

---

## ТВОРЧЕСТВО Г. ВЛАДИМОВА В ОЦЕНКЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

А.В. Чистяков

Кафедра русской и зарубежной литературы  
Филологический факультет  
Российский университет дружбы народов  
*ул. Миклухо-Макляя, 6, Москва, Россия, 117198*

В статье анализируется одна из важнейших проблем в российском литературоведении конца XX — начале XXI в. — судьба реализма. Говоря о реализме и его судьбе в русской литературе XX—XXI вв., следует напомнить, что притягательная сила этого художественного метода, основывающегося на вполне определенных принципах отражения жизни в искусстве, продолжает осознаваться. На примере творчества Г. Владимова показано, как обновляется тематика его творчества новым содержанием наполняются характеры, все более значительным становятся художественные обобщения, к которым выходит писательская мысль, наконец, все ощутимее становится нескрываемая ориентация на традиции русской реалистической прозы.

**Ключевые слова:** реализм, правда жизни, постмодернизм, критический реализм, социалистический реализм.

В наши дни с особой остротой встает вопрос о путях развития русской литературы, о ее месте и роли в жизни общества и каждого отдельного человека. Кризисное состояние, переживаемое нашим обществом, находит отражение и в литературе: утрата еще недавно казавшихся незыблемыми идеологических ориентиров отзывается и утратой эстетических идеалов, которые впрямую обуславливались этими ориентирами. Утверждавшиеся в течение семи десятилетий в литературе Советской России нормы и правила, которые ориентировались и закреплялись официальной государственной (или — что, в сущности, одно и то же — партийной) политикой, обнаружили свою несостоятельность. Совершенно скомпрометированным оказался усиленно насаждавшийся в советском искусстве метод социалистического реализма, который провозглашался не просто ведущим, но — единственным: следование ему было строго обязательным для художника, творившего в советской стране. Как отмечалось в академической «Истории русской советской литературы», именно этот метод давал возможность обновления качественного содержания основополагающих для развития искусства принципов — принципа правды, реализма и принципа общественного назначения искусства: «Правда жизни в искусстве становится правдой партийного отношения к действительности». Налицо очевидная подмена понятий: партийное (т.е. предвзятое, заведомо далекое от объективного) отношение к жизни никак не способствует пониманию ее правды, трезвой оценке действительности. Литературе, стоявшей на этих позициях, отводилась задача «утверждения социалистического идеала путем правдивого изображения самой действительности, а справиться с этой задачей можно лишь при условии „глубокого, марксистско-ленинского понимания отражаемой действительности“».

Спорить с этими представлениями о достоинствах литературы социалистического реализма, получившими развитие в многочисленных работах, сегодня уже нет смысла, как не стоит доказывать — это уже сделано — сколь неосновательными и пагубно сказавшимися в судьбе искусства советской эпохи были требования верности упомянутому художественному методу. Как было отмечено в ходе дискуссии «История советской литературы: новый взгляд» (11—12 мая 1989 г.) В. Ковским, социалистический реализм «был порожден потребностями и интересами партийно-бюрократической системы 30-х годов и имел совершенно определенное предназначение» — этим-то и определяется его роль и место в развитии советской литературы.

Но, как это часто бывает, стремление к пересмотру тех или иных принципов и позиций (в данном случае представлений о методе социалистического реализма и его значении в развитии русской литературы) может принимать характер всеобщего отрицания. Противоестественно закрепленное вышеупомянутым термином соединение категории идеологической (социалистической) и эстетической (реализм): реального содержания такое понятие не может иметь уже потому, что реализму как художественному методу противопоказана идеологическая (социальная, политическая и т.д.) ограниченность. Об этом почти пятьдесят лет назад было точно сказано А. Синявским: «...В самом названии „социалистический реализм“ содержится непреодолимое противоречие. Социалистическое, т.е. целенаправленное, религиозное искусство не может быть создано средствами литературы XIX века, именуемыми реализмом». Мысль эта будет подхвачена современным исследователем русской советской литературы М. Голубковым: «...То явление литературы, которое на протяжении 40—50-х годов называли социалистическим реализмом, не являлось реализмом вообще». Но вполне правомерные сомнения в реальности существования упомянутого симбиоза ныне могут распространяться и на реализм, возможности которого, по мнению некоторых адептов ультрасовременного искусства, едва ли не исчерпаны, как это объективно следует, например, из рассуждений М. Эпштейна об искусстве авангарда, где значимость последнего утверждается тем, что ему приписывается возможность «художественного освоения именно тех областей бытия, которые незримы, неосвязаемы, нсизрекаемы...»

Как ни шатки всякого рода аналогии, нельзя не вспомнить в этом случае, что подобную ситуацию русская литература (и искусство) в целом уже переживало в начале XX в. О кризисе реализма тогда твердили многие, видя выход в поисках на путях модернизма или — что в данном случае почти одно и то же — авангардизма. Реализм, как известно, не только устоял, но получил в XX в. мощное развитие, безусловно, не проходя мимо художественного опыта тех течений, которые в целом оставались за его пределами и даже весьма активно противостояли ему.

Говоря о реализме и его судьбе в русской литературе XX в., следует напомнить, что притягательная сила этого художественного метода, основывающегося на вполне определенных принципах отражения жизни в искусстве, продолжает осознаваться. Но именно эти принципы, в основе которых лежит требование правды жизни, и не устраивают тех, кто призывает к революционным преобразова-

ниям в жизни и искусстве. Стоит напомнить, с какими оговорками принимается ревнителями новое классическое наследие: как недостаток, свидетельство ограниченности позиции писателя воспринимается свойственный русской литературе в ее лучших образцах критический пафос. Стремление современных художников слова наследовать эту литературную традицию вызывало в критике и литературоведческой науке неизменно отрицательную оценку. «...Критический реализм в советской литературе становится синонимом неполноценности и незрелости», — утверждал Г. Ломидзе. Ему вторила З. Кедрина: «Оставаться сегодня на позициях „чистого“ критического реализма с его принципом противопоставления личности обществу, с его неопределенностью общественного идеала и критикой существующей общественной системы без учета перспективы общественного развития, было бы в условиях социализма по меньшей мере странно». Естественно, что применительно к советским писателям слова о принадлежности того или иного из них к направлению критического реализма звучали как резко отрицательная оценка.

Говорить обо всем этом заставляет нынешняя литературная ситуация, вновь характеризующаяся широко распространившимся стремлением потеснить реализм. Рассуждения о теперь уже постмодернизме, поставангарде, сосредоточенность внимания исследователей, обращающихся к сегодняшней русской литературе, на концептуалистах, иранистах, куртуазных маньеристах и т.д. — все это способствует созданию ощущения исчерпанности возможностей реализма. Спорить с этим можно, оставаясь на собственно теоретико-литературном уровне, возвращаясь к давно и прочно укоренившейся в русской литературоведческой науке мысли о принципиальной широте границ реалистического отражения действительности, о способности реализма не только к саморазвитию, но и к обогащению за счет сопутствующих ему других эстетических систем. По справедливому замечанию Т. Мотылевой, «сама свобода выбора изобразительных и выразительных средств, свойственная реализму и значительно расширившаяся в XX веке, как и способность реализма усваивать, подчиняя своим задачам, разнообразные формы и традиции, выработанные мировой литературой, дает возможность реализму устоять в смене литературных направлений». Но обратимся к творчеству Георгия Владимова — писателя, который во второй половине XX в. хранил верность реализму: созданные им романы и повести служили убедительным доказательством того, что именно реалистическому искусству более всего доступно глубокое художественное постижение правды жизни.

Имя Георгия Николаевича Владимова (настоящая фамилия Волосевич) не принадлежит к числу широко известных. Хотя следует напомнить, что его дебют в художественной прозе — опубликованная А. Твардовским в журнале «Новый мир» (№ 7, 1961) повесть «Большая руда» — привлек внимание и читателей и критиков, дружно заговоривших о появлении нового многообещающего литературного дарования. Для самого писателя повесть не была первым литературным опытом: в качестве литературного и театрального критика Владимов выступал в печати с 1954 г., связав свою судьбу с «Новым миром», позиция этого журнала в тогдашней литературной и общественной жизни хорошо известна. Владимов

очень скоро оказывается не только в числе новомирских авторов, но и становится сотрудником редакции журнала, а в 1956—1959 гг. возглавлял здесь отдел прозы. Нужно подчеркнуть, с какой настойчивостью утверждалось в руководимом А. Твардовским журнале требование правды: и не по-соцреалистически, когда сущее подменялось должным, а в исконном значении этого слова. В «Новом мире» твердо стояли на позициях реализма, ценность произведения определялась умением его автора рассказать о жизни, не приукрашивая ее, не отступая от правды. Жизнь, а не идейная направленность или эстетические красоты — вот что являлось решающим критерием при отборе произведений для публикации и их оценки.

Уже в первой своей повести Владимов предстал вполне сформировавшимся художником, счастливо миновав пору литературного ученичества: это была проза зрелая, трезвая, зовущая читателя к соразмышлению над теми острыми проблемами, которые выдвигала жизнь. Важнейшей из них была проблема содержания человеческой личности: смысла ее существования, ее подлинной ценности.

И следующее свое прозаическое произведение, роман «Три минуты молчания», Владимов опубликовал тоже в «Новом мире» (1969, № 7—9). Но встречен этот роман уже был иначе: критические оценки были резкими, чаще других звучали обвинения в приземленности изображения, в нежелании разглядеть героинку времени. Действительно, роман Владимова не вписывался в рамки тех требований, которые могли обеспечить этому сочинению писателя место в ряду произведений социалистического реализма — при обращении к нему в критике вспоминалось и о критическом реализме, и о натурализме, что в условиях тех лет равно звучало как резкое осуждение. Судьба романа оказалась печальной: вышедший лишь одним (к тому же основательно «откорректированным» по требованию цензуры) изданием в 1976 г., он вскоре был негласно вычеркнут из советской литературы; в 1982 г. во Франкфурте-на-Майне роман впервые увидел свет без цензурных купюр.

Тогда же, в 1963—1965 гг., писатель работает над повестью «Верный Руслан», которая в ту пору так и не смогла увидеть свет на его родине. Слухи о ней уже в 60-х гг. ходили в литературных кругах, но лишь в 1974 г. писатель вновь вернулся к ней и, переработав, подготовил текст повести для выхода сначала в самиздате, а вскоре она появилась на Западе.

Отношения Владимова с властями предрержащими в литературе — и, конечно, не только в литературе — были в 70-х гг. испорчены. Тут сказалась прежде всего независимость позиции писателя, о которой он говорил открыто, громко. В письме от 25 мая 1967 г. Владимов обратился в Президиум IV съезда советских писателей с требованием оградить Солженицына от произвола властей, с призывом судить о произведениях лишь по их «истинно художественным достоинствам». Он горячо защищал те произведения, которым не давали дорогу в печать, что поневоле делало их достоянием лишь самиздата. А между тем он был убежден: «Ничего антинародного в них нет, — об этом ни один художник, здравый умом, никогда и не помыслит, — но в них есть дыхание таланта, и яркость, и блеск раскрепощенной художественной формы, в них присутствует любовь к человеку и подлинное зна-

ние жизни. А подчас в них слышатся боль и гнев за свое отечество, горечь и ненависть к его врагам, прикидывающимся ярыми его друзьями и охранителями». Это письмо, также как участие писателя в других кампаниях по защите тех, кого именовали диссидентами, его связь с зарубежными издателями и русскими писателями, живущими за пределами России — все это делало жизнь Владимова на родной земле все более сложной, а в советской литературе ему в 70-е гг. уже и вовсе не было места: роман «Три минуты молчания» был последним произведением писателя, которое было опубликовано на его родине.

10 октября 1977 г. он направил в правление Союза писателей СССР письмо, где называл его «полицейским аппаратом, вознесшимся высоко над писателями, из которого раздаются хриплые понукания и угрозы», обвинял руководство писательской организации в том, что оно изгоняет все мятущееся, мятежное, чуждое соцреалистическому стереотипу, все то, что и составляло силу и цвет нашей литературы, и объявлял о своем выходе из Союза писателей. В том же 1977 г. Владимов возглавил Московскую секцию организации «Международная амнистия», что было политическим актом, требовавшим большого гражданского мужества.

Теперь для него оставался лишь один выход — эмиграция, эмиграция вынужденная: Владимов разделил судьбу многих писателей преимущественно своего поколения, которых буквально выталкивали с родной земли. О том, как это происходило, рассказывали в своих интервью профессору-слависту Мэрилендского университета (США) такие разные писатели, как В. Аксенов («...Они мне просто сказали, когда я был предупрежден по поводу „Ожога“, что, если вы выпустите „Ожог“, придется тогда сказать „гуд бай“. Это было просто сказано, и они очень четко шли к этому. Я был очень плотно окружен, и другого выхода у меня не было»), В. Войнович («Мне было предложено покинуть Советский Союз... Мне угрожали на протяжении всего времени, начиная с 68-го года, и просто я уже устал»). Ярче других о том, как его подводили к мысли о необходимости покинуть родину и, не преуспев в этом, попросту вывезли из страны в неизвестном (до той поры, пока самолет не приземлился в аэропорту Франкфурта) направлении, рассказал А. Солженицын в книге «Бодался теленок с дубом». О том, как преследовали самого Владимова, описывается в его рассказе «Не обращайтесь вниманья, маэстро» (1982). Жить на родине в условиях постоянной слежки, не прекращающихся угроз становилось невозможно, и в мае 1983 г. писатель уезжает из России и поселяется в Западной Германии, под Франкфуртом, где живет и по сей день. Нельзя, однако, не сказать о том, что, покинув Россию, он продолжает работать весьма интенсивно. К тому же в октябре 1983 г. он становится главным редактором издающегося во Франкфурте журнала «Грани», но уже в 1986 г. уходит из журнала. О причинах этого Владимов рассказал в статье «Необходимое объяснение», опубликованной в журнале «Континент» (1986, № 48) и появившейся (в сопровождении редакционной статьи «Вынужденный ответ») в журнале «Грани» (1986, № 140). Главным здесь было признание, что свобода — творчества, издательского дела, — в которую верил Владимов, принимая журнал, оказалась иллюзией: «Грани» был и оставался партийным органом партии, именуемой себя

Народно-трудовым союзом. О том, как НТС ведет себя по отношению к авторам журнала и — что еще важнее — по отношению к России, к разным (в том числе критическим) проявлениям общественной жизни в ней, в «Необходимом объяснении» справедливо сказано немало резких слов. Партийные тиски, в которые попал автор «Граней», были не менее жесткими, чем те, с которыми сталкивался он на покинутой им Родине. Демагогические лозунги, на которые так щедр НТС, очень скоро перестали обманывать писателя. «Что толку обещать демократию, когда ею не пахнет на Флуршайдевег, 15 во Франкфурте, — пишет Владимов, продолжая: Что толку обещать отмену цензуры, когда у самих, живущих в свободном мире, она учреждена...» Для Владимова «хозяева НТС» обладают «кастовой природой» и потому «политически они — битая карта».

С выездом за рубеж, как выяснилось, далеко не все творческие задачи могли быть решены. Но следует отметить твердость, с какой писатель продолжает оставаться на своей позиции, где главное — быть верным себе, а не диктуемым сверху принципам и установкам, от кого бы они ни исходили.

С той поры и до 1989 г., когда повесть «Верный Руслан» была напечатана во второй книжке журнала «Знамя», имя Владимова, если и упоминается — изредка — в советской литературной критике, то непременно в критическом контексте. С появлением повести положение меняется, а после опубликования в 1994 г. в том же журнале «Знамя» (№ 4, 5) нового романа писателя «Генерал и его армия» начинают писать о Владимове много, охотно, часто вспоминая о толстовской традиции, воздействие которой отчетливо сказывается в романе.

Как бы ни относиться к позиции, которую занимал и продолжает занимать Владимов в литературе (и общественной жизни тоже), настаивая на праве художника самостоятельно выбирать ее, на необходимости его сосредоточения на задачах собственно художественных, следует оценить мужество писателя, его неизменную верность собственным принципам.

Говоря об этих принципах, напомним, что Владимов входил в литературу в пору, когда в советской литературе изображению реальной жизни с ее реальными противоречиями предпочиталось изображение ее такой, какой она должна быть. Первостепенной задачей литературы являлось «раскрытие героики труда, целью которого является коренное изменение социальных отношений», в результате «реализм и героика органически сочетаются друг с другом». В литературной критике были в ходу слова о бескрылом реализме, о бытописательстве, они звучали резким осуждением художникам, которые писали жизнь такой, какая она есть, не преобразуя ее в соответствии с социалистическим идеалом: тут возникали слова о грехе натуралистичности, о неумении видеть перспективы развития и т.д. Упреки эти раздавались в адрес В. Войновича, В. Семина, В. Быкова и др. Типичным для такого рода суждений был призыв Л. Новиченко к необходимости «разграничения реализма подлинного, проникнутого высокой исторической сознательностью, и реализма, так сказать, эмпирического, лишенного возможности понять и отделить главное от второстепенного и — тем более — верно определить жизненную перспективу». В критике даже появляется презрительный термин «микрореализм»,

который, по словам В. Панкова, «ограничивается фиксацией будничности, неустроенности, а то и какой-то неподвижности жизни, словно все застыло вокруг, а человек закручен водоворотом маленьких дел, словно он захвачен только внутренними противоречиями сугубо личного порядка».

На рубеже 50—60-х гг. в русской литературе появляется ряд новых имен, которые очень скоро объединяются критикой понятием «молодая проза», а иногда и «проза „Юности“»: в этом журнале, созданном в 1955 г. появились первые произведения Л. Кузнецова («Продолжение легенды»), А. Гладилина («Хроника времен Викгора Подгурского»), В. Аксенова («Коллеги»), А. Битова («Такое долгое детство») и др. Эти произведения привлекли внимание раскованностью тона, неподдельным стремлением писателей найти свои собственные ответы на поставленные жизнью вопросы, наконец, желанием рассказать о человеке, который уже по возрасту был близок и автору, и читателю — о человеке, лишь входившем в жизнь, имея о ней только книжные, романтические, представления. Впрочем, наиболее проницательные из критиков уже тогда отмечали, что по разряду «молодой прозы» проходят писатели очень разные. «...Стоит приглядеться к произведениям этих писателей повнимательней, как становится очевидным, что между ними значительно больше различия, чем схожести», — писал Ф. Светов. И принадлежащий к тому же, что и сами писатели, поколению Л. Аннинский выделил в «молодой прозе» две тенденции, два типа проникновения в жизнь, два типа героев: одно из этих направлений определено как «исповедальная» повесть, другое названо «прозой молчаливых». Не вступая в спор с таким определением и даже не давая здесь оценки этой литературы, заметим лишь, что центральный для нее (и прежде всего для прозы «исповедальной») конфликт и пути его разрешения безусловно принадлежали жизни, но были для нее не более чем частными. В ход пускался испытанный романтический прием: из среды реальной герой произведений Аксенова, Гладилина, Кузнецова выбрасывался по воле писателя в мир, где вершились непременно великие дела, — навстречу (как пелось в популярной тогда песне) солнцу и ветру, в сибирские края, куда «за туманом и за запахом тайги» уезжали или стремились уехать герои «молодой прозы».

В ее координаты Владимов, по возрасту принадлежащий к тому же поколению, что и авторы «Юности», не вписывался. Впрочем, в названном журнале он не печатался, принадлежа к писателям «новомирским»: первая его повесть появилась в номере, где были помещены очерк Е. Дороша «Сухое лето» (1960), рассказ Э. Казакевича «При свете дня», продолжение романа В. Фоменко «Память земли» — добротные произведения русской прозы, заставляющие прежде всего вспомнить о традициях русской литературной классики. Да и критика сразу же поставила имя начинающего писателя именно в этот ряд, упоминая в этом случае В. Тендрякова («Суд» и «Короткое замыкание»), С. Антонова («Порожний рейс»), В. Некрасова («Кира Георгиевна») и других писателей, стоявших на реалистических позициях.

Справедливости ради надо сказать, что «молодая проза» не оправдала связывавшихся с нею надежд на обновление литературы и просуществовала очень

недолго. Многие из тех, с чьими именами связывалось ее появление и становление (В. Аксенов, А. Кузнецов, А. Гладили, Э. Ставекий и др.), очень скоро пошли в литературе разными дорогами: рамки этой прозы, достаточно жестко определявшие и особенности раскрывавшихся здесь характеров, и специфичность конфликта, и обстоятельства, и даже стилистику, оказались для писателей слишком узкими.

Начинавший почти одновременно с ними их сверстник Владимов неизменно остается верным себе. Разумеется, и он изменяется. Обновляется тематика его творчества, новым содержанием наполняются характеры, все более значительными становятся художественные обобщения, к которым выходит писательская мысль, наконец, все ощутимее становится нескрываемая ориентация на традиции русской прозы и прежде всего толстовские традиции. Но неизменной остается отчетливо обнаружившаяся уже в «Большой руде» верность писателя правде (и даже прозе) жизни, трезвость взгляда на мир, стремление понять человека в самом главном для него.

Точно воссоздавая рамки той обстановки, в которой живут его герои и которую писатель знает доподлинно, до мелких подробностей, до деталей (прежде чем написать «Большую руду», он поработал шофером на Курской магнитной аномалии, а готовясь к созданию романа «Три минуты молчания», выходил в море на рыболовецких судах), Владимов начинает повествование для того, чтобы выжить, донести до читателя свою эстетическую концепцию жизни. При этом жизнь осваивается (и осмысливается) писателем на уровне эстетическом, другими словами, художественном, в динамике этого процесса. Элементы реальной действительности предстают здесь как система, образуют художественное единство, последнее определение относится как к отдельному произведению, так и к творчеству писателя в целом. Поверить написанное писателем жизнью, отмечая, где и в чем он по отношению к ней прав или не прав, разумеется, необходимо: это первостепенная задача литературоведения и критики, но при этом столь же необходимо помнить, что перед нами — художественно преображенная действительность, воссозданная в соответствии с теми законами, которые устанавливает для себя художник, которые диктуются особенностями искусства как эстетического феномена. Мысль о воплощении жизни по законам искусства является основополагающей в современном литературоведении с его вниманием к «отношению между действительностью и художественной символикой» (Л. Гинзбург), с закрепляющейся убежденностью в том, что «художественное сообщение», содержащееся в произведении, каким-то образом зашифровано и понять его можно лишь, «прикладывая к художественному произведению целую иерархию дополнительных колов — общеэпохальных, жанровых, стилевых, функционирующих в пределах всего национального коллектива или узкой группы...» (Ю. Лотман).

Говорить об этих, казалось бы, общеизвестных вещах вынуждает то обстоятельство, что стремление напрямую соотносить творчество художника с жизнью, видя в этом творчестве лишь прямое — верное или неверное — ее отражение, стремление игнорировать художественную специфичность произведения при раз-

боре и оценке его всегда было сильно в советской критике. К Виктору Пронякину или Семену Шалаю критика нередко подходила как к персонажам строго документального повествования, выясняя меру их соответствия тем представлениям о советском человеке, которые формировались официальными документами и закреплялись многочисленными сочинениями, авторы которых шли не столько от жизни, сколько от вышеупомянутых документов, от идеологических установок. Владимов избрал другой — трудный и в господствующих тогда условиях неблагодарный — путь. Сказать, что он шел от жизни, был верен прежде всего ей, — справедливо, но недостаточно: рассказывая о тех, кто принадлежал этой жизни, был подлинно порожден ею, писатель в то же время утверждал свои представления о ней, о ее содержании и смысле, о месте человека в сегодняшней действительности. А эти представления, как обнаружилось уже после появления романа «Три минуты молчания», не укладывались в рамки общепринятых, чем и объясняется судьба книг писателя и его самого.

В начале 60-х гг., после появления повести «Большая руда», в литературной критике о Владимове написано много, затем имя его, как уже было отмечено, надолго исчезло из поля зрения критики. Лишь с конца 80-х годов, после возвращения на родину повести «Верный Руслан» и в особенности после опубликования романа «Генерал и его армия», критика вновь охотно обращается к написанному им.

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Владимов Г.Н.* Большая руда // Новый мир. — 1961. — № 7.
- [2] *Владимов Г.Н.* Три минуты молчания // Новый мир. — 1969. — № 7—9.
- [3] *Владимов Г.Н.* Генерал и его армия // Новый мир. — 1961. — № 7.
- [4] *Белая Г.А.* Художественный мир современной прозы. — М.: Наука, 1983.
- [5] *Бочаров А.Г.* Литературы и время: из творческого опыта прозы 60—80-х годов. — М.: Художественная литература, 1988.
- [6] *Лотман Ю.М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. — Саранск, 1973.
- [7] *Эпштейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. — 1989. — № 12.
- [8] *Аннинский Л.* Ядро ореха. Критические очерки. — М.: Советский писатель, 1965.

#### REFERENCES

- [1] *Vladimov G.N.* Bol'shaja ruda // Novyj mir. — 1961. — № 7.
- [2] *Vladimov G.N.* Tri minuty molchanija // Novyj mir. — 1969. — № 7—9.
- [3] *Vladimov G.N.* General i ego armija // Novyj mir. — 1961. — № 7.
- [4] *Belaja G.A.* Hudozhestvennyj mir sovremenn6oj prozy. — M.: Nauka, 1983.
- [5] *Bocharov A.G.* Literaturny i vremja: iz tvorcheskogo opyta prozy 60—80-h godov. — M.: Hudozhestvennaja literatura, 1988.
- [6] *Lotman Ju.M.* O soderzhanii i strukture ponjatija «hudozhestvennaja literatura» // Problemy pojetiki i istorii literatury. — Saransk, 1973.
- [7] *Jepshtejn M.* Iskusstvo avangarda i religioznoe soznanie // Novyj mir. — 1989. — № 12.
- [8] *Anninskij L.* Jadro oreha. Kriticheskie ocherki. — M.: Sovetskij pisatel', 1965.

## **G. VLADIMOV'S CREATIVITY IN THE ASSESSMENT OF LITERARY CRITICISM**

**A.V. Chistiakov**

Department of Russian and Foreign Literature

Faculty of Philology

Peoples' Friendship University of Russia

*Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198*

This article analyzes one of the most important problems in Russian literary the 20—21 century — the fate of realism. It is recalled that the attractive force of the artistic method, which is based on well-defined principles of reflection of life in art, continues to exist, speaking of realism and his fate in Russian literature of the 20—21. For example G. Vladimov shows how the themes of his art is updated with new. Characters are blimming with new context, artistic generalizations are becoming more and more increasingly finally, becomes more tangible overt focus on the traditions of Russian realistic prose.

**Key words:** realism, true to life, postmodernism, critical realism, socialist realism.