опубликована в 1989-м) мы видим еще более болезненный поиск родовой памяти. Герой Микша (Никифор Иванович Кобылин) много лет назад сменил фамилию и отрекся от своего отца по совету своих дядюшек – большевиков-активистов. Когда таинственный незнакомец заставляет Микшу проводить его в заброшенное поселение «раскулаченных лишенцев», он вынужден

посмотреть в глаза правде – болезненным реалиям раскулачивания и его деревне, за которым и стояли его дяди.

Повидал он кое-чего на своем веку. Был на войне, был в лагерях, Берлин в сорок пятом году брал с Жуковым, а вот такого в его жизни не было. Не было, чтобы он брел по улице поселка и чтобы руками, как в лесу, раздвигал кусты (40).

Незнакомец оказывается убийцей одного из дядей – «легендарного» Александра, который в те далекие времена изнасиловал его пятнадцатилетнюю сестру. И как только гордость за дядюшек – причина его отделения от своих корней – исчезла, Микша захотел узнать историю своего отца и, таким образом, воссоединиться со своим *родом*. Он «открывает» для себя истинных героев – своего отца и деревенского учителя. По дороге домой ледяной осенней ночью он останавливается у деревенской часовни – места, где укрывались раскулаченные и где многие из них умерли, и ему начинает казаться, что место это ярко освещено. Он слышит голоса поющих людей, также как в 1930 году. Их голоса доводят его до слез.

Иду, иду, отец!

Никогда в жизни не был он на могиле своего отца, никогда в жизни не ронял слезы на погосте возле часовни, а почему? Разве он не сын своего отца?

Звонили колокола. Песня то умолкала, то вновь томила тоской и болью. Он шел к отцу (41).

Свеча, которая освещает его душу, – *родовая память* – дает Микше возможность найти свое настоящее прошлое. То, что Микша умирает в процессе поиска, мало волнует автора. Ф. Абрамов с иронией говорит о заметке в местной газете, которая приписывает смерть героя состоянию алкогольного опьянения. Микша умирает на могиле своего отца, повернувшись лицом к своему роду и прошлому. В этой «эпитафии» деревенской прозе Ф. Абрамов предложил «символическую проработку покаяния», темы, начавшей доминировать в СССР после 1985 года (42).

Тема русской идентичности, русского характера, которую можно обнаружить в некоторых произведениях деревенской прозы, вела к творчеству, которое было не столько художественно отточено, сколько идеологически проработано. Чувство принадлежности к корням и к родовой целостности – одна из отличительных черт деревенской про-

зы – ярко выражено именно потому, что было лично знакомо и не являлось политической абстракцией. Парадигма слов «родной» и «родное» включает землю, язык, дом, постоянное обновление, связывает живых, мертвых и еще не родившихся. Это чувство обычной жизни разных поколений особенно сильно ощущается в «Последнем поклоне» В. Астафьева, в главе «Бабушкин праздник»

Вскоре после ильина дня, как голько заканчивался сенокос, в наш дом собиралась вся многочисленная родня – гостевать, гочнее, праздновать день бабушкиного рождения. Случалось это раз в два-три года. Чаше-то накладно. Никто не стоваривал бабушкиных сыпювей, дочерей, внуков и других родичей съезжаться в этом именно году, об эту пору, но они сами по какому-то наитию знали, когда им надо быть в родном дому, у магери и огца (43).

К счастью, дедушка с бабушкой В. Астафьева тоже это чувствовали и готовились заранее к этим празднованиям.

Деревенская проза говорит о том, что существует и нечто большее, чем связь между кровными родственниками. Ф. Абрамов в начале своей эпической тетралогии «Пряслины» (1958–1978) видит настоящую хронику деревни Пекашино, написанную на деревянном столе на сеновале, на котором деревенские мужики и мальчишки вырезали свои имена и делали различные надписи. Кондырь, герой А. Леонова, рассматривает семейный стол с отметинами, которые оставляли в течение десятилетий, потому что отец и дед выбивали об него свои трубки с самосадам. То есть связь между людьми, из поколения в поколение сохраняющими одни и те же привычки, очевидна. Хотя деревенские женщины и не оставили таких же «хроник», их «включенность» в ход жизни не менее важна для этих писателей.

Иногда связь принимает форму эмоционально выраженного воспоминания, например, когда Наст сься в «Последнем дне в старом дому» В. Перепелки перед отъездом с дочерью из деревни «разговаривает» на деревенском кладбище со своим умершим мужем «Привычное дело» В. Белова заканчивается тем, что Иван Африканович на могиле жены пытается рассказать ей и о своем горе, и о своем решении продолжать жить. Иногда возникает ощущение, что люди действительно общаются с теми, кто уже ушел в лучший мир, например в «Кондыре» А. Леонова, «Последней избе» Б. Екимова, и, ярче всего, в «Прощании с Матерой» В. Распутина. В повести «Прощание с Матерой» старуха Дарья после бессменной вахты на разоренном кладбище получает откровение, как ей проводить в последний путь

родной дом перед сожжением. Дарья думает о живых и мертвых, о разных поколениях, живущих в одно время (44). Сидя вместе со своим сыном Павлом и внуком Андреем, она молча размышляет о своей собственной смерти в самых обыденных выражениях.

Вот она нитка с узелками. Кажется, так много лет между узелками, а где они? Мой-то узелок вот-вот растянут и заглядят, ровный конец опустят, чтоб не видать было. чтоб с другого конца новый подвязать Куды, в какую сторону потянут эту ниточку дальше? Что будет? Пошто так охота узнать, что будет? (45).

Загадочное, похожее на кошку, существо по имени *Хозяин*, своего рода дух острова, следит за своими владениями, обходит их ночью. «Только ночью, отделяясь от твердой земли, живые и мертвые встречаются. Мертвые приходят к ним в телесном обличье и просят правды, чтобы передать ее дальше, тем, кого они помнят» (46). Цепочка памяти, которая приравнивается к правде, ведет в прошлое. В начале «Прощаия», советского фильма по этой книге, режиссер Э. Климов показывает, как в маленькой лодке Ангару пересекают пять сторбленных фигур в белых монашеских одеяниях, при ближайшем рассмотрении оказавшихся правительственными чиновниками, у которых есть задание очистить местность от всех сооружений, а пятая – женская фигура – исчезает из поля зрения. Эта сцена – дань жене Климова, режиссеру Ларисе Шепитько, которую вместе с четырьмя членами ее группы убили в начале съемок очередного фильма. Хотя этой сцены явно не было в тексте В Распутина, она прекрасно вписалась в элегическую тональность книги (47). Одни и те же фигуры предстают в образе и живых, и мертвых в потрясающе эффектной, незабываемом киноэпизоде. По крайней мере, на мгновение создается реальное ощущение прикосновения к «потустороннему миру», того прикосновения, которое иногда ощущали персонажи деревенской прозы, думая о *роде*, к которому они принадлежали, и который они должны были чтить и помнить.

Предки всегда были очень важны для русского фольклора и русского православия, и деревенская проза отражает эти всё еще живые поверья. Смерть в русской деревне, как ее обычно и представляет литература, всегда воспринималась как часть естественного цикла, что резко контрастирует с концепцией смерти в мире образованных горожан. Этот контраст отмечен, например, Л. Толстым в

«Войне и мире» и «Смерти Ивана Ильича» (48). Старики-крестьяне умирают, думая о тех, кто жил на земле раньше них и с кем им предстоит вскоре воссоединиться (49).

Время детства

В деревенской прозе детские воспоминания связывают человека с предыдущим поколением, с целым родом. Та форма, которую писатели выбрали, то, что Р. Ко называл *Детством*, – это смесь автобиографии, романа, идиллии и истории общества (этот феномен разобран во второй главе монографии как «хронотоп детства», моя адаптация термина М. Бахтина). В. Астафьев воссоздает дух этой идиллии, когда пишет. «Память моя, сотвори еще раз чудо.. Воскреси во мне мальчика, дай успокоиться и очиститься возле него» (50). Повернуть время вспять – значит стать очищенным и успокоенным

Воспоминания об этой современной идиллии должны быть связаны с определенным местом, знакомым и невыразимо дорогим сердцу. В. Личутин говорит, что «это не просто земля, которая зовет тебя, а места, где жили отец и мать». Он ощущает, что понятие родины слишком размыто в нашем сознании. Мы должны сделать его конкретнее, сузить до места, о котором мы помним всё (52). В. Набоков в «Говори, память» настаивал на том, что его ностальгия связана не с потерянным богатством, а с потерянным детством, и он скучает не по всей России, а по конкретному месту, по имению, где он вырос (53). В то время как колхозная литература использовала обобщенные сельские названия (по определению К. Кларк, «где-то далеко от Москвы»), воспоминания о детстве в деревенской прозе связаны с одной деревней, одним названием, которое оживляет прошлое. Детство в деревенской прозе – повествование во многом универсальное, но в значительной степени основывающееся на особенном, специфичном. В одном исследовании рассказов Е. Носова подчеркивается, что он противопоставлял литературу отелных деревень и их жителей, узнаваемого диалекта русского языка литературе, не имеющей оригинального языка, пейзажа или героя (53). Место может быть конкретным, время – нет. Возможно, то, что выражали писатели постсталинского периода, – это больше *память* об идиллии, чем сама идиллия (54). Они видели закат традиционной деревенской жизни и многое из того, что знали, им поведали старшие родственники и односельчане.

В «Последнем поклоне» В. Астафьев обнажает трансформацию, которую обычно претерпевают детские воспоминания, то необъяснимое, как говорил Л. Толстой в «Детстве», когда можно вспомнить что-то, чего никогда не было или что происходило совсем иначе. Рассказчик В. Астафьева анализирует любимую историю бабушки Катерины Петровны о его матери. Бабушка кланялась и плакала каждый раз, когда проходила мимо дома свояков, раскулаченных во время коллективизации.

После смерти моей матерн, бабушка Катерина Петровна часто рассказывала мне эту историю, и каждый раз, рассказывая ее, она добавляла что-то, не только слезы, но и детали о личности моей матери, ее привычках, поступках. Проходили годы, и образ матери становился все более и более светлым в памяти бабушки. Поэтому он свят для меня, хотя я понимаю, что этот образ возник и освежился из-за того, что бабушка чувствовала вину перед раио умершей дочерью, и моей тоской по матери. Этот образ вряд ли мог быть совместим с реальной простой, трудолюбивой крестьянкой. Мама была и навсегда останется самым прекрасным, чистейшим человеком, даже не человеком, а божеством (55).

В. Личутин также пишет о своей матери, которая почти исчезла из его памяти, «оставив только размытый, неясный образ» (56). В. Тендряков в «Дне на родине» вспоминает, как пятилетним ездил на месяц с отцом в деревню, где родился. Они приехали влажным серым летним утром, но отец был очень взволнован, увидев обычные деревенские избы.

«Смотри!» – он коснулся моего плеча – Смотри, это место твоего рождения!» Я всегда знал, что есть на Земле «место моего рождения». Я не помнил его, меня увезли оттуда в младенчестве. Мне рассказывали о нем перед сном, как сказку на ночь, и, в конце концов, деревня Макаровская стала для меня чем-то из сказки – неясным и чудесным (57).

Сказка стала тогда реальностью, и события того лета, например, когда он поймал первую большую рыбу, запечатлелись в его памяти на всю жизнь и вспоминались через годы вдали от родной деревни. Несколько раз повторяется рефрен: «Тогда мне было пять лет, сейчас мне сорок». «День» в названии – это упоминание о его поездке в Макаровскую на один день, которую он совершает в сорокалетнем возрасте. Один из самых частых мотивов в деревенской прозе – мотив возвращения, обычно – возвращения в деревню оторванного от своих корней сына, который вспоминает прошлое в лирических тонах, подавлен увиденным в деревне, а потом уезжает. Лиричное,

светлое чувство выражено сильнее всего, когда повествование ведется от первого лица В очерке В. Распутина «Вниз и вверх по течению» герой плывёт по Ангаре к родной деревне, попутно вспоминая различные эпизоды своего прошлого. Самым ярким воспоминанием из его детства на реке стало начало ледохода, совпавшее с его шестым днем рождения. Маленький мальчик спустился среди ночи к реке, чтобы понаблюдать за этим действием, и был застигнут страшной грозой, первой в ту весну, которая помогла реке освободиться от зимнего льда. Он вспоминает и более спокойные моменты – сбор грибов и ягод всей семьей и рыбалку осенними ночами с дедушкой

Воспоминания, связанные с рекой, хранились в его памяти отдельно от всех остальных воспоминаний. Они жили в нем, как теплая, сердечная печаль, в которой он часто будет искать отдохновение и тепло перед отходом в иной мир. Он понял, что детство сохранило их – все-все, связанное с первыми впечатлениями, сохранило надолго, если не навсегда. Но трудность заключалась в том, что детство поместило их совершенно обособленно от всех других жизненных воспоминаний (58)

Деревенская проза передает архаическое ощущение туманного зарождения Времени в лесах и полях, напоминающее раннее детство любого человека. Так же значим и конец времени, наступивший со смертью стариков-крестьян и проявившийся в уничтожении целых деревень, в угрозе деревенскому укладу всей России. Если прошлое деревенской прозы целостное, светлое и сложное, то настоящее отмечено потерями, а будущее видится как культурный и нравственный вакуум (59). Элегический тон деревенской прозы, временами граничащий с апокалипсисом, настолько важен для понимания этой литературы, что станет предметом рассмотрения в следующей главе.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ПОСЛЕДНИЙ СРОК: МЕТАФОРЫ УТРАТЫ В ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЕ

Это крестьянская Атлантида,
теперь уже погруженная
на дно океана.
И. Золотусский

Мы измеряем время
не только приобретениями,
но и потерями.
В. Личутин (1)

Деревенская проза является одновременно литературой начала и конца. Начало – это исконный архаический уклад, связь с дореволюционной жизнью и литературой, память детства. Конец – это то, каким образом традиционная сельская жизнь и само существование деревни подошли к завершению. Значимость конца, прошлого и грядущих утрат отражены в названиях произведений В. Распутина «Последний срок», В. Астафьева «Последний поклон», В. Личутина «Последний колдун», Ф. Абрамова «Последняя охота» и «Последний старик деревни», Б. Екимова «Последняя хата», В. Перепелки «Последний день в своем доме» и «Край медленного времени» (2). Есть похожие названия, использующие слова «старый» и «прощание» В. Солоухин добавил к этому списку «Кануны» В. Белова и «Сороковой день» В. Крупина (3). Сороковой день в русской православной традиции считается днем, когда душа умершего человека наконец покидает землю и когда устраивают его поминовение. Особое внимание, сосредоточенное на деревне, стариках, крестьянских жилищах, предметах, обычаях и традициях деревенского *бытия*, говорит об ориентации на вещи, подходящие к концу своего жизненного цикла. В этих произведениях они выступают важными образами – символами (4). Изменения, которые произошли в деревне, воспринимаются писателями-деревенщиками как личная и общенациональная утрата. Для них старый деревенский уклад и

го характера уходят быстро и навсегда. Когда умрут старики и уедут молодые, надежда на возрождение деревни исчезнет.

Повествование о закате деревенской жизни не ново для русской литературной традиции. С 1850 года и до самой революции дворянское поместье было важным объектом литературного творчества, а его постепенный упадок символизировал общее нездоровье существующего образа жизни. Смерть дворянской усадьбы и жизнь, символом которой она была, описана и в романе И. Гончарова «Обломов», в «Отцах и детях» И. Тургенева, и особенно убедительно – у А. Чехова. В конце первого действия «Вишневого сада» (1903) пастушок, играющий вдалеке на свирели, – дразнящее напоминание о пасторали, которой больше нет, «идиллическая сцена, включенная лишь затем, чтобы потом быть разрушенной, уничтоженной» (5). Повторяющийся звон лопнувшей струны и стук топоров, вырубаящих вишневые деревья, призваны подчеркнуть напряжение, связанное с утратой дома, и необходимы, чтобы крестьяне, готовые снести поместье и освободить место для постройки летних дач, пережили всю тяжесть этого чувства. Финальная сцена смерти старого слуги Фирса, забытого в заколоченном особняке, символизирует конец усадьбы и старого уклада не только для дворянства, но и для крестьян (6).

После этого произведения русская литература больше не обращалась к дворянскому гнезду, за исключением ностальгических переживаний в рассказах И. Бунина, только усиливших ощущение необратимого распада. И. Бунин использует поместье и близлежащую деревню в «Антоновских яблоках» (1900), «Суходоле» (1911) и «Последнем дне» (1913) как иллюстрацию «перехода от воплощенного идеала к его начинающемуся разрушению» (7).

В первой части романа В. Белова «Кануны» (1977, 1987) действие происходит в далеком 1920 году и на короткое время возвращает нас в усадьбу, чтобы показать, что и она, и её все еще живой хозяин симпатичны крестьянам, но ничего не решают и легко уязвимы перед лицом жестоких перемен. Это произведение В. Белова напоминает читателю, что утрачено не только поместье как центр сельской жизни, но и голос дворянского сословия – как героя, так и писателя. Публикация в годы гласности автобиографического романа В. Набокова «Другие берега» подчеркнула тот факт, что русское поместье, существовавшее еще в детские годы автора, стало «чужим берегом» как для эмигрантов, советских читателей, так и для самого В. Набокова. В постсталинской деревенской прозе обычные дере-

венские избы в маленьких деревнях были изображены такими же уязвимыми перед силами перемен, какими были дворянские поместья несколькими десятилетиями раньше.

Крестьянин и общинная деревня важны были для Л. Толстого, Ф. Достоевского и писателей-народников, но их внимание все-таки сосредоточено больше на крестьянах, чем на ощущении утраты (8). Другие произведения дореволюционного периода, например, «Мужики» А. Чехова (1897), «Эпитафия» (1900) и «Деревня» (1910) И. Бунина, изображают безнадежность и отчаянную бедность деревни, причиной которых стало разрушение исконного уклада деревенской жизни. И. Бунин соглашался с тем, что жизнь должна идти своим чередом, но он также видел и то, что и сильно обедневшее дворянство и крестьяне очень неохотно прощаются со старым образом жизни.

Авангардные художественные и политические движения начала двадцатого века сконцентрировали внимание на городе, и сельская тема отошла на задний план литературной жизни. Исключение, пожалуй, составили произведения М. Пришвина и С. Есенина. С. Есенин был участником организованной Н. Клюевым группы крестьянских писателей и поэтов, которые использовали материал народной культуры, чтобы нарисовать, утопическую картину мифической деревни, чувствующей отвращение к индустриальному будущему. Лирический герой С. Есенина провозгласил себя «последним поэтом деревни», готовым услышать, как «луны часы деревянные прохрипят мой двенадцатый час» (10).

Деревня снова стала важным предметом литературного внимания после начала коллективизации в 1928 году и утверждения социалистического реализма в 1934 году. Колхозная литература, разновидность соцреализма, провозглашала и продвигала программу быстрых и необратимых изменений в деревне. Она подчеркивала важность начинаний, прогрессивных завоеваний для будущего. Это обнаруживается в героях этих романов (молодые партийные и колхозные чиновники и агрономы), в используемых образах и символах (трактора, комбайны, грузовики, сельские электростанции, новые дома, электрические лампы). Но особенно это заметно в названиях: «Комбайны» Журавлева, «История директора МТС и главного агронома» Г. Николаевой, «Поднятая целина» М. Шолохова, «Свет над землей» и «Кавалер золотой звезды» С. Бабаевского, «Счастье» И. Павленко, «Весна в колхозе «Победа» Н. Грибачева, «Движе-

ние» В. Катаева, «Сотворение мира» Н. Закруткина, «Время строить» Галкина, «Искренне Ваш» Мальцева и «Флаг над советской деревней» Недогонова (11).

Колхозная литература рассказывала историю деревни, толкаемой в будущее. Так, В. Ильенков в своем романе «Ведущая ось» пишет: «Тысячи рабочих бросят свои машины и разбредутся по грязным дорогам, чтобы разрушить древние границы полей и вырвать с корнем упрямую привычку индивидуального хозяйствования, и возродят крестьян к новой жизни... классовая энергия вытолкнет скрипящие колеса деревенской телеги из колеи» (12). Древний природный уклад деревенской жизни и традиционный рабочий цикл должны были уступить место новой рациональной организации сельского хозяйства по индустриальным принципам. Главный объект колхозной литературы – это не поместье и не деревня, а дирекция колхоза или областной комитет партии, места, где чиновниками и управленцами принимались важные решения. Считалось, что традиционные крестьяне и места их проживания «огставали» от века С. Бабаевский в романе «Приволье» (1978–1979) говорит, что изменения на селе воодушевлены городом. Его рассказчик замечает, что симпатичные новостройки в степном поселке отличаются от скромных старых домов, окружающих их, «так же, как городской интеллигент будет отличаться от крестьянина».

Произведения на темы деревни, начавшие появляться после очерков В. Овечкина в 1952 году и переросшие в движение деревенской прозы, относились к коллективизированному селу более критично. В Овечкин, Е. Дорош, В. Солоухин, А. Яшин, Ю. Казаков и другие начали исследовать распад деревни, искоренение крестьян, обесценивание традиционного деревенского образа жизни. Писатели нашли в старой жизни много такого, что можно было ценить, и выражали глубокую опечаленность тем, что многое было утрачено.

Некоторые из этих писателей, особенно те, кто был деревенского происхождения, двигались от сосредоточенности на обедневшем настоящем к прошлому, чтобы показать деревню своего детства. Они изображают деревню, в значительной степени изолированную от линейного времени, но с историей, которая предназначена для того, чтобы заполнить и разрушить это состояние безвременья. В их произведениях топос деревни находится в процессе разрушения. Причины деревенского упадка много: это революция и Гражданская война, коллективизация, Вторая мировая война, модернизация и ин-

дустриализация сельских районов в двадцатом веке, неправильное руководство и пренебрежительное отношение правительств, массовое переселение жителей в город и ущерб, наносимый природе. Крестьянская изба и деревня были настолько важны и ценны для сельской культуры, что опустение и разрушение этих мест стало событием мучительным и горьким. Деревенская проза показывает, как дом за домом, деревня за деревней сельская Россия теряет свой особый образ жизни. Писатели беспокоятся об отдаленных последствиях этой утраты, а их ностальгия окрашена огорчением и беспокойством.

Авторы произведений деревенской прозы воссоздают то, что К. Кларк назвала «художественной версией традиционной русской деревни»: старые избы, церковь, кладбище, озеро или реку, лес, баню, грибы, ягоды и березы (13). Авторы делают это не для того, чтобы нарисовать наивную идиллическую картину, а чтобы противопоставить содержание своих произведений колхозной литературе и показать, что деревня умирает вместе со стариками. Поскольку деревни покидались, модернизировались или поглощались в результате укрупнения, то все в них, от стариков-крестьян до лаптей, окрашено ощущением утраты. Молодое поколение не унаследовало умения, вкусов или терпения, которые не позволили бы разорваться цепи деревенской жизни. В типичном произведении деревенской прозы сильно влияние атмосферы скорой утраты, предпоследнего момента, когда масштаб потери уже известен или его уже можно предсказать.

В деревенской прозе есть определенное напряжение между ярким, почти вневременным изображением традиционной деревенской жизни и современными реалиями. И. Золотусский заметил, что книги Ф. Абрамова «полны голосами, смехом, плачем, северной русской залиистой речью, они овеваны запахом сосновых боров, в них в рост человека колыхнутся травы». Читателю, перед которым разворачиваются картины природы в произведениях Ф. Абрамова, может показаться, что «не все еще потеряно», но это, напоминает критик, «поэтическая иллюзия» (14).

Самым важным повествовательным мотивом деревенской прозы становится возвращение крестьянина, оторванного от своих корней, и пытающегося восстановить память детства или память предков. Геласий Чудинов в романе В. Личугина «Бабушки и дядюшки» едет из города в село, где он вырос. Он боится, что скоро у него не будет дома или семьи, куда можно вернуться:

Всё вокруг него неизбежно стареет, уходит безвозвратно. Вот и деда Спирн нет, и бабы Манн, и бабы Натальи, и может случиться однажды, что, подойдя к знакомой двери родного дома, увидит на ней ржавый от дождей замок, на трех узких оконцах косые почерневшие доски (15)

Геля в своих воспоминаниях углубляется в прошлое, путешествуя в родную деревню матери, все еще освещенную лучами заходящего солнца, которое тоже угасает. Огромный семейный дом почти пуст – «осиротел» – но светлое присутствие его дяди Крони, понастоящему толстовского персонажа, исцеляет душу Гели, также как работа в саду матери помогает ему исцелить тело

Еще одна обычная повествовательная линия – это вариации на тему утраты своих корней: стариков вынуждают уезжать из домов предков. Они умирают, потому что не могут перенести этого, а их особое знание о деревне навсегда уходит вместе с ними. В отличие от Л. Толстого, тема «смерти» как таковая деревенщиков не интересует, но в умирании стариков они видят символ утраты жизненного порядка. В работах В. Белова, В. Астафьева, Ф. Абрамова, В. Распутина традиционное прощание с домом и родными краями приобретает, по словам Г. Цветова, «остро современное значение». В 1960–1970-х годах деревенская литература пережила расцвет жанра рассказа-эпитафии в манере бунинских «Антоновских яблок» с присущей ему светлой печалью (16).

«Матренин двор» А. Солженицына – один из первых примеров рассказа об «утрате корней». Матренин дом был буквально разломан на две части жадной родней, которая не могла дождаться ее смерти. В момент переноса половины дома на новое место Матрена попадает под поезд, являющийся традиционным символом прогресса. Для С. Есенина поезд олицетворял новый мир железа и стали, который разрушит старую деревню (17).

У Е. Носова в повести «Домой за матерью» герой Васюков, живущий на Севере с женой, едет в свою родную Орловскую область, чтобы забрать мать из деревни и увезти ее в город. Он хочет, чтобы там она нянчила внуков. В поезде он встречает старушку, «ветхую, древнюю, чуть живую» (18). Дети вынудили эту женщину продать свой дом, скотину и имущество и переехать в город, чтобы помочь нянчить внуков и улучшить с ее помощью жилищные условия (19). Она очень остро переживает разрыв с деревней – «всё порушила, весь свой корень извела начисто» – и сейчас, когда она стала старой и ненужной, дети относятся к ней, как к обузе, поэтому

она решила вернуться на *родину* умирать. У нее там нет дома, но она больше не может жить «в дороге», в противоположность герою рассказа «На полпути к Луне» В. Аксенова, который благополучно мотается по стране на самолетах до тех пор, пока не заканчиваются деньги и отпуск. Старушка уверена, что кто-нибудь даст ей приют до того уже недалекого дня, когда ее отнесут на деревенское кладбище. Васюков оставляет ее на железнодорожной станции Орла, где она сидит абсолютно неподвижно в резком контрасте с сумасшедшей жизнью, которую вынуждена была вести после того, как уехала из деревни. В этой безымянной старушке Носов успешно создал образ с элементами и типичного, и очень специфичного (20).

Бабушка Поля в рассказе Б. Екимова «Последняя хата» сталкивается с двумя угрозами. Первая – односельчанин, который хочет заполучить ее большой сад, вторая – более серьезная – зять, намеревающийся снести хату, которую она сама построила после войны. На этом месте он собирается построить современный дом. Дерево, выросшее на могиле ее сына, придется срубить, а саму могилу загородить. Не в состоянии убедить свою семью, что ценность жилища в труде, который затрачен на его постройку, она отступает, чтобы попроситься, еще раз помолиться, а затем убрать «ненужную большую икону» (21). Накануне сноса Поля умирает в старом доме. Во сне она видит свою мать, умершего сына и простой деревенский дом в ином мире, в котором она опять с ними соединится.

В повести А. Леонова «Кондырь» девяностолетний старик должен переехать со своими детьми в новый поселок, потому что его деревню планируют уничтожить. В последний день в старой деревне он вспоминает свою долгую жизнь.

Долгая жизнь прошла перед Кондырем.. и вот он дождался дня, когда придется увидеть, как будет вырван из земли-матушки их родовой корень – погрузят на машину добро, увезут, а стены избы разобьют на кирпичики и отволокут на совхозный птичник или свинарник. Не раз трогала его боль за чужие избы, за бездумность людей, сселявшихся в другие деревни и в чужие края, – теперя подошло пережить свое большое, как смерть, горе (22)

Везде в деревне Кондырь видит безжизненные, покинутые дома. Его дом, обреченный на гибель, еще хранит тепло обитателей. На деревянном столе, который скоро выбросят, есть отметки, сделанные дедом и отцом героя, а печь истерлась за те долгие зимы, что семья проводила, греясь на ней. В новой квартире не будет русской

печи. После переезда Кондырь оставляет новую деревню и отправляется в обратный путь, полный решимости спасти свой дом. Пока он отдыхает после поездки, в его снах воспоминания о прошлом сплетаются с настоящим, и он умирает, разделив судьбу родной деревни

В. Перепелка в «Последнем дне в своем доме» изображает Настасью, старую женщину, которая больше не в состоянии заботиться о себе. Она вынуждена переехать к дочери в другую деревню. Перед отъездом она идет на могилу своего мужа, где вспоминает, как они строили дом – сами, без всякой помощи. Настасья надеялась, что одна из ее дочерей будет жить в этом доме, «но они и не заикнулись – видать, уж навсегда отрезаны пуповины. А чего они в городе хорошего видят?» (23). По дороге к дочери она плачет.

«Последний колдун» В. Личутина, Геласий Созонтович, в последний раз оглядывает свой дом, который должны разрушить, чтобы построить на его месте новую школу. Каждый предмет – сеть, грабли, вилы, коса, сани – напоминает ему что-нибудь о его жизни. Сам дом похож на старика-крестьянина, скрипящего от старости и умоляющего, чтобы все оставили его в покое на закате жизни. В течение последних недель, проведенных в неприятном соседстве с внуком, старик Геласий постоянно мечтает о своем доме и глубоко сожалеет, что забыл пригласить домового переехать на новое место вместе с ним (24) В том же рассказе председатель колхоза Радюшин приезжает в родную деревню и видит много заброшенных домов.

Печальны избы, заколоченные крест-накрест, но ещё более невыносимы душе – забытые, когда оконца вроде бы глядят и двери зазывно распахнуты, а ступень за порог, и вроде бы в могилу глянешь (25).

Мать В Солоухина провела старость в поездках между родной деревней Олепино, Москвой и Минском, где она и умерла. Описание ее похорон в «Похоронах Степаниды Ивановны» (написан в 1967, опубликован в 1987 году) – едкий и даже какой-то неуместно веселый отчет о жизни и смерти в Советском Союзе. Мотиву потери придано особое значение через изображение реакции односельчан на традиционные религиозные похороны, которые В Солоухину удалось организовать для своей матери, несмотря на официальный запрет. Когда в дом прибыл священник, вперед вышли добровольцы, которые еще помнили обрядовые песни. Деревенские жители открыто плакали во время службы

Я, поглядывая по сторонам, видел, что люди плачут и всхлипывают. Думаю, что не от жалости к Степаниде Иваиовне (пора уж, дело к гому шло, да и все там будем), но оттого, что вспомнили и узнали потерянное, что хотя бы на один день вернулось к ним отнятое, почти забытое (26).

В «Последнем поклоне» В. Астафьев комментирует смерть девяностолетней тетки Агафьи, умершей в своем доме: «Какое же это редкое и великое, по нынешним временам, счастье — прожить почти девяносто лет на своей родной земле, в родной деревне, в своем родном углу, в сельском миру, с детства близком и бессловесно любимом» (27) Умереть в доме, в котором родился, и упокоиться на том же кладбище, где похоронены все родственники, — это стало большой редкостью, что глубоко переживает В. Крупин в «Сороковом дне». В эпоху преобразования села крепкое семейное гнездо стало большой редкостью, и в рассказе В. Астафьева оно умирает вместе с теткой Агафьей.

В деревенской прозе традиционный дом символизирует всю сельскую Россию: деревню, ее повседневную жизнь и культуру, семью, работу и красоту. Дом — частый и важный символ, и уход из дома был болезненным событием, часто связанным со смертью. Ф. Абрамов называл опустевшие дома «деревянными мавзолеями» и надеялся, что они станут хотя бы местом отдыха для душ умерших солдат. В. Астафьев в «Слепое рыбаке» называет «могилой» дом, где старик умер в одиночестве, и некому было его даже похоронить (28). Последний роман тетралогии о деревне Пекашино Ф. Абрамова называется просто — «Дом». Эта преисполненная светлой грусти хроника сельской жизни 1970-х годов заканчивается смертью Лизы Пряслиной, разбившейся насмерть при попытке закрепить на крыше обновленного семейного дома резного деревянного конька. Из-за этой «жертвенной» смерти дом снова становится пристанищем большого семейства, потому что брат Лизы Михаил, отстранившийся от нее в последнее время, берет на себя воспитание ее младших детей (29).

В повествовании об утрате своих корней писатели-деревенщики показывают привязанность к традиционному дому и с презрением относятся как к современному жилью, пришедшему ему на смену, так и к политике объединения деревень. Связывая потерю своих корней со смертью, деревенская проза обнаруживает сильное влияние русского фольклора, который, наряду с литературой о дворянском поместье, является важным источником вдохновения деревенской прозы.

По русскому народному поверью изменения в жилище – переезд или строительство нового дома, уход из дома невесты или солдата – были тесно связаны с действиями духов-покровителей места. Поскольку пересечение границ, будь то порог или околица деревни, могло обидеть «домового», существовали довольно сложные ритуалы, исполнение которых гарантировало, что все будет хорошо (30). При постройке дома и при переезде предпринимались специальные предосторожности, так как люди верили, что кто-нибудь из членов семьи может умереть в процессе переезда или строительства (31). Домового не только приглашали оставить старый дом и перейти в новый, но и приносили символическую или реальную жертву (голову животного). Жертву клали под пол в угол напротив печи. Этот угол комнаты, когда-то бывший местом родовых реликвий, позднее стал местом для икон и других культовых предметов, таких как вышитые полотенца и крашенные яйца. К этому углу должен был перво-наперво вернуться любой человек, переступивший порог дома, если только он не был злым духом в человеческом облике.

Вера в домовых и ощущение того, что пересечение границ, постройка дома или переезд сделают людей уязвимыми для мира духов, представлены в русской деревенской прозе как повествование об «опасной утрате корней» (32). Этот мотив особенно силен в произведениях В. Распутина. В повести «Век живи – век люби» строительство гидроэлектростанции привело к переносу важной железнодорожной линии и уничтожению нескольких деревень. Туристы в поиске ягод все еще сходили с поезда на старых остановках.

Люди, удаляющиеся в темный распадок мимо пежилых домов как мимо чужих гробов, казались уходящими туда в поисках своего собственного вечно-го пристанища и несущими в этих страшных посудинах итоги своей жизни.. У Сани было полное и яркое ощущение, что он смотрит изнутри на старое место захоронения, и над домами, точно над могилами, стоят, как и положено, памятки (33)

В повести «Вниз и вверх по течению» Виктор, писатель, плывет на пароходе вниз по Ангаре, чтобы увидеться с родными. В последний раз он приехал пять лет назад, как раз перед тем, как деревню затопили воды искусственного водохранилища гидроэлектростанции. Деревенские жители относились тогда к надвигающемуся переезду печально, как к «светопреставлению» (34). Несколько деревень перенесли на новое место и объединили, а место, на которое поставили

уехала туда же. Об этом вспоминает бабушка Виктора, когда он приезжает во второй раз:

Вон Лукея уехала и году не прожила. Это как? А если бы её не трогали? Померла ведь Лукея-то, царствие ей небесное, померла. И году не протянула на новом месте. Всё, сказывают, тосковала, обратно просилась. Тут хоть елань своя, а там все до капельки чужое. Она и не вынесла. Сильно, сказывают, плакала перед смертью (35).

Виктор тоже не может привыкнуть к иновому месту и вскоре уезжает. Он вернется в город, постарается смириться с разрушением родового гнезда, с тем, что ушла юность, а затем вернется «другим» человеком, чтобы увидеть новое место как будто в первый раз. Этот рассказ характеризует всю парадигму деревенской прозы. писатель, рожденный в деревне, пытается противостоять изменениям, но приходит к болезненному конфликту с главным источником своего творчества — детскими воспоминаниями. Эта литература — место встречи *разлада* и *лада*, т. е. разногласий и гармонии.

Во время плавания борта и днище парохода, на котором путешествует Виктор, скребут о деревья, некогда выросшие на островах, затопленных при строительстве гидроэлектростанции. Герой внезапно осознает, что этих островов с красивыми названиями больше не существует. Неизбежное исчезновение под водами ГЭС одного такого острова стало основой повести «Прощание с Матерой» (1976), в которой В. Распутин максимально драматизирует воздействие таких изменений. Здесь показана деревня с многовековой историей, которую вот-вот должны сжечь, чтобы очистить остров перед затоплением (36). Колхоз ликвидирован, и большинство жителей уехали с острова в новый поселок, прикрепленный к совхозу (37). Осталось только несколько стариков, пытающихся оттянуть переезд как можно дальше. им позволили возиться в огородах до конца лета.

И хотя крестьяне принимают затопление и переезд как некую близкую силу, которую невозможно контролировать или избежать, они протестуют против того, как совершается этот переезд, и противостоят «пожегщикам», которых государство отправило разрушить деревенское кладбище, лес и дома. Эти люди думают только о настоящем и обещанном властью комфортном будущем, в то время как деревенские жители хранят ценности и воспоминания прошлого. Для Дарьи «правда в памяти. Человек без памяти — без жизни» (38). Она мучается над тем, как надлежащим образом проститься со сво-

стоящем и обещанном властью комфортном будущем, в то время как деревенские жители хранят ценности и воспоминания прошлого Для Дарьи «правда в памяти. Человек без памяти – без жизни» (38). Она мучается над тем, как надлежащим образом проститься со своим домом, пока не ощущает, что родители из загробного мира послали ей наставление, как подготовить дом к концу его земного существования.

Если в рассказе Б. Екимова в старом доме просто тихо молятся, то в «Прощании с Матерью» его по-настоящему оплакивают. За несколько дней до сожжения Дарья с большим трудом белит дом, скоблит пол и моет окна, раскладывает еловые ветки и траву в особых ритуальных местах. Для Дарьи процедура подготовки очень важна, хотя она ничего и не изменит

Не обмыв, не обрядив во все лучшее, что только есть у него, покойника в гроб не кладут - так принято. А как можно отдать на смерть родную избу, из которой выносили отца и мать, деда и бабу, в которой сама она прожила всю, без малого, жизнь, отказав ей в том же обряженье? Нет, другие как хотят, а она не без понятия. Она проводит ее как следует. Стояла, стояла, христовенькая, лет, поди, полтора, а теперь все, теперь поедет (39).

Она проводит последнюю ночь в доме в молитве, утром берет сундук, в котором лежит одежда, приготовленная для ее собственных похорон, крестится на иконы в углу и уходит. Ощущая, что ритуал совершен правильно и место освящено, она запрещает поджигателям заходить в дом, заставляет сразу же сжечь его. В. Солоухин считал, что действия Дарьи не обоснованы социально, экономически или практически, они – «абсолютно духовны» (40).

Автор рассказывает нам кое-что о новом поселке, в котором после переезда с острова предстоит жить Дарье и всем остальным. Здесь дома на две семьи со всеми удобствами, которых не было на Матере, но неудобства, кажется, перевешивают все преимущества. Здания расположены слишком близко друг к другу, огороды очень маленькие, совсем нет места для коровы и возможности ее прокормить, почва бедна, а подполы беспрестанно затопливает вода. Сам поселок, что немислимо, расположен в пяти километрах от нового берега реки. Старики с Матеры не могут представить себя в этой новой обстановке. Одна пожилая пара переезжает в новый город, но там муж отказывается выходить из квартиры и вскоре умирает, что символизирует финал оторванности и от природы, и от общины.

Сын Дарьи и еще несколько мужчин плывут на катере, чтобы забрать оставшихся на Матере людей, но безнадежно теряются в тумане. Заключительные звуки в повести – это гул двигателя заблудившегося катера, уходящего все дальше и дальше от места назначения, и последний вой Хозяина, духа острова (41). Распутин для создания апокалиптического финала использует символические образы, но это не делает менее значимыми его наблюдения о крайностях и ошибках реформы села. Смешение общественного и политического комментирования с фантастикой – это русская литературная традиция, которая уходит корнями еще в творчество А.С. Пушкина, а также может быть прослежена в произведениях Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Белого, Е. Замятина, М. Булгакова и Ю. Сиявского.

В рассказе В. Личутина «Бабушки и дядюшки» (1976) главный герой смотрит из города на реку в направлении своей родной деревни и видит – в оптической иллюзии – деревни на островах, частично затопленные водой. В этом рассказе, опубликованном в том же году, что и «Прощание с Матерой», писатель предполагает (так же как В. Распутин в «Прощании» и более раннем очерке «Вверх и вниз по течению»), что сельская Россия потоплена усилиями прогресса (42).

В. Распутин считал «Прощание с Матерой» произведением, подводящим итог теме традиционной деревни в его творчестве. Он сравнивал его с тем, как сыновья приходят к своим умирающим матерям, и заявлял, что это произведение – поворотная точка в его работе. Он последует за жителями острова в новый поселок, чтобы посмотреть, что произойдет с ними там (43). Позволяя течением и в прямом, и в переносном смысле увлечь себя, В. Распутин открывает, что можно исследовать негативное воздействие сельскохозяйственной реформы как на материале старинных деревень, так и новых поселков, пришедших им на смену. Что-то подобное он делает в повести «Пожар» (1985). В. Распутин показал, что эту тему можно одновременно трактовать абстрактно и конкретно, относиться к ней как к Апокалипсису или как к потере важных целей. В «Ладе» В. Белов пробует остановить время, рисуя словесные и (в иллюстрированном издании) зрительно воспринимаемые натюрморты. Обычай и предметы быта намеренно как бы замедлены, приостановлены во времени и пространстве на всем протяжении книги. В. Распутин позволяет времени сделать свою работу, чтобы увидеть, что изменится, а что останется неизменным. Критики (И. Дедков, например) обеспокоены тем, что еще реально можно спасти. Грустно то, что за

образом Матеры стоит весь старый крестьянский мир, который уже нельзя сохранить и показать в музее, как плуг или прялку. В нем – широта и глубина человека, его опыт, его культура. И независимо от того, насколько сознательна наша память, будет ли она способна сохранить все лучшее, помнить и передавать его далее не как реликвию, но как живые обычаи, как существующие ритмы жизни и труда? (44). Основное предположение деревенской прозы о том, что тысячелетняя цепь сельской жизни разрушается (или уже разрушена), напрямую связано с конкретными образами в произведениях.

То, что «связь с прежней жизнью порвана», В Распутин проиллюстрировал в «Век живи – век люби» образами покинутых домов (45). В «Печальном детективе» В Астафьева вид семейной реликвии – старого сундучка вызывает у героя Сошнина комментарий:

Что уж гут болтать о связи времен. Порвались они, воистину порвались, изречение перестало быть поэтической метафорой, обрело такой злобеший смысл, значение и глубину которого дано будет постичь нам лишь со временем и, может быть, уже не нам (46).

Этот сундучок у В. Астафьева – мощный образ утраты, разрыва в цепи воспоминаний. Произведение, в котором появляется этот символ, – пример «постдеревенской прозы», в нем рассказывается о людях с деревенскими корнями, которые живут в провинциальном городке. В конце повести Сошнин, бывший следователь, ставший писателем, воссоединяется с отделившейся от него семьей. Проснувшись среди ночи, он идет проверить, как спит дочь.

Слягав одеяло, уронив подушку, руки и ноги вразброс, девчушка доверчиво обняла бабы Ленин старинный сундучок, согворенный вятскими умельцами и с малолетства обогретый ее телишком, а до нее сундучок этот обжигали, грели, хранили в нем подвенечные платья, нехитрое деревенское придаюс, клубки, платки, узелки с серебрушками и леденчиками, половички, скагерги, кружевца дальние родственницы Светки, которых она никогда не видала, не знала и уж не увидит и ничего о них не узнает (47).

Связь времен прервалась. Света получит в наследство предмет, но никогда не узнает, как он «жил» и за что ценился. Образ сундучка играет значительную роль в многочисленных воспоминаниях о детстве, архетипических повествованиях об утрате. Его содержание – немногие семейные реликвии и обрядовые вещи, которые были у крестьян для свадебных и похоронных одеяний, – сами подчинены

утрате. Это показано в рассказе А. Леонова «По летним и зимним дорогам». Во время военной эвакуации Татьяна Аверкина вынуждена опустошить семейный сундук, чтобы прокормить семью. Тайком от дочерей она берет кашемировую шаль, передававшуюся женщинами этой семьи из поколения в поколение, начиная с восемнадцатого века, и относит спекулянтке. Когда Татьяна примеряет платок, чтобы показать его красоту предполагаемой покупательнице, ей очевидно значение этой вещи для всей семьи:

От плажка шел сундучный запах, запах давно ушедшего времени – и в ее воображении быстро пронеслась череда бабушек и прабабушек, посредствующих драгоценный предмет одна другой. А сейчас она сбавляла цену для этой жалкой, проклятой спекулянтки. Ни ее внуки, ни правнуки не увидят этот платок, и не вспомнят они свою бабу, потому что нечему будет напоминать о ней (48)

Платок в рассказе А. Леонова, как и сундучок у В. Астафьева, – это предмет, вырванный из контекста родовой жизни и из времени. Слишком мало было у крестьян таких вещей, по которым их потом могли бы вспоминать, у них почти не было писем или фотографий, поэтому каждый предмет берет на себя особое «памятное» значение.

В «Кончине» В. Астафьев упоминает фотографии, которые он видел на деревенских поминках. Старики, бывшие на похоронах, помнили, что на них были запечатлены Лукаша и Акулина, но В. Астафьев не может точно припомнить, кем они приходились Агафье.

Тетка Агафья поминала, чтла их память, на святые праздники свечки ставила. Кто их теперь вспомнит? (49).

Мало того, что не осталось никого, кто бы чтл умерших (пренебрегать этой ответственностью нельзя было ни по русским народным поверьям, ни по законам православного христианства), так еще и очевидно, что через несколько коротких лет никто даже не сможет узнать тех, кто изображен на фотографиях. Выцветшая деревенская фотография, находящаяся на грани забвения, – это мощный и универсальный символ невозможных разрывов в цепи памяти. Как говорил В. Личутин, «память идет по памяти» (50)

Один разрыв в цепи прекращает этот процесс навсегда.

Тема собирания дает писателям-деревенщикам еще один ракурс для рассмотрения утраты связей с деревенской культурой. Они сомневаются в том, что сбор предметов деревенского быта поможет срастить этот разрыв времен. В «Ладе» В. Белов с негодованием пишет об изданных перечнях пословиц, в которых нет никаких пояснений о том, когда и как их употреблять (51). В «Печальном детективе» В. Астафьев зло высмеивает привычку провинциальной интеллигенции смешивать в обстановке своих квартир настоящие предметы сельского быта, народные сувениры и репродукции произведений европейского искусства. Это замечание создает аллюзию с выпадом Ф. Сологуба в сторону председателя уездной земской управы в «Мелком бесе» (1907): «В этом доме все говорило, что здесь хотят жить попросту, по-хорошему и работать на общую пользу. В глаза метались многие вещи, напоминающие о деревенском и простом: кресло с дугою-спинкою и топориками-ручками, чернильницы в виде подковы, пепельница-лапоть» (52).

Орды голодных до сувениров москвичей, разграбляющих сельскую местность, фигурируют среди объектов изображения в цикле рассказов В. Астафьева «Место действия», напечатанном в мае 1986 года в журнале «Наш современник». В рассказе Е. Носова «И уплывают пароходы, и остаются берега» (1970), как следует из названия, подчеркнут контраст между эфемерным и земным. Он воплощен в образе туристов, переплывающих Онежское озеро, чтобы на короткое время посетить обезлюдевшие острова, а с другой стороны, в бесконечной духовности, пропитывающей атмосферу этих мест с изумительными «нерукотворными» церквями (53). Когда главный герой Савоня наблюдает, как уплывает одна такая лодка, рассказчик намеренно увеличивает расстояние между этими двумя «мирами»:

Позади него, окутанные мглнстой наволочью, брезжут верхами островные храмы. Они будто парят над тусклым серебром Онеги, кисейно-призрачные, неправдоподобные, как сновиденне (54)

Церкви, о которых говорится в начале рассказа, тихо и глубоко-мысленно вглядываются вдаль, не обращая внимания на проплывающие корабли.

Повествователь в рассказе Ф. Абрамова «Деревянные кони» едет в деревню, чтобы окунуться в народные традиции и собрать инструменты крестьянского труда. В тихой деревне Пижма нет ни радио,

ни автомобилей, а семь оставшихся изб, в которых все предметы быта сделаны вручию, – для него целый музей крестьянской жизни. Крестьянка МиленТЬевна настолько поражает повествователя своими живыми, истинно народными качествами, что он решает вернуться в город и попробовать жить так же, как живут она и его мать-крестьянка. Он научился ценить усилие, вложенное в изготовление веретена или рукояти плуга, но спокойное приятие необходимости прасть или пахать значит для него больше, чем непосредственно сами предметы. Этот рассказ отходит от канонов деревенской прозы, потому что чувство утраты несколько смягчено данным в нем планом духовного развития и совершенствования (55). В «Живой воде» В. Крупина четко нарисована пугающая перспектива замены живой памяти и традиций сбором предметов старины:

И кто еще помнит серп, косу, лошадь с плугом и топор лесоруба? Скоро Вы только в кино сможете видеть людей, пашущих или рубящих так, как они делали это в течение тысячи лет, и легко представить себе, как мало Маша [дочь героя] будет смотреть на них – как будто они не от мира сего. А еще лет через сто – кто сможет хотя бы объяснить это?» (56).

Народные песни – другой интерес для сборщиков – имеют большое символическое значение, как показатели состояния устной народной культуры в целом. У А. Яшина в «Вологодской свадьбе» деревенские девушки имеют самое поверхностное представление о традиционных свадебных песнях, а похоронные причитания помнят только старухи в «Последнем сроке» В. Распутина (57). У В. Белова в «Плотницких рассказах» герой, бывший деревенский житель, находясь в отпуске в деревне, обнаруживает, что двух непримиримых соперников естественным образом объединяет песня, при этом исключаяющая его участие в ней: «Потом они оба с Авинером, клоня сивые головы, тихо, стройно запели старинную протяжную песню. Я не мог им подтянуть – не знал из нее ни слова...» (58).

Предметы вырваны из контекста существования, инструменты выбрасывают, потому что никто не знает, как ими пользоваться, а народные песни помнят лишь наполовину. Иногда люди продолжают жить в деревне, но утрачивают старинный жизненный уклад; иногда они переезжают в город и забывают свои деревенские корни, как герой киноповести В. Шукшина «Калина красная», который не мог вспомнить, как вести себя в бае и пахать плугом. В рассказе А. Леонова «Вдовый колодец» исчезает целая деревня и все, что

остается, – один единственный колодец, потому что «в мертвых деревьях колодцы умирают последними» (59).

В «Последнем сроке» В. Распутина Анна учит свою дочь Варвару традиционным обрядам, чтобы та смогла похоронить ее правильно. В рассказе «Эх, старуха» последняя знахарка умирает до того, как успевает раскрыть внучке все свои секреты. Она очень переживает из-за того, что ей некому передать свои знания.

Сотни тысяч лет ее отцы и деды обладали магической силой, которую она переняла и которая высоко ценилась. А сейчас все это подошло к концу. Последний человек в семье – несчастен, а человек, который крадет у своего народа древний дар и уносит его с собой в могилу, не передав его кому-то еще, – как можно назвать человека, который крадет величайшие богатства своего народа? (60).

Иногда мы видим, как в буквальном смысле истекает время и традиция умирает у нас на глазах. Геласий Созонтович, «последний колдун» В. Личутина, забыл почти все, хотя «было время, чего и помнил. остудные слова, на разлученье, на съимание тоски» В последние дни перед смертью Геласия убеждают использовать его магическую силу в личных или этнографических целях – или даже исцелить самого себя, но он больше не в силах кому-то помочь. Он может вспомнить только несколько старых рекрутских песен. Его смерть – процесс долгий и мучительный; пророческие сны прерывают его отдых и заставляют подняться на крышу дома, на которой он сидит, подобно одинокой птице или страдающему домовому. Геласий умирает после страшной грозы, как и подобает колдуну (61).

Несмотря на акцентированный закат русской сельской жизни, многие произведения, сосредоточивающиеся на утрате, оканчиваются не на мрачной ноте или самоуничтожительных рыданиях, а сложным сплавом печали, вызванной этой утратой, и удовлетворением от воспоминания о чем-то прекрасном и родном. В самом конце «Печального детектива», после многих жестоких перипетий, Сошнин идет к письменному столу, просматривает истрепанный томик русских пословиц Даля и снова начинает писать. Потребность заживить душевные раны творчеством заставляет Сошнина начать работу над новым произведением, которое, как верит читатель, будет более глубоким и самобытным, чем «грустная детективная история». В деревенской и «постдеревенской» прозе акт воспоминания и его фиксации может быть творческим и жизнеутверждающим, способным в некоторой степени смягчить горечь утраты.

Элегический тон – основной отличительный признак классических произведений деревенской прозы. Более редко встречающееся апокалиптическое напряжение, никогда не доминировавшее, пережило течение «деревенской прозы» и отражено во многих эссе и рассказах «постдеревенской литературы» и в идеологических заявлениях бывших писателей-деревенщиков В. Распутина, В. Белова и В. Астафьева (62).

Апокалипсис – это предельно возможное расширение мотива утраты: речь больше не идет об утрате юности, детства в родительском доме или даже родной деревни. Под угрозой все – природа, Россия, народ, ее населяющий, весь мир вообще.

Предчувствие Апокалипсиса есть в посмертно изданном рассказе Ф. Абрамова «Поездка в прошлое». По дороге домой главный герой Микша думает, что слышит звон церковных колоколов и видит церковь, наполненную светом; на дворе 1930 год, и сосланные кулаки спасаются там, собираясь вечерами в церкви для песнопений. В вариантах, изданных вместе с рассказом, Микша видит, что живые и мертвые со свечами в руках стоят в церкви вместе (63). В финале завывания ветра, звон колоколов, пение церковных песен изгнанниками и «Интернационала» Микшиными дядьями, плач старух – все смешалось в жуткую какофонию (64).

Мощь этой сцены усилена еще и тем, что во времена раскола староверы, к которым Ф. Абрамов относился с симпатией, часто запирались в церквях и сжигали себя. Этот рассказ Ф. Абрамова вряд ли мог повлиять на какие-либо другие произведения, потому что, по большому счету, был неизвестен и точно не издавался во времена расцвета деревенской прозы, но в нем отчетливо представлено одно из направлений, которое обычно избирали ведущие деревенщики, если писали «в стол».

Есть в классической деревенской прозе и другие варианты исследования «конца»: смерть стариков, уход из деревень, утрата традиционного сельского жизненного уклада и вред, нанесенный природе. После 1985 года в литературе, которая следовала за деревенской прозой как ее логическое продолжение, апокалиптические мотивы приобретают более идеологические и абстрактные формы выражения и уже больше не связаны так тесно с конкретными метафорами потери в контексте деревенской прозы. Они перестают быть частью светлой памяти о прошлом, их появление начинают взволновать и с досадой предсказывать в будущем.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

АВТОРЫ ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ И ИХ КРИТИКИ

Поглядите, что делают *ваши* нигилисты!
Они же поджигают Петербург!
Знакомый Тургенева (1)

Провести границу между художественным вымыслом и реальностью внутри канона деревенской прозы очень трудно. Частично у этой особенности видовые причины: в свои художественные произведения деревенщики включали публицистические и автобиографические материалы, в том числе и речи, интервью, очерки на «злободневные» темы, особенно в конце 1970-х годов после заката направления. Писатели, творившие в рамках других стилевых течений, высмеивали своих «деревенских» коллег, пародировали отдельные условности деревенской прозы и даже подражали ей стилистически, используя популярность писателей-деревенщиков для собственной выгоды.

Большую значимость приобрело взаимодействие между литературой и критикой. Критики разрабатывали идеи и образы, которые находили в деревенской прозе, и пытались преобразовать их в идеологические концепции. Деревенская проза и то, что было о ней написано, заняли пространство, которое можно назвать «окололитературным»: это была «...сфера дебатов, цитирования, слепой веры, предательства, примирения... но не сфера единства или взаимного согласия по вопросу о природе литературного творчества» (2). В этом зачастую предвзятом, политизированном контексте деревенская проза была не столько объектом литературно-критического изучения, сколько «основанием для споров о самых важных проблемах современности» (3).

Временами дискуссии, вызванные деревенской прозой, отодвигали на второй план саму прозу. В результате появились не только интересные комментарии, но и более глубокие, многогранные прочтения некоторых основополагающих текстов и трактовка направления в целом (4). Возможно, именно это заставило некоторых писате-

лей обратиться к большей публицистичности в «постдеревенский» период. Достаточно сравнить пьесу А. Островского «Гроза» (1859) и статью Н. Добролюбова «Луч света в темном царстве», чтобы понять как суть отношений деревенской прозы и ее критики, так и то, что эти отношения не новы для русской литературы (5).

Тесное взаимодействие деревенской прозы и критики началось с появления в журнале «Новый мир» в 1952 году «Районных будней» В. Овечкина и выхода статьи Г. Померанцева «Об искренности в литературе» в том же журнале год спустя. Померанцев остроумно осмеял некоторые послевоенные колхозные романы – «Кавалера Золотой Звезды» (1947–1948) С. Бабаевского и «Жатву» Г. Николаевой (1950). Одновременно он одобрительно отозвался об идеологической и эстетической ценности «Районных будней». Последовавший за этим всплеск критического осмысления эффективно убрал из фокуса внимания колхозную литературу и создал вакуум, который впоследствии заполнила деревенская проза. Даже двадцать пять лет спустя, когда С. Бабаевский писал «Приволье» – соцреалистический колхозный роман, он все еще пытался вернуть утраченные позиции, пародируя некоторые характерные особенности деревенской прозы (6). Писатели-деревенщики с самого начала были вовлечены в критическую полемику: свой вклад в разработку темы внесли Ф. Абрамов, В. Тендряков, С. Залыгин, Е. Дорош и В. Овечкин, написавшие эссе о связи «колхоза и литературы» (7).

То, что жанр острокритического очерка в стиле В. Овечкина получил официальное одобрение, объяснялось желанием партии исправить удручающее положение дел в сельском хозяйстве, особенно на уровне местного руководства. Критики же сосредоточили внимание на литературном «пейзаже» и, поддерживая молодую деревенскую литературу, ругали «колхозников» за лакировку действительности, штампы, шаблоны, неискренность, скучность, отсутствие конфликта, поверхностное знание деревенской жизни, персонажей, языка и способов решения проблем, что в совокупности приводило к изображению неправдоподобных ситуаций. Они называли колхозную литературу пасторалью или идиллией – в отрицательном смысле – обвинение, которое затем было предъявлено и самой деревенской литературе на пике ее популярности. В этих ранних статьях ставилось под сомнение то бездумное восхваление, которое получили послевоенные колхозные романы от многих критиков. В качестве примера, как не следует писать, даже приводились цитаты из произведений колхозной литературы, одновременно эффективные и забавные. Часто

нападки на колхозную литературу помещались в контекст сельскохозяйственной программы партии; отмечалось, что из-за абсолютной художественной несостоятельности эта литература не может больше быть действенным средством для продвижения сельскохозяйственной политики в массы.

Критики хотели, чтобы в новой литературе воплотились качества, которых не хватало колхозной литературе: искренность, неприкрашенность, конфликт, внимание к языку и стилю, глубокие психологические портреты героев и знание деревни. Они поощряли развитие новых жанров, особенно очерка и рассказа, ожидая, что должно пройти некоторое время, прежде чем деревенский роман заменит дискредитировавший себя колхозный. Художественно совершенствоваться эти писатели должны были, обращаясь к опыту классиков. Чаще всего упоминались И. Тургенев, Л. Толстой, М. Салтыков-Щедрин, Г. Успенский, В. Короленко, А. Чехов, И. Бунин. Больше не предлагалось брать за модель советскую литературу, теперь ее даже – явно или скрытно – считали анти-моделью (за исключением обязательного восхваления М. Шолохова и благосклонного упоминания романов Л. Леонова). Критическая литература, посвященная очерку в стиле В. Овечкина, сыграла важную роль в подрыве эстетических основ соцреализма, хотя внешне казалось, что критика поддерживала его идеологически.

С появлением «Деревенского дневника» Е. Дороша (1956–1970) и «Владимирских проселков» В. Солоухина (1957) деревенская литература ушла от колхозной еще дальше, а вместе с ней изменилась и критика (8). Писатели обратили более пристальное внимание на повседневную жизнь простых крестьян, их культурное и природное окружение и наконец-то вышли за пределы колхозной конторы. Как только внимание переключилось с советского колхоза на русскую деревню, критики стали искать новое название для этого распространившегося движения. И к середине 1960-х годов жанровый термин «деревенский очерк» был заменен более гибким – «деревенская проза».

В советских литературно-критических рассуждениях термин «деревенская проза» всегда был неоднозначным и дискуссионным, а к определению «деревенщик» те, кто кому оно применялось, относились с неприязнью, чувствуя, что оно умаляет их значимость (9). Советские статьи на эту тему часто начинались с попытки определения деревенской прозы, термин заключался в кавычки и предварялся словом «так называемая», чем возлагалась ответственность за использование тер-

мина на каких-то неизвестных людей, «которые так ее называют».

Термин «деревенская проза» оспаривался и с эстетической, и с идеологической стороны. «Деревенская проза» включала в себя и «городскую прозу», подчеркивая различия между этими направлениями, в то время как предполагалось, что основные разногласия, как в жизни, так и в литературе между городом и деревней устранены. В то время как колхозная литература показывала всё большую *смычку* города и села, ставшего частью сельскохозяйственного производственного процесса, деревенская проза изображала упадок и полное неприятие этого единения. В известном смысле деревенская проза делала акцент на индивидуальности и самобытности там, где официальная литература предполагала шаблонность и однообразие. К тому же деревенская проза, считающаяся националистичной, подчеркивала русскую, а не советскую самобытность.

В эстетическом плане критики возражали против того, чтобы делить литературу на столь многочисленные разновидности: деревенскую, городскую, военную, московскую, профессиональную, производственную, бытовую, интеллектуальную, приключенческую, документальную и прозу «сорокалетних» (10). Некоторые критики считали, что этот процесс может привести к практически неограниченному числу ответвлений, выделяющихся по тематическому признаку, месту действия или даже по возрасту писателя, что породит значительное сужение критического взгляда. С другой стороны, этот процесс позволял писателям и исследователям искусно уйти от ограничений, налагаемых социалистическим реализмом. Некоторым критикам проблематичными казались определение и характеристика литературной школы, в рамках которой совершенно разные писатели, стили, темы и подходы ставились в один ряд. Предлагались и другие определения для деления литературного материала, например: орловская, сибирская, вологодская школы, экологическая проза и литература прощания (11).

Еще одна группа критиков была обеспокоена не делением на группы, а самим термином *деревенская проза* и предлагала заменить его названием, акцентирующим другие достоинства и качества этих произведений. Альтернативными названиями этой прозы были *сельская, лирическая, ностальгическая, деревенская описательная, памятливая* и громоздкое «тема крестьянства и деревни в советской прозе второй половины 1960-х – 1970-х годов» (12). Л. Вильчек рассказывает, что после «ужасной» полемики о термине и его значении шум, поутих, и он был принят с пометкой «так называемая», что

сделало его безличным «явлением природы», за которое никто ответственности не несет. Г. Цветов был менее оптимистичен, говоря, что «феномен существует, развивается, эволюционирует, находится в центре внимания критики. О нем спорят, его изучают, но названия у него нет» (13). Гораздо более важно то, что пронизательные критики (А. Петрик, Г. Цветов, Л. Вильчек и др.), досконально изучившие сельскую литературу в постсталинский период, а особенно творчество ее ярчайшего представителя В. Распутина, выделили целостное литературное движение, единство которого могло распасться в восприятии, если бы не был использован термин «деревенская проза».

Критики занимались не только тем, что спорили о названии этого популярного литературного движения, хотя сам по себе этот спор содержал нечто большее, чем критические препирательства. Суждения об «очерке в стиле В. Овечкина» могли основываться на улучшениях, которые он внес в колхозный роман, выдвинув на первый план проблемы сельского хозяйства. Однако разновидность сельской литературы, которая начала формироваться в 1956 году, спровоцировала обсуждение проблемы, которую можно назвать «великой сменой хронотопов», т.е. ситуацию перехода от современности и советского колхоза к прошлому и русской деревне. Новые произведения, среди которых встречались такие шедевры, как «Магренин двор» А. Солженицына и «Вокруг да около» Ф. Абрамова (оба 1963 года), продолжали стабильно появляться. Это производило неизгладимое впечатление как на читателей, так и на критиков и породило возникновение одной из самых оживленных (особенно в 1967–1969 и 1979–1980 годах) и затяжных дискуссий, посвященных одной теме в истории советской русской литературы (14). Перенос внимания с молодых колхозных чиновников на стариков-крестьян вел к описанию ценностей, корней и остатков деревенской культуры. Прислушиваться к речи стариков и старух значило представить читателям деревенский говор, ранее почти изгнанный из социалистического реализма. А сосредоточить внимание на деревне, где вырос писатель, означало сократить советское «отечество» не просто до российской республики, а до *малой родины*, т.е. до одной деревни и ее окрестностей.

Многие критики поспешили похвалить деревенскую прозу за то, что она стала значительным прорывом в художественном качестве советской русской литературы. Для них деревенская проза была реалистичной, поэтичной, искренней и подлинной, т.е. достойным продолжателем великой традиции литературы девятнадцатого века, последним представителем которой был И. Бунин. То внимание, которое

деревенская проза уделяла описанию тяжелого труда, способствовало умалчиванию того факта, что деревенские жители предпочитали использовать в работе традиционные «дедовские» методы и много усилий тратили на обработку своих частных земельных наделов. Пристальный взгляд критиков на изображение жизни в «героической деревне» периода Великой Отечественной войны отметил демонстративно патриотические произведения, частично совпадавшие с возрастающей важностью жанра военной прозы. Умеренно использованный язык деревенских жителей рассматривали как обогащение русского литературного языка. По прошествии времени критики стали говорить, что деревенская проза была описанием проведенного в деревне детства писателя и что в ней совершенно естественны и закономерны светлые воспоминания и выражение скорби об утрате уклада старой деревенской жизни.

Негативно настроенные критики видели в деревенской прозе литературу патриархальную (искренне восхищавшуюся жизнью в дореволюционной деревне), сентиментальную и до крайности простонародную – т.е. фальшивую и потенциально вредную идиллию. Считалось, что это литературное направление имело мало общего с целями и задачами социалистического реализма. Пока те, кто восхвалял деревенскую прозу, указывали на очевидные достоинства деревенских героев – способность к тяжелому труду, терпимость, бескорыстие, преданность земле, выносливость, их оппоненты без особых усилий показывали, что Матрёна А. Солженицына и Иван Африканович В. Белова не соответствовали соцреалистическому представлению о «положительном герое». В произведениях этих писателей очень мало чиновников или представителей советской молодежи изображены положительно. Вообще, в деревенской прозе такие персонажи сюжетию незначительны, а их жизненный кругозор чрезвычайно узок. Деревенская проза, как правило, выводила на первый план стариков, не амбициозных и странных, осмыслить которых можно было скорее художественно, чем идеологически.

В 1971 году Л. Аннинский выражал недовольство тем, что жизнеспособная деревенская литература в традициях Г. Успенского и В. Овечкина была отвергнута читателями и талантливыми писателями хотя и продолжала публиковаться. Настоящие художественно значимые процессы происходили в параллельно публикующихся лирических рассказах и философских эссе В. Белова, В. Шукшина, В. Солоухина и других.

На смену здравомыслящему колхозному руководителю пришел деревенский мечтатель, мужик, весельчак, чудака, мудрец, древний деревенский старик, который соблюдал старые традиции. Это было раносильно замене Глеба Успенского Николаем Лесковым (15)

Читатели, знакомые и с Г. Успенским, и с Н. Лесковым, могут задаться вопросом о серьезности возражения Л. Аннинского. Но хуже, чем все деревенские старики, по мнению некоторых критиков, были старухи – Анны, Матрёны, Дарьи – самые незабываемые персонажи деревенской прозы. Критики громко размышляли о том, как много *дряхлах старух* придется еще вынести читателям, прежде чем эта тенденция себя изживет. Так что же привлекательного, достойного подражания было в этих женщинах, изначально предназначенных которых заключалось в оплакивании быстро уходящего прошлого? Ф. Абрамов отбил эти нападки, описывая подвиги русской *крестьянки* во время и после войны, когда она без посторонней помощи кормила и одевала армию и город, переживала потерю мужа и сыновей.

Так что же удивительного, что старая крестьянка в нашей литературе на время потеснила, порой и заслонила собою других персонажей? Нет, это не идеализация патриархальщины, не пресловутая тоска по уходящей избушке Руси, как высокомерно полагают некоторые критики. Это наша сыновья, хотя и запоздалая благодарность (16).

Когда деревенская проза частично пересеклась с военной литературой, восприятие и толкование положительного героя стало для критики еще более острой проблемой. Многие *деревенщики* сами пережили военное и послевоенное время. Некоторые были тогда уже достаточно взрослыми, чтобы воевать. Они трогательно писали о борьбе и страданиях, причиненных врагом, но значительно усиленных неправильным руководством Советов и человеческими слабостями (например, как в «Братьях и сестрах» Ф. Абрамова). Эта точка зрения до определенного предела официально допускалась и ранее, но такие персонажи, как Андрей и Настена из «Живи и помни», значительно раздвинули границы официальной терпимости. Художественно менее убедительный писатель мог бы попасть впросак с такими героями. В середине 1970-х годов возникло предчувствие «дегероизации» военной литературы, тенденции, которая, по высказыванию Ю. Продана, имела зловещее происхождение: «Дегероизация возникла не случайно. Ее корни – за границей, в лагере наших идеологических противников» (17).

Один из примеров критика – эпизод из деревенской иовеллы А. Леонова «И остались жить», в которой председатель колхоза выходит в поле, чтобы зачитать речь Сталина о вторжении немцев (эпизод напоминает о комической обработке этого момента у В. Войновича). В рассказе А. Леонова женщины вздыхают, герой, Константин Никитич, думает о своих взрослых сыновьях, которые наверняка будут призваны, а один очень отрицательный персонаж, бухгалтер Ханин, ласкает молодую женщину среди хихикающих и шепчущихся баб. Критик задается вопросом: «Могло ли все быть именно так? Очень трудно поверить Леонову» (18). Ю. Продан настаивает, что деревенская проза должна рисовать жизнь спокойными красками, не используя комические элементы, описывать полную самоотдачу каждого нуждам войны, но *не упоминает* о том, что эта работа была изнуряющей, неблагоприятной или опасной. Литература соцреализма о войне, возможно, и представляла жизнь того периода облегченно, но еще более недопустимым было показывать ее слишком тяжелой (19).

Наряду с пространной идеологической критикой деревенской прозы к середине 1970-х годов появились высказывания, что она, вначале противостоявшая *штампам* и *шаблонам* соцреалистической колхозной литературы, сама теперь оказалась серьезно клиширована. Новые произведения становились бесконечным повторением уже написанного, не привнося ничего нового «Волшебный круг» деревни, цикл сельскохозяйственных работ, времена года стали в глазах некоторых критиков помехой. Сама ткань деревенской жизни была повторением повседневных задач, ритуалов, поговорок, сказок. Тем у деревенской прозы было немного – детство, тяготы военного времени, возвращение, отрыв от своих деревенских корней, смерть стариков, упадок деревенского образа жизни – и большинство этих линий связаны с категориями ПАМЯТИ и УТРАТЫ. Круг действующих лиц в основном сводился к старикам и детям, действие происходило в избе, в поле, в лесу или на кладбище.

Уже в 1973 году появились претензии к писателям, которые отпращивали своих героев в деревню, в «страну детства» (20). Там они подмечали мельчайшие детали деревенской жизни, но мало что делали кроме этого. Они только пили, предавались воспоминаниям, проливали пьяные слезы на могилах своих предков, а затем, обивленные, возвращались в город. Типичный отрывок из диалога в

одном из подобных рассказов: «Ты помнишь?» – «Да. Я помню». В. Кочетков искал способ спасти деревню из власти детских воспоминаний и вернуть ее в «созидающее пространство» современного мира, потому что «слепая любовь к собственным корням может принести больше вреда, чем безразличие» (21). В. Гусев жаловался, что деревенские писатели сначала выводят читателей «на лоно всем надоевшей природы, затем приводят в неудобную деревенскую избу, и, наконец, в церковь. Можно подумать, что в двадцатом веке больше не о чем беспокоиться» (22). В 1981 году И. Шайтанов в явном нетерпении писал: «Всё, о чем можно было вспомнить, вспомнили. Меняются только названия деревень и имена членов семьи» (23). Даже В. Астафьев как-то пожаловался на постоянный поток раздражительных посредственных произведений о «той же старой деревне», которые присылали ему для отзыва.

Это одна и та же бесконечная идиллия, написанная в городской квартире человеком, который слишком ленив, чтобы поехать в деревню. Он стремится к березе под окном, к тополи, к своему дедушке, который проводит все свое время, сидя на грязном речном берегу. Некоторым из этих дедов сейчас уже, верю, лет под сто пятьдесят (24)

Ф. Абрамов энергично защищал деревенскую прозу, особенно на VI съезде советских писателей (1976) в речи «О хлебе насущном и хлебе духовном». Он признавал, что, как бывает в любом литературном течении, не все писатели-деревенщики одинаково талантливы, однако движение в целом завоевало свое место в авангарде современной советской литературы. Он обратился к обвинениям против деревенской прозы – в поверхностности, отсталости и уходе от требований настоящего – и отверг их. Деревенская проза, говорил Ф. Абрамов, играет не просто роль авангарда, она указывает на зрелость советской литературы. Исчезновение тысячелетнего деревенского уклада – не модная тема, а вопрос огромной значимости для жизни всей нации. Этот период великих перемен позволяет увидеть что именно исчезает: этика, эстетика, фольклор, язык, т. е. *культура* деревни. По Ф. Абрамову, невозможно понять русский национальный характер, не постигнув деревни. Тема России никогда не выйдет из моды. Ценности, тысячелетнюю духовную культуру так же важно изучить и сохранить, как окружающую среду и памятники культуры. Д. Лихачев назвал это *экологией культуры* (25).

Критиковали деревенскую прозу не только прозаики. Поэт А. Вознесенский высмеивал ее грубоватые ценности в поэме 1975 года «Диалог обывателя и поэта о НТР», высказав свою поддержку активно порицаемой научно-технической революции:

При всем уважении к водовозкам я хочу, /Чтоб в глубинке был водопровод
и свобода мысли (26).

Иногда и сами писатели-деревенщики критиковали свои работы. В «Обратном билете» Д. Гранина (1976) рассказчик мечтает о детстве, но его перебивает друг, который заявляет, что рассказ о поездке на родину в деревню – это уже не ново и годится только для тех, кому нечего больше рассказать.

– Они мечтают вернуться в деревню теперь, когда у них есть удобная квартира в городе – с лифтом и ванной. Бедняги едут в родные края отдохнуть от всего этого, – изрекает он, потревожив свои собственные философские думы. – Они идут в сауну, но поют гимн бане. Они воспевают старух, эти символы тяжелого труда и нравственности, а сами даже не показываются на сенокос. И ты хочешь к ним присоединиться? (27).

На эту резкую критику рассказчик может ответить только репликой о том, что он, никак не связанный с писателями-деревенщиками, любит возвращаться в места, где прошло его детство. Б. Панькин назвал рассказ Д. Гранина «особой реакцией, осознанной или неосознанной, на волну воспоминаний». Это попытка «концептуализировать», а затем «подняться» над течением (28). Б. Панькин решил, что к середине 1970-х годов стало модным жаловаться на использование воспоминаний в деревенской прозе, и поэтому Д. Гранину поторопился написать «Обратный билет», чтобы воспользоваться этой модой. В результате смешанных намерений автора, заключает Б. Панькин, «Обратный билет» получился стереотипным, мудреным и неглубоким. Однако Дж. Гибан почувствовал, что Д. Гранину удалось выйти за рамки деревенской прозы и написать нечто более сложное, используя похожий материал (29).

Чрезвычайно притягательный образ разрушающейся избы и пространенный мотив отрыва от своих корней привлек внимание В. Кочетова, ортодоксального сталинского литератора. В своем романе «Чего же ты хочешь?» (1969) он многозначительно ссылается на такие произведения, как, например, «Матренин двор». Герой Свеш-

ников противопоставляется Богородицкому, автору длинной деревенской поэмы «На богомолье». Отшатываясь от писателя, по народному рецепту наевшегося от простуды чеснока, автор вспоминает, что герой поэмы уезжает из города в родную северную деревню, состоящую всего из пятнадцати дворов.

Всё в деревне запущено, половина домов брошена, молодежь уехала в город, и только старики и старухи остались доживать свои дни, сидя перед избами. Для героя они кажутся святыми, сошедшими с церковных икон соседней деревушки. Икон этих святых больше нет. Вместо них теперь – эти живые святые, от которых зависит весь мир (30).

Молодой советский писатель В. Сорокин создал одну из лучших пародий на деревенскую прозу в рассказе «Прощание», где герой Константин возвращается в родную деревню, чтобы, пуская дым колечками, стоять на краю обрыва и вспоминать детские годы в деревне (31). Рассказ содержит почти все фразы и образы, ставшие клише к 1980 году: босоное детство, народные музыкальные инструменты, березки, воспоминания о первой пойманной рыбе и первом поцелуе, дальние дороги и деревенские чудачки. В конце герой пытается определить для себя понятие «родина». Наконец, он решает, что это не земля, не люди, не правительство, а «босоное детство с деревянными удочками и банкой, полной карпов». Рассказчик, сытый по горло этим внутренним диалогом, отпускает героя с неприятными выражениями.

Несмотря на то, что в некоторых эмигрантских журналах хвалили определенные «бунинские» аспекты деревенской прозы, существовали и серьезные критические статьи, особенно писателей и исследователей «третьей волны». И. Бродский, например, писал о «крестьянской прозе», которая в своем антеевском желании дотронуться до земли зашла слишком далеко и обнажила корни. Он называл ее «чрезвычайно неприятной, с сильным стремлением к националистичной самооценке» и утверждал, что она отмечена «стилистическим и эстетическим регрессом» (32).

В. Войнович, которому пришлось эмигрировать в 1980 году, подверг сатирическому осмеянию деревенскую прозу в пьесе «Трибунал». Ее герой Подоплеков приходит на спектакль с одноименным названием, где его подвергают суду за неизвестные преступления. Среди персонажей, которые появляются на сцене, но отказываются ему помочь, есть, например, бородатый писатель-деревенщик с пас-

тушьей палкой. Его действия представляют пародию как на стиль деревенской прозы, особенно в использовании сельской лексики, так и на некоторые идеи, сформулированные деревенщиками в произведениях и публичных высказываниях. Этот герой желает сражаться за комаров в тайге, за северные реки, против «троцкистов» и прочих «нерусей». Он член партии, но постоянно носит крестик. «Деревенщик» притворяется, что не знает о нуждах горожан вроде Подоплекова, потому что сам он – простой деревенский парень.

Я сижу на сеновале и царапаю своей чернильной ручкой Ну, иногда, сам понимаешь, мне приходится съездить по делам в Москву, Париж, Лондон или на Черное море, но потом я снова еду в деревню, на сеновал (33).

Когда эта характеристика сопоставляется с данным в пьесе сардоническим портретом Е. Евтушенко, становится ясно, что «Трибунал» – не только пародия на деревенскую прозу, но «сведение счетов с литературными противниками» автора (34). В. Войнович протестовал против лицемерия социально успешных советских писателей, которые, используя свою былую популярность, ничего не делали.

В «Шапке» В. Войнович создал персонажа Ваську Трешкина, «поэта и защитника русского национального характера от хмрии и евреев» (35). Васька живет в московском доме для писателей и обеспокоен большим количеством евреев, проживающих в здании. Когда у него пропадает кошка, а у соседа-еврея появляется новая шапка, паранойя Васьки достигает своего апогея. Вечный оппортунист, Васька решает, что, если еврейско-масонский заговор охватит весь мир, он должен присоединиться к ним, пока может. Это не пародия на деревенскую прозу, но сатира на поведение некоторых писателей-деревенщиков 1980-х годов, особенно, кажется, В. Белова.

Негативные реакции в эмигрантском литературном сообществе выражались в двух основных направлениях. Первое – эстетическая неприязнь к анахронистической народности и отчаянному провинциализму деревенской прозы (36). Второе – политическое осуждение, основывающееся на убеждении в том, что ни одна хорошая и правдивая литература не могла пройти цензуру во времена до Горбачева. Согласно этому направлению мысли писатели-деревенщики эксплуатировали остаточный русский национализм лидеров партии, правительства и читающей аудитории и в то же время не говорили всей правды о том, как жилось в деревне в эпоху советской власти.

Жалобные стоны по русской деревне стали «официальной линией», и поэтому *деревенщики* смогли обеспечить себе безопасную и властную позицию в литературном истеблишменте, которая пережила и закат движения в целом, и исчерпанность их индивидуальных талантов в частности (37). В 1981 году В. Аксенов писал о мощной защите, которую писатели-деревенщики (он называл их «любимцами КГБ») с удовольствием использовали в то время, когда городских диссидентов, публиковавшихся в самиздате, арестовывали среди ночи (38).

Рассказывая о карьере драматурга М. Шатрова, Давид Жоравский сформулировал термин «разрешенные критики», который можно применить и к деревенщикам:

Шатров никогда не был одним из тех революционных писателей, как Синявский или Солженицын, которые сознательно нарушают закон. . Он всегда уклонялся от всех запретов . исследуя границу, где советские руководители различают конструктивную критику и недопустимую профанацию. Он и подобные ему были среди тех нескольких обновляющих черт советской истории, постоянно обновляемого ассортимента почти революционных авторов – можем ли мы назвать их «разрешенные критики»? – которые подталкивали угнетающую систему к реформам (39)

Критик-эмигрант Ю. Мальцев предложил термин «*промежуточная литература*» для тех *госиздатовских* работ, большой процент которых составляли деревенщики, сумевшие занять никому не принадлежащую полосу земли между соцреализмом и диссидентской литературой. Эта «промежуточная литература», утверждал Ю. Мальцев, показала больше советской реальности, чем соцреализм, но она никогда не переходила запретной черты и поэтому не рассказывала всей правды (40). Тот факт, что более искренние, правдивые и полные оценки коллективизации в литературе появились только после 1985 года, подтверждает эту точку зрения.

В. Солоухин также высказывается в пользу утверждения Ю. Мальцева в «Смехе за левым плечом». Впадая в самокритику, он удивляется, что его яростная детская реакция на абсурдность и иеумеренность коллективизации не стала самым «искренним» моментом в жизни. «А затем пришли долгие годы компромисса, лояльности или, говоря точнее – коллаборационистского и конформистского поведения» (41). В более раннем произведении «Капля росы» (1960) он уже описывал процесс коллективизации в деревне, но там была определенная доля «лояльности и конформизма» и все было прикрито *ватой* так, чтобы это можно было опубликовать. Тот момент,

когда Солоухиных почти выслали как кулаков, описан в «нежных, розовых тонах» (42).

Это может показаться сугубо личным признанием, но оно, безусловно, относится к деревенской прозе в целом. Сколько было искажений или замалчиваний из-за самоцензуры или официальных запретов? Конечно, рассказы В. Тендрякова, вышедшие посмертно в «Новом мире» в марте 1988 года, — это более полный и шокирующий отчет очевидца об обращении с кулаками, чем всё то, что было опубликовано при его жизни. То же самое можно сказать и о «Поезде в прошлое» Ф. Абрамова («Новый мир», май 1989 года). Следует ли оценку деревенской прозы основывать на том, что было сказано, или все-таки на том, что осталось недосказанным? Превратилась ли деревенская проза из простой критики сельской жизни в абсолютное соглашательство с официальной властью или это все же более позднее толкование особенностей литературного направления? Провокационные вопросы, поднятые В. Солоухиным, связаны с обвинениями, выдвинутыми несколькими эмигрировавшими и советскими писателями, а уже созданные произведения, касающиеся таких важных тем, как, например, коллективизация, обеспечили эти дебаты материалом.

Одна из острейших критических полемика о наследии русской деревенской прозы в конце 1980-х годов касалась и произведений этого литературного направления, и возникновения ряда крайних националистических групп, особенно «Памяти». Представители этих шовинистических организаций утверждали, что хотят остановить «геноцид» русского народа и таким образом возродить русское национальное единство. Частично добиться этого можно, освободившись от влияния других народов (грузин, евреев и европейцев) на РСФСР. Революция, разрушение архитектурных памятников и загрязнение окружающей среды, коллективизация и, как бы нелогично и противоречиво это не звучало, крещение Руси в 988 году и смерть Сталина в 1953 году — все это казалось результатом заговора против русских. Хотя никто не может точно утверждать, что кто-либо из деревенских писателей действительно состоял в «Памяти», очень много свидетельств о том, что В. Белов, В. Астафьев и В. Распутин поддерживали некоторые идеи этой группы (43).

То, что они публично выражали близость своих взглядов к некоторым положениям шовинистской программы, способ, которым некоторые бывшие деревенщики получили власть в Союзе писателей,

их подписи под коллективными письмами – все это привело к тому, что и в СССР, и на Западе их стали связывать с русским шовинизмом (44). Дж. Хоскинг совершенно справедливо заметил, что «для такого уважаемого писателя, как В. Распутин, нежелание отделиться от «Памяти» – большая политическая ошибка» (45). Среди современных оценок постсоветской русской литературы есть тенденция рассматривать деревенскую прозу как возможный источник русского шовинизма. В интересах точной оценки деревенской прозы я попытаюсь распутать эту сложную ситуацию.

Деревенская проза была самой многообещающей ветвью новой сельской литературы, начавшейся в 1952 году с очерков В. Овечкина. После 1956 года доминанта в деревенской прозе сместилась с плохо функционирующего современного колхоза на хорошую жизнь старой деревни (46). Работая в условиях ограничений, навязанных цензурой Главлита, ряд талантливых писателей (а заодно и эпигонов) возрождал прошлое в элегических, иногда идиллических тонах, основывая свои истории в большей степени на детских воспоминаниях, дополненных рассказами односельчан. Эта литература не была чисто этнографической и не просто описывала сельский быт. Она затрагивала и проблемы более эффективного использования крестьянского труда, его справедливой оплаты; значимости сохранения образцов традиционной деревенской архитектуры и других материальных проявлений старой деревни; уважения к вкладу деревни в победу в войне; потребности усилить духовные стороны русской жизни, ослабленные атеизмом, материализмом и урбанизацией; необходимости найти «русские» корни и сохранить быстро исчезающую «память» прошлого; значимости защиты окружающей среды.

Критики брали эти нелитературные проблемы, особенно в конце 1960-х и 1970-х годах, и относительно их оценивали недостатки и достоинства деревенской прозы, определяя ее то как патриархальную и антисоветскую, то как глубоко патриотичную и необходимую для здоровья нации (47). Целая «идеологическая инфраструктура» выросла вокруг деревенской литературы, в которой критики и журналисты давали рациональное объяснение этой новой русофильской культуры» (48). Советский критик А. Петрик считает, что сложилась «целая плеяда критиков, которые вошли в литературный процесс со статьями о деревенской прозе и ее создателях. Эти работы очень эмоциональны, субъективны и очень публицистичны по характеру» (49). Он сетует, что в пылу дискуссий зачастую игнорировались эстетические достижения деревенской прозы.

В конце 1970-х годов, незадолго до возникновения «Памяти», существовавшее уже двадцать лет движение деревенской прозы западные критики склонны были рассматривать как «серединное звено» в «цепочке русского этноцентризма», затрагивавшее проблемы, чрезвычайно важные для современного русского общества (50). Скорбные изображения живописных, но умирающих деревень, не были совсем нейтральными; они, по меньшей мере, вызывали в русском народе волну эмоционального негодования (51). Если рассмотреть главные произведения деревенской прозы второй половины 1970-х годов – «Прощание с Матерой» В. Распутина (1976), первый том романа Б. Можаяева «Мужики и бабы» и «Кануны» В. Белова (оба 1976 года), «Царь-рыбу» В. Астафьева (1976), «Дом» Ф. Абрамова (1978), «Лад» В. Белова (1978–1981), «Последнего колдуна» В. Личутина (1979) – в них не найти откровенного русского шовинизма. Это всего лишь «возможная поддержка основ старой России» (52) У Б. Можаяева и у В. Белова в «Канунах» мы видим возросшее внимание к судьбам середняков во время коллективизации; «светлая печаль» классической деревенской прозы начинает сменяться темной злостью и негодованием.

1980–1985 годы были относительно спокойными для деревенских писателей. Это усилило ощущение, что элегический, лирический, «детский» период деревенской прозы близок к концу. Сага о Матёре воспринималась как «логическое завершение деревенской темы» (53). Она делала очевидным, что *деревенская проза* прошла через период видоизменения и упадка, а это рано или поздно происходит со всеми литературными движениями. Отчасти молчание писателей было связано и с их личной жизнью, так, например, достаточно долгий период «бездействия» В. Распутина был вызван тем, что в 1980 году на него напали грабители, и он долго болел. Умерли Ю. Казаков (1982), Ф. Абрамов (1983), В. Тендряков (1984) (54). Существовала проблема цензуры и боязни некоторых издателей публиковать произведения о коллективизации.

В этом контексте можно считать, что в романе Ч. Айтматова «И дольше века длится день» (1980) есть и заимствование тем и персонажей деревенской прозы, перенесенных в условия Средней Азии, и попытка удовлетворить претензии некоторых критиков, устранив недостатки техники. Кларк называет Ч. Айтматова «попутчиком» деревенской прозы не только потому, что по национальности он киргиз, но и потому, что его работа сочетает «качества миниатюры

и понимание места действия» *деревенской прозы – малой родины* – с большим по размерам, многонациональным, «глобальным» местом действия, предложенным критиками в конце 1970-х годов (55). В этом произведении, как и во многих других, Ч. Айтматов проявил себя мастером творческого компромисса.

Произведения, которые появились после 1985 года, свидетельствовали о том, что, хотя лирические рассказы и воспоминания о русской деревне всё ещё создавались, в целом деревенская проза уже была раздроблена, писатели начали двигаться в разных направлениях: темы все чаще связывались с городом («Пожар» В. Распутина, «Печальный детектив» В. Астафьева, «Всё впереди» В. Белова), стали появляться публицистика на экологические и другие темы, исторические романы о коллективизации на основе архивных материалов и личного опыта.

В некоторых произведениях «постдеревенского периода» есть примеры русского шовинизма, дополняющие то, что уже идеологически было заявлено «Памятью» и другими организациями подобного толка. В «Печальном детективе» автор с высокомерием упоминает о «еврейчатах», посмеявших в провинциальном институте изучать немецкую литературу вместе с русским героем (56). Употребление подобного этнического клейма вызвало глубокое возмущение уважаемого критика Е. Стариковой:

Я нахожу чрезвычайно неприятным, когда автор «Печального детектива», который, в конце концов, читал Ницше и многое другое, позволяет себе тон такого славянского супермена.. Это доморощенный шовинизм самого дурного тона... Достоевский, когорый тоже позволял себе такие замечания, по крайней мере, не знал об Аушвице и Дахау.. Но Астафьев так же, как и все мы, очень хорошо знает, что это такое (57).

В. Белов в своем романе «Всё впереди» выводит отрицательного персонажа-еврея, который разбивает русскую семью, высмеивает храбрость русских на войне, докучает людям жалобами на антисемитизм и планирует эмигрировать в Америку с русской женой и усыновленными детьми. В. Лакшин отмечает, что евреи – одна из многих причин, вызывающих «пламенное, аввакумовское» негодование автора. Среди прочих причин – масоны, лесбиянки, гипнотизеры, породистые собаки, компьютеры, виски «Белая лошадь» и рок-музыка (58).

Хроики коллективизации выводят на первый план участие евреев в событиях 1929–1930 годов и в качестве активистов, приез-

жавших в деревню, и в качестве высших руководителей. Не оставляют сомнений намерения автора в «Годе великого перелома» продолжить историю, начатую писателем в «Канунах».

А когда в стране имелся хотя бы один не разворованный монастырь, а в нем хотя бы один-единственный не униженный монах-летописец, может, появилась бы в летописном свитке такая запись: «В лето тысяча девятьсот двадцать девятого года, в Филиппов пост попущением господним сын гродненского аптекаря Яков Яковлев поставлен бысть в Московском Кремле комиссаром над всеми христианами и землепашцы». Таких летописцев не было (59)

В. Белов представляет себя последним русским монахом, призванным восполнить этот пробел в исторической записи. Злость и негодование, которые можно обнаружить в произведениях после 1985 года, направлены не только против евреев и масонских «заговорщиков», но и против всех нерусских, например против грузин (в «Ловле пескарей в Грузии» В. Астафьева), прозападно настроенной интеллигенции и западной массовой культуры.

«Память» возникла без непосредственной помощи *деревенщиков*, но несколько писателей этого направления примкнули к авторам городской прозы – Ю. Бондареву, С. Куняеву и другим членам консервативной интеллигенции, поддерживая некоторые из их идей. В своих произведениях В. Распутин выражал только то, что мы можем назвать «абстрактным, неопределенным» беспокойством, но в общественных заявлениях он защищал «Память» как в СССР, так и за границей (60). Самые противоречивые замечания В. Астафьева появились в постыдном обмене письмами с уважаемым литературоведом Н. Эйдельманом в 1986 году. Эти письма были широко распространены в СССР и изданы за границей (61).

Из 74 человек, подписавших в 1990 году «Письмо русских писателей», по крайней мере пятеро в прошлом были деревенщиками – В. Личутин, В. Лихоносов, В. Кручин, В. Распутин, П. Проскурин (хотя посредственным П. Проскурина с натяжкой можно отнести к этой группе) (62). Это письмо восхваляет «Память», обличает тех, кто, предположительно, пытается разобщить русский народ, и заходит настолько далеко, что обвиняет евреев в участии в погромах и холокосте. Хотя этот документ не имеет никакого отношения к деревенской прозе и подписывали его в основном городские писатели и критики, но как минимум четверо деревенских писателей (плюс

В. Белов, подписавшийся позднее) чувствовали себя достаточно уверенно по отношению к содержанию письма, чтобы поставить под ним свои имена. Вместе с ними как бы поставили подписи миллионы людей, которые безоговорочно доверяли этим писателям. И это не единичный случай: В. Белов и В. Распутин выступали с похожими проблемами на съездах писателей РСФСР (63). Неважно, полностью или нет были записаны их интервью или выступления, главное, что свидетельств слишком много, чтобы их игнорировать (64). В годы гласности их былая художественная сила не оказалась подкрепленной ни политической мудростью, ни великодушием к тем, кого они называли *чужими*. Они не желали обсуждать, какие именно методы и положения программы «Памяти» они не поддерживали, потому что это могло внести еще больший раскол в ряды «правых» националистов.

Шовинистические высказывания некоторых бывших деревенщиков после 1985 года в книгах, интервью и речах привлекли к ним внимание и в России, и за рубежом. Писатели и критики эмиграции третьей волны энергично отреагировали на это явление, но в своем небезосновательном беспокойстве по поводу антисемитизма они слишком узко сосредоточились только на *деревенщиках*, называя их собирательно «писателями-нацистами», термином, введенным В. Аксеновым (65). Еще чаще теперь их называют просто *почвенниками* (66). Многие на Западе с тревогой восприняли факт, назначения В. Распутина в совет М. Горбачева, просуществовавший, правда, совсем недолго. Западная интеллигенция однако не понимала, что фактически В. Распутин придерживался более умеренных взглядов, чем многие другие известные националисты (67). Национальное чувство в России — это не эмоции и не политическое состояние. Оно простирается от «культурной экологии» Д. Лихачева у одной границы до «неонацизма» у другой, и к нему в некотором смысле могут быть применены термины «консервативный» и «правый».

Внимательное прочтение классической деревенской прозы обнаруживает в ней крайнюю степень ностальгии и некоторую националистичность, но скорее в масштабе одной деревни или малой родины, чем всей России, поэтому напрямую привязать ее к русскому шовинизму могли лишь идейные критики и бывшие писатели в собственных целях (68).

Выросли ли члены «Памяти» на деревенской прозе? Возможно, но они также читали А. Пушкина, Ф. Достоевского и других рус-

ских и советских классиков. Прямая связь деревенской прозы и «Памяти», существование которой допускали многие московские интеллигенты, писатели-эмигранты и западные исследователи, – в лучшем случае незначительна и включает в себя классические тексты деревенской прозы (1956–1980), критику, вдохновенную этими текстами, и комментарии, сделанные писателями в «постдеревенский» период. Эта точка зрения не учитывает также очевидного наличия других важных факторов подъема крайнего национализма в Советском Союзе в 1980-х годах: агрессивную реакцию на антироссийские выступления и движение за независимость народов и республик СССР; потенциальную угрозу русскоязычному большинству со стороны среднеазиатских республик с высокой рождаемостью, остаточную ксенофобию; возмущение против тех, кому разрешили эмигрировать, но позволили иногда навещать бывшую родину; страх за окружающую среду в перспективе задуманного поворота северных рек, патриотические чувства русских в преддверии празднования тысячелетия православной церкви в 1988 году; развал экономики; растущие возможности для самовыражения, появившиеся в эпоху гласности; и, наконец, последние официальной правительственной антисионистской пропаганды и неофициального движения правых сил.

Последний фактор менее всего понятен – или известен – тем, кто считал писателей-деревенщиков главными архитекторами шовинизма. «Из-под глыб» – возможно, самое значительное собрание самиздатовских очерков представителей консервативного лагеря 1970-х годов. В одиннадцати произведениях А. Солженицын, И. Шафаревич, М. Агурский и другие пытались возобновить исторические споры о судьбе России, противопоставить – еще раз – национальную, духовную, крестьянскую Россию Советской России с ее прозападно настроенной интеллигенцией. В очерке А. Солженицына «Образованщина» (1974) писатель зашел так далеко, что обвинил интеллигенцию в поддержке разрушения крестьянства во время коллективизации в 1930 году.

Все направленные вовне международные успехи нашей страны, а также расцвет и рост тысяч научно-исследовательских институтов были достигнуты за счет опустошения деревень и разрушения традиционного образа жизни (69).

Для А. Солженицына эти потери велики и включают все – от «подчинения старшим» и выпечки русского хлеба до народной культуры и «исторической памяти» (70). Самиздатовские архивы 1970-х

годов включают материалы, содержание которых очень похоже на очерк И. Шафаревича «Русофобия» 1989 года, на «Письмо семидесяти четырех русских писателей» и другие подобные документы периода гласности (71). Фактически некоторые из самиздатовских очерков начала 1970-х годов (среди их авторов не было писателей-деревенщиков) настолько экстремистски настроены, что их создатели называют А. Солженицына и И. Шафаревича русофобами и агентами сионизма. Это вполне достаточное доказательство того, что идеология консерватизма и ксенофобии возникла вне художественной литературы в доперестроечные времена.

Наряду с важной и очень позитивной ролью, которую деревенская проза играла в советской русской литературе, она поднимала вопросы большой социальной, политической и экономической значимости, стимулировавшие дискуссии, касавшиеся не только литературы. Но так как классическая деревенская проза включала эти идеи большей частью на уровне метафор, персонажей, места действия и диалогов, критики, демагоги и некоторые писатели-деревенщики после упадка движения использовали эти метафоры как средства для достижения своих целей. В этом процессе хронотоп русской деревни трансформировался в «окололитературное пространство»

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ДВА ДЕТЕКТИВА В КОНТЕКСТЕ ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ

Вот и появляются под видом «детективов»
весьма сомнительные сочинения.

Н Ильина (1)

Как и деревенская проза, *детектив* – это синтез темы и жанра со специфическими характеристиками, которые относительно легко определить (2). Казалось бы, параметры канонической детективной прозы во многом отличаются от параметров *деревенской*: лихо закрученный сюжет и очевидное отсутствие сюжета (*события* противопоставлены *быту*); поиск неизвестного и торжество известного; быстрая смена событий в настоящем, ориентация на прошлое и медленное течение времени; место действия, как правило, город и деревенская обстановка. Но детектив не менее гибок, чем деревенская проза: границы и того и другого могут быть нарушены, например, публицистическими или идеологическими отступлениями до такой степени, что губят рассказ. Оба этих популярных вида литературы, объединенных заинтересованностью в общественном порядке, также могли слиться в деревенских детективных рассказах. В русской литературе постсталинского периода сельская тема в общем, эстетические и этические ценности деревенской прозы в частности подвергались влиянию разнообразных жанров и сами влияли на них. Детективная история, в свою очередь, могла разворачиваться в деревне и наполняться современным сельским материалом. Б. Можаяев, например, написал трилогию *Детективы*, вышедшую в свет между 1957 и 1974 годами, а затем экранизированную (3).

Во «Власти тайги» (1957) герой – крепко сложенный сержант милиции Василий Сerezкин – во время расследования кражи обнаруживает, что бригадир лесозаготовительной базы запугивает людей, работающих с ним, и заставляет их участвовать в преступлениях (4). Сообщения о таких деспотичных личностях и их приспешниках не были запрещены в «оттепельном» 1957 году.

В «Пропаже свидетеля» (1969) появился новый следователь, лейтенант милиции Леонид Коньков, назначенный расследовать убийство зоолога в глубокой тайге. Если *детектив* 1957 года отражал озбоченность сельской литературы 1950-х годов – периода В Овечкина – тиранией руководящих кадров, то «Пропажа свидетеля» приносит в этот жанр интерес к окружающей среде, природе, который стал чрезвычайно актуальным уже в конце 1960-х. В этом произведении автор привлекает внимание к браконьерству, незаконному вывозу птиц и уничтожению мест нереста рыб. Оба рассказа написаны в манере нарастающего напряжения и фактически лишены общепринятых характеристик соцреализма

В последнюю часть трилогии «Падение лесного короля» (1974) Б. Можаяев включает так много публицистического материала и отступлений, что теряет контроль над детективом. Он забывает, что Конькову надо расследовать нападение и убийство. Многие из добавленного материала делает это произведение предшественником «Печального детектива» В. Астафьева, «Пожара» В. Распутина, «Всё впереди» В. Белова. Однако финал «Падения лесного короля», где *детектив-праведник* Коньков спасен обкомом партии от наказания за несоблюдение субординации, кажется, вновь отодвигает это произведение к рамкам соцреализма.

Если деревенская проза не просто тема или тип материала, а набор концептов, который включает определенную ориентацию во времени и пространстве, то такие работы, как трилогия Б. Можаяева о сельских *детективах*, сильно выпадают из деревенской прозы. Тем не менее существуют еще два деревенских детектива – «Печальный детектив» В. Астафьева и повесть В. Липатова «Деревенский детектив», в которых авторы определенно учитывают и используют параметры деревенской прозы.

«Деревенский детектив» В. Липатова впервые появился в «Знамени» в 1967–1968 годах (5). Герой этого цикла рассказов 63-летний Федор Анискин – *участковый милиционер*, более тридцати лет прослуживший в одном сибирском поселке. Он высокий, полный и настолько пунктуальный, что, когда утром он обходит свой участок, деревенские женщины знают, что пора начинать печь хлеб. Даже местные хулиганы называют его «дядя Анискин». Он расследует дела, начиная от кражи аккордеона и заканчивая убийством, и всегда находит преступника. В. Липатов говорил, что этот персонаж взят из реальной жизни, он списал его с милиционера из своей

родной сибирской деревни (6) Во многих отношениях он также напоминает Василия Серёжкина из первого рассказа Б. Можаяева.

В «Деревенском детективе» В. Липатов соединяет два самых популярных литературных жанра 1960-х годов детектив и деревенскую прозу. От детектива там есть эксцентричный, но очень сильный сыщик, ряд преступных действий, которые необходимо изучить и распутать, и определенный уровень драматического напряжения. От канонической деревенской прозы писатель берет место действия (деревню, а не колхоз), колоритных деревенских персонажей, ощущение заката традиционной крестьянской жизни и антипатию к безликости и быстрому темпу городской жизни.

Советские критики не были уверены, к какой категории отнести это произведение и какой «код прочтения» к ней применить. Иногда в нем видели детективную повесть, иногда пародию на детектив, юмористическую деревенскую прозу, нелирическую деревенскую прозу и полемику с деревенской прозой Журнал «Вопросы литературы» предложил пародию на произведение В. Липатова под названием «Деревенский Шерлок Холмс», в которой Анискин ворчит, что все «эти Шерлок Холмсы, Агаты Кристи, Жоржи Сименоны встают утром, выпивают свой кофе, играют на скрипке и садятся описывать распутанные дела», в то время как он должен сочетать расследование преступлений с воспитательной работой среди местных хулиганов (7).

С точки зрения западных детективов, работа В. Липатова кажется очень слабой. Она более соответствует советским нормам жанра. От русского *детектива*, к которому относились как к части *приключенческой* литературы, ожидали не только действий, но и политических оценок. Это справедливо для русской детективной прозы, начиная с эры «красного пинкертонизма» 1920-х годов до наших дней (8). Несмотря на призыв советских критиков писать более развлекательные истории и страсть советских читателей к переводам западных детективов, гораздо менее политизированных, официально от советского детектива требовалось оставаться идеологически правильным и социально значимым. Так продолжалось вплоть до середины 1980-х годов.

Естественно, было важно не позволять этой популярной массовой литературе отходить слишком далеко от рамок соцреализма (9) Сейчас, когда преступность освещается в советской прессе более полно, а соцреализм не является более литературным крестом, детектив

как жанр может претерпеть существенные изменения, но тогда, в 1967 году, это был очень консервативный вид литературы (10).

Анискин – один из старейших людей в деревне и призван представлять общественный *порядок*. Как классический герой соцреализма он буквально выше всех остальных, дальновиден, всё знает, дисциплинирован, пьет только раз в год, в День Победы, и только с друзьями-однопольчанами. Самые ужасные преступления в деревне совершаются кулаками и их детьми; говорят, эти семьи даже пытались помогать Гитлеру во время войны. Все нарушения правопорядка – это преступления против общества. Местные хулиганы предстают перед жителями села, а Анискин «прорабатывает» их, произнося речь, вдохновенную статью из «Правды», о партии, милиции и действиях против коллектива. Один из персонажей, интересующийся, справедливо ли его накажет уголовно-правовая система, слышит в ответ: «Так какого черта вы не верите людям? Почему вы считаете, что принцип презумпции невиновности не относится к следователю Качушину? Кто вам дал право думать о нем как о преступнике? На дворе шестьдесят шестой год, вас допрашивает трое коммунистов..» (11).

Если рассматривать советские параметры жанра, есть некоторые основания назвать этот рассказ детективным (12). Существующее мнение, что «Деревенский детектив» – это пародия на *детектив*, также не безосновательно (13). Анискин неуклюж, у него есть и раздражающие привычки. Например, он неприятно прищипывает пустым зубом и постоянно повторяет «Так! Эдак!», когда обходит свой район. Один односельчанин, видя Анискина в затруднительном положении, сардонически улыбается: «Тебе – Шерлок Холмс, Шерлок Холмс!» (14).

Однако поучительная сторона в книге всё-таки превалирует, а небольшая доля самоиронии была свойственна советскому *детективу* еще со времен «красного пинкертонизма» (15).

Критики, которые рассматривали это произведение как часть деревенской прозы, должны были разрешить очень трудную задачу (16). Внимание, уделенное в этой книге сибирской деревне и ярким деревенским персонажам, явно перекрывается провозглашением социалистических ценностей, которым деревенская проза принципиально противостояла. Самая убедительная критическая позиция из всех та, в которой роман В. Липатова представлен как *полемика* с деревенской прозой (17).

В книге есть критика кулацкой семьи, бывшего священника, вредного воздействия человека на природу. Разрушение лесов лесозаготовительной промышленностью стало серьезной проблемой, волнующей деревенских писателей в 1970–1980-х годах, особенно тех, кто был родом из Сибири. Анискин же поддерживает контраргумент, что вырубка деревьев делает лес только здоровее. В то время как деревенская проза ориентирована на прошлое, Анискин говорит начальнику лесозаготовительного пункта. «А ведь ты правильно меня бурбоном обозвал. Чем я лучше Верютина, если не о завтрашнем дне думаю, а о вчерашнем? Так что ты меня извиняй, товарищ Степанов, за глупость!» (18). Стил В. Липатова также мало напоминает классическую деревенскую прозу: местами он неуклюж, есть недостатки и повторы. Мы узнаем, что иногда Анискин использует местный говор, но фактически мы не «слышим», чтобы он так говорил. Во время метели («Три зимних дня»), в классической ситуации, когда в деревенской прозе обычно употреблялись безличные конструкции, здесь они не появляются.

В. Липатов написал свой «Деревенский детектив» в то время, когда такие произведения, как «Матренин двор» А. Солженицына (1963) и «Привычное дело» В. Белова (1966), породили нападки критиков на деревенскую прозу. Статья за статьей на страницах «Литературной газеты» и других периодических изданий обсуждали меру, в которой это литературное движение защищало патриархальное прошлое. В. Липатов присоединился к дебатам явно на стороне тех, кто находил прославление прошлого в деревенской прозе чрезмерным. Он показал, что лирическое воскрешение в памяти традиционной деревенской жизни представляет собой реакционную позицию (19). В. Бахтин отметил, что статья явно тенденциозна и публицистична

Липатов видит две деревни – ту, которая доживает свои последние дни и яростно сопротивляется всему новому, и ту, которая создана этой новой жизнью. Виль Липатов произнес то, что мы хотели сейчас услышать. Он противостоит защитникам патриархальной Руси (20).

В Липатов одновременно сыграл на популярности обоих жанров, один из которых – *детектив* – подверг мягкой пародии, а другой – деревенскую прозу – существенной критике. Он подражает деревенской прозе, чтобы вовлечь читателя, а затем пытается подорвать некоторые из её самых важных ценностей, создавая то, что А. Коган назвал имитацией («пластиковой формой»), которую

и некоторые ошибочно посчитали «моделью мира» (21). Деревейская проза в середине 1960-х годов явно выходила из-под контроля: если новейшими героями прозы стали Матрёна и Иван Африканович, то какое же будущее ожидало ортодоксальный социалистический реализм? «Деревейский детектив» – попытка (наряду с предпринятым в критике) направить деревейскую прозу в более приемлемое русло. Анискин пытается поддержать закон и порядок не только в своей сибирской деревне, но также и в «деревне» литературной.

Двадцать лет спустя «Печальный детектив» В. Астафьева снова соединил эти два, казалось бы, совершенно несоединимых жанра в одной из самых своеобразных и сильных работ раннего периода гласности (22). Даже несмотря на то, что главный герой, следователь Сошин, ушел в отставку из-за ранения, а действие разворачивается в провинциальном городе, этот роман всё-таки включает как тематику детектива (преступления и преступников), так и многие коинценты деревейской прозы.

В. Астафьев, подобно В. Липатову, выбрал форму детектива, чтобы заинтересовать массового читателя классических детективов. Рассказчик комментирует популярность этой темы: «Сколько книг, фильмов, пьес о преступниках, о борьбе с преступностью, о гулящих бабах и мужиках, злых местах, тюрьмах, каторгах, дерзких побегах, ловких убийствах...» (23). Сошин даже напевает мелодию из популярного детективного сериала как раз перед тем, как недалеко от его собственного дома на него нападают трое бандитов. Писатель хочет, чтобы любители *детективов* и другие читатели поняли, что преступление – это не предмет развлечения, а проявление зла, разрушающее душу русского народа. Использование им этого жанра очевидно не ново для русской литературы.

Такова судьба детектива на Руси – быть таким подспорьем в большой литературе, для заманивания одних читателей, для отвода глаз другим. Но Виктор Астафьев не собирается ни заманивать, ни завлекать, ни развлекать.

Необходимое качество детектива – герой побеждает, устанавливается порядок и мир. Это, так сказать, оптимистичный, веселый детектив. Но перед нами детектив невеселый, печальный (24).

Герой – писатель, он подражает Ф. Достоевскому, который, как ему кажется, добрался в своем творчестве до того места в человеке, где таится «самопожирательная зверь» (25). Первая книга Сошина была сборником рассказов о службе в милиции. Но он, как и его

кумир Ф. Достоевский, хочет преодолеть тематику преступности, он хочет дойти до чего-то более глубокого. Он говорит своему издателю, гротескно прорисованной Октябрине Перфильевне, что его тема – *человеческая*. И здесь устами Сошниина явно говорит В. Астафьев, обращаясь к тем читателям и критикам, которые могли бы прочесть это произведение как сугубо тематическое, не затрагивающее «злободневных» вопросов, вечно занимавших русских писателей.

Сошнин хочет понять русскую душу, и не только ту её часть, которая творит зло, но и ту, которая с легкостью прощает обидчика. Историк М. Левин исследовал эту тему в книге *“The Making of the Soviet System”* («Становление советской системы»). Он доказывает, что если в патриархальной русской деревне ловили воров, то убивали их на месте, а не передавали соответствующим инстанциям. Вор даже мог попытаться спасти свою жизнь, уверяя, что он убийца. Левин объясняет, что «крестьяне четко разделяли понятия «преступления» и «греха». И не брались наказывать за грешные действия» (26). За годы службы в милиции Сошнин утратил жалость, сейчас он чувствует только раздражение и тревогу.

Хотя Сошнин – городской житель во втором поколении, он тесно связан с деревней и через свою родню, и через семью жены Леры. Во время посещения её родителей мы видим сцены упадка деревенской жизни, знакомые по деревенской прозе: заброшенные дома и деревни, старух, доживающих свой век, отсутствие молодежи. В. Астафьев любовно описывает коренных жителей – крестьян тетю Лину, Маркела Тихоновича, дядю Пашу, сопоставляя их с крестьянами, ставшими бюрократами, и крестьянами, ставшими преступниками. Он также противопоставляет истинную народную культуру декоративным образцам народных промыслов в квартирах городских псевдоинтеллектуалов. Сошнин всю жизнь прожил на самой окраине городка в старом деревянном доме, оставленном по ошибке, который, как *изба* в деревенской прозе, олицетворяет для него «убежище и память детства» (27).

«Деревенский дух» «Печального детектива» усиливается двумя эпизодами к финалу произведения. Первый – это похороны бабки Тутишихи – старушки, жившей на первом этаже в доме Сошниина. Сцены смерти и похорон старух используются в деревенской прозе, чтобы усилить ощущение потери. Когда умирают эти женщины, они уносят с собой не только знание о том, как надо жить, но также и силу характера, которой, кажется, уже нет у молодых. О тех, кто

остается жить, судят в этих произведениях по тому, как они относятся к умирающим и как чтят память умерших. Писатель рассказывает, как на кладбище жгут мусор, как пьяные родственники забывают похоронить своего умершего, как следователь Пестеров вместо того, чтобы поехать в деревню на похороны собственной матери, просто посылает деньги. В противоположность ему Сошнин идет проводить в последний путь свою старенькую соседку.

Хотя бабка Тутишиха вряд ли типичный персонаж деревенской прозы, её похороны – повод для Сошнина побывать на кладбище, которое сейчас покрыто снегом. Там он думает о своих умерших родственниках, о земле, которая дала им жизнь и приняла их обратно после смерти, о смене поколений. На могилах матери и тети Лины он снимает шапку и кланяется до земли, чувствуя физическую боль, смешанную с душевным облегчением. На выходе с кладбища он встречает жену, отдалившуюся от него, и дочь, которые под предлогом посещения *поминок* возвращают его домой. Почитание памяти умерших спасло его семью.

В эту ночь Сошнин видит тревожный сон, в котором его дочь Света весной играет на речном льду. Вдруг лед начинает ломаться, Сошнин пытается спасти ее, но когда добегает, льдина, на которой стоит его дочь, превращается в лист бумаги, взлетающий в звездное небо. Тут Сошнин просыпается. Критик Ю. Карякин был озадачен этим сном в плане эстетической интерпретации. Он считает его хорошо продуманной иллюстрацией нравственной позиции автора.

Сон сделан подозрительно добротнo и литературно, как будто с какой-то определенной целью (28).

Для Ю. Карякина это еще один пример того, как писателям-публицистам прощаются печальные художественные погрешности.

Описание литературного или идейного сна имеет давнюю традицию в русской литературе и может быть обнаружено, например, в произведениях И. Гончарова, Ф. Достоевского, Н. Чернышевского, Л. Толстого и других классиков. В. Астафьев тщательно отобрал символическое содержание своего сна: *ледоход* – возможно, самое важное событие природного цикла и лейтмотив деревенской прозы. Это внезапное, мощное, первородное и таинственное высвобождение природной энергии, которое почти всегда, как здесь, описывается с помощью безличных конструкций. В рассказе «Предчувствие ледохода» В. Астафьев описывает это ежегодное событие как нечто

ошеломляющее, похожее на конец света – *светопреставление*, но которое тем не менее ежегодно отмечают как праздник (29). Апокалиптическое содержание сна соответствует ощущению Сошнина, что связь времен прервана (30).

Но когда он просыпается ночью и видит, как дочь безмятежно спит на старом крестьянском сундуке, раньше принадлежавшем тете Лине, Сошнин получает больше, чем традиционный сентиментальный ответ. Он осознает ситуацию и как знак потери – дочь ничего не знает о своих деревенских предках, и восстановление одной из сторон этой потери – его собственная семья сейчас с ним. Помня о деревенских корнях и семейных узах, он читает раздел «Муж–жена» потрепанного сборника пословиц Даля и склоняется над чистым листом бумаги, чтобы продолжить писать.

Сошнин – писатель-следователь, ищущий собственное прошлое и, если говорить шире, деревенскую душу современной России. В отличие от участкового Анискина, «печальный детектив» проиграл свою битву с преступностью, как писатель он начинает другое сражение – за то, чтобы люди не забывали свою историю и связь поколений. В эпизоде, в котором упоминается о стадионе педагогического института, построенном на конфискованной церковной земле вместо живописного патриаршего пруда, рассказчик комментирует подобные неудачные попытки забыть прошлое.

Но оно же, проклятое прошлое, прилипчиво, живуче, оно из-под земли, из-под притоптанных и прикатанных недр стадиона, из пней, плотно закопанных, давало о себе знать, нет-нет, пусть и украдчиво, втихомолку, посылало в ясноглазую современность вестников весны, напоминало о себе живучей ветвью тополя или клена, меж которых, по шлаком присыпанной дорожке, остро выставив локти, бегали будущие гармонично развитые педагога, тренируя гибкость тела и крепость мышц (31).

Жанр «Печального детектива» был предметом бурного критического обсуждения, особенно учитывая, что автор называл его и детективом, и романом. Критики видели в нем семейный роман, дневник писателя, жесткую сатиру, гражданскую проповедь, серию психологических набросков, обличение антиинтеллектуалов, антиалкогольный грактат, и *детектив*, даже по советским стандартам перегруженный серьезным материалом.

Не сразу начинаешь понимать, что роман «Печальный детектив» не только многоплановый, но и многожанровый; что не случайно

слово «печальный» вносит серьёзную поправку в понятие «детектив», что перед нами к тому же и роман сатирический, и роман-воспоминание, и роман-размышление. Несколько жанров перемешалось в этой современной книге – уникальной своим невероятным синтезом реалистического, и сатирического, и философского .. (32).

В языке этого произведения очень густо перемешаны стилистические уровни, и на повествовательном уровне трудно было разделить размышления автора, рассказчика и Сошнина

И. Золотусский установил, что от тех изменений, которые происходили в литературе, читатели ощущали дискомфорт, потому что эти изменения приблизили прозу к негативным сторонам советской жизни, о которых, наконец-то, начали говорить советские СМИ.

Устав от реальности, люди хотели как можно меньше сталкиваться с *жестким реализмом*, и предпочитали такие жанры, как *детектив*, чтобы уйти от ежедневных забот.

Наш читатель всё ещё обожает детективы: оседлав *действие*, он во весь опор мчится в неизвестное, которое никого не пугает, где ему обещают нервное напряжение, обещают убийства, но и счастливый конец. Он бы хотел запрятать историю, политику и любовь в детективный рассказ, дать им энергию детективного рассказа, так, чтобы эта энергия унесла его, бог знает куда, – но только не туда, где всё плохо (33).

Несмотря на то, что любители детективов были разочарованы книгой, она тем не менее стала очень популярной среди профессиональных криминалистов (34). Многие критики отметили особую авторскую злость и немногие сомневались, что причинами этой злости (наряду с преступниками) были женщины, массовая культура, интеллигенты, чиновники от литературы и евреи (35). Критики признали, что В. Астафьев преодолел рамки деревенской прозы, показав, что преступление – это как городская, так и деревенская реалья. И всё же оставалось ощущение, что утрата построенного на семье сельского мира является основой всех других утрат, изображенных в романе. И. Золотусский пишет, что пока он читал роман В. Астафьева, а потом писал о нем, у него из головы не выходила тема деревни и крестьян. Он считает, что это произведение, безусловно, часть споров о крестьянстве, которые продолжаются в России уже больше века (36).

«Деревенский детектив» и «Печальный детектив» глубоко консервативны, но каждый по-своему. Повесть В. Липатова нацелена на организованный «марш к светлому коммунистическому будущему»,

а В. Астафьев с одобрением оглядывается на дореволюционную патриархальную деревню. Каждый из этих писателей выбрал форму *детектива*, чтобы привлечь внимание читателей, но оба подняли актуальные проблемы, выходящие за пределы темы расследования преступлений (37). В. Липатов полемизирует с деревенской прозой, которая к середине 1960-х годов уже выработала свою классическую форму. Два десятилетия спустя В. Астафьев отделяется от зрелой деревенской литературы, подходящей к своему закату. Однако в конце «печальный детектив» намного ближе к деревенской прозе, чем другой его «сельский собрат».

После деревенской прозы

«Печальный детектив» В. Астафьева – одно из произведений, возникших из *деревенской прозы* и появившихся в ранний период гласности (1985–1987). Два других противоречивых произведения, являющих частью того же самого эволюционного процесса, – «Пожар» В. Распутина, который иногда называют «эмблемой» первых лет горбачевской эры (38), и «Всё впереди» В. Белова (39). Эти произведения далеки от *детективной* формы, но по духу они очень близки «деревенской» стороне романа В. Астафьева, особенно в связи с темой нравственного упадка в результате потери традиционных ценностей (40).

В «Пожаре» В. Распутин выполняет свое обещание, которое он дал после выхода «Прощания с Матерой», проследить судьбу героев с острова Матера в новом поселке Сосновка, выстроенная вокруг лесозаготовительного пункта, привлекающего шумные группы временных рабочих, становится «домом» для утративших родину обитателей затопленных островов.

«Прощание с Матерой» показывает старую деревню в момент распада, когда все ее традиционные ценности и обычаи видны очень отчетливо. Во многом это произведение элегично и светло. Очевидно, что будущий дом «островитян» на большой земле – слабая замена тому, который они потеряли под водами прогресса. В «Пожаре» мрачные предчувствия, выраженные в 1976 году, воплотились в реальность. Бывшие жители могут теперь только взглянуть на то место на реке, где когда-то была их Егоровка. После двадцати лет жизни в новом поселке больно осознавать, что старые деревни «умер-

ли» дважды: сначала они исчезли физически, а затем их бывшие жители забыли старинный образ жизни, который помогал им преодолевать трудности гораздо худшие, чем пожар, опустошивший склады поселка. Не имея возможности обрабатывать затопленные поля, они потеряли целый многовековой уклад, организовывавший сельскохозяйственные работы; после переезда большинство жителей не позаботилось даже о том, чтобы разбить огород рядом с домом. Новая организация их быта способствовала развитию безразличия к природе и, соответственно, к общей собственности.

Разрушение старого уклада переживается не как светлая память, но как темная, злая боль. Такие опоры, как *дом* и *родина*, приносящая удовлетворение работа, почтение к природе, деревенская солидарность, исчезли; гармония, *лад* уступили место *разладу* (41). Один из немногих праведников прошлого, дядя Миша Хампо, зверски убит хулиганами, потому что не захотел приспособиться к новой модели поведения. Атмосфера злости в Сосновке так же очевидна, как едкий дым, идущий от горящих складов. Особого удовлетворения от того, что большая часть поселка спасена от пожара, не ощущается, потому что через несколько лет, когда окружающие леса будут вырублены, многим жителям придется уехать «Горит село, горит родное». Эти слова из русской народной песни, которые служат эпиграфом к повести, имеют ироническую окраску. Этот поселок никогда не станет *родным*.

Главный герой, Иван Петрович Егоров, подчинился неизбежному, когда Егоровке вынесли приговор, но перенес свою *избу* на новое место (42). В каком-то смысле он потерял больше, чем другие, потому что он потерял историческое значение своей фамилии, произошедшей от названия родной деревни. Вместо «Егорова из Егоровки» он стал «Егоровым без Егоровки» (43). Его имя теперь значит так же мало, как Сосновка – название поселка, единственный смысл существования которого – вырубка леса. Но Егоров, по крайней мере, всё ещё способен каждый день смотреть на реку и вспоминать свою деревню, пытаться поддерживать близость с землей. Критик Лободов объясняет чувства Егорова так: «Давайте представим, что вы родились в маленькой деревне, например Уткины Дворики, и для вас нет места на земле дорожке. Но вдруг объявляют, что эта деревня «экономически несостоятельна» и вам придется уехать. И вскоре то место, где лежат ваши предки и ваши родители, стирают с лица земли» (44). Егоров думает о том, чтобы уехать к сыну, который

живет очень далеко, но понимает, что это будет отречением от обязательства сохранить память о Егоровке.

В конце повести он идет по весеннему лесу, пытаясь восстановить внутреннее чувство *родной земли и родного дома*. Как и Сошнин, герой этой повести не может бороться в одиночку против творящегося вокруг него зла. Единственное, что ему под силу, – восстановить свое собственное чувство гармонии, свою собственную «внутреннюю деревню».

Различие между колхозной литературой соцреализма и деревенской прозой было частично отмечено диаметрально противоположным отношением к положительным и отрицательным ценностям, выраженным в противопоставлениях: деревенский – городской, старый – молодой, непрерывное развитие – перемены. В «Пожаре» представлены в основном отрицательные черты, эта повесть была совершенно справедливо названа самым «мрачным» произведением В. Распутина (45). Стоит только перечитать «Вверх и вниз по течению» (1972), в котором острейшая, по крайней мере, возможность личного спасения, чтобы понять, насколько драматичным стало теперь отношение к сельской теме. В соцреализме было светлое будущее, а в деревенской прозе – светлое прошлое. Но в литературе, следовавшей за деревенской прозой, осталась только мрачная, жестокая «территория настоящего» (46).

Ещё более противоречивый пример «постдеревенской прозы» – роман В. Белова с ироничным названием «Всё впереди», который иногда именуют еще «антигородским» романом.

Всё, что в городе – всё «анти». Антисогласие Антигармония Антиустроенность Антидружба Ангилобовь (47).

Герои произведения никогда не жили в деревне, а ближе всего к деревне книга подбирается во время поездок в пригороды Москвы. И всё же патриархальная деревня и «крестьянская Русь» явно проглядывают в этом романе как символы идеализированного прошлого, в котором мужчины работали, женщины рожали детей, и никто не ездил во Францию, чтобы посмотреть порнографические фильмы.

Если Иван Петрович и его жена – единственные положительные персонажи «Пожара», то слабый и болезненный Дмитрий Медведев – явно скромный источник надежды для В. Белова. В прошлом успешный городской *интеллигент*, проведший шесть лет в тюрьме после

несчастливого случая в институте, Медведев, обросший и похожий на крестьянина, отказывается вернуться в Москву, предпочитая жить на окраине города. Своему другу Иванову он заявляет, что гордится тем, что не просто консерватор, а реакционер. Когда Иванов сомневается в искренности решения Медведева жить в деревенской хижине, последний отвечает, что «деревенская изба всегда была спасением России» (48).

Роман В. Белова опровергает заблуждение, разделяемое некоторыми его отрицательными персонажами, что «всё впереди». Он говорит нам, что опасность идеализации прошлого несравнима с опасностью идеализации будущего.

По Белову, прошлое – это не только священный объект. Это также и часть настоящего, звено в цепи «продолжения жизни», идущей из прошлых столетий. Только «демоны» могут не уважать прошлое. Только «демоны», говорит Белов, способны смотреть на настоящее как на «эксперимент» (49).

Ориентация на прошлое – это, конечно, одна из самых важных характеристик деревенской прозы, где прошлое специфично, почти осязаемо. Оно приходит в жизнь через рассказы деревенских стариков, хронотоп деревенского детства, пристрастное исследование предметов традиционной крестьянской жизни и влияние деревенской речи на диалог и повествование. Обращение В. Белова к прошлому в романе «Всё впереди» – идеологического характера.

Критики называли роман художественным провалом, в котором гнев и предубежденность автора исказили изображение таких персонажей, как Люба и Бриш (50). Сторонники романа отвергали необходимость какой бы то ни было эстетической оценки произведения с такой высокой «правдивостью» и таким отношением к проблемам современной жизни. Некоторые из них, забыв, что Миша Бриш – собственное творение В. Белова, в своих нападках на него и «злые силы», которые он представлял, шли даже дальше, чем сам автор (51).

В том, что «Пожар», «Печальный детектив» и «Всё впереди» появились примерно в течение одного года (с июля 1985 по июль/август 1986), усматривали не просто совпадение. Трое самых известных живущих деревенских писателей явно устали от того, что Л. Лавлинский называет «обидным прозвищем «деревенщик», термина, не только не точного, но и подразумевающего, что они были литературными провинциалами. Они рвались выйти за границы классической деревенской прозы, чтобы написать новые произведения с более глубоким нравственно-философским потенциалом, которые при-

надлежали бы неделимой «большой литературе» (52). От микрокосма *малой родины* и акцента на сохранении народных обычаев и предметов старины, а также особой памяти об ушедших поколениях они двигались к макрокосму всего русского *народа*, принимая на себя роль, которую Л. Лавлинский называет *народо-охранительной*. В новой обстановке они «защищали деревню от города и пытались уберечь её от заражения городской культурой» (53).

Писатели-деревенщики, оплакивая закат и упадок любимых ими деревень, опасались растущего духовного вакуума в стране. В произведениях «пост-деревенского» периода они удивляются фактическому исчезновению «простых нравственных законов», которые существовали так долго и регулировали жизнь стольких поколений (54). Многочисленные мудрые старики-крестьяне деревенской прозы уступили место нескольким отдельным «праведникам» – Ивану Петровичу, Сошнину и Медведеву, которые горожанам кажутся чужаками (55). Эти люди – литературные сыновья Матрёны А. Солженицына. Это напрашивающееся сравнение всё ещё нельзя было привести в советской критике с 1985-го по 1987-й год. Конец повести «Матрёнин двор» с пылким прямым обращением к читателю по духу и стилю очень близок этим произведениям В. Астафьева, В. Распутина и В. Белова. Они тоже обеспокоены тем, что никто не оценил «праведника, без которого, как говорит пословица, не стоит село. И город не стоит И вся земля» (56). Эта риторическая строка, почерпнутая деревенской прозой из «Матрёниного двора» в 1963 году, не была полностью разработана в то время (по причинам, связанным скорее с репрессивной атмосферой середины шестидесятых годов, чем с творчеством). Но писатели продолжили традицию, начатую еще до А. Солженицына Ю. Казаковым и другими, и все еще создавали образы деревенских стариков, привлекательные и написанные с любовью. В таких произведениях, как «Пожар» В. Распутина, снова появился афористичный, морализаторский тон, названный М. Бахтиным «монологическим» (57).

Ослабление цензуры с весны 1985 года воодушевило писателей выражать свое беспокойство более открыто, чем было возможно всего несколько лет назад. В. Распутин заявил, что «настало время прямого открытого литературного текста», и теперь в произведениях можно было на самом деле увидеть высокое публицистическое содержание и сокращение дистанции между автором, рассказчиком и персонажами (58). В Распутин и другие современные писатели выб-

рали «открытый контакт с читателем без продуманных метафор, мажор, эзопова языка, с откровенным высказыванием самых болезненных вещей» (59). Терпимость и теплые чувства, сопровождавшие воспоминания о прошлом, фактически исчезли, когда внимание переместилось на настоящее. Ностальгия, печаль и одобрение трансформировались в отчаяние и злость. Оптимистические окончания произведений соцреализма и горьковато-сладкие деревенской прозы остались в прошлом «Сегодня окончание совсем другое; оно имеет привкус тревоги и беспокойства. Оно *беременно* значением» (60).

Бывшие *деревенщики* в 1980-х годах вышли за рамки «литературы деревни», но большей частью не достигли художественных высот своих предыдущих произведений. То, что было написано ими после заката деревенской прозы, напоминает героев В Шукшина, зажатых между городом и деревней, – неуклюжих, несчастных, нигде не чувствующих себя дома, не находящих утешения для своей больной души. Деревенская проза перестала существовать как единое движение, и писатели пошли разными путями в поиске следующего этапа русской литературы. Но куда бы они ни направлялись, какая-то часть «деревенской России» шла вместе с ними.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ИСТОРИИ И НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

И то, что мы говорили об этом,
Стало частью его сущности...
Уоллес Стивенс (1)

Появление ранее не публиковавшихся произведений во второй половине 1980-х годов привело к переосмыслению прежних представлений и способствовало формированию нового взгляда на историю современной русской литературы. Наследие деревенской прозы и деятельность некоторых бывших писателей-деревенщиков сыграли в этом важную роль. Многие писатели-деревенщики с 1950-х годов были вовлечены в существовавший, хотя и не афишируемый процесс «переписывания» советской русской литературы. Во время оттепели и в период «застоя» они намеренно писали «против» соцреализма, умело используя традиционный русский фольклор, эти писатели приближали историю жизни в деревне к своему собственному детскому опыту и дореволюционному канону русской литературы.

Более пристальный взгляд на литературный процесс хрущевских и брежневских времен показывает, что «новое прочтение» литературы было подготовлено деятельностью многих критиков и писателей. Изучение ранее неизвестных текстов придает новую глубину картине, которая прежде по многим причинам представляла раздробленной и неполной. Ни у кого в СССР не было доступа не только ко всему корпусу литературных текстов, но даже и к информации об их существовании, в течение долгих лет просто невозможно было открыто говорить о ряде произведений и писателей (2). Именно знакомство со всем разнообразием нового материала, приход гласности в литературные дискуссии, идеологические и политические события конца 1980-х годов делают оценку таких литературных явлений, как деревенская проза, более сложной и многоаспектной.

Перечитывая В. Тендрякова

Владимир Тендряков – типичный пример талантливого писателя, работавшего под давлением цензуры. Его произведения отличаются черты и социалистического реализма, и деревенской прозы. «День на родине» (1964) соответствует схеме, бытовавшей в первой половине 1960-х годов, – возвращение писателя в *родные места* (3). Такие произведения сочетают обсуждение проблем в руководстве колхозом с лирическими пассажами о деревенском детстве и размышлениями об *уходящей деревне*.

Рассказ В. Тендрякова можно разделить на две части. Первая больше склоняется к деревенской прозе, вторая ближе к очерку в стиле В. Овечкина, реформистскому по цели, но близкому к соцреализму по языку, персонажам и месту действия «День» начинается воспоминаниями автора о возвращении пятнадцатилетнего мальчугана в деревню, где он родился, и о том, как он провел там месяц вместе с отцом. Но есть и второй пласт повествования – возвращение сорокалетнего мужчины на один день в ту же деревню детства, где он не был с того далекого лета. Большая часть первого пласта сейчас уже знакома нам – возвращение, светлые детские воспоминания, сочетающиеся со сказками, семейными легендами и рыбацкими историями, яркие местные названия, старый крестьянский дом и гордый силуэт белой церкви, плачущие соседи-старички и болезненная тоска по своим корням.

Где-то на середине течения повествования внезапно меняется в облаке пыли появляется машина, везущая председателя колхоза. В. Тендряков резко прерывает свои воспоминания фразой «Ну, хватит о прошлом. Этот человек олицетворяет настоящее моей родины» (4). Далее идет обсуждение урожая, методов ведения сельского хозяйства, зарплаты колхозников и строительства клуба. Оно заканчивается вечерним визитом В. Тендрякова в один из домов

Как мы должны читать этот рассказ? Автор подчеркивает большевистские, атеистические, коллективистские симпатии своих родственников, а затем с таким же пылом говорит об эстетических и духовных ценностях, поддерживаемых местной церковью. Такие сопоставления кажутся неуклюжими, вспоминается обозначение А. Синявским такого рода гибрида – «отвратительный литературный салат» (5). Однако пристальный взгляд на это произведение проясняет, что о многом здесь говорится в *подтексте*. В. Тендряков полностью владеет материалом и использует очерк, чтобы пока-

зять различные подходы к сельской теме. В начале он предстает слегка ироничным пятилетним мальчиком, скептически относящимся к ностальгии отца по *малой родине* и опровергающим сказку об особом месте под названием Макаровская, которую ему рассказывали

Увы, мы видели те же самые крыши и березы в десятках других деревень. Не может быть, чтобы сказочная деревня Макаровская была такой обыкновенной. Но глаза отца сияли, а голос дрожал и срывался, должна быть причина – что-то, что огличало твою собственную деревню от других мест. А затем мне было сказано. «Твоя родина – значит, что все здесь твое». Я указал на крыши домов и спросил: Все эти дома наши? Нет, только один. Это странно – у нас уже был свой дом в городе, куда мы переехали. Как он мог отличаться от нашей «родины»? Я смотрел на деревенские крыши и был совершенно сбит с толку (6)

В. Тендряков забавно описывает, как его, уже сорокалетнего, жители Макаровской узнавали не по лицу, а по *корпусу*. Старики в каждом доме поили его самодельным пивом и настаивали, что носили его в детстве на руках. Рассказы, которые он вспоминает, скорее удивительны, чем сентиментальны. один крестьянин зимой менял лошадей тридцать пять раз и к весенней пахоте у него вообще не осталось лошадей; прабабушка героя брала гармошку и отправлялась в далекие монастыри каждый раз, когда в семье разгоралась ссора, один крестьянин мог сказать время, определяя его только по тому, указывает ли стрелка вверх, на потолок, или вниз, на пол.

Эти анекдоты и прорежимный героизм его семьи уменьшают ностальгию и чувство утраты, обычно сопровождающие повесть о возвращении. В. Тендряков по-своему отреагировал и на широко обсуждаемую повесть А. Солженицына «Матренин двор» (1963), а особенно – на последний абзац, в котором предъявлялись высокие моральные требования к устоям крестьянки-героини. В «Дне на родине» праведников не найдешь. О своей матери В. Тендряков упоминает лишь вскользь, его бабушка – простая труженица, а набожная прабабушка так ликует после смерти своего зятя, что автор иронично замечает «Этой старухе-паломнице, увы, недоставало ни кротости Христовой, ни всепрощения» (7)

Во второй половине автор пародирует некоторые особенности колхозной литературы периода соцреализма. Появление машины председателя в облаке пыли – часто повторяющаяся сцена в колхозных романах. На пике расцвета колхозной литературы в конце 1940-х

годов критик А. Макаров создал на основе всех этих произведений обобщенный образ деревни:

Скажи «деревня», и перед тобой возникнут трактора на поле, грузовик, поднимающий тучи пыли на сельской дороге, ряды столбов с телефонными и электропроводами, уходящие за горизонт, бесконечные поля люди, выстроенные в шеренгу. Их лица сияют от чувства собственного достоинства. У некоторых на груди сверкает звезда Героя Социалистического Труда, которая, кажется, вобрала в себя все живое золото спелой пшеницы (8)

В очерке В. Тендряков показывает, как при появлении председателя человеку не оставалось ничего другого, как обсуждать урожай. Он описывает новейшее, но никому не доступное, рационализируемое оборудование, а новый клуб называет не «храмом культуры», а «мавзолеем, гробницей» (9). Почему так получилось, недоумевает автор, что потомки людей, одним топором строивших величественные храмы, не могут построить симпатичный клуб?

Соединение разнородных элементов вообще свойственно В. Тендрякову. Изменения, вносимые им в стили деревенской прозы и реформистского очерка, показывают, что он критически относится к их устоявшимся параметрам и в своих произведениях изменяет их. Например, он не доволен тем, как в местном клубе председатель сельсовета представляет его. Председатель «пытался соединить мало совместимые вещи случайный приезд писателя и современный уровень производства в колхозе» (10). Это признак убогого владения речью в ситуациях, которые В. Яшин так правдоподобно описал в рассказе 1956 года «Рычаги». Само название журнала, в котором появился «День на родине», – «Наука и религия» – это ещё один пример сочетания, в котором оба компонента ослабляются близостью друг друга.

Очерк заканчивается тем, что В. Тендряков сидит в гостиничном номере в Вологде и планирует следующую поездку в деревню, напоминая главного героя-писателя у В. Распутина в повести «Вниз и вверх по течению» (1972). Но, уже почти окончив очерк на грустной ноте утраты, В. Тендряков снова отмечает, что в его деревне дома не заброшены, колхозники вовремя получают зарплату, покупают мотоциклы, варят пиво и все ещё празднуют *Троицу*, правда, под новым мирским названием – *фестиваль*. Где же, если анализировать это произведение, позиция автора? Чью сторону он занимает в литератур-

но-политическом мире, ставшим поляризованным благодаря таким провокационными произведениями, как, например, «Матренин двор»?

В последующие годы канон деревенской прозы расширится и откристаллизуется, к нему добавятся произведения В. Белова, Б. Можая, В. Распутина, Ф. Абрамова и многих других. Движение приобретет свои собственные узнаваемые черты, даже клише. У деревенской прозы появится целая армия критиков, обсуждающих произведения и занимающих разные позиции как в отношении самих работ, так и поднимаемых в них проблем. С русской северной деревней, изображенной им, В. Тендряков легко мог вписаться в движение деревенской прозы. Вместо этого он остался на границе между деревней и колхозом так же, как это позже сделает В. Шукшин: он будет тосковать по деревне своего детства, но не отвергнет полностью то воодушевление, которое испытывали его родные по поводу возможностей, дарованных бедным крестьянам революцией.

В конце концов, В. Тендряков занял положение где-то в середине литературного спектра, ближе к деревенской прозе, чем к реформистскому соцреализму, не относя себя целиком ни к одному типу сельской литературы (11). Он с иронией смотрит на обе крайности, беспокоясь о чрезмерных проявлениях каждой во имя «истинной веры». А. Синавский говорил об иронии – это «верный спутник неверия и сомнения. Она исчезает, как только появляется вера, которая не выносит кощунства» (12). За то, чтобы занимать самостоятельную и потому отстраненную позицию в глубоко устоявшемся литературном контексте, нужно платить высокую цену – смириться с тем, что тебя часто не будут принимать всерьез.

Недооценившие В. Тендрякова читатели и критики, должно быть, были удивлены не публиковавшимися ранее автобиографическими рассказами 1969 – 1971 годов, опубликованными в марте 1988 года в журнале «Новый мир». Действие рассказа «Пара гnedых» происходит летом 1929 года, когда отца Тендрякова вместе с семьей отправляют в другую деревню как ответственного за коллективизацию. Это лето упоминается в «Дне». Начинается рассказ с отрывистых воспоминаний о детских радостях, но вскользь также упоминается о том, что жители деревни были очень обеспокоены происходившими изменениями. Единственная деревенская улица была заполнена телегами: отец велел бедным и богатым обменяться домами. Один сообразительный кулак убеждает бедного соседа принять в дар двух гnedых лошадей, меняя таким образом свой статус. Отец В. Тендрякова советует бедняку отказаться от предложения.

– Подумай о чести беднячкой! На дешевку клюешь! – Голос отца был сухой, нехороший. – О чести? О беднячкой? Я, Федор Васильевич, сорок осмой год живу на свете и все выглядываю, как бы из энтой чести выскочить подале.. Бедняцкая честь, да катись она, постылая! (13).

В 1929 году деревенская жизнь очень быстро менялась, и то, что было законно сейчас, могло стать очень опасным и незаконным на следующей неделе. Коровы были даже в большем недоумении, чем люди каждый вечер, возвращаясь в старый дом, они обнаруживали новых хозяев. Мальчишкой В. Тендряков разрывался между любовью к отцу, гордостью за тот вклад, который отец внес в дело революции и Гражданской войны, и ощущением того, что люди, имевшие двух лошадей, не были настоящими «врагами». Втайне он восхищался кулаком, который ушел.

В рассказе «Хлеб для собаки» действие происходит в 1933 году, когда герою было девять лет и семью перевели в поселок у железнодорожной станции. Он видит жертв раскулачивания, превратившихся в сумасшедших, бездомных, в скелетов, поедающих кору с деревьев и ждущих смерти.

Мы, мальчишки, в сам скверик не заходили, а наблюдали из-за заборчика. Никакие ужасы не могли задушить нашего зверушечьего любопытства. Окаменев от страха, брезгливости, изнемогая от упряманной панической жалости, мы наблюдали за короедами (14)

Станционный смотритель удивляется, что дети не сошли с ума от вида этих живых трупов. В конце рассказа он застрелился. В. Тендряков вспоминает, что ужасы появлялись постепенно, становясь частью повседневной жизни. Кроме того, детям постоянно говорили, что эти люди – враги. Они слышали, как один такой «враг», беспомощно лежавший на земле, спросил проходящего мимо служащего:

– Перед смертью скажи... за что за что меня? Неужель всерьез за то, что две лошади имел? – шелестящий голос.

– За это, – спокойно и холодно ответил Дыбаков (15).

Этот диалог связывает три рассказа: обмен, так ловко проведенный в «Паре гнедых», сделал бедняка преступником, а Дыбаков сам погибнет в третьем рассказе. Детям, которые инстинктивно сопротивляются девальвации языка, становится все труднее и труднее соотно-

суть девизы о «врагах» с этими «живыми трупами». Юный В. Тендряков решает накормить самого голодного человека своим собственным обедом, но поражен толпами, которые начинают везде его преследовать. В конце концов, он решается на морально менее сложное дело – накормить голодную, но пугливую собаку, тоже жертву тех времен.

Третий рассказ – «Параня» – гротескный и напоминает «Претендента на трон» В. Войновича (вторая часть романа о Чонкине). Это лето 1937 года, самого страшного года чисток. Жизнь в поселке у железной дороги идет своим чередом. На фоне шума громкоговорящего, ревущего восторженными песнями о Сталине, о победе и быстром улучшении советской жизни, – ежедневной порции соцреализма – дети наблюдают деревенскую юродивую Параню (святую дурочку, предположительно, обладающую даром пророчества). В ответ на то, что ее постоянно дразнят из-за «жениха» – раньше это был Иисус – она отвечает, что теперь обручена с самим Сталиным. Толпа, онемев, замолкает, боясь хоть как-нибудь отреагировать. Вся оставшаяся часть рассказа Параня идет по деревне, указывая на возможных «наемных убийц» Сталина. Всех их арестовывают. Последний из обвиняемых убивает ее, поступив мудро в сложившихся обстоятельствах и предпочитая обвинение в убийстве обвинению в государственной измене.

Эти детские воспоминания ироничны, трагичны и гротескны (16). Каждый рассказ оканчивается, как определяет писатель, «документальным комментарием» (некоторые из них появились благодаря Р. Медведеву), – своего рода исторической справкой. Приведенные факты душераздирающи, такими их увидел ребенок. Несмотря на использование в конце исторического материала, тон рассказов никогда не становится публицистическим.

В «Дне на Родине» В. Тендряков умело балансирует между условиями деревенской прозы и соцреализма, пытаясь нарисовать более уравновешенную картину деревенского прошлого и настоящего. Скрытая сила, всегда чувствовавшаяся в писателе, подтверждается тремя мощными рассказами о деревне, которые были опубликованы после смерти писателя в 1988 году. В них он далеко ушел от современников и в идеологическом, и в эстетическом плане. Критик А. Турков, анализируя эти произведения, использует образ «сращенных проводов», чтобы описать то, что В. Тендряков сделал для

современного читателя, воссганавив десятилетия спустя разрушенные связующие линии. Своими реалистическими – почти сюрреалистическими – зарисовками из жизни в 1929–1937 годах он восстановил провалы в памяти и разрыв связи времен, мучавшие В. Астафьева, В. Распутину и других деревенщиков (17).

В. Тендряков был одним из писателей, которых советские и западные критики считали стоящими на перепутье. Перечитав советскую литературу, многое можно узнать от тех талантливых и совестливых писателей, которые так и не вошли в литературную элиту, но тем не менее внесли значительный вклад в возрождение литературы постсталинского периода и вносят его до сих пор по мере выхода в свет их «отложенных» произведений. Так как до сих пор критики пытаются точно установить параметры деревенской прозы, ни в коем случае нельзя забывать или неправильно трактовать произведения, выходящие за рамки этих канонов.

Деревенская проза в 1980-х годах

К 1980-м годам двадцатого века деревенская проза перестала существовать как жизнеспособное литературное направление. Элегический период прошел (после выхода в 1976 году повести «Прощание с Матерой»), и хотя В. Астафьев, В. Белов, Ф. Абрамов, Б. Можжев и В. Личутин опубликовали свои главные произведения между 1976 и 1980 годами, критики чувствовали, что деревенская проза заканчивает свое существование. Вполне вероятно, что Ч. Айтматов черпал вдохновение для создания своего романа «И дольше века длится день» (1980) в деревенской прозе, но едва ли он привнес что-то в ее развитие, появившись уже на закате этого явления. Это произведение и следующий роман Ч. Айтматова «Плаха» (1986) скорее можно отнести к «постдеревенской прозе», так же как и «Пожар» В. Распутина.

Некоторые зрелые и молодые писатели продолжали еще писать на эти темы, но их произведения уже не могли оказать того воздействия, какое оказывали деревенщики в предыдущие двадцать лет (18). Из новых деревенских писателей внимание привлекли только Б. Екимов и В. Крупин, снискавшие уважение мастерски написанными рассказами. Произведения В. Крупина, подобно рассказам

В. Тендрякова, заставляют задуматься о меняющемся литературном ландшафте. Его полудокументальный рассказ «Сороковой день», повествующий о посещении больных родителей в деревне, стал одним из самых значительных «деревенских» произведений начала 1980-х годов (19)

Несмотря на то, что его *повесть в письмах* все еще содержит многие особенности деревенской прозы и акцентирует внимание на концептах УТРАТЫ, ПРИРОДЫ, ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ НАРОДА, ПРОШЛОГО, ДЕРЕВНИ, КРЕСТЬЯНСКОГО ДОМА, СЕМЬИ и всего того, что в целом можно определить как «родное», уже вполне можно проследить, как эволюционировала сельская тема. Герой приезжает не в свою родную деревню, а туда, где работает лесником его отец. На *покровскую родительскую субботу* он по традиции идет на кладбище, но там нет родственников, которых можно было бы помянуть. Не только раскол традиционной большой семьи беспокоит В. Крупина. Он переживает кризис сознания писателя-деревенщика, чувствует, что многое в его предыдущих журналистских работах содержит пробелы, ложь, полуправду. Он чувствует, что уже почти ничего не может добавить к тому, что сказано о деревне.

У нас есть Распутин, мой ровесник, и он так писал о старухах, что после него уже никто не посмеет . настоящий талант не оставляет другим возможности писать о том же . нет смысла и пытаться А если больше не о чем? (20)

В. Крупин, родившийся в 1941 году, один из последних деревенщиков, заставших и наблюдавших конец деревенского уклада жизни. Название «Сороковой день», означающее последнее поминовение и смирение с потерей родного человека, выбрано совершенно закономерно (21). С 1980 по 1985 год писатели-деревенщики, казалось, не оказывали заметного влияния на литературный процесс, но эта ситуация изменилась в 1985 году с приходом к власти М. Горбачева (22) И именно В. Распутин, писатель, в 1976 году предсказавший закат деревенской литературы, представил в повести «Пожар», как он обещал после «Прощания с Матерой», новый вариант развития этого направления. Начиная с 1985 года, очень быстро появляются многочисленные ответвления *деревенской прозы*. А то, что произошло за последующие пять лет, лучше всего можно понять только после глубокого и всестороннего переосмысления и нового анализа истории литературы

После распада деревенской прозы некоторые самые талантливые писатели перенесли место действия произведений в городскую среду Новые поселки (Сосновка в «Пожаре»), провинциальные города (Вейск в «Печальном детективе» В. Астафьева), Москва («Все впереди» В. Белова и «Последний колдун» В. Личутина) стали пространством, более значимым для художественного анализа, чем деревня (23). Главный упор в этих произведениях сделан не на лишившемся своих корней человеке или разрушенной деревне, а на крестьянстве в целом как на самой большой и исторически устойчивой группе населения. Эти произведения были не просто про-деревенскими, они были анти-городскими. В канонической деревенской прозе город – это что-то далекое, волнующее и даже запретное, но никогда не злое, каким он становится в 1980-х годах.

В романе «Все впереди» и некоторых подобных ему произведениях город предстал местом пагубного зарубежного влияния, полностью «космополитическим» (это слово было кодовым обозначением еврейского и иностранного влияния). В каждом произведении изображается как минимум один *праведник*, подобный Матрене. В этой литературе восстановлена риторическая линия Аввакум – Достоевский – Солженицын. *Светлый тон* элегии исчезает, остается лишь разрушенное прошлое, темное настоящее и будущее, нарисованное в апокалиптических тонах.

Несколько писателей завершили во второй половине 1980-х свои долгосрочные проекты. Б. Можаяев опубликовал продолжение «Мужиков и баб», а Белов – романа «Кануны», произведений, начатых еще в 1970-х годах. Оба писателя несколько изменили прежние описательные подходы, пользуясь преимуществами ослабления цензуры, появившимися новейшими архивными материалами и все меньше основываясь на историях своих семей, они, как это ни парадоксально, начали в некоторой степени выражать шовинистические чувства. Исторический роман, независимо от того, искажен он предрассудками или нет, на самом деле не принадлежит к канонической деревенской прозе, хотя он, несомненно, связан с этим движением в восприятии читателей и критиков из-за сходства места действия и авторов. Во времена гласности естественно было бы ожидать полного анализа коллективизации, но эти произведения «постдеревенской» прозы изображали коллективизацию русской глубинки так, как будто ни

русские, ни Сталин не имели к ней отношения. И результатом этого стало не новое прочтение прежней истории литературы, а переписывание самой истории страны. То, что В. Белов собирается продолжать тему коллективизации, стало ясно после выхода одного из номеров журнала «Наш современник» в 1989 году, когда под названием «Открытая рана» он опубликовал письма своих читателей, где они делятся воспоминаниями о пережитом в те тяжелые времена (24). Это заставляет вспомнить об архивах ГУЛАГа, которые начал публиковать А. Солженицын после выхода в свет «Одного дня Ивана Денисовича». Уже тогда следовало ожидать от В. Белова появления объемных документальных трудов. В этом, как и во многом другом, начинает отчетливо чувствоваться влияние А. Солженицына.

В. Астафьев тоже опубликовал продолжение своего повествования «Последний поклон», включая три главы в мартовском выпуске «Нашего современника» (1988), причем эти интересные и хорошо написанные произведения не стали продолжением линии, избранной Б. Можаяевым и В. Беловым. Три апокалиптических и сердитых рассказа В. Астафьева, опубликованных в том же журнале в мае 1986 года, были противоречивыми, спорными. Особенно брюзгливым оказался рассказ «Ловля пескарей в Грузии» – наряду с «Печальным детективом» он вызвал серьезную и справедливую критику, на которую писатель ответил чрезвычайно ядовито.

Литература, возникшая из деревенской прозы, оказалась в целом менее лиричной и более публицистичной, чем деревенская проза. Причем публицистичность доходила до такой степени, что один критик задал вопрос, не может ли быть такого, что *деревенщики*, излечившие в свое время русскую литературу от излишней политизированности, специально расчистили место для собственной пропаганды (25). Ведущие писатели начали напрямую обращаться к общественности и посвящать большую часть времени публицистической деятельности. В одних произведениях они касались состояния окружающей среды, в других – различных этнографических вопросов (В. Распутин писал о Сибири, В. Белов и В. Личутин – о северной России). Часто в своем гневе и беспокойстве за государство и нацию они обнаруживали себя консервативными идеологами. К читателям «Нашего современника» и «Литературной России» регулярно обращались со своими идеями и теориями В. Распутин, В. Белов,

В. Личутии, В. Астафьев и другие. Эти заявления варьировались от глубоко порочных, оскорбительных и потенциально опасных толкований роли евреев в истории России до раздраженных речей, обличающих массовую культуру (особенно рок-музыку), и эксцентричных выступлений В. Личутии по поводу русских языческих божеств.

Финальным событием 1980-х с участием *деревенщиков* стало издание «задержанной» прозы, написанной «в стол» еще в 1960-х годах. Самыми интересными из них были «Похороны Степаниды Ивановны» В. Солоухина, уже упоминавшиеся рассказы В. Тендрякова и «Поездка в прошлое» Ф. Абрамова. Эти чудесно написанные повествования о деревенской жизни значительно повысили читательскую оценку этих писателей и возможностей деревенской прозы в целом. Они опровергли широко распространенное мнение, что деревенские писатели могли свободно публиковать все, что писали. В скором времени, наверное, выйдет еще что-нибудь, до сих пор лежащее «в столе» — особенно многообещающими кажутся архивы Ф. Абрамова (26).

В повести В. Солоухина «Смех за левым плечом», еще одном «задержанном» произведении, автор основательно переписывает историю своей жизни, винит себя за ту ложь и компромиссы, на которые пошел в «Капле росы» (1960) и других работах. У В. Солоухина есть, по крайней мере, еще одно большое произведение, написанное ранее, — он называет его «Последняя ступень». А свои ранние работы он собирается издать снова в первоначальном виде (27).

Некоторые произведения, заполняющие пустоты в общей картине русской советской литературы, ранее были известны только в *самиздате* и *тамиздате* или вообще не были известны. Некоторые произведения, пришедшие к западному читателю за три десятилетия (с середины 1950-х до середины 1980-х годов), казались аномалиями, которые можно отнести только к литературе 1920-х годов или еще к более ранней — к Н. Гоголю и другим писателям девятнадцатого века. Но очевидно, что В. Войнович, А. Синавский и некоторые другие были не единственными, кто мог выразить всю абсурдность жизни при Сталине. Ясно также, что кроме канонического соцреализма и классической деревенской прозы, существовали и другие художественные приемы и способы изображения сельской жизни (28). Рассказы В. Тендрякова, вышедшие в 1988 году, используют классический подход к ребенку как к очевидцу событий, но

полны иронии и художественной утонченности. Им свойственно даже некоторое тяготение к модернизму (29). В отличие от хроник коллективизации «постдеревенской прозы», в этих рассказах нет налета праведности, а писатель не стремится обвинить всех и каждого. Читателям дается право самим сделать выводы об описанных событиях. Оценки литературы этого периода – и эстетические, и идеологические – обогащаются и уравниваются этими надолго «задержанными» произведениями.

Наследие деревенской прозы

Первоначально литературно-критическим настроем периода гласности было *единство*. Существование разных ветвей литературы (советской, эмигрантской, самиздата, запрещенной) определило более пристальное исследование критиками русской литературы советского периода. Поначалу деревенская литература извлекала выгоду из этого сопоставления и её важная роль была открыто признана. Ю. Давыдов написал, что где бы ни находилось после революции «морально-философское ядро» русской литературы, оно определено вернулось в Россию в 1960-х годах с помощью деревенской прозы (30). Н. Анастасьев называл *деревенщиков* «прямыми и законными наследниками» русской классической традиции и напоминал читателям о том, что эти писатели обошли открыто высмеиваемые теперь традиции социалистического реализма и искали вдохновения в дореволюционной прозе (31).

Но и вновь достигнутое единство, ни благодарное признание роли деревенской литературы не длилось долго. Уже к концу 1980-х литературные сообщества Москвы, Ленинграда и других городов России охватила неразбериха, осложненная спорами и непреодолимыми идейными противоречиями. Везде царил хаос, местные отделения Союза писателей оказались разобщены, встречи отколовшихся группок прерывались хулиганами, разгоралась борьба за контроль над ключевыми изданиями. Появились новые журналы и газеты, дававшие возможность высказаться тем, кто чувствовал себя лишенным гражданских прав. В общем, это была литературная «война». Ленинградский корреспондент эмигрантской газеты «Русская мысль» говорил, что следить за литературной ситуацией в городе

было все равно, что наблюдать за умирающим психопатом, пытающимся сочинить завещание (32).

Борьба на смертном одре требовала окончания. Одна фаза истории русской литературы завершилась к началу 1990-х годов, а следующая еще не началась. Вик. Ерофеев в то время написал провокационную статью «Поминки по советской литературе» (33). Но объявление «смерти» советской литературы было непростой задачей. Сначала нужно было дать определение термину *советская литература*, особенно что касалось послевоенного периода. Эти определения часто принимали форму полемических типологий – зачастую довольно эксцентричных – как в статье Вик. Ерофеева, так и во многих отзывах на нее в «Литературной газете» и других изданиях. Вик. Ерофеев приводил в пример три вида советской литературы: *официозную, либеральную и деревенскую прозу*. Первая была в пределах дозволенного, вторая, со своим эзоповым языком, быстро скончалась в начале гласности, а третья постоянно вовлекалась в сферу официальной литературы системой награждений «полезных» писателей и распалась после выступлений в 1985 году некоторых из них. Другие критики строили различные типологии произведений, написанных в прошлом, и создавали метафорические описания современного литературного процесса, а деревенской прозе отводили разные места в пределах постсталинистского канона.

Не удивительно, что в этой литературной борьбе, когда идеология значит больше, чем эстетика, даже среди критиков, выступавших за большую художественность прозы, определение наследия деревенской прозы стало проблематичным. Главные аргументы, которые используются против деревенской прозы, заключаются в том, что она стала почвой для расцвета русского шовинизма и все опубликованное во времена застоя было или полуправдой, или неправдой. То есть все опубликованное в рамках деревенской прозы – это еще одна *форма* соцреализма.

Один из парадоксов советского литературного движения заключается в том, что в годы застоя деревенскую литературу уважали за правдивость и честность, а в конце 1980-х годов В. Распутин, В. Белов и В. Астафьев стали считаться консерваторами, возвращающимися к патриархальным ценностям и традициям. То, что их можно отнести к консерваторам, парадоксально вдвойне, потому что лучшие их произведения были написаны двадцать лет назад в самых демократических традициях русской литературы с её сочувствием

положению простого человека и критикой тех трудностей, которые создаёт ему государство (34).

Подъем русского шовинизма в конце 1980-х годов вызвал шок не только в Советском Союзе. Как я уже объясняла ранее, видеть в деревенской прозе источник этого явления – значит игнорировать прямые факты. То, что несколько *деревенщиков* присоединилось к шовинизму, не делает их его главными строителями. У русского антисемитизма долгая история, и то, что в 1980-х годах случился его всплеск, больше связано с математиком И. Шафаревичем (принимавшим деятельное участие в самиздате 1970-х годов, а затем опубликовавшим свою теорию «русифобии») и горсткой критиков, преобразовавших на страницах «Молодой гвардии», «Нашего современника», «Литературной России» метафоры деревенской прозы в консервативную и националистическую идеологию (35).

Тщательное и объективное исследование доступных материалов позволяет со всей очевидностью заявить, что упрощенный взгляд на деревенских писателей как лидеров нацистской России не выдерживает критики. Единой причины русского шовинизма не существует, как не существует единой причины бедственного положения российской экономики. Ставить деревенскую прозу в подобную позицию – значит винить в произошедшей революции А. Островского только потому, что Н. Добролюбов увидел в пьесе «Гроза» революционные воззвания. Это не тщательный анализ, а реакция на зловещие события (36). Тем не менее необходимо отметить, что если бы В. Распутин, В. Белов и В. Астафьев отказались от подобной деятельности, очень немногие сейчас могли бы проследить эту ошибочную причинно-следственную связь. Иногда возникает потребность защитить наследие деревенской прозы от тех, кто ее создавал.

Труднее противостоять другому обвинению в адрес деревенской прозы – сам факт ее публикации в СССР вызывает подозрение в неискренности и заставляет клеймить писателей как малодушных оппортунистов. И здесь возникает нравственная дилемма: что лучше во времена угнетения и жестокой цензуры? Эмигрировать, культивировать «жанр молчания», как предложил в 1934 году И. Бабель, рисковать попасть в тюрьму за то, что ты говоришь или пишешь? Или публиковать по возможности самые лучшие работы, которые могли бы пройти через цензуру, помогать сохранять и поддерживать

литературные традиции, давать общественности хоть что-то ценное для чтения и размышлений? Деревенские писатели не эмигрировали – сам переезд с *малой родины* в город воспринимался как «эмиграция». Их не сажали в тюрьму, и за редким исключением они не выступали в защиту писателей, оказавшихся в беде, например А. Солженицына (37). Даже самое положительное отношение к деревенской прозе не поможет найти у них те достоинства, которых не было.

В то же время ясно, что эти люди не были избалованными любимцами режима, которым позволчлось публиковать все, что угодно. Начиная со статьи Г. Померанцева «Об искренности в литературе», существует целый ряд примеров, когда деревенские писатели, их критики и издатели журналов, в которых они публиковались, публично обвинялись в излишней для того времени критичности произведений о жизни в деревне. Публикация первого «задержанного» произведения деревенской прозы делает очевидным тот факт, что эти писатели не были в литературе свободными. Косвенно они, конечно, находились в более выгодном положении по сравнению с другими писателями: городские, например, были заключены в тюрьму, сосланы или эмигрировали из страны, а единственной доступной, хорошо написанной литературой оставалась деревенская проза. Она была качественной, популярной у читающей публики и удачно заполняла существующий вакуум. А. Жолковский выразил озабоченность тем, что пересмотр послереволюционного канона может повлечь «некоторое потускнение славы» публиковавшихся писателей, например И. Ильфа и Е. Петрова, «в свете открытия Михаила Булгакова, Андрея Платонова и русского Владимира Набокова» (38) Эта проблема влияет на репутацию многих писателей, публиковавшихся между 1925 и 1985 годами, и особенно деревенских писателей.

Пока литература и критика переживают муки гласности и перестройки (с коротким периодом единения, за которым последовал новый разлад), решающая роль, сыгранная деревенской прозой в пост-сталинском возрождении литературы, может временно выпасть из поля зрения, а деревенская проза может оказаться объединенной со своей антитезой – колхозной литературой соцреализма. Наряду с вопросом о том, чаще ли писатели-деревенщики публиковались, чем наказывались, и проблемой истоков русского шовинизма есть дополнительный фактор – произведения, появившиеся после 1985 года, более смелы

стилистически (С. Соколов, Вен Ерофеев и Вик Ерофеев) и более ценны политически (В Войнович, А. Солженицын, А Рыбаков, В. Гроссман), чем что-либо из произведений деревенской прозы.

В Солоухин в «Смехе за левым плечом» повел критику деревенской прозы изнутри самого движения. Не довольствуясь самокритикой, В. Солоухин взялся разоблачать общепринятую историю деревенской прозы, в которой «Районные будни» В Овечкина и статья Г. Померанцева «Об искренности в литературе» считались «краеугольным камнем».

В февральском выпуске 1990 года журнала «Москва» В. Солоухин говорил об *очерке* в стиле Овечкина как о *ненужной, вредной* литературе, потому что ее создатели все еще одобряли коллективизацию и пытались только показать, как неэффективно управлялись колхозы.

С одной стороны, эти писатели сделали кое-что хорошее, показав плачевное состояние нашего сельского хозяйства, а с другой стороны, они искали простые способы улучшить нашу фундаментально порочную систему коллективизации. Объективно говоря, их литература не полезна, а вредна (39)

В. Солоухин видит Ф. Абрамова более правдивым, и, следовательно, более полезным писателем. Это главное утверждение для развития сельской литературы в постсталинский период

Попытка принизить значение В. Овечкина в пользу Ф. Абрамова выглядит парадоксально, так как примерно в это же время, в год семидесятилетия со дня рождения писателя (он умер в 1983 году), критик И. Золотусский написал, что дневники Ф. Абрамова свидетельствуют о его неудовлетворенности своей работой, о том, что он считал свое творчество недостаточно правдивым, и всегда очень старался писать только правду и «научить» себя быть свободным (40). Например, сейчас мы знаем, что в 1963 году, когда Ф. Абрамов опубликовал «Вокруг да около», где жестко критиковал колхозное руководство, он начал работу над более художественно совершенным произведением «Поездка в прошлое», в котором подвергал критике весь опыт советской власти, и до 1989 года это произведение не публиковалось (41)

С русскими шовинистами, отделившими «этнически русскую» литературу от просто «русскоязычной», и другими советскими и

зарубежными критиками и писателями, порицающими любого, кто издавался до М. Горбачева или вступил во время «оттепели» в партию, ситуация еще более сложная. В этом хаосе только несколько благоразумных голосов пытались внести в дискуссию некоторую перспективу. Г. Белая предупреждала о вреде, который наносится литературе, когда в свете новых событий прошлое забывается (42). Н. Анастасьев говорил, что, несмотря на то, что он выступает против политики В. Распутина, В. Белова и В. Астафьева, он никогда не забывает об их вкладе в русскую литературу (43). С. Ф. Старр описал каноническую деревенскую прозу как очень критическую литературу, способствовавшую «общественному диалогу о реформах», так как именно она вскрыла «бедность, бесцельность и духовную отчужденность большей части населения» (44). Самый перспективный анализ, мне кажется, был предложен поэтом-эмигрантом Н. Коржавиным в ответ на анкету журнала «Иностранная литература». Н. Коржавин написал, что деревенская проза и все, что она означает для русской литературы, были «несправедливо забыты», так как по времени совпали с периодом застоя. Он продолжал «Неважно, какие факторы позволили ей существовать, неважно, какие странные заявления сделали некоторые ее представители. Это не застывшая, а искренняя литература, которая много сделала в тот сложный период. для восстановления исторической правды и развития общественного сознания» (45).

Мы привыкли следовать за эволюцией литературных стилей, тем, жанров, но мы склонны забывать, что «коды прочтения» тоже меняются. Деревенская проза, которая казалась важным и ценным завоеванием и символом надежды для литературы и общества с 1950-х до конца 1970-х годов, сейчас может быть по-иному прочитана теми, кто ценит смелые политические заявления или модернизм в литературе. Ее могут незаконно «присвоить» те, кто ищет националистическую литературу для поддержания своей идеологии. Тем не менее, если вчитаться в литературу постсталинского периода, станет очевидно, что деревенская проза продолжает играть центральную роль в возвращении русской литературы к своим корням, в восстановлении достоинства и ценности русского крестьянства, его традиций, фольклора и всего того, что было утеряно в первой половине существования советской власти. Включающая в себя и утопичес-

кую, и апокалиптическую тональность, и воспоминания детства, *деревенская проза* – это гочное и очень убедительное отражение жизни русского села в двадцатом веке. Независимо от того, вернутся ли такие серьезные писатели, как В. Распугин, В. Белов, В. Астафьев к прозаическому творчеству или продолжают свою общественную деятельность, временам оказывающую вредное влияние, их прошлые достижения, такие как «Прощание с Матерой», «Лад», «Последний поклон», уже обогатили русскую литературу. Эти и многие другие писатели-деревенщики с помощью русской деревни вели битву против литературы социалистического реализма, и они её выиграли.

ПРИЛОЖЕНИЕ

«КОНДЫРЬ». АНАЛИЗ ОСНОВНЫХ КОНЦЕПТОВ

«Кондырь» А. Леонова – классическое произведение деревенской прозы. Не все произведения, причисляемые к этому направлению, содержат все характерные черты, но именно этот рассказ очень близок к соответствию канонам деревенской прозы. Деревня, крестьянская изба, природа, циклическое время и время поколений, народная культура, светлая и горькая тоска о прошлом, хронотоп идиллического детства и юности, проведенных в деревне, – всё это есть в рассказе. Бинарные противопоставления: старость – юность, деревенский – городской, уважение к природе – главенство над природой, прошлое – настоящее структурируют этот рассказ, как и многие другие произведения деревенской прозы. Важно понять, что в «Кондыре» верность малой родине, т. е. своей собственной деревне и всему, что её окружает предстает как непреходящая ценность. «Кондырь» не только не шовинистичен, он даже не националистичен. Это универсальная история об одинокой старости и упадке традиционного уклада деревенской жизни в современном мире.

Идея *деревни* – центральная для всего рассказа. То, что родная деревня Кондыря, из которой герой вынужден уехать, не имеет названия, несколько не уменьшает её значимости, наоборот, даже усиливает универсальность повествования. Вместо того, чтобы напрямую описывать достоинства этого места, А. Леонов подразумевает их, показывая недостатки соседней деревни Говоренки. Жители Говоренок – ленивые, скандальные брехуны. Основатели деревни совершили ошибку, расположив ее на каменистом холме, и дома теперь стоят слишком близко друг к другу.

Деревня выстроилась на памяти Кондыря на каменистом взгорье, над речушкой. Тесные избы жались одна к другой, словно мало было им земли

Земля в Говорейках всегда мало родила хлеба, бабы своих холстов не ткали. Сноха Кондыря олицетворяет всех легкомысленных и беззаботных жителей Говоренок (к которым она терпима так же, как Кондырь к жителям своей деревни). Когда Кондырь переезжает туда, он обнаруживает, что новый дом окружен разными машинами, а не кустами и деревьями.

Может быть, Говоренки и правда плохое место. Но более значимо то, что эта деревня плоха, потому что она *чужая, не родная*. По М. Левию, это эпитеты, употребляемые для определения враждебной территории. В рассказе, который ведется с позиции Кондыря, используется только уни-

чужительное прозвище этой деревни Вся система деревенской терминологии с официальным названием, самоназванием и прозвищем, придуманным соседями, подразумевает такое различие между «родным» и «чужим».

Кондырь ненавидит Говоренки «всем своим интром». Эта деревня полностью отрицает всё то, что ценит Кондырь: тяжелый труд, скромное поведение, трогательную заботу о природе. То, что он вынужден покинуть родной дом и переехать туда, вызывает его величайшее негодование. Для него это слом, опровержение всей его жизни, поэтому не удивительно, что в последнем сне Кондыря незванный человек, пытающийся отобрать у него Алёну, совершенно точно – парень из Говоренок. Как и другие жители Говоренок, он легок на подъем, носит *невиданную* одежду и любит пускать пыль в глаза. Но это «соседское» соперничество трансформируется во сне во что-то более зловещее: незванный гость явно связан с *нечистой силой* и смертью. Даже его шапка напоминает ядовитый гриб, образ, к тому времени уже появившийся в рассказе дважды.

Про незванного гостя говорят: *захожий легок*, что может означать и «неустоящий танцор», но также используется во фразе «*легок на помине*» (так говорят о чёрте) (1). Уже перед его приходом отмечается, что среди пирующих весельчаков присутствовала какая-то «дьявольская сила». Незнакомец танцует намного дольше Кондыря, подмигивает Алёне и победно смеется. Кондырь собрав последние силы, побеждает самого дьявола, сбивая с него шапку, похожую на ядовитый гриб. Но всё это дается ему ценой собственной жизни, потому что он просыпается от «победоносного» сна, чтобы умереть. Кондырь представляет игривую «танцующую смерть» в образе наглого молодого человека из ближайшей деревни. Трудно себе представить более сильное ощущение магических, почти священных границ деревни.

При первом прочтении кажется, что заключительная сцена «Кондыря» имеет определенные «карнавальные нотки»: шумный праздник, столы, обильно уставленные хорошей едой и напитками, возбужденная толпа безвкусно одетых крестьян, торжество тела («У девок и баб губы засаленные – и тянет к ним дьявольская сила каждого»), неистовые ганцы, подмигивания, смех, комично-угрожающий незнакомец и окончание, стирающее четкие границы между жизнью и смертью (2). «Карнавальный» характер этой сцены еще больше усиливается, когда становится ясно, что сон касается событий, происшедших во время свадьбы Кондыря, которая праздновалась на *масленицу* (буквально – в «карнавальное» время).

И все же более внимательное исследование показывает, что происходящее в рассказе не столько карнавальный хронотоп, сколько *карнавальный провал, фиаско*. Карнавал, по определению М. Бахтина, «освобождает мир от всего темного и ужасного. Он уносит прочь все страхи и, следовательно, совершенно весел и ярко. Все, что пугало в обычной жизни, превращается в забавных и нелепых чудовищ» (4). «Танцующая смерть» – одно из этих комических чудищ, и карнавальный праздник торжествует победу над страхом смерти, когда все смеются, радуются жизни и единственное время, которое существует, – это настоящее (5).

В «Кондыре», напротив, незнакомец (воплощение смерти) скорее пугает, чем веселит. Он не столько органически вписывается в праздник, сколько становится богохульным «чужаком»; это не обновляющая смерть, а «испорченная и банальная смерть, которая танцует, смерть из этих фальшивых, обманных Говоренок», где ничто не делается согласно традициям (6). Это *карнавальное фиаско* направлено на идиллическое прошлое, а настоящее лишено интереса, во время Кондыря подошло к концу, и он, даже возвращаясь к прошлому, не может избежать смерти; смерть одновременно и побеждена им, и побеждает его.

Ю Лотман и Б Успенский продемонстрировали, почему концепция «карнавального смеха», которую М Бахтин позаимствовал из средневековой европейской культуры, не может быть применима к России в целом. В русском контексте смех не заразителен, а ужасает и грязен, это не альтернативное поведение, а антиповедение (7). «Кондырь» может рассматриваться как доказательство правильности замечания Ю Лотмана – Б. Успенского. А. Леонов впитывал народные традиции ребенком, и его видение свадьбы, народного праздника можно принять за реальное выражение народного крестьянского мировоззрения.

По русскому народному поверью, во время свадьбы существовала повышенная опасность наведения *порчи*.

Почти везде верили в то, что, если не предпринять определенных предосторожностей, молодой паре, а иногда и всей свадьбе будет нанесен вред. Особенно уязвимой была невеста (8).

В самом празднике, *масленице*, например, сочетались православные и языческие ритуалы (ситуация *двоеверия*). Таким образом, во время свадьбы на масленицу становилось возможным появление злых сил в человеческом облики. Фактически, как подчеркивал Д. Лихачев и другие, *масленица* была особым периодом для пар, поженившихся незадолго до нее или во время *мясоеда* (период между Крещением и масленицей, когда можно было есть мясо). Многие ритуалы, обычаи и игры на этом празднике, например катание на санях, тройках, праздничные посиделки, сосредоточены на молодоженах. В этих празднествах есть элемент соревнования, включая попытки холостых местных мужчин поцеловать юных невест или, по крайней мере, шокировать их грязными шутками (9). Из всего этого становится ясно, что когда А. Леонов писал сцену сна, он использовал традиции народной культуры, которые все ещё действовали в деревенской России в начале двадцатого века, когда Кондырь был молод (10).

Девяносто лет жизнь Кондыря была теснейшим образом связана с *природой*. В начале рассказа он буквально возникает из магушки-земли, т. е. из погребца, где прячется от жары в прохладе. Он грустит не только из-за вынужденного переезда, но и из-за легкомысленного отношения к природе, которое он наблюдает у молодых: брошенные сады, заросшие тропинки и предпочтение купленного в магазине тому, что собрано в лесу. Люди не только разрушают окружающую среду, пренебрегают природой и позволя-

ют пропадать её дарам, но больше не знают, не могут оценить волшебную целительную силу леса. Когда Кондырю грустно, он идет в Дубраву, а не на могилу своей жены. Только в лесу он может вспомнить своих ушедших родственников и вообще весь образ жизни, который сейчас только он один и помнит. Природа занимала там главенствующее, центральное место. Собственная смерть Кондыря подана очень естественно: «... что-то подхватило его, словно ветром листок, и понесло куда-то...» Пришло и его время в естественном цикле жизни. Это перекликается со сценами смерти у Л. Толстого, когда крестьяне намного лучше своих образованных хозяев знали, как жить и как умирать в гармонии с природой.

Родовой дом Кондыря так дорог ему, что наблюдение за тем, как он превращается в строительный материал для свинарника, подобно присутствию при смерти любимого человека. Всё, что он видит вокруг себя, «мертво»: «... неживые избы с выбитыми окнами, растворенными навсегда дверьми, с остывшими трубами». Та же судьба ожидает и его дом. Кондырь трогательно относится к простым вещам, находящимся в избе, особенно столу и печи, старым вещам, несущим память о целых поколениях его семьи, которые пользовались ими каждый день. В новом доме в Говоренках будет современная плита и полноразмерный складной стол. Постепенно, со временем, Кондырь занял место главы семьи за дубовым столом. С этой позиции он мог наблюдать «хронику, запечатленную в дереве» (термин Ф. Абрамова) жизни его отца и деда в тех отмегинах, которые они оставляли, выбивая о стол табак из трубки и плетя лапти. Выбросить стол для Кондыря – значит расстаться с *прошлым* и с самой *памятью*.

Кондырь покидает жилище в Говоренках и отправляется в свою старую деревню, где намерен с вилами в руках защищать свой дом. «Повествование об опасном отрыве от своих корней», столь важное для деревенской прозы, является центральным и для «Кондыря». Как и многие другие старики, Кондырь умирает, когда его *родовые корни* оказываются оторванными от Матушки Земли.

Молодые люди в «Кондыре» любят транспортные средства, позволяющие им легко перемещаться с места на место в погоне за более комфортным и приятным будущим. Кондырь, напротив, не может быстро двигаться из-за почтенного возраста и летней жары, но он всем доволен.

Время хотя замедленное, но шло в том необходимом старости уединении, когда вспоминается прожитая жизнь и видится в ней нужный душе порядок.

Часы и календари мало значат для него, потому что природа всегда давала все нужные ему средства для определения времени. Как Анна у В. Распутина, он дожидает «последний срок», проживает свое последнее лето и в последний раз навещает любимые места в окрестных лесах и полях. Кондырь не просто ориентирован на *прошлое*, он *живет* прошлым. Он прожил девяносто лет (с 1880 по 1970 год) и помнит облик деревенской России, перешедшей почти что из Средневековья прямо к современному мироустройству.

В «Кондыре» присутствуют оба вида *ностальгии* – светлая грусть и «черная» ностальгия (термин Ко) Светлая грусть видит прошлое сквозь золотистую дымку, например, когда Кондырь, прогуливаясь по лесу, вспоминает свою первую волшебную встречу с Алёной. «Черная» ностальгия отражает горечь того, что «ничего больше не делается в соответствии с традициями» Он последний человек, который знает их и кому есть дело до прежнего образа жизни Когда он умрет, этот образ жизни умрет вместе с ним. То, как люди живут теперь, кажется, идет вразрез и с традициями, и с природой, и ему больно это наблюдать Соединение этих двух типов ностальгии придает произведению лиричность, переводящую критику в подтекст, особенно тогда, когда речь идет об отъезде жителей из *неперспективных* деревень.

Язык «Кондыря» нетипичен в том смысле, что в рассказе очень мало диалогов Повествование ведется от третьего лица с точки зрения Кондыря языком, в котором есть деревенские выражения, но они не преобладают А Леонов умело использует несобственно-прямую речь, чтобы передать мысли Кондыря Примером тому может служить эпизод, когда старик находит в лесу съедобные грибы и вспоминает, как его жена любила их собирать

Алена, бывало, шустро соберется, подхватит плетушку – и в лес. Не успеешь обернуться – бежит с грибами, да тут тебе и поджарит в сметане. Не грибы – объедаенье (11).

А Леонов использует безличные конструкции и неопределенные формы (*что то, какой-то, куда-то*), чтобы передать мировоззрение Кондыря, в котором жизнь человека подчинена власти невидимых сил. Примеры, когда «Кондыря понесло в давнее» и «что-то подхватило его, словно ветром листок, и понесло куда-то» создают ощущение, что Кондыря уносит сначала в прошлое, а затем мягко, но неизбежно – в страну забвения. Эти лингво-стилистические средства поддерживаются всем контекстом рассказа с его принятием законов природы и критикой попытки современного человека игнорировать их. Вспоминается Дарья у В. Распутина, которая говорит о своем сыне Павле: «Своим шагом мало кто ходит» (12)

На повествование влияет не только народный язык, но и народные жанры, особенно *сказка*. Когда Кондырь появляется на пашне около лесного пруда и перед ним открывается солнечное небо, он чувствует внезапное волнение

Так бывало от сказки с хорошим концом: слушаешь страшное, переживаешь, а потом радость тебе, всё обошлось, отдых

Последняя прогулка Кондыря в лесу, составляющая вторую половину рассказа, черпает из сказки чувство волшебства, расширение границ возможного В сказочном лесу Алёна может вернуться из мира мертвых, чтобы поговорить с ним, ядовитый гриб может превратиться в шляпу подозри-

тельного незнакомца, а празднование свадьбы может стать танцевальным поединком с самим дьяволом. «Реальный» мир управляемых правительством колхозов и пятилетних планов далеко-далеко, где-то в другом «царстве».

Самый важный хронологический момент в «Кондыре» – идиллическая юность, вариация хронотопа детства (13). Несмотря на то, что лес уже приобрел некоторые черты современной жизни, в чаще он такой же первобытный, каким был во времена юности Кондыря. Когда он доходит до лесного пруда, встает розовая заря и начинают петь птицы

Вспомнилось Кондырю давнее время молодости и показалось, что можно вернуть то время, уйти к нему и пережить заново.

Следующее воспоминание о первой встрече с Алёной представлено так отчетливо, как если бы происходило в настоящий момент. Гуляя по лесу, старик чувствует, что Алёна как будто бы ждет его за следующим поворотом на залитой солнцем тропинке.

Он был другим – старости больше не было, её смыло воспоминаниями о прошлом, видение Алёны, тишина Дубравы, хранившей что-то от прежней жизни

Когда он ложится отдохнуть в этом старинном месте, его сразу же уносит в мир сказочных сновидений, в котором они с Алёной снова молоды, но где он должен столкнуться лицом к лицу с опасным соперником.

То, что Кондырь умирает после пробуждения, еще больше усиливает идиллический хронологический момент. Он настолько глубоко вернулся во времена молодости, что жить в настоящем больше не может. Мы не присутствуем при традиционной сцене смерти. Вместо этого Кондыря «уносит куда-то» в «другой» мир, где они с Алёной всегда будут юными. Именно этот мощный хронологический момент деревенской молодости позволяет рассказу нагнетения трагической атмосферы. Кондырь успешно уходит от старости и состояния оторванности от своих корней в вечный мир юности.

В своей книге о деревенской литературе Центральной России А. Логвинов говорит, что рассказ «Кондырь» кажется написанным «на одном дыхании» (14). За внешне спокойной и сдержанной авторской манерой просматривается «скрытый лиризм, еще более мощный в силу своей неожиданности» (15). Здесь нет руссоистского (или толстовского) призыва к упрощению или восхвалению патриархального прошлого. Совершенно ясно, что слишком многое было потеряно при быстром переходе от старой деревни к новому поселку, от жизни в гармонии с природой к жизни, окруженной машинами. Смерть Кондыря знаменует «естественный и необратимый уход прежнего уклада жизни» (16). А Леонов не оплакивает исчезающую деревню, но констатирует её уход с «лаконичной простотой» и «трогательным лиризмом» (17). Другой критик вторит этим замечаниям и отмечает, что «Кондырь» – это «добросовестный отчет очевидца» об упадке деревни (18).

Алексей Данилович Леонов (род. 1929) – уроженец Орловской губернии (центральная часть России), которая ассоциируется с творчеством таких писателей как И. Тургенев, Н. Лесков, А. Фет, Ф. Тютчев, И. Бунин и М. Пришвин (19). В автобиографических рассказах для детей и молодежи А. Леонов описывает обычное для его поколения деревенское детство с ребяческими удовольствиями, вперемешку с тяготами военного времени, особенно – гибелью отца и старшего брата на фронте. Его полуавтобиографическая трилогия «И остались жнть», «По летним и зимним дорогам» и «Долгие метели» проливает свет на невзгоды, связанные с оккупацией, эвакуацией и возвращением в деревню, которую вскоре после войны оставляют официально.

А Леонов был бригадиром в колхозе и отслужил три года в армии, прежде чем всерьез задумался о карьере писателя. Он переехал в послевоенный Ленинград, где днем работал на восстановлении зданий, а по вечерам учился и встречался с другими писателями. В литературе он дебютировал в 1960 году рассказом «Глухая» и был принят в Союз писателей в 1969-м после издания первой книги «Яблоки падают» (1968). С тех пор он выпустил шесть сборников рассказов и множество книг для детей (20).

Рассказы А. Леонова строятся по традиционному для деревенской прозы сюжету: человек, обычно в послевоенное время, находится на границе деревни, на краю «волшебного круга». Он либо пробует вернуться и снова вписать себя в деревенское общество после долгого отсутствия, либо пытается покинуть деревню ради неизвестного будущего городской жизни. Писатель подчеркивает ощущение *утраты* (дома, здоровья, молодежи, связи с другими людьми, традиционного образа жизни) и вытеснения, замещения этих понятий другими. Подобно героям В. Шукшина, молодые персонажи А. Леонова нигде не чувствуют себя дома, а старники ощущают опасность отрыва от корней.

Во «Вдовьем колодце» (1971) недавно овдовевший человек возвращается с сыном в родную деревню в надежде, что там он найдет возможность сообщить мальчику, что его мать умерла в больнице. В «Наводнении» (1980) молодой писатель, родившийся во время войны как дитя любви татарки и русского, ищет свои корни в родной деревне отца, а когда находит их и обретает себя как личность, умирает. В центре рассказа «По летним и зимним дорогам» (1971) – Татьяна Аверкина, которая пытается спасти свою семью во время войны. В рассказе «Ухан и Кражик» (1968) последние оставшиеся в деревне старники отрезаны от внешнего мира страшным бурным. По контрасту с «Кондырем» в этом рассказе показана жизнь тех, кто решил остаться на прежнем месте после того, как вместе с колхозом уехали их дети. Место действия во многих рассказах А. Леонова – это даже не советская Россия или патриархальная сельская местность, а деревня на фоне безличной природы и истории.

Критики посчитали рассказы А. Леонова искренними, тщательно проработанными и недогматическими повествованиями о переходном периоде села, очевидно, основанными на личном опыте писателя и его наблюдени-

ях. А Леонов не идеализирует ни деревню, ни крестьянина, но ему небезразлична их судьба в мире, который становится все более и более ориентированным на город. Чаще всего его сравнивают с Ю. Казаковым и ранним В. Беловым, признавая за тремя этими писателями талант воссоздания поэзии быта и драматичности *событий*.

Стиль А. Леонова – самая поразительная особенность его рассказов. Он самобытен, лаконичен и беспристрастен, повествование выдержано в минорном ключе. Многие критики заявили, что, хотя темы и герои Леонова типичны для деревенской прозы, его уникальный голос невозможно спутать ни с одним другим писателем. Его стиль требует внимания, поэтому его произведения надо читать медленно.

Прозу Алексея Леонова нельзя читать на бегу, когда ты в силах только поверхностно ухватить основные повороты сюжета. На нее не стоит рассчитывать, если хочешь сбросить «эмоциональное напряжение» в перерывах между хоккейными гаймами. Его произведения требуют серьезного усилия со стороны читателя (21)

В послесловии к книге А. Леонова «И остались жить», озаглавленном «Алексей Леонов и его герои», Н. Пантелеймонов задался вопросом, почему такой замечательный писатель обделен вниманием читателей и критиков (22). В 1970-х годах его ранние произведения считались достойными серьезного внимания и анализа и одними из лучших в «деревенской школе». Но их нельзя было уверенно отнести ни к одному из подвидов деревенской прозы – эссе о реформах, воспоминаниях о детстве или националистической элгии. В литературном контексте, в котором справедливый гнев иногда приравнивался к таланту, повествовательный голос А. Леонова тих и точен. Он не утверждает, что русские крестьяне пережили больше, чем кто-либо еще, что они превосходят других в нравственном отношении или в восприятии прекрасного (23)

Он считает, что жизнь жестока, и видит, что счастье приходит только через работу и близость к природе, но счастье мимолетно и не может быть фундаментом существования. То, что есть такие мастерски написанные рассказы, как «Койдырь», все еще ждущие часа своего признания, – несомненный признак глубины деревенской прозы.

А.Д. Леонов. Избранные произведения:

- 1 *Яблоки падают*. Л.: Советский писатель, 1968
- 2 *Ходят девки*. М.: Советская Россия, 1971.
- 3 *Долгие метели*. Л.: Советский писатель, 1975
- 4 *И остались жить*. М.: Современник, 1976.

5. *Наводнение*. Л. Советский писатель, 1980
6. *Птицы перелетные*. Л. Советский писатель, 1983.
7. *За поворотом перекресток*. Л. Детская литература, 1984
8. *Чей совет дороже?* Л.: Детская литература, 1985.
- 9 (под псевдонимом Андрей Жужин) *Музыка дьявола*. Л. Ленинградская панорама, 1989.

Критика

1. Кутузов Е. Потребность соучастия // *Аврора*. 1976. №5 С. 64–68
2. Логинов А. Приокские родники. М.. Современник, 1977
3. Нинов А и др. Принято единогласно // *Аврора*. 1969 №1. С 61–63
4. Пантелеймонов Н. Алексей Леонов и его герои. Послесловие к сборнику «И остались жить» А. Леонова. Л.: Лениздат, 1984. С 400–414.
5. Погодин Р. Кто ты, властелин земли? // *Аврора*. 1978 №10. С. 154–159
6. Протченко В.И. Современная повесть о деревне: (К проблеме народного характера) // *Русская литература* 1970 №2 С 62–79
7. Протченко В.И. Некоторые вопросы развития деревенской прозы // *Проблемы русской советской литературы (50–70-е годы)* / Под ред. В.А. Ковалева. Л., Наука, 1976. С 58–107
8. Соловьев В. Недалеко от Москвы // *Новый мир*. 1969. №1. С.230–232.
9. Старикова Е. Социологический анализ современной деревенской прозы // *Вопросы литературы* 1972. №7. С.11–35.

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ К ПРЕДИСЛОВИЮ

1. Четверостишие А Вознесенского из «Кроны и корни. Памяти Л.Н. Толстого». Написано в 1960 г. Считается, что оно может относиться к Б. Пастернаку, так же как и к Л. Толстому. Перевод Stanley Kunitz in Andrey Voznesensky, *Antiworlds and "The Fifth Ace"*, ed. Patricia Blake and Max Hayward (Garden City, NY: Anchor, 1967). Pp. 120–123.

2. Лотман Ю., Успенский Б.. Lotman Yu., Uspenskij B. New Aspects of Early Russian Culture, пер N.F.C. Owen // *The Semiotics of Russian Culture*, ed Ann Shukman, Michigan Slavic Contributions, no 11 (Ann Arbor: Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1984).

3. Hosking, Geoffrey. The Twentieth Century: In Search of New Ways, 1933-80 // *The Cambridge History of Russian Literature*, ed. Charles Moser (Cambridge. Cambridge University Press, 1989). Pp 565–566.

4. *Скандал* был определен как «конфликт, который вынес на поверхность глубоко оскорбленные чувства» (*там же*, p. 565).

5. Morson, Gary Saul. Dostoevsky's Anti-Semitism and the Critics: A Review Article // *Slavic and East European Journal*, v. 27, no. 3, 1983. Советские критики начали использовать аналогии с девятнадцатым веком, чтобы объяснить современную ситуацию; см., например: Затонский Д. «Вынос кривых зеркал» // *Иностранная литература*. 1989. № 3. С. 248–249
О Солженицине и антисемитизме см : Rancour-Laferrriere, Daniel. *Solzhenitsyn and the Jews: a Psychoanalytic View // Russian Literature and Psychoanalysis* (Philadelphia John Benjamins, 1989).

6. Clark, Katerina *The Soviet Novel. History as Ritual*, 2 ed (Chicago University of Chicago Press, 1985).

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ К ГЛАВЕ ПЕРВОЙ ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПТЫ ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ

1 Berger, John. *Pig Earth* (New York: Pantheon, 1979) P. 8. Отрывок из стихотворения Н. Рубцова «Тихая Родина».

2. Очерк в «стиле Овечкина» – относительно короткий отрывок публицистического произведения, часто часть серии – ведет начало от первой публикации «Районных будней» В. Овечкина в журнале «Новый мир» в сентябре 1952 года. Работа Овечкина была лояльна к партии, но в то же время очень критична по отношению к колхозному руководству.

3. См , например: Brown, Edward. *Russian Literature since the Revolution* (Cambridge: Harvard University Press, 1982). P. 293; Карди В Секрет успеха // *Вопросы литературы*. 1986. № 4. С. 102; Шубин Е. *Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра* (Л. Наука, 1974)

С 63–65; Shneidman, N.N. *Soviet Literature in the 1970-s: Artistic Diversity and Ideological Conformity* (Toronto: University of Toronto Press, 1979) Pp. 16–20; Шнайндман приводит различные толкования термина «деревенская проза» и делает вывод, что он может быть либо спорным, либо гибким; Zekulin, Gleb *Aspects of Peasant Life As Portrayed in Contemporary Soviet Literature // Canadian Slavic Studies*, v 1, no 4 (Winter 1967). Pp 552–565; Теракопьян Л. *Пафос преобразования. Тема деревни в прозе 50–70-х годов* (М.: Художественная литература, 1978).

4 Hosking, Geoffrey. *The Politics of Literature // The Soviet Union Today* (Chicago: University of Chicago Press, 1988). P 273; Hosking, Geoffrey. *The Russian Peasant Rediscovered: "Village Prose" of the 1960s // Slavic Review*, v. 32, no. 4 (December, 1973). P. 710; Hosking, Geoffrey. *Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction since "Ivan Denisovich"* (New York Holmes and Meier, 1980). P.52; Brown, Deming. *Soviet Russian Literature since Stalin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979) Pp 218–252

5 Lewis, Philippa "Peasant Nostalgia". P. 552.

6. Белая Г. Польза интуиции. Проза 70-х годов в журнальных статьях 1980 года Опыт проблемного обзора // *Литературное обозрение*. 1981. № 9. С. 9–14; Белая Г. О внутренней и внешней теме // *Литература в зеркале критики. Современные проблемы* (М.: Советский писатель, 1986). С 158, 170–171.

7 Шубин Е *Современный русский рассказ*. С 64–66 Вильчек Л. Деревенская проза // *Современная русская советская литература*, часть 2 Под ред А. Бочарова, Г Белой (М.: Просвещение, 1987). С 52–53.

8. Вильчек Л. Деревенская проза. С. 52–53; она же «Вниз по течению деревенской прозы», *Вопросы литературы*. 1985. № 6 С. 35, 72. Отмечалось также, что такие писатели, как Распутин, Абрамов и Белов, создали не просто литературный стиль, но «образ мышления»; Вайль П, Генис А. *Современная русская проза* (Ann Arbor: Hermitage, 1982). С 93; Georg Witte предупреждал также против намерения рассматривать эволюцию от колхозной прозы к деревенской просто как смену тем: *Die sowjetische Kolchoz- und Dorfprosa der funfziger und zechziger Jahre: Zur Evolution einer literarischen Unterreiche* (Munich. Otto Sagner, 1983). P. 1.

9. Clark K. *The Soviet Novel*, главы 7 и 8

10 Witte G. *Die Sowjetische Kolchos- und Dorfprosa*. P 15.

11. Morson G.S. *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia* (Austin. University of Texas Press, 1981) P 4

12. *Деревенская проза* переводилась также как *сельская и загородная проза*, но эти переводы не отражали значимости деревни для этой литературы

13 Личутин В *Последний колдун* (М.: Современник, 1980). С. 142

14. Это отрывок из этнографического очерка о русском Севере, процитированного В. Личутиным, Дивись гора – в ожидании чуда // *Дивись –*

гора (М.: Современник, 1986) С. 42.

15. Lewin, Moshe. *The Making of the Soviet System* (New York: Pantheon, 1985). P. 54.

16. Clark K. *The Soviet Novel*. P. 242.

17. Слова "большаки" и "проселки" также приобрели символический резонанс в деревенской прозе и ее критике. Одним из первых произведений деревенской прозы были "Владимирские проселки" В. Солоухина.

18. Berger J. *Pig Earth*. Pp. 8–9

19. Там же, p. 11.

20. Kennedy, Emmet. *A Cultural History of the French Revolution* (New Haven: Yale University Press, 1989). Pp. 27–33

21. Lewin, Moshe. *The Making of the Soviet System*. P. 56.

22. Nivat, Georges *Le pausage russe en tant que mythe*, Russia, 1987. Pp. 7–20.

23. Цветов Г. *Тема деревни*. С. 28.

24. Описывая своё детство в сельской местности Миссури, Терренс Дес Пресс демонстрирует такой же взгляд на природу, как в русской деревенской прозе, и это, возможно, универсальное качество прозы, которая принадлежит перу всех писателей, родившихся в деревне «В Миссури я ещё мальчишкой знал, что никто не называет рыбалку спортом. Жизнь была связана с землей, и рыбачили, в основном, для того, чтобы добыть еду. Ловля рыбы была делом жестоким, диким, первобытным, но не это было главным. Радость, ощущаемая рыбаком, была тем глубоким удовлетворением, которое шло, я думаю, из глубины жизни за миллионы лет до этого, от того, что давало жизнь и заставляло быть всегда на чеку». Press, Terrence Des. *Memory of Boyhood // Writing into the World: Essays 1973–1987* (New York: Viking, 1991). Pp. 287, 295.

25. Schaper, Renate *Die Prosa V.G. Rasputins. Erzählverfahren and ethisch-religiose Problematik* (Munich: Otto Sagner, 1985) Pp. 142–163.

26. В английском языке не существует слов, адекватных русским «изба» и «хата», они обычно переводятся как "hut", "shanty", "cabin", "cottage".

27. Белов В. *Лад. Очерки о народной эстетике*, 1982. С. 134.

28. Например, *род, родимый, родовой, родина, родители, родня, родственник, родство, родить. Родной и родина* часто появляются во фразах, богатых по значению, но трудных для перевода на английский. По этой теме см.: Дедков И. Возвращение к себе // *Наш современник*. 1975. № 7.

29. Тендряков В. День на родине // *Наука и религия*. 1964 № 11. С. 44

30. Цветов Г. *Тема деревни*. С. 28

31. Davis, Fred. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* (New York, 1979) Pp. 8–10

32. Там же, pp. 73, 77

33. Там же, pp. 80–81

34. Строки из известного стихотворения А. С. Пушкина, написанного в 1829 г.

35. Davis, Fred. *Yearning for Yesterday*. P. 16.
 36. Из дневника, том 6, процитировано Davis. Там же, с. 51.
 37. Набоков В. *Говори, память*. С. 153–154, 223.
 38. Coe, Richard. *When the Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood* (New Haven Yale University Press, 1984) Pp 35, 62–63, 131–133.
 39. Davis F. *Yearning for Yesterday*. P. 15–16
 40. Coe, Richard. *When the Grass Was Taller*, 64. Ко рассмотрел сотни текстов различных национальных литератур, включая русскую, но его русский материал хронологически доходит только до Катаева. Ясно, что он не знаком с русской деревенской прозой, так как делает некорректное замечание в своей, тем не менее, превосходной книге, что в советской литературе не может быть «черной ностальгии», потому что она просто не будет позволена
 41. Там же.

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ К ГЛАВЕ ВТОРОЙ ПРОБЛЕМА ЖАНРА

1. Clark, Katerina. *The Soviet Novel: History as Ritual*, 2 ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1985)
 2. Wolf Schmid утверждает, что использование ретроспективного повествования о жизни персонажа позволяло деревенщикам уместить огромную часть материала в короткий рассказ. "Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa", *Wiener Slavistischer Almanach*, 1979, № 4 P. 85.
 3. Durkin, Andrew Two Instances of Prose Pastoral. Nemcova and Aksakov // *American Contribution to the Ninth International Congress of Slavists*, Kiev, Sept. 1983, vol. 2 P. 126
 4. Глушков использует термин "безразмерная", Глушков Н. *Очерковые формы в советской литературе* (Ростов: Издательство Ростовского университета, 1969) С. 92.
 5. Канторович В. *Заметки писателя о современном очерке* (М. Советский писатель, 1962). С. 46.
 6. Это перефразирование высказывания Вильчек Л. Вниз по течению деревенской прозы // *Вопросы литературы* 1985. № 6. С. 41–43, 82.
 7. Овечкин В. "Районные будни", *Деревенский дневник Сельские очерки 50-60х годов* (М.. Советский писатель, 1984). С. 47. Позднее Овечкин подошел к тому, что стал оценивать свой цикл близким к жанру романа и выражал сожаление, что многие критики относили его к сфере журналистики. Процитировано из Hans Elveson, *The Rural Ocherk in Russian Literature after the Second World War* (Thesis, Goteborg, 1975). P. 69.
 8. Стихотворение взято из сборника *Городская весна*, процитировано у Elveson, *The Rural Ocherk*. P. 67.

9. Elveson видит *рассказ* и *повесть* также как «неправильно определяемые» жанры, он говорит, что деревенский рассказ, например, «это категория, куда каждый может вставить все, что слишком коротко для повести и что не является очерком». (*The Rural Oчерк*). P. 113.
10. Lane, Margaret. Introduction to: Tompson, Flora. *A Country Calendar and Other Writings* (New York: Oxford University Press, 1984). P. 3.
11. Там же, с. 3-4.
12. Там же, с. 10, 29.
13. Morson G.S and Emerson C. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (Stanford, 1990) P. 282
14. Там же, с. 282-283. Эта мысль встречается у Михаила Бахтина в *Проблемах поэтики Достоевского*.
15. Elveson H. *The Rural Oчерк* С. 56-57, 99, 107, 116. Автор добавляет к этому списку *очерковую повесть, очерковый рассказ и роман в новеллах* Белов назвал *Лад очерками*; обозреватели называли его *повесть-хроника, лирический дневник, и роман-исследование*. И. Золотусский упоминает, что Абрамов мог назвать «Вокруг да около» *повестью*, но эта книга была прочитана всеми как *очерк*. Золотусский И. *В свете пожара* (М. Современник, 1989). С. 246.
16. Абрамов Ф. Трава мурава // *Повести и рассказы* (М. Современник, 1983). С. 548
17. Абрамов Ф. Дом в Верколе // *Наш современник*, 1986, № 3-4.
18. Астафьев В. «От автора», предисловие к «Затесям». *Падение листа. Роман, рассказы, очерки* (М: Советский писатель, 1988) С. 133.
19. Белов использовал слово «затеси» для обозначения зарубок, сделанных на березах. Белов В. *Лад. Очерки о народной эстетике* (М: Молодая гвардия, 1982). С. 135
20. Астафьев В. Затеси. С. 351.
21. Солженицын А. Путешествие вдоль Оки // *Матренин двор и другие рассказы Собрание сочинений: В 6 т. Т 5* (Франкфурт, 1971). С 321-332
22. Это было сказано о Белове в рецензии на *Лад*, но правдиво и в отношении других писателей-деревенщиков. См.: Осетров Е. Родное, заветное, выношенное // *Литературная газета* 19 марта. 1980 С 4
23. Я использовала термин «образ автора» в несколько другом смысле, чем у Виноградова, для которого это было центральной проблемой структуры художественных работ. Виноградов В. *О теории художественной речи* (М. Высшая школа, 1971).
24. Durkin, Andrew. "Two Instances of Prose Pastoral". Pp. 128-131.
25. Schmid, Wolf. "Thesen" Pp. 59-64.
26. Жданов Н. Поездка на родину // *Литературная Москва*, Т. 2 (М.. Художественная литература, 1956) С. 407.
27. Екимов Б. Пастушья звезда // *Новый мир* 1989 №2. С. 5-32

28. Coe R. *When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*. P. 1.

29 Andrew Wachtel также вносит в список *Котика Летаева* (1922) Андрея Белого и *Историю жизни* (1945–1963) Константина Паустовского Andrew Wachtel. *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth* (Stanford, 1990) Гл 4.

30. Там же, p. 131.

31 Wachtel A *The Battle for Childhood*. P. 145.

32 Там же, 147.

33. Распутин В Прощание с Матерой // *Повести*. (М.. Советская Россия, 1978) С. 346.

34. Личутин В. Древо памяти // *Дивись-гора* (М : Современник, 1986). С 3–10. Под «обретением языка» Личутин имеет в виду, что он пытался говорить как городской житель, чтобы понравиться читателю, но в результате чуть было не потерял доступ к тому, что Абрамов называл «сокровищницей» русского народного языка. Когда Личутин «реконструировал» своё детство, он получил повествование о самом себе и нашел соответствующие этому слова.

35 Цветов Г. *Тема деревни в современной советской прозе* (Л.: Знание, 1985) С. 12

36. «Хронотоп Детстаа» – это мой термин (Катлин Паргэ), синтез «Детства» Ко и «хронотопа» Вахтина. Так, например, у Гончарова в «Обломове» Обломовка – это, очевидно, хронотоп детства.

37 Clark K. *The Soviet Novel*. С. 241. Она взяла эту фразу из названия романа Василия Ажаева 1948 года

38 Clark K. Political History and Literary Chronotope: Some Soviet Case Studies // *Literature and History: Theoretical Problems and Russian Case Studies* (Stanford, 1986) P 243, 238–242

39 Clark K. "Political History and Literary Chronotope". P. 243

40 «Забывтый хронотоп традиционной деревни» – также мой термин (Катлин Паргэ).

41. Бахтин М "Формы времени и хронотопа в романе": Bakhtin M. Forms of Time and Chronotope in the Novel // *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin: University of Texas Press, 1981). P. 225.

42 Личутин В. Обработно – время свадеб // *Последний колдун* (М.. Современник, 1980). Рр. 19–20.

43 Солоухин В. Капля росы // *Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1* (М.: Художественная литература, 1983) С. 434.

44 Там же. С. 456.

45 Там же. С. 457–158.

46. Рыленков Н Сказка моего детства // *Знамя*. 1962. № 6–7. С. 70.

47 Ко говорит о значимости подробного изобретения предметов в Детстве; *When the Grass Was Taller*, XII. Рр. 205–239.

- 48 Рыленков Н. "Сказка моего детства". С. 75.
 49. Coe R. *When the Grass Was Taller*. Pp. 158, 77.
 50 Рыленков Н. "Сказка моего детства". С. 148
 51. Это вовсе не необычно для деревенской прозы, чтобы за «детством» следовали «отрочество» и «юность», как в творчестве Толстого.
 52. Рыленков Н. Мне четырнадцать лет // *Знамя*. 1965. № 1. С. 107.
 53. Там же С. 112.
 54. Солоухин В. *Смех за левым плечом* (Frankfurt: Possev, 1988) Потом он был опубликован в советском журнале *Москва*. 1989. № 1.
 55. Там же С. 89
 56 Это до некоторой степени оправдывает критику *деревенщиков* Мальцевым за избежание жестких вопросов, касающихся села; Мальцев Ю. Промежуточная литература и критерии подлинности // *Континент*. 1980. № 25 С. 285–321.
 57. Солоухин В. *Смех*. С. 189.
 58. Вильчек Л. «Вниз по течению». С. 50. Например, Солоухин упоминает, что его жена сопровождала его в поездке во Владимир, а затем игнорирует её присутствие на всем протяжении книги.
 59 Это описание – перефразирование «Деревенской прозы» Вильчек Л в кн. *Современная русская советская литература* Ч. 2 (М.: Просвещение, 1987). С. 50, 65
 60. Тендряков В. День на родине // *Наука и религия*. 1964. №11. С. 43–50
 61 О разработке двух взглядов Тендрякова на детство см. главу 8.
 62. Субботин В Прощание с миром // *Октябрь*. 1988. № 6 С 86–138.
 63. Соболев И. По закону памяти // *Литературная газета*. 31 авг 1988. С. 4.
 64 Субботин В. "Прощание с миром". С. 106.
 65. Coe R. *When the Grass was Taller*. P 1.
 66. В этой книге Ко говорит о внутреннем «волшебстве» в рассказах о детстве.

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ К ГЛАВЕ ТРЕТЬЕЙ ПОЭТИКА ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ

1. Ланшиков А. Из литературной жизни На семинаре литературных критиков // *Политический дневник 1964–1970*. Т. 1 (Amsterdam. Alexander Herzen Foundation, 1972). С. 506. Это запись встречи, которая проходила в апреле 1969 г
2. Петрик А. Деревенская проза: итоги и перспективы изучения // *Филологические науки*. 1981. № 1. С. 66–67
3. Померанцев В Об искренности в литературе // *Новый мир*. 1953. № 12. С. 218, 229, 232

4 Абрамов Ф. Люди колхозной деревни в послевоенной прозе // *Новый мир*. 1954. №4. С 220–221

5 Овечкин даже предложил Аввакума в качестве модели для стиля, и его совету последовали Распутин, Белов и другие писатели в конце 1970–80-х годов В. Овечкин. Колхозная жизнь и литература // *Новый мир*. 1955. №12 С 136

6 «Такая тема, безусловно, диссертательна»; Залыгин С. «Точка зрения писателя», *Жизнь колхозной деревни и литература, (творческая дискуссия в Союзе Писателей СССР)* / Под ред Буковского К (М : Советский писатель, 1956). С. 230.

7. Залыгин С Читатель рассудит // *Известия*. 1986 № 16. С. 3

8. Распутин В Быть самим собой // *Вопросы литературы*. № 9 1976. 148; процитировано Г. Цветовым в кн *Тема деревни в современной советской прозе*. 1985. С 32.

9 Цветов Г *Тема деревни...* С 32. Очень интересно тема, диалекта, жаргона и народных элементов в языке Распутина дана у Т. Половы См Teresa Polowy. *The Novellas Of Valentin Rasputin* (New York Peter Lang, 1989), chapter 5.

10. Абрамов Ф Язык, на котором говорит время // *Литературная газета* 22 нояб 1972

11. Казаков Ю Поморка // *Осень в дубовых лесах* (М.: Современник, 1983) С 184 Мариэтта Чудакова заметила, что хотя этот рассказ заслуживает похвалы, как один из ранних примеров изображения старухи в качестве главной героини, «автор не столько слушает её, сколько ставит вопросы, продиктованные литературой и, не дождавшись её ответов, сам отвечает на них, мастерски сохраняя тон Бунина или Чехова»; см её «Заметки о языке современной прозы», *Новый мир*. 1972. № 1. С 230.

12. Образование А. Леонова, как и многих других писателей-деревенщиков, было прервано войной и службой в армии после войны.

13. Леонов А Письмо к автору Катлин Партэ, 29 ноября 1984 г

14. Абрамов Ф «Язык». С. 581.

15. Белов В. *Лад. Очерки о народной эстетике* (М.: Молодая гвардия, 1982). С. 244.

16 Абрамов Ф. «Язык». С. 581.

17. *Скоморохами* называли людей, развлекающих публику на праздниках Их корни уходят в Киевскую Русь; они находились на границе официальной культуры и в конце концов были высланы в семнадцатом веке на север. Возможно, благодаря этому традиция песни-эпоса дольше сохранялась на севере, чем где-либо ещё в России См.: Zguta R. *Russian Minstrels: A History of the Skomorokhi* (Philadelphia. University of Pennsylvania Press, 1978).

18. Белов В. *Лад*. С 245

19 Абрамов Ф. «Язык». С. 582.

20. Солженицын А. Матренин двор // *Собрание сочинений в 6 томах*, том 1 (Франкфурт: Посев, 1970). С. 424.

21. Яшин А. Рычаги // *Литературная Москва*. Т. 2 1956. С. 502–513

22. См., например: Твардовский А. О Бунине Предисловие // *Собрание сочинений: В 9 т*. Т. 1 (М.: Художественная литература, 1965). С. 10.

23. Даль В. *Толковый словарь* (М.: Государственное издательство иностранных национальных словарей, 1955) Владимир Иванович Даль (1801–1872) изучал и записывал сказки, пословицы, народные поверья, народные песни и другие примеры народной культуры. Наряду со словарем, особенно полезным благодаря представленным диалектным и местным региональным словам, который впервые появился в 1863–1866 гг., он привлек внимание писателей и критиков от Пушкина до Белинского своими книгами литературных сказок и русских пословиц. Этот любимец русских националистов, как ни парадоксально, немецко-датского происхождения. См.: Baer J. Dal' // *Handbook of Russian Literature*, ed. Victor Terras (New Haven: Yale University Press, 1985). Pp. 92–93.

24. Цветов Г. *Тема деревни*. С. 31

25. Там же.

26. Чудакова М. Заметки о языке современной прозы // *Новый мир*. 1972 № 1. С. 232, 81–82.

27. Там же. С. 220–231, 156–181. Чудакова, вероятно, очень остро чувствовала недостатки и излишества эклектического стиля Лихоносова, так как она постоянно использует его как отрицательный пример для других писателей

28. Белов В. Привычное дело // *Избранные произведения: В 3 т*. (М.: Современник, 1983) С. 3 В своем «пост-деревенском» романе «Все впереди» Белов выступает против пьянства, сожалея, что «внешние силы» поощряют в России чрезмерную тягу к алкоголю

29. Абрамов Ф. *Язык*. С. 579–581

30. Абрамов Ф. Пути-перепутья // *Собрание сочинений: В 3 т*. Т. 3 (Л.: Художественная литература, 1982). С. 129 У Абрамова в рассказе «Алька» героини, ставшие городскими жителями, объясняют, что такое бикини и что значит жить вместе до свадьбы. Об «искажении» иностранных слов через неправильное произношение или отсутствие понимания их в произведениях Распутина см. Polowy, Teresa. *The Novellas of Valentin Rasputin*. Pp. 125–135.

31. McLean H. Skaz // *Handbook of Russian Literature*. P. 420 О технике сказа писали такие литературные теоретики, как Эйхенбаум, Тынянов, Виноградов, Бахтин; русские примеры можно найти в произведениях Гоголя, Лескова, Бабеля, Зощенко и других писателей.

32. Шукшин В. *Раскал // Охота жить* (Казань: Татарское книжное издательство, 1977) С. 181

33 Там же С. 182–237.

34 Белов В *Бухтины вологодские* (М. Современник, 1983) С. 148.

35. Хайде Вюст также отмечал, что «сказ редко появляется в современной деревенской прозе в чистой форме»: Wüst H. *Tradition und Innovation in der sowjetrussischen Dorfprosa der sechziger und siebziger Jahre* (Munich: Otto Sagner, 1984). P. 27.

36. Чудакова М. «Заметки». С. 237, 293.

37 Там же. С. 244–245.

38. *Заум* предполагал такое создание слов, которое завнесло не от их значения, а от звукового символизма. Это было изобретением русских авангардистов и традиционалистов.

39. Абрамов Ф «Язык» С. 582–583.

40. Комментарии о внутреннем монологе в этом параграфе – это перефразирование Schaarschmidt G. Interior Monologue and Soviet Literary Criticism // *Canadian Slavonic Papers* 8 (1966) Шааршмидт упоминает Аксенова и Бондарева, что не удивительно, так как городские писатели начали использовать это средство раньше деревенщиков.

41. О внутреннем монологе у Распутина см. Polowy T. *The Novellas of Valentin Rasputin*. Pp. 143–150.

42. Личутин В. Обратное – время свадеб // *Последний колдун* (М. Современник, 1980). С. 21–22.

43. Белов В Ответ на обзор советских писателей. Литература и язык // *Вопросы литературы*. 1967 № 6. С. 98–99.

44 Чудакова М «Заметки». С. 234–235, 86–89.

45 Борнсова И Привычное дело жизни // *Литературная газета* 3 дек. 1966; цитируется у Чудаковой в «Заметках». С. 235.

46. Под «маскирующими» средствами я имею в виду неполное, неопределенное отношение к участнику действия, в результате чего создается эффект дезориентации читателя. «Маскировка» может применяться, когда автор колеблется между естественным и сверхъестественным объяснением необычных событий или персонажей, в ситуации, которую Тодоров называл «фантастической». В русском языке «маскировка» может достигаться с помощью использования анафорических местоимений, таких, например, как *она* и *оно*, используемых в произведениях Л. Толстого в значении «смерть», неопределенных местоимений *что-то*, *кто-то* и безличных глагольных конструкций. Под безличными глагольными конструкциями я имею в виду не только такие глаголы, как *морозило*, например, но и такие, которые обычно бывают личными – как, например, *шумело*. Первые называют «абсолютно» безличными, вторые – «относительно» безличными. См. Parthe K. Masking the Fantastic and the Taboo in Tolstoy's «Polikushka» // *Slavic and East European Journal* v 25, no 1 (1981); Parthe K. The Metamorphosis of Death in Tolstoy // *Language and Style*, v 18, no 2 (1985) and Death Masks in Tolstoy // *Slavic Review*, v 41, no 2 (1982).

47. Blythe, Ronald. *Akenfield: Portrait of an English Village* (New York: Dell, 1973). P. 80.
48. Абрамов Ф. Алька // *Последняя охота* (М.: Советская Россия, 1973). С. 125
49. Там же. С. 129
50. Там же. С. 151.
51. Распутин В. Василий и Василиса // *Избранные произведения: В 2 т.* (М.: Молодая гвардия, 1984). С. 395.
52. Распутин В. Вниз и вверх по течению // *Вниз и вверх по течению* (М.: Советская Россия, 1972). С. 252
53. Там же. С. 253, 386.
54. Астафьев В. Предчувствие ледохода // *Наш современник*, 1988, № 6. С. 15-16.
55. Подробнее об этой сцене и о феномене двоеверия см. гл. 4.
56. Распутин В. Прощание с Матерой // *Повести* (М.: Советская Россия, 1978) С. 214.
57. Там же. С. 274, 91-92.
58. Там же. С. 317/145.
59. Там же. С. 347/182.
60. Coe R. *When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood* (New Haven: Yale University Press, 1989). P. 32.
61. Абрамов Ф. *Пути-перепутья* С. 80-81.
62. Kennedy, Emmet. *A Cultural History of the French Revolution* (New Haven: Yale University Press, 1989). P. 32.
63. Екимов Б. Пастушья звезда // *Новый мир*. 1989. № 2. С. 10
64. Распутин В. "Вниз и вверх по течению". С. 260, 393.
65. Солоухин В. *Смех за левым плечом* (Frankfurt: Possev, 1988) С. 185.
66. В конце 1980-х годов началось переименование многих городов, районов, улиц. Порой это было вызвано желанием отменить те почести, которые были прежде оказаны таким руководителям прошлых лет, как Брежнев; иногда, как в случае с *почвенниками*, это шло от стремления вернуться к дореволюционным названиям. Многим московским улицам и городам возвратили их прежние названия, город Калинин снова стал Тверью, Ленинград – Санкт-Петербургом и т. д. Сергей Залыгин и другие писатели поддерживали это движение.
67. Крупин В. Сороковой день. Повесть в письмах // *Наш современник*. 1981. № 11. С. 80.
68. Солженицын А. *Матренин двор* С. 425.
69. Там же.
70. Астафьев В. Кончина // *Наш современник* 1988. № 6. С. 22.

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ К ГЛАВЕ ЧЕТВЕРТОЙ ВРЕМЯ, НАЗАД!

1. Kataev V. *Time, Forward!* / Пер. С. Malamuth (Bloomington: Indiana University Press, 1976). P. 69.
2. Kataev V. *The Grass of Oblivion*, trans. Robert Daglish (London: Macmillan, 1969). С. 183. Название «Время, вперед!» Катаеву предложил Маяковский, когда читал свою поэму «Март времени». Dodona Kiziria. "Four Demons of Valentin Kataev", *Slavic Review*, v. 44, no 4 (Winter 1985). P. 648. См. также Terras V. Majakovsky and Time // *Slavic and East European Journal*, v. 13, no. 2 (1969). Pp. 151–163. Дмитрий Молдавский видел «Время, вперед!» подходящим эпиграфом для десятка романов времени первых пятилеток. Молдавский Д. *В начале тридцатых* (Л.: Советский писатель, 1984). С. 23–24.
3. Moshe Lewin говорит об ощущении какого-то «ненстоява» в конце 1920-х годов, когда намечались планы городских и деревенских преобразований. Lewin M. *The Making of the Soviet System* (New York: Pantheon, 1985). P. 27, 51.
4. Ilyenkov V. *Driving Axle* (New York: International Publishers, 1933). P. 10.
5. Hosking, Geoffrey. *The Awakening of the Soviet Union* (Cambridge: Harvard University Press, 1990). P. 49.
6. Berger J. *Pig Earth* (New York: Pantheon, 1979). Pp. 204–205.
7. Личутин В. Дивись-гора. В ожидании чуда // *Дивись – гора* (М. Современник, 1986). С. 103.
8. Образы “большаков” и “проселков” были важны для критических споров и обсуждений, так как, казалось, что они символизировали противоположные ориентации соцреализма и деревенской прозы, соответственно
9. Сравните, например, с рассказом Натальи Баранской “Неделя как неделя”. Юрий Трифонов является заметным исключением из этого правила; он говорил, что ощущает себя ближе к *деревенщикам*, чем к городским писателям. Это очевидно в рассказе “Игры в сумерках”.
10. Berger J. *Pig Earth*. P. 201.
11. Вильчек Л. Деревенская проза // *Современная русская советская литература* (в 2 ч., под ред. А. Бочарова, Г. Белой). Ч. 2 (М.: Просвещение, 1987). С. 84.
12. Hosking, Geoffrey. The Russian Peasant Rediscovered: Village Prose of the 1960s // *Slavic Review*, v. 32, no 4 (Dec 1973). P. 274.
13. Леонов А. По летним и зимним дорогам // *Ходят девки* (М.: Советская Россия, 1971) С. 69
14. Там же, с 8–9. Вообще, такой способ отмечать время – это свойство, скорее, деревенской жизни до второй половины двадцатого века. См., например, схожий отрывок у Evans G.E. *Ask the Fellows Who Cut the Hay* (London, 1956) Pp 149–150.

15. Перепелка В. Старинный календарь // *Ласточка над городом* (Л.: Советский писатель, 1973). С. 201–202.
16. Там же С 201
17. Там же С 208.
18. Ivanits Linda J. *Russian Folk Belief* (Armonk, NY: M.E Sharpe, 1989). Pp. 29–30 В. Белов говорит, что, по крайней мере, один грамотный человек в каждой деревне имел такой календарь Белов В. *Лад. Очерки о народной эстетике* (М.: Молодая гвардия, 1982) С 151.
19. Перевод этого рассказа см в приложении.
20. Другие примеры двоеверия см. у В Личутинна (“Дивись-гора”. С 40–47).
21. Астафьев В. *Предчувствие*. С 16–17. Астафьев также упоминает о весенней активности бога плодородия Ярило, но этот комментарий скорее можно отнести к автору, чем к отражению мировоззрения деревенских жителей. Личутин упоминает Ярило в статье 1989 г.: Личутин В. Цепь незримая // *Дружба народов*. 1989. № 8. С 232.
22. Распутин В Васнлий и Василиса // *Избранные произведения: В 2 т.* Т. 2 (М.: Молодая гвардия, 1984) С. 391.
23. Там же С 169.
24. Белов В. Привычное дело // *Избранные произведения: В 3 т.* Т. 2 (М.: Современник, 1983). С. 142.
25. Там же, с. 146.
26. Распутин В. Прощание с Матёрой // *Избранные произведения: В 2 т.* Т. 2 (М.: Молодая гвардия, 1984). С. 208.
27. Белов В *Лад*. С. 7.
28. Термин появился в те времена, когда местная церковь предоставляла рожь из своих запасов для приготовления пива, там же. С. 215, 261.
29. Berger J. *Pig Earth*. Pp. 200–201.
30. Личутин В. Бабушки и дядюшки // *Дружба народов*. 1976. № 6. С. 50.
31. Goncharov A. *Oblomov* / trans. David Magarshak (Baltimore: Penguin, 1967). P. 130.
32. Gippius Z. Outside of Time: An Old Etude // *A Russian Cultural Revival*, перевод Temira Pachmuss (Knoxville: University of Tennessee Press, 1981). P. 44.
33. Белов В. *Лад*. С.151
34. Бунин И *Избранное* (М.: Художественная литература, 1970). С. 52.
35. Личутин В. “Древо памяти” // *Дивись-гора*. С. 3.
36. Личутин В. *Древо памяти*. С. 5.
37. В Распутин писал о *духовной памяти*; см., например Mikkelson G and Winchell M. Valentin Rasputin and His Siberia // *Siberia on Fire* (De Kalb. Northern Illinois University Press, 1989).
38. Личутин В. *Дивись-гора*. С. 54.
39. Крупин В Сороковой день // *Наш современник* 1981. № 11. С. 111, 115.
40. Абрамов Ф. Поездка в прошлое // *Новый мир*. 1989. № 5. С. 11.
41. Там же. С. 20.

42. Gillespie D. Ironies and Legacies. Village Prose and Glasnost // *Forum for Modern Language Studies*, v. 27, no 1 (1991). Pp. 80–81.

43. Астафьев В. *Последний поклон* (Л.: Лениздат, 1982) С 182

44. О концепции *рода* см.. Polowy T *The Novellas of Valentin Rasputin*. Pp. 110–115.

45. Распутин В. "Прощание с Матерой". С. 105.

46. Там же. С. 55.

47. Распутину, в общем-то, понравился фильм, но он считал, что он был бы ещё лучше, будь Шепитько и сценарист живы, чтобы доделать его самим. Источник. разговор с автором книги в Амстердаме, 31 мая 1988 г

48. Fanger D The Peasant in Literature // *The Peasant in Nineteenth-Century Russia* (Stanford, 1968). P. 55–256.

49. Например: «В своих снах Надежда Павловна видела всех своих родственников, давно умерших, как будто они были молоды и полны жизни»; Личутин В *Любостай* (М.: Советский писатель, 1987). С. 86

50. Астафьев В. Ода русскому огороду // *Повести* (М · Художественная литература, 1984). С. 85–86

51. Личутин В. "Дивись-гора". С. 20, 49

52. Nabokov V. *Speak, Memory* (New York, 1966). P. 73. В Советском Союзе этот роман был опубликован только в 1989 г. Набоков В. *Другие берега* (М.: Книжная палата, 1989).

53. Васильев В. Слово о родине. Предисловие // Носов Е. *Избранные произведения: В 2 т.* (М · Советская Россия, 1983). С. 6.

54. «То, что осталось, была уже не память, а память памяти, далекое, ослабевшее отражение и отзвук того, что было». Проханов А. Светлей лазури // *Октябрь*. 1986 №9. С. 3. Это заявление в начале рассказа Проханова выражает ощущение прошлого, которое преобладает в большей части произведений деревенской прозы.

55. Астафьев В. *Последний поклон* (Л.: Лениздат, 1982) С. 274.

56. Личутин В *Дивись-гора*. С. 21.

57. Тендряков В. День на родине // *Наука и религия*, 1964, № 11. С. 43.

58. Распутин В. "Вниз и вверх по течению". С. 254.

59. Об отношении Распутина ко времени см.. Gillespie D. *Valentin Rasputin and the Soviet Russian Village Prose* (London, 1986). P. 27–51.

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ К ГЛАВЕ ПЯТОЙ ПОСЛЕДНИЙ СРОК: МЕТАФОРЫ ПОТЕРИ В ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЕ

1. Первый эпиграф взят из: Золотусский И. Проза Федора Абрамова // *Литературная газета* 28 фев. 1990 г. С. 5. Второй из: Личутин В *Дивись-гора*. В ожидании чуда // *Дивись-гора* (М : Современник, 1986). С 123

2. См. также: Субботин В. Прощание с миром // *Октябрь*. 1988. № 6, Потанин В. "Последние кони"; Петухов А. "Последняя охота"; Абрамов Ф "Последняя страда"; Гончаров В "Последняя жатва" В. Солоухин в 1990 г

объявил, что скоро он опубликует произведение, «задержанное» с 1976 г., под названием *Последняя ступень*. См.: Идти по своей тропе Интервью перед публикацией // *Литературная газета* 30 мая 1990. С. 4.

3. Солоухин В. Боль его и надежда // *Огонек*. 1987. № 13. С. 2–3. О теме «последних вещей» см.: Золотусский И. «Проза Федора Абрамова». С. 5.

4. Оптимистичные, полные энтузиазма названия колхозов, такие как «Дружба» или «Победа», предсталяют контраст ярким старым названиям русских деревень.

5. Melchinger S. *Anton Chekhov*, trans. Edith Tarkov (New York: Frederick Ungar, 1972). P. 153.

6. Эта сцена также показывает временами беззаботное и безответственное отношение дворян к своим крестьянам. Рэйфилд упоминает «Свирель» Чехова. Rayfield D. *Chekhov: The Evolution of His Art* (New York: Barnes and Noble, 1975). P. 71.

7. Woodward, James B. *Ivan Bunin: A Study of His Fiction* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1980). P. 39.

8 Я до некоторой степени упростила роль крестьянства в русской литературе девятинадцатого века, но существует относительно мало произведений того времени об изменениях в крестьянской жизни, несмотря на их высокие художественные достоинства. В своем прекрасном исследовании о крестьянстве девятнадцатого века Фэнгер говорит в начале, что он был поражен «почти полным отсутствием произведений, изображающих крестьянскую жизнь «изнутри»; Золотой век романа в России «не оставил нам ни одного значительного произведения о крестьянской жизни». Fanger D. *The Peasant in Literature // The Peasant in Nineteenth-Century Russia* (Stanford: Stanford University Press, 1968). P. 231. Irving Howe замечает, что «крестьянин Достоевского был такой же идеализированной фигурой, как пролетарии у марксистов»; в своем творчестве Достоевский мало касается крестьянской жизни Howe I. *Dostoevsky: The Politics of Salvation // Politics and the Novel* (New York: Horizon Press, 1957). P. 57.

9 О крестьянских писателях см.: Glad J. *Peasant Writers and Poets // Handbook of Russian Literature*, ed Victor Terras (New Haven, 1985). Pp. 334–335.

10. Есенин С. Я последний поэт деревни (1920) // *Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2* (М.: Художественная литература, 1966). С. 95–96. См. также: McVay G. *Esenin: A Life* (Ann Arbor: Ardis, 1976). Pp. 131–148.

11. См. также *Ненависть* И. Сухова, *Сыновья* В. Смирнова, «Рассвет» Ю. Лаптева.

12. Iyenko V. *Driving Axle* (New York: International Publishers, 1933). P. 454.

13. Clark K. *The Soviet Novel: History as Ritual*, 2nd ed. (Chicago, 1985). P. 242.

14. Золотусский И. «Проза Федора Абрамова». С. 5

15. Личутин В. Бабушки и дядюшки // *Дружба народов*. 1976. № 6. С. 15
16. Цветов Г. *Тема деревни в современной советской прозе* (Л.: Знание, 1985). С. 12
17. Есенин противопоставляет поезд лошади, бегущей рядом с ним, символизирующую умирающую деревню. McVay. *Esenin*. Pp 139–140
18. Носов Е. Домой за матерью // *Избранные произведения: В 2 т.* (М.: Советская Россия, 1983). С. 146.
19. Подобная тема появилась через несколько лет после этого рассказа у Ю. Трифонова в «Обмене»
20. Рахманин В. И осгаются берега // *Литературная Россия*. 17 окт 1975.
21. Екимов Б. Последняя хата // *За теплым хлебом* (М.: Современник, 1986) С. 383.
22. Леонов А. Кондырь // *Ходят девки* (М.: Советская Россия, 1971) С. 144.
23. Перепелка В. Последний день в своем доме // *Ласточка над гором* (Л.: Советский писатель, 1973) С. 70–71.
24. Личутин В. *Последний колдун* (М.: Современник, 1980) С. 278, 341
25. Там же С. 211.
26. Солоухин В. Похороны Степаниды Ивановны // *Новый мир* 1987 № 9. С. 137, 185.
27. Астафьев В. Кончина // *Наш современник*. 1988 № 6. С. 26.
28. Абрамов Ф. Бревенчатые мавзолеи // *Трава-мурава* (М.: Современник, 1983) Астафьев В. Слепой рыбак // *Наш современник*. 1986. № 5. С. 114.
29. Для обсуждения темы «дома» в творчестве Абрамова см. Бондаренко В. Береги свой дом // *Северстники. 1982* / Под ред. В. Деметьева (М.: Современник, 1982) С. 124–131 См также Hiersche A. *Sowjetische Dorfprosa. Geschichte und Problematik* (Berlin: Akademie-Verlag, 1985) Pp. 183–186. В далеком прошлом животное, особенно лошадь, приносилось в жертву, чтобы защитить новый дом и его жильцов; в конце концов, это превратилось – и по практическим причинам – в традицию использования деревянного символа головы лошади на крыше дома
30. Люди боялись, что *домовой* откажется переезжать в новое жилище и причинит вред, а не поможет семье. Очень интересное обсуждение духа *домового* представлено у Линды Иванитц См.. Ivanits L. *Russian Folk Belief* (Armonk, NY, 1989), chapter 4 К концу девятнадцатого века дух дома перешел из языческого культа предка, в котором он представлял «бывшего главу семьи», на такую ступень, на которой он уже стал представлять родственника, умершего раньше положенного срока, и таким образом, превратившегося в *нечистую силу*; традиционные церемонии по благословению дома стали не только актом поминовения, но также и «обрядом по защите» (С. 52–56).

- 31 Ralston W.R.S. *The Songs of the Russian People* (2 ed , 1872; New York. Haskell House, 1970). P. 126.
32. По теме пересечения границ и духов жилищ см. также: Moyle, Natalie. Spacey Soviets and the Russian Attitude Towards Territorial Passage // *New York Folklore* 7, v. 1-2, 1981. P. 88
33. Распутин В. Век живи – век любви // *Избранные произведения: В 2 т. Т. 1* (М.: Молодая гвардия, 1984) С 347.
34. Распутин В. Вниз и вверх по течению // *Вниз и вверх по течению* (М.: Советская Россия, 1972) С 262
35. Распутин В. «Вниз и вверх по течению». С. 415.
36. Wьst H. *Tradition und Innovation in der sowjetrussischen Dorfprosa der sechziger und siebziger Jahre* (Munich: Otto Sagner, 1984) Pp. 185-92.
37. Эти новые поселения – важное место действия в деревенской прозе, например, у А. Леонова в «Кондыре», и у В. Распутина в «Пожаре». Они представляют оппозицию традиционной деревне, как в свое время и колхозы.
38. Распутин В. Прощание с Матерой // *Повести* (М.: Советская Россия, 1978) С 346
39. Распутин В. “Прощание с Матерой”. С 191.
40. Солоухин В. “Боль его”. С. 3.
41. Фильм «Прощание» заканчивается сценой, когда Павел за стекляннной дверью в лодке в отчаянии кричит. «Матё-о-ра!»
42. Личутин В. Бабушки и дядюшки // *Дружба народов* 1976. № 6
43. Распутин В. Не мог не проститься с Матёрой // *Литературная газета*. 16 марта. 1977
44. Дедков И. “Продленный свет” Послесловие к повести “Век живи – век любви» В. Распутина. С. 537.
45. Распутин В “Век живи – век любви” С. 12
46. Астафьев В. “Печальный детектив” // *Октябрь*. 1986 № 1. С 73.
47. Там же. С. 73
48. Леонов А. По летним и зимним дорогам // *Ходят девки* С. 68.
49. Астафьев В. “Кончина”. С. 25.
50. Личутин В. “Дивись-гора” С. 103.
51. Личутин сожалеет, что большое количество народных жанров теряет свою «волшебную силу» в печатных изданиях, см “Дивись-гора”. С 107
- 52 Sologub, Fyodor *The Petty Demon*, trans. S.D. Cioran (Ann Arbor, 1983). Pp. 109–110.
- 53 Носов Е. И уплывают пароходы, и остаются берега // *Избранные произведения. В 2 т.* (М.: Советский писатель, 1983). С. 284.
54. Там же. С. 338.
55. Абрамов Ф. Деревянные кони // *Последняя охота. Повести и рассказы* (М. Советская Россия, 1973) С 15–43
56. Кругин В. *Живая вода. Роман-газета* 1985. № 15. С. 21.

57. О рассказе Яшина см.: Brown, Deming *Soviet Russian Literature since Stalin* (London: Cambridge University Press, 1978). P. 233.

58. Белов В. Плотницкие рассказы // *Избранные произведения: В 3 т.* (М.: Современник, 1983). С. 266.

59. Леонов А. Вдовый колодец // *Ходят девки*. С. 184.

60. Распутин В. Эх, старуха // *Край возле самого неба. Очерки и рассказы* (М.: Известия, 1985). С. 537.

61. Личутин В. *Последний колдун*. С. 346, 362–363, 385, 390–391
О смерти колдунов см.: Ivanits L. *Russian Folk Belief*. Pp. 95–96, и Максимов С. *Нечистая, неведомая и крестная сила* (Санкт-Петербург, 1903). С. 125–127. Иванитц указывает на то, что колдуны и шаманы должны передать свои знания другому человеку, чтобы освободить свою душу перед смертью.

62. Апокалиптический тон их заявлений – и высказываний других консерваторов – имеет много источников, одним из которых является деревенская проза.

63. В руки покойников часто вкладывали свечи; люди верили, что умершие идут в темноте со свечами; см. у В. Личугина: “Дивнсь-гора”. С. 120.

64. Абрамов Ф. Поездка в прошлое // *Новый мир*. 1989. № 5. С. 20, 35.

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ К ГЛАВЕ ШЕСТОЙ АВТОРЫ ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ И ИХ КРИТИКИ

1 Это сказал Тургеневу кто-то, кого он встретил на Невском проспекте вскоре после публикации «Отцов и детей» весной 1862 года. Город тогда был охвачен огнем пожарами, приписываемым революционерам Yarmolinsky A. *Turgenev: The Man, His Art and His Age* (New York: Orion, 1959). P. 204

2 Krauss, Rosalind. Poststructuralism and the Paraliterary // *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (MIT Press, 1985). Pp. 292–293. Stimpson, Catherine R. Woolf's Room, Our Project // *The Future of Literary Theory*, ed. by Ralph Cohen (New York: Routledge, 1989) P. 131.

3 Петрик А. «Деревенская проза»: Итоги и перспективы изучения // *Филологические науки*. 1981. № 1. С. 66.

4. Deming Brown обсуждает искажение понятия деревенской прозы критиками. Brown D. Nationalism and Ruralism in Recent Soviet Russian Literature // *Review of National Literatures* (Spring, 1972) P. 191
См также: Lewis P. “Peasant Nostalgia” С. 548–569. Льюис отмечает, что некоторые критики «отчаянно защищали представление о моральном превосходстве деревни.. часто превратно истолковывая рассматриваемые произведения, чтобы они могли соответствовать их схеме» (558).

5. М. Лобанов, один из националистических критиков, писавший о

деревенской прозе, сожалел, без тени самоиронии, о неправильном понимании Добролюбовым Островского; Калтахчан С. Куда стремится единый поток? // *Советская культура*. 17 марта 1987

6 Возможно, Бабаевский надеялся воспользоваться не только популярностью деревенской прозы, но также и тем фактом, что когда «Приволье» вышло в журнале «Москва» в 1979 году, каноническая деревенская проза как раз подвергалась критике за то, что слишком отошла от канонов соцреализма. К. Кларк обсуждает этот роман в *Zhdanovist Fiction and Village Prose // Russian Literature and Criticism*, 1980, ed. Evelyn Bristol (Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 1982) P. 36–48.

7 Абрамов Ф. «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе» // *Новый мир*. 1954. № 4; Залыгин С *Жизнь колхозной деревни и литература. Творческая дискуссия в Союзе писателей СССР*. (М.: Советский писатель, 1956). С. 230; Овечкин В *Колхозная жизнь и литература // Новый мир*. 1955. № 12.

8 О первых годах движения деревенской прозы см.: Hiersche A. *Sowjetische Dorfprosa* (Berlin: Akademie-Verlag, 1985). Pp. 36–71.

9. Еще меньшей популярностью пользовался термин «деревенщина» «Не удивительно, что писатели пытались анонимно избавиться от этого ярлыка». Цветов Г *Тема деревни* (Л.: Знание, 1985). В Распутин использовал термин *деревенщик* на конференции в Амстердаме, несмотря на возражения Можаяев Он сказал, что ему нужно было это название, чтобы обсуждать тему Можаяев отрицал существование деревенской прозы, городской прозы, военной прозы, говоря, что эти ответвления созданы критиками Он негодовал, что такая классификация ставила талантливых (В Распутин, В Белов) и средних (М. Алексеев, П. Проскурин) писателей в один ряд. «Тематика современной советской литературы», конференция в университете Амстердама, 31 мая – 2 июня 1988 года.

10 Кардин В. Дискуссионная трибуна. Секрет успеха // *Вопросы литературы*, 1986, № 4. С. 102-103. См. также: Кардин В. Двое против города // *Литературное обозрение* 6, 1986. С. 92–101. Ланщиков А. Осторожно – концепция! // *Молодая гвардия*. 1969. № 2.

11. Цветов Г *Тема деревни*. С. 5

12. Петрик А «Деревенская проза». С. 65–68; Цветов Г. *Тема деревни*. С. 5, 6, 31; Вильчек Л. Вниз по течению деревенской прозы // *Вопросы литературы* 1985 № 6 С 34–35.

13. Вильчек Л. Вниз по течению деревенской прозы // *Вопросы литературы*. С. 35

14. Есть целый ряд интересных и полезных обсуждений этих критических баталий См., например: Hosking G. *Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction Since "Ivan Denisovich"* (New York. Holmes and Meier, 1980). Especially ch 3; «Village Prose. Vasily Belov, Valentin Rasputin»; Lewis P. «Peasant Nostalgia» Pp 548-569; Brown D. *Soviet Russian Literature since*

Stalin (Cambridge: CUP, 1979). Chapter 8 "The Village Writers"; Clark K. The Centrality of Rural Themes in Postwar Soviet Fiction // *Perspectives on Literature and Society in Eastern and Western Europe*, ed. Geoffrey Hosking, 1989. Pp. 76–100.

15. Аннинский Л., Кожинов В. Критический диалог. Мода на просто-народность // *Кодры*. 1971. № 3. С. 132. Два десятилетия спустя писателей деревенской прозы вновь сравнивали с Златовратским, Энгельгардтом и другими народниками из литераторов. Генис А. Взгляд из тупика // *Огонек*. 22 дек. 1990. № 52. С. 17–19.

16. Абрамов Ф. О хлебе насущном и хлебе духовном // *Собрание сочинений: В 3 т.* (Л. Художественная литература, 1982). С. 631.

17. Продан Ю. Подвиг народный и проза войны // *Кубань*. 1977. № 2. С. 22.

18. Там же.

19. Разговоры с писателями деревенской прозы подтвердили тот факт, что сцены войны тщательно проверялись редакторами. Писателей просили не только вырезать что-то, но и добавлять эпизоды, показывающие советских партизан за вражескими линиями на оккупированных территориях СССР

20. Кочетков В. Экскурсия в страну детства. Заметки о молодой прозе // *Москва*. 1973. № 6. С. 200–208.

21. Там же С. 208

22. Гусев В. *В предчувствии нового* (М.: Советский писатель, 1974). С. 197–198; процитировано Г Цветовым; *Тема деревни*. С. 4

23. Шайтанов И. Реакция на перемены (Точка зрения автора и героя в литературе о деревне) // *Вопросы литературы* 1981. № 5. С. 9

24. Шкловский Е. Это сложное время .. Беседа с Виктором Астафьевым // *Литературное обозрение*, 1986, № 3. С. 70.

25. Абрамов Ф. "О хлебе насущном". С. 628–633; Лихачев Д. *Заметки о русском* (М.: Советская Россия, 1984). С. 54–61

26. Вознесенский А. *Иверский свет. Стихи и поэмы* (Тбилиси Мера-ни, 1984). С. 34–35; сноска из Porter R *Four Contemporary Russian Writers* (New York: Berg, 1989) P. 50–51. Во время поездки в Соединенные Штаты в 1987 г. Вознесенский говорил о закате деревенской прозы, который, как он чувствовал, был просто реакцией на более западное становление города, и считал, что деревенская проза просто «изжила себя».

27. Гранин Д. Обратный билет // *Новый мир*. 1976. № 8. С. 6.

28. Паныгин Б. Прошлое, которое всегда с тобой // *Строгая литература: литературно-критические статьи и очерки* (М.: Советский писатель, 1982). С. 237, 241. Вся эта книга была переведена Ruth English as *Demanding Literature: Soviet Literature of the Seventies and Early Eighties* (Moscow: Raduga, 1984).

29. Gibian G. Forward Movement through Backward Glances (Soviet Russian and Czech Fiction: Hrabal, Syomin, Granin) // *Fiction and Drama in*

Eastern and Southeastern Europe, 1978 UCLA Conference, (Columbus, OH: Slavica, 1980). Pp. 161–175; Панькин Б. “Прошлое”. С. 225, 241, 242.

30. Кочетов В. Чего же ты хочешь? // *Октябрь*, 1969, № 9 С 50 Это произведение упоминалось К. Кларк в *The Soviet Novel* P. 243. Владимир Крутиков вспоминает, что, в свою очередь, существовали пародии и на произведения Кочетова

31 Я бы хотела поблагодарить Уоллиса Шерлока (Wallace Sherlock) за то, что он обратил мое внимание на этот рассказ; он был напечатан в эмигрантском журнале, но я не смогла установить ни точное место издания, ни дату публикации. Сорокин получил высокую оценку за другие пародии на советских писателей; см.. Генис А. “Взгляд из гупика”. С 18.

32 Brodsky J. *Less Than One: Selected Essays* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1986). Pp. 294–295

33 Войнович В. *Трибунал. Судебная комедия в трех действиях* (London: Overseas Publications Interchange, 1985). С. 69–70.

34. Condee N. and Padunov V. The *Soiuz* on Trial: Voinovich as Magistrate and Stage Manager // *The Russian Review* 46, 1987. P. 318.

35 Voinovich V. *The Fur Hat* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1989). P. 34.

36 Вайль П., Генис А. *Современная русская проза* (Ann Arbor: Hermitage, 1982) С 93-95; Они же, Нобелевский аргумент // *Панорама*, окт 30 – нояб. 6 1987. 20. Carl Proffer здесь, как и везде, разделяет точку зрения писателей «третьей волны» на советскую литературу; см : Proffer C. *Russian Writing and Border Guards Twenty-five Years of the New Isolationism // The Widows of Russia and Other Writings* (Ann Arbor: Ardis, 1987). Pp. 142–159.

37. Вайль П., Генис А. *Современная русская проза*. С. 94.

38. Аксенов В. Арестован писатель // *Новое русское слово*. 20 дек. 1981 С. 3. Предположения о возможной роли Ф. Абрамова, как палача предполагаемых дезертиров СМЕРШа (советская военная разведывательная служба; от *смерть шпионам*) см. у С. and E. Proffer. Introduction: Abramov's Real Life, introduction to Fyodor Abramov, *Two Winters and Three Summers* (Ann Arbor: Ardis, 1984). VII–X.

39 Joravsky D. Glasnost Theater // *New York Review of Books*, Nov 10, 1988 P. 34.

40. Мальцев Ю. Промежуточная литература и критерии подлинности // *Континент*. 1980 № 25. С 285–321

41. Солоухин В. *Смех за левым плечом* (Frankfurt: Possev, 1988). С. 160.

42. Там же. С. 161, 167.

43. В 1976 году Филиппа Льюис (“Peasant Nostalgia”. С. 562–563) связала многих *деревенщиков* с “всероссийским” движением, которое появилось в 1965 году с целью сохранения исторических и культурных памятников. Это движение в Москве, по крайней мере, было позднее использовано как основа для деятельности экстремальных шовинистов

44. Обсуждения этой темы проходят в основном на конференциях и в разговорах с советскими, западными и эмигрировавшими учеными, а читателю можно предложить прочитать следующее: Оп Gorbachev. A Talk with Andrei Sakharov // *New York Review of Books*, Dec. 22, 1988. Pp. 28–29; Parthe K. and Kovalyov S. Village Prose: An Exchange // *New York Review of Books*, Feb. 2, 1989. P. 44.

45. Hosking G. *The Awakening of the Soviet Union* (Cambridge: Harvard University Press, 1990) P. 110.

46. Те, кто желает видеть – по положительным или отрицательным причинам деревенскую прозу как высоко националистическую литературу, считают началом ее возникновения 1963 год, чтобы казалось, что всё началось с публикации “Матрениного двора” Солженицына, а окончание движения ставят на 1980-е годы. Но эти альтернативные даты не позволяют тщательно проанализировать движение с эстетической, тематической или идеологической точки зрения.

47. А. Яковлев (один из советников Горбачева) в начале 1970-х возражал против консервативных и националистических тенденций некоторой части деревенской прозы. Он считал, что это фальшивая идиллия сельской жизни. “Траурное рыдание” этой литературы, по его мнению, было малоэффективным для современного колхозника, который хотел сделать свою жизнь более комфортной и современной. Яковлев А. Против англизоризма // *Литературная газета* 15 нояб 1972.

48. Gibian G. Reviving Russian Nationalism // *The New Leader*. Nov. 19. 1979. Pp. 13–14.

49. Петрик А. “Деревенская проза”. С. 66.

50. Nepomnyashchy, Catharine Theimer. The Search for Russian Identity in Contemporary Soviet Russian Literature // *Ethnic Russia in the USSR: The Dilemma of Dominance* (New York. Pergamon, 1980). Pp. 95–96. См также Gibian G. Comment – Beyond Soviet Categories of Literary Ethnocentrism // *Ethnic Russia in the USSR: The Dilemma of Dominance*. Pp. 98–101, Lewis P. “Peasant Nostalgia”. Pp. 558–569. Deming Brown сделал несколько важных замечаний по поводу различных уровней русского национализма в литературе и критике в 1950 – 1960-х годах. Brown D. “Nationalism and Ruralism in Recent Soviet Russian Literature”. Pp. 183–209

51. Lewis “Peasant Nostalgia”. P. 552

52. Hosking G. *Beyond Socialist Realism*. P. 82. Первая часть “Канунов” Белова появилась в журнальном варианте в *Севере*, в 1972 году. Ряд отрывков шовинистической направленности был удален из книжной версии; см.: Gillespie D. Ironies and Legacies: Village Prose and Glasnost // *Forum for Modern Languages Studies*, v. 27, no. 1 (1991). P. 72.

53. Вильчек Л. “Вниз по течению”. С. 72

54. Шукшин, Дорош, Овечкин и Рубцов умерли в период между 1968 и 1974 годами; Солженицын был вынужден покинуть страну и не писал больше о деревенской России.

55. Clark K. Предисловие к книге Ч. Айтматова "И дольше века длится день", translated John French, *The Day Lasts More Than a Hundred Years* (Bloomington: Indiana University Press, 1988) V–XV

56. *Еврейчата*; это слово было изменено в некоторых изданиях, возможно, по рекомендации издателей, на безобидное *вейчата* – жители города Бейска. См.: Kunkle S. Nationalism, Chauvinism, and Victor Astafyev's *Pechalny Detectiv // Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures*, 1989.

57. Старикова Е. Колокол тревоги // *Вопросы литературы*, 1986, № 11. С. 87. Кучерский А. "Печальный негатив". С. 80; Соколов В. "Мой друг Сошин" С. 108–109 Эти две статьи были переведены и напечатаны в том же самом выпуске *Soviet Studies in Literature*, v. 24, no. 4 (Fall 1988), где появилась и статья Стариковой, переведенная как "The Alarm-bell" С. 18–19

58. Лакшин В. По правде говоря романы, о которых спорят // *Известия*, 3 дек. 1986

59. Белов В. Год великого перелома // *Новый мир* 1989 № 3 С. 6 Для понимания того, насколько тон Белова изменился, полезно взглянуть на начальные главы частей 1–3 *Канунов* Майкл Скэммел (Michael Scammel) говорит о том, что С. Залыгин и другие из *Нового мира* пытались уговорить Белова убрать эти комментарии, но Белов отказался.

60. Распутин В Жертвовать собою для правды. Против беспамьяства (Выступление на 5-м съезде Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, г. Горький) // *Наш современник*, 1988, № 1. С. 169–172.

61. Эйдельман Н., Астафьев В Переписка из двух углов // *Синтаксис*. 1987. № 17. С. 80–87. В "Послесловии" к этой переписке П Ростин замечает, что в отличие от Эйдельмана, он никогда не считал Астафьева честным писателем (с. 88–89).

62. Письма писателей России. В Центральный Комитет КПСС // *Литературная Россия*. 2 марта. 1990. Более двухсот человек писали затем в газету в марте и апреле 1990 года, чтобы выразить свое полное согласие с содержанием письма и подписывались под ним; среди этих дополнительных подписей встретилось имя только одного известного мне писателя-деревенщика, – Василия Белова (*Литературная Россия* 23 марта. 1990) В марте письмо было переведено в *Current Digest of the Soviet Press*, v. 42. no. 19 (13 июня 1990 г.). Имя Распутина было убрано из списка. См также Greenfield, Liah *The Closing of the Russian Mind // New Republic*, Feb. 5, 1990. С. 30–34.

63. Документы встреч Союза писателей РСФСР регулярно печатаются в *Литературной России* и часто в *Огоньке*.

64. См., например, ответы Распутина на вопросы корреспондента *New York Times*, Keller В. Russian Nationalists: Yearning for an Iron Hand // *New York Times*, Jan. 28, 1990. P. 48, 50. По поводу негативной реакции на свое интервью с Келлером Распутин объяснил, что некоторые его замечания были либо неправильно переведены, либо выхвачены из контекста;

см.: Распутин В. "О моем интервью "Нью-Йорк Таймс". *Известия*. 14 июля 1990 г. В своем длинном отчете о летней поездке 1990 г. с Распутиным и другими на озеро Байкал Петер Маттисен привел в пример отрывки из интервью Распутина с Келлером, которые не вошли в статью в газете, а также свои собственные разговоры с писателем: Matthiesen P. *The Blue Pearl of Siberia // New York Review of Books*, Feb 14, 1991. Pp. 37-47. С одной стороны, Распутин произвел впечатление на Петера Маттисена как писатель и защитник окружающей среды, с другой – вызвал беспокойство своими политическими взглядами Солоухин, как отмечает Hedrick Smith, также разделяет шовинистическую идею о том, что революция 1917 г была «еврейской», а не «русской»; эта информация подтверждается в интервью с Солоухиным: Smith H. *Interview with Soloukhin // The New Russians* (New York: Random House, 1990). P. 405. Татьяна Толстая подвергла критике писателей-деревенщиков за их русский шовинизм. Она начала с заявления: «Пушкин был евреем», а затем продолжила, предполагая, что все русские писатели были на самом деле евреями, и скрывали свои настоящие имена (Белов, фактически, Барух Вайсман, а Распутин – Рабинович); Не могу молчать // *Огонек*. 1990. № 14.

65. Аксенов В. Не вполне сентиментальное путешествие // *Новое русское слово*. 16 марта. 1990. С. 10-11 Аксенов считает, что писатели, возглавляемые Беловым, даже хуже, чем руководители «Памяти». Его осуждение писателей деревенской прозы за их принадлежность к партии удивляет, так как Аксёнов и ряд других «городских» писателей сами происходили из крепких партийных семей и пострадали во времена чисток, но не из-за потери веры в коммунизм. Я благодарна Владимиру Крутикову за то, что он привлек мое внимание к этой статье.

66. Название *почвенники* относится к группе русских интеллектуалов в 1860-х годах, лидерами которой были Достоевский, Николай Страхов и Аполлон Григорьев; у них было много общего со славянофилами, и они ратовали за возвращение образованных россиян к своим истокам и к русскому народу в целом.

67. Совет был распущен в декабре 1990 года.

68. Глубокий анализ русского шовинизма и литературного процесса см.: Woll J. *Russians and "Russophobes" // Soviet Jewish Affairs* 19, vol. 3 (1989) Pp. 3-21.

69. Solzhenitsyn A. *The Smatterers // From under the Rubble* (New York: Bantam, 1976). Pp. 248-249.

70. Там же.

71. Самиздатовский материал обсуждался в статье *The Debate over the National Renaissance in Russia // The Political, Social and Religious Thought of Russian "Samizdat" – An Anthology* (Belmont, 1977) Pp. 345-448.

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ К ГЛАВЕ СЕДЬМОЙ ДВА ДЕТЕКТИВА В КОНТЕКСТЕ ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ

1. Ильина Н. "Палитра красок", или автор и критик современного детектива // *Вопросы литературы*. 1975. № 2. С. 129.

2. "Детектив – это жанр. Но это ещё и тема Точнее, комбинация того и другого", Вулис А. Поэтика детектива // *Новый мир*. 1978 № 1. С. 248 Обсуждение особенностей детективного жанра см. также Кардин В. Секрет успеха // *Вопросы литературы*. 1986. № 4 С 102–150.

3. Gillespie D. History, Politics, and the Russian Peasant: Boris Mozhaev and the Collectivization of Agriculture // *Slavonic and East European Journal* 67. vol. 2. April 1989 P. 184.

4. Трилогия была переиздаана в книге: Можаяв Б. *Тонкомер* (М.: Современник, 1984).

5. *Знамя*. 1967. № 8, 10, 11, 12; 1968, № 1, 2. Также был издан отдельной книгой *Деревенский детектив* (М · Молодая гвардия, 1968); книга была экранизирована в 1969 г. режиссером А. Ройтманом. Синельков упоминает несколько теле- и киноверсий рассказов. Цикл был очень популярен и у читателей, и у зрителей, и критики даже называли это время «эрой Липатова» в *Знамени*. Синельков М. Предисловие // *Собрания сочинений*. Т. 1. С. 19.

6. Предисловие к «Печальному детективу». С. 10–11.

7. Медведев М. Шерлок Холмс по-деревенски // *Вопросы литературы*, 1968, № 12 С. 226–267

8. Это термин Бухарина; он относится к русским версиям романов о Пинкертоне и других западных детективных книг, которые были переведены и продавались в России в начале двадцатого века. Russell, Robert. Red Pinkertonism: An Aspect of Soviet Literature of the 1920-s // *Slavonic and East European Journal* 60, vol. 3, July, 1982. Pp. 390–412

9. См спор между Наталией Ильиной и Аркадием Адамовым, Детективные романы: игра и жизнь // *Советская литература* 1975. № 3 С. 142–150.

10. Другой компонент *приключенческой литературы* - научная фантастика уже начала сдвигаться к обсуждению проблемы свободы в тоталитарных обществах, в то время как детектив всё ещё делал акцент на порядке. Фантастика как жанр гораздо сильнее менялась в ответ на научный и технический прогресс, чем детективы; Кардин В. *Секрет успеха*. С. 109.

11. Липатов В. *Деревенский детектив*. С 284, 409. В критической статье, посвященной творчеству Липатова, А. Макаров подчеркнул значимость коллектива в воспитании, образовании и формировании людей, и опасности отделения от общества; Макаров А. Острота социального зренья, предисловие // Липатов В. *Собрания сочинений*. Т. 2. С. 5–18.

12. Сафронова Е. Деревенский детектив // *Советская Литва*, 7 сентября, 1969. С. 3; Николаев Ф. Скучно такому критику (комментарии необходимы) // *Литературная Россия*, 14 марта, 1969. С. 16–17; Роднянская И. К спорам вокруг Анискина // *Новый мир*. 1968. № 12. С. 235–241; Щербаков К. На своем месте // *Комсомольская правда*. 6 июня. 1968; Ермакова Г. В защиту человечности // *Звезда*. 1969. № 2. С. 210–212; Ковский В. “Я надеюсь, что книга хорошая” (Снова о детективе) // *Вопросы литературы*. 1975. № 7. С. 109; Вулис А. “Поэтика детектива”. С. 248.

13. Фоменко Л. Революции посаящается // *Литературная Россия*. 1967. С. 16; Корайлов М. Лицо и профиль // *Вопросы литературы*. 1968. № 5. С. 46–51.

14. Липатов В. “Деревенский детектив” С. 102, 157.

15. Russell R. “Red Pinkertonism”. P. 399, 409.

16. Гринберг И. Широкое дыхание рассказа // *Нева*. 1968. № 8. С. 158–164; Тевелекян Л. Есть с чем сравнить // *Литературная газета*. 10 апреля. 1968. С. 5.

17. Бахтин В. Кто убил Степана Мурзина (два мнения об одной книге) // *Литературная газета*. 20 марта. 1968. С. 5; Ермакова Г. «В защиту человечности». С. 5.

18. Липатов В. “Деревенский детектив”. С. 268, 387.

19. Ермакова Г. “В защиту человечности”.

20. Бахтин В. “Кто убил Степана Мурзина”. С. 5. Макс Хейворд говорит, что Липатов вместе с Чаковским, Михаилом Алексеевым и другими оказался в консервативном «одобренном списке» в июне 1971 года на Пятом съезде советских писателей. Hayward M. The Decline of Socialist Realism // *Survey* 18. vol. 1 (Winter 1972). P. 93.

21. Коган А. Из литературной жизни (На семинаре литературных критиков) // *Политический дневник*, апрель, 1969. № 55.

22. *Октябрь*, 1986, № 1. С. 8–74. Название может быть также переведено как «Печальный детективный рассказ», двусмысленность, которая смущала и беспокоила советских критиков, рецензировавших эту работу. Анатолий Ланчиков предложил альтернативное название «Семейное счастье» в статье «Семья (По поводу романа Виктора Астафьева «Печальный детектив»)», *Ищу собеседника* (О прозе 70–80-х годов) (М.: Советский писатель, 1988). С. 254. См. также: Хватов А. “Знаки подлинности” (Заметки о современной литературе) // *Звезда*. 1987. № 3. С. 193.

23. Астафьев В. «Печальный детектив». С. 26

24. Молдавский Д. Сарказм и боль Леонида Сотнина (Ещё раз о романе Виктора Астафьева *Печальный детектив*) // *Урал*. 1987. № 1. С. 193.

25. Астафьев В. *Печальный детектив*, 27. Просматриваются явные ссылки на «Преступление и наказание», «Бесов», «Братья Карамазовых» и другие произведения Достоевского. В страшном, ироническом анекдоте рассказывается о супружеской паре, которая бросила своего ребенка одно-

го в доме, чтобы спокойно почитать в областной библиотеке им. Ф.М. Достоевского (53). Использование Достоевского как эстетической, идеологической и риторической модели – самой по себе или связанной с такими фигурами, как Аввакум, Гоголь и Солженицын, стало особенно важным в литературе и критике начиная с 1986 года. В свете этого новое исследование Карякиным Достоевского также может быть интересно читателям современной русской литературы. Карякин Ю. *Достоевский и канун 21 века* (М.: Советский писатель, 1989).

26 Lewin M *The Making of the Soviet System* (New York: Pantheon, 1985). P. 55

27. Астафьев В. "Печальный детектив". С. 13

28. Карякин Ю. Художник или публицист – кто прав? (Некруглый стол) // *Литературная газета*. 27 авг. 1986. С. 2.

29. Астафьев В. Предчувствие ледохода // *Наш современник*. 1988. № 6. С. 11–22.

30. В начале романа рассказчик упоминает о том, что в том году был необычный декабрьский ледоход. Игорь Золотусский видит этот сон как символ ломки тех ценностей, которые были сформированы обществом. К этим ценностям относятся семья, долг и обязанность, совесть. Дон Кихот из Вейска // *Новый мир*. 1986. № 7. С. 248.

31. Астафьев В. "Печальный детектив". С. 31. Этот отрывок напоминает четверостишие из Вознесенского, взятое эпиграфом к предисловию.

32. Молдавский Д. "Сарказм и боль" С. 173. Кардин в своей статье «Секрет успеха» устанавливает следующие категории *детективного* жанра: «Когда сыщик пытается поймать преступника – это канонический детективный рассказ, когда контрразведка охотится за шпионом – это политический детектив. Если агент и шпион читают газеты и обсуждают злободневные вопросы – перед нами политический роман» (С. 114). Книга Астафьева, безусловно, больше связана с третьей категорией. Она также обладает моралистическими характеристиками, которые Кардин называет «анти-детективной прозой» (С. 137–138). Ланшиков (*Ищу собеседника*) видит композицию романа, как бы основанную на принципе «веретена», где отдельные эпизоды нанизываются как мясо для блюда «шиш кебаб». В этом случае «веретено» – не герой Сошкин, а авторское неизменное настроение (248).

33. Золотусский И. Отчет о пути // *Знамя*. 1987. № 1. С. 221. Перевод в *Soviet Studies in Literature*, Hellie J.L. "A Progress Report", 24, vol. 3 (Summer 1988) P. 58

34. Карякин Ю. "Художник или публицист – кто прав? (Некруглый стол)". С. 2, Лавлинский Л. Закон милосердия (По страницам новых произведений Виктора Астафьева) // *Литературное обозрение*. 1986. № 8. С. 19. Несколько обозревателей отметили, что, несмотря на то, что книга не совсем соответствовала жанру детектива, дисконформ, который почувствовали читатели, был благоприятен для души: Шевченко О. Неизбежность

Достоевского // *Подъем*. 1986 № 11. С. 131; Пригожи Е. Боль и надежда // *Нева*. 1987 № 4. С. 162.

35. «Печальный детектив» Астафьева. (Мнение читателя, отклики критиков) // *Вопросы литературы*, 1986, № 11. С. 73–112; Кучерский А. Печальный негатив. С. 80; Старикова Е. Колокол тревоги. С. 87; Соколов В. Мой друг Сошин С. 108–109. Рассказчик только однажды упоминает евреев: когда Сошин вспоминает свою учебу в литературном институте, нескольких его сокурсников называли унижительным прозвищем *еврейчата*. В следующих изданиях это название было изменено на *вейчата* – жители города Вейска, но потом вновь восстановлено. См.: Kunkle S. Nationalism, Chauvinism and Victor Astafiev's Pechalnyi Detectiv // *Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures* (Pittsburg: University of Pittsburg, 1989). Pp. 96–97.

36. Золотусский И. «Отчет». С. 222.

37. Единственный критик, который кратко упомянул работу Липатова в связи с «Печальным детективом», заметил, что герои этих произведений имеют минимальное сходство. Горшенин А. Уходящее и настоящее // *Сибирские огни*. 1987. № 6. С. 151.

38. Mikkelson G., Winchell M. "Valentin Rasputin and His Siberia", introduction // *Siberia on Fire: Stories and Essays by Valentin Rasputin* (De Kalb: Northern Illinois University Press, 1989). XVII.

39. Распутин В. Пожар // *Наш современник*. 1985 № 7; Белов В. Все впереди // *Наш современник*. 1986. № 7–8.

40. Единственный критик, который заметил элементы детективного жанра в романе Белова «Все впереди». «У Белова присутствует искусно структурированный сюжет, пародирующий детективно-приключенческий роман». Горбачев В. Что впереди? (О романе Василия Белова «Все впереди») // *Молодая гвардия*. 1987. № 3 С. 253.

41. Устюжанин Д. Касается всех (Раздумья над страницами новой повести В. Распутина «Пожар») // *Литература в школе* 1986. № 2. С. 25.

42. Использование безличной конструкции подчеркивает то, что сила, заставляющая жителей деревни переезжать, – превосходит власть простых смертных: «не он решал, а за него решали» (329).

43. Лаищиков А. *Ищу собеседника*. С. 6.

44. Лободов В. Уроки правды // *Подъем*. 1986. № 11. С. 134.

45. Gillespie D. Valentin Rasputin's "Pozhar" // *Quinquereme, New Studies in Modern Languages*. v. 9, no.2 (July 1986). P. 212 Этот жанр был назван *повесть-предостережение* и *повесть-призыв* Ф Чалчаховым в статье Дом или прибежище? (Заметки о повести «Пожар») // *Литературная газета*, 7 августа, 1985. С. 4.

46. Золотусский И. «Отчет». С. 222

47. Иванова Н. Испытание правдой С. 202–203. См. также: Лакшин В. По правде говоря // *Известия*. 3 дек. 1986. С. 3.

48. Белов В. «Все впереди». С. 128

49. Золотусский И. «Отчет». С. 226

50. Лакшин В. «По правде говоря»; Иванов Д. Что впереди? // *Огонек*. 1987 № 2. С. 12; Читатели о романе В. Белова «Все впереди» // *Наш современник*.

менник. 1987. № 8. С. 176–181.

51. Горбачев В.: «Что впереди?». С. 250–277; «Читатели о романе В Белова "Всё впереди"; Спиридонова И. Безоблачное сиротство // *Север* 1987. № 4. С. 110–117. Спиридонова обвиняет Белова в изображении женских персонажей, которые представлены только с мужской точки зрения и не имеют собственного голоса в этом произведении

52. Лавлинский В. «Закон милосердия». С. 18. Валентин Распутин заявил, что если литература, кажется, меняется, то это потому что «мы слишком обеспокоены тем, чтобы написать эпические произведения» Интервью // *Литературное обозрение*, 1985, № 9; процитировано у Спиридоновой в «Безоблачном сиротстве». С. 111.

53. Золотусский И. «Отчет». С. 224.

54. Лейдерман Н. Почему не смолкает колокол? // *Урал*. 1988. № 2. С. 158–159.

55. Буриашов, герой романа «Любостай» (М.: Советский писатель, 1987) В Личутина и отчим в «Людочке» у В. Астафьева (*Новый мир*, 1989, № 9) также должны быть включены в этот список

56. Солженицын А. Матренин двор // *Новый мир*, 1963, № 1; переведено Willets H.T. *The Portable Twentieth-Century Russian Reader* (New York: Penguin, 1985). P. 464. «Духовное сходство» между Дарьей и Матреной было отмечено рядом западных критиков, включая Gillespie D. *Valentin Rasputin and Soviet Russian Village Prose* (London: Modern Humanities Research Association, 1986) David Gillespie слышит отзвук «Архипелага Гула» Солженицына во второй части «Мужиков и баб» Можаяева: History, Politics, and the Russian Peasant: Boris Mozhaev and the Collectivization of Agriculture // *Slavic and East European Journal*, v. 67, no. 2 (April, 1989). P. 205.

57. Когда вспоминаешь комментарии Солженицына на такие темы как западная массовая культура и роль евреев в революции, то сходство между ним и этими писателями становится очевидным (и в прозе, и в публицистических выступлениях). Спиридонова («Возоблачное сиротство». С. 114) использует термин «нравственный максимализм». Термин «монологический» используется рядом критиков в отношении к работам этого периода; см например: Иванова Н «Испытание правдой». С. 201.

58. Процитировано из Гилис Ф. Мы почему такие-то? // *Нева*. 1986. № 5. С. 162.

59. Горшенин А. «Уходящее». С. 154.

60. Иванова Н. «Испытание правдой». С. 199. См. также: Золотусский И. «Отчет». С. 223.

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ К ГЛАВЕ ВОСЬМОЙ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ИСТОРИИ И НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

1. "A Postcard from the Volcano".

2 Е Старикова написала в 1989 году о появлении документов из "ящика" и из самиздата: "Мы не собираемся притворяться, что мы ничего не знали об этом. Многие из того, что сейчас публикуется, мы читали раньше, и это было тайной нашего сознания. Многие из того материала имело безмолв-

- ное влияние на то, что называется "литературным процессом". Старикова Е Шаги комаидора. О рассказах В. Тендрякова // *Знамя*. 1988. № 9. С. 223.
3. Тендряков В. День на родине // *Наука и религия*. 1964. № 11.
 4. Там же. С. 47.
 5. Tertz, Abram. *The Trial Begins and on Socialist Realism*. Trans. George Dennis (New York: Vintage, 1960) P. 215.
 6. Тендряков В. "День". С. 43.
 7. Там же. С. 46.
 8. Макаров называет это *светлый мир*; Макаров А. *Романы С. Бабаевского "Кавалер Золотой Звезды" и "Свет над землей"* (М.: Знание, 1952). С. 7
 9. Тендряков В. "День" С. 48.
 10. Там же С. 50.
 11. Hosking G. *Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction since "Ivan Denisovich"* (New York: Holmes and Meier: 1980). С. 84–100.
 12. Sinyavsky/Terz. *On Socialist Realism*. С. 199.
 - 13 Тендряков В. Пара гнедых // *Новый мир*. 1988. № 3. С. 9.
 - 14 Там же С. 19.
 15. Там же С. 22.
 16. Через несколько месяцев после появления рассказов Тендрякова, в *Октябре* была напечатана повесть В. Субботина "Прощание с миром", так же рассказывавшая о детском восприятии коллективизации и годах чистки.
 17. Турков А. Сращенный провод. О рассказах Владимира Тендрякова // *Литературная газета*. 1 июня. 1988. С. 4
 18. См., к примеру, рассказ К. Лаурентьева "Из жизни Глафиры Семеновны": *Север*. 1987. № 2. Педенко С. Чувство пути. По страницам журнала *Север* в 1987 году // *Литературная Россия*. 11 марта. 1988 С. 3–4.
 19. Крупин В. Сороковой деиь // *Наш современник*. 1981 № 11.
 20. Там же. С. 93.
 - 21 Борис Можжаев сказал, что та же участь постигнет "военную литературу", когда ее станут писать люди недостаточно взрослые, которые даже не могли быть детьми во время войны.
 22. Причинами этого "тихого периода" были во-первых, естественный конец движения: смерти Казакова, Абрамова, Тендрякова (Шукшин, Овечкин, Дорош умерли ещё раньше); во-вторых, серьезное нападение на Распутину, которое лишило его способности писать на несколько лет.
 23. Рассказ Личутина был опубликован в 1987 году: Личутин В. *Любостай* (М.: Советский писатель, 1987).
 24. Белов В. Незаживающая рана // *Наш современник*. 1989. №11.
 25. Хватов А. Знаки подлинности Заметки о современной лигсратуре // *Звезда*. 1987. № 3 С. 186.
 - 26 "Запрещенные" деревенские работы Яшиина, Шукшина и Пришвина начали появляться после 1985 года.
 27. Солоухин В. Идти по своей тропе. Интервью перед публикацией // *Литвратурная газета*. 30 мая 1990. С 4.

28. Мариетта Чудакова написала в 1972 году "Очевидно, что к одному и тому же деревенскому старику в разных литературных периодах и разные писатели могут относиться по-разному: как к забавному экземпляру, на которого автор глядит с улыбкой, или как к сложному человеческому характеру, или как к пророку, на которого автор смотрит с детским восхищением". Чудакова М. Заметки о языке современной прозы // *Новый мир*, 1972 № 1. С. 228.

29. Можно предположить, что существовал и третий тип литературы с сельскими персонажами, местом действия и темой в стиле Платонова-Соколова. Например, роман Саши Соколова "Между собакой и волком" характеризуют, как "сюрреалистическую вариацию деревенской прозы". Zholkovsky A. Starring Joe Stalin as Himself // *Los Angeles Times Book Review* Feb. 11. 1990

30. Давыдов Ю., Анастасьев Н. Что такое русская литература? // *Литературная газета* 1 марта. 1989. С. 2. В. Астафьев много лет утверждал, что «все мы вышли из «Матрениного двора», в то время как сам Солженицын отводил писателям-деревенщикам самое значительное место в современной советской русской литературе. См.: Полухина Л. Созидать милосердие и братство. В гостях у Виктора Астафьева // *Литературная газета*. 26 сент. 1990. С. 4.

31. Давыдов Ю., Анастасьев Н. Любовь к «ближнему» или «дальнему»? // *Литературная газета* 22 февр. 1989. С. 2.

32. Толстой И. Литературная война в Ленинграде // *Русская мысль*, 11 мая. 1990 С. 10

33. Ерофеев, Виктор. Поминки по советской литературе // *Литературная газета*, 4 июля, 1990. С. 8.

34. Gillespie D. Ironies and Legacies: Village Prose and Glasnost // *Forum for Modern Language Studies*. V. 27, no. 1 (1991). P. 73.

35. Лобанов М. Пути преобразования // *Молодая гвардия*, 1989, № 6. С. 257. Лобанов хвалит деревенскую прозу за то, что она дала русским свой собственный художественный тип мышления.

36. Статья 1988 года литературного отдела журнала *Огонек* видела в подразделении литературы на такие школы как "деревенская проза" и "городская проза" глубоко идеологический маневр, в котором они обвиняли консервативный журнал *Молодая гвардия*; критики *Огонька* считали, что это подразделение сядет к дальнейшей, на их взгляд, иеизужной раздробленности литературы, ответвлению на "интеллигентную", "популярную", "национальную", и т.д. «Анекдоты»: *Огонек*. 1988. № 51. С. 14.

37. Астафьев и другие указывают, что они не выступали против Солженицына, как некоторые видные литературные деятели; говорят, что Б. Можжев выступал за право Солженицына быть справедливо выслушанным в Союзе Писателей в 1969 году. Можжев также организовал групповое письмо в защиту А.Твардовского накануне его смещения с поста редактора *Нового мира*; см.: Солженицын А. *Бодался теленок с дубом*. С. 275

38. Zholkovsky A. Dreaming Right and Reading Right: Five Keys to One of Il'f and Petrov's Ridiculous Men // *Slavic Review*, v. 48, no.1 (Spring 1989).
39. Солоухин В. Это был боец, воин, рыцарь.. К 70-летию со дня рождения Федора Абрамова // *Москва*. 1990 № 2. С. 167.
40. Золотусский И. Тропа Федора Абрамова. К 70-летию со дня рождения // *Литературная газета* 28 февр. 1990. С. 5.
41. Giliespie D. "Ironies and Legacies". P. 78.
42. Белая Г. Перепутье // *Вопросы литературы*. 1987. № 12. С. 75.
43. Анастасьев Н., Давыдов Ю. "Любовь". С. 2.
44. Frederic Starr S. The Road to Reform // *Chronicle of a Revolution: A Western - Soviet Inquiry into Perestroika* (New York: Pantheon, 1990). P. 25. Edward Brown называл деревенскую прозу "частью лучшего, что было создано в двадцатом веке", но это не была "ни в коей мере литература протеста"; *Russian Literature since the Revolution* (Cambridge: Harvard University Press, 1982). Pp. 292-312. Deming Brown считал, что эти писатели сделали лучшее из того, что было разрешено в литературе во времена застоя *Soviet Russian Literature since Stalin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978). P. 221.
45. Коржавин Н. Резонанс. На анкету «Иностранной литературы» отвечают писатели русского зарубежья // *Иностранная литература* 1989. №2. С. 249. С этими размышлениями перекликаются замечания и мнения писателей-эмигрантов в статье Затонского Д. Вынос кривых зеркал // *Иностранная литература*. 1989. № 3. С. 248-249.

ПРИЛОЖЕНИЕ

«Кондырь»: анализ основных концептов

1. Несмотря на то, что в данной конкретной ситуации слово «легок» связывает пришедшего с нечистой силой, фраза «легок на помине» в общем уже потеряла свой первоначальный дьявольский смысл.
2. Фраза «карнавальные нотки» появилась у Михаила Бахтина в *Проблемах поэтики Достоевского*. Этот список основан на материалах по «карнавалу»: Bakhtin, Mikhail *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky (Cambridge: MIT Press, 1968); Бахтин М. "Рабле и Гоголь" (Искусство слова и народная смеховая культура), *Вопросы литературы и эстетики* (М: Художественная литература, 1975). С. 484-495.
3. Caryl Emerson, письмо к автору Катлин Партэ от June 26, 1989.
4. Bakhtin M. *Rabelais and His World* (Cambridge: MIT Press, 1968) P. 47.
5. Там же, 51. Lotman Yu., Uspenskii B. "New Aspects of Early Russian Culture" // *The Semiotics of Russian Culture* (Ann Arbor, 1984). P. 46.
6. Emerson C. Letter to the author.
7. Lotman Yu. Uspenskii B. New Aspects of Early Russian Culture P. 36-52; Ewa Thompson. D.S. Likhachev and the Study of Old Russian Literature // *Russian Literature and Criticism*, Selected Papers from the Second

World Congress for Soviet and East European Studies, Sept. 30 – Oct. 4, 1980 P. 245–254.

8 Ivanits L.J. *Russian Folk Belief* (Armonk, New York, 1989) P 105; chapter 7, "Spoiling and Healing". Pp. 103–124.

9 Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. *Смех в древней Руси* (Л.: Наука, 1984). С. 175–202. Носова Г. *Язычество в православии* (М.: Наука, 1975) С. 53–59.

10 Лихачев считает, что особое внимание, уделяемое молодоженам на масленицу, также связано с началом Великого поста Адама и Евы и их грехопадением. Каждый молодой муж, считает Лихачев, представляет Адама, а каждая молодая женщина Еву (*Смех*. С. 183). Следуя этому аргументу, можно рассматривать Кондыря и Алёну как «Адама и Еву» в их идиллическом лесу, а всю историю как попытку Кондыря вернуться в рай.

11 Леонов А. «Кондырь». *Ходят девки* (М.: Советская Россия, 1971). С. 150.

12. Распутин В. Прощание с Матерой // *Избранные произведения* (М.: Молодая гвардия, 1984). С. 322.

13. Для обсуждения хронотопа деревенского детства см главу 2.

14. Логвинов А. *Приокские родники* (М.: Современник, 1977) С. 155.

15. Там же.

16. Там же. С. 155–158

17. Логвинов А. Истоки жизни, рецензия на книгу *Ходят девки* А. Леонова // *Наш современник*. февр. 1973. С. 190–191.

18 Горбачев В. Судьбы народные. Когда мил белый свет // *Литературная Россия* 25 авг. 1972. С. 10.

19 В дополнение к названным источникам информация о Леонове получена из личной переписки 1984–1989 гг. и интервью в Ленинграде в январе 1986 г. и августе 1987 г.

20. На английский язык переведены только два рассказа А. Леонова «Кондырь» и «Глухая». Trans. Alice Ingman: *Soviet Literature*, May 1972

21. Кутузов Е. «Потребность соучастия». *Аврора*. Май 1976 С. 68. Nancy Condee и Владимир Падунов одну из категорий современной литературы называют *электричной*, то есть легким чтением, подходящим для электричек.

22. Паптеймонов Н. «Алексей Леонов и его герой». Послесловие к книге «И остались жить» (Л.: Лениздат, 1984). С. 400.

23. Погодин, Радий. Кто ты, властелин земли? // *Аврора* Октябрь 1978. С. 154–159.

Редакционная коллегия серии приносит искреннюю благодарность К. Партэ и издательству Принстонского университета за предоставленную возможность перевода и издания настоящей монографии.

**КАТЛИН ПАРТЭ
РУССКАЯ ДЕРЕВЕНСКАЯ ПРОЗА:
СВЕТЛОЕ ПРОШЛОЕ**

Редактор *Т.В. Зелева*
Технический редактор *Р.М. Подгорбунская*
Корректор *А.И. Пшеничникова*
Оригинал-макет *А.М. Мороз*

Лицензия ИД 04617 от 24 04 2001 г.

Подписано в печать 20.08.2004 г. Формат 60x84¹/₁₆.

Печ. л. 12,75; усл. печ. л. 11,85; уч.-изд. л. 10,85. Тираж 500 экз.
Заказ 810

ФГУП «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
Типография «Иван Федоров», 634003, г. Томск, Октябрьский взвоз, 1



Катлин Партэ

Выпускница Барнард колледжа. Степень доктора философии получила в Корнельском университете в 1979 г. В настоящее время профессор русской литературы в Университете Рочестер и по совместительству в Принстонском университете. Входила в ученый совет Института мировой литературы при Российской академии наук и была вице-президентом Американской ассоциации учителей славянских и восточно-европейских языков. Член Совета по исследованиям в области русской культуры при Институте им. Дж. Кеннана и руководитель Программы изучения русской культуры.

Расположив деревенскую прозу в соответствующем историко-политическом контексте, определяя ее характерные черты или концепты, как она их называет, доктор Партэ сопротивляется тенденции многих в России, и особенно, конечно, на Западе, осуждать деревенскую прозу как официально принятую и, следовательно, конформистскую литературу. Главным оппонентом этой литературе Катлин Партэ выставляет колхозную литературу соцреализма и в ходе своего исследования доказывает, что деревенская проза – «самое эстетически полноценное и идеологически значительное направление официально издаваемой в Советском Союзе литературы за последние три десятилетия после смерти Сталина».

Arnold McMillin.

The Slavonic and East European Review,
Vol. 71, no. 3 (July, 1993).