

Содержание

Классика нового времени	5
Сто дней до приказа	57
ЧП районного масштаба	145
Работа над ошибками	255
Как я был колебателем основ	377
Неуправляемая	453
Как я был врагом перестройки	521
Комментарии	545

Классика нового времени

Лет эдак через сто (добавьте или убавьте полсотни лет) наш с вами сегодняшний день будут изучать, среди прочего, по пятнадцатитомному собранию сочинений Юрия Полякова, счастливым обладателем которого является читатель этих строк. За полвека работы в литературе писатель сумел воссоздать целую галерею литературных типов, характеризующих временной промежуток между поздней советской эпохой и первой четвертью XXI века. Социальные типы этого времени вереницей проходят перед читателем: это «деды» и «салаги» в армейской казарме 70-х годов, мечтающие о «дембеле»; молодые партийные работники, незаметно для себя теряющие естественные человеческие рефлексии; начинающие бронзоветь комсомольские секретари, неспособные понять причины ЧП районного масштаба; молодые школьные учителя, делающие работу над ошибками; «новые русские», для которых деньги и золотые цепи на бычьих шеях стали эквивалентом всех жизненных ценностей. В произведениях Полякова как в калейдоскопе мелькает множество представителей социальных слоев, выдвинутых этим временем на первый план русской жизни: это старики из дома творчества, который постепенно превратился в дом престарелых, греющихся в лучах давно погасших звезд их славы, чиновники, бизнесмены, бандиты из «лихих 90-х», писатели, строчащие литературную халтуру под иностранным женским псевдонимом, режиссеры-рестораторы, писатели, не написавшие ни слова, но ставшие громкими проектами...

Юрию Полякову удалось показать все наиболее значимые институты как советского, так и постсоветского времени: армия,

школа, вуз, комсомол и партия, редакция социально-политического еженедельника первой четверти XXI века, ну и, конечно же, литературная среда, сконцентрировавшаяся в ЦДЛ и в Союзе писателей. Мало того, Ю. Поляков не только показал *социальные* типы тех эпох, смену которых ему и людям его поколения довелось пережить, но создал уникальные *литературные* типы: писатель, не написавший ни слова, кинорежиссер, не снявший ни одного фильма... В его сатирических произведениях мы находим фантастические локусы, как, например, Демгородок, в который поселены узнаваемые политические деятели переходной эпохи, уже ушедшие с исторической арены, да еще все это закручено в лихой детективный сюжет.

* * *

Первые три повести Ю. Полякова: «ЧП районного масштаба» (1985), «Работа над ошибками» (1986) и «Сто дней до приказа» (1987) сыграли очень важную роль в истории новейшей русской литературы.

Поляков ставит в тяжелое положение критиков: все его вещи сопровождаются ироничными, но в то же время очень серьезными и глубокими эссе, которые можно бы назвать автокритикой. Это своеобразные тексты-сателлиты, как бы вращающиеся вокруг художественных текстов: «Как я был колебателем основ» (это о повестях «Сто дней до приказа» и о «ЧП районного масштаба», «Работа над ошибками»), «Как я был поэтом», «Как я варил «Козленка в молоке», «Как я писал «Апофегей» и т. д. Писатель выступает в несвойственной ему роли интерпретатора собственных произведений и того социально-политического и литературного контекста, из которого они возникли. Саморефлексия литературы происходит как бы минуя критика: писатель перехватывает у него эти функции. Но литературоведа, историка литературы, пусть и занимающегося современностью, это ставит в более выгодное положение. Задача осмысления закономерностей литературного процесса и общественно значимых смыслов, генерируемых литературой, упрощается. Писатель выступает как собеседник исследователя, прямо говорящий ему, неразумному, «что хотел сказать автор». Другое дело, что исследователь иногда по-другому видит то, что сказалось, а не только хотелось

сказать. Однако автокомментарий автора для исследователя литературы бесценен.

Юрий Поляков вошел в литературу в тот момент, когда привычный по советским десятилетиям предсказуемый литературный процесс с противоборством традиционных журналов и направлений сменился литературным хаосом. Политическая либерализация, отмена цензуры привели к тому, что на страницы журналов хлынули запрещенные ранее произведения, появились имена писателей, которых в принципе не было в литературе: Владимир Набоков, Гайто Газданов, Евгений Замятин, поэты парижской ноты, Адамович и Ходасевич, Валерий Тарсис, появилось имя Солженицына, началась переоценка не только фигуры Сталина, но и Ленина. В истории литературы этот период приобрел имя публикаторского. Неразрешенные цензурой, отторгнутые от читателя произведения потеснили собственно современную литературу, и три повести Полякова, о которых спорили не менее жарко, чем о «Детях Арбата» А. Рыбакова и «Белых одеждах» Дудинцева, оказались едва ли не единственными, что увидели свет в тот период, а не в предшествующие советские десятилетия. И все же роль романов и повестей Рыбакова, Дудинцева, Айтматова, Распутина, Астафьева при всей их огромной значимости для истории литературы была принципиальной иной, чем у повестей Полякова. Они завершали прежний период литературной истории, давали ответы на вопросы, поставленные литературой второй половины XX века, деревенской, военной, городской прозой — подобно тому, как «Доктор Живаго» давал ответ той концепции революции, что была предложена А. Блоком в поэме «Двенадцать», т. е. завершал первую половину XX века, но не открывал следующего периода. А повести Полякова, напротив, открывали новый, современный нам, период литературного развития.

Почему?

Потому что они говорили запретную ранее правду — будто бы напрашивается ответ. Но ответ, увы, неправильный. А разве неправду говорил роман Дудинцева о научной генетической школе и истории ее разгрома в 40-е годы? Неправду говорил Рыбаков о судьбах детей Арбата в 30–40-е годы? Так ли уж неправдива история отношений Сталина и Кирова, рассказанная

в этом романе? Или Астафьев в «Печальном детективе» с его размышлениями о немотивированной преступности, о корнях зла так уж неправдив? Да и вообще, критерий правды — не самый достоверный в искусстве. Ведь и литература социалистического реализма даже в самый жесткий момент формирования соцреалистического канона имела свою правду. И колхозный роман 30-х годов тоже имел свою правду — совсем иную, конечно, чем правда деревенской прозы 50–80-х годов, чем правда, о которой скажут Ф. Абрамов и В. Белов спустя два десятилетия. Но тоже имел свою правду, правду так никогда и не сбывшегося идеала советской деревенской жизни, основанной на принципах добра и справедливости. Так что не в правде дело. Литература, как ни странно это может показаться, не умеет лгать, она, если угодно, не знает неправды. Только ее правда далеко не всегда соотносится с правдой протокола или черно-белой фотографии.

Конечно, тогдашние повести Ю. Полякова говорили правду, притом о запретном, о том, о чем в СССР писать было нельзя. Поэтому они и валялись несколько лет в кабинетах военной и политической цензуры, а увидели свет тогда, когда цензура и государство ослабели и сдерживать напор запретной ранее литературы уже было невозможно. Недаром в романе «Веселая жизнь, или Секс в СССР» автобиографический герой Полякова молодой писатель Полуяков оказывается автором двух «непроходимых» повестей об армейской жизни и о жизни комсомола. Впрочем, если он будет вести себя хорошо, то цензурные запреты можно и ослабить...

Так что дело не в правде, а еще в чем-то. В том, наверное, что автор, человек молодой и глубоко укорененный в социально-исторических реалиях поздней советской жизни, писал не о прошлом, а о будущем. Он, пожалуй, оказался единственным реалистом позднего советского времени, который не скорбел о прошлом, но думал о настоящем и путях его совершенствования. И это принципиально отличало его от Распутина, который горевал об ушедшей деревне, показывая на ее месте невероятный поселок-бивуак («Пожар»); от Рыбакова и Дудинцева, углубившихся в сталинскую эпоху; от Астафьева с его пессимизмом в осмыслении природы зла. Поляков же думал о том, как нуж-

но изменить советскую жизнь, вовсе не ставя под сомнение ее историческую правду и правоту.

Если взять «Сто дней до приказа», то в этой повести прямо ставится вопрос о том, что неблагоприятно в армии, что такое дедовщина и почему офицеров вполне устраивает такое положение дел, когда молодые солдаты становятся объектом жесточайшего прессинга со стороны старослужащих. Почему в армии царит не взаимная поддержка людей, разделенных всего лишь одним-двумя годами (здесь даже и о разных поколениях говорить не приходится), но подавление и унижение, навыки которого передаются по наследству, и через год молодые, распрощавшись со «стариками», ведут себя по отношению к новому набору точно так же. И ответственность за эту ситуацию Поляков искал не в культе личности Сталина и не в ежовщине, а в современной ситуации, в эрозии морально-этических норм, затронувшей не только армию, но общество в целом.

Честно говоря, коллизия повести «ЧП районного масштаба» кажется сейчас и наивной, и легковесной. Мальчишку в РК ВЛКСМ обидели, не приняли в комсомол, не поверили, не вникли, отнеслись формально — и все это выясняется только к концу повести, да и то потому, что он забрался ночью в здание райкома и там напакостил, да еще украл знамя. Первого секретаря райкома вызывают из отпуска с Черноморского побережья, где он успешно охотится на крабов. Ну правда ведь, на фоне грядущих воистину всенародных испытаний (распад страны, ГКЧП, путч, обстрел танками собственного парламента и пр. и пр.) ЧП в Краснопролетарском райкоме комсомола не тянет на масштабную историю. Но это с нынешней точки зрения, когда мы знаем, что было потом. Так, однако, случилось, что эта первая, опубликованная еще до перестройки повесть Ю. Полякова сделала его знаменитым. И тоже потому, что не в прошлом он искал беды и их истоки, но в настоящем, заглядывая в меру отпущенного в будущее.

Впрочем, столь ли незначительна сюжетная ситуация, легшая в основу той ранней повести? Обратившись к ней, писатель обнаружил эрозию комсомола как своего рода министерства по делам молодежи, за которой он сумел разглядеть верные признаки эрозии советской цивилизации в целом и предугадать ее

крушение. Поляков в этой вещи сумел уловить одну из самых страшных, «базисных» сторон советской цивилизации, которая и привела к ее гибели. Двоемыслие, представление о том, что можно и нужно говорить на комсомольском собрании и что дома или с друзьями, два дискурса, свободно сосуществующие в речевом и мыслительном обиходе, ложь привели к тому, что именно комсомол стал инкубатором будущих постсоветских нуворишей. Бесстыдно эксплуатируемые комсомольские мифологемы романтико-героического плана (например, Павка Корчагин как герой советской мифологии) и реальность аппаратных игр стала главным противоречием той среды, которую исследовал Поляков.

Уже значительно позже размышляя о тех давних своих шагах в литературе, он с сокрушением писал, что люди его поколения были призваны не к созидательной деятельности, как, скажем, писатели 30-х или 40-х годов, но, скорее, к разрушительной. Его первые повести будто бы дискредитировали и подталкивали к краху важнейшие институты советской эпохи: армию, комсомол, школу... При этом их автор никогда не был убежденным антикоммунистом, антисоветчиком, противником советской цивилизации, к которой, по его же признанию, «испытывал сложные, но не враждебные чувства». Однако общая и литературная история сложились так, что вопреки авторской воле писательские усилия Полякова в сложной общественной картине тех лет совпали с усилиями тех, кто бодался с дубом. И здесь мы выходим на самые сложные литературные и общественно-политические контексты творчества писателя.

«Бодался теленок с дубом» — так назвал А.И. Солженицын с огромной долей самоиронии свою книгу очерков литературной жизни 50–70-х годов. Ироничность заложена в самой русской поговорке, которую использовал писатель: когда у теленка режутся рожки, он чешет их о забор, о ворота, о дуб. И если слабый забор или старые ворота могут не устоять, то исход поединка с дубом всегда предрешен: дуб не только устоит, но и не шелохнется. Однако самоирония Солженицына оказалась напрасной: теленок свалил дуб, победил советское мироустройство. Его «Архипелаг ГУЛАГ», его публицистика, его художественное творчество, созданные им образы Сталина в «Круге первом»

и Ленина в «Красном колесе», нанесли сокрушительный удар по советской политической и государственной системе. Естественно, Солженицын был не один, рядом с ним были и политические деятели подобные Сахарову, и писатели, подобные В. Шаламову, которые при всех своих политических и религиозно-философских расхождениях складывали свои усилия в общий вектор борьбы с дубом.

Логика литературной истории бывает подчас совершенно непостижимой: к вектору этих усилий прибавился и голос Полякова, принципиального идейного оппонента Солженицына! И его усилия были приложены к общей точке давления: дуб не устоял! Сам Поляков, размышляя об этом парадоксе литературной и политической жизни, говорил в эссе «Как я был колебателем основ»: «Драма в том, что наша писательская честность была востребована ходом истории не для созидания, а для разрушения <...> Почему? И могло ли быть иначе? Не знаю...»

Но дело не только в том, что Поляков выступает как летописец эпохи перемен. Дело еще в его способности вести с читателем прямой дружеский диалог, «забалтываться» с ним, как сказал Пушкин о своем читателе «Евгения Онегина». И такое обращение к читателю заставляет воспринимать чтение произведений Ю Полякова как лёгкую и радостную беседу с давно и хорошо знакомым человеком, с добрым другом. Получается, что писатель обращается к жанровой форме «свободного романа», созданного впервые Пушкиным. М. Бахтин говорил, что жанр — это память литературы, и неудивительно, что память об открытиях Пушкина жива в современном художественном сознании. Пушкин рассказывал в одном из писем, что пишет роман, в котором забалтывается донельзя. Так же «забалтывается» и Ю. Поляков. Но ведь заболтаться можно с близким другом, случайно встретившись с ним хоть в кафе, хоть на улице: с самим собой не получится. И Пушкин вводит в свой роман образ читателя — друга, с которым можно заболтаться, забыв о сюжете, о развитии романного действия, бросив на время Татьяну, Ленского, Онегина, для того, чтобы обсудить с другом, человеком, близким к литературе, проблемы перехода от романтизма к реализму, рассказать, что красоту подлинную он сейчас видит

не в брегах Тавриды, а в простом сельском пейзаже, что идеалу гордой девы он предпочел бы теперь хозяйку. С кем такое обсудишь? Да только с другом... Притом с самым близким. Его-то образ он и вводит в роман, получая возможность в спонтанных разговорах с ним через «магический кристалл» обнаружить «даль свободного романа».

Но в романе Пушкина есть образы самых разных читателей. Среди них придирчивый, ищущий «противоречия» и «орфографические ошибки», с которым автор, впрочем, прощается в конце первой главы как с приятелем; есть наивный читатель, который, прочитав «морозы», сразу же ждет рифму «розы» — и получает ее от ироничного автора. Но с ними забалтываться неинтересно; заболтаться можно с близким другом... Пушкинское обращение «Друзья мои!» — это к нам.

Можно, наверное, говорить, что в русской литературе последних двух столетий сформировался жанр романа-диалога, романа-беседы, в котором образ читателя-друга столь же важен, как и образ автора-повествователя. И чаще всего это происходит тогда, когда в произведении ставятся проблемы литературные, когда на обсуждение с читателем выносятся вопросы романтизма и реализма или же реализма и постмодернизма — от эпохи зависит.

Во многих своих произведениях Поляков тоже выстраивает «даль свободного романа», разрешая себе «заболтаться донельзя». Но с кем? Кого находит он для того, чтобы диалог оказался интересным для обоих? Друга! Именно его присутствие мотивирует и авторские оговорки: «Докончу как-нибудь потом», и обращения: «Возлюбленный читатель, скорее туда, в золотую советскую осень 1983 года!» С образом читателя-друга мы ассоциируем себя. Отсюда эффект дружеской беседы, в которую мы погружаемся, становясь читателем Полякова. Часто повествователь говорит: «наши герои», «наша история», он «почувствовал то, что мы чувствуем, когда...» Местоимения «мы», «наши» становится способом маркировать незримое присутствие читателя-друга, которому можно рассказать практически все, даже то, о чем мужчины в присутствии женщин обычно не говорят. В самом деле, потребность рассказать что-то веселое и явно не относящееся прямо к сюжету может возникнуть только тогда,

когда рядом — читатель-друг, с которым автор составляет дружеское «мы».

Но образ читателя у Полякова дан, скорее, имплицитно — его присутствие нужно суметь увидеть, почувствовать за монологом повествователя, обращенного к имплицитному читателю. Но именно благодаря такому общению устанавливается специфический поляковский тон повествования, исполненный иронией, юмором, гротеском. Без образа читателя, способного эту иронию понять, посмеяться над шуткой и распознать гротеск, принять его условность, такая повествовательная манера была бы просто невозможна. Ведь именно взгляд повествователя делает что-то смешным; его иносказание обнаруживает за обыденным явлением его ироническую интерпретацию, как, например, в случае с контролерами, усомнившимися в возрасте героя и его праве до 7 лет ездить в троллейбусе бесплатно. «Дай им честное партийное! — (шепчет герой своей матери. — М.Г.), твердо зная: коммунисты не имеют права врать, лишь в самых крайних случаях», и дальше такой случай находится в бытовом эпизоде, характеризующем отношения родителей повествователя: мать доказывает мужу, «будто пузырек пробных духов стоил всего сорок копеек, хотя на самом деле за него заплачено в три раза больше». Да уж, тут и коммунисту соврать не грех! А чего стоят такие замечательные сентенции, юмор которых оценить сможет только читатель-друг: «Предков нельзя приучать к хорошим оценкам — они превращаются в вымогателей пятерок». Или: «Заплаты украшают старые штаны, как шрамы лицо пирата!»

Читатель-друг нашего скромного предисловия к собранию сочинений писателя заметил, наверное, что мы не называем произведений, о героях которых, о социальных и литературных типах мы говорим, не спешим отметить, откуда взяты примеры иронии или юмора. И это не случайно. Дело в том, что все прозаическое творчество Ю. Полякова, вошедшее в это собрание сочинений, представляет некое художественное целое, своеобразный метатекст, который можно (и должно, наверное) расценить как один большой роман. Это единство определяется авторской позицией и средствами ее выражения, общим взглядом на мир, проблематикой (при всей тематической широте), но