
Надежда АЖГИХИНА

Уроки «третьей волны»

Культура «русского зарубежья» в последние годы приобретает все большее значение для отечественной аудитории. Конец 80-х и начало 90-х — это время интенсивной переработки и усвоения «задержанных» и «возвращенных» произведений, знакомства с именами и творениями, не известными или почти не известными у нас. Дело не только в количестве специальных статей и научных конференций — культура, созданная представителями русской эмиграции разных поколений, становится достоянием самых широких слоев, достоянием непрофессионалов. И в первую очередь это коснулось литературы как искусства, наиболее значимого в отечественной культурной традиции.

Массовыми тиражами издаются произведения писателей-эмигрантов «первой волны» — И. Шмелева, Б. Зайцева, Г. Иванова, В. Ходасевича, Н. Тэффи и многих других. Выходят — и тут же становятся библиографической редкостью — собрания сочинений Д. Мережковского и М. Алданова; книги Н. Бердяева, выпущенные не одним десятком советских издательств, стали доступными миллионам людей. С публикации в журнале «Дружба народов» (а затем и выходом отдельной книги в издательстве «Советский писатель») романа Н. Нарокова «Мнимые величины» началось проникновение литературы «второй», послевоенной эмиграции. Однако наиболее значимой для современной культуры в настоящее время оказалась литература эмиграции «третьей волны»¹. Именно она становится не только весомым аргументом в идеологическом споре, который не утихает в обществе, но и мощным фактором, оказывающим влияние на смену эстетического норматива.

Литература «третьей волны» эмиграции, еще недавно доступная лишь единицам, выходит сегодня тиражами в сотни тысяч экземпляров. Трудно назвать крупное издательство, в ближайших планах которого не стояли бы два-три имени известных авторов-эмигрантов. Более того, новые издательства, в том числе и кооперативные, подчас ориентируются прежде всего на литературу «зарубежья». Еще труднее назвать газету или журнал, где не были бы представлены в разных жанрах — собственными художественными текстами, публицистическими раздумьями или выступлениями в форме доверительной беседы — писатели «третьей волны».

¹ И отечественные, и зарубежные исследователи разделяют три потока (или «волны») эмиграции в русской литературе после 1917 года. Первая явилась следствием гражданской войны, ее пик пришелся на 1920—1921 гг., она и оказалась самой многочисленной. Причиной второй явились миграционные процессы периода второй мировой войны; пик третьей эмиграции пришелся на 1970-е годы.

Показательно, что в нынешнем возвращении имен и произведений (и самих авторов, которые охотно приезжают на родину, особенно после возвращения многим из них советского гражданства) ощущается некая эйфорическая нота. Газеты, в которых всего несколько лет назад творчество тех же В. Войновича и В. Аксенова упоминалось не иначе, как далекое от художественного совершенства, а сами авторы назывались беспринципными отщепенцами, сегодня отзываются о них (как и об остальных эмигрантах) в превосходной степени, присуждая им титулы носителей высшей гражданской совести и держателей прав на истину. Исключения (к ним, бесспорно, следует отнести известную отрицательную оценку всей «третьей волны» А. Солженицыным и опирающиеся на него высказывания И. Шафаревича и В. Кожина) только подтверждают общую тенденцию. Очевидно, что литература «третьей волны» в настоящее время играет заметную роль в той смене ментальности, которую переживает не только современная российская литература, но культура и все общество в целом. Тем важнее представляется задача исследовать природу взаимодействия литературы «третьей волны» с литературой «метрополии», выявить его составляющие².

Относительно природы такого взаимодействия в зарубежной критике делятся многолетние, то стихающие, то разгорающиеся с новой силой споры. В них можно вычленил несколько принципиальных позиций.

Первая — достаточно распространенная — наиболее ярко представлена выступлениями Ю. Мальцева («Вольная русская литература»; «Посев», 1978). Мальцев последовательно отстаивал тезис о примате «эмигрантской» литературы над советской, считая последнюю чересчур зависимой от идеологии и потому неистинной. Подлинное искусство, по мнению критика, может существовать только в условиях западной демократии. Те советские писатели, которые не создавали произведений по «социальному заказу», но не покидали страну (Ю. Трифонов, Ф. Абрамов, Б. Окуджава, Ф. Искандер и др.), определялись им как представители «промежуточной литературы» (термин, который получил достаточно широкое распространение в 70—80-е годы). Такая позиция была зеркальным отражением официальной советской критики, провозглашавшей единственно верным методом социалистический реализм, а лучшими писателями — тех, кто живет в стране победившего социализма, отрицая значимость всех прочих направлений и художников. Уязвимость позиции Мальцева нагляднее всего демонстрирует оценка им творчества Аксенова. В самом конце 70-х годов в обзоре современной литературы критик обрушился на «типичного» представителя «промежуточной литературы» Аксенова, который, как и все советские авторы, не в силах создать ничего по-настоящему оригинального. Вскоре Аксенов поселился в США, и Мальцев пишет другую статью, где называет его одним из крупнейших русских прозаиков.

Вторую концепцию последовательно разрабатывают П. Вайль и А. Генис. По их убеждению, советская и «эмигрантская» литературы в последние десятилетия взаимодействуют по принципу сообщающихся сосудов: когда в советской литературе наблюдается застой, «зарубежье» находится на подъеме, и наоборот.

Интерес представляет и третья концепция. В ее защиту высказывались многие авторы, прежде всего не теоретики, а сами художники — С. Довлатов, В. Аксенов, А. Синявский и другие. Суть ее афористично сформулиро-

² Последние политические события в России вызвали к жизни новые бури, драмы, сместили угол зрения многих аналитиков и исследователей на коренные вопросы, волновавшие и продолжающие волновать художников и в отечестве, и в зарубежье. Возникли и новые споры, разгоревшиеся вокруг прогнозов и оценок писателей-эмигрантов, которые, несомненно, требуют специального разговора и осмысления, т. е. отдельной статьи.

вана в словах М. Розановой, издательницы журнала «Синтаксис»: «Эмиграция — это капля крови нации, взятая на анализ». Соответственно, «эмигрантская» литература — неотъемлемая часть русской культуры, подверженная всем процессам, которые переживает эта культура, и вместе с тем — площадка для испытаний новых форм и средств, часть из которых, быть может, будет усвоена всей культурой.

И действительно, приглядевшись, мы обнаружим, что в глубинах литературы «третьей волны» происходило то же самое, что и в «метрополии». Тот же отчаянный спор между «новаторами» и «традиционалистами», что и в столичных журналах (московские и ленинградские авторы в обширных статьях доказывали ту же мысль, что и Солженицын, сказавший, что «модернизм — это выдумка глупых людей», и заявивший, что главное для писателя — любить свой народ и язык). То же противостояние «неопочвенников» и «неозападников», не имевшее, впрочем, ни в СССР, ни за рубежом отношения к подлинным западничеством или почвенническим идеям. Тот же тревожный разговор о духовных опорах, о русской истории... Мало того, очень многие дискуссии, сотрясавшие не так давно советскую печать, родились в «зарубежье». Самый яркий пример — необъяснимая, на первый взгляд, полемика, вспыхнувшая после публикации коротенького отрывка из «Прогулок с Пушкиным» Синявского (Абрама Терца) в журнале «Октябрь» (1990, № 7). Она захватила все центральные издания, заставила определиться, встать «по ту» или «по эту» сторону баррикад — несмотря на то, что полностью «Прогулки с Пушкиным» еще не были опубликованы в стране. На самом деле эта полемика была вызвана не публикацией отрывка (он послужил лишь поводом), а желанием продолжить дискуссию, начатую задолго до перестройки в периодике «зарубежья» Солженицыным знаменитой статьей «Наши плюралисты». Причем использовались формулировки, которые без ссылок и кавычек кочуют из одной современной отечественной публикации в другую.

На страницах произведений писателей «третьей волны» мы встречаем тех же героев, что и у советских авторов, или же их родных братьев. Язык «эмигрантской прозы» при всем его своеобразии и тенденции усваивать хотя бы частично «иностранный» окружение типологически близок тому языку, который использует проза «метрополии», претерпевает ту же ломку. Что касается поэзии — эти связи более ощутимы.

Показательны в этом смысле и высказывания самих авторов, признания в ориентации на читателя «метрополии», на сложившуюся русскую традицию — ту или иную. «...О двух литературах или об одной,— говорил в 1980 г. В. Некрасов.— Для меня вопрос ясный — конечно же, одна, но невысказанно сложная. Может быть, ни одной литературы в мире нет такой сложной, такой противоречивой и в то же время такой интересной». «Наши читатели не только здесь, но, может быть, главным образом в современной России,— заметил тогда же Синявский,— да и, рассуждая шире, нынешняя эмиграция куда теснее связана с метрополией, чем это было в прошлом. В нашу задачу входят укрепление мостов, наведение, по возможности, новых, и одной из форм такого живого общения могла бы служить литературная критика...». Эта же мысль звучит в выступлениях и Войновича (при всем присущем ему эпатажу), и Аксенова, и Довлатова, и многих других авторов. Исключение составляет, пожалуй, только Э. Лимонов, последовательно отстаивающий свое право не называться «русским писателем», следующим какой-либо русской культурной традиции. Впрочем, заявление это, как и многое из того, что было сказано и написано им в последнее время как в советской, так и в зарубежной печати, стоит воспринимать с некоторыми поправками, имея в виду прежде всего неудержимое желание литератора отличиться, выпасть «из ряда», заявить о своей неповторимости.

Все сказанное позволяет предположить: литература русской эмиграции «третьей волны» представляет собой часть русской единой культуры. Возникает вопрос — какую именно часть?

Прежде чем разрешить его, необходимо сделать еще одно уточнение. Для этого обратимся снова к цитате: «Увы, диссидентщина — это не литература. Писатель — диссидент изначально, но не в том смысле, как часто думают. Политическое диссидентство — это еще не критерий художественности... Советская литература рождает антисоветскую литературу, которая иной раз выглядит, как ее зеркальное отражение. Я бы сказал, что истинная единая русская литература — это и не советская, и не антисоветская, но внесоветская литература». Так сказал Аксенов на конференции по «Третьей волне» в Лос-Анджелесе в 1980 году. При этом имелась в виду не географическая принадлежность к СССР, а зависимость от идеологии. Аксенов считает, что подлинная литература не может руководствоваться в первую очередь идеологическими соображениями, но должна решать собственные, свойственные искусству задачи. На той же конференции Аксенов верно подметил то обстоятельство, что многие авторы, покинув СССР, не могли обрести художественной свободы, но немедленно посвящали себя политической борьбе, которая руководила их творчеством.

Не разведя понятия «диссидентство» и «эмигрантская литература», мы не сможем верно судить о ней (хотя последние десятилетия «диссидент» и «эмигрант» для многих читателей и даже критиков были синонимами. Виной тому прежде всего яростные нападки официозных критиков и публицистов на творчество и личности писателей, покинувших СССР). Диссидентская мысль, широко представленная в эмигрантской периодике, питала и питает публицистические выступления некоторых писателей-эмигрантов, но ни в коей мере не исчерпывает круга их интересов и устремлений. Если, скажем, В. Буковскому или А. Амальрику была близка мысль о перемене государственного устройства в СССР, то Н. Коржавина, И. Бродского или Сашу Соколова этот вопрос не интересовал совершенно. Помимо того, есть в среде литературной эмиграции экстравагантные высказывания, как, скажем, суждения Э. Лимонова о том, что в СССР «происходит натиск новой буржуазии», которой нужно противопоставить «пролетарскую принципиальность», и чем скорее, тем лучше.

Все это лишний раз свидетельствует о разносоставное™ литературы «третьей волны», что естественно, ибо разносоставна и разнохарактерна вся советская литература последних десятилетий.

М. Капустин в принципиальной статье «От какого наследия мы отказываемся?» («Октябрь», 1989, № 5) говорил о существовании трех культур в рамках тоталитарного государства. *Первая* — «культура автоматчиков», призванная блюсти интересы господствующей идеологии и ее институтов, к которой автор отнес большинство «классиков соцреализма» и их апологетов. *Вторая* культура — «диссидентская», составляющая диалектическую противоположность первой. К этому типу культуры отходят «самиздатские» журналы и альманахи идеологической направленности, а также произведения, ориентированные на подрыв и свержение существующих идеологических институтов. Явная политическая направленность обуславливает превалирование публицистического элемента в первой и во второй культурах. В литературе это прежде всего публицистические жанры, а также ярко выраженная тенденциозность в художественных текстах — реалистических, сатирических или фантастических. При этом надо отметить, что в вопросах формальных первая и вторая тенденции достаточно близки.

И *третья* культура, которую Капустин никак не называет,—это то, что, собственно, и составляет сердцевину культуры. Это те художники, которые не ставят высшей задачей укрепление существующей идеологии, но преследуют исключительно цели самого искусства, противостоя тоталитар-

ному гнету силой художественного слова и образа. Нет сомнения, что скрытая борьба двух первых культур создает благоприятные условия для существования третьей тенденции, и главные открытия и достижения свершаются только на ее территории. К представителям третьей культуры принадлежат такие писатели, как В. Гроссман и Ю. Домбровский, Ф. Абрамов и Ю. Трифонов, Ч. Айтматов и Ф. Искандер, В. Быков и А. Адамович и многие другие.

Обратившись взором в «зарубежье», без труда обнаружим и там большую группу художников, решающих близкие творческие задачи,— это Г. Владимов и В. Аксенов, С. Довлатов и Ф. Горенштейн, Ю. Кублановский и Н. Коржавин, В. Некрасов и А. Терц, А. Кторова и Саша Соколов и др., т. е. цвет литературной эмиграции.

Это и закономерно — ведь основу «третьей волны» составляют те художники, которые сформировались в свое время в рамках третьей культуры (и лишь отчасти второй) в СССР. Не лишним будет здесь вновь вспомнить о том, что причины эмиграции у разных авторов были разные, хотя для большинства разлука с родиной явилась глубокой драмой.

«Третья волна», тем не менее, имела и имеет некую общую, роднящую большинство авторов черту. Очень условно ее можно было бы охарактеризовать как «эстетическое диссидентство». Чтобы проследить ее эволюцию, обратимся к истокам. И увидим, что «третья волна» родилась вовсе не тогда, когда Кторова вышла замуж за иностранного гражданина и переехала жить и работать в США, и не тогда, когда вышел журнал «Третья волна», который и дал название явлению, а значительно раньше. Точнее — сразу же после XX съезда партии, когда появилась остроумная и яркая статья Синявского «Что такое социалистический реализм». Там впервые была изложена сумма взглядов, ставших на долгие годы общими для многих авторов. Главное — здесь был вынесен приговор «самому прогрессивному методу», сдерживавшему свободу художника, методу, который автор сравнил с классицизмом, неулыбчивым, монументально-однообразным. Синявский предвещал рождение нового искусства — искрящегося смехом и фантазией, свободного от ханжества и норматива, искусства, которое раскрепостило бы авторитарное слово социалистического реализма. В ранних рассказах и повестях он представил образцы такого искусства, в котором угадывались черты барокко — внимание к детали, чрезмерность и буйство красок, игра со словом. Так родилось новое направление.

Революционный смысл «постсоцреалистического барокко» заключался в первую очередь в переосмыслении основной художественной единицы литературы — слова. Слово в эстетической системе, предлагаемой Синявским, переставало быть проводником идеологического влияния и средством передачи необходимой информации, но обретало самоценное звучание, из «средства» превращалось в суть.

Дело в том, что в литературе социалистического реализма, провозгласившей себя единственной законной наследницей великой русской традиции, слово утрачивало всякую связь с традициями, лишалось богатства красок и оттенков, спрямлялось и сглаживалось до однозначности, не допускающей множественности толкований. Соцреализм был основан не только и не столько на одиннадцати основополагающих принципах («партийность—народность — исторический оптимизм» и т. п.), но в первую очередь на стертом, топорном, авторитарном слове. Язык этот не имел ничего общего с языком, на котором говорил народ (хотя именно на эту тему были написаны теоретические тома), ничего общего не имел и с богатым языком произведений 20-х годов. Это был язык искусственный, выхолощенный, выработанный в литературном департаменте для единственной цели — служить поддержкой господствующему порядку вещей, создавать психологическую и духовную опору тоталитаризму, не менее крепкую, чем

лагеря и весь репрессивный аппарат. Ибо слово, которым были написаны «образцовые» произведения, вторгалось в каждую душу. Слово, которое предполагало единственный смысл, которое, не будучи укорененным в реальности или художественной традиции, позволяло убеждать в неистинных вещах, оправдывать любые решения.

Я глубоко убеждена в том, что если бы не был изобретен «социалистический реализм» с разветвленной сетью своих рычагов, наша трагическая история, быть может, сложилась несколько иначе. Организаторы литературного департамента верно рассчитали: для отечественной культуры именно слово было главной и мощнейшей единицей культуры (по выражению Осипа Мандельштама, «орешком Акрополя»), литература значила больше, чем все прочие виды искусств. Привычка к неживому, стертому, авторитарному слову формировала в душах то качество, которое М. Мамардашвили называл «неспособностью практиковать сложность» — иными словами, глубокий инфантилизм, готовность принять на веру последний бред, нежелание самостоятельно мыслить и потребность в указующей «руководящей руке», — качество, легшее в основу национального менталитета на долгие годы и многое объясняющее.

После всплеска «первой оттепели» общество жаждало раскрепощения. Литература стремилась заполнить «белые пятна» в тематическом пространстве, и не случайно первыми прогремели «Не хлебом единым» и лагерные воспоминания («Повесть о пережитом» Б. Дьякова). Следом — не без влияния Некрасова и Гроссмана — наступала «военная проза» с неприкрытой правдой о недавней войне, без грома победных салютов и румяных главнокомандующих. Вслед за ней набирала силы «деревенская проза» с открытием неведомой ранее советскому читателю жизни, гармонии деревенского быта, с типом праведника, восходящего к народным идеалам, с натурфилософскими тенденциями, у истоков которой, конечно, стоял «Матренин двор» Солженицына. Параллельно «городская» и «молодежная» повести, представленные Гладилиным, Войновичем, Аксеновым, заполняли страницы журналов и альманахов.

Показательно, что в основании каждого из значительных направлений постсталинской литературы были один или несколько авторов, которые составили впоследствии славу «третьей волны» эмиграции. И главные черты их творчества оформились именно в эту пору — те самые черты, подхваченные сторонниками и последователями, переработанные более молодыми и навсегда оставшиеся в арсенале отечественной словесности.

Показательно и то, как в недрах стиля каждого из направлений (и каждого автора) решался принципиальный вопрос изживания сталинизма на уровне художественного слова. Если для первопроходцев, открывателей темы былой несправедливости слово стояло на втором плане — у Дудинцева, например, лексика и интонация речи мало чем отличались от языка «сталинских» лауреатов, разве что тем, что идеологический заряд был прямо противоположный, — то и «военная», и «деревенская», и «городская» проза стремилась избавиться от «тоталитарного слова». Подспорьем здесь были живой современный опыт, живая разговорная речь — в окопах фронтовой поры, в городской очереди и сутолоке, звучащая в дальних избах старинная речь русских старух. Это подчеркнутое внимание к языковой стихии характеризовало поиски целого десятилетия. Отметим при этом и роль иноязычного, точнее, инокультурного вмешательства. Блестяще переведенные Р. Райт-Ковалевой произведения Дж. Сэллинджера стали больше, чем просто популярным чтением для молодежи и открытием интересного писателя, с них начались некая «американизация» отечественной молодежной субкультуры, оформление ее сленга, определение фундаментальных понятий, поведенческих стереотипов и т. д. Без Сэллинджера трудно представить раннего (да и позднего) Аксенова, его «мальчиков», его диалоги.

Вторжение иноязычной и инокультурной стихии расширяло границы мира «молодежной прозы», расширяло границы бытия и открывало новые перспективы, что и отразилось позже в «третьей волне» (кроме Аксенова, Лимонова, Довлатова).

Однако чисто эмпирических открытий было недостаточно для возрождения прерванной традиции, для наведения мостов из настоящего в прошлое культуры. Таким мостиком стал манифест Синявского, подкрепленный ярче всего его собственным (и отчасти его друга и «подельника» Юлиа Даниэля) литературным творчеством. Танцующее, искрящееся смехом и смыслом слово Синявского-Герца купалось в полноводной реке «артистического начала» прозы 20-х, впитывало опыт молодости века, уходило в даль, к Гоголю (и отчасти к Гофману). Подчеркнутая литературность сюжетов и персонажей напоминала (и продолжает напоминать) закосневшему в эмпирике современному читателю о существовании другой — не эмпирической, но художественной — реальности, не менее значимой и самоценной. Напоминало о том, что сюжетом произведения может стать разговор о литературе, об авторе, что чисто специальная, казалось бы, проблема может превратиться в захватывающее чтение. Синявский напоминал о том, что смысл искусства — игра, сочетание приемов, танец иносказаний, а не сообщение о том-то и том-то. Искусство для Синявского оказывалось не только выше идеологии и политических проблем, но и выше жизни; оно соперничает с жизнью, не будучи напрямую с ней связано.

И это определило суть основного конфликта, разделившего глухой стеной авторов как в «метрополии», так и в эмиграции, превратив в непримиримых врагов вчерашних «подельников» по журналам и судьбе.

Синявский и Солженицын — вот два полюса этого противостояния, за которым таятся две идеологии, две эстетики, две ментальности каждая из которых (как и вся русская эмиграция «третьей волны», как и вся отечественная современная литература), конечно же, выросла из недр несвободного общества и преодолевала, и преодолевает — по-своему — тяжелое наследство.

Это противостояние больше, чем споры «новаторов» и «традиционалистов», оно становится доминирующим в современной, постсоциалистической культуре, определяя два подхода, традиционно существовавшие в русской культуре: традицию «учительную», проповедническую, так или иначе связанную с православными догмами, и традицию «артистическую», насмешливую, жизнелюбивую, потешающуюся над догмой и ищущую при этом свои формы разговора с Богом. Непримируемость противостояния, множество любопытных деталей и подробностей только подчеркивают принципиальную глубину расхождения и его важность для всего состояния современной культуры.