

Сергей СТРАШНОВ

ПОСЛЕВОЕННЫЕ СОЦИАЛЬНО- БЫТОВЫЕ РЕАЛИИ И ПОЭТИЧЕСКИЕ СТИЛИ

Величайшая из войн, победоносно законченная в 1945 году, далась стране неимоверной ценой. Погибло до 27 млн бойцов и мирных граждан, «35 млн человек осталось без крова в результате разрушения 1700 городов и поселков, 70 тыс. деревень»¹. В течение последующего десятилетия, воскрешая их из руин и пепла, поднимая хозяйство и неполные семьи, люди неразгибаемо трудились, испытывая при этом бытовую неустроенность, недоедая, одеваясь в заношенное, залатанное или перелицованное. Однако управляемое партийными постановлениями, непоколебимыми средствами массовой информации и пропаганды официальное искусство личные проблемы и осложнения игнорировало, представляя окружающее в убаюкивающем блеске славы. В текущей практике утвердились такие противоестественные соединения, как бесконфликтная драма, положительная сатира, безлика лирика. Разрыв между литературой и искажаемой реальностью оказался разительным.

Торжествующие голоса не могли скрыть от чутких ушей равнодушного автоматизма предпринимаемых манипуляторами и версификаторами действий. Н. Асеев, негодуя, перечислял в записной книжке: «Что с поэзией? / Фикции стихов. / Фальшивые голоса. / Не верят самим себе. / Секция песенников. / За один одаренным вереница посредственностей прикрывается. / За Исаковским — Софроновы, Ошанины, Долматовские. / Нехитрая рецептура: / Молодежь — идешь, / Молодежь — поешь. / Лирика. Где она? / Сухое нравоучение. / Вроде витрины магазина с муляжами фруктов, а фруктов в магазине нет — невыгодны. / „Есть у меня друзья на белом свете“, а на поверку — „в секретариате“. / ССП — Союз сов[етских] посредственностей. / Все, что выделяется из их среды индивидуально, подстригается под гребенку»².

То есть жестко регламентируемые стихотворцы и сами склонялись к нормативности. Понятие «стиль эпохи» — обычно весьма расплывчатое, но тогда оно стало наглядным слепком тоталитарного сознания — как стиль Большой, величественно-от-

Сергей Леонидович Страшнов — доктор филологических наук, профессор отделения журналистики, рекламы и связей с общественностью Ивановского государственного университета. Родился в 1952 году. Автор учебных пособий и монографий по теории и истории поэзии, современных массовых коммуникаций, методике преподавания гуманитарных дисциплин: «Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте» (1983), «Молодеет и лад баллад» (1991), «Русская поэзия XX века в выпускном классе» (1999, 2001), «Актуальные медиапонятия» (2012, 2017) и некоторых других, а также более 200 научных, литературно-критических и методических статей.

¹ Верт Н. История советского государства: 1900—1991. Пер. с фр. Изд. 2-е, испр. М.: ИНФРА-М, «Весь мир», 1998. С. 329.

² РГАЛИ. Ф. 28. Оп. 1. Ед. хр. 151. Л. 7–8.

влеченный. До середины пятидесятых годов критики заклинали: «Нам нужна *праздничная* литература», хотя бы и уточняя при этом, — «не литература о „праздниках“, а именно *праздничная* литература, подымающая человека над мелочами и случайностями, обдуманно отбирающая и типизирующая наиболее важные явления жизни»³. Поэтому заглавные жанры первого послевоенного десятилетия — наряду с гимнами — это идиллия и ода, неотделимые, впрочем, от злободневной публицистики (например, антиимпериалистической). Высокопарное единомыслие патетику порождало по инерции, верховные мифы — даже в сравнении с предыдущими периодами существования подцензурной литературы — окостеневали, становясь ритуальными стилистическими фигурами. Как писал М. Зощенко И. Сталину: «За 20 лет изменилось даже отношение к слову. Достаточно сказать, что я работал в советском журнале „Бузотер“, каковое название в то время не казалось ни пошлым, ни вульгарным».

«Государственное чистописание» (оборот А. Платонова) превращалось в основное занятие для участников всех хоть сколько-нибудь различавшихся прежде поэтических школ. Словарь допустимых выражений оскудел, и его неоднородность заключалась лишь в том, что клише выпренные эклектически соседствовали с газетными штампами и неловкими эвфемизмами. На их сочетание можно натолкнуться даже у С. Маршака — стилиста в другие времена чрезвычайно грамотного: «Родился он в военный год, Блокаду перенес. И озабоченный народ Жалел его до слез <...> И в Париже и в Шанхае Не один голубевод⁴ <...> И ты под лесами не балуй, Наемник, зовущий к войне!» Нивелируясь, литература собственно советская находилась в таком упадке, которого за все семьдесят лет своего существования не знала никогда. Доминанта стиля обозначенной эпохи — помпезно-казенная риторика с нотами одновременно и высокими, и фальшивыми.

Иное заглушалось. Лишь однажды прозвучавшая по радио сразу после своего создания песня «Враги сожгли родную хату...» вновь публично была исполнена через пятнадцать лет. Но она пополнила тот вагонный и подворотный постфольклор, откуда народ получал воплощенные в слове и напеве сгустки собственного опыта утрат и тягот. В прозе робкие попытки его отображения наблюдались отчасти у В. Пановой и В. Некрасова. Остальное оставалось неведомым: не только потаенные стихи про бараки лагерные, но даже безобидная зарисовка битком набитого поезда, продававшая печати в архиве А. Твардовского более десятилетия. По этим причинам и возникло в среде широкой публики заблуждение, что тему достаточно поздно и мемуарно открыли знакомые уже повсеместно Е. Евтушенко «Картинкой детства» (1963) и «Марьиной рощей» (1972), Ю. Визбор «Сретенским двором» (1970) и В. Высоцкий «Балладой о детстве» (1975).

Однако был и синхрон — скрытый и полускрытый. Кто-то из его представлявших на рубеже сороковых–пятидесятых чаще или реже публиковался, кто-то ждал своего часа до начала «оттепели», а кто-то и потом вынужденно или принципиально довольствовался устными выступлениями в близком кругу. Первым, пожалуй, следует назвать Я. Смелякова, биография которого (а он за 12 лет прошел два советских лагеря — в качестве репрессированного и финский — в качестве военнопленного) не могла стать тогда художественно транспарентной, хотя интонационно и характерологически она иногда давала о себе знать. Многие послевоенные вещи (включая сюда не только «Наш герб» или «Рабочего», но и впечатляющий, с задержкой появившийся «Памятник») эмблематичны. Но в лучших из монументальных стихотворений, где лирический герой как будто бы окончательно «железным и каменным стал», все-таки сказывается его

³ Эльяшевич А. Будни или праздники? / Звезда. 1954. № 10. С. 184.

⁴ То есть голубятник (подстрочный перевод наш. — С. С.).

внутренняя натура — хмурая и вместе с тем сдержанно-нежная: «На выпуклые грозные глаза / вдруг набежит чугунная слеза». Это признаки уже не Большого, а «сурового» стиля, и утверждаться он, вопреки подсчетам С. Завьялова⁵, начал до смерти Сталина, после которой, наоборот, будет уже сглаживаться — «оттепельным» сентиментализмом.

Наряду со Смеляковым с разных сторон подступали к «суровому» стилю поэты-фронтовики. Что и неудивительно: недавно пережитого они не прятали — окопная правда определяла восприятие мирной жизни и формы его выражения. Самый благополучный из них — отмеченный Сталинской премией М. Луконин — находился вроде бы в границах поощряемого и неуклонно выстраиваемого литературного процесса, его жанров и Стиля. Тем не менее располагался он там несколько боком, расшатывая безмятежные мелодии. Впрочем, весьма непоследовательно: в производственной стихотворной повести «Рабочий день» с ее трафаретной фабулой автор то деформировал гладкопись паузником, то сбивался на опереточную короткостопную силлаботонику — в манере другого лауреата, Н. Горбачева. И все же вкупе с прерывистыми репликами, присутствующими также в небатальном обрамлении поэмы «Дорога к миру», ритмически Луконин канон сумел отчасти поколебать.

Стиху Е. Винокурова тоже случалось становиться жестковатым, и тем не менее этот поэт приближался к «суровому» стилю скорее не интонационно, а концептуально. Красоту он задиристо искал в ее обиходном виде, близлежащих проявлениях: густо побеленной казарме; мотиве, какой извлекал из гармошки ротный сапожник; пайке липкого черного хлеба; женских руках, покрасневших от частых стирок; скупом вагонном уюте. Временами Винокуров над своими же бытовыми предпочтениями иронизировал, но ведь и противопоставлял им нечто самое непритязательное: «Скупой и тонкий дух березы / В те годы я не понимал». Похоже как будто бы поэтизировал армейскую рутину К. Ваншенкин. Однако то, что первый преподносил с некоторым вызовом, второй отмечал в форме цепкой, но и спокойной детализации. Его взгляд почти повсюду оставался сочувствующим, исключавшим даже полемически напускную суровость.

И тем более иначе, чем М. Луконин или Е. Винокуров, пытались оторваться от принятых литературных правил С. Гудзенко и А. Межиров. Намерив километры путевых циклов и по собственной практике познав, что значит «Тщета газетного листа», они не принимали бесконфликтное постоянство Большого стиля и вносили в тогдашнюю поэзию элемент рефлексии. Отнюдь не только на больничных койках, куда приводили старые раны, охватывало их чувство тревоги, воплощавшееся порой в совершенно не свойственном, например, для Гудзенко прежде аллегорическом намеке: «Какая тишина! / И лишь большие птицы / бьют крыльями, / чтоб жить не разучиться». Жить, как в юности, о которой опасаящиеся одиночества сверстники сохранили, по словам Межирова, «трудную память войны».

А самым непосредственным и последовательным творцом «сурового» стиля стал не печатавшийся до 1956–1957 годов Б. Слуцкий. В том, что по преимуществу было написано им тогда, запечатлено немало нелегких судеб, картин разрухи и горестей: это будни инвалидов, нищих и вдов; коммунальные кухни, где отнюдь «не расцветают чувства», а разгораются склоки; многочасовое выстаивание женщин и детей в очередях — «в хвостах, продолговатых и кривых»; съемные углы и переполненные вокзалы; «Человека нора кочевая, / Ватник, на землянку похожий» как почти неизменная одежда. Ходовой жанр — лапидарный, портретно-физиологический очерк. Вот один из них — под укоризненным названием «Счастье» — целиком:

⁵ См.: Завьялов С. Концепт «современности» и категория времени в «советской» и «несоветской» поэзии / Новое литературное обозрение. № 62 (2003). С. 29.

Гривенники, пуговицы,
 Карандашей огрызки —
 Все, что нашла на улице,
 Она хранила в миске.
 И вот за жизнь за длинную
 Покрылось все же дно
 У маленькой, у глиняной
 У мисочки одной.
 Не вышли, не выгорели
 Затеи и дела.
 По тиражам не выиграла
 И мужа не нашла.
 Ах, сколько еще надобно
 Промучиться, прожить,
 А пуговицы найденные
 Не к чему пришить.

Сходно выглядят и другие: «Амнистированный», «Человек», чуть более пространный и особенно знаменитая «Баня».

Слуцкий выступил легальным первооткрывателем все еще остававшихся подспудными для литературы середины пятидесятых пластов жизни. Но неудивительно и то, что даже о прошедшем цензуру и даже в «оттепельной» уже атмосфере поэт слышал упреки в дегероизации. Разумеется, с установкой на праздничность и снятие противоречий невозможно было допускать проникновения в приподнятую над повседневностью поэзию прозаичности: стиха непроцеженного, с заусенцами тавтологий и жаргонизмами; стиха ритмически ершистого — с нерегулярным, то есть как бы неупорядоченным чередованием слогов. Понятно, что «суровый» стиль оказался следствием соответствующего отношения к реальности, освещаемой не салютами, а керосиновой лампой. В более позднем стихотворении метод и кредо будут сформулированы так: «Не стал я на манер газет / всему давать оценки, / стал безответственно глазеть / то случаи, то сценки. / Не стал я создавать систем, / пишу лишь то, что вижу...»

Поэт открыто протестовал против лицемерия, раз за разом высказывался в пользу «нагой простоты», голой правды. Однако такая позиция представлялась предвзвешенной не одним только правоверным соцреалистам. Возражения звучали и с прямо противоположного фланга. Например, 15 октября 1957 года А. Ахматовой говорила Л. Чуковской: «Поэзия его лишена тайны. Она вся тут сверху, вся как на ладони. Если же заглянуть вглубь, то позади многих стихов чувствуется быт совершенно мещанский: вязаная скатерть, на стене картина — не то „Переезд на новую квартиру“, не то „Опять двойка“. В сущности, это плоско. Полуправда, выдающая себя за правду». Зато молодые коллеги и множившиеся особенно во время «оттепели» любители стихов воспринимали Б. Слуцкого уже как реформатора. Вспоминая о своих встречах с ним в 1954 году и первых читательских впечатлениях, В. Соколов подчеркивал: «В стихах о районной бане я увидел декларацию иной, „антирозовой“ эстетики».

Подчеркнем: именно эстетики, а не эмпирики, хотя некоторые интерпретаторы склонялись именно к последней трактовке. Для А. Урбана поэт-фронтвик как будто бы «историк современности»⁶, но ведь так традиционно величают журналистов, и критик — в неафишируемой согласии с этим — действительно, выделял в творчестве Слуц-

⁶ Урбан А. В настоящем времени. Л.: Советский писатель, 1984. С. 83.

кого информативность, социологичность, аналитичность⁷. Однако история и современность не просто фиксировались им в процессе летописания и далеко не всегда гармонировали — часто конфликтовали, как в наверняка знакомом давнему товарищу Н. Глазкова формуле: «Чем столетие интересней для историка, / Тем для современника печальней!» Поэтому гораздо точнее А. Урбана выразился о Б. Слуцком, пожалуй, Е. Евтушенко: «Он не использовал факты для иллюстрации идей или для подкрепления метафор, а сгущал сами факты до такой плотности, что они становились идеями».

Речевое воплощение его «сурового» стиля не исключало сближения того, что обычно контрастирует. Выдающийся лингвист М. В. Панов различал слово многозначное, символическое и слово бытовое, повседневное⁸. Поэтическая речь Слуцкого полна оборотов обиходных и канцелярских, причем просторечия и штампы он вовсе не пародировал — наоборот, принимал в качестве данности. Однако контекст не исключал их соседства с лексикой высокой и даже перемещения в противоположный план: «Проживал трудяга в общежитии, / а потом в тюрюгу пошел / и в тюрюге до мысли дошел, / что величие вовсе не благо» или же «Каждый год старея на год, / рождая детей (сыновей, дочерей), / жены становились символами тягот, / статуями нехваток и очередей». Перевес, как видим, мог переходить то на одну, то на другую сторону, и все же оттенок многозначности сохранялся. А вот в большинстве текстов, составивших первую изданную книгу «Память», он ретушировался: к примеру, в стихотворении «Толпа на Театральной площади...», где Россию престолярную, которая нескрывая симпатична автору, поглощает Россия державная — предмет не менее явной его гордости.

В таких случаях Б. Слуцкий сближался и с М. Лукониным, и особенно с Я. Смеляковым, и тогда же обнажалась некая исходная компромиссность «сурового» стиля. В отличие от стиля Большого, в нем возникали нюансы и уже отмеченные отклонения-предпочтения, однако в целом он балансировал, не испытывая серьезных внутренних противоречий на грани авторитарного и демократичного; отвлеченного и конкретно-общественно полезного и непритязательно-частного, чуть ли не обывательского; чугунного (гранитного) и сердечного (живого). И есть предположение, что такая, обобщенно-аскетическая, эстетика по-своему отражала массовое сознание тех лет — настроя победителей, но вернувшихся в разоренную страну, вновь вынужденных прилагать непомерные усилия и затягивать пояса.

Вместе со Смеляковым, отчасти Исаковским и Твардовским (финал «Дома у дороги», стихотворения «Послевоенная зима», «Жестокая память») поэты-фронтовики представляли альтернативу установочно приукрашенной трактовке современности. Первую, но — вопреки значению слова — не единственную. Другую — причем гораздо более резкую — предъявили «лианозовцы». В своем творческом методе и изобразительной манере они уже абсолютно бескомпромиссны.

Возьмем наиболее систематичного из них — И. Холина. Сами по себе неприглядные приметы «дооттепельных» быта и нравов (каморки в общежитиях и коммуналки, чердаки и подвалы, отоваривание карточек и власть молвы) встречались, допустим, и в поэзии фронтовиков. Но если у А. Межирова лишь рядом со строчками «О Пастернаке спорят, / Стихи сочиняют, песни поют» добавлено: «Клопов керосином морят», то Холин накладывает подобные детали друг на друга густо и к тому же плотно их утрамбовывает: «Дамба. Клумба. Облезлая липа. / Дом барачного типа. / Коридор. Восемнадцать квартир. / На стенке лозунг: МИРУ — МИР! / Во дворе Иванов / морит клопов, — / он — бухгалтер Гознака. / У Макаровых пьянка. / У Барановых драка». Иного просто не дано.

⁷ См.: Там же. С. 91, 94, 96.

⁸ См.: Панов М. В. Язык русской поэзии XVIII—XX веков: Курс лекций. М.: Издательский дом ЯСК, 2017. С. 177—179.

Г. Сапгир говорил про «лианозовцев», что «у многих был опыт страшной жизни, нищеты и войны». Тот же Холин, к примеру, в детстве беспризорничал, потом воевал и сидел некоторое время по уголовной статье, но ведь и любой из приверженцев «сурового» стиля тоже с избытком хватил лиха, так что решающим вряд ли мог оказаться колорит биографический. Различались в основном гражданское отношение к происходящему и художественные установки.

Холин полагал (не называя, впрочем, отдельных имен): «На мой взгляд, большая часть советских поэтов, выдающих себя за реалистов, на самом деле настолько абстрактны, риторичны, схоластичны, что как раз их надо называть формалистами, а не нас». И недаром одно из основных обозначений творчества «лианозовцев» — «конкретизм» как стремление «к документальности, к наибольшей объективизации»⁹. Изображение велось с натуры, а натура была такова: после войны «в городах увеличилось количество людей, проживавших в помещениях барачного типа. Судя по секретной справке ЦСУ от 18 августа 1953 года, объем этого жилья вырос к 1952 году почти на 50 % по сравнению с 1940 годом, а количество „барачных жителей“ увеличилось на 33%, составив 3 847 000 человек. Только в Москве в бараках в 1952 году жило 337 000 человек»¹⁰. Отсюда еще одно из принятых для «лианозовцев» обозначений — «барачная» поэзия, «барачный» стиль.

Бараки — неизбежный социально-психологический топос тех лет. Это временные — по замыслу и обещаниям — постройки, из которых, однако, обитатели годами не могли выбраться, в скученности которых невозможно было остаться наедине с самыми близкими, наедине с самим собой, интеллектуально и духовно развиваться. А отсутствие личного пространства порождало настроения скуки, усталости и безнадежности, пьянство, семейное насилие, привычку питаться слухами, а в целом — нередкую деградацию, люмпенизацию. Бараки и образ существования в них, не имеющие ничего общего с позднейшей ностальгией по коммунальному братству, — тематическое средоточие поэзии «лианозовцев».

При этом все они обладали ироническим складом ума, а И. Холин прямо называл себя сатириком. Хотя его наблюдения больше похожи на инвентаризацию: абсурды обыденности не выявлялись из-под неких покровов острым зрением, а констатировались как самое бросающееся в глаза; гротеск же возникал в процессе обвального и безысходного обычно перечисления однородностей. И даже там, где представлен нарочитый контраст, он лукав, поскольку в жизни и в стихотворении образуется двойной заколдованный круг: «Рыба. Икра. Вина. / За витриной продавщица Инна. / Вечером иная картина: / Комната, / Стол, / Диван. / Муж пьян. / Мычит: / — Мы-бля-я!.. / Хрюкает, как свинья, / Храпит. / Инна не спит. / Утром снова витрина: / Рыба. Икра. Вина»¹¹ — яркое витринное существование героини вряд ли компенсировало ей беспросветный домашний смрад.

По признанию только что процитированного автора, публикуя его произведения нормально, первой была бы книга именно «барачных стихов. Она писалась с 52-го года и где-то до середины 50-х». Но у Холина были знакомые ему и неизвестные предшественники. Из последних назовем подпольный литинститутский кружок А. Белин-

⁹ Массимо М. Конкретизм как явление в истории русской литературы второй половины XX века / Потенциальная литература: Исследования и материалы. Вып. 5. М.: Флинта; Наука, 2006. С. 143.

¹⁰ Лебина Н. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 117–118.

¹¹ Тем более что и блоковая кольцевая композиция, и обилие назывных предложений в качестве самодостаточных знаков ограниченных явлений напоминают отдельные гулаговские стихи: например, Ю. Стрижевского, на которые мы уже обращали внимание в одной из своих статей, см.: Страшнов С. «Зажжется искусством моя нестерпимая быть» / Нева. 2018. № 11. С. 221.

кова, получивший фонетически созвучное «барачной» поэзии название «Необарокко». Там в конце войны складывались, к примеру, такие строки: «Будут нам по норме, как картошку, / Отпускать горячие слова. / Встанут все: младенцы и седые, / И толпа неистова и зла / Будет жечь и грабить кладовые / В магазинах счастья и тепла» (Ш. Соррокко). А среди первых наверняка должен быть упомянут Н. Глазков, существовавший в им же придуманном «Самиздате» и по-хлебниковски вне быта, однако иногда писавший все-таки — в духе примитива — про тесное, убогое жилье. Впрочем, разумеется, прежде всего влиять могли старшие «лианозовцы», еще в тридцатых продолжившие неведомую им на тот момент линию обэриутов. Это Я. Сатуновский и, в особенности, Е. Кропивницкий, с усмешкой фиксирующий:

Смята белая перина,
В душной комнате тепло.
После сцены балерина
Коновалова Ирина
Парамоновой назло
Пригласила Иванова —
И теперь он пьян и спит...
Ночь в окно глядит сурово,
Острый серп, как нож, торчит.

Манеры трех основоположников «барачной» поэзии далеко не одинаковы, что аргументированно показано в научно-критической литературе¹². Позднее, с середины пятидесятых до начала шестидесятых, к «лианозовцам» присоединится Г. Сапгир, тематически или стилистически приблизятся некоторые представители группы Л. Черткова, В. Уфлянд, В. Львов. Большинство из них надолго останется в андеграунде. Тут-то и скрывается мало учтенная пока в исследованиях интрига: повышенно интересным для нас их творчество оказывается именно в силу неофициального своего бытования, то есть отсутствия контактов с аудиторией массовой, чей обиход эти авторы столь последовательно и безыдеально отображали.

Каким же способом их стихи распространялись? Отчасти — через публикации в упомянутом самиздате (скажем, уже в первом номере нелегального журнала «Синтаксис» образца 1959 года), но в основном — устно. Не только Глазков был готов писать «не для печати», а «для десяти» — стихи «лианозовцев» тоже читались, главным образом, друг другу, избранным литераторам и художникам, которые в свою очередь устраивали аналогичные по составу присутствовавших выставки. Имея, конечно, в виду и «лианозовцев» как одно из первых после войны авангардных течений в искусстве, П. Вайль и А. Генис типологизировали подобные явления в понятии богемы, которая «не знает деления на писателя и читателя. Она имеет дело только с авторами, которые поочередно выступают в роли слушателей»¹³, стремясь «освободиться не только от цензурной опеки, но и от художественных догм, в том числе — от читательского диктата»¹⁴.

Естественно, и эффект замышлялся по преимуществу эстетический. Самый как будто бы мрачный натурализм так же, как на картинах О. Рабина, в миниатюрах И. Хо-

¹² См., в частности: Кулаков В. Лианозово: История одной поэтической группы / Вопросы литературы. 1991. № 3. С. 8–13, 17–21.

¹³ Вайль П., Генис А. 60-е: Мир советского человека. Изд. 2-е, испр. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 195.

¹⁴ Там же. С. 198.

лина воспринимался единомышленниками в качестве оригинального художественного приема. К. Корчагин считает, что «лианозовцы» «смотрели на советский быт почти как антропологи, изучающие экзотическое племя»¹⁵. Однако этнография предполагает открытия — для себя и/или исключительно для других. А в Лианозове, в бараках или рядом с ними, часть поэтов и художников реально обитала, а остальные были там же завсегдатаями.

Поэтому и создавались отнюдь не очерки с их просветительской направленностью — лишенный амбиций социального влияния Холин создает совсем иной жанр — обыкновенного некролога:

Жил за городом на даче.
Покупал билет. Кассирша не дала сдачи.
Ругался на весь вокзал.
На последнюю электричку опоздал.
В гостинице без паспорта не пустили в номер.
Ночевал на улице, простудился и помер.

Или:

Здесь покоится Марусино тело.
Детей не имела,
Говорят, не хотела.
Сделала 22 аборта.
Под конец жизни стала похожа на черта —

вроде бы предельно краткого, а отнюдь не солидного «отчета о человеческой жизни», как аттестовали некрологи в XIX веке, однако стоит учитывать, что на поминках «бедные люди» и стольких слов никогда не устаиваются: хватает единственного — «Помянем!». Можно ли называть подобные перечни безжалостно памфлетными или не менее тривиально — фельетонно-карикатурными? Сомнительно. Зато небывалыми, неожиданными, экспериментальными — пожалуй.

На исходе послевоенного десятилетия в самой жизни намечаются обнадеживающие перемены. «Оттепельные» настроения просветляют и без того двойственный «суровый» стиль некоторых фронтовиков, даже Б. Слуцкого («Перерыв», «Меняю комнату на горницу...», «В метро»). А К. Ваншенкин в 1954 году пишет пространные «Стихи о старом бараке», наполовину посвященные его слову и мгновенно вырастающему на расчищенном месте скверу с машиной «цветов / У решетки резного забора», которые уже наутро с восхищением обнаруживают переселенцы.

«Лианозовцы» не спешили так же благодушествовать: Я. Сатуновский, например, схожий сюжет разыгрывает саркастически. «В некотором царстве, / в некотором государстве, / в белокаменной Москве / краснопролетарской / тридцать лет и три года / жили-проживали / старичок со старушкой / в полуподвале. / А на тридцать четвертый год / случилось чудо» — рядом освободился от лесов «дом высотный». Однако в сказочном преображении для бедных персонажей поэта обновилось только окружающее: общее и несколько отдаленное («белокаменной», «краснопролетарской») приблизилось и укрупнилось, производя эффект еще более впечатляющий, чем прежде: «И теперь старичок со старушкой, / проживающие в полуподвале, / за окошком видят

¹⁵ Корчагин К. Как читать поэтов Лианозовской группы. 7 февраля 2020. <https://zotych7.livejournal.com/1887290.html> (дата обращения — 07.01.21).

Герб Союзный, / за который мы воевали». В цитируемом тексте барачность оставалась на месте, а конкретизм — хотя бы и способом отраженным — даже усиливался.

Впрочем, с конца пятидесятых эволюционируют все-таки и «лианозовцы». Разумеется, исключительно художественно: изобразительный по преимуществу «барачный» стиль вытесняется поисками нетривиальных речевых сочетаний, в том числе слов, намеренно повторяющихся и даже «абстрагированных от контекста»¹⁶. При этом «потеря коммуникативных и информационных функций отдельных слов сопровождается богатством открываемых фрагментарностью возможных интерпретаций фраз»¹⁷. Противоречие низового материала и элитарного воплощения теперь таким образом снимается. И. Холин уступает лидерство Г. Сапгиру и Вс. Некрасову.

Первое послевоенное десятилетие, долго казавшееся в истории поэзии бесспорным провалом, на поверку оказывается идейно и эстетически многослойным. В нем образовались полемичные по отношению к наиболее сконденсированному проявлению литературы собственно советской — праздничному, Большому стилю — вариант сопротивления мягкого («суровый» стиль) и вариант сопротивления непреклонного (стиль «барачный»). Причем последний подготавливал современную модификацию стихового творчества, которое не желает превращаться в явление общественное. И можно себе представить, как язвительно улыбнулся бы, допустим, Холин, приложи к нему буквально такие строки Слуцкого: «Молчаливый советский народ / Говорит иногда мое слово, / Применяет мой оборот» — мол, если бы не наоборот.

¹⁶ Массимо М. Указ. соч. С. 150.

¹⁷ Там же. С. 151.