

«Туркменский цикл» Юрия Трифонова: в поисках литературы факта

Category: Edebiýaty öwreniş, Kitapcy

написано kitapcy | 23 января, 2025

«Туркменский цикл» Юрия Трифонова: в поисках литературы факта

«Туркменский цикл» Юрия Трифонова:

в поисках литературы факта

- *Для цитирования в научных исследованиях*

■ Аннотация

Статья посвящена туркменскому циклу в ранней прозе Юрия Трифонова. Цель данной статьи – анализ роли и функций документально-фактического начала в прозе Ю. Трифонова 1950-х – начала 1960-х годов, когда происходило формирование идейно-эстетического кредо писателя. Командировка в Среднюю Азию оказалась плодотворной: на долгие годы туркменский материал стал предметом изображения в прозе Ю. Трифонова. Цикл рассказов «Под солнцем» знаменовал определенный этап в развитии мастерства Трифонова-прозаика. Несмотря на обилие выпуклой фактуры, использование местного колорита, рассказы туркменской тематике не подчинены и не ограничены ею: тексты выходят на решение проблем смысла жизни, конфликта старого и нового, быстротечности времени. В опубликованном варианте романа «Утоление жажды» Трифонов использовал во многом схему производственного романа. Исследование принципов обращения писателя к реалиям туркменской жизни позволяет выделить четыре важнейшие функции бытовой детали, исторического факта: бытоописательная (связанная с «местным колоритом», призванная придать произведению достоверность); хронотопическая (связанная с противопоставлениями места и времени, становящимися все более важными в творчестве писателя);

психологическая (выполняющая задачи психологической характеристики); символическая (бытовая деталь становится символом, философским обобщением). Обращение Ю.Трифонова к туркменской – новой, экзотической – тематике знаменовало отход от привычного быта к иному, обращение к новой реальности. Вместе с тем, как показывает анализ туркменского текста писателя, новый материал дал ему возможность сделать обобщающие выводы об универсальности для разных миров многих тем: психо-логических закономерностей, роли и течения времени и т.д.

■ Введение

По словам Юрия Трифонова, начиная с середины 50-х годов он сам, да и литература СССР в целом, испытывали кризис из-за неопределенности ориентиров – политических, идеологических, стилевых: «Ничего не писалось. Все бесконечно разговаривали. Писать по-старому было неинтересно, писать по-новому еще боялись, не умели и не знали, куда это все повернется...» [Трифонов, 1987, т. 4, 684].

Здесь на помощь Трифонову пришла литература факта. В поисках фактуры для новых произведений писатель прошел немалый путь как географически (туркменский цикл), так и хронологически (обращение к истории революции, выход к историософской проблематике). По замечанию О. Трифоновой, в то время «Трифонов притягивал читающую Россию рассказом о подлинной жизни, тем, что жизнь его героев совпадала с жизнью читателя» [Трифопова, 1999, www].

Цель данной статьи можно сформулировать как анализ роли и функций документально-фактического начала в прозе Ю. Трифонова 1950-х – начала 1960-х годов, когда происходило формирование идейно-эстетического кредо писателя (второй и начало третьего этапа творческой эволюции писателя в периодизации А. Бочарова, или период «жесткой рефлексии» в терминологии К. Магд-Созп). Поставленная цель требует выполнения следующих исследовательских задач: исследование становления «литературы слова» в туркменской серии прозы писателя.

■ Цикл «Под солнцем» в творческой эволюции писателя

Весной 1952 года Трифонов оправился в Туркмению по командировке от журнала «Новый мир». Официальной целью командировки стал сбор материала о строительстве Туркменского канала. Однако настоящей причиной поездки Трифопова стал поиск новых впечатлений. Как признавался сам писатель, «Хотелось уехать подальше. Увидеть жизнь, не похожую на ту, о которой я писал прежде» [Трифонов, 1978, т. 2, 526].

Выполняя эту широко сформулированную задачу, писатель был занят сложным освоением материала. Как писал сам Трифонов, он «Мотался по Каракумам, на вездеходах, на верблюдах, в маленьких самолетиках, знакомился, узнавал, записывал. <...> Писал осень, зиму – работа шла туго, материал был далек, необжит, необмят. Да и где было обжить и обмять за месяц галопа по пустыне. А я привык писать лишь о том, что знаю досконально. Дело стопорилось. Отвлекали великие пустяки жизни» [там же]. Фактура подбиралась;

определиться с жанром и стилем будущей книги было не только просто. Кроме того, свои коррективы вносила политическая обстановка.

Начатая Ю. Трифоновым повесть об изыскателях Туркменского канала была заброшена, когда умер Сталин, и стройку как нерентабельную законсервировали. Писатель решил обратиться за помощью к Твардовскому, но не получил под будущую вещь ни договора, ни аванса. Твардовский посоветовал ему начать с рассказов, и Трифонов продолжил регулярные поездки в Туркмению.

Командировка в Среднюю Азию оказалась плодотворной: на долгие годы туркменский материал стал предметом изображения в прозе Ю. Трифопова. Этот на первый взгляд неожиданный отход от «молодежной» тематики «Студентов» был закономерен и связан с поиском принципиально новой фактуры.

В результате из «великих пустяков жизни» сложилось «масштабное полотно о противостоянии цивилизации и пустыни, а также, в рамках этого конфликта, о людях нового поколения, испытывающих жажду истины, и защитниках репрессивного режима,

препятствующих утолению этой жажды» [Селеменова, 2008, 187]. Началась работа с создания рассказов, вошедших в цикл «Под солнцем» (1959), а завершилась романом «Утоление жажды» (1959-1962).

Вероятно, в туркменском цикле впервые в творчестве Трифонова выразилась та закономерность, что «каждый новый этап начинался с рассказов и завершался романом <...> в рассказах новые реалии и пласты жизни осваивались как подступы к роману» [Суханов, 2001, 25]. Первым примером циклизации подобного типа стало формирование разножанрового единства, включающего роман «Утоление жажды» (1962) и цикл рассказов «Под солнцем» (1959). Цикл «Под солнцем» (1959) включает 13 рассказов: «Полет», «Очки», «Маки», «Беседа с герпетологами», «Бако», «Одиночество Клыча Дурды», «0 любви», «Песочные часы», «Однажды душной ночью», «Последняя охота», «Старая песня», «Доктор, студент и Митя», «Екпка с большим козырьком».

История их публикации связана с уходом Трифонова из «Нового мира»: когда в 1958 г. он принес в журнал десять коротких рассказов, их не приняли, и писатель опубликовал их в журнале «Знамя», редактором которого был Вадим Кожевников. Рассказы туркменского цикла стали не только «ступенями к пути писателя к роману» (Д. Гиллеспи), но имеют и собственное эстетическое значение. В рамках интересующей нас проблематики наиболее важны принципы использования в их художественной структуре той рельефной фактуры, за которой и поехал в Туркмению молодой писатель.

Цикл рассказов «Под солнцем» знаменовал определенный этап в развитии мастерства Трифонова-прозаика. В этом цикле рассказов «начинают проявляться черты собственно трифоновского стиля – использование «символической» детали, организующей подтекст в рассказах», стремление к объемному, зримому, четко представляемому образу, притчевость» [Шаравин, 1990, 10]. Н. Иванова отмечает: «... в материал он вступал осторожно, внимательно, изучая реалии туркменского быта досконально» [Иванова, 1984, 54].

Сам Трифонов писал в статье «Нескончаемое начало» (1973) о рассказах «туркменского цикла» как о новом для него типе

прозы: «Пожалуй, только в последние годы учения в Литинституте, когда было исчерпано множество тетрадей в клетку, когда были прочитаны важные книги, когда наслушался вдоволь ругани и поношений на семинарах, начала брезжить догадка о том, что не так трудно найти сюжет, как его изложить. ... Мне кажется, и я писать стал иначе. Во всяком случае, одно знаю твердо: когда это понимание укрепилось, писать стало во сто крат труднее. Несколько лет совсем не писал, то есть писал, конечно, но путного не выходило, я браковал, уничтожал. Наконец, вышло что-то похожее на дело и не похожее на то, что писал прежде: цикл рассказов «Под солнцем». Тут нагрузка на каждое слово была куда значительней, чем в первом романе. Иногда даже попадались слова с двойной нагрузкой. Все это было заметно мне одному и двум-трем людям, мне близким» [Трифонов, 1978, т. 2, 495-496]. Тематика рассказов различна, и различны принципы использования жизненного материала, однако «в рассказах нет абзаца, не утяжеленного редкой, выразительной деталью» [Иванова, 1984, 54].

Рассказ «Одиночество Клыча Дурды» стал одним из произведений, сочетающих спортивные и этнографические реалии. Сценка национальной борьбы, гюреш, становится материалом для наброска судьбы маленькой семьи, отца-чемпиона и сына. Автор рисует яркую картину народной борьбы: «Борцы начинают кружиться по ковру. Головы опущены, ноги отставлены далеко назад, а руки вцепились в пояса так крепко, что кисти побелели. Слышно, как тяжело дышит сухопарый туркмен-калинец. Молодой парень яростно кряхтит и на-пирает вовсю. Его противник отступает, отходит все дальше. Земляки подбадривают его, но, кажется, он проиграл. И вдруг – мгновенный рывок, схватка вплотную, желтые пятки молодого парня сверкают в воздухе, на миг он касается коленом земли и тут же вскакивает. Но поздно, поздно! Судья дает свисток. Победил сухопарый» [Трифонов, 1979, 344]. Трифонов ненавязчиво проводит противопоставление старого и нового быта, подчеркивая смену реалий: «Курбан жадно пьет из бутылки, потом полощет рот и шумно и далеко, как из шланга, выплевывает воду на песок.

Клыч Дурды тоже пьет воду. В прежние времена борцы в перерывах пили чай: садились на ковер и дули чай досыта, а зрители терпеливо ждали. Теперь комитет физкультуры навел порядок: перерывы строго ограничены» [там же, 347]. Такие бытовые детали, как пьянство борцов и их выступление за деньги на праздниках, тоях, также показаны как символы нового времени и, отчасти, разложения – как человека, Клыча Дурды, так и традиционной культуры.

Рассказ «Последняя охота» касается тематики чиновничьего браконьерства: «Охоту Сапар Мередович считал лучшим средством против служебных неприятностей» [Трифонов, 1979, 316]. Обитатель административных зданий, чиновник отличался «той бледной смуглотой кожи, которая присуща большим начальникам, проводящим дни в кабинетах» [там же], однако он на каком-то уровне чувствует себя причастным своему стойкому народу и горд этим: «Пусть прячутся от солнца изнеженные марыйцы или чарджоуские эрсари, избалованные водой, а он настоящий туркмен, его деда были «кумлы» – жители песков, выносливые, как ящерицы» [там же, 317]. На протяжении первых страниц рассказа реалии туркменской природы символизируют смену настроения и самой социальной идентичности героя: чиновник чувствует себя вновь жителем пустыни: «Жадно вдыхал он душный и горьковатый запах пустыни, запах истлевших на солнце трав. Целебные силы песков начали действовать» [там же, 317-318]. Вместе с тем его заботы – заботы мелкого чиновника, погрязшего в коррупции и озабоченного сохранностью круговой поруки власти в местных органах: «Третьего дня он нарочно ездил в область, чтобы проверить, нет ли каких перемен в руководящих организациях. Нет, повсюду сидят прежние знакомые люди: Чары Мурадович, Девлет Курбанович, Иван Васильевич... А если все они на своих местах, значит, и тревожиться нечего» [там же, 318]. В рассказе нагнетается череда смертей животных: раздавленная песчанка сменяется по-гоней и двумя подстреленными джейранами, затем ночной охотой и еще двумя убийствами... Очевидно противопоставление безжалостной техники и мира природы: «Железный грохочущий аппарат с бензиновым сердцем и нежно-палевые, маленькие, легконогие существа неслись сейчас рядом,

словно в честном соревновании» [там же, 319]. Чиновник-охотник суетится и спешит, что приводит к лишним жертвам: «И колени Сапара Мередовича неумоимо дрожали, и его все время тянуло сесть. Поэтому он промазал. ... И опять у Сапара Мередовича не хватило выдержки, и он поспешил выстрелить. ... Сапар Мередович засуетился, выстрелил и, конечно, не попал» [там же, 319-320]. А ночью – джейраны не убегают, не ждут нападения: «Шерсть джейрана, видимая до малейшей шерстинки, казалась седой под электрическим светом; стройные и тонкие, как тростник, ноги были широко расставлены, и выглядел он поразительно спокойным. Его изящно поднятая мордочка и круглые немигающие глаза выражали наивное изумление – и только. А из-под брюха его, склонив голову набок, выглядывал длинноногий, как паучок, ягненок. ... Сапар Мередович поднял дробовик и выстрелил в джейрана в упор. Таким же образом Сапар Мередович застрелил до рассвета еще двух джейранов» [там же, 322]. По справедливому замечанию Н.Б. Ивановой, «Трифонов показывает жестокость по отношению к живому вообще, к природе, через бытовую сцену охоты возводя эту жестокость даже в символ» [Иванова, 1984, 51].

Отражены и реалии туркменской жизни: особенности национальной кухни: «Не дожидаясь Реджепа, он глотнул коньяку и с жадностью принялся за баранину, круто посоленную, липкую от застывшего сала; не успел прожевать мясо, совал в рот редиску, обмакивая ее вместо соли в банку с икрой, и, сделав вздох облегчения, вновь опрокидывал в рот коньяк, чувствуя, как ободряющий жар охватывает тело» [Трифонов, 1979, 320], патриархальность семейных отношений: «жена Сапара Мередовича умоляла их именем детей не охотиться ночью ... А слушаться женщин в делах, касающихся мужчин, сказал он, – великая глупость» [там же, 321].

Писатель использует реалии туркменской жизни для создания фигур речи: «из-за темного барханообразного живота Сапара Мередовича выползали в сумеречное небо звезды» [там же] (здесь точка зрения повествователя следует точке зрения шофера Реджепа, и интересно отметить своеобразную поэтичность эпитета); «Водянисто-зеленый, словно плохо заваренный кок-чай,

вставал над пустынею рассвет понедельника» [там же, 323].

В рассказе противопоставляются, кроме того, картины мира туркменского шофера и чи-новника. У Реджепа, шофера, свои беды и претензии: «И вот он лежал ... и думал о всякой всячине. Он думал о том, что вентиляторный ремень истрепался: менять надо, пропади он совсем, и о том, что детей пора отправлять в лагерь в Чули и сегодня следовало бы съездить в областной центр, купить детям летнюю обувь и кое-что из белья, чтобы не были хуже других, а он вместо этого проводит воскресенье в пустых забавах. С обидой подумал он о том, что его приятели-шоферы спят сейчас в теплых домах, а он, наломавшись за день, точно это и не воскресенье было, а будний день, должен зябнуть на такыре ... И какой шайтан придумал эту охоту на джейранов? Правильно, что запретили ее законом. Очень правильно, пропади она совсем!... И так он думал о разных вещах, пока не пробрал его ночной холод» [там же, 321].

Сапар Мередович видит ситуацию совсем иначе, ему кажется, что Реджеп довольно выгодно устроился, и его заботят совсем другие «производственные проблемы»: «По справедливости одного джейранчика надо бы отдать шоферу. Только Реджеп не стоит того. Во-первых, он уговаривал вернуться домой, значит, он не заинтересован в добыче. Во-вторых, ему и так неплохо живется. Должен быть счастлив тем, что работает на чистой работе, а не трясется в грузовике по сельским дорогам и не возит камни с карьера. ... Надо будет по-работать. Мобилизовать актив. Самому прочитать пару-тройку лекций на предприятиях и в колхозах. Что поделаешь! Жизнь состоит не из одних удовольствий» [там же, 323].

Узнаваемой реалией является коррупция советского чиновничьего аппарата. Как само собой разумеющееся нарушает закон областной инспектор по делам охоты, «начальник над всеми джейранами, фазанами и песчаными кошками, старый басмач Ага Нияз»: «вот уж кто по достоинству оценит джейранчиков!» [там же]. Смена старого порядка на новый ознаменована назначением нового инспектора («С дипломом. А я думаю, рука у него в Ашхабаде» [там же, 326], — замечает бывший инспектор), обещающего разобраться с браконьерством. Эта смена чиновника становится

для автора основанием для по-трифоновски безжалостного и безутешного психологического заключения: «Сапар Мередович почувствовал нечто вроде сожаления к Ага Ниязу, но в действительности это была инстинктивная, мгновенная жалость к самому себе» [там же].

Заканчивается рассказ темой перемен: «Ага Нияз больше не инспектор. Значит, не все по-прежнему. И знакомое унижительное чувство тревоги вновь охватило Сапара Мередовича с внезапной силой...» [там же]. Это вывод, неутешительный для героя, дает читателю некую надежду на изменение того установившегося десятилетиями порядка, когда чиновник неподвластен закону. Как видно, тема смены времен, важная для Трифонова, здесь также актуализируется через реалии жизни советской Туркмении.

В рассказе «Старая песня» обыгрывается сюжет о пении в поезде народных певцов – бахши; это пение мешает «человеку в чесучевом пиджаке» – ограниченному бюрократу, однако понятно юной паре; песни бахши – не только о том, «как строят канал. Как пустыня умирает...» [там же, 329], но и о вечном – о любви: «Я хочу быть чаем в твоей пиале, чтоб обжигать твои губы» [там же].

Рассказ «Беседа с герпетологами», являясь по формальным признакам примером производственной прозы, со специальной терминологией и деталями характеристики животного мира Туркмении, тем не менее оказывается посвящен ограниченности людей своим миром, «панцирем профессионализма», в данном случае – герпетологов своим предметом. Рассказчик-«я», послушав рассказы специалистов о змеях и пауках Туркмении, пытается разговорить их на более общие темы, цитирует стихи и прозу о черепахах, однако не находит никакого отклика. Ограниченные своим знанием, герпетологи не замечают красоты и юмора в словесности, а только исправляют фактические неточности. Рассказ завершается язвительным выпадом: «Ах, милые люди эти герпетологи! Именно такими я всегда и представлял себе герпетологов» [там же, 332]. Происходит интересный поворот: «производственный» рассказ с местным колоритом становится притчей о человеческой ограниченности, краткостью и саркастичностью напоминающей стиль Чехова.

Рассказ «Бако», тоже как бы отталкивающийся от туркменских реалий: «Кто не бывал в маленьких нефтяных городках Западной Туркмении, выросших среди песка и такыров, тому трудно понять их суровое волнующее своеобразие» [там же, 335], – оказывается сюжетом о мужчине, которого бросила жена: «Ей, дуре, не хватало деревьев!» [там же]. Однако не только реалии климата властны над людскими судьбами: «Лиза не вернулась даже тогда, когда в городе появились деревья» [там же].

Рассказ «Маки» также насыщен реалиями туркменской жизни, подчас неожиданными: «Пятерых детей вырастила. А чего делать в песках? Время есть...» [там же, 338], пейзажными зарисовками: «Барханы вокруг станции были залиты красной пеной, миллионами цветущих маков» [там же]. Вместе с тем, через параллелизм с природными изменениями: «Ни-когда тут не было ни маков, ни зеленой травы, ничего, кроме песка и зноя» [там же, 342], – в рассказе раскрывается сюжет о буйстве и скоротечности чувств, обнаруживающий влияние бунинских рассказов. Та же тема – в дилогии новелл «0 любви».

Рассказы с развитым сюжетом – «Очки», «Кепка с большим козырьком», «Доктор, студент и Митя», – также раскрывают на материале туркменских реалий вечные темы русской классики: близорукость и ограниченность окружающих, трагичность судьбы «маленького человека», мудрость случая.

Наиболее явно противопоставление времени уходящего и наступающего, исторического и повседневного звучит в рассказе «Песочные часы», считающимся одним из наиболее значимых в цикле. И здесь выход к философским обобщениям происходит через реалии туркменской жизни. Молодой туркмен не может дать ответ на вопрос, кто похоронен в старинной могиле; он дитя нового времени, «экскаваторщик, ... озабочен ремонтом своей машины» [там же, 349]. На вопрос героя рассказа, альтер эго автора, может ответить старичок, который «сторожит могилу». Однако старичок на просьбу дать справку о «Кизилча-Баба», похороненном здесь, разражается kloкочущей речью – как выясняется, о справке, которая нужна ему от колхоза для пенсии.

Д. Гиллесли заключает, что весь рассказа сюжет построен вокруг

такого явления советского быта, как справка: «Игра на несоответствии семантики различных значений этого самого советского из слов показывает пропасть в понимании между московским интеллектуалом и туркменским крестьянином» [Gillespie, 1992, 30]. Однако, вероятно, справка – только символ смены эпох, только маячок наступающих новых времен, ведь «еще недавно у старого чабана не было этих забот. Не было ни канала, ни бетонированного колодца, ни пенсий» [Трифонов, 1979, 351].

И сама могила, которая некогда была святыней, «царила над всей округой, влекла кочевников и благочестивых купцов, заставляя их делать крюк на долгом пути в Бухару из Мерва», теперь стала «мелкой, несущественной подробностью пустыни» [там же, 350].

Реальнейшая из реалий туркменской пустыни – песок – становится символом протекания и смены времен: при ходьбе в пустыне «кажется, что я погружаюсь в вечность, плыву в песке огромных песочных часов» [там же]. Образ разворачивается до глобальных обобщений: «Цивилизации и царства, орды завоевателей, народы бесчисленные, как песчинки, – все перемолото временем, все превратилось в тихо шуршащий, белый, безмолвный песок...» [там же]. А в конце рассказа образ песка вновь актуализируется в индивидуально-психологическом аспекте: «Шуршит и льется песок в песочных часах вечности, и мы не замечаем этого, как не замечаем, например, вращения земли. Но иногда без времени становится поразительно ощутимым, и вдруг мы слышим его, как нашу кровь, стучащую в висках» [там же, 351]. Реалия – метафора – символ – психологическое обобщение: так можно примерно описать последовательное наполнение фактической детали (песок) новой художественно-философской семантикой.

Анализ развития образа песка от экзотической реалии («Когда идешь по бархану вниз, ноги погружаются в песок до щиколоток») до философского символа (песок как иносказание течения времени) подтверждает многоуровневую смысловую насыщенность «туркменской» прозы Трифонова. Несмотря на обилие выпуклой фактуры, использование местного колорита, рассказы туркменской тематике не подчинены и не ограничены ею: тексты выходят на решение проблем смысла жизни, конфликта старого и нового,

быстротечности времени. Сам Трифонов писал, что отказ публиковать рассказы в «Новом мире» сопровождался значимым отзывом: «Первые рассказы я отдал Заксу. Тот быстро прочел и отверг. Приговор был лаконичный: «Какие-то общечеловеческие темы!» [Трифонов, 1978, т. 2, 530]. «Обще-человечность» тем, действительно, отмечает рассказы данного цикла, показывая растущую философичность прозы Трифонова.

Это сочетание туркменского колорита и вечных тем отмечает также вторую крупную вещь писателя, роман «Утоление жажды».

■ «Утоление жажды» в контексте творчества Трифонова

История написания, редакции и публикации романа «Утоление жажды» достаточно драматична. Трифонов начал повесть о строительстве Туркменского канала, когда Сталин был еще жив; однако после смерти вождя стройка была законсервирована, а значит, тематика стала неактуальна. После серии командировок в Туркмению, написания цикла рассказов Трифонов все-таки возвращается к крупной форме.

Написанный роман не приняли у писателя ни в «Знамени» (где были опубликованы рассказы туркменского цикла), ни в «Новом мире», где он публиковался ранее. Вновь обратившись в «Знамя», Трифонов был вынужден подвергнуть роман многократной редакции.

Вот письмо Трифонова в журнал «Знамя», которым он сопровождал четвертый вариант своего романа: «После трехмесячной работы с редактором представляю редакции журнала «Знамя» окончательный вариант моего романа «Утоление жажды». Это уже четвертый вариант романа, четвертая сквозная переделка книги в 20 печатных листов. <...> Я считаю роман законченным. Учтены все замечания, высказанные членами редколлегии журнала «Знамя». Наиболее крупные переделки касаются редакции газеты и образа главного героя — Коришева, то, что вызвало наибольшие возражения. Образ Коришева идейно и художественно переосмыслен. Сейчас это человек с определенной судьбой, с твердым и действенным характером. Пафос его жизни, его поступков: борьба с последствиями культа личности. <...> Новые

сцены вписаны, а кое-что убрано из текста для более яркого показа сознательности передовых рабочих стройки. <...> Роман оптимистичен, он принял точную политическую направленность: он направлен против последствий культа личности, против перестраховки и догматизма, которые еще имеют место и в делах строительства и в делах редакций» (13 января 1963 г.) [цит. по: Шитов, 1997, 307-308].

Очевидно, что редакция требовала от Трифонова большей «положительной определенности» образа главного героя; демонстрации сознательности передовых рабочих; оптимизма и более точной политической направленности. «Ради того, чтобы увидеть свой роман напечатанным, Трифонов вынужден был «играть по правилам», даже говорить на соответствующем казенном языке» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, 658].

В итоге роман был принят правящими кругами довольно хорошо: он выдвигался на Ленинскую премию в 1965 г. (премии не получил); были поставлены спектакли в различных театрах страны, а также художественный фильм.

Как правило, в критике повторяется мнение о том, что роман «Утоление жажды» представляет собой «гибридную жанровую структуру» (Н.Л.Лейдерман, М.Н.Липовецкий), составленную из сочетания жанровых свойств производственного романа и исповедальной повести: «В одном романе заключено как бы два романа, объединенных общей сюжетной канвой» [Оклянский, 1987, 65].

Однако собственно эстетические причины, обусловившие художественные особенности «Утоления жажды», не были исследованы» в критике [Суханов, 2001, 21]. Вместе с тем приведенные выше слова Ю. Трифонова о произведенных им по требованию редакции «Знамени» правках свидетельствуют, что «производственное» направление, с его борьбой консерваторов и новаторов, с его поляризацией героев, не имело существенного веса в первоначальном художественном замысле писателя. Поставленная Трифонову в вину «неопределенность» характера главного героя и позиций рабочих доказывают, что писатель в этом романе уже был занят поиском собственного героя, его окружения, настроения; однако этот поиск был сведен до

минимума из-за редакторской цензуры.

В окончательном, опубликованном варианте романа Трифонов использовал во многом схему освоенной советской прозой формы производственного романа. Прежде всего с этим жанром роман «Утоление жажды» объединяет использованная фактура – стройка канала в песках Туркмении, производственная среда, рабочие и инженеры, – а также традиционный конфликт: противостояние консерваторов и новаторов.

Нужно отметить и внимание Трифонова к датам, подчеркивающее его заостренное внимание к течению времени и смене эпох: «в романе постоянно присутствуют две даты: 1937 и 1956. 1937-й – пик Большого Террора, 1956 год XX съезда. А собственно сюжетные события совершаются в 1957 году, ровно через год после XX съезда. И атмосфера «оттепели» окружает все, что протекает в сюжете романа» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, 185]. Вместе с тем, как отмечает В. Суханов, ситуация оттепели моделируется косвенно [Суханов, 2001, 59]. Смена политического курса становится для Трифонова частным примером интересующей его темы смены эпох, времен, поколений.

Среди других особенностей художественного мира романа исследователями (К. Чулкова, А. Метченко, Л. Якименко. Н. Иванова, К. Магда-Созп и др.) выделялись нарративная структура романа (наличие различных повествовательных позиций); двуплановая композиция; традиционный конфликт новаторов и консерваторов; своеобразие художественного времени.

В. Суханов отмечает, что в романе представлены три типа реальности: природная, социальная и психологическая [там же, 60]. Однако вопрос функционирования реалий, фактического материала в романе фактически не исследован. Вероятно, исследование данного вопроса также может помочь в определении художественного своеобразия романа «Утоление жажды», оставшегося в отечественной критике примером «гибридного жанра».

Одно из точных замечаний по этому поводу делают в своем пособии Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий: «установка на подробности жизни становится одним из принципов рождающейся

новой поэтики Трифонова: время не надо называть, не надо произносить приго-воры, а надо дать массу подробностей жизни, чтобы читатель сам ощутил эмоциональную, духовную, нравственную, психологическую атмосферу времени» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, 186]. Эта верность бытовой детали, которая способна стать философским символом, стала одним из принципов позднейшей прозы Трифонова.

А. Нилин замечал по поводу «туркменского романа», что Трифонов отходит от бывшего увлечения поэтикой ощущения: «Он и не над вымыслом обливается слезами, а над реаль-ностью, которая перестала вдруг писателя увлекать» [Нилин, 1999, www]. Вероятно, уже в процессе написания романа Трифонов двигался путем от «литературы нагруженного слова» (той, что он впоследствии называл «пахло мокрыми заборами») к литературе мысли, чем и объясняется отход от старательного копирования реальности.

Вместе с тем важнейшее значение приобретают жизненные мелочи, которые в рамках произведения играют роль символических деталей, в то время как «бытовая реальность в общей структуре действительности еще не рассматривается как первичная, поэтому она ре-дуцирована» [Суханов, 2001, 60]. К этому периоду относится замечание Трифонова о роли вещного и материалистического, фактического, в начале произведения: «Надо оттолкнуться от берега и прыгнуть в воду, но берег был чересчур вязкий. Не хватало подробностей, кон-кретностей. Твердая почва – это подробности. И вдруг пришли на помощь фирюзинские записи четырехлетней давности, я оттолкнулся от этого берега и поплыл. Беглая, пустяковая запись в старой книжке, что-нибудь вроде: «Наши рубашки усеяны черными точками. Тля садится на белое. Аннадурды говорит, что зима была теплая, вся эта дрянь не вымерзла», – становится необыкновенно нужной и нагружается смыслом. Такую подробность не приду-маешь за столом. Это можно только увидеть, заметить, запомнить или записать. Нет ничего драгоценнее мельчайших, гомеопатических подробностей. Поэтому так важны записные книжки, которых я не веду» [Трифонов, 1987, т. 4].

Рассмотрим виды документально-фактического материала в романе

Трифорова и его функции в архитектонике произведения.

Роман начинается со слов: «Ехать было мучительно, мы сидели в трусах и в майках на мокрых от пота матрацах и обмахивались казенными вафельными полотенцами. Раскаленный воздух, набитый пылью и горечью, влетал в открытые окна и обдавал нас жаром, как из духовки». Так начинается характеристика хронотопа романа, того места и времени действия, которое во многом связано с самими сюжетом. Реалии Туркмении начинаются с того места, с которого началось знакомство самого писателя с чуждой ему землей. Уже здесь актуализируется одно из значений заглавия, лежащее на поверхности: «Утоление жажды» – естественное желание человека в душном и знойном климате.

Нужно отметить, что первые же реалии – душный воздух, экзотический пейзаж («Слева ползли голые, отполированные солнцем горы Ирана, справа расстилалась пустыня. Редко чернели на ней кибитки пастухов, одиноко стояли верблюды, провожая поезд ленивым, вполоборота, движением маленькой головы») оценены повествователем сразу с четырех точек зрения, выраженных в репликах соседей героя по купе и в отзыве самого героя: «Мы разговаривали о пустыне. Каждый видел ее по-своему. – Для меня это миллионы кубов сыпучего грунта, – сказал старший строитель, седой маленький человек, страдавший одышкой. – Я думаю о бульдозерах, которые подымут эти Гималаи песка. – Для меня нет дороже места на всей земле. Ведь я родился в здешних песках, в районе Артыка, – сказал другой строитель, туркмен. – А я не видел эту землю шестнадцать лет. Шестнадцать лет, шестнадцать лет! – повторял человек, уничтожавший пиво. И глаза у него были красные. – Вы понимаете, что значит шестнадцать лет? – А я молчал. Я ехал в пустыню потому, что у меня не было выхода. И я не любил ее, и не думал о ней, и не вспоминал о ней».

Эта многомерность видения хронотопа, заданная с самого начала повествования, отражает традиции Достоевского: художественное исследование жизни касается не только психологии отдельного человека, но и мест, имеющих определенное значение.

Место строительства – это своего рода оазис, кусочек жизни, сопротивляющийся всеисилию пустыни: «Две будки, пять человек.

Да три машины в забое, да две цистерны: одна с водой, другая с соляной. И прилудная собака Белка из туркменских овчарок, белая, лохматая, как медведь. А вокруг – пески, глухая каракумская тишь» (гл. 2). Отражая реалии стройки, протянувшей цивилизацию посреди пустыни, писатель создает хронотоп внутри хронотопа, противопоставляет работу (новое, активное начало) пустыне, пассивной и вечной.

Другой тип хронотопа – поселок Инче, «километрах в двадцати на восток», откуда при-езжают на стройку автолавка и где иногда показывают кино. Хронотоп показывается с раз-ных точек зрения. Так, для Ногаева «Это была деревня, шумная, большая деревня. Здесь пахло жильем, щами, старым пыльным брезентом, уборными и хлором, которым эти убор-ные заливались» (гл. 5).

Однако всеобъемлющей и определяющей остается пустыня место, где «Зимой донима-ли холода и ветры, а с весны начиналась другая мука. Все живое в пустыне пряталось от жары, змеи и суслики дремали в норах, ящерицы зарывались в песок. Стоило поддержать ящерицу пять минут на солнцепеке, и она варилась живьем» (гл. 2). Точность подбираемых писателем деталей доказывает его близкое знакомство с климатом Туркмении и помогает передать экстремальность положения, в котором ведется строительство канала.

К реалиям климата относится и «ветры каждодневные, еще страшней, чем зимой: па-лящие, крутыми волнами набегающие из афганского пекла. Так и звался этот ветер – «аф-ганец». Песок от жары делался легким, крошился в пыль, и «афганец» носил его над пу-стыней несметными тучами» (гл. 2). Эти детали, однако, характеризуют не только хронотоп пустыни, но и упорство рабочих и стройки – несмотря ни на что: «Люди работали. Кабина экскаватора накалялась, как котел на огне, за рычаги голой рукой не берись» (гл. 2).

Кроме того, людей подстерегают на песках и другие опасности: «Было похоже, что экскаваторы вторглись в какое-то заповедное змеиное царство. ... Первые две недели экскаваторщики жили в неутрахающем страхе». Однако стройка побеждает пустыню, и змеи в итоге. «напуганные людьми и машинами, ... перекочевывали подальше от трассы, в глубь песков. И когда через месяц на

стоянку передвинулся отрядный лагерь, ребята не встретили здесь ни одной змеи» (гл. 3).

Вместе с тем наступающим хронотопом будущего, тесно связанным с каналом и инициативой строки, оказывается город – город, вырастающий из пустыни, город, где «тарактел движок, горело в домах электричество, в клубном бараке читалась лекция о новом Египте, и после лекции были танцы под радиолу, и рабочие выкладывали из кирпичей ограду вокруг несуществующего виноградника и втыкали в песок тощие прутья акаций» – все это возможно лишь благодаря тому, что «далеко впереди всех, заброшенный в барханные дебри, какой-то одинокий экскаватор остервенело рвал землю», и пустыня продолжала свою жизнь: «по ночам была кромешная тьма и кричали шакалы» (гл. 2).

Трифонов не упускает упоминать подробности туркменского быта, которые на первый взгляд носят чисто бытописательный характер, однако в целом художественном произведении выступают в качестве символических деталей. Например, начало второй главы пересыпано упоминаниями о питье в жару горячего зеленого чая – туркменский обычай, связанный с необходимостью усиливать потоотделение в зной. «Он отхлебывал из кружки горячий зеленоватый чай»; «Эти двое ... деловито тянули чай из кружек, отдувались и хрустели сахаром»; «сменщики продолжали равнодушно пить чай». Однако первая глава кончается словами повествователя: «И, кроме того, меня мучила жажда» – та жажда, которая, как выяснится, также имеет иносказательное значение в романе; упоминания о чае во второй главе, таким образом, связывает два эпизода, не объединенные героями или топосом, воедино. Повествователь жаждет, а рабочие на стройке пьют чай; последовательность нарратива подразумевает, что именно здесь, на героическом строительстве на песках, герой найдет то, чего он жаждет. Далее во второй главе мотив чая и утоляемой им жажды вступает во взаимодействие с мотивом песка: «Все ... ладонями заслоняли кружки от ветра, чтобы не нанесло песка».

Н.Шаравин замечает, что в романе «авторским приемом, знакомым по туркменским рассказам, остается многозначная деталь» [Шаравин, 1990, 12]. Детали, более того, приобретают зачастую

облик философского символа.

Н.Б.Иванова отмечает, что на страницах романа в той или иной степени, прямо или косвенно ведется спор: «Вы знаете, как туркмены утоляют жажду? Вот послушайте: сначала утоляют «малую жажду», две-три пиалки, а потом, после ужина, – «большую жажду», когда поспеет большой чайник. А человеку, который пришел из пустыни, никогда не дают много воды. Дают понемногу. – Иначе ему будет плохо, – сказал Платон Кирьянович. – Да не будет никому плохо! Чепуха это! – говорит Тамара возбужденно. – Как может быть чересчур много правды? Или чересчур много справедливости?.. Исследовательница справедливо замечает, что притча об «утолении жажды» определяет важнейшую тему романа: «жажду справедливости» в жизни после решений XX и XXI съездов партии [Иванова, 1984, 57].

Писатель старательно погружает читателя в быт стройки, начиная с начала второй главы: «Из-за лиловой песчаной гряды доносилось ровное гудение и судорожный лязг экскаватора»; «из-за песчаной гряды раздалось гудение второго экскаватора, заскрипел трос на блоке, и – прошла секунда – тяжело ухнул на откос первый ковш грунта». По замечанию Н.Ивановой, «трифоновское внимание к детали, острое зрение позволяют ему передать технологию зримо, отчетливо, подробно, реально» [там же, 63]. Однако подробности строительного труда в общем преследуют цель погружения в среду, правдоподобия, и не получают в романе самостоятельного символического значения, за исключением того факта, что стройка сама по себе символизирует смену старого новым.

Гораздо более убедительными оказываются те «производственные» подробности, которые подаются с точки зрения не деперсонифицированного рассказчика, а одного из персонажей: «еще чаще ему снились рычаги. Множество рычагов, которые скрипели, дергались, вырывались из рук, и вдруг откуда-то сверху падал ковш, и ужас, мгновенный и мертвящий, как молния, пронизывал сердце – за какой рычаг хвататься?» (гл. 2). Этот сон молодого экскаваторщика наглядно и убедительно поясняет сложность освоения профессии.

Пустыня оказывается тем местом, где человек не отдыхает, так как этого делать просто негде: «Работали не по часам, а от силы. Кто сколько выдюжит, столько и сидит на рычагах. Никаких, конечно, выходных. На кой они? Что в пустыне делать, как не работать? ... И в поселке вина не было: сухой закон» (гл. 2).

К точно подмечаемым Трифоновым деталям относится и речевая характеристика героев. Грубость Нагаева («Я только кубы ворочать подходящий. Ишачить день и ночь, без вы-ходных, подходящий») оказывается отражением его эгоизма и жадности («за копейку уда-вится»). Чутко переданы местные обороты, не вполне свойственные русской речи: «Зачем так делаешь, черт? Человек на тебя работал, а теперь гоняешь, как собаку? ... Тебе стройка неважно, другой человек неважно, тебе только свой интерес важно – так, что ли? Черт, за-раза!» (Беки Эсенов); «здешние гадовья ужас какие ядовитые. Как вкусит – так, считай, кранты» (Марютин).

Судьбы и портреты героев – также своего рода переработка жизненной фактуры, которую исследовал Трифонов во время своих туркменских командировок. Типичной для середины XX века видится судьба молодого туркмена Бяшима Мурадова: «Бяшим ... был чабаном, и отец его был чабаном, и дед тоже. За всю свою жизнь – ему было восемнадцать лет – он никуда не выезжал из колхоза, кроме районного городка Байрам-Али. В колхозе учился в школе, а на лето уходил с отцом в пески. Когда началось строительство, среди чабанов было много разговоров о канале. ... И чем дальше углублялась вода в пустыню, тем больше туркменских парней – чабанов, хлопкоробов, недавних школьников и недавних солдат – стало приходить на стройку» (гл. 2).

Время меняется, однако туркменское общество остается более традиционным, чем приехавшие русские; его скрепляют узы уважения к старикам и их мнению. Молодой экс-каваторщик Чары Аманов говорит, осуждая непомерный калым: «Старые люди есть, умрут скоро, их уважать надо. Пускай они неправильно делают, а уважать надо» (гл. 2).

После двух развернутых глав, написанных безличным повествователем, четвертая глава, от лица героя, поражает

мгновенной индивидуализацией видения хронотопа: «Из окна комнаты видны горы. Утром они розовые, как сочная арбузная мякоть, потом выцветают, желтеют, становятся совсем желтыми. И весь день они желтые, как дыня. Странно видеть эти желтые горы: они кажутся раздетыми». Вынужденный говорить о Туркмении, герой не может скрыть того, что эта земля ему ничем не дорога: «Я что-то рассказываю о книгах Лоскутова и Тихонова, говорю, что меня с детства манили пустыни и что я, собственно, давно собирался побывать на древней земле Туркмении. Все это очень приблизительно похоже на правду».

В то же время герой весьма чувствителен к переломам и знакам времени, – таким, как следы ашхабадского пожара: «Мы идем по городу, обезображенному страшной бедой. Говорят, когда-то он был красив. Говорят, что он был необыкновенно зеленый и уютный. Зелень осталась. Деревья стоят на земле гораздо прочней, чем дома. ... Улица пахнет иссыхающей листвой и мягким асфальтом. И деревья так же ласково качают ветви над крышами новых домов, как и над теми, что исчезли, рассыпались прахом в ту ночь – девять лет назад...» (гл. 4). Сквозная тема творчества Трифонова – прошлое и настоящее – звучит здесь особенно пронзительно.

С героем-повествователем входит в роман пласт автобиографических сведений из жизни писателя: сомнения в себе он объясняет давним арестом отца; вспоминает собрание, после которого «жизнь ... пошла наперекося». Факты собственной биографии используются Трифоновым для придания достоверности психологическому облику героя.

Срез столичной жизни противостоит суровому быту борцов с пустыней: в Ашхабаде происходят редакционные склоки, мужья изменяют женам, ходят за чужой счет по ресторанам, заводят и поддерживают тягостные знакомства, ведут пьяные разговоры. Эта фактура, общая для любого городского топоса, противостоит пустыне как месту труда и борьбы. И, однако, в нем есть привлекательность цивилизации, обжитого места, герой прощается с городом ностальгически: «Прощай, город! Через неделю я покину тебя, с твоей духотой, с твоими ночами, звездами, с твоими людьми, занятыми своей жизнью...» (гл. 4).

Вместе с тем город этот имеет и свою специфику, прежде всего выражающуюся близостью к природному миру: «Весь город лежит во тьме, а над головой – яркое, цветущее звездами небо. Оно кажется живым от звезд, оно переливается, искрится, в нем бродят свечения, голубоватые и серебряные, колышется беспредельный свет, оно светлое. И только на южном краю темно и беззвездно. Там горы» (гл. 4).

Более масштабное противопоставление хронотопов происходит к пятой главе, когда, получив тепловой удар, экскаваторщик Нагаев вспоминает с тоской о России. Здесь противопоставление двух местностей вновь дается через восприятие персонажей, через диалог: «– Ну и Трухмения, ну и дрянь земля... Пропади пропадом... – Нет, туркменская земля хоро-о-ошая, – говорила Марина мягким, баюкающим голосом, каким полагается говорить больничным сиделкам. – Правда, солнышко у нас злое, его остерегаться надо. – И какое меня лихо занесло сюда, дурака? – Земля наша очень прекрасная, Семеныч. Вот поехал бы ты в Чарджоу... – Молчи! Понимаешь ты... – Он вздыхал и отворачивался. Марина кротко молчала. – Ты ведь, глупая, жизни не знаешь. Не видала ничего, кроме песков да пыли-ки, – медленно продолжал Нагаев. – А какие леса в России! Реки... Городов настоящих не видала... Эх, голубка... А дожди какие! «Не осенний мелкий дождичек» – знаешь песню? – Слыхала вообще... – Слыхала! – Нагаев презрительно двигал рукой. – Что ты понимать можешь? Ничего».

Тема хронотопа в туркменской прозе Трифонова достаточно полно раскрыта в докторской диссертации М.В. Селемеевой. Она замечает: «Ключевая пространственная оппозиция цикла «город/пустыня» усложняется за счет введения в текст противопоставления столичного туркменского топоса (Ашхабада) и маленьких городов (Небит-Дага, Кум-Дага, Казанджика). Ашхабад представлен в «туркменском» цикле как далекое, почти иллюзорное пространство большого города. Маленькие города в «туркменском цикле», на первый взгляд, созданы по модели хронотопа «провинциальный городок», но, при всех формальных совпадениях (цикличности времени, локальности пространства, повторяемости событий), они не являются провинциальными

городками: жителя пустыни тяжелые климатические, бытовые и психологические условия обязывают ежедневно принимать решения, проявлять активную жизненную позицию. Трифонов, рассматривая разные пространственные образы, утверждает, что человек несет в себе тот локус, который ему присущ, и проецирует свое душевно-духовное пространство на окружающий мир» [Селеменова, 2009, 15]. Непримируемый Нагаев не одобряет поселка; жители города несут с собой свою психологию горожанина.

По замечанию В.А. Суханова, цикл «туркменских» рассказов, как и роман «Утоление жажды», связан с освоением Трифоновым биографических ценностей, собственного духовного опыта [Суханов, 2001, 27]. Действительно, автобиографический пласт не только заметен на фоне производственной проблематики; он словно бы составляет параллельный ей текст, с иной проблематикой и иными художественными задачами.

По замечанию А. Шитова, «Начиная с «Утоления жажды» Трифонов, думается, хотел понять: почему в России получают активную поддержку идеи насилия одних над другими, разрушения общественных устоев, откуда, из какого прошлого мы такие, почему мы недо-слышим, недочувствуем, почему в нас так укоренился страх?» [Шитов, Поликарпов, 2006, 280]. Эта этическая тематика особенно ярко проявляется в пласте романа, излагаемом от лица Петра Коряшева.

Нравственная проблематика тесно связана с предметом романа и также его формой. Форма и содержание не только взаимосвязаны, но и взаимообусловлены: «Реалии Туркмении наблюдаются и отмечаются с точки зрения технологического прогресса и повествовательного разнообразия: повествование от первого и третьего лица, туркменская борьба, жизнь в пустыне, канал – все служит не только экзотичности сцен, но и высвечивает точки, в которых современный мир отличается от старого, и как сам писатель становится увереннее и развитее в возможностях нарративного дискурса» [Gillespie, 1992, 29].

Туркменский цикл творчества Трифонова доказывает, что обращение к экзотической тематике вовсе не обязательно для становления писателя. Исполняя советы старших товарищей: «Да,

вы теперь должны поднять новый пласт. Поехать куда-то на стройку, на за-вод...» [Трифонов, 1978, т. 2, 524], – писатель восходит, освоив экзотическую фактуру, к вечным темам, вечным конфликтам: природы и цивилизации, времени и вечности, старого и нового; искренности и лжи; конформизма и бесстрашия. Как замечал Ю. Оклянский, в то время считалось, что «на удаленных стройках была якобы подлинная действительность, а в магазине, ЖЭКе, сапожной мастерской, дымившем по соседству заводе – только смута чувств и мелочи быта» [Оклянский, 1987, 64]. Ю. Трифонов, пройдя путь от «литературы слова» в туркменском цикле к «литературе мысли» в более поздней прозе, позже оправдывал глубинную конфликтность материала «бытового», внеэкзотического: «Быт – это великое испытание <...> Мы находимся в запутанной и сложной структуре быта, на скрещении множества связей, взглядов, дружб, знакомств, неприязней, психологий, идеологий. <...> Устали? Ничего, отдохнете в другом месте. А здесь быт – война, не знающая перемирия» [Трифонов, 1978, т. 2, 545].

Художественным манифестом этой точки зрения стал написанный в 1969 году рассказ «Путешествие». В нем герой, писатель, снедаемый желанием ухать подальше – «познакомиться с какими-нибудь конфликтами, страстями, производственными драмами, в которых скрывались бы судьбы людей и разные точки зрения на жизнь», – в итоге понимает, что истинными конфликтами и страстями наполнена повседневность; и, в сущности, человек очень мало знает не только окружающих и окружающее, но и себя самого: «В зеркале мелькнуло на мгновение серое, чужое лицо: я подумал о том, как я мало себя знаю». Заголовок рассказа выражает ключевую метафору: путешествие вдаль за выпуклой фактурой вовсе не обязательно; впечатлений и достопримечательностей, страстей и экзотики исполнен и соседский сквер, и соседняя квартира, и даже ты сам. Этим рассказом писатель впоследствии подчеркнуто, в нарушение хронологии, открывал циклы и разделы рассказов в своих сборниках произведений.

В последней главе «Утомления жажды» происходит выход за повествовательные рамки: герой рассказывает, что написал

книгу: «Канал построен. И я издал книжку очерков. И даже снят фильм об этом канале <...> Все самое невероятное случилось» (гл. 27). Этот неожиданный поворот, с последующим пересказом судьбы героев, ставит под сомнение беллетристическую принадлежность романа; это своего рода выход в документалистику, в публицистику. Неслучайно следующей крупной, поворотной вещью Трифонова стала именно документальная повесть, ознаменовавшая собой начало нового периода его творчества.

■ Заключение

В туркменском цикле впервые в творчестве Трифонова выразилась та закономерность, что каждый новый этап начинался с рассказов и завершался романом. Цикл рассказов «Под солнцем» знаменовал определенный этап в развитии мастерства Трифонова-прозаика. Несмотря на обилие выпуклой фактуры, использование местного колорита, рассказы туркменской тематике не подчинены и не ограничены ею: тексты выходят на решение проблем смысла жизни, конфликта старого и нового, быстротечности времени.

В опубликованном варианте романа «Утоление жажды» Трифонов использовал во многом схему освоенной советской прозой формы производственного романа. Прежде всего с этим жанром роман объединяет использованная фактура – стройка канала в песках Туркмении, производственная среда, рабочие и инженеры, – а также традиционный конфликт: противостояние консерваторов и новаторов.

Исследование принципов обращения писателя к реалиям туркменской жизни позволяет выделить четыре важнейшие функции бытовой детали, исторического факта:

- бытоописательная (связанная с «местным колоритом», призванная придать произведению достоверность);
- хронотопическая (связанная с противопоставлениями места и времени, становящимися все более важными в творчестве писателя);
- психологическая (выполняющая задачи психологической характеристики);
- символическая (бытовая деталь становится символом,

философским обобщением).

Обращение Ю.Трифорова к туркменской – новой, экзотической – тематике знаменовало отход от привычного быта к иному, обращение к новой реальности. Вместе с тем, как показывает анализ туркменского текста писателя, новый материал дал ему возможность сделать обобщающие выводы об универсальности для разных миров многих тем: психологических закономерностей, роли и течения времени и т.д.

■ Библиография

1. Иванова Н. Б. Проза Юрия Трифорова. М.: Советский писатель, 1984. 296 с.
2. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950-1990-е годы. В 2-х т. Т. 2. 1968–1990. М.: Академия, 2003. 688 с.
3. Нилин А. Юрий Трифоров – журналист // Знамя. 1999. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/8/confer.html>
4. Окланский Ю.М. Юрий Трифоров: Портрет-воспоминание. М.: Сов. Россия, 1987. 240 с.
5. Селеменова М.В. Художественный мир Ю.В. Трифорова в контексте городской прозы второй половины XX века: автореферат дис. ... д-ра филол. наук. М., 2009. 40 с.
6. Суханов В.А. Романы Ю.В. Трифорова как художественное единство. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2001. 323 с.
7. Трифоров Ю. Избранные произведения: в 2-х тт. М.: Художественная литература, 1978.
8. Трифоров Ю. Утоление жажды: Роман и рассказы. М.: Профиздат, 1979. 416 с.
9. Трифоров Ю.В. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Художественная литература, 1985-1987.
10. Трифорова О. Меня часто спрашивают вот о чем ... // Знамя. 1999. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/8/confer.html>
11. Шаравин А.В. Становление творческой индивидуальности Ю. Трифорова: автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 1990. 202 с.

12. Шитов А.П., Поликарпов В.Д. Юрий Трифонов и советская эпоха: факты, документы, воспоминания. М.: Собрание, 2006. 590 с.

13. Gillespie D. Iurii Trifonov: Unity through time. Cambridge University Press, 1992. 250 p.

Казимагомедова Рубина Имамалиевна

Кандидат филологических наук,

Дагестанский государственный университет.

e-mail: rubina85@mail.ru

Казимагомедова Р.И. «Туркменский цикл» Юрия Трифонова: в поисках литературы факта // Язык. Словесность. Культура. 2017. Т. 7. № 1-2. С. 10-30. Edebiýaty öwreniş