

КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ



ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО

Сергей Костырко. «Будем жить в глубину...».— Марина Борщевская. Потерянный рай верлибра.— В. Турбин. Босфор, Евфрат и Москва-река.

ПОЛИТИКА И НАУКА

Александр Архангельский. Из прошлого о вечном.— В. Чалинова. Кому принадлежала Поднебесная? — Светлана Семенова. «Да» сознательной эволюции.

Литература и искусство

«БУДЕМ ЖИТЬ В ГЛУБИНУ...»

Проза молодых в журнале «Урал», 1988, № 1.

Когда река покрывается льдом, это не означает, что жизнь там остановилась. Сдавленная, охлажденная, с ограниченным поступлением кислорода и замедленными биологическими процессами, вода продолжает жить, река несет ее дальше. Вот с чем можно было бы сравнить положение молодой литературы в последние два десятилетия. После оживления на рубеже 50—60-х годов часть ее ушла в глубину и продолжала свое движение там, почти недоступная широкому читателю. Другая же, выхлестнув на поверхность, застывала, являя собою то, что все эти годы было принято называть молодой литературой. «Полцарства за конфликт!» — восклицали критики, всматривавшиеся в движение, вернее стояние, этой вполне благополучной и комфортной литературы.

Несмотря на звучащий все эти годы призыв «дорогу молодым!», подкрепленный изрядным количеством молодежных изданий, отсутствие новых голосов в литературе ощущалось все острее. На молодых всегда возлагалась особая миссия — надевать литературу зрением, слухом, голосом, мыслью, непосредственно рожденными современностью. (Вспомним, какие книги писались в прошлом веке молодыми людьми, скажем, «Севастопольские рассказы» или «Записки охотника», и чем были эти книги для русского общества.) У нас же в последние два десятилетия сущест-

вовал как бы особый загончик для молодежной — назовем ее так — прозы; и в этом загончике не создавалось даже, а просто тиражировалось нечто, внешней атрибутикой должное напоминать молодежную прозу начала шестидесятых годов. Перед читателем возникали все новые и новые герои, механически перенесенные из «Юности» времен Катаева, правда, слегка подретушированные под современность, изъясняющиеся на нынешнем жаргоне. С трогательной инфантильностью мучились они проблемами, бесконечно далекими от нашего времени. (Только один пример: фильм Шахназарова «Курьер» — он снят по повести, появившейся в конце 70-х и уже тогда выглядевшей литературным анахронизмом, — сегодня признается чуть ли не главным событием нового, молодого кино.)

И вот, кажется, наступило время, когда словосочетание «молодая литература» начинает возвращать себе исконный смысл. Одно из свидетельств этому — первый номер журнала «Урал». Он целиком отдан произведениям писателей, которые выбирали свой путь без оглядки на литературную конъюнктуру. Конечно, прозу их можно назвать (так уже делают критики) и экспериментальной, и альтернативной, и модернистской, и литературой «андерграунда», а можно, не отторживаясь от нее подобными определениями, сказать просто:

сегодняшняя литература. Ибо современность ее выражена не только и не столько в новизне формальной, сколько в силе и непосредственности отклика именно на сегодняшние наши боли и радости.

Вот совершенно новое для читателя имя — Олег Хандусь. В своем рассказе «Он был мой самый лучший друг» прозаик обращается к горчайшей из проблем последнего десятилетия — афганской. Нельзя сказать, что о войне в Афганистане у нас не писали. Писали — и стихи, и документальные повести, и даже романы. Но странно: не имели они той популярности, на которую, казалось, были обречены острейшим интересом общества к поднятой теме. Почему? Да потому, что в литературе той полностью игнорировался главный вопрос, мучивший всех нас, — вопрос о характере этой войны. О том, как следует понимать применительно к ней слова «интернациональный долг». На таком литературном фоне рассказ Хандуся воспринимается как чуть ли не первый рассказ об Афганистане.

Повествование ведется от лица ветерана-«афганца». Вот его первый абзац: «Потом уже нравилось врываться в чужие дома, сбивая прикладом замки, выламывая ударом сапога ветхие двери. Да что там! Просто стоять посреди улочки, возле пестрых лавок, уверенно расставив ноги, задержав пальцы на холодном металле автомата. Чувствовать на себе боязливые взгляды дехкан. В этом было нечто упоительное...» О ком это? О наемнике? Колонизаторе? Неужели это о наших с вами мальчиках? Увы... Хандусь показывает неведомый нам страшный жизненный опыт, перевернувший представления его героя о том, что подобает и чего не подобает человеку: «Это называлось чисткой. В мазаных глиной лачугах, без деревянного пола, без мебели, нас встречали окаменевшие лица. Дети расползались по углам и зарывались в грязное пестрое тряпье. Некоторые дома были покинуты. Мы ничего не замечали. Сделав свое дело — перевернув все вверх дном, — уходили. Что с теми, у кого было оружие?! Если есть оружие, значит, душман».

В последнюю фразу не хочется вдумываться...

Но вот герои сталкиваются с вооруженным сопротивлением. С крыши дома кто-то «неумело — длинными очередями» отстреливается. Солдаты принимают бой. Друг повествователя Лешка бросает гранату. Крыша снесена, враг уничтожен. Что делать, война — вещь вообще жестокая,

значит, так надо было, переведет здесь дух читатель. Однако читаем дальше — солдаты заглядывают в разрушенный дом: «...в мятом алюминиевом тазу сжался смуглый младенец — только что тлевший и еще теплый уголек. Рядом... замерла старуха... уронив... голову в таз... В дальнем углу, под белой с пятнами простыней, вздрагивало тело молодой матери. Еще не растворившийся румянец блуждал по ее усталому лицу».

Первым не выдерживает «лучший друг» Лешка, он взбунтовался, отказываясь принять законность сделанного. Ибо понять и оправдать это для нормального человека противоестественно. «Ты ведь не знал, — пытаются его успокоить. — На твоём месте мог быть любой». «Любой. Не знал. — Лешка словно пробовал на вкус эти слова. — А что мы знаем?! То, что если бы не мы, то американцы, что мы друзья. Нет, что-то не то мы делаем...» Лешка гибнет, отправившись к душманам договариваться. По сути, это отчаянная попытка остановить происходящее, и Лешка как никто понимает ее безнадежность.

Рассказ невелик по объему, но точен в выборе ракурса, в расстановке акцентов. Афганистан не заканчивается для героя с возвращением домой. Выбитый из колеи пережитым, он чувствует себя крайне неудобно, одиноко в мирной жизни. Горькую усмешку вызывают у него коричневые корочки удостоверения, дающего права на льготы. Не льготы ему нужны, а нечто иное — понимание. Военное участие в афганских событиях было логическим продолжением нашей внутренней и внешней политики застойных лет, и потому общество, пославшее молодых ребят на войну, несет за это всю полноту ответственности. Однако, вернувшись домой, герой сталкивается или с бездумным восхищением, или с обывательской настороженностью («...я его боюсь — такой убить может»). То существенное, что открылось ему на войне, остается не востребуемым.

Разумеется, материал, использованный Хандусем, исключителен по драматической напряженности. Но за ним все те же хорошо знакомые социально-нравственные перекосы нашей жизни, к которым мы притерпелись настолько, что не всегда сознаем, когда и чем они могут обернуться.

Писатель А. Крашенинников на первых страницах своей повести «Одна-единственная» погружает читателя, казалось бы, в хорошо знакомый ему, читателю, мир: современный город, некий институт, молодой сотрудник, поглощенный работой, на-

учными спорами, борьбой с консерваторами. Настроившись на еще одну повесть о физиках, мы не сразу отдаем себе отчет в некоторых странностях изображаемой действительности. Не сразу понимаем, что с самого начала речь идет о некоем, впрочем, не столь уж отдаленном будущем: цивилизация шагнула далеко вперед, и одновременно почти критическим стал разрыв между техническим прогрессом и духовным, нравственным состоянием общества. Люди же оказались участниками все набирающей и набирающей скорости, практически уже не управляемой ими гонки. Герой повести, пораженный вдруг открывшейся перед ним бессмысленностью своей работы во имя этого прогресса, бежит из города к другу-дачнику. Однако мир, от которого он пытается убежать, настигает его в еще более отталкивающем облике. Если в городе хотя бы по инерции, но еще соблюдались внешние приличия в человеческих взаимоотношениях, то здесь, в крохотном дачном поселке, куда приезжают, чтобы расслабиться, самоощущение человека развитого технократического общества явлено герою во всей наготе. Люди отказались от разума как от бесплодной для них силы, они полностью подчинены своим биологическим, утробным потребностям. Страх, лень, голод, похоть, агрессивность — вот что движет их жизнь. Автор дает жесткие, почти шокирующие сцены противоестественного образа жизни друга-дачника и его жены.

Писатель поставил перед своим героем цель едва ли достижимую: понять смысл движения человечества, а отсюда — собственное предназначение. К сожалению, смелость поставленной задачи и выразительность нескольких дачных сцен — то немногое, что можно отнести к достоинствам этой повести. Собственно, и повестью ее назвать трудно. Это скорее трактат, размышление в лицах, чем художественное произведение, в котором форма (сюжет, образы, интонация и т. д.) вобрала бы в себя сложность замысла. Авторская мысль развивается неровно, с явными сбоями, образы, которые пытается нарисовать автор, больше иллюстрируют, нежели воплощают ее. В результате Крашенинников подводит героя к итогу, который удручает своей банальностью: «Пусть единый, всеобъемлющий и окончательный ответ на вопрос, зачем существует жизнь, невозможен... мы все равно ищем его... И значит, мы приближаемся к нему».

И все же повесть эта заслуживает внимания. Она являет собой как бы момент

перехода от уже отработанных повествовательных манер к новым, позволяющим с большей емкостью воплощать сегодняшнюю действительность. Перехода далеко не полного — традиционная бытописательность спорит в повести с элементами абсурдизма, и тут же автор срывается в открытую публицистичность. Более последовательным кажется путь, который проделал другой уральский прозаик, Александр Иванченко, от вполне реалистического романа «Автопортрет с догом» (1982) к «Технике безопасности I», представленной «Уралом».

Странный мир возникает перед читателем. Поезд. В поезде некий безымянный пассажир мается сложным комплексом изгойства: виной перед железнодорожной администрацией, перед пассажирами, вообще перед всем заведенным в этом поезде порядком. И хотя билет, дающий право на проезд, у него имеется, на протяжении всего повествования он то с надеждой, то с отчаянием обшаривает свои вещи в поисках предмета, который окончательно подтвердил бы его полную лояльность к окружающему.

А между тем поезд живет своей жизнью: ночью в нем появляется группа мужчин, и непонятная угроза исходит уже от их облика — черные шляпы, черные кожаные плащи, черные перчатки, белые воротнички, галстуки, сигареты, зажигалки, — все напоминает герою знакомый образ, некую роль (в остраненном повествовании Иванченко действуют как бы не люди, а роли, изображается не жизнь, а выполнение ритуала). Это государственные преступники. Непонятно только, преступники от имени государства или против государства. Герой наблюдает за их действиями и убеждается, что — от имени. Методично, вагон за вагоном, обходят они поезд, и при их появлении пассажиры послушно встают, как бы с сознанием высшей необходимости происходящего, и на очередной станции их уводят под конвоем. Черные мужчины идут в следующий вагон. Убегающий от них герой мучается страхом перед этими людьми, его пугает сам порядок, делающий законными явно преступные действия, ужасает парадоксальная покладистость пассажиров, но вместе с тем для героя и мира, в котором он обитает, все это выглядит вполне логичным, ему представляется непереносимой мысль оказаться в оппозиции к этому порядку. Финальные сцены повести: на станции назначения черные люди выходят из уже пустого поезда и арестовывают друг друга. Герой

же наконец обнаруживает то, что так долго искал. Это — наручники. Ловко застегнув их на запястьях, мгновенно обретший душевное равновесие, пассажир спрыгивает на платформу. (Я пересказал здесь пусть и центральную, но только одну из сюжетных линий повести.)

Для Иванченко обращение к антиутопии не дань моде, оно продиктовано логикой развития его таланта. Вместе с тем связь с новой повестью прежних, написанных в более традиционной манере вещей очевидна. Уже в «Автопортрете с догом», например, Иванченко показал себя прекрасным стилистом. Он силен в изображении разного рода мелочей: поза ли героя, звучание его имени, мимолетный жест, деталь одежды и так далее — подобные частности возникают в его прозе как бы пропитанными, набухшими жизнью, и в неисчерпаемом богатстве оттенков значимости каждой такой мелочи, как в капле воды, автор пытается уловить мир. Таким вот «капельным» способом строит писатель свой основной сюжет в «Технике безопасности I»: цепь выразительных микроисследований отдельных состояний героя, способного с необыкновенной изощренностью видеть, чувствовать, понимать разрозненные черты окружающего мира, но не способного сложить из этих черт нечто целое. А за изображением изломанного, разорванного сознания возникает в повести объемный и сложный образ мира, сформировавшего это сознание. Мира жуткого, враждебного человеку, но при всей его фантастичности навеянного реальностью нашего столетия.

В первом критическом отзыве на молодую прозу уральцев возникло сопоставление их вещей с западными литературными традициями. Похоже, что одной из проблем, которую поставит молодая проза перед критикой, будет необходимость разобратся в понятиях «заимствование», «подражание», «творческое использование». Вопрос этот имеет не только академическое значение. Ибо форма, как известно, не безразлична к содержанию. То есть, относя написанное молодыми к подражанию чужим образцам, мы тем самым признаем отсутствие в нашей действительности материала, породившего этот новый взгляд на нее. Иными словами, вопрос, заимствования тут или нет, может быть сформулирован и так: правду они говорят или нет?

Давайте чуть отвлечемся и проделаем мысленно такой опыт: попробуем представить себе Льва Толстого как начинаю-

щего прозаика, автора «Детства», в контексте тогдашней русской литературы, а затем сравним его повесть с книгами Руссо и Тёпфера. Подобный угол зрения делает практически невозможной попытку оспорить следующее утверждение: в лице Толстого русская литература обретает талантливое копипииста своих зарубежных предшественников. Уж очень поразительно сходство «Детства» с «Библиотекой моего дяди» Тёпфера. Но стоит взглянуть на то же «Детство» сквозь освоенные нами «Войну и мир», «Анну Каренину» и так далее, и мы обнаружим, что национальная самобытность Толстого достаточно ярко сказалась уже в первой его повести.

Дело здесь в самом инструменте критики. Прошу прощения за излишнюю элементарность приводимой далее схемы, но в основе методов литературной критики лежит метод сравнительный. Новое, неизвестное сравнивается с уже хорошо освоенным, в процессе этого сравнения мы и пытаемся понять содержание нового. То есть к новому литературному явлению подходим с теми приемами анализа, которые вырабатывались при осмыслении явлений уже сложившихся.

Естественно, что приемы эти помогают увидеть главным образом то, что новая литература берет из уже традиционной, утвердившейся. Для критики это в общем-то нормально; случаи, когда критика успешно прогнозировала дальнейшее развитие литературы, остаются скорее исключением, чем правилом. Главное, чтобы в такой сложной и деликатной работе, как описание и анализ текущего литературного процесса, критика не забывала об ограниченных возможностях своего инструментария. Уж очень уязвим в данном случае предмет критики — молодая, находящаяся пока в становлении литература.

Вот, например, в одной из недавних наиболее обстоятельных статей в стихах молодых выявлено такое количество заимствований, такое количество поэтической материи, бывшей в употреблении, что напрашивается логический вывод: русская поэзия заканчивается на нынешнем поколении молодых стихотворцев, оно светит отраженным светом и по мере удаления от основного источника света будет неотвратимо угасать. Читатель волей-неволей вынужден согласиться с тем, что необходимый для становления молодого поэта лимит заимствований у нынешних молодых превышен многократно, почти самоубийственно. Но все дело в том, какую функ-

цию выполняют эти заимствования в их собственной поэтической системе — ведь можно предположить и творческое заимствование, когда чужая форма является лишь средством, инструментом для достижения собственных целей. Возможность эту, повторяю, можно только предположить, и решившиеся на этот риск неизбежно окажутся в сложном положении. Как, впрочем, и тот, кто взялся бы оспаривать в свое время тезис о Толстом-подражателе.

Так не плодотворнее было бы, помня о несовершенстве своих методов, искать у новых литераторов прежде всего черты, отличающие их от предшественников, черты, обеспечивающие сегодняшнюю жизнеспособность их вещей. Конечно, ошибок на таком пути будет больше (талант — вещь вообще редкая). И тем не менее это самый надежный путь — довериться собственному чутью на талант. (Я бы ввел в дополнение к основным методам критики такое понятие, как презумпция таланта, и обозначил бы этим неблагозвучным словосочетанием следующее: у талантливого литератора мощностъ собственной творческой энергии всегда преобладает над энергетическим запасом заимствованных форм.)

Сказанное прежде всего относится к Иванченко, обратившемуся к экзотическому для нашей современной литературы жанру антиутопии и сумевшему остаться в нем самим собой.

Гораздо большие споры вызовет, наверно, повесть Андрея Матвеева «В поисках ближнего» (жанр ее обозначен автором как «фрагменты прозы»). Слишком уж много там черт сходства с современной западной прозой, вплоть до графического оформления. Впрочем, автор и не прячет свои литературные пристрастия, они названы в тексте: Хандке, отчасти — Фриш. Отдаленные аналоги в отечественной прозе — «авторская проза» Конецкого и позднего Катаева.

Перед нами своеобразный лирический репортаж-исповедь представителя рок-поколения конца 70-х годов. Автор стремится свести литературный вымысел к минимуму, он конкретен в обозначении времени, места, в описании тех реальных событий, свидетелем и участником которых был, он вводит в повествование воспоминания о своих поездках, размышления о любимых книгах, о поразивших политических событиях и так далее. Повествование, разбитое на главки, порой очень короткие, в одну-две фразы, течет свободно, раскованно, почти хаотично, ныряя в прошлое и возвра-

щаясь в настоящее, подчиняясь как бы только настроению рассказчика. И вместе с тем весь разнородный материал скреплен у Матвеева жестко выстроенным внутренним сюжетом, последовательным развитием мысли.

Этот сюжет определен заглавием «В поисках ближнего». Не только борьба с собственным одиночеством, не только поиски друга, о чем многие страницы повести, но шире: поиски подлинного, что реально питает жизнь, что объединяет героя и его современников в поколение. Больше всего меня интересует то, как что-то происходит впервые, заявляет автор, «как впервые бывает вообще все!». Именно впервые, когда поступок еще не превратился в рутину и можно в полной мере ощутить его содержание, понять значение. В сущности, это попытка разобраться, что вокруг настоящее, а что всего лишь атрибут давно утратившего свое истинное содержание ритуала. Какое бы значение ему ни придавалось. Вот, например, ритуал культурный: поклонение Пушкину — престижный дом отдыха на озере под Псковом, скрип гравия под колесами «рафика», на котором отдыхающие отправляются в Михайловское, импозантная экскурсоводша, рассказывающая пикантные анекдоты из жизни поэта, декоративный камень при въезде в заповедную усадьбу, уподобляющий эту усадьбу парку культуры или детской площадке, толчея в тесных комнатах, посещение ресторана перед возвращением. Поклонение это особого сорта, оно как бы переносит Пушкина из сферы духа совсем в другую сферу жизни, где все можно поглядеть глазами, потрогать руками, даже сфотографироваться на фоне... Ритуал, вызывающий у повествователя тем большее отвращение, что ему ведомо величие явления, на которое посягает это действие.

«В поисках ближнего» повествователь летит в Ленинград, на фестиваль рок-музыки: «...я прилетел с целью не более и не менее, но отыскать утерянную отмычку к дверям моего поколения». Толпа, собравшаяся здесь, может выглядеть и значительной, и нелепой, и опасной, она может внушать (и внушает герою) отвращение, но вот начинается их музыка, и наступает момент единения, слияния — состояние, которое автор обозначает словом явь. Ради этого собрались они со всей страны, ради этого вон тот парень, «ведь он из Красноярска — боже, это еще дальше, чем мой родной город, намного дальше, а ведь прилетел, не пожалел стольни-

ка за билеты да еще чирика за пригласительный». Единение — это, конечно, прекрасно; но вот что их объединяет, что это за музыка, чего они ищут в ней?

И вообще, хорош или нет рок? А не хорош и не плох, отвечает автор. Дело не в роке, дело в нас. Для того чтобы ответить на эти вопросы, нужно разобраться в себе, нужно понять, что заложено в нас временем.

К сожалению, в подобном пересказе можно только обозначить направление мыслей автора, но нельзя передать интонацию повествования, живую, нервную, элегичную, ироничную, саркастическую, которая и обеспечивает мысль писателя главным — нетривиальностью.

Я не хочу сказать, что повесть Матвеева безупречна. Скажем, нехватка иронии по отношению к собственной фигуре грозит образу повествователя неким романтическим штампом «одинокое безработного прозаика из провинции». Но и при этом проза Матвеева кажется мне безусловно талантливой, а обаяние ее подлинным, идущим не от игры в литературу, а от жизни.

Если попробовать выделить два наиболее характерных качества сегодняшней молодой прозы, то ими будут, во-первых, стремление говорить серьезно о серьезном, а во-вторых, тяготение к культуре, нарабатанной литературой XX века. К сожалению, отсутствие нормальных условий для развития этой литературы, существовавшей до сих пор в узких кружках друзей-ценителей, не могло не сказаться на творчестве молодых. Внутренняя свобода, с которой ведут себя в нетрадиционных для нашей литературы повествовательных манерах Иванченко и Матвеев, пока редкость. Для такой свободы нужна освоенность в накопленной XX веком культуре, освоенность не только читательская, но и творческая, то есть применительно к отечественному материалу, к собственным проблемам, наконец, к своему языку. А ее-то как раз и не хватает.

Вот еще два автора «Урала» — Александр Верников и Владимир Пирожников. Манера Верникова заставляет вспомнить термин «автоматическое письмо». Мерное, внешне бесстрастное не изображение даже, а как бы перечисление того, что делает, думает, говорит герой, помогает автору создать некую повествовательную инерцию, надеть свою прозу определенным, жестко выраженным ритмом и на какое-то время заморозить всем этим читателя. Но очень скоро эффектный прием приходит в противоречие и с тем жизненным

материалом, что выбрал автор, и с теми задачами, которые он ставил перед собой. Проза Верникова терпит потери не только в эстетическом, но и в этическом звучании. Вот, например, сцена из рассказа «Дозорный на границе». К герою, молодому человеку, пытающемуся сосредоточиться на некоем высшем духовном состоянии и отмахивающемуся от быта, как от дурного сна, приходит, что называется, с бутылкой пожилой человек уговаривать его жениться на своей дочери. Дочь ждет ребенка. Автор никак не комментирует ту снисходительность, с которой герой встречает посетителя, видимо, полагая, что при столкновении его мягущегося героя с «мецанским кодексом благополучия» читатель наверняка будет на стороне героя. Но вот ведь не сочувствует читатель герою, по крайней мере один — пишущий эти строки, — ведь как-никак ребенок ожидается. Не ветром же надуло, любовь, наверное, была или что-то еще. Но вот что? Как раз это-то и остается за рамками повествования.

Сложное впечатление оставляет и рассказ Пирожникова «Пять тысяч слов». Древний Китай. Оказавшийся в опале придворный историограф проводит дни в одной из отдаленных беседок императорского парка. Он опытен и мудр. Героиня, юная прелестная наложница императора, обладает острым умом и чутким сердцем. Случайно встретив мудреца, она просит у него совета. Завязываются философские беседы, мелькают имена китайских историков, философов, поэтов, пересказываются легенды и так далее, и все это на фоне прекрасного парка с ухоженными озерами, с порхающими бабочками, с изящно застывшими в отдалении служанками-красавицами, на фоне раскрытых вееров, пурпурных халатов, кисти с «нефритовой рукояткой» и тому подобного. Автор, видимо, пытался поделиться с нами чем-то открывшимся для него благодаря восточной культуре, но, читая рассказ, трудно избавиться от ощущения некоего интеллектуального кича, европейской поделки а ля Чина. Эрудиция и литературные способности автора несомненны, но вот совладать с чужими культурными традициями, на мой взгляд, ему не удалось.

Разумеется, и в литературе, как и в науке, при освоении еще не изведанных путей отрицательный результат обладает своей ценностью, но, увы, не для читателя. Не ради оправдания, а ради справедливости нужно сказать, что творческие неудачи, о которых мы говорили выше,

вызваны отнюдь не литературным деланием авторов, расчетом или стремлением подладиться к конъюнктуре. Молодые уральские прозаики производят впечатление честных и добросовестных по отношению к своему ремеслу. Поэтому отнесем пока их неудачи к болезням роста.

О первом номере «Урала» вполне можно говорить как о репрезентативном для сегодняшней молодой прозы, достаточно верно показывающем и ее тематику и направления художественных поисков, ее достижения и срывы. В этом убеждает складывающийся на глазах определенный литературный контекст, отвлекаясь от достоинств и недостатков его слагаемых, я назвал бы здесь прозу Владимира Рекшана и Аркадия Бартова в «Неве», ленинградский сборник прозы и поэзии «Круг», рассказы Нины Горлановой в том же «Урале»,

не замеченную в свое время критикой повесть Бориса Агеева «Третий» и ряд других публикаций. Возможно, что эта молодая литература кого-то и разочарует, возможно, от нее ожидалось больше глубины, блеска, значительности. Но что делать, для того чтобы мускул был крепок и здоров, он должен быть в постоянной работе. Писание же в стол (а именно в таком положении созревали многие из упомянутых здесь писателей) — вряд ли нормальное условие для развития таланта. Для полноценного творчества необходим слушатель, читатель. Нужен диалог молодой литературы с обществом. Теперь читатель у молодых появился. Появилась возможность диалога. Будем надеяться, что он окажется плодотворным.

Сергей КОСТЫРКО.



ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ ВЕРЛИБРА

Вячеслав Куприянов. Эхо. Стихотворения. М. «Современник». 1988.
157 стр.

Мы говорим спаси-бо(г) — получая всего лишь навсего билетик в автобусе, благо-дарю — в ответ на какой-нибудь не меньший пустяк, целую — и восстанавливаем целостность, исцеляем. Даже и в бытовых, стертых, на каждый день словах бушуют могучие энергии.

Мы говорим угрызения совести (угрызла!), извините (выпустите из вины!) — какая горестная сила раскаяния сквозит в неуклюжей грации такого словостроения!

Такова воля родного языка, его детски прекрасный разум, подсказывающий — как жить.

Но повседневный массовый рассудок давно разошелся с разумом языка. Язык нам давно уже не учитель. Кто поможет воссоединиться человеку со словом? Конечно, поэзия! Ведь это поэт открывает в словах тайные люки и выводит нас к таким мирам, где мороз и солнце — день чудесный! — всегда, навеки.

Но и поэзии и слову надо учиться. А может быть, и переучиваться. Тут даже и азбучные открытия и повторения пройденного могут оказаться в пору.

Река речь — читаем в последней книжке Вячеслава Куприянова. И действительно радуемся этому «верлибру» из двух слов, как бы узнавших, открывшихся друг

другу и друг в друге. Какие вихри проносятся между ними!

РЕКА РЕЧЬ

РЕЧЬ РЕКА

Речь — текучая стихия языка. «А з реку», — говорит пророк и превращается в... реку... То же, кстати, и в забытых стихах Василия Кирилловича Тредиаковского:

Вонми, о! небо, и реку,
Земля да слышит уст глаголы:
Как дождь я словом потеку;
И снидут, как роса к цветку,
Мои вещания на доли.

Реку у Тредиаковского — и есть небесная река, снисшедшая на доли, ливень творчества, проливающийся на мир, на природу — ради ее преображения.

Связь мудрости, речи и стихии воды, жизни, явленная в самих созвучиях река речь, не может быть исчерпана никакой логикой. Тут тайна живого языка. Могучая система русского корнесловия, укорененная как бы в другой действительности, знает куда больше, чем мы. После десятилетий яростной борьбы со словом обществу и государству следовало бы смиренно сесть за парту, не гнушаясь и самыми скромными уроками, о которых мы и пытаемся вести здесь речь.

Ушам, забитым машинным грохотом и громыханием барабанных слов, к примеру, было бы полезно услышать, что