

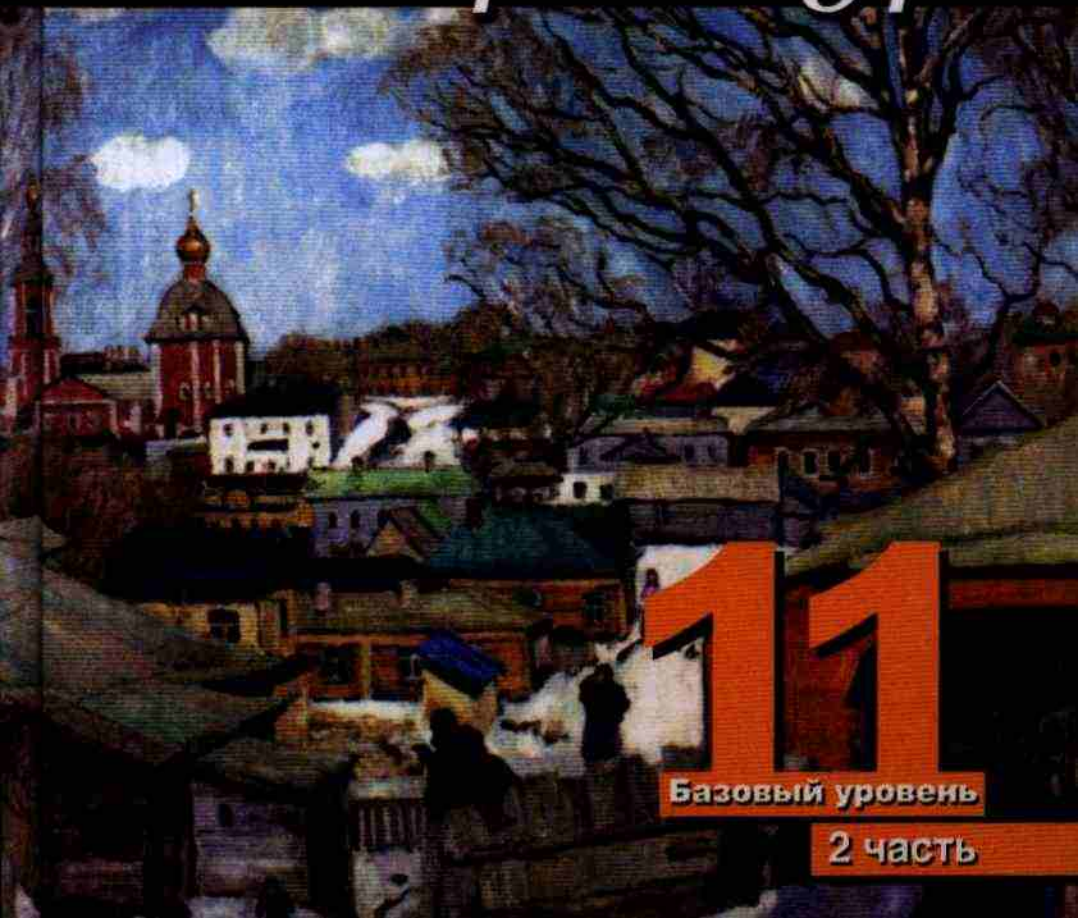



ПРОСВЕЩЕНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Русский язык Литература



Литература



11

Базовый уровень

2 часть

Ф

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною чёрною горит.

Достать пролётку. За шесть гривен,
Чрез благовест, чрез клик колёс,
Перенестись туда, где ливень
Ещё шумней чернил и слёз.

Где, как обугленные груши,
С деревьев тысячи грачей
Сорвутся в лужи и обрушат
Сухую грусть на дно очей.

Под ней проталины чернеют,
И ветер криками изрыт,
И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.

Борис Пастернак



Начало апреля

С. В. Герасимов

Русский язык Литература

Литература

11

Учебник
для общеобразовательных
организаций

Базовый уровень

В двух частях
Часть 2

Под редакцией В. П. Журавлева

Рекомендовано Министерством
образования и науки
Российской Федерации

2-е издание

Москва
«Просвещение»
2015

УДК 373.167.1:80
ББК 80я72
Р89

Авторы:

О. Н. Михайлов, И. О. Шайтанов, В. А. Чалмаев, А. И. Павловский,
А. С. Карпов, З. Я. Холодова, А. М. Турков, Л. И. Лазарев,
О. И. Половинкина, М. И. Свердлов

Составитель Е. П. Пронина

Учебник имеет положительные заключения по результатам научной (заключение РАН № 10106-5215/119 от 15.10.2013 г.), педагогической (заключение РАО № 373 от 29.01.2014 г.) и общественной (заключение РКС № 364 от 07.02.2014 г.) экспертиз.

*На переплёте — репродукция картины К. Ф. Юона
«Весенний солнечный день», 1910 г.*

Форзацы:

С. В. Герасимов. «Начало апреля», 1952 г.

С. В. Герасимов. «Первая зелень», 1954 г.

Русский язык и литература. Литература. 11 класс. Учеб.
Р89 для общеобразоват. организаций. Базовый уровень. В 2 ч.
Ч. 2 / [О. М. Михайлов, И. О. Шайтанов, В. А. Чалмаев и др. ;
сост. Е. П. Пронина] ; под ред. В. П. Журавлева. — 2-е изд. —
М. : Просвещение, 2015. — 431 с. : ил. — ISBN 978-5-09-
036493-5.

Учебник знакомит выпускников с драматическими судьбами крупнейших русских и зарубежных писателей XX — начала XXI столетия. Интегрированный курс русского языка и литературы в XI классе поможет старшеклассникам постичь такие проблемы, как роль языка в жизни общества, культура речи, роль слова в художественном произведении. Выполняя задания после каждой учебной темы, хорошо зная тексты художественных произведений, одиннадцатиклассники смогут создать различные по стилю и жанру сочинения — эссе, рефераты, аннотации, рецензии, грамотно составить тезисы, подготовить проект.

**УДК 373.167.1:80
ББК 80я72**

**ISBN 978-5-09-036493-5(2)
ISBN 978-5-09-036495-9(общ.)**

© Издательство «Просвещение», 2014
© Художественное оформление.
Издательство «Просвещение», 2014
Все права защищены

Литература 1930-х годов

■ Романы 1930-х гг. ■ Интимная лирика



Тридцатые годы — этап послереволюционной и одновременно предвоенной истории — всё ещё остаются объектом споров, диаметрально противоположных оценок историков. В них есть всё: и грандиозный рывок страны от сохи и лаптей, от массовой безграмотности и классовой розни к могучему и монолитному индустриальному государству, и срывы, трагедии перенапряжения, страх в душах, бюрократизация («шариковщина») многих сфер жизни.

Во многом был прав О. Мандельштам, когда определил своё самочувствие так:

Мы живём, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны.

Из этого времени доходят кинокадры чёрно-белой хроники, запечатлевшие работу тысяч землекопов в котлованах Магнитостроя: тачки, лопаты, люди в фуфайках, тысячи повозок, а не машин, но удивительно радостные, беспечальные, неугнетённые молодые лица, открытые улыбки! Доходят индустриальные песни о «весёлом пенье гудка», об «утре, встречающем прохладой», о могучей стране, которая «идёт походкою машины» («Дальневосточная»). Наконец, о рождении советской авиации и пламенных моторов («Всё выше, и выше, и выше / Стремим мы полёт наших крыл»), о несокрушимости границ молодого государства.

Но, оказывается, не только цемент, железобетон и наступающая грозная броня заполняли кругозор людей 1930-х гг. Вероятно, с удивлением (после множества сокрушительных «разоблачений», проклятий в адрес этого десятилетия) мы обнаруживаем сейчас, что из 1930-х гг. возвращаются к нам и пронзительно лиричные романсы Вадима Козина с несколько старомодной лексикой — «Наш уголок нам никогда не тесен», «Давай пожмём друг другу руки / И в дальний путь на долгие года», и задорные ритмы джаза молодого одессита Леонида Утёсова и его «Весёлых ребят», и чудесная «Катюша» (М. Исаковского и М. Блантера)... Мы осознаём — с трудом, при ограниченности знаний об этом часто обруганном десятилетии, что «Песня о Родине»

В. И. Лебедева-Кумача («Широка страна моя родная...») уже в 1930-е гг., ещё до отмены нерусского Интернационала в 1944 г. (с его пугающим, малопонятным народу пафосом всемирного восстания, «смертного боя голодных и рабов», апокалипсического конца истории — «гром великий грянет» и т. п.), была первым понятным всем гимном страны. Оказывается, Россия-родина потеснила, сместила образ России-революции, облагородила его. Не сбылись мрачные пророчества некоторых эмигрантов: мол, время после 1917 г. — это время «после России»... В 1930-е гг. нельзя входить, даже зная о трагедиях этой эпохи, как в заведомо холодный, мрачный туннель. Нельзя видеть в них сплошной провал, «прочерк» истории, время резкого ухудшения качества жизни и тем более остановки движения, безмерного поражения гуманизма.

Даже Александр Солженицын в одном из последних рассказов — «На изломах» (1997) — в раздумьях главного героя, «железного» директора оборонного завода Дмитрия Емцова, говорит об эпохе 1930-х гг. как о «мощном электромагнитном поле», как об эпохе разбега, величайшей исторической скорости.

Чего было больше в 1930-х гг., что перевешивает? Гениальные творения М. А. Шолохова и Д. Д. Шостаковича или пласты парадной псевдопрозы, почти ритуально-обрядовой, «гимнической» поэзии? Оправдывают ли последующие десятилетия всё, что успели свершить 1930-е гг.?

Естественно, первое слово в оценке их — оправдание или осуждение — Великой Отечественной войны, Победы... Впрочем, где она, Победа 1941—1945 гг., ковалась в прямом, «кузнечном» смысле слова? Александр Твардовский, поэт и общественный деятель, резко критиковавший культ личности, политику раскулачивания, в поэме «За далью — даль» честно указал то место, где начиналась Победа. Он вспомнил Урал военных лет, его Танкограды:

Когда на запад эшелоны,
На край пылающей земли,
Тот груз, до срока зачехлённый,
Стволов и гусениц везли, —
Тогда, бывало, поголовно
Весь фронт огромный повторял
Со вздохом нежности сыновней
Два слова:

— Батюшка-Урал...

Но ведь это был уже не старый Урал купцов Демидовых и Строгановых, а Урал Челябинского тракторного, Магнитки, Уралмаша, построенных в 1930-е гг.! А за ним были ещё батюшка-Кузбасс и сотни других заводов, эвакуированных сюда из Харькова, Сталинграда, Донбасса, но построенных именно в 1930-е гг.

Тридцатые годы как продолжение и одновременно противоположность 1920-х гг. — острейшее противоречие этой эпохи.

Тема революции и Гражданской войны в литературе, перешедшая из 1920-х, была продолжена в 1930-е гг. Она на первый взгляд ещё не иссякла и не претерпела изменений. Она оставалась и в 1930-е гг. фондом высокой тематики, героической нравственности.

В 1930 г. выходит повесть А. Гайдара «Школа» — автобиографическое произведение о юноше Аркадии Голикове, романтике революции, готовом по-прежнему делать жизнь с Дзержинского, в 1936 г. — повесть В. Катаева «Белеет парус одинокий» (она посвящена детскому осмыслению революции 1905 г., восстания на броненосце «Потёмкин»).

Возрастало и число пьес о революции и крушении старого мира. Среди них есть и классические пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие» (1931), «Достигаев и другие» (1933), «Васса Железнова» (1936), и пьесы — попытки создать новую трагедию («Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, 1933), и, наконец, «Человек с ружьём» (1937) Н. Погодина. В 1937 г. в связи с 20-летием Октябрьской революции всецело на основе старой плакатно-агиточной поэтики был создан фильм «Ленин в Октябре» М. Ромма.

И всё же наиболее прозорливые критики уже в конце 1920-х гг. (и в 1930-е гг.) почувствовали, что Гражданская война хоть и осталась фондом высокой тематики, но фонд этот почти израсходован. Многие революционные поэты, гремевшие в 1920-е гг., ничего отрадного в России часто не видевшие, кроме революции, жившие жаждой уничтожения патриотизма (понятия большевизма и патриотизма были для них взаимоисключающими), стремительно теряли своё значение.



Плакат 1930-х гг.

Николай Островский (1904—1936). Роман «Как закалялась сталь» (1932—1934) был не просто продолжением 1920-х гг. в утверждении гуманистического смысла революции, но и ответом на многие запросы 1930-х гг. как времени предвоенного, полного сверхнапряжения в труде, в воспитании нового человека.

Биография писателя была действительно героической, потрясавшей сознание современников. Он родился 29 сентября 1904 г. на Украине. «Сын кухарки. Образование начальное. По первой профессии помощник электромонтёра. Работать по найму начал с двенадцати лет», — писал он в автобиографии. В 15 лет Островский вступает в комсомол, а с началом Гражданской войны уходит в кавалерийскую бригаду Котовского, анархиста и своего рода Робина Гуда всех обездоленных Бессарабии, затем в Первую конную армию... В 1927 г. Островский — уже слепым и неподвижным, парализованным — начал главное сражение своей жизни: создание книги о «молодом человеке в революционной стране»... Об этом сражении вскоре узнала — после публикации романа, после очерка М. Кольцова о не сдавшейся недугу, сражающейся «мумии», пишущей с помощью азбуки для слепых, — вся страна.

Значение человеческой биографии... Николай Островский соединил в себе историю и человеческую судьбу. Он показал огромное значение человеческой биографии как сюжетно-событийного стержня всего романа XX в., убедил, что *революция не отнимала у человека биографию, делая его частицей, пылинкой масс, а создавала её.*

Вот как объясняет великое воздействие романа Н. Островского на современников, на всё поколение будущих молодогвардейцев, героев Великой Отечественной войны известная формула М. М. Бахтина:

- «Роман соприкасается со стихией ещё не завершённого настоящего, что и не даёт этому жанру застыть. Романист тяготеет ко всему, что ещё не готово... Этим и создаётся радикально новая зона построения образов в романе, зона максимально близкого контакта предмета изображения с настоящим в его незавершённости, а следовательно, с будущим».

(М. М. Бахтин. «Эпос и роман», 1975)

По сути дела, контакт между Павкой Корчагиным и молодыми героями новостроек 1930-х гг., бойцами 1941—1945 гг., поколе-

нием Юрия Гагарина не прерывался никогда. Николай Островский предугадал ожидания своих читателей, его герой рос вместе с ними, он вбирал их героический опыт.

В романе Н. Островского жизненный путь рабочего-подростка, живущего с братом Артёмом и матерью в небольшом городке, также начинается с абсолютно запрограммированного, не порицаемого в те годы бунта: Павка насыпал махорки в пасхальное тесто попу, был изгнан из школы (буржуазной, поповской школы), начал с «затаённой ненавистью» оценивать всё «буржуазное» и отчасти культурное.

Николай Островский и его герой были понятны и одновременно загадочны: в них было что-то высшее, «не от мира сего», нечто от легенды.

«Сколько в нём огня и упорства! — думала Тоня. — И он совсем не такой грубиян, как мне казалось...» Он и не вульгарный фанатик, т. е. во всём готовый, застылый, неизменяющийся образец для подражания. Вплоть до конца своих дней Павел знает и сомнение, и кризисы, задумывается о том, как прожить жизнь, «чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы».

Сейчас очевидно, что прагматический подход 1930-х гг. к Корчагину, расчётливое использование его для воспитания энтузиазма, способности идти напролом (не считаясь с трудностями, преградами) повредили этому сложному характеру.

Литература на стройках пятилетки. «Годы запахлам другому — цементом, известью, железом; горизонты зазубрились силуэтами строительных вышек. Сквозь все закоулки жизни разветвлялась огромина пятилетнего плана, концы его уходили в мечту».

Так писатель 1930-х гг. Александр Малышкин преодолевал ограниченность так называемого «производственного романа». Само время, по его мнению, изменило даже былой состав рабочего класса и крестьянства: на место простодушных кровельщиков с обрезками цинка, столяров с рубанками явились уже инженеры, сталевары, трактористы, лётчики, машинисты, учёные.



Даже писатели давно сложившиеся, опытные ощутили в это время стремление раздвинуть горизонты восприятия жизни, увидеть нового человека труда — в котловане, в горячем цеху, в конструкторском бюро, на площадке паровоза, в кабине самолёта. Не случайно А. Платонов в 1930-е гг. «вернулся на паровоз» — из условных миров «Чевенгура» и «Котлована» — в прекрасных рассказах «Старый механик» (1940), «В прекрасном и яростном мире» (1941), во «Фро» (1936) и в «Бессмертии» (1936). Многие писатели 1930-х гг. искренне торопили время («Время, вперёд!» — так назывался роман В. Катаева), воспевали «темпы» (пьеса Н. Погодина «Темп», 1930), самозабвенно посвящали свои дни и ночи «поэмам о топоре» (Н. Погодин), «проводам в соломе» (т. е. электрификации деревни) (М. Исаковский) и другим весьма прозаическим вещам. При всём этом они не ощущали себя посланцами несвободы, жертвами принудительности.

Характерно, что Борис Ручьёв (1913—1978), поэт трагической судьбы, уже после возвращения с Колымы, из ссылки, вспомнил и свою юность в Магнитогорске, и строительство знаменитого завода (оно началось с земли, котлована, продолжилось закладкой бетона и работами по монтажу металлоконструкций домны) как смену веков, как буревой натиск на время:

*Земляной,
деревянный,
бетонный...*
И уже замирает душа,
Как загрохал над первой домной
Завершающий век монтажа.
В кожанке броневого закала
Пятым, праздничным веком литья
На глазах, по частям выростала
Домна-матушка, юность моя...

В короткий период было создано множество произведений как очерково-публицистического плана — «Письма с Днепростроя» **Ф. Гладкова** (1931), «Человек и его дело» **М. Казакова** (1931), так и романов, повестей, среди которых выделялись «Большой конвейер» **Як. Ильина** (1933), «Энергия» **Ф. Гладкова** (1932—1938), «Соть» **Л. Леонова** (1931), наконец, «Гидроцентраль» **М. Шагинян** (1931), уже упомянутые романы **В. Катаева** «Время,

вперёд!» (1932) и «День второй» **И. Эренбурга** (1934), «Человек меняет кожу» **Б. Ясенского** (1932—1933), «Танкер „Дербент“» **Ю. Крымова** (1938).

Интимная лирика 1930-х гг.: «девушка простая», «безоружная» Катюша сменяет девушку в революционной шинели. Вероятно, особенно рельефно обозначилась близость 1930-х гг. к 1920-м и одновременно их отличие сменой образа Родины в лирике этих лет, в «биографии переживаний» человека, особенно задушевно-интимных.

Лирика с её мгновенными «фотоснимками» состояний души, волнений, сумятицы чувств — это и есть своеобразная биография переживаний не на фоне истории, а в ней самой.

Лирика ожила, когда образ России-революции с её пейзажем, драмами сражений, сабельного ожесточения сменился пусть неполным образом России-родины (с совершенно иным пейзажем). Как резко изменился и состав переживаний, и облик соучастников лирических диалогов!

Какой чаще всего выглядела девушка в революционной поэзии 1920-х гг.?

Наиболее завершённым её образ предстал в поэзии **Михаила Светлова**. Эта девушка была своего рода Жанной д'Арк революции, способной отдать костру «молодое тугое тело». Категория цели — всё, личное счастье — в рамках этой цели, в пределах самопожертвования. В стихотворении «Рабфаковке» поэт как бы прощается с теми девушками родом из революции, которые «ремешком подпоясывали шинели», которых погребали под грохот барабана:

В каждом братстве больших могил
Похоронена наша Жанна.

В середине 1930-х гг. комсомольские, пролетарские поэты оказались практически «безголосыми» в сфере интимной лирики. От поэзии А. Ахматовой, М. Цветаевой, от любовной лирики А. Блока и даже «надрывной», якобы кабацкой поэзии чувств С. Есенина они отвернулись.



В поэзии 1930-х гг. возникло противоречивое, может быть, взаимодополняющее (но не всегда) соседство весьма различных песен: скажем, «Песни о Каховке» М. Светлова (1935) и «Катюши» М. Исаковского (1938). Обе были популярны и часто пелись одними и теми же людьми.

В первой из них, как это было принято в поэзии 1920-х гг., образ России-революции складывается из таких героических подробностей: «Каховка, Каховка — родная винтовка, / Горячая пуля, лети!», «Гремела атака, и пули звенели, / И ровно строчил пулемёт...».

В песне М. Исаковского Катюша предстаёт принципиально «безоружной», хрупкой, невоинственной, сельской и даже простодушной («Пусть он вспомнит девушку простую, / Пусть услышит, как она поёт»). Пейзаж, окружающий её, тоже традиционный, предельно мирный, не знающий ни «горячих пуль», ни горячей Каховки... Да, она помнит о братстве больших могил, о слепом самопожертвовании, об утопической цели! Но её любовь, которую она обещает сберечь, — это не любовь к «родной винтовке» или вечной коммуне, а любовь «здешняя», земная, любовь будущей матери... «Расцветали яблони и груши» — это зеркало расцветающей в любви девичьей души. Безоружная, не знающая походной шинели, боевых дел, Катюша сильна даром верности, силой сопереживания, верой в Родину. Она родственна княгине Ярославне из «Слова о полку Игореве», стремящейся полететь кукушкой по Дунаю, обтереть князю Игорю кровавые его раны, и Наташе Ростовской, отдающей раненым на Бородинском поле все повозки в горячей Москве, samozабвенно дежурящей ночами возле умирающего Андрея Болконского.

Пафос своеобразного «раскрепощения» женского характера от навязчивых примет революционности, жертвенности, «идейного» аскетизма породил в поэзии массу переходных лирических состояний, множество форм возвращения лирики к отвергнутым в 1920-е гг. образцам — к тем или иным вариациям есенинских, Цветаевских мотивов, к образотворчеству Гумилёва и Ахматовой, к стихии фольклора. Эта переходность ощущается в лирике **Бориса Корнилова** (1907—1938), **Павла Васильева** (1910—1937), **Дм. Кедрина** (1907—1945). Каждый из них в той или иной мере отдал свой поклон — причём искренне — тому «бронепоезду», что «стоит на запасном пути», но с наибольшей силой развернулся на свободе от революционно-поэтической патетики.

Лирический перелом в поэзии Бориса Корнилова и Павла Васильева. Эти два поэта, вероятно, яснее всего обозначили лирическое перепутье времени, его промежуточность.

В одном из лучших стихотворений П. Васильева «Стихи в честь Натальи» героиня уже не просто выходит, как Катюша, на берег крутой, а шествует, священнодействует, одухотворяет пространство. Наталья наделена почти рубенсовской красотой, неистощимым природным оптимизмом, величием воскресшей после Смуты России. «Откуда» она идёт, эта с важной походкой казачка (а может быть, и рязанская Мадонна, и кустодиевская Венера?) Павла Васильева? Откуда улыбка этой «прелести» и «павы» («губ углы приподняты немного: вот где помещается душа»)? Эта Наталья пришла «издалека»: из страны Алексея Кольцова, народных песен, Некрасова («есть женщины в русских селеньях...»), минувя целые десятилетия разрухи («трухи») душ, вырождения, унижения красоты, надрыва традиции:

Так идёт, что ветви зеленеют,
Так идёт, что соловьи чумеют,
Так идёт, что облака стоят.
Так идёт, пшеничная от света,
Больше всех любовью разогрета,
В солнце вся от макушки до пят.

Подлинное обретение свободы Борисом Корниловым, движение «вперёд без оглядки» — в таких раскованных, разговорно-беседных стихах, как «Качка на Каспийском море» (1930), «Песня о встречном» (1932), «Соловьяха» (1934). Это самоосвобождение свершилось без притворства, задорно, предельно естественно. Вновь, как у Исаковского, в центре — деревенские пейзажи, обычные зазывания любимой на свидание, шутейно-лукавый монолог героя, пародирующего отчасти и казённый словоряд. Как неспешно, без лихорадки возникает этот диалог:

У меня к тебе дела такого рода,
что уйдёт на разговоры вечер весь, —
затвори свои тесовые ворота
и плотней холстиной окна занавесь.
Чтобы шли подруги мимо,
парни мимо
и гадали бы и пели бы, скорбя:
— Что не вышла под окошко, Серафима?
Серафима, больно скучно без тебя...

Не «очень скучно», но именно «больно скучно»: в этой сдержанности, прозаизме собеседования, лукавстве («уйдёт на разговоры вечер весь») скрыто ощущение прочности бытия, просторности его. Всё — здесь, и всё — теперь...

Весьма любопытным явлением в поэзии и П. Васильева, и Б. Корнилова, и А. Прокофьева, и Я. Смелякова 1930-х гг. стало явное переосмысление сквозного образа поэзии 1917—1920-х гг., образа «ветра», «бури», «урагана» и т. п. Не только в известнейшей песне В. И. Лебедева-Кумача «Весёлый ветер» (1937), где ветер — попутчик, советчик, соавтор душевных состояний, творец «весенних песен земли», поющий «про мускулы стальные, про радость боевых побед», свершилось это переосмысление.

Александр Прокофьев в известнейшем стихотворении «Товарищ» (1930), не боясь никого напугать, обещает: «Я песней, как ветром, наполню страну...» Ему хочется жить в потоке, в лавине, в стихийном братстве, его радуют люди, идущие напролом сквозь опасности: «Мы старую дружбу ломаем, как хлеб! И ветер — лавиной, и песня — лавиной... Тебе — половина, и мне — половина».

Этот ветер, эти лавины (вспомним страшные конные лавы с саблями, криком «Даёшь!») как бы потеряли всякую разрушительную силу древних стихий, зловещий смысл. Но сохранили свою мощь, свежесть, обрели созидательный смысл.

Тема коллективизации в литературе. Это, пожалуй, самый драматичный момент всего литературного процесса 1930-х гг. Обойти его невозможно: возникает известная неполнота, полуправда в освещении трагических сторон литературной истории.

Что такое коллективизация в деревне, зачем (и кому) она была необходима? Почему она так противоречиво отразилась в прозе и поэзии конца 1920-х — начала 1930-х гг. и в последующих художественных исследованиях 1960—1990-х гг.?

Коллективизация, предпосылкой которой был кризис хлебозаготовок зимой 1927/28 г., своего рода крестьянский бунт, протест людей, не пожелавших везти хлеб в государственные закрома по низким ценам, — это способ предельной централизации производства сельхозпродуктов, сосредоточения его в хозяйствах-гигантах, своего рода «опорах социализма» в деревне. Колхозы были созданы, с одной стороны, для удобства и надёжности хлебозаготовок, с другой — для удобства внедрения новой техники. Но главное — для создания монолитного социального

стройка: без буржуазии в городе, без кулака в деревне. Решено было вместо сотен тысяч мелких хозяйств создать тысячи колхозов с общей пашней, едиными фермами, твёрдым планом по вывозу зерна осенью и т. п.

Ведь после всецело оптимистичного изображения событий модернизации, строительства колхозов (и прихода новой техники в деревню) — в романах М. Шолохова «Поднятая целина» (1932, 1960), «Бруски» Ф. Панфёрова (1928—1937) и др. — последовала целая серия романов 1960—1980-х гг. XX в. («Мужики и бабы» Б. Можяева (1972—1973 гг.), «Кануны», «Год великого перелома» В. Белова (1972—1991) и др.) с резко негативной оценкой методов насильственного обобществления земли, собственности крестьян, тем более пресловутого раскулачивания. Вспомнились и нашли место в новых изданиях поэмы А. Твардовского «Страна Муравия» (1935) строки, противоречившие общему в целом парадному пафосу поэмы, строки как раз о раскулачивании, о ссылках:

Их не били, не вязали,
Не пытали пытками,
Их везли, везли возами
С детьми и пожитками.

Да и поздняя лирика Твардовского — стихи о матери («В краю, куда их вывезли гуртом», поэма «По праву памяти» и др.) — вносила существенные поправки в летописи коллективизации.

В романах о коллективизации, проводившейся жёстко, в спешке, с грубым причислением к врагам, к кулакам всех колеблющихся, желающих сберечь своё имущество, землю, лошадей, в целом можно найти множество достаточно точных, достоверных подробностей: и пресловутое раскулачивание (ограбление и «ликвидация как класса») зажиточных крестьян (их, «спецпереселенцев», выслали из сёл на Север, в Сибирь), и сцены собраний, на которых избирали (назначали) руководителей колхозов, и картины массового забоя частного скота (всё равно отберут в колхоз).

Романы эти предельно социологичны, язык их, мучительно пародируемый А. Платоновым в «Котловане» и хронике «Впрок», часто сплошь состоит из «речезаменителей», бюрократизмов.

Первый съезд Союза писателей СССР (17 августа — 1 сентября 1934 г.). Съезду предшествовало постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», которым упразднились многие литературные

организации — и прежде всего РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) — и создавался единый Союз писателей. Его целью объявлялось «объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве...». Съезду предшествовали некоторые либеральные изменения в общественной атмосфере:

1) культура выдвигалась на первый план как самый надёжный бастион в борьбе против фашизма. В это время появилась знаменитая статья М. Горького «С кем вы, мастера культуры?», обращённая к писателям мира, к их разуму и совести: она легла в основу многих решений конгресса писателей в защиту культуры (Париж, 1935), в работе которого среди других участвовал Б. Л. Пастернак;

2) в канун съезда потеряли своё влияние многие гонители М. А. Булгакова, А. П. Платонова, Н. А. Клюева, С. А. Клычкова, В. Я. Шишкова и др.;

3) в сознание писателей уже до съезда вносилась — порой деспотично — мысль о величайшей ответственности творческих свершений, их слова для народа в суровое, фактически предвоенное десятилетие, когда порохом запахло от всех границ, о недопустимости бесплодных формалистических экспериментов, трюкачества, натуралистического бытописательства и тем более проповеди бессилия человека, аморализма и т. п.

Съезд писателей был открыт 17 августа 1934 г. в Колонном зале в Москве вступительной речью М. Горького, в которой прозвучали слова: «С гордостью и радостью открываю первый в истории мира съезд литераторов». В дальнейшем чередовались писательские доклады — самого М. Горького, С. Я. Маршака (о детской литературе), А. Н. Толстого (о драматургии) — и партийных деятелей Н. И. Бухарина, К. Б. Радека, речи А. А. Жданова, Е. М. Ярославского и др.

О чём и как говорили сами писатели — Ю. Олеша, Б. Пастернак, В. Луговской? Они говорили о резко возросшей роли народа в характере, типе творчества, в судьбе писателей.

«Не отрывайтесь от масс... Не жертвуйте лицом ради положения... При огромном тепле, которым окружают нас народ и государство, слишком велика опасность стать литературным сановником. Подальше от этой ласки во имя прямых её источников, во имя большой, и дельной, и плодотворной любви к родине и нынешним величайшим людям» (Б. Пастернак).

«Мы брали и надкусывали темы. Во многом мы шли по верху, не вглубь... Это совпадает с иссяканием притока свежего материала, с потерей цельного и динамического ощущения мира. Нужно освобождать пространство впереди себя... Наша цель — это поэзия, свободная в размахе, поэзия, идущая не от локтя, а от плеча. Да здравствует простор!» (В. Луговской).

Виноват ли был во многих грехах литературы метод (принцип освоения мира, исходная духовно-нравственная позиция) социалистического реализма?

При выработке определения метода явно учитывалось и то обстоятельство, что надо было — это уже дух 1930-х гг., дух возвращения к отечественной классике, к России-родине! — отбросить эстетические директивы Л. Д. Троцкого, в 1920-е гг. предписавшего разрыв с прошлым, отрицание любой преемственности: «Революция пересекла время пополам... Время рассечено на живую и мёртвую половину, и надо выбирать живую» (1923). Выходит, в мёртвой половине культуры и Пушкин, и Толстой, и вся словесность критического реализма?!

В этих условиях и свершился своего рода «эстетический переворот», было найдено определение метода, требовавшего «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в её развитии».

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Типы романов

Роман-эпопея

Семейный роман

Роман-исповедь

Плакатно-агитационная поэтика

Очерковый характер поэтических и прозаических произведений

Лирический диалог

Жанры лирики

Стихи-песни

Песни-марши

Стихи-беседы

Интимная лирика

Сквозные поэтические образы (поэзия 1930-х гг.):

Поэма

Размышляем о прочитанном



1. Какой многомерный образ 1930-х гг. создают песни о Родине («Широка страна моя родная...»), о Каховке, кинофильмы «Волга-Волга», «Весёлые ребята», «Сердца четырёх»?
2. В чём особенности интимной лирики середины 1930-х гг.?

Творческое задание



Проведите литературно-музыкальный вечер, посвящённый лучшим поэтам 1930-х гг.

Опыт литературоведческого исследования



Проанализируйте любимые вами поэтические произведения 30-х гг. с точки зрения единства содержания и формы. Напишите аналитическую статью-рецензию на эту тему¹.



АНДРЕЙ ПЛАТОНОВИЧ ПЛАТОНОВ

(1899—1951)

- Биография.
- Первые публикации.
- Сборник рассказов.
- «Сокровенный человек».
- «Котлован».
- Индивидуальный стиль писателя

Юность Платонова: семейное воспитание, трудовые университеты. Андрей Платонович Платонов (подлинная фамилия Климентов) родился 20 августа (по старому стилю) 1899 г. в Ямской слободе на окраине Воронежа. Отец его — Платон Фирсанович Климентов, слесарь железнодорожных мастерских, мать — Марья Васильевна, дочь часового мастера, хранительница дома. В семье было одиннадцать детей. Будущий писатель был старшим в этой огромной, «старопролетарской», как он говорил, семье.

Старший сын быстрее лишается детства, беззаботности, он раньше взрослеет. О своей работе в доме, о помощи матери

¹ О том, как написать рецензию, см. учебник А. И. Власенкова, Л. М. Рыбченковой «Русский язык и литература. Русский язык. 10—11 классы». Базовый уровень. — М., 2014. — С. 107—108.

в роли вечной няньки Платонов скажет позднее в автобиографическом рассказе «Семён» (1936): «Лишь года три-четыре после своего рождения Семён отдыхал и жил в младенчестве, потом ему стало некогда. Отец сам сделал тележку из корзины, железных колёс, а мать велела Семёну катать по двору маленького брата, пока она стряпает обед. Затем, когда родился и подросток ещё один брат Семёна, он их сажал в тележку сразу двоих и тоже возил по двору...»

В этом же рассказе чрезвычайно точно, на непривычном в начале платоновском языке (не «скудные», не «мелкие» деньги, а именно «бедные», деньги нищеты, не спасающие от бедности, сказал он) представлена и фигура отца. Он явно выбивался из сил, чтобы на «бедные деньги» прокормить такую «орду». Отец приходил с работы уже в темноте, заставлял детей спящими (на полу) и «лазал на коленях между спящими детьми, укрывал их получше и не мог выразить, что он их любит, что ему жалко их, он как бы просил у них прощения за бедную жизнь»...

Ямская слобода в годы раннего детства Платонова и даже в 1912—1916 гг. мало чем отличалась от обычной степной деревни. «Ямщицкий промысел» — содержание конюшен, кузниц, постоянных дворов, прославленных русских троек с колокольчиками, — конечно, угас к началу XX в.

Андрей Платонов в годы революции и Гражданской войны (1917—1922). Весть о революции в Петрограде дошла до Воронежа только 26 октября 1917 г. В городе на короткое время — до 12 ноября — возникла ситуация безвластия, вернее, борьбы за власть. Большевики сумели завоевать поддержку солдат, рабочих железнодорожных мастерских, провести ряд митингов. На некоторых из них, видимо, был и молодой рабочий Платонов, числившийся в группе сочувствующих большевикам.

Странного для страшных лет смуты юношу-мастерового, мечтателя, неистового романтика революции, но и явно знавшего стихи Бальмонта, И. Северянина, жадно читавшего — чуть позднее — статьи В. В. Розанова, модные в те годы книги О. Шпенглера «Закат Европы», Н. Ф. Фёдорова «Философия общего дела» и т. п., отлично запомнил его духовный наставник тех лет, издатель первой книги «Епифанские шлюзы» Г. З. Литвин-Молотов. В те годы он был редактором «Воронежской бедноты». Вошёл к нему однажды скромный, с бледным лицом юноша, чем-то похожий на Достоевского, положил на стол несколько листочков со стихами и вышел.

«Всюду шла война. От бандитов-душегубов мы не могли ещё избавиться и отбиться. В животе и на зубах у нас была оскомина от пшеничного хлеба, пшённой похлёбки, пшённой каши, — вспоминал этот старый большевик. — А тут, как по необычной мирской и мирной лире, с листов бумаги несётся неслыханная песнь:

Тою ночью, тою ночью чутко спали пашни, сёла,
Звали молча к ним дороги, уходили на звезду.
И дышала степь в истоме: сердцем тихим,
телом голым,
Как в испуге на дрожащем, уплывающем мосту.

Стихи меня увлекли. Когда оторвался от рукописи, посмотрел и удивился: „А где же автор? Исчез или его не было вовсе? Но стихотворения лежат, вот они...“»

Этот рассказ передаёт главное впечатление от Платонова-романтика: он весь какой-то «нездешний», неземной, оторванный от реального восприятия революции.

Ранняя публицистика и поэзия Платонова. Этот «плен мечты» для Платонова 1919—1922 гг. был вначале радостным, увлекательным, поистине пленяющим. Если перенестись мысленно в Воронеж тех лет на митинги, вокзалы, на площади в дни праздников, с плакатами и вечным «Интернационалом», если заглянуть в листовки, газеты с громкими пламенными обещаниями «мировой коммуны», то легко представить многое. И прежде всего истоки романтических видений, известной оторванности юноши-Платонова от жуткой атмосферы насилия, репрессий, его «невнимания» к крови, смерти, даже к такой «мелочи», как жесточайшее подавление крестьянского мятежа в соседней Тамбовщине (1920—1921).

Что мог читать юноша-Платонов в местных воронежских (да и московских) газетах 1918—1920 гг.?

«Царство рабочего класса длится только год. Сделайте его вечным» (Воронежский красный листок. — 1918. — 7 нояб.).

«Мы пускаемся вплавь. Дружными усилиями мы доберёмся до того берега, где обетованная земля наша — Всемирная коммуна» (Воронежская беднота. — 1919. — № 1).

«Солдаты революции, вы взяли Казань, идите дальше, учитесь побеждать. Вы — гренадеры всемирной революции — поведёте восставший пролетариат в последнюю „мёртвую“ схватку» (Воронежский красный листок. — 1918. — 21 сент.).

Молодой мастеровой, мечтатель, живший поистине «на правах пожара», не мог устоять перед этим ураганом пропаганды, псевдосвободы, перед яростными призывами к разрушению старого. «Шершавый язык плаката» (Маяковский), возвания, клича явно увлѣк Платонова, и вся его публицистика (за исключением статей экологического плана, программ электрификации) — это шествие блоковского Христа в высоте надвьюжной.

Не боясь снизить талант Платонова, заметим, что он и в шедеврах своей прозы будет тяготеть к упрощению, к «примитиву, лубочной картинке, хитровато-замысловатой притче, где скрытая мудрость обставлена наивным простодушием, словесной несообразностью».

Очень рано в молодом публицисте родилась потребность говорить о тех, кто слаб и ещё беспомощен, жажда заступиться за всех обездоленных, брошенных людей. Задумайтесь над парадоксальным суждением критика А. Гуревича: «Платонов чувствует себя матерью всех сирот и сыном всех умирающих. Платоновский бог жалости — всепроникающий, он живѣт в любом из творений природы и человеке» (Красная новь. — 1937. — № 10). В тот год такая оценка имела знак минус, сейчас такое присутствие жалости, доброты считается подвигом писателя-гуманиста.

Землю Алексея Кольцова и Ивана Никитина, певцов степи, «ветра с полудня», удалых косарей, юный поэт Платонов как бы в упор не видит. Не видит даже того, что прекрасно знает как мелиоратор, техник. Его манит океан космический. Невозможное. Он пишет в те годы «громокипящие» стихи, вошедшие в книгу «Голубая глубина» (1922).

В газетах Воронежа этот юный пророк новой эры без устали сражается с земным, традиционным Богом:

- «Бог есть игрушка человеческой жизни... Бог — образ, начерченный рукой человека в свободном желании наполнить жизнь радостью творчества...
- Революция — явление жажды жизни человека. Явление его любви к ней. Ненависть — душа революции» («О нашей религии»).

Можно ли выбросить из биографии Платонова эти десятки агиток, «космических» стихов, эти железки воинствующих строк, говорящих об очаровании великой Утопией? О близком рае чисто платоновского «коммунизма», где не будет тайн, где разум по-

бедит «тёмное» чувство, где даже льды Северного полюса будут растоплены потоками тёплых ветров из жарких пустынь?

В повести «Сокровенный человек» (1928) Платонов сочинит и поставит перед взором своего героя-странника Пухова такой иронический (но не вполне) плакат 1919 г.:

«Каждый прожитый нами день — гвоздь в голову буржуазии. Будем же жить вечно — пускай терпит её голова!»

В рассказе «Родина электричества» делопроизводитель из села Верчовка Степан Жаренов настолько «свихнётся» от этой вошедшей в плоть и кровь упрощающей патетической риторики, что даже о делах электрификации будет говорить в возвышенных и смешных стихах: «Стоит, как башня, наша власть науки, и прочий вавилон из ящериц, засухи разрушен будет умною рукой... У нас машина уж гремит, свет электричества от ней горит... Моя слеза говорит в мозгу и думает про дело мировое!»

Смех и даже особый «страхосмех» у Платонова (т. е. смех запретного анекдота, насмешка над официозным текстом) резко отличен от смехового поведения, скажем, «маленького» героя М. М. Зощенко с его самодовольством глупости. При всём сходстве уродливых рассуждений и косноязычного и бюрократического языка у типичного юмористического персонажа Зощенко («Рассказы Назара Ильича, господина Синябрюхова», 1922) и у персонажей «Котлована» Платонова («мы должны бросить каждого в рассол социализма», «счастье произойдёт от материализма, товарищ Вощёв, а не от смысла» и т. п.) ощущается различие позиций этих писателей. М. М. Зощенко всё время смеётся, пародируя, концентрируя казённую лексику, бюрократические неологизмы, он отстраняется от своих пошловатых и смешных персонажей с их классовым «примитивизмом». Андрей Платонов относится к своим чудакам и их «языку», одинаковому и у положительных и у отрицательных, с мучительной любовью, даже болью. Он смеётся над тем, что сам в юности воспевал! В качестве первоисточника его сатиры в классической повести «Город Градов» (1927), где бюрократы, «крапивное семя», самоуверенно твердят, что «канцелярия является главной силой, преобразующей мир порочных стихий», что всё в мире «течёт, потечёт-потечёт и — остановится», выступают его же... пламенно-прожектёрские, утопические мечтания.

В период создания «Сокровенного человека» — повести, также замеченной Горьким («У меня есть его повесть о рабочем

Пухове — эдакий русский Уленшпигель — занятно», — писал Горький о Платонове А. К. Воронскому), писатель испытывал множество тревог. С одной стороны, он всё ещё убеждался: сколько людям из низов революция дала биографию, создала личность в безликих, научила ходить прямо, а не согнувшись! Но, с другой стороны, он ещё в 1921 г. заметил, как на майской демонстрации, когда «гремит и движется под солнцем живая революция», вдруг подъезжает к толпе распорядитель, «комендант революции», «официальный революционер, бритый и даже слегка напудренный». «Революция сменилась „порядком“ и „парадом“», — грустно замечает он. Не случайно в романе «Чевенгур» герой-романтик Пашинцев, со слезами радости говорящий «Ты помнишь восемнадцатый и девятнадцатый год?», живёт в «ревзоповеднике» как смешной реликт ушедшей эпохи. Он не стал официальным революционером, а потому смешон, жалок, обречён. Смешон и жалок будет и бедный Жачев в «Котловане». Эта глубокая грусть породила шедевр антибюрократической сатиры писателя — повесть «Город Градов».

Обе стихии — гордость за революцию и тревога за её оказывание, парадность, «шариковщину» — очень своеобразно слились, смешались в повести «Сокровенный человек». В ней явился на свет самый коренной, с открытым сердцем (т. е. «сокровенным началом») платоновский скиталец — вечно во всём сомневающийся, наблюдательный, замечающий все случаи самодовольства, честолюбия машинист Фома Пухов. Он называет себя «природным дураком», подчёркивая свою антиофициозность. Он потому и «сокровенный», что не терпит пустой «откровенности», т. е. политизированной болтовни, когда люди не мыслят, а просто заучивают слова.

Начинается повесть с поездки Пухова со снегоочистителем — конечно, опять по Воронежской земле, где-то возле Козлова (Мичуринска), Усмани и Лисок — для восстановления движения поездов. Читатель, вероятно, удивится редкой «бесчувственности» и героя и автора при описании гибели помощника машиниста, наткнувшегося на штырь при резкой остановке паровоза в сугробах на путях: «Жалко дурака: пар хорошо держал!» Удивляет и бесстрастность сообщений о войне: «Белых громила артиллерия бронепоездов», «Казачи (остановившие поезд Пухова. — В. Ч.) сошли с коней и бродили вокруг паровоза, как бы ища потерянное». Но зато другую подробность, относящуюся

к «коменданту революции», «демону революции» Троцкому, к пышным и парадным его разездам по фронтам, писатель воссоздаёт с явной насмешкой: «один в целом поезде», «маленькое тело на сорока осях везут». В сущности, уже возникло «революционное» барство, чванство, неравенство. Пухов раздражённо комментирует эти факты: «Дрезину бы ему дать — и ладно! — сообразил Пухов. — Тратят зря американский паровоз!»

Весьма разноплановые эпизоды сменяются быстро: удачно помогает этой смене кадров, психологических состояний героя и мотив, вечно обостряющий жизнеощущения дороги, пути, странствия, хождения.

Но это стягивание осуществляется через накопление подробностей, растягивание на эпизоды единого сюжета страннической судьбы Пухова. Он не экспонирует трагическое и смешное, а весьма активно соучаствует в них. Он сразу и свой и чужой.

Вот соразмышления Пухова и автора о красных бойцах, плывущих в шторм в Крым:

«Молодые, они строили себе новую страну для долгой будущей жизни, в неистовстве истребляя всё, что не ладилось с их мечтой о счастье бедных людей, которому они были научены политруком. Они ещё не знали ценности жизни, и потому им была неизвестна трусость — жалость потерять своё тело. Из детства они вышли в войну, не пережив ни любви, ни наслаждения мыслью, ни созерцания того мира, где они находились...»

Платонову к середине 1920-х гг. они, эти красноармейцы, новые властители России, обученные не Марксом, не Лениным, а столь же наивными часто политруками, были во многом уже известны. Они уже порадовали и огорчили его. Он знает их судьбы «с конца». Знает их как в том давнем 1920 г., так и в их настоящем. Знает и провидит в их будущем. Не случайно почти одновременно с этой героической сценой и возникает в повести «тема Шарикова».

Два Шарикова — их сходство и различия. Платонову не надо было искать услуг профессора Преображенского и его ассистента Борменталья (герои «Собачьего сердца») для создания феномена Шарикова — самодовольного демагога, носителя примитивного пролетарского чванства — из беззлобного бездомного пса Шарика. Шариков Платонова не чрезвычайное, не исключительное (как у Булгакова) явление: он проще, привычнее, будничнее и тем страшнее. «Он готовит десант в Крым и пробует как-то учить бойцов. Вначале он просто радостно метался по

судну и каждому *что-нибудь говорил*». Любопытно, что он уже не говорил, а агитировал, не замечая скудости своих лекций:

«— Ты — рабочий? — спрашивал Шариков у Пухова.

— Был рабочий, а буду водолаз! — отвечал Пухов.

— Тогда почему же ты не в авангарде революции? — совестил его Шариков. — Почему ж ты ворчун и беспартиец, а не герой эпохи?»

Платонов не остановился на весёлом, забавном поведении своего Шарикова. Он, создавший уже «Город Градов», видел его грядущее «восхождение». Вскоре он уже, как и многие, «перегрелся от возбуждения», получил как представитель авангарда властичку, стал «ведать нефтью», ездить в автомобиле. И вот уже Пухов пронизательно замечает — отдадим должное сатирической остроте глаза Платонова! — что тот же безграмотный Шариков, выписывая накладные на кусок мануфактуры, на сапоги, старался «так знаменито и фигурно расписаться, чтобы потом **читатель его фамилии сказал: товарищ Шариков — это интеллигентный человек**».

Отличие платоновского Шарикова от «Шарикова-Шарика» у Булгакова — в глубоком сострадании Платонова жертвам демагогии, в тревоге не за его судьбу, а судьбу той революции, которую он любил, которую «полуживую вынянчил» (Маяковский). Она уже окаменела, бюрократизировалась, остановилась.

Рождение платоновских Шариковых — это уже конвейер массового перепроизводства «читателей своей подписи», оно неостановимо. У Платонова Шариков возник на более широкой площадке (шире операционного стола в лаборатории-квартире Преображенского), он менее страшен, но более массов, его можно встретить в числе заседающих и прозаседавшихся практически везде. И самое мучительное — Платонов это осознавал — и он неотделим как от своего Шарикова (в близком прошлом!), так и от скептика, пересмешника, вечно сомневающегося Пухова.

Совершенно неслучайно будет одинаков язык персонажей Платонова. И откровенный бюрократ Умрищев в «Ювенильном море» будет вещать: «Каждому трудящемуся надо дать в его собственность небольшое *царство труда* — пусть он копается в нём». Но и положительные герои, вроде Прушевского в «Котловане», живут в потоке канцелярита, всяких социологических терминов: «Каждое ли производство жизненного материала даёт добавочным продуктом душу в человеке?»

Иосиф Бродский, признав необычайность «корявого» языка Платонова, платоновского «канцелярита» как живописнейшего героя его прозы, изображаемого с таким же вниманием, как события, конфликты и персонажи, писал:

«Первой жертвой разговоров об Утопии (т. е. золотом веке коммунизма, всеобщего рая. — В. Ч.) становится грамматика, ибо язык, не поспевая за мыслью, задыхается... даже у простых существительных почва уходит из-под ног, и вокруг них возникает ореол условленности... Он, Платонов, сам подчинил себя языку эпохи, увидев в нём такие бездны, заглянув в которые однажды он уже более не мог скользить по литературной поверхности».

Андрей Платонов в конце 1920-х гг. В 1929 г. Платонов напечатал рассказ «Усомнившийся Макар», а в 1931 г. — бедняцкую хронику «Впрок». Эти произведения не были сатирическими в отличие от повести «Город Градов» (1926). В этой повести бюрократы, собравшись на почти семейное застолье, с торжеством грубой силы говорят о себе: «Мы за-мес-ти-те-ли пролетариев! Стало быть, к примеру, я есть заместитель революционера и хозяина! Чувствуете мудрость? Всё замещено! Всё стало подложным! Всё не настоящее, а суррогат! Были сливки, а стал маргарин: вкусен, а не питателен! Чувствуете, граждане?»

«Гражданин» Платонов «чувствовал» и переживал это очень глубоко. Свою тревогу из-за нового неравенства он и выразил в «Усомнившемся Макаре». Атмосфера в стране, в мире — в «капиталистическом окружении», как тогда говорили, — была уже совершенно иной, чем в начале 1920-х гг. Страна превращалась в монолитный военный лагерь, готовый к отпору фашизму, она жила в режиме сверхнапряжения, самодисциплины. Жила по законам вынужденного — и добровольно принятого — единогласия.

Макар, герой рассказа, пришедший в Москву из деревни, тоже не отрицает значения умных машин, роли знаний, величия новых индустриальных городов и электростанций в степи, пустыне, тайге. Но он хочет и хрупкую душу сберечь в человеке от нивелировки. «Раз ты человек, то дело не в домах, а в сердце. Мы здесь все на расчётах работаем, на охране труда живём, а друг на друга не обращаем внимания — друг друга закону поручили... Даёшь душу, раз ты изобретатель!» — говорит Макар условному «пролетариату».

Заметим, что подобные собирательные образы — «пролетариат», «старушка Федератовна» («Ювенильное море»), «активист»

(«Котлован»), обычно толкуемый как «Антихрист», «научный человек» (Ленин, Маркс?) — постоянны в прозе Платонова, в спорах идей. Вот и Макар, позволивший себе роскошь сомнений, приходит к памятнику «научному человеку» (видимо, Ленину), ждёт от него ответа на свои вопросы не о смысле пятилетки, а о смысле жизни, о сбережении всё той же души: «Но человек тот стоял и молчал, не видя горящего Макара и думая лишь о целостном масштабе, но не о частном Макаре».

В очерковой хронике «Впрок» (1931) писатель запечатлел комический смысл поспешного устройства коммун, артелей и тому подобного по воле дурашливых фантазёров, фанатиков, заместителей пролетариата «на командных высотах». Они, как и Шариков, «умиляются собственной властью, чувством, совершенно чуждым пролетариату».

После резкой пристрастной критики «Усомнившегося Макара» и хроники «Впрок» Андрей Платонов надолго замолчал: следующая его книга «Река Потудань» выйдет лишь в 1937 г.

Годы опалы не были временем небытия, непризнания. Платонова многие знали и любили. Волна «глухой славы» поднималась столь высоко, что при обсуждении его рассказов «В прекрасном и яростном мире» и «Ты кто?» (18 февраля 1941 г.) Платонова уже называли «классиком рассказа», изумлялись его словесной ткани («присутствует какой-то сильный дух, какая-то большая духовная мощь»), говорили об «огромной любви к миру, к жизни, к познанию».

...Итак, «Котлован» (1930). Изнурительный механический труд рабочих, какой-то угрюмый энтузиазм («гражданин обязан нести данную ему директиву») рабочих Чиклина, Сафронова, пришедшего сюда извне Вощёва (очередного платоновского правдоискателя), наезды калеки Жачева на тележке (он то и дело «раскулачивает» бюрократа Пашкина, отбирая у него продукты), раздумья инженера Прушевского о своём единстве с этой рабочей массой и своей чужеродности как наёмного «спеца» среди этих новых людей... Наконец, появление мудрой девочки-сироты Нasti, которая своим существованием придаёт слепой вере, тупому энтузиазму какой-то светлый, христианский смысл.

Платонов стал весьма своеобразный «языковой личностью», т. е. писателем со своим лексиконом, грамматикой, правом на «отяжеление слова». Что такое отяжеление, обогащение слова по-платоновски? «Он сел на траву земли», «окно вспыхнуло све-

том мгновения», «почва недолго задремала», «сидели у окна, напевая песню от скуки войны», «он поселился в избе её родителей и потом постепенно женился на ней», «ручём шли дети», «подводная глубь воспоминаний», «не враг, но какой-то ветер, дующий мимо паруса революции» (о герое — попутчике революции). И знаковая формула платоновского мира, мысль о месте человека среди народа, о его незаменимости будут по-своему определены писателем. В рассказе «Старый механик» (1940) герой, едва вернувшись из рейса, опять идёт в депо, где ремонтируется деталь его паровоза (кстати говоря, любимой машины Платонова). Вчитайтесь в диалог героя с женой:

— Куда тебя домовой несёт? — спросила Анна Гавриловна. — Метель утихла, палец в машине притерпится, — чего тебе там за всех стараться? Там без тебя народ!

— Народ там есть, Анна Гавриловна, а меня там нет, — с терпением сказал Пётр Савельич. — А без меня народ неполный!

И это писалось в годы, когда в ходу была бездушная формула: «незаменимых людей нет»!

В принципе платоновский «котлован» (если искать в повести прямое отражение эпохи индустриализации) совершенно не похож на котлованы, стройки в поэме Б. Ручьёва о Магнитке, в романе А. Малышкина «Люди из захолустья», на стройки из романов И. Эренбурга, В. Катаева. Весьма сложно — это под силу лишь специалистам — различить индивидуальности в этой рабочей массе.

Кто такой Вощёв, в чём его суть? Он единственный герой в повести, который живёт «задумчиво», хочет понять «план жизни», пытается узнать «точное устройство всего мира и того, куда надо стремиться». Он упрекает людей-роботов: «Говорили, что всё на свете знаете... а сами только землю роете и спите! Лучше я от вас уйду — буду ходить по колхозам побираться: всё равно мне без истины жить трудно». Вощёв задумывается над недопустимым при слепой вере, при механическом коллективизме вопросом: «Не убывают ли люди в чувстве своей жизни, когда прибывают постройки? Дом человек построит, а сам расстроится? Кто жить тогда будет?»

В повести присутствует комплекс этих вопросов. Они и в репликах героя, и в атмосфере угрюмого труда, и в оценках смерти Насти. Потому полезен и анализ фамилии Вощёва, сделанный А. Харитоновым: «Имя его отзывается в таких постоянных моти-

вах, как вещь — существование — всеобщность — общий — возвращение — всеобъемлющий — вещественный — истощение — умерший — размышление и т. д.». Можно добавить и смысловые мотивы: «воск» — «вощёный», «вотще» (напрасно), наконец, оборот «кур в ошип»... Они говорят о чуткости Вощёва, о его печальном итоге.

Точно так же можно — однако с учётом общей позиции Платонова, его метаний между романтизацией эпохи и пессимизмом — расшифровать и смысл имён Жачева («жать» — «нажимать», «жадность, обездоленность», «жачить» (диалектное) — много работать и т. п.), Сафронова (от греческого *sophon* — здравомыслящий), бюрократа-приспособленца на все времена *Льва Ильича* Пашкина (очевидна контаминация имён двух вождей революции: *Льва* Давидовича Троцкого и Владимира *Ильича* Ленина).

Однако главный смысл персонажам и всему содержанию повести придают не имена, не спектры мотивов и ассоциаций, которые они порождают, а сюжет повести, завершение обеих линий — «котлованной» и «колхозной». Завершение это предельно печальное. Упорнейший труд в котловане, под надзором «активиста», кончается смертью Насти, исчезновением смысла, утратой будущего. «Зачем теперь ему нужен смысл жизни и истина, — размышляет Вощёв, — если нет маленького, верного человека?» Ещё печальнее все обстоятельства построения нового дома в деревне. Здесь сначала построили плот для кулаков, их семей, «всю жизнь копивших капитализм», — и столкнули его в безбрежный океан. Оставшиеся на берегу тоже плачут, прощаясь с ними, а обречённые на гибель жалеют их, целуются на прощание с ними. Затем вовлекли в дело очищения массы от кулачества даже... медведя, вечно угнетённого молотобойца, воспринимающегося двойственно (то как человек, то как зверь). Эти деяния вызвали в итоге страшный шок, своего рода пляску на похоронах, в которой принимают участие даже... обобществлённые лошади.

- В целом обе линии воссозданы на языке предельно фантастическом, почти абсурдном. Здесь и слёзы сострадания, и тревога, и боль. Кто ещё мог придумать такую подробность всеобщей пляски, как участие в ней лошадей? «Услышав гул человеческого счастья, пришли поодиночке на Оргдвор, стали ржать».

В итоге мрачных «усилий» активиста в «Котловане», а он искал все мечты о будущем, «весь класс испил, сухая душа», по выражению Вощёва, в повести воцарилась печаль, усиленная смертью девочки Насти. Много было вокруг неё жара классовой борьбы, но обычного материнского тепла, домашнего уюта, доброты семьи явно не хватило. Не подтвердилась ли вновь, как и в другой утопии «Чевенгур» (1929), где сгрудились бессемейные, бездомные, уничтожившие быт люди и в итоге погибли, правота исследователя творчества Платонова Льва Шубина о главном центре всего художественного космоса Платонова?

«Именно здесь, в семье, совершает ребёнок свои первые шаги в освоении искусства человеческого существования... Ограничивая в человеке животное, семья освобождает в нём человеческое... „Через ощущение матери и отца“ ребёнок входит в мир сложных социальных отношений... Внутри человека, в сердце его „спешит и бьётся“ душа, которой надо помочь выйти на свет» (Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования. — М., 1987).

Можно ли из всего этого сделать упрощённый вывод о Платонове как активном, политизированном противнике индустриализации и коллективизации? Не он ли, певец паровоза, мечтал о приходе в село (и в Россию) умных машин, о «золотом веке, сделанном из электричества», о селе Верчовка — «родине электричества»? Но при этом он искренне объяснял М. Горькому всю мучительность своей отверженности от того класса, который был ему дорог: «Быть отвергнутым своим классом и быть внутренне всё же с ним — это гораздо более мучительно, чем сознавать себя чуждым всему, опустить голову и отойти в сторону» (июнь 1932 г.).

«Сокровенные» герои Платонова живут в ожидании, в готовности жертвы, самопожертвования. Отсюда — не без воздействия христианской морали — постоянное возвеличение писателем страдания, аскетичного бытия, благородства детей. Исследователь Ю. Пастушенко приводит из записных книжек Платонова запись: «Мертвецы в котловане — это семя будущего в отверстии земли».

- Заметим, что идеи о победе над смертью через самопожертвование, о неокончателности гибели (т. е. о грядущем воскрешении) звучат и в военных рассказах Платонова.

Готовность к самопожертвованию, к страданию ради великой цели, к самой смерти не означает, что такой народ «и жалеть нечего»: он, мол, будет плясать даже на своих похоронах... Наоборот, вожаки такой массы должны предельно бережно относиться к такому народу, к его доверчивости, идеализму, мечтательности. Его-то и беречь, если он сам о себе готов забыть!

При анализе языка прозы Платонова, обладающего огромной мощностью, следует, видимо, обратить особое внимание на такие мелкие единицы текста, в которых ломается привычный грамматический склад книжной речи, нарушается устоявшаяся смысловая связь между словами, где то и дело обнаруживаются сигналы, «нацеливающие» читателя на домысливание, даже на... противоположное сказанному понимание. Живое слово спорит со «словесными трупами», т. е. канцеляритом. Современный писатель В. Маканин назвал тексты Платонова «утяжелённым словом». Образцы такого слова, сюрпризов стиля рассеяны везде в его рассказах, повестях, пьесах:

«Время безнадёжно уходило *обратно* жизни»; «Мимо телеги проходили травы *назад*»; «Мужик подошёл *на слух* этого разговора (не на звук, не на шум. — В. Ч.)»; «Свет с востока сегодня походил на *вспугнутую стаю птиц*, мчавшихся по небу с кипящей скоростью в смутную высоту»; «Вон наш вождь, *шагом марш* (т. е. «шагом марш». — В. Ч.)»; «туманы, *словно сны*, погибали под острым зрением солнца»; «гнездо свито *из зелени забот*»; «зелёная *страсть листьев*»; «Сердце Дванова сдало, замедлилось, хлопнуло и закрылось, *но уже пустое*. Оно выпустило свою единственную птицу»... Официанта в повести «Котлован» окликают так: «Эй, *пищевой!* Дай нам пару кружечек — *в полость* налить!» Прилагательное «пищевой» (пищевые продукты, припасы, отходы) становится подлежащим, а от целого симбиозного образования «полость рта» остаётся одна «полость».

Можно даже говорить о «диалектике косноязычия», рождённого одним обстоятельством: язык выступает как средство, чтобы что-то высказать, но что-то и утаить, соединить иронию и патетику, усилить смеховое начало, выделить в жизни героев мгновения «прихода — ухода — дороги» («путешествия с открытым сердцем»), пребывания на «ветхой опушке» города, на «меже» (между цивилизацией и природой). В пьесе «Шарманка» (1929), где сопоставляется механический мир бюрократа Щоева и при-

родный, музыкальный мир двух странников Алёши и Мюд с шарманкой и говорящим роботом, марионеткой из железа — Кузьмой, звучит типичная для всех платоновских скитальцев, романтиков, искателей безграничной свободы вольная песня:

В страну далёкую
Собрались пешеходы,
Ушли от родины
В безвестную свободу,
Чужие всем —
Товарищи лишь ветру...

Говорящий, с механической памятью робот — это и Щоев, тоже начинённый речевыми штампами и лозунгами, и его секретарь Евсей, и отчасти наивный Алёша, выдумавший эту эрзац-музыку (в повести «Впрок» появится «аплодирующая машина»). Пьеса «Шарманка» сейчас предстаёт как одно из высших достижений писателя в его исследовании конфликта между «живым и неживым», между истинной свободой и подделками под свободу, «куклами» (т. е. марионетками без внутренней жизни), механическими аттракционами парадных торжеств.

В пьесе, как это часто бывает у Платонова, появляется любопытная пара иностранцев: профессор Стерветсен из Дании и его дочь Серена. Они хотят купить в России нечто душевное, музыку, сердечность: «Дух движения в сердцевине граждан, теплоту над ледяным ландшафтом вашей бедности! Надстройку!.. У нас в Европе много нижнего вещества, но на башне угас огонь». Щоев предлагает им, всему заскучавшему Западу, свой «товар»: «Купи лучше директивку — по дешёвке отгружу». Изобретатель робота Алёша пробует разрушить сделку. Он стыдит Щоева: «Вы не идею, вы бюрократизм за деньги продаёте...» Все эти комические тревобления (в итоге вначале был продан робот Кузьма) углубили конфликт между искусственным и естественным, «живым — неживым», выразили коренное свойство платоновской души — томление по прекрасному и яростному миру, творению музыки из бытия.

Андрей Платонов создал неповторимый, в известном смысле не поддающийся «разгерметизации» художественный мир, который с неубывающей силой воздействует и на современный литературный процесс.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Лирический автопортрет

Собирательные образы

Конфликт

Художественный мир

Неологизмы

Канцеляриты

Язык литературы

Проза Платонова перенасыщена неологизмами, казёнными оборотами, канцеляризмами. Как рождался необычайный язык повествований Андрея Платонова? Какова роль плаката, лозунгов времён революции? Только ли смеётся и веселит Андрей Платонов, наполняя речь персонажей искалеченными «речезаменителями»? Подготовьте развёрнутый устный ответ на этот вопрос. Для аргументации сделайте выписки, иллюстрирующие речь персонажей произведений Платонова.

Размышляем о прочитанном



1. Почему любимого платоновского героя можно назвать «сокровенным человеком»? Ведь он так открыт, доверчив. Какие исходные смыслы сосредоточены в слове «сокровенный»: «сокрывать», «утаивать», «схоронить» или «сокровище», «сокровный» (т. е. родня, родственник, сродник)?
2. Истоки и варианты «шариковщины»: какой Шариков опаснее, неустранимее и бесконтрольнее — матрос Шариков, становящийся чиновником («Сокровенный человек»), Платонова или искусственный, лабораторный Шариков в повести М. А. Булгакова «Собачье сердце»? В чём особенности сатиры Платонова?
3. Почему стал неугоден Андрей Платонов в 1930-е гг. с его заботами о душе, о единичном Макаре, о сокровенном богатстве сердца?
4. В чём двойственность судеб платоновских бюрократов, «активистов» в «Котловане»? Они губят дело, гуманизм революции, но и погибают в итоге от собственной беспочвенности. Отделяет ли себя автор от происходящего? В чём отличие платоновского «Котлована» от антиутопии Е. Н. Замятина «Мы»?

Творческое задание



Верил ли Платонов в конечную победу доброты и совести над всеми видами измельчания, опустошения души? Почему до конца жизни детство осталось центральным нравственно-

эстетическим центром в художественном мире писателя? Задумайтесь, не упуская из виду и публицистичности многих произведений Платонова, о конечном смысле его философского оптимизма, о сущности «прекрасного и яростного мира» писателя. Об этом очень мудро писал поэт Павел Антокольский: «Большинство рассказов посвящено детям, их светлому и таинственному росту, тесно связанному с тайниками природы, их первому знакомству с мирозданием: грозой, солнцем, звёздной ночью, цветами... Жизнь прекрасна и огромна. Она началась задолго до появления живущих сейчас и продолжается в далёком будущем новых рождений и смертей. В этом её волшебство, явственное для наивного и жадного внимания ребёнка. В мире человеческих отношений господствует доброта. Доброта — первородный признак всякой жизни и естественная и направляющая человека сила».

Подготовьте самостоятельно сообщение на тему: «Знаки покинутого детства» в рассказах Платонова «Фро», «Возвращение», «Семён» — почему герои-дети в рассказах Платонова 1930—1940-х гг. часто исправляют эгоизм, самолюбие, слепоту взрослых?

Темы сочинений



1. Что отрицает и что утверждает А. Платонов в повести «Котлован»?
2. Драматизм приобщения героев А. Платонова к новой жизни (повесть «Котлован»).
3. Напишите сочинение-эссе об образах детей в прозе А. Платонова.

Тема реферата



Особенности композиции романа А. Платонова «Чевенгур».

Проект



Фольклорные истоки романа А. Платонова «Чевенгур».

Советуем прочитать



- Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования: Об Андрее Платонове. — М., 1987.

Проследивая драматический творческий путь писателя, автор первым обратился к тем его произведениям, которые увиде-

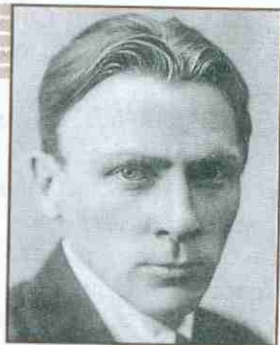
ли свет лишь в 1990-е гг. («Ювенильное море», «Котлован», «Чевенгур»).

- **Васильев Владимир.** Андрей Платонов. — М., 1990.
В книге подробно освещён мучительный жизненный путь непризнанного «грустного» Платонова, важнейшие этапы творческой биографии, включающие создание романа-антиутопии «Чевенгур», а также дан анализ сложного, «однократного слова» писателя.
- **Корниенко Н. В.** История текста и биография А. П. Платонова (1926—1946). — М., 1993.
В книге впервые с позиций текстолога прослежен процесс рождения «мучительных» образов Платонова, воссоздан непрерывный поединок писателя с цензурой, раскрыта глубочайшая верность художника природе правды.
- **Платонов Андрей.** Воспоминания современников. Материалы к биографии / Сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. — М., 1994.
В книге освещается творческая биография Платонова, содержатся воспоминания современников, а также статьи о писателе, которые были опубликованы в критике 1920—1940-х гг.

МИХАИЛ АФАНАСЬЕВИЧ БУЛГАКОВ

(1891—1940)

- Биография. ■ Врачебная деятельность.
- Начало писательского труда — «Записки юного врача». ■ Автобиографический роман «Белая гвардия». ■ Повесть «Собачье сердце». ■ Театр Булгакова. ■ «Дни Турбиных». ■ «Мастер и Маргарита». ■ Индивидуальный стиль писателя



«1891 год. В Киеве на Госпитальной улице, которая, подобно большинству киевских улиц, шла в гору, в доме № 4, у магистра Киевской духовной академии доцента по кафедре древней гражданской истории родился первенец. Отца звали Афанасий Иванович. Мальчик рос, окружённый заботой. Отец был внимателен, заботлив, а мать — жизнерадостная и очень весёлая женщина. Хохотунья. И вот в этой обстановке начинает расти смыслённый, очень способный мальчик». Так вспоминала любимая сестра

М. А. Булгакова Надежда Афанасьевна Земская о начальной поре его жизни.

Продолжатель классических традиций Гоголя и Чехова, творец остросюжетной, наполненной конфликтами и фантастическими смещениями прозы, создатель оригинального театра, где совмещены лирика и гротеск, смех и трагедия, Михаил Афанасьевич Булгаков стал, пусть и посмертно, великим спутником нашей духовной жизни. Его романы «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита», повести «Собачье сердце» и «Роковые яйца», пьесы «Дни Турбиных», «Бег», «Кабала святош», «Иван Васильевич» составили золотой фонд русской литературы.

В становлении личности, характера будущего писателя огромную роль сыграли родители.

Отец. Афанасий Иванович Булгаков, сын сельского священника, окончил орловскую семинарию, а потом Киевскую духовную академию. Он был прекрасным лектором, любимцем студентов академии и написал немало учёных трудов, посвящённых как специальным вопросам христианской Церкви (католической и англиканской), так и вопросам общим (например, «Церковь и прогресс»). В памяти писателя останется образ: лампа под зелёным абажуром и отец, засидевшийся допоздна над работой в кабинете.

Добрый без сентиментальности, Афанасий Иванович поддерживал в семье особенную атмосферу — твёрдости нравственных устоев, исключительного трудолюбия и религиозного начала, которые составили жизненные принципы писателя. От отца у Булгакова воля, работоспособность, неумение кривить душой. Некоторые позднейшие мотивы его творчества, особенно евангельские темы в их нетрадиционном художественном толковании из булгаковской «главной книги» — романа «Мастер и Маргарита», такие, как земной подвиг Иешуа — Иисуса, суд Понтия Пилата, проклятие предательства Иуды, несомненно, уходят своими истоками во впечатления детства.

Афанасий Иванович прожил почти столько же, сколько и его старший сын, скончавшись на сорок девятом году жизни и от той же самой болезни почек; мальчику в ту пору было шестнадцать.

Мать. Варвара Михайловна, дочь соборного протоиерея города Карачева Орловской губернии Михаила Васильевича Покровского и Анфисы Ивановны, в девичестве Турбиной (как прославит

Булгаков это имя в своём творчестве!), окончила орловскую гимназию и сама была затем преподавательницей и надзирательницей женской прогимназии. И отец, и мать происходили из Орловской губернии, того подстепья средней России, которое дало чуть ли не всю великую нашу литературу с Тургеневым и Львом Толстым.

Оказавшись одна с семью детьми на руках (надо сказать, что большие семьи были в традициях людей духовного звания на Руси: так, родители отца имели десять детей, а родители матери — девять), Варвара Михайловна сперва растерялась, но затем нашла в себе силы. «Она была женщина энергичная, очень умная, жизнеспособная и радостная», — говорит о матери Н. А. Земская. И постепенно веселье, шутки, игры, смех вновь вернулись в семью, которая увеличилась до десяти человек. Признавая за Варварой Михайловной незаурядные достоинства воспитательницы, один из братьев Афанасия Ивановича, служивший в Японии, попросил взять в семью двух своих сыновей, а вскоре к ним присоединилась племянница из Люблинской губернии.

Семья. Как вспоминает брат писателя Николай, семья была «большая, дружная, культурная, музыкальная, театральная». Задавал тон старший брат. Весной и летом катались на лодках по Днепру, зимой гимназист Булгаков демонстрировал на катке фигуры — «пистолет» и «испанскую звезду», летом на даче играли в крокет (случалось, и Варвара Михайловна бралась за крокетный молоток), затем пришло общее увлечение теннисом, а уже в старших классах гимназии Михаил отдался новой тогда в Киеве игре — футболу.

Музыка сопровождала Булгакова с самого раннего детства, она царила в семье. И совсем не случайно его дядя С. И. Булгаков, учитель пения и регент хора Второй Киевской гимназии, куда Михаил поступил в подготовительный класс, выпустил книгу «Значение музыки и пения в деле воспитания и в жизни человека». В семье существовал даже домашний оркестр, где отец играл на контрабасе, брат Николай — на гитаре, сестра Варвара и мать — на двух роялях. Да и сам Булгаков неплохо музицировал на фортепьяно, конечно, на любительском уровне, имел приятный баритон, знал наизусть целые оперы и сорок один раз слушал любимейшую из них — «Фауста» Гуно (отсюда новый шаг — к дьяволу Воланду и прекрасной Маргарите).

В доме № 13 на Андреевском спуске неизменно царили уют, дружеское взаимопонимание, атмосфера высокой интеллигент-



Дом М. А. Булгакова в Киеве

ности. Позднее, в романе «Белая гвардия» (1924), Булгаков воссоздаст эту обстановку с теми деталями и драгоценными пылинками быта, которые только и могут обратить сиюминутное, временное в вечное: «Много лет до смерти (отца и матери. — *О. М.*) в доме № 13 по Алексеевскому спуску изразцовая печка в столовой грела и растила Еленку маленькую, Алексея старшего и совсем крошечного Николку. Как часто читался у пышущей жаром изразцовой печки „Саардамский Плотник“¹, часы играли гавот, и всегда в конце декабря пахло хвоей, и разноцветный парафин горел на зелёных ветвях. В ответ бронзовым, с гавотом, что стоят в спальне матери, а ныне Еленки, били в столовой чёрные стенные башенным боем. Покупал их отец давно, когда женщины носили смешные, пузырьчатые у плеч рукава. Такие рукава исчезли, время мелькнуло, как искра, умер отец-профессор, все выросли, а часы остались прежними и били башенным боем. К ним все так привыкли, что, если бы они пропали как-нибудь чудом со стены, грустно было бы, словно умер родной голос

¹ «Саардамский Плотник» — повесть для детей Петра Фурмана. В ней говорится о молодости Петра Великого, когда в голландском городе Саардаме он постигал на корабельных верфях плотницкое мастерство.

и ничем пустого места не заткнёшь. Но часы, по счастью, совершенно бессмертны, бессмертен и Саардамский Плотник, и голландский изразец, как мудрая скала, в самое тяжкое время живительный и жаркий».

А за окном поднялся Киев, весь на горах, и чудный гоголевский Днепр, и неповторимые красоты украинской природы. О Киеве вспоминают герои и «Белой гвардии», и пьесы «Бег» («Эх, Киев! — город, красота! Вот так Лавра пылает на горах, а Днепро! Днепро!» — тоскует в Константинополе генерал Чарнота), и даже «Мастера и Маргариты». И уже тяжелобольной, сам Булгаков говорил о своей любви к Киеву Надежде Афанасьевне. Однако та же Надежда Афанасьевна писала: «Хотя жили мы на Украине (потом все уж говорили по-украински), но у нас всё-таки было чисто русское воспитание. И мы очень чувствовали себя русскими».

В семье преобладали интеллектуальные интересы. Любимым писателем, нет, можно сказать, богом Михаила Афанасьевича был Гоголь. Увлекался он Салтыковым-Щедриным, Достоевским, Львом Толстым и, конечно, Чеховым, который читался, перечитывался и непрестанно цитировался. В семье ставились его одноактные пьесы, и Булгаков поразил однажды всех домашних замечательным исполнением роли комичного бухгалтера Хирина в чеховском «Юбилее». Из современных писателей выделяли Горького, Леонида Андреева, Куприна, Бунина (его рассказ «Господин из Сан-Франциско» Булгаков знал чуть не наизусть; этот рассказ читает Елена в «Белой гвардии»). Михаил читал запоем, «и при его совершенно исключительной памяти, — говорит Н. А. Земская, — он многое помнил из прочитанного и всё впитывал в себя. Это становилось его жизненным опытом...».

Сам Булгаков начал писать первые, ещё детские вещи семи лет от роду, а гимназистом старших классов продолжал, но уже по-серьёзному, сочинять драмы и рассказы. В конце 1912 г. дал почитать свои опыты сестре Надежде со словами: «Вот увидишь, я буду писателем». Однако первой на его жизненном пути стала профессия врача.

Булгаков-врач. Существует расхожее мнение, будто на этой стезе он оказался случайно, однако семейные традиции говорят об ином. В семье Варвары Михайловны из шести братьев эскулапами сделались трое; в семье отца — один; сама Варвара Михайловна вышла вторично замуж за врача; лекарем, а затем незаурядным учёным (уже в эмиграции) стал младший брат Николай.

Врачами, как известно, были любимым писатель Михаила Афанасьевича Чехов и популярный в те годы В. В. Вересаев, его будущий соавтор в работе над пушкинской темой. Медицина вошла в мир Булгакова вместе с увлечением микроскопом (не отсюда ли появляется микроскоп, который играет такую важную роль в повести «Роковые яйца?»), теорией Дарвина (он горячо отстаивает в эту пору перед Надеждой свои юношеские, тогда атеистические взгляды), вообще — естественными науками. В 1909 г., окончив гимназию, он поступает на медицинский факультет Киевского Императорского университета Святого Владимира.

6 апреля 1916 г., в разгар германской войны, Михаил Афанасьевич получает диплом «лекаря с отличием» и начинает работать добровольцем от Красного Креста во фронтовых госпиталях Юго-Западной Украины. Вместе с женой, выучившейся на медсестру, они остаются там до сентября, когда Булгакова, офицера резерва русской армии, отзывают в Москву, где он получает назначение в деревню Никольское Смоленской губернии, а с конца 1917 г. — в вяземскую городскую земскую больницу.

Здесь, в глухой уездной России, Булгаков прошёл суровую жизненную школу и за короткий срок приобрёл немалый врачебный (и не только врачебный) опыт, принимая до ста больных в день. Именно тогда накапливается и откладывается в памяти материал для «Записок юного врача» (печатались в 1925—1927 гг.).

«Записки юного врача». В «Записках юного врача» вместе с позднейшим, отточенным словесным мастерством поражает глубокая жизненная правда. Всё, о чём пишет Булгаков, взято не из «вторых рук». Вот, к примеру, эпизод из рассказа о девушке, попавшей в мялку («Полотенце с петухом»):

«За меня работал только здравый смысл, подхлётнутый необычностью обстановки. Я крутообразно и ловко, как опытный мясник, острейшим ножом полоснул бедро, и кожа разошлась, не дав ни одной росинки крови. „Сосуды начнут кровить, что я буду делать?“ — думал я и, как волк, косился на груды торзионных пинцетов. Я срезал громадный кус женского мяса и один из сосудов — он был в виде беловатой трубочки, — но ни капли крови не выступило из него... Торзионные пинцеты висели гроздьями. Их марлей оттянули кверху вместе с мясом, и я стал мелкозубой ослепительной пилой пилить круглую кость. „Почему не умирает?.. Это удивительно... ох, как живуч человек!..“

— Живёт... — удивлённо хрипнул фельдшер.

Затем её стали подымать, и под простынёй был виден гигантский провал — треть её тела мы оставили в операционной».

Закалка и суровый опыт земского врача во многом помогли Булгакову в его дальнейших тяжёлых и глубоко личных испытаниях («Ох, как живуч человек!»). В феврале 1918 г., после неоднократных попыток демобилизоваться из армии, он наконец получил отставку по состоянию здоровья и вместе с женой, через большевистскую Москву, возвратился в Киев. Любимый город переживает кровавую чехарду правительств и властей: германские оккупанты и украинский гетман Скоропадский, глава Директории националист Симон Петлюра, большевики, Добровольческая армия Деникина...

Позиция. Характеризуя свои взгляды в пору Гражданской войны, уже позднее, на допросе 22 сентября 1926 г., учинённом ОГПУ (органом по охране государственной безопасности) в Москве, Булгаков мужественно и откровенно показал: «Мои симпатии были всецело на стороне белых, на отступление которых я смотрел с ужасом и недоумением».

Личная драма Михаила Булгакова и его большой семьи становится драмой будущего романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных». В свершившейся революции он видит величайшую катастрофу для народа и страны. И опорой и надеждой для него остаётся русское офицерство. И не просто офицерство — но среднее, боевое, служилое, во все войны поставлявшее беззаветных капитанов Тушиных, обманываемое и предаваемое генералитетом и штабными жуликами и теперь оказавшееся в самом водовороте исторических событий. Его позиция? Она выражена в колких лозунгах на голландской печке, начертанных юнкером Николкой, которые, конечно же, перекочевали в роман из квартиры Булгаковых:

Если тебе скажут, что союзники спешат к нам
на выручку, — не верь. Союзники — сволочи...

Или:

Слухи грозные, ужасные,
Наступают банды красные!

А также: «Бей Петлюру!»

И наконец: Да здравствует Россия!

Да здравствует самодержавие!

Роман «Белая гвардия». Конечно, было бы до крайности наивно видеть в художественных созданиях простые семейные фотографии. Однако и 28-летний военврач Алексей Турбин, и юнкер Николка, и поручик Мышлаевский (живший у Булгаковых Николай Сынгаевский), и Еленка (сестра Варвара), и её муж Тальберг (Карум) имеют реальных прототипов. И когда петлюровские синие жупаны и смушковые шапки тучей надвигаются на Киев, Булгаков, как Алексей Турбин, уходит защищать город. «К нему приходили разные люди, — вспоминала Лаппа-Кисельгоф, — совещались и решили, что надо отстоять город. И он ушёл. Мы с Варей вдвоём были, ждали их. Потом Михаил вернулся, сказал, что всё было не готово и всё кончено — петлюровцы уже вошли в город. А ребята — Коля и Ваня — остались в гимназии. Мы все ждали их... Варин муж, Карум, уходил с немцами. Генералы и немцы — они должны были отбить петлюровцев. А они всё побросали и ушли».

На автобиографической основе, на выстраданном и пережитом строится роман. «Белая гвардия» — это апофеоз русского воинства, апофеоз доблести, чести и верности долгу, во имя чего отдаёт свою жизнь полковник Най-Турс, проливает кровь раненый синежупанниками Алексей Турбин, остаётся с Най-Турсом на верную смерть Николка. Булгаков предстаёт в «Белой гвардии» художником глубоко трагическим и одновременно романтическим. Вот последние минуты жизни Най-Турса, который «взвыл команду необычным, неслыханным картавым голосом»:

«— Юнкегга! Слушай мою команду: сгивай погоны, кокагды, подсумки, бгосай огужие! По Фонагному пегеулку сквозными двогами на Газъезжую, на Подол! На Подол!! Гвите документы по догоге, пгячтесь, гассыптесь, всех по догоге гоните с собой-о-ой!..

Вдали, там, откуда прибежал остаток Най-Турсова отряда, внезапно выскочило несколько конных фигур. Видно было смутно, что лошади под ними танцуют, как будто играют, и что лезвия серых шашек у них в руках. Най-Турс сдвинул ручки, пулемёт грохнул — ар-ра-паа, стал, снова грохнул и потом длинно загремел... Най-Турс развёл ручки, кулаком погрозил небу, причём глаза его налились светом, и прокричал:

— Ребят! Ребят!.. Штабные стегвы!..»

Булгаков в острогротескных тонах показывает эфемерность, призрачность гетманской власти, державшейся на немецких штыках, и в трагедийных и лирических — гибель прежнего, уютного

и тёплого мира. Был удивительный турбинский дом, полный радости, света и музыки, была киевская гимназия, электрический белый крест в руках громаднейшего святого Владимира на Владимирской горке. Были германские оккупанты в металлических «тазах». «И было другое — лютая ненависть. Было четыреста тысяч немцев, а вокруг них четырежды сорок раз четыреста тысяч мужиков с сердцами, горящими неутолённой злобой. О, много, много копилось в этих сердцах».

Но вступившие в город петлюровские синежупанники хозяйничали в нём только недолгих сорок дней, бесславно уступив Киев новому хозяину, чьё имя начертано на чудовищном брюхе броненосца, неколебимо ставшего у вокзала: «Пролетарий». Именно отсюда начинается для Булгакова новый крестный путь России. Эпиграф к роману, взятый из «Капитанской дочки»: «Пошёл мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель... — Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!» — заставляет вспомнить фразу: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Только в центре этого бурана уже новые пугачёвы — пугачёвы с университетским образованием и марксистской догмой принудительного счастья.

- Обратите внимание на автобиографическую основу романа: Турбины — девичья фамилия бабушки Булгакова со стороны матери; семья Турбиных в значительной степени семья Булгаковых; другие персонажи романа имеют прямых прототипов среди киевских друзей и знакомых писателя. Вместе с тем «Белая гвардия» — это эпопея о русской интеллигенции в испытаниях революции и Гражданской войны. Какой смысл вкладывал Булгаков, говоря о традиции «Войны и мира» в своём романе? Какие последствия для писателя в условиях господствовавшей большевистской диктатуры имела попытка «стать бесстрастно над красными и белыми»? Можно ли сказать, что в самой структуре романа с его напряжённым сюжетом, драматизмом и взрывчатостью повествования были заложены возможности преобразования «Белой гвардии» в пьесу «Дни Турбиных»?

Отчаяние. Став свидетелем новых, безмерных жестокостей, мобилизованный петлюровцами и сумевший бежать, Булгаков уходит из Киева с белыми: сначала на юг, в Пятигорск, а затем во Владикавказ. «Как-то ночью в 1919 году, — пишет он в авто-

биографии, — глухой осенью, едучи в расхлябанном поезде, при свете свечечки, вставленной в бутылку из-под керосина, написал первый маленький рассказ. В городе, в который затащил меня поезд, отнёс рассказ в редакцию газеты, там его напечатали.

Этот «рассказ», по всей очевидности очерк «Грядущие перспективы», был опубликован в белой газете «Грозный» 13 ноября 1919 г. и исполнен отчаяния и зловещих пророчеств. «Теперь, — пишет Булгаков, — когда наша несчастная родина находится на самом дне ямы позора и бедствия, в которую её загнала „великая социальная революция“, у многих из нас всё чаще и чаще начинает являться одна и та же мысль... Она проста: а что же будет с нами дальше... Нужно будет платить за прошлое невероятным трудом, суровой бедностью жизни. Платить и в переносном и в буквальном смысле слова. Платить за безумие мартовских дней, за безумие дней октябрьских, за самостийных изменников, за развращение рабочих, за Брест, за безумное пользование станками для печатания денег... за всё!.. Кто увидит эти светлые дни? Мы? О нет! Наши дети, быть может, а быть может, и внуки, ибо размах истории широк и десятилетия она так же легко „читает“, как и отдельные годы».

Вместе с крушением надежд на «героев-добровольцев», которые «рвут из рук Троцкого пядь за пядью Русскую землю», явилось желание покинуть Россию, уйти через Батум в Константинополь, но сцепление случайностей, а может быть, некий внутренний судьбоносный жест остановили Булгакова. С приходом во Владикавказ красных он работает в организованном здесь русском театре и пишет для него пять малоудачных пьес (одна из них, кстати, носит название «Братья **Турбины**»), которые затем уничтожает, а в конце 1921 г. без денег, без вещей приезжает в Москву.

Надежда. Москва встретила Булгакова негостеприимно: приходилось хвататься за любую работу, заниматься журналистской подёнщиной, вариться в крутом столичном кипятке. 17 ноября 1921 г. он сообщал матери: «Очень жалею, что в маленьком письме не могу Вам передать подробно, что из себя представляет сейчас Москва. Коротко могу сказать, что идёт бешеная борьба за существование и приспособление к новым условиям жизни... Работать приходится не просто, а с остервенением. С утра до вечера и так каждый без перерыва день». Он трудится в литературном отделе Главполитпросвета (Лито), вступает в «бродя-

чий коллектив актёров», одно время даже подвизается в качестве конферансье в маленьком театре, сотрудничает в коммерческих газетках и в органе ЦК ВКП(б) «Рабочий».

Булгаков хочет «завоевать» Москву и засыпает газеты колкими фельетонами, острыми зарисовками, летучими карандашными набросками, «живописуя» нэп, социальные контрасты (едва ли не более резкие, чем до Октябрьского переворота), безумный рост цен, обилие товаров, причудливые человеческие судьбы. Он славит экономическое возрождение, Бога Ремонта («Столица в блокноте»): «Вообще на глазах происходят чудеса. Зияющие двери в нижних этажах вдруг застекляются. День, два, и за стёклами загораются лампы... Я с чувством наслаждения прохожу теперь пассажи. Петровка и Кузнецкий в сумерки горят огнями. И буйные гаммы красок за стёклами — улыбаются лики игрушек кустарей. Лифты пошли! Сам видел сегодня. Имею я право верить своим глазам?»

Эти (как и многие другие) очерки были опубликованы в берлинской газете «Накануне», которая сыграла немаловажную роль в творческой судьбе Булгакова и явилась некоей отдушиной в ужесточающемся цензурном режиме метрополии. В основу направления газеты легли идеи группы эмигрантских публицистов «смены вех» — примирения с большевиками в надежде на их перерождение. Во главе литературного отдела «Накануне» вскоре становится А. Н. Толстой, а в Москве открывается её параллельная редакция.

Газета широко открывает двери булгаковским фельетонам, статьям, рассказам — на её страницах появились, в частности, «Записки на манжетах» (где Булгаков с шутливой иронией повествует о своей московской одиссее), «Похождения Чичикова», «Москва краснокаменная», «Киев-город». Булгаков чувствует прилив надежд («Всё ещё образуется, и мы ещё можем пожить довольно сносно»), но вместе с тем трудно сказать, где кончается надежда и начинается двоемыслие, то, о чём он сказал в письме сестре, когда разделил своё творчество на две части: «подлинное и вымученное».

Подлинное же, глубинное отношение Булгакова к революции, большевистскому перевороту и попыткам методами хирургического террора перестроить мир с замечательной силой и яркостью проявляется в таких шедеврах его прозы, как «Роковые яйца» (1924) и «Собачье сердце» (1925).

«Собачье сердце». В повести «Собачье сердце» злободневная и одновременно вечная проблематика опасности «революционного» преобразования природы и человека разрабатывается ещё глубже и шире, чем в «Роковых яйцах». Перед нами вновь учёный (только теперь уже врач, хирург, специалист по омоложению) — профессор Преображенский и вновь гениальное открытие — в результате пересадки собаке человеческих семенников и гипофиза (железа внутренней секреции) та полностью очеловечивается. В итоге дворняга Шарик перерождается в пролетария с наследственностью, полученной от уголовника Чугункина, и становится «заведующим подотделом очистки города Москвы от бродячих животных (котов и прочее)».

За фантастической оболочкой проступает, однако, крайне тревожная идея: как можно существу, хотя бы и человеческому, но найденному на общественной помойке, предоставить в обществе полномочия «атакующего класса» и вершителя «классовой диктатуры»? «Вы стоите на самой низшей ступени развития, — в отчаянии кричит Шарикову профессор Преображенский, — вы ещё только формирующееся, слабое в умственном отношении существо, все ваши поступки чисто звериные, и вы в присутствии двух людей с университетским образованием позволяете себе с развязностью совершенно невыносимой подавать какие-то советы космического масштаба и космической же глупости о том, как всё поделить, и вы в то же время наглоглотались зубного порошку!..»

Профессор Преображенский постигает наконец всю трагичность своей ошибки: он не вправе заменить собою, своим скальпелем Творца, природу, которая мудро распорядилась извечным течением жизни и созиданием человеческой личности: «Можно привить гипофиз Спинозы или ещё какого-нибудь такого лешего, — кается он своему ассистенту Борменталю, — и соорудить из собаки чрезвычайно высоко стоящего. Но на какого дьявола, спрашивается! Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спинозу, когда любая баба может его родить когда угодно. Ведь родила же в Холмогорах мадам Ломоносова этого своего знаменитого. Доктор, человечество само заботится об этом и в эволюционном порядке каждый год, упорно выделяя из массы всякой мрази, создаёт выдающихся гениев, украшающих земной шар».

Бунт Шарикова, пытающегося подчинить себе «буржуя» Преображенского, в повести терпит фиаско. Сам учёный, творец вы-



Филипп Филиппович Преображенский (Евгений Евстигнеев).
Кадр из фильма «Собачье сердце»

нужден совершить «контрреволюционное» возвращение человека-пса в первоначальное состояние. Вновь дворянша Шарик занимает своё положенное место в кабинете, у ног профессора.

Булгаков со щедринской силой высмеивает большевистский режим в самых его основах: «Разруха не в клозетах, а в головах».

Ярость. К середине 1920-х гг. Булгаков обретает широкую популярность и читательское признание. В 1924 г. в близком сменовеховцам журнале «Россия» опубликована первая часть романа «Белая гвардия». В следующем году издан сборник прозы «Дьяволиада», куда вошла повесть «Роковые яйца». Тогда же Художественный театр предлагает Булгакову написать по «Белой гвардии» пьесу, над которой он уже начал сам работать и которая в итоге получает название «Дни Турбиных». Однако советские «головы» — идеологи и практики — не могли простить писателю острейшую критику «основ», полагая, что она зашла слишком далеко. 7 мая 1926 г. у Булгакова органы ГПУ произвели обыск и конфисковали единственный экземпляр повести «Собачье сердце», а также три тетради с характерным названием: «Под пятой. Мой дневник». 22 сентября, в день генеральной репетиции пьесы «Дни Турбиных», писатель подвергается допросу агентами ОГПУ. Начинается неравная борьба одиночки-творца

и всеильной системы. «Ярость» — так определяет в дневнике сам Булгаков своё состояние. Последней прижизненной публикацией писателя на родине оказываются «Записки юного врача» (1925—1927).

Театр Булгакова. «Дни Турбиных». Проза Булгакова необыкновенно сценична. Она насыщена живыми диалогами, резкими сюжетными поворотами, динамикой столкновений и конфликтов. Неудивительно, что «Белая гвардия» стала пьесой, которая сохранила поначалу заглавие романа. О том, как это произошло, рассказывает сам автор в позднейшем автобиографическом и незавершённом «Театральном романе» (1936—1937): «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трёхмерная, как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе... Ночи три я провозился, играя с первой картинкой, и к концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу».

С этого момента Булгаков-драматург надолго связывает свою судьбу с Художественным театром и его руководителями К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. «Дни Турбиных», «Бег» (1928), «Кабала святош (Мольер)» (1929), «Мёртвые души» (1930), «Последние дни (Пушкин)» (1935), «Батум» (1939) ставились или предназначались именно для этой сцены.

Сценические законы потребовали немалых жертв для преобразования романа «Белая гвардия» в пьесу. Между тем Булгаков в самой ранней редакции пытался сохранить почти всех прежних героев и главные сюжетные линии. Ему казалось, что стоило что-то выбросить, как рассыплется всё строение, «и мне снилось, что падают карнизы и обваливаются балконы» («Театральный роман»). Однако такую пятиактную пьесу, растянутую и рыхлую, невозможно было сыграть в один вечер.

И как бы ни было динамично действие в романе, он неизбежно обрастал подробностями, в его течение вторгались сны, видения, бред; появлялась и широко расплёскивалась улица с её разноголосицей и то жуткой, то комичной кутерьмой; в нём обозначились, пожалуй, три центральных героя — военный врач Турбин, доблестный полковник Най-Турс и отважный командир мортирного дивизиона Малышев; сплетались лирические темы Елены и Шервинского, Юлии и спасённого ею Турбина; появлялся во второй

части «двадцать два несчастья», нелепый и симпатичный «кузен из Житомира» Лариосик, словно заблудившийся и пришедший из чеховского мира; проходят страницы, где три уголовника смачно грабят домовладельца Василису, и т. д.

Отсекая всё, что не помещалось в сценическом пространстве, Булгаков создаёт вторую, пожалуй, наиболее сильную редакцию пьесы.

В ходе переработки «картавый гусар» Най-Турс, артиллерист Малышев и военный лекарь Турбин совместились, слились в одного, центрального героя драмы — полковника Алексея Турбина, «кузен из Житомира» Лариосик появляется уже в первом действии, усиливая комический колорит, а кульминацией пьесы становится подвиг Алексея Турбина, отдавшего жизнь «за други своя», спасая обречённых на бессмысленную гибель мальчишек — юнкеров и студентов.

Эта вторая редакция, бережно сохранившая идейную тональность романа, не была принята к постановке. После генеральной репетиции чиновники из Главреперткома заявили, что пьеса представляет собой сплошную апологию Белого движения. Скрепя сердце Булгакову пришлось идти на уступки: он снял все упоминания Троцкого, убрал сцену, где гайдамаки измываются над евреем-сапожником, и переделал финал. Во втором варианте лишь «генерального штаба карьерист» Тальберг, эта перемётная сума, бежавший с немцами, заявляет, что будет сотрудничать с большевиками («Гетманщина оказалась глупой опереткой. Я решил вернуться и работать в контакте с советской властью. Нам нужно переменить вехи»), в то время как для прямодушного Мышлаевского это «эпилог», гибель («Товарищи зрители, белой гвардии конец»). Теперь, в третьей редакции, получившей название «Дни Турбиных», Тальберг отправляется на Дон, к белому атаману Краснову, а Мышлаевский, напротив, выражает желание сотрудничать с новой властью. В «Песни о вещем Олеге» припев меняется; вместо слов «Так за царя, за Русь, за нашу веру» появляется: «Так за совет народных комиссаров...»

Алексей Турбин в этой последней редакции осуждает всё Белое движение: «Народ не с нами. Он против нас. Значит, конечно! Гроб! Крышка!» Тем не менее при некоторых потерях пьеса сохранила главное: «Дни Турбиных» — это драма о судьбах русской интеллигенции, попытка исторически осмыслить настоящее и заглянуть в будущее России.

Состоявшаяся 5 октября 1926 г. в Художественном театре премьеры «Дней Турбиных» имела оглушительный, громовой успех и одновременно вызвала яростные, бешеные нападки. В статьях, рецензиях, откликах Булгакова не просто в самом оскорбительном тоне поучали. Его и его пьесу предавали анафеме — начиная с наркома просвещения Луначарского и кончая пролетарским поэтом Безыменским. «Героя моей пьесы „Дни Турбиных“ Алексея Турбина, — сообщал Булгаков в письме правительству СССР от 28 марта 1930 г., — печатно называли „сукиным сыном“, а автора пьесы рекомендовали как „одержимого **собачьей старостью**“». Обо мне писали как о „литературном **уборщике**“, подбирающем объедки после того, как „**наблевала** дюжина гостей“». Самолюбивый и впечатлительный, Булгаков болезненно-остро переживал эти нападки.

Правда, встречались и совсем иные отклики. Так, один из зрителей, назвавшийся персонажем пьесы — Виктором Викторовичем Мышлаевским, делился с Булгаковым самым сокровенным и наболевшим: «Дождавшись в Киеве прихода красных, я был мобилизован и стал служить новой власти не за страх, а за совесть, а с поляками дрался даже с энтузиазмом... Но вот медовые месяцы революции проходят. Нэп. Кронштадтское восстание. У меня, как и у многих других, проходит угар и розовые очки начинают перекрашиваться в более тёмные цвета... ложь, ложь без конца... Вожди? Это или человечки, держащиеся за власть и комфорт, которого они никогда не видели, или бешеные фанатики, думающие пробить лбом стену. А самая идея?! Да, идея ничего себе, довольно складная, но абсолютно непретворимая в жизнь... Обращаюсь с великой просьбой к Вам от своего имени и от имени, думаю, многих таких же, как я, пустопорожных душой. Скажите со сцены ли, со страниц ли журнала, прямо ли или эзоповым языком, как хотите, но только дайте знать, слышите ли Вы эти едва уловимые нотки и о чём они звучат?» И дальше по-латыни: «Цезарь, идущие на смерть приветствуют тебя».

Голоса мышлаевских, однако, тонули в хоре шариковых и швондеров. Особенно неистовствовали идеологи РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей), обвиняя Булгакова в контрреволюционности. В 1927 г. пьеса была запрещена, а потом, после снятия запрета на недолгое время, запрещена вторично. Однако Булгаков наперекор всему продолжает увлечённо и самозабвенно работать. Для Театра Вахтангова он заканчивает

эксцентричную трагикомедию, фарс «Зойкина квартира» (премьера состоялась 26 октября 1926 г.), Камерному театру передаёт фантастическую феерию «Багровый остров» (премьера 11 декабря 1928 г.), наконец, для Художественного театра создаёт пьесу «Бег» (1928).

- Сравните пьесу «Дни Турбиных» и роман «Белая гвардия». Как проявилось мастерство Булгакова-драматурга, сжавшего материал, укрупнившего образы и резче прочертившего главный конфликт? Случайно ли, что «Дни Турбиных» сравнивали с чеховским театром — с «Чайкой» (П. Марков) и «Вишнёвым садом» (А. Толстой)? Можно ли сказать, что булгаковские герои — русские провинциальные интеллигенты, близкие чеховским, но поставленные в совершенно иные, трагические обстоятельства? Вправе ли мы, с другой стороны, утверждать, что гротескные сцены (дворец гетмана, штаб петлюровцев) имеют своими истоками высокую гоголевскую традицию? Почему «Дни Турбиных» вызвали резкое неприятие ревнителей господствовавшей идеологии?

«Бег». Это как бы второй акт исторической трагедии о русской интеллигенции и её судьбах. Сам Булгаков, как мы знаем, был свидетелем и даже участником великого бегства — сверху вниз, по огромной карте, на которой наискось начертано — «Российская империя»: «Бежали седоватые банкиры со своими жёнами, бежали талантливые дельцы, оставившие доверенных помощников в Москве... Бежали журналисты, московские и петербургские, продажные, алчные, трусливые. Кокотки. Честные дамы из аристократических фамилий. Их нежные дочери, петербургские бледные развратницы с накрашенными кармином губами... Бежали князья и алтынники, поэты и ростовщики, жандармы и актрисы императорских театров» («Белая гвардия»). Бежал Парамон Ильич Корзухин, деляга, картёжник, проходимец, товарищ министра в Крымском правительстве. Бежал Голубков — сын профессора-идеалиста и сам приват-доцент, чистый и несколько прекрасодушный петербургский интеллигент, и Серафима, жена Корзухина, глубокая и нежная натура. Если в пьесе «Дни Турбиных» показано главным образом боевое служилое офицерство, то в новом произведении вместе с расширением исторического масштаба отображается многоэтажная общественная иерархия — от преосвященного владыки до вестового, от командующего фронтом до скромного интеллигента.

Горький ошибался, назвав «Бег» «превосходнейшей комедией». Впрочем, великие произведения вообще не укладываются в привычные литературоведческие шаблоны. Недаром Гоголь обозначил жанр «Мёртвых душ» как поэму, а Достоевский дал своему «Двойнику» подзаголовок «сны». Из восьми снов выстраивается и драма «Бег», открывающаяся ремаркой: «Мне (т. е. автору) снился монастырь...» Пьеса пронизана атмосферой больного бреда, кошмарного сна. «В сущности, как странно всё это! — говорит Голубков Серафиме. — Вы знаете, временами мне начинает казаться, что я вижу сон, честное слово! Вот уже месяц, как мы бежим с вами...» Болен, и очень тяжело, болен психически генерал Хлудов, который держит фронт и свирепо подавляет любое противодействие; сходит с ума командир гусарского полка, раненный в голову де Бризар; в тифозную горячку, в бред погружена Серафима Владимировна Корзухина; в близком к помешательству смятении, под угрозой пытки в застенке белой охранки пишет на неё «компромат» Голубков.

В «Беге» соединились и комедия (карточная игра в Париже генерала Чарноты с Корзухиным), и мелодрама (любовь Голубкова и Серафимы), и откровенный фарс (тараканьи бега в Константинополе), и высокое трагическое начало, понуждающее вспомнить классическую трагедию (Хлудов, которого преследует тень казнённого им вестового Крапилина, вызывает отдалённую аналогию с другим мучимым совестью убийцей — пушкинским Борисом Годуновым).

«Бег» — вершина драматургического творчества Булгакова и одновременно завершение темы, поднятой в пьесе «Дни Турбиных» (недаром «Бег» был написан Булгаковым в расчёте на основных исполнителей «Дней Турбиных» в Художественном театре). Писатель пользовался в работе документальными источниками, в частности воспоминаниями генерала Слащева, который стал прототипом Хлудова (Слащев, командуя корпусом, успешно оборонял Крым от красных, затем ушёл с армией в Константинополь, далее вернулся с повинной в Россию, где выступил с призывом к белому воинству последовать его примеру, и был уничтожен в 1929 г.). Картины жизни в эмиграции написаны Булгаковым главным образом по воспоминаниям его второй жены Л. Е. Белозерской. «Чтобы почувствовать атмосферу жизни в Константинополе, в котором я провела несколько месяцев, — вспоминала она, — Михаил Афанасьевич просил меня рассказывать о городе. Крики, суeta, ин-

тернациональная толпа большого восточного города показаны им выразительно и правдиво. Что касается „тараканьих бегов“, то их там не было. Это лишь горькая гипербола и символ». Можно сказать, что «Бег» — это эпилог в «хождении по мукам» российской интеллигенции, часть которой — кто с чистой душой, как Серафима и Голубков, кто мучимый угрызениями совести, как Хлудов, — возвращается на родину с неясными перспективами и смутными надеждами.

Несмотря на превосходные отзывы Горького и Немировича-Данченко, пьеса не была допущена к постановке. Травля Булгакова усиливалась. В 1929 г. были запрещены «Дни Турбиных», «Зойкина квартира» и «Багровый остров». После отчаянных писем в правительство Булгаков сжигает свои рукописи, а несколько позднее, 28 марта 1930 г., обращается с посланием к Сталину, основная мысль которого очень проста: дайте писателю возможность писать; объявив ему гражданскую смерть, вы толкаете его на самую крайнюю меру. Такой крайней мерой было самоубийство Маяковского 14 апреля. Через четыре дня раздался телефонный звонок из Кремля. Л. Е. Белозерская вспоминала: «На проводе был Сталин. Он говорил глуховатым голосом с явным грузинским акцентом и себя называл в третьем лице: „Сталин получил, Сталин прочёл...“ Он спросил Булгакова: „Может быть, вы хотите уехать за границу?“ Но Михаил Афанасьевич не хотел никуда уезжать из родины. Прямым результатом беседы со Сталиным было назначение Михаила Афанасьевича на работу в Театр рабочей молодёжи, сокращённо ТРАМ, а затем и в любимый им Художественный театр».

Художник и тиран. Между всеильным генсеком ВКП(б) и талантливейшим русским писателем возникают очень сложные отношения: Булгаков не подвергся репрессиям, подобно другим инакомыслящим (как О. Мандельштам, Б. Пильняк, П. Васильев и др.), однако ему и не даётся возможность печатать свои книги и ставить свои пьесы. Правда, Сталин в разговоре с руководством Художественного театра в начале 1932 г. одобрительно отозвался о пьесе «Дни Турбиных», которую он смотрел около двадцати раз, после чего её постановка была немедленно возобновлена. Это не случайно совпало с ликвидацией Ассоциации пролетарских писателей, претендовавшей на роль гегемона в советской литературе (постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций»). После этого умолк-

ли наиболее оголтелые критики Булгакова и других «попутчиков» (термин, изобретённый Л. Троицким). Булгаков таким образом находит себе отдушину, казалось бы, в наглухо закрытой для него литературной деятельности. Он увлечённо работает над инсценировками романа Толстого «Война и мир» и «Мёртвыми душами» Гоголя (преьера спектакля состоялась в Художественном театре 28 ноября 1932 г.) и заканчивает тогда же для театра-студии Ю. Завадского пьесу по мотивам Мольера «Полоумный Журден». Великий французский комедиограф, его бурная жизнь, его гениальное творчество в условиях «просвещённой монархии» «короля-солнца» Людовика XIV захватывают Булгакова. Ещё раньше, в 1929—1930 гг., он создаёт пьесу «Кабала святош (Мольер)», где историзм сочетается со злободневностью, весёлый бурлеск соседствует с трагедией одиночки-творца и явно прорисовывается тема «Художник и тиран».

«Кабала святош». Мольер всецело зависит от всеильного короля, отождествляющего себя с Францией. Когда Людовик предлагает драматургу (неслыханная честь!) отужинать с ним, тот в волнении восклицает: «Ваше величество, во Франции не было случая, чтобы кто-нибудь ужинал с вами! Я беспокоюсь». «Людовик: Франция, господин де Мольер, перед вами в кресле. Она ест цыплёнка и не беспокоится». Ради спасения своего любимого детища — разящей комедии «Тартюф», в которой обличается гидра религиозного ханжества, Мольер готов на любые унижения перед монархом. Но он вызывает ненависть «святош» — окружающих Людовика церковных фанатиков, которые травят и добивают гениального драматурга. «Что явилось причиной этого? — размышляет в финале булгаковской пьесы «летописец» Регистр. — Что? Как записать? Причиной этого явилась ли немилость короля или чёрная Кабала?.. Причиной этого явилась судьба. Так я и запишу».

В Художественном театре «Кабала святош» репетировалась с перерывами пять лет. Булгаков натолкнулся на непонимание своего произведения со стороны Станиславского, желавшего, чтобы Мольер открыто сражался с королём. Замысел пьесы был глубже: бессильный протест гения в столкновении с тиранической машиной. «Что же я ещё должен сделать, чтобы доказать, что я червь? — в отчаянии кричит Мольер. — Но, ваше величество, я писатель, я мыслю, знаете, и протестую».

Пойдя на значительные уступки Станиславскому, Булгаков, казалось, спас пьесу: «Кабала святош» была наконец поставлена

во МХАТе 16 февраля 1936 г. с триумфальным успехом. Однако Сталину на стол легла докладная председателя Комитета по делам искусства: «Несмотря на всю затушёванность намёков, политический смысл, который Булгаков вкладывает в своё произведение, достаточно ясен, хотя, может быть, большинство зрителей этих намёков и не заметит. Он хочет вызвать у зрителя аналогию между положением писателя при диктатуре пролетариата и при „бессудной тирании“ Людовика XIV». Результатом этого доноса одного из членов «чёрной кабалы» было появление в «Правде» разносной статьи «Внешний блеск и фальшивое содержание», после чего пьеса была немедленно изъята из репертуара перепуганным Станиславским. Это привело к разрыву Булгакова с МХАТом. Чуть раньше (1933) Горьким была раскритикована его книга о Мольере, предназначавшаяся для серии «Жизнь замечательных людей»: «Нужно не только дополнить её историческим материалом и придать социальную значимость — нужно изменить её „игривый“ стиль. В данном виде это — не серьёзная работа». Законченная тогда же для Театра сатиры блестящая комедия «Иван Васильевич» после генеральной репетиции в мае 1936 г. была исключена из репертуара.

Инстинкт государственности. Несмотря на непрерывные удары и цензурные гонения, Булгаков продолжал писать. Он ощущал в себе некое начало, которое шло из глубины, помогало ему и поддерживало его. Это была неистребимая вера в великое прошлое и будущее России и неизбывный патриотизм, что так ярко проявилось в романе «Белая гвардия» и пьесах «Дни Турбиных» и «Бег» и что можно было охарактеризовать как инстинкт государственности. Булгаков последовательно отвергал как «мировую революцию», так и «левое» искусство — от Маяковского до Мейерхольда — и отстаивал классическое наследие, подвергавшееся шельмованию в 1920-е гг. Наметившийся в 1930-е гг. поворот к государственным и духовным ценностям, идущим из прошлого (наряду с усилением сталинских репрессий), всё-таки позволил Булгакову, не изменяя себе, работать в новых жанрах и формах. Он откликается на объявленный в 1936 г. конкурс — создать учебник истории СССР — и пишет несколько живых глав, посвящённых прошлому России. К 100-летию со дня гибели Пушкина совместно с В. В. Вересаевым готовит пьесу «Последние дни (Пушкин)». Создаёт либретто оперы «Минин и Пожарский», над музыкой к которой работал композитор Б. В. Асафьев, и заканчивает в 1937 г.

либретто оперы «Пётр Великий». Всё написанное в эти годы, однако, не увидело света и огня рампы при жизни писателя. В работе над пушкинской темой начались конфликты с Вересаевым, в результате чего он снял свою фамилию. Премьера пьесы «Последние дни» состоялась во МХАТе лишь 10 апреля 1943 г., когда Булгакова уже не было в живых. Казалось, было от чего прийти в отчаяние. Но в творчестве Булгакова подспудно жила одна тема, над которой он размышлял и к которой непрестанно возвращался с конца 1920-х гг.

«Мастер и Маргарита». Собственно, это была и не «тема» вовсе, но самая суть жизни, её предназначение и смысл — добро и зло в их вечном, абсолютном противостоянии, преступление и возмездие, бессмертие и забвение, любовь и равнодушие. Можно сказать, что роман «Мастер и Маргарита», над которым писатель начал работать в 1928 г., а последние страницы которого, полуслепой, диктовал в 1939—1940 гг., был книгой его жизни.

Такой роман не мог написать равнодушный человек: Булгаков в те годы был уже натурой религиозной, хотя и не выставлял своих убеждений напоказ. Этот перелом в его душе произошёл, скорее всего, в пору Гражданской войны, и глубинное духовное, шедшее от отца начало только усиливалось и крепло в столкновении с насаждавшимся большевиками атеизмом. К мыслям о Боге Булгаков часто обращается в своём дневнике 1920-х гг.: «Может быть, сильным и смелым Он не нужен, но таким, как я, жить с мыслью о Нём легче... Вот почему я надеюсь на Бога»; «Итак, будем надеяться на Бога и жить. Это единственный и лучший способ»; «Что будет с Россией, знает один Бог. Пусть Он ей поможет» и т. д. Постоянное глумление над образом Христа в журнале «Безбожник» даже понудило Булгакова в ту пору раздобыть годичный комплект этого журнала. Напомним, что с рассуждений в атеистическом духе о Христе «учёнейшего» председателя МАССОЛИТа Берлиоза с Бездомным, «накатавшим» антирелигиозную поэму, и начинается роман.

Сюжет его фантастичен. В советскую атеистическую Москву вдруг является сам дьявол «со товарищи» и учиняет в ней, надо сказать, невиданный разгром и неразбериху. Отвлекаясь от сюжета, скажем, что дьявол имеет огромную родословную в мировой литературе. Что же до булгаковского Воланда, то он состоит, безусловно, в литературном родстве и с мрачной гоголевской

Фантастический роман 1932 г.
 Великий канцлер Атаман. Вот
 и э. Шлеми в черной. Серый богатырь.
 Он пошёл. Пожо и нос роман.

Глава I. Живая мертвца.
 В тот злосчастный день в сумрачных
 предках пошёл свой мурашки.
 Вдоль улиц был летящий предвещать
 охоту в дымчатой зари. Мелкие
 кисточки. Мелко шло вправо
 а гонимы со стороны. И много
 друзей и врагов и людей. Этот
 был в буре, как будто неслись
 поветви "и в танго" и в танго.
 Но гонимы не был здесь.
 Оба и ждали от жюри. Вдруг не
 ждали и судит жюри и буфетчик
 буфетчик так не и буфетчик, и буфетчик
 буфетчик и буфетчик и буфетчик
 буфетчик и буфетчик.

Начало рукописи романа (с подзаголовком «Фантастический роман»). 1932 г.

«нечистью», и с героем романа «Эликсир дьявола» немецкого мистика-фантаста Э. Гофмана, и с Мефистофелем из великой драмы И. Гёте «Фауст». Однако связь с последним, наиболее очевидная, преломляется скорее через призму одноимённой оперы Шарля Гуно, столь любимой Булгаковым.

С кажущимся всемогуществом вершит дьявол в советской Москве свой суд и расправу. Стоит, впрочем, отметить, что его чарам и волшебству поддаётся лишь то, что уже подгнило, вроде «осетрины второй свежести» у буфетчика из варьете Сокова.

Более того, читатель может убедиться, что автор — страшно сказать! — относится к дьяволу со сдержанной иронией (в отличие, например, от отношения к нему в сугубо серьёзной германской традиции). Но как бы то ни было, Булгаков получает возможность устроить, пусть лишь словесно, некий суд и возмездие литературным проходимцам, административным жуликам и всей той бесчеловечно-бюрократической системе, которая только суду дьявола и подлежит. Уже не бытовая, а острополитическая сатира, скрытая от цензуры, жалит и настагает социальное зло. Это гоголевские «свинные рыла» на новый манер.

Композиция. Два стилистических потока. В романе ясно прослеживаются два стилистических потока. При изображении «красной Москвы» используется искромётный фельетонный слог, отточенный Булгаковым в пору работы в «Гудке». Автор утрирует язык «совкового» обывателя почти в «зоценковском» ключе и пародирует его в развязной и хамской речи притворщика и «наглого гаера» Коровьева-Фагота, слуги дьявола («Колода эта таперича, уважаемые граждане, находится в седьмом ряду у гражданина Парчевского, как раз между трёхрублёвкой и повесткой о вызове в суд по делу об уплате алиментов гражданке Зельковой» и т. д.). Совсем в ином ключе, однако, построен «роман в романе», который живёт в воображении одновременно и Воланда-дьявола, и затравленного критиками писателя-Мастера. Это роман о Понтии Пилате и о Том, Кого не смеет послушаться и сам дьявол, — об Иешуа. Уже говорилось в специальной литературе, что стилистически этот «роман в романе» заставляет вспомнить «нагую» пушкинскую прозу и являет собой высокий, строгий реализм, выверенный в мельчайших деталях и подробностях. Таким образом, у Булгакова далёкая библейская Иудея стала как бы реальностью, в то время как всё происходящее вокруг Мастера (всё, кроме его любви к прекрасной Маргарите) видится сплошным нелепым сном.

«Мастер и Маргарита» и сатира Ильфа и Петрова. Не талантливое обличение или высмеивание каких-то злободневных сторон действительности — это шло попутно, мимоходом, заодно, — но глобальная мысль о человеке на этой земле, о добре и зле как исключительно конкретных категориях — вот что двигало пером Булгакова-романиста. Уже в этом принципиальное отличие его романа от известной сатирической дилогии И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок». «Мастер

и Маргарита» создавался в прямой полемике с так называемой «одесской школой» (молодой В. Катаев, И. Ильф, Е. Петров, Ю. Олеша — писатели, с которыми Булгаков сотрудничал в «Гудке» и находился в приятельских отношениях). Сострадание душе человеческой привело к резкому распределению света и тени в булгаковском романе, почти истребив в нём благодушный юмор: никакого сочувствия проходимцам, бойким халтурщикам, всякого рода Латунским, Ариманам и прочим Варенухам. Если Остап Бендер в дилогии — это, по удачному определению И. Эренбурга, «симпатичный жулик», то в строгом художественном контексте «Мастера и Маргариты» он выглядел бы уже начисто лишённым своего двусмысленного шарма. Характерен в этом смысле эпизод, сообщённый автору этих строк «третьей музой» писателя Е. С. Булгаковой. И. Ильф и Е. Петров, прочитав роман «Мастер и Маргарита» в одном из ранних вариантов, убеждали его «исключить все исторические главы» и переделать произведение в «юмористический детектив». Когда они ушли, Булгаков горько сказал: «Так ничего и не поняли... А ведь это ещё лучшие...»

Новаторство романа. Философская концепция. Исследователи, зарубежные и отечественные, отмечают новаторство романа. «Роман Булгакова для русской литературы действительно новаторский, а потому и нелегко дающийся в руки... — пишет американский литературовед М. Крепс. — Фантастика наталкивается на сугубый реализм, миф — на скрупулёзную историческую достоверность, теософия — на демонизм, романтика — на клоунаду». «Если добавить, — комментирует исследователь Б. Соколов, — что действие ершалаимских сцен „Мастера и Маргариты“ — романа Мастера о Понтии Пилате — происходит в течение одного дня, что удовлетворяет требованиям классицизма, то можно с уверенностью сказать, что в булгаковском романе соединились весьма органично едва ли не все существующие в мире жанры и литературные направления». Здесь сходятся все стихии: смешного и серьёзного, философии и сатиры, пародии и волшебной фантастики.

Архитектоника романа (построение, соразмерность художественного произведения) поражает своей продуманной сложностью. Литературоведы находят в нём три основных мира — «древний ершалаимский, вечный потусторонний и современный московский», которые «не только связаны между собой (роль связки выполняет мир сатаны), но и обладают собственными шкалами времени».

Этим трём мирам соответствуют триады героев, объединённых «функциональным подобием», а в ряде случаев и портретным сходством. Первая: прокуратор Иудеи Понтий Пилат — «князь тьмы» Воланд — директор психиатрической клиники профессор Стравинский, каждый из которых диктует свою волю в своём мире. Вторая триада: Афраний, первый помощник Понтия Пилата, — Коровьев-Фагот, первый помощник Воланда, — врач Фёдор Васильевич, первый помощник Стравинского. Третья: кентурион Марк Крысобой, командир особой кентурии, — Азazelло, демон-убийца, — Арчибальд Арчибальдович, директор ресторана Дома Грибоедова. Четвёртая — это животные, в большей или меньшей степени наделённые человеческими чертами: Банга, любимый пёс Пилата, — кот Бегемот, любимый шут Воланда, — милицейский пёс Тузбубен, «современная копия собаки прокуратора». Пятая: Низа, агент Афрания, — Гелла, агент и служанка Коровьева-Фагота, — Наташа, служанка (домработница) Маргариты, и т. д. Таких триад в романе Б. Соколов насчитывает восемь. Трёхмерность «Мастера и Маргариты», возможно, восходит к глобальному философскому построению П. А. Флоренского, развивавшего мысль о том, что «троичность есть наиболее общая характеристика бытия». Единственное и уникальное положение в романе занимает Маргарита, символ любви, милосердия и вечной женственности.

Иван Бездомный и обретение дома, Родины, истории

В толпе москвичей-фантомов мы встретим ещё один, внешне неприметный, образ — вначале как бы шарж — это поэт Иван Бездомный. Что может быть печальнее для поэта, чем псевдоним «Бездомный»? Поэт без дома, без почвы, без родины. Но в начале романа он не только «бездомный», но ещё и «бездумный». Это послушный ученик Берлиоза, внимающий его «просвещённым» замечаниям. Он сгоряча предлагает отправить давно почившего философа Канта для перевоспитания «года на три в Соловки», страшно смущая своим простодушием Берлиоза, который стесняется «иностранца» Воланда. Однако простодушие и есть, очевидно, та живая стихия, которая в итоге спасает Ивана — теперь **Иванушку** (так ласково называют его в конце книги и автор, и Мастер, и Маргарита). Пройдя через цепь потрясений, осознав убогость и даже стыдобушку своего виршеплётства, он во власти иного замысла — продолжить труд мастера. «„Прощай, ученик“, — чуть слышно сказал Мастер и стал таять в воздухе». Ученик Берлиоза стал учеником Мастера.



«Подвальчик Мастера» в Мансуровском переулке

Образ Иешуа. Мастер не может исчезнуть, быть проглоченным забвением, как не умер и «королевский комедиант» Мольер, хотя оба они, по извинительной человеческой слабости, не смогли, каждый — безгрешно и до конца — пройти свою Голгофу. Они не в силах удержаться на той духовной высоте, какой достигает у Булгакова лишь Иешуа. Этот Сын Человеческий понуждает напомнить о целой традиции, как существовавшей задолго до романа, так и сохраняющейся далее. Самое общее значение Иешуа (как бы страшась конкретностью разговора огрубить и вульгаризировать смысл) охарактеризовал филолог и философ П. В. Палиевский: «Он далеко, слишком, хотя и подчеркнута реален. Реальность эта особая, какая-то окаймляющая или резко очертательная: ведь нигде Булгаков не сказал: „Иешуа подумал“, нигде мы не присутствуем в его мыслях, не входим в его внутренний мир — не дано. Но только видим и слышим (это, конечно, исключительно сильно), как действует его разрывающий пелену ум, как трещит и расползается привычная реальность и связь понятий, но откуда и чем — непонятно, всё остаётся в обрамлении» (Палиевский П. В. Шолохов и Булгаков // Наследие. — М., 1993. — С. 55). Переданный в руки фанатиков-иудеев неправедным судом Пилата и обречённый на мучительную смерть Иешуа-Христос издали подаёт великий пример всем людям. В том числе и Мастеру, и самому

Булгакову, и его любимому герою и великому комедиографу Мольеру.

Роман «Мастер и Маргарита» — вершина русской прозы XX столетия, апология творчества и идеальной любви в атмосфере отчаяния и мрака, отточенная, разящая сатира на весь советский строй — тот «корабль дураков», которым издали правит сатана, — призывающая вспомнить высокий ряд классики: Свифт — Гоголь — Салтыков-Щедрин, и одновременно эпическая поэма о несправедном суде Пилата и земном подвиге Иешуа. Несмотря на десятки серьёзных исследований, роман этот до конца не прочитан, и каждое новое поколение, верится, будет открывать в нём новый смысл. Незавершённый автором, он предстаёт словно цельный, отстроенный храм, собор, с химерами и чудовищами снаружи и святыми ликами внутри, с толпящейся за оградой нелюдью и теми немногими, кто допущен под его своды.

Такие рукописи «не горят» (как говорит Мастеру сам Сатана — Воланд). И здесь снова напрашивается параллель судьбы Булгакова и судьбы любимого им Мольера.

- Прав ли был Булгаков, утверждая, что писатель-сатирик в условиях советской действительности — явление невозможное? Чем, на ваш взгляд, отличается булгаковская сатира, пронизанная, по словам писателя, «глубоким скепсисом в отношении революционных процессов, происходящих в моей отсталой стране», от юмора в талантливых произведениях И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок»? Можно ли сказать, что если бы в эту пору появился Салтыков-Щедрин, то он повторил бы судьбу Булгакова? Какой смысл вкладывал Булгаков в слова о том, что он «мистический» писатель, и как это претворилось в его итоговом произведении — романе «Мастер и Маргарита»?

Бессмертие. Судьба Мольера была трагична — ему грозило даже полное забвение: сгнули все до единой его рукописи и письма, треснула и развалилась могильная плита, исчез самый его прах. Но Мольер явился потомству, воплощённый в бронзе, в бессмертии своих произведений. «Вот он! Это он — королевский комедиант с бронзовыми пряжками на башмаках! И я, которому никогда не суждено его увидеть, посылаю ему свой прощальный привет!» Эти слова, которыми заканчивается «Жизнь

господина де Мольера», мы вправе повторить сегодня и о самом Булгакове. Терпеливо и самозабвенно писал он всю жизнь — и большею частью в стол, был обруган сворой критиков, находился под надзором Лубянки и ощущал на себе тяжёлый взгляд Сталина. Сжёг все рукописи. И всё-таки явился нам благодаря своим произведениям в посмертном величии, в той новой и уже вечной жизни, которую у него никто отнять не в силах.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

*Малые эпические жанры: Дневники
Записки*

Авторская позиция

Условность

Острогротескная тональность

Сатира

Театр Булгакова

Библейские мотивы в романе («Мастер и Маргарита»)

Размышляем о прочитанном



1. Подумайте, какие традиции русской классики ощутимы в прозе Булгакова.
2. Почему Булгакова привлекает фигура Мольера? Что общего, как полагал он сам, в их судьбе?
3. Почему в «Мастере и Маргарите» советская Москва показана в тонах сатирической буффонады, а далёкая, почти мифическая библейская Иудея изображена средствами строгого реализма?
4. В какой степени роман «Мастер и Маргарита» автобиографичен?
5. Какова эволюция в романе поэта Ивана Бездомного? В чём смысл его душевного кризиса?
6. В чём отличие «Мастера и Маргариты» от чисто сатирических произведений — романов Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок»?
7. Можно ли назвать Булгакова внутренним эмигрантом? Какие доводы за или против вы можете привести?

Творческие задания



1. Попробуйте определить соотношение вечного и злободневного в романе «Мастер и Маргарита».
2. Сопоставьте роман «Белая гвардия» с пьесой «Дни Турбиных». В чём проявилось мастерство Булгакова-драматурга, когда он создавал на основе романа пьесу?

Темы сочинений



1. Мысль семейная в русской литературе (по произведениям М. Булгакова: роман «Белая гвардия», пьеса «Дни Турбиных»).
2. Проблема нравственного выбора в романе «Мастер и Маргарита».
3. Как соотносятся в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» милосердие, всепрощение и справедливость?
4. Проблема одиночества в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Тема реферата



Проблема времени и пространства в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Проект



Проблема шариковщины в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и её современное звучание. (Коллективное исследование.)

Советуем прочитать



■ **Яновская Лидия.** Творческий путь Михаила Булгакова. — М., 1983.

Одно из главных достоинств книги состоит в том, что в ней не только основательно анализируются все произведения Булгакова, но и рассматривается история их создания. Это способствует более полному и глубокому их пониманию и более близкому знакомству с самим писателем.

■ **Чудакова Мариэтта.** Жизнеописание Михаила Булгакова // Москва. — 1987. — № 6—8; 1988. — № 11—12.

М. Чудакова собрала уникальный (архивный) материал, каким не располагает ни один булгаковед. На его основе и написано «Жизнеописание» — наиболее фундаментальная из всех до настоящего времени изданных работ о Булгакове.

- **Агеносов В. В.** «Трижды романтический мастер»: проза Михаила Булгакова // Агеносов В. В. и др. Литература народов России XIX—XX веков. — М., 1995.

В книге содержится интереснейший анализ романа Булгакова «Мастер и Маргарита», а также других произведений писателя.

- **Соколов Борис.** Энциклопедия булгаковская. — М., 1997.

В книге на огромном фактическом материале комментируется биография Булгакова, публикуются сведения о родных и близких писателя, даётся подробная характеристика не только булгаковских произведений, но и его героев, и ключевых сцен и символов романа «Мастер и Маргарита».

МАРИНА ИВАНОВНА ЦВЕТАЕВА

(1892—1941)

- Биография. ■ Начало творческого пути.
- Первые поэтические сборники. ■ Фольклорные истоки творчества. ■ Поэмы.
- Проза Цветаевой. ■ Своеобразие поэтического почерка



В истории русской поэзии XX в. Марина Цветаева занимает высокое и своеобразное место. Её поэтическая личность сформировалась в уникальной, насыщенной новаторскими художественными исканиями атмосфере Серебряного века.

Вместе со своими современниками — Ахматовой, Мандельштамом, Пастернаком, Маяковским — Цветаева заметно раздвинула и границы, и сами возможности поэтической речи. Миру и человеку она предъявляла максималистские нравственные требования, и потому интонация её стихов императивна, категорична и повелительна. По её выражению, в «этом мире мер» она никогда не знала «меры». Внешне, по стиху, по слову Цветаева кажется ни на кого не похожей, но на самом деле её поэзия органично продолжила романтическую литературную традицию, которая, если иметь в виду масштаб, на ней и замкнулась: по сути, Цветаева оказалась в нашей литературе последним великим трагическим романтиком.

Детские годы. Родилась Марина Ивановна Цветаева в Москве 26 сентября 1892 г. с субботы на воскресенье, в полночь, на Иоанна Богослова, в самом сердце города, в небольшом, по Трёхпрудному переулку, уютном доме, напоминавшем городскую усадьбу фамусовских времён. Она всегда придавала смысловое и едва ли не пророческое значение таким биографическим деталям, в которых чувствуется порубежность, граница, надлом: «с субботы на воскресенье», «полночь», «на Иоанна Богослова...». В пору её рождения, на излёте осени и в преддверии зимы, жарко плодоносит рябина — упомянутая в разных стихах, она станет как бы символом цветаевской судьбы, горькой, надломленной, обречённо пылающей высоким багряным костром:

Жаркою кистью
Рябина зажглась.
Падали листья.
Я родилась.
Спорили сотни
Колоколов.
День был субботний:
Иоанн Богослов.
Мне и доньне
Хочется грызть
Жаркой рябины
Горькую кисть.

(«Красною кистью...»)

Рябину можно по праву внести в поэтическую геральдику Цветаевой.

Отец Цветаевой был выходцем из бедного сельского священства; благодаря незаурядному таланту и «двужилному» (по выражению дочери) трудолюбию он стал профессором-искусствоведом, выдающимся знатоком Античности. Не случайно у Цветаевой много мифологических образов и реминисценций — она, возможно, была последним в России поэтом, для которого античная мифология оказалась необходимой и привычной духовной атмосферой. Впоследствии она написала пьесы «Федра», «Тезей», а дочь свою назвала Ариадной. На фасаде теперешнего Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве можно видеть мемориальную доску с именем Ивана Владимировича Цветаева — он был основателем этого знаменитого просве-

тельного учреждения. Мать, Мария Александровна Мейн, происходившая из обрусевшей польско-немецкой семьи, была одарённой пианисткой, реализовавшей, правда, свой талант лишь в домашнем кругу; её игрой восхищался Антон Рубинштейн. Музыкальное начало оказалось исключительно сильным в цветаевском творчестве. Марина Цветаева воспринимала мир прежде всего на слух, стремясь найти для уловленного ею звука по возможности тождественную словесно-смысловую форму. К такому же типу поэтов принадлежал, как известно, и Блок, умевший извлекать из звукового хаоса музыку и гармонию. В отличие от Блока, преодолевавшего «хаос» волевым усилием, Цветаева оказалась, скорее, эоловой арфой: воздух эпохи касался её струн как бы помимо видимой воли «исполнителя». Музыкальность Цветаевой ни в коей мере не означает, как можно было бы подумать, мелодичности или напевности, это — музыка XX в.: резкая, порывистая, дисгармоничная. Стихотворную строку она, повинувшись музыкальным ударам и толчкам, порой рвёт на отдельные слова и даже слоги, и здесь она чуть не вступает на «лесенку» Маяковского, к которому, кстати, всегда, особенно в более поздние годы, ощущала близость. И. Бродский, имея в виду цветаевскую музыкальность, говорил в одной из своих статей о «фортепианном» характере её произведений. Сама же она предпочитала вспоминать — в той же связи — виолончель, так как ценила в этом инструменте внутренний тембр и теплоту человеческого голоса. Однако в крупных своих вещах, например в «фольклорных» поэмах («Царь-Девница» и др.), приближалась по полифонизму и звуковому шквалу к органу.

Отчасти по этой причине, т. е. из-за своеобразной (атональной) музыкальности, стихи Цветаевой бывают нелегки для восприятия, они требуют не только душевного, эмоционального, интеллектуального (как и у родственного ей Б. Пастернака), но и физического напряжения. Недаром Цветаева мечтала об особом для себя идеальном читателе — исполнителе и виртуозе.

Первые публикации. Поэтическое своеобразие Цветаевой сложилось хотя и быстро, но не сразу. Однако всё же и в первых её книжках («Вечерний альбом», 1910, и «Волшебный фонарь», 1912), составленных из почти полудетских стихов, привлекает полнейшая, непринуждённая, ничем не «зажатая» искренность. Уже в них, что первым отметил прочитавший «Вечерний альбом» Максимилиан Волошин, она была полностью самой со-

бой. Быть самой собою, ни у кого ничего не заимствовать, не подражать — такой Цветаева вышла из детства и такой осталась навсегда. О «Вечернем альбоме» одобрительно отозвался и Николай Гумилёв. После «Вечернего альбома» и «Волшебного фонаря» Цветаева создала много стихов и едва ли не полностью сформировалась как художник. За два-три года после первых наивных книг она прошла большой и плодотворный путь. Она отбросила искусства книжного, политеатрального романтизма, перепробовала различные маски, разные голоса и темы, успела побывать в образах цыганки, грешницы, куртизанки и даже участницы разбойничьей вольницы — все эти примерки разных ролей и ярких судеб оставили в её творчестве целую россыпь прекрасных по своей темпераментности и словесной яркости стихов. Была задумана и даже составлена книга «Юношеские стихи», но по разным причинам она не вышла.

Таким образом, Цветаеву все эти годы, когда она создавала подлинные шедевры, фактически никто не знал — кроме внимательных друзей-поэтов. Первые сборники остались пылиться на складах и в магазинах. Но вера в призвание оказалась непоколебимой:

Моим стихам, написанным так рано,
Что и не знала я, что я — поэт...
Разбросанным в пыли по магазинам
(Где их никто не брал и не берёт!),
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черёд.
(«*Моим стихам, написанным так рано...*»)

Теперь этим пророческим стихотворением обычно открываются все цветаевские сборники. А было оно написано в 1913 г. в Коктебеле (Крым), у Максимилиана Волошина. В те же молодые годы появились из-под её пера стихи «Как правая и левая рука...», «Идёшь, на меня похожий...», «Какой-нибудь предок мой был — скрипач...», «Откуда такая нежность?..» и многие другие, без которых сейчас уже невозможно себе представить русскую поэзию. А между тем Цветаева оставалась поэтом, почти никому не ведомым, тем более широкому читателю — ни до революции, ни в революцию, ни после, когда оказалась в эмиграции; на родине её стали публиковать почти через двадцать лет после смерти. Воспитанная на Античности, она называла трагедию безвестности, преследовавшую её всю жизнь, «роком» и — внеш-

В эти же ветровые, озарённые заревами предреволюционные годы она даже объединяет в одном стихе-образе Поэзию и Меч:

Ноши не будет у этих плеч,
Кроме божественной ноши — Мира!
Нежную руку кладу на меч:
На лебединую шею Лиры.
*(«Доблесть и девственность!
Сей союз...»)*

Тема России. Поэтический сборник «Вёрсты». Россия, родина властно вошла в её душу широким полем и высоким небом.

В стихах 1916—1917 гг. много гулких пространств, бесконечных дорог, быстро бегущих туч, криков полных птиц, багровых закатов, предвещающих бурю, и лиловых беспокойных зорь. Самый стих у неё постоянно кружится, плещет, сверкает, переливается и тревожно-празднично звенит туго натянутой струной:

Кто создан из камня, кто создан из глины, —
А я серебрюсь и сверкаю!
Мне дело — измена, мне имя — Марина,
Я — брэнная пена морская.

...Дробясь о гранитные ваши колена,
Я с каждой волной воскресаю!
Да здоровствует пена — весёлая пена —
Высокая пена морская!
*(«Кто создан из камня, кто создан
из глины...»)*

Многие стихи, которые написаны в 1916—1920 гг., вошли в книгу «Вёрсты». Это самая знаменитая книга Цветаевой. Её талант, который она однажды сама сравнила с пляшущим огнём, раскрылся здесь с полной силой. Книгу «Вёрсты» (первоначальное название «Матерь-Верста») Цветаева стала собирать в 1921 г. — как только мелькнула возможность для издания. А все эти годы — от дебютных книг «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь» до появления «Вёрст» (в 1922 г.) — были временем безвестности. А между тем талант её развивался с необыкновенной, неостанавливающейся и упругой энергией, он двигался центробежными толчками: её поэтическая личность всё время раздвигала свои пределы, отыскивая точки соприкосновения, взаимопонимания, любви и доверия в широких пространствах мира. Цветаевской по-

эзии совершенно чужда камерность — она всегда широко распахнута навстречу так же широко распахнутому миру.

Отношение к Первой мировой войне. А мир воевал, шла война — мировая, потом Гражданская. Жалость и печаль переполняли её слово:

Бессонница меня толкнула в путь.
— О, как же ты прекрасен, тусклый Кремль мой! —
Сегодня ночью я целую в грудь —
Всю круглую воющую землю!..
(«Сегодня ночью я одна в ночи...»)

Бедствия народа — вот что прежде всего пронзило её душу:

Чем прогневили тебя эти серые хаты, —
Господи! — и для чего стольким простреливать грудь?
Поезд прошёл, и завывали, завывали солдаты,
И запылел, запылел отступающий путь...
(«Белое солнце и низкие, низкие тучи...»)

Фольклорные истоки творчества. Вместе с народным горем в её стих вошло и народное слово. Обделённая сказкой в детстве, не имевшая традиционной и чуть ли даже не обязательной для русского поэта няни (вместо неё — бонны и гувернантки), Цветаева жадно навёрстывала упущенное. Сказка, былина, причесеть, целые россыпи заклятий и наговоров, огромный, густонаселённый пантеон славянских языческих божеств — весь этот многоцветный поток хлынул в её сознание, в память, в поэтическую речь. Она зачитывается былинами и сказками. Её поражал язык, переливчатый, многострунный, полный неизъяснимой прелести. Крестьянские корни её натуры, шедшие из отцовской владимирско-талицкой земли, проросшие в московскую, словно зашевелились там — в глубине, в прапамяти, в поэтическом досознании. То, что Цветаева вычитывала, она как бы вспоминала. Русскому фольклору не понадобилось трудно и долго обживать в её душе: он просто в ней очнулся. В стихах, составивших «Вёрсты», есть несколько произведений, где фольклорная «чара» (любимое цветаевское слово) уже хорошо чувствуется:

Заклинаю тебя от злата,
От полночной вдовы крылатой,
От болотного злого дыма,
От старухи, бредущей мимо,

Змеи под кустом,
Воды под мостом,
Дороги крестом,
От бабы — постом.
От шали бухарской,
От грамоты царской,
От чёрного дела,
От лошади белой!
(«Заклинаю тебя от злата...»)

Из стихов «Вёрст» (и из тех, что не вошли в книгу) видно, какое огромное интонационное разнообразие русской, невысказанно гибкой и полифоничной языковой культуры навсегда вошло в её слух. Этим богатством она обязана прежде всего Москве, так как деревни совершенно не знала. Дом Цветаевых был окружён морем московского люда, и волны ладного московского говора, перемешанного с диалектными речениями приезжих мужиков, странников, богомольцев, юродивых, мастеровых, бились и бились в стены и уши отзывчивого жилища. Московским говором восхищался Пушкин. Цветаева, выйдя за порог отцовского дома, от бонны-немки и француженки-гувернантки, с головою окунулась в эту родную языковую купель. Она была крещена русской речью.

Годы революции и Гражданской войны (1917—1920) были в жизни Цветаевой трудными и драматичными. Умерла маленькая дочь, из-за голода отданная в приют. Со старшей дочерью Ариадной (Алей) они испытывали не только жесточайшую нужду, холод и голод, но и трагедию одиночества. Муж Цветаевой Сергей Эфрон находился в рядах белой Добровольческой армии, и от него третий год не было вестей. Положение Цветаевой, жены белого офицера, оказалось в красной Москве двусмысленным и тревожным, а её характер, резкий и прямой («есть в стане моём офицерская прямота...»), делал такое положение ещё и опасным. Стихи из цикла «Лебединый стан», посвящённого именно Белой армии, она демонстративно читала на публичных вечерах:

Не лебедей это в небе стая:
Белогвардейская рать святая
Белым видением тает, тает...
(«Белая гвардия, путь твой высок...»)

Её лирика тех лет пронизана иступлённым ожиданием вести от Сергея Эфрона. «Я вся закутана в печаль, — писала она. — Я живу печалью...» Стихов, посвящённых разлуке (они составили впоследствии книгу «Разлука»), было написано немало. Но их никто не знал, она писала в пространство, словно бросала весть в бушующее море во время кораблекрушения:

Я эту книгу, как бутылку в волны,
Кидаю в вихрь войн...
(«Я эту книгу поручаю ветру...»)

И всё же Цветаева, как свидетельствуют её дневники и стихи, вглядывалась в окружающую новь без враждебности и раздражения, более того — доброжелательно и с жадным художническим вниманием (стихотворение «Большевик»). Она знакомится с революционно настроенной молодёжью из вахтанговской театральной студии, заражается её энтузиазмом и пишет несколько романтических пьес, изящных и пылких, которые, увы, так и не были поставлены в те годы, но сейчас некоторые из них («Приключение», «Метель», композиция «Три возраста Казановы», «Фортуна») изредка появляются на подмостках театров. Все свои тогдашние пьесы, лёгкие, романтические, условные, грациозные и поэтические, она объединила в цикл под названием «Романтика». Цветаевские пьесы всё же лучше читать, возможно, что они именно «пьесы для чтения», так как плохо переносят сцену. Все они в той или иной степени близки к стихам, посвящённым разлуке: в них, особенно в «Метели», звучит страстная мольба о встрече. В «Метели» прямо из московских сугробов появляется Всадник с Благою Вестью о Встрече, и героиня восклицает:

Первая я — раньше всех! —
Ваш услышала бубенчик.

О том, что Цветаева впустила в свою душу и в слово революционную новь, говорит её восторженное отношение к «Двенадцати» А. Блока и пылкое преклонение перед поэзией В. Маяковского:

Превыше крестов и труб,
Крещённый в огне и дыме,
Архангел-тяжелоступ —
Здорово, в веках, Владимир!
(«Маяковскому»)

Поэмы Цветаевой. В те же годы она пишет большую «фольклорную» поэму «Царь-Девница» — в её эпилоге прославляется красный мятеж против царя и сытых. Романтический отсвет лежит и на поэмах «На Красном коне», «Переулочки», словно настоянных на русском фольклоре. «Переулочки» вызывали, по воспоминаниям Цветаевой, бурный восторг молодой красноармейской аудитории. Она приступила к поэме «Молодец», выросшей, как из зерна, из стихотворения «Большевик», и к другой — «Егорушка». Всё, казалось, шло к ещё большему сближению с революционной действительностью. Живя в нужде, холоде и голоде, она, может быть, впервые в жизни чувствовала себя счастливой-равной всему окружающему бедственному миру. Ходила на случайную службу в башмаках, привязанных верёвками, в изношенном платье, закутанная в мороз во что попало: «...себя я причисляю к рвани» («Хвала богатым»).

Два на миру у меня врага,
Два близнеца — неразрывно-слитых:
Голод голодных — и сытость сытых...
(«Если душа родилась крылатой...»)

Порою ей казалось, что, одетая в лёгкую броню поэзии, она неистребима, как птица Феникс, что голод, холод и огонь бесильны сломить крылья её стиха. И в самом деле: годы бедствий были едва ли не самыми творчески насыщенными и плодотворными. За короткое время она создала немало лирических произведений, которые мы сейчас относим к шедеврам русской поэзии, а также несколько названных выше «фольклорных» поэм. Её стихи, почти всегда обращённые не только к читателю, но и к слушателю, отчётливо выявили внутренне присущее им ораторское начало. Они словно рассчитаны на людские множества, на площадь, на взбудораженную толпу. В статье «Поэт и время» Цветаева писала: «Мои русские вещи... волей не моей, а своей рассчитаны — на множества... В России, как в степи, как на море, есть откуда и куда сказать...» Её талант в глубине своей был парадоксально родствен таланту Маяковского. Беда, однако, заключалась в том, что возможности выкрикнуть свой стих, т. е. реализовать ораторский дар, она, за редчайшими исключениями, не имела.

Чешский период творчества. Неизвестно, как повернулась бы дальше судьба Цветаевой, но летом 1921 г. она наконец получила долгожданную Благую Весть — письмо из Праги от Сергея

Эфрона и тотчас, по её выражению, «рванулась» к нему. А ещё раньше, мучимая разлукой, записывала в дневнике, заочно обращаясь к Эфрону: «Если Бог сделает это чудо — оставит Вас в живых, — я буду ходить за Вами, как собака».

Цветаева эмигрировала не по политическим мотивам, которые впоследствии ей всегда у нас приписывали и по этой причине не издавали, отлучали от родины и русского читателя, — её позвала Любовь. Эмиграция обернулась бедой, несчастьем, нищетой, бесконечными мытарствами и жгучей тоской по родине. Она привезла с собой неоконченного «Молодца» — последнюю из своих русских «фольклорных» поэм. Эта поэма и начатый, но незавершённый «Егорушка», с их фольклорной мощью, надёжно спасали Цветаеву от языкового безводья. Впрочем, надо помнить, что в её душе и памяти постоянно жил, не оскудевая, огромный запас русской речевой стихии.

Первые три года (до конца 1925 г.) Цветаева жила в Праге, вернее, в её пригородах. Из всех эмигрантских лет именно пражские, несмотря на нужду, оказались самыми светлыми. Славянскую Чехию она полюбила всей душой и — навсегда. Там у неё родился сын Георгий (Мур). Впервые удалось издать сразу несколько книг: «Царь-Девицу», «Стихи к Блоку», «Разлуку», «Психею», «Ремесло». То был своего рода пик — единственный в её жизни, после которого наступил резкий спад — не в смысле творчества, а в отношении изданий. Рок безвестности как бы дал ей передышку, но вскоре после переезда в Париж судьба снова замкнула выход к читателю. В 1928 г. вышел последний прижизненный сборник Цветаевой «После России», включивший в себя стихи 1922—1925 гг. Отныне ни стихи, ни поэмы, ни проза, ни драмы не появлялись в её книгах, потому что самих книг больше не было. Не существовало и того широкого русского читателя, которым так дорожила Цветаева на родине, не было и не могло быть «множеств». Вместо русских «морей» и «степей» остался маленький речевой островок посреди каменного Парижа.

Тоска по родине. Неудивительно, что в эмиграции Цветаева не прижилась. Быстро выявились непоправимые расхождения между ней и влиятельными эмигрантскими кругами. Всё чаще и чаще её стихи отвергались русскими газетами и журналами, выходившими в Париже. Нищета, унижения, несправедливость и непризнание душили цветаевскую гордую музу, и лишь с помощью нескольких верных друзей удавалось кое-как сводить концы с кон-

цами. В особенно тяжкий период она создала одно из наиболее трагичных своих произведений — «Поэму Воздуха», которую по праву можно было бы назвать «Поэмой Удушья» или «Поэмой Самоубийства». Однако творчество, ежечасный поэтический труд спасали её. Всё чаще она обращается к драматургии, прозе и переводам (из Р.-М. Рильке, У. Шекспира, Ф.-Г. Лорки, И.-В. Гёте, Ш. Бодлера и др.). Её лирические стихи были немногочисленны, но это подлинные жемчужины русской поэзии («Тоска по родине! Давно...», «Ода пешему ходу», «Стихи к сыну», «Мой письменный верный стол!..», «Читатели газет», цикл «Надгробие» и др.). Стихотворение «Тоска по родине! Давно...» стало классическим выражением эмигрантской ностальгии:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И всё — равно, и всё — едино.
Но если по дороге — куст
Встаёт, особенно — рябина...

(«Тоска по родине! Давно...»)

Тёмное облако печали всё сгущалось над лирическим небосклоном Цветаевой — особенно в 1930-е гг., когда и жить, и просто дышать ей стало невыносимо трудно:

Это жизнь моя пропела — провыла —
Прогудела — как осенний прибой —
И проплакала сама над собой.

(«Это жизнь моя пропела — провыла...»)

Она и в те годы, и до конца жизни оставалась поэтом-романтиком, её динамичные метафоры разворачиваются подобно туго сжатым пружинам, самый стих рассчитан на сильнейшее гипнотическое внушение. Между её открытой душой и стихом как бы не существовало традиционного литературного расстояния:

Вскрыла жилы: неостановимо,
Невосстановимо хлещет жизнь.
Подставляйте миски и тарелки!
Всякая тарелка будет — мелкой,
Миска — плоской.

Через край — и мимо —
В землю чёрную, питать тростник.
Невозвратно, неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих.

(«Вскрыла жилы: неостановимо...»)

Цветаева и Пушкин. «Стихи к Пушкину». Всё чаще, подталкиваемая опытом и ищущей мыслью, задумывается Цветаева о проблемах — тайнах, власти и ремесленной технике — поэтического искусства. Божественный, непререкаемый авторитет для неё — Пушкин. Цикл «Стихи к Пушкину» («Бич жандармов, бог студентов...», «Пётр и Пушкин», «Станок», «Поэт и царь», «Преодоление») — это молитвенное признание в любви, преклонение перед Гением и — учёба. Цветаева чувствовала себя, без малейшего тщеславия, достойной ученицей Пушкина:

Прадеду — товарка:
В той же мастерской!
Каждая помарка —
Как своей рукой...
(«Станок»)

Многочисленные мысли о Пушкине рассеяны в разных её статьях («Поэт о критике», «Наталья Гончарова», «Искусство при свете совести», «Поэт и время»). Особенно выразительна и глубока её большая прозаическая вещь — «Пушкин и Пугачёв». В наиболее концентрированной форме мысли о Пушкине выразились в обширной работе «Мой Пушкин», написанной в 1937 г. — к 100-летию со дня гибели поэта.

Любимая, выношенная, выстрадавшая мысль Цветаевой: каждый поэт обязательно должен «выйти» из Пушкина, именно «выйти из», а не остаться в нём. Взяв живой воды из пушкинского неоскудевающего источника, поэт обязан двигаться дальше — вместе со своим временем. Именно так, по её убеждению, поступил Маяковский. Сразу после его смерти в 1931 г. Цветаева писала: «Пушкин с Маяковским бы сошлись, уже сошлись, никогда, по существу, и не расходились. Враждуют низы, горы — сходятся».

Проза Цветаевой. Очень значительное место в конце 1920-х и в 1930-е гг. заняла в её творчестве проза. Она пишет чисто мемуарные очерки: «Дом у старого Пимена», «Сказка матери», «Кирилловны», «Мать и музыка», «Чёрт», а наряду с ними большие воспоминания о встречах с В. Брюсовым («Герой труда»), Андреем Белым («Пленный дух»), О. Мандельштамом («История одного посвящения»), М. Волошиным («Живое о живом»), М. Кузминым («Нездешний вечер»), В. Маяковским и Б. Пастернаком (статья «Эпос и лирика современной России») и др. Если все эти

произведения расположить в ряд, следуя не хронологии написания, а хронологии описываемых событий, то получится достаточно широкая автобиографическая картина, где будут детство, юность, вахтанговская студия («Повесть о Сонечке») — вплоть до эмигрантского житья в Париже («Страховка жизни»). Как и в лирическом стихотворении, Цветаева в своей прозе открыта и субъективна. Её гиперболизированный романтизм, «вздетая» к «небу» интонация совершенно родственна её же поэзии. Недаром Цветаева принципиально не различала поэзию и прозу, а различала прозу и стихи, т. е. внешние признаки: рифма, которой, правда, может и не быть, и т. п. Всё же проза, по видимому, давала ей бóльшую свободу. Её речь в прозе, будучи поэтической, движется с живой естественностью и чуть ли не с угловатостью. Она местами напоминает «Былое и думы» Герцена: тот же пленительно «неправильный» синтаксис, парадоксальность словооборотов, рапирные выпады язвительных суждений и стремительный, как кинжал, блеск логики.

Между тем конец 1920-х и 1930-е гг., когда писались все эти прекрасные вещи, были омрачены в жизни Цветаевой не только тягостным ощущением неотвратимо приближавшейся мировой войны, которой вскоре предстояло поглотить её любимую Чехию, но и личными драмами. Беда исходила от самого близкого человека — Сергея Эфрона. Страстно стремившийся к возвращению на родину, он вступил в Союз единомышленников, вёл большую организационную работу, ему помогала и дочь Ариадна. Цветаева, всегда чуждая политической деятельности, оставалась в стороне и фактически ничего не знала о работе С. Эфрона, которая мало-помалу оказалась в сфере внимания и руководства советских разведывательных органов. С. Эфрон ушёл в подполье, а вскоре вынужден был бежать в СССР. Как известно, участь его и дочери была плачевной: они были арестованы, С. Эфрон расстрелян, а Ариадна сослана. Цветаевой, правда, ещё предстояло встретиться с обоими на короткое время, когда она в 1939 г. вместе с сыном Георгием выехала в Москву. Жизнь в Париже после бегства С. Эфрона и отъезда дочери стала мучительнее тройне: за исключением нескольких верных друзей, все отвернулись от неё. И всё же Муза Цветаевой не умолкла. Она с тревогой и мукой следила, как маленькая Чехия обречённо и пылко боролась за свою независимость.

Возвращение на родину. Вернувшись на родину, в Москву, Цветаева вскоре осталась одна с сыном — без работы, без жилья, с редкими гонорарами за переводы. В её стихах 1940—1941 гг. возникает — неотвратимо, как Судьба, — мотив близкого конца:

Пора снимать янтарь,
Пора менять словарь,
Пора гасить фонарь
Наддверный...
(«Пора снимать янтарь...»)

С началом Великой Отечественной войны Цветаева с сыном вынуждены были против своей воли эвакуироваться. Сначала — Чистополь, где не нашлось ни работы, даже чёрной, ни жилья, потом — последнее короткое пристанище в Елабуге, где тоже не оказалось никакой работы, значит, и заработка. Органы НКВД не спускали с неё глаз, есть сведения, что её пытались шантажировать. Конец известен: 31 августа 1941 г., в свою любимую рябиновую пору, накануне листопада, она покончила жизнь самоубийством.

В начале жизни Цветаева писала:

Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черёд...
(«Моим стихам, написанным так рано...»)

Такой черёд настал. Теперь Марина Цветаева — общепризнанный классик русской поэзии, одна из её вершин.

Поэты — умирают. Поэзия — остаётся.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Реминисценция
Античная мифология
Мифологические образы
Полифонизм
Фольклорные мотивы
Поэмы
Сквозные образы
Интонация стиха
Цветопись стиха

Размышляем о прочитанном



1. Какие классические традиции вы можете обнаружить в цветаевском творчестве?
2. Что вы можете сказать о «фольклорных» поэмах М. Цветаевой, о роли устного народного творчества в её поэтической работе?
3. Среди многочисленных цветовых обозначений какой её любимый цвет и какой никогда не встречается в её стихах?
4. В чём состояла творческая близость М. Цветаевой к Маяковскому? Пастернаку?
5. Можете ли вы назвать современных поэтов, родственных по стиху и мироощущению М. Цветаевой?

Творческие задания



1. Определите общую линию эволюции М. Цветаевой, начиная от первых книг, учитывая её слова, что процесс её творчества «не знал переломов», что он «древесный и речной». Права ли она?
2. Охарактеризуйте роль музыкального начала в стихе М. Цветаевой.

Язык литературы

Попробуйте охарактеризовать стих М. Цветаевой, имея в виду роль интонации и особый синтаксис.

Темы сочинений



1. Тема России в поэзии М. Цветаевой (поэтический сборник «Вёрсты»).
2. Образ лирического героя в стихотворениях М. Цветаевой.
3. Тема поэта и поэзии в лирике Марины Цветаевой.

Темы рефератов



1. Марина Цветаева и Валерий Брюсов (очерк М. Цветаевой «Герой труда»).
2. И. Бродский о Марине Цветаевой («Поэт и проза», «Об одном стихотворении»).

Проект



Проза Марины Цветаевой (мемуарные очерки об Андрее Белом «Пленный дух», об Осипе Мандельштаме «История одного посвящения», о Максимилиане Волошине «Живое о живом», о Владимире Маяковском и Борисе Пастернаке «Эпос и лирика современной России»). (Коллективное исследование.)



- **Саакянц Анна.** Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества (1910—1922). — М., 1986.
Это практически первое документальное исследование творческого пути Марины Цветаевой. 1910—1922 гг. — важнейший этап в становлении личности художника.
- **Белкина Мария.** Скрещение судеб. — М., 1988.
В книге, носящей мемуарный характер, рассказывается о двух последних годах жизни Цветаевой.
- **Рейнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева:** Письма 1926 года. — М., 1990.
В книге в эпистолярной форме раскрываются отношения (своеобразный «почтовый роман») трёх поэтов.
- **Воспоминания о Марине Цветаевой.** — М., 1992.
В книге помещены воспоминания современников о Марине Цветаевой — человеке и поэте.
- **Бродский о Цветаевой.** — М., 1997.
И. Бродский делится своими профессиональными наблюдениями о своеобразии поэтики М. Цветаевой.

ОСИП ЭМИЛЬЕВИЧ МАНДЕЛЬШТАМ

(1891—1938)

- **Биография.** ■ **Первые поэтические публикации.** ■ **Сборник стихов «Камень».**
- **«Воронежские тетради».** ■ **Последние годы жизни — годы испытаний**



Начало пути. Мандельштам знал подлинную цену своему поэтическому дарованию. В письме Ю. Н. Тынянову от 21 января 1937 г. он писал: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию, но вскоре стихи мои сольются с ней, кое-что изменив в её строении и составе». Никогда ни в чём не изменяя своему призванию, поэт вместе с тем позиции пророка, жреца предпочитал позицию живущего вместе с людьми, создающего насущно необходимое людям. Наградой

ему были гонения, нищета, наконец, мученическая смерть. Но оплаченные такой ценой стихи, в течение десятилетий не печатавшиеся, жестоко преследуемые, остались жить — и теперь входят в наше сознание как высокие образцы достоинства, силы человеческого гения.

Осип Эмильевич Мандельштам родился 3 (15) января 1891 г. в Варшаве, в семье кожевенных дел мастера, так и не сумевшего составить состояния. Но родным городом стал для поэта Петербург: здесь он вырос, окончил одно из лучших в тогдашней России Тенишевское училище, затем учился на романо-германском отделении филологического факультета университета. Здесь он начал — очевидно, в 1907—1908 гг. — пробовать свои силы в поэзии: впервые его стихи были опубликованы в августовской книжке журнала «Аполлон» в 1910 г.

В 1913 г. выходит первая книга стихов поэта, в названии которой — слово из разряда обыкновенных — **камень**. Но у поэзии свой язык. Здесь особую ценность обретает способность слова иметь переносный смысл — на этом основывается метафора, на которой держится стих Мандельштама. Камень принадлежит миру природы и напоминает о вечности, а ещё — о неподвижности, однако, поднятый на высоту, обретает динамичность. «Камень как бы возжаждал иного бытия, — писал Мандельштам в программной статье «Утро акмеизма». — Он сам обнаружил скрытую в нём потенциальную способность динамики — как бы попросился в „крестовый свод“ участвовать в радостном взаимодействии себе подобных». А главное — служит строительным материалом, наводя на мысль о человеческом гении, творящем (в скульптуре, а в особенности в архитектуре) на века.

Камень, с которым встречается читатель в стихах Мандельштама, принадлежит уже не столько миру природы, сколько миру, творимому руками человека. И воспринимался этот мир как поле деятельности человека, заполняющего его, оставляющего здесь свой след, которому иногда суждено бессмертие. Как знаменитому собору Парижской Богородицы:

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес.
(«Notre-Dame»)

Или петербургскому Адмиралтейству, наглядно доказывающему, что «Красота не прихоть полубога, / А хищный глазомер простого столяра».

В стихах Мандельштама повседневная действительность, привычные детали окружающей жизни едва ли не всякий раз подключаются к широкой картине, которой является история мировой культуры. Влюблённый в Античность и Средиземноморье, которое воспринималось им как колыбель человеческой истории и культуры, благоговевший перед Пушкиным и Данте, испытывавший глубокое наслаждение при встрече с прекрасной музыкой, Мандельштам всегда чувствовал себя наследником и — в меру собственных сил — продолжателем традиций, восходящих к этим источникам. Афродита и Елена, Гомер и Расин, Бах, Диккенс, Сумароков — вот лишь некоторые из имён, которые естественно возникают в стихах, собранных в «Камне». А ещё здесь встают Адмиралтейство и Notre-Dame, Капитолий и храм Ая-София: всё это приметы хорошо обжитого, ставшего для человека своим мира, границы которого необъятно широки.

Оставленные историей меты с подчёркнутой резкостью выделены в ранних стихах Мандельштама: «Я получил блаженное наследство — Чужих певцов блуждающие сны», «И всем векам — пример Юстиниана...», «Поговорим о Риме — дивный град!..». А Рим (или Петербург) в стихах Мандельштама не просто город, пусть даже великий, — это символ жизни. Сотворённый руками человека, он, в свою очередь, творит его, одаривая чувством личной причастности вечно прекрасному: «...И без него презрения достойны, / Как жалкий сор, дома и алтари».

- Благодаря чему предметные детали в стихах Мандельштама оказываются приметами Мира в целом, вечности?
- Раскройте смысл образа «камень». (См.: «Практикум»¹, задание 2). Что в поэзии Мандельштама сближает поэзию (искусство слова) и архитектуру?

Падение империи было воспринято Мандельштамом как неизбежность, но Октябрьский переворот был оценён им очень резко:

¹ Русская литература XX века: 11 кл.: практикум: учеб. пособие для учащихся общеобразоват. учреждений / [А. А. Кунарёв, А. С. Карпов, О. Н. Михайлов и др.; сост. Е. П. Пронина]; под ред. В. П. Журавлёва. — 3-е изд. — М.: Просвещение, 2006.

в написанном тогда стихотворении не народ, а «злая чернь» поднимается по призыву «октябрьского временщика», и ненависть и смерть сеют эти призывы, «ярмо насилия и злобы» уготовано России новой властью («Когда октябрьский нам готовил временщик...»).

Мандельштам не был убеждённым противником новой власти: он был уверен в необходимости преобразования мира на началах добра, справедливости. В стихотворении «Сумерки свободы» он, славя величие времени, с надеждой и тревогой всматривается в открывающиеся взору дали: «Сквозь сети — сумерки густые — / Не видно солнца, и земля плывёт». Одно несомненно — свершающееся более не страшит поэта: «Ну, что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, / Скрипучий поворот руля. Земля плывёт. Мужайтесь, мужи». И «власти сумрачное бремя» оказывается здесь в руках уже не «временщика», а «народного вождя».

С революцией лишь усиливается убеждённость Мандельштама в том, что основанием творчества жизни является культура, вносящая в преобразовательную деятельность человека истинно гуманный — другими словами, собственно человеческий — смысл.

- Как воспринята поэтом Октябрьская революция? (См.: «Практикум», задание 3). Проанализируйте стихотворение «Сумерки свободы».

В феврале 1919 г. Мандельштаму удалось уехать из голодной Москвы на Украину, откуда он осенью перебрался в Крым, где прожил около года. Привычный уклад жизни был нарушен революцией. Отныне поэт был обречён на бесприютность, на постоянное кочевье. Выраженную им когда-то с таким наивным недоумением «радость тихую дышать и жить» сменяет недостаточно прояснившееся пока предчувствие надвигающейся катастрофы. «В Петербурге мы сойдёмся снова, / Слово солнце мы похоронили в нём», — сказано это не о завершении отмеренного природой срока, но — о конце, об обрывающейся цепи времён. И сам Мандельштам оказывался на грани гибели: дважды его арестовывали по нелепым обвинениям, и только благодаря счастливому стечению обстоятельств ему удалось спастись.

Вернувшись из своих странствий в Петербург в октябре 1920 г., поэт привёз стихи, составившие вышедшую в 1922 г. книгу «Tristia» (что в переводе с латинского значит «скорбь») — название, восходящее к «Скорбным элегиям» римского поэта Пуб-

лия Овидия Назона. В стихотворении, которое дало название книге и потому может восприниматься как программное для неё, утверждается неизбежность расставания с тем, что было. Здесь увидены «заплаканные очи», услышан «женский плач», звуки которого смешиваются с «пением муз». Но это расставание, освещённое «зарёй какой-то новой жизни». И залогом намеченного таким образом вечного движения, обновления является — впервые у Мандельштама — обычное, неостановимое течение дней:

И я люблю обыкновенье пряжи:
Снуёт челнок, веретено жужжит...

Впрочем, если это и обыденность, то особого, мифологического плана. Из древнеримской мифологии «забрели» в стихи пряжи — богини судьбы (парки), изображавшиеся в виде трёх старух, прядущих нить человеческой жизни: встречающиеся в стихотворении упоминания о городских вигилиях, об акрополе, о босой Делии и, наконец, об Эребе, олицетворявшем в греческой мифологии одно из начал мира — вечный мрак, — всё это подтверждает такое прочтение стиха.

Размышляя о судьбах поэзии в эпоху, открываемую революцией, Мандельштам писал: «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозём оказываются сверху». И в его стихах слои времени взрыты, перемешаны, глубинное выходит наверх. Попытка соединить эти пласты и тем утвердить власть человека над временем предпринята, например, в стихотворении «Сёстры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы...». Здесь, присмотревшись, можно обнаружить выход к теме утраченной любви (возможно, навеянной кратковременным романом с Мариной Цветаевой), приметы крымского пейзажа (стихотворение писалось в Коктебеле), но основным является план бытийный, властвует поток времени. Оно обладает разрушительной силой («Человек умирает, песок остывает согретый, / И вчерашнее солнце на чёрных носилках несут»), но, перепахивая бытие, время даёт жизнь на земле «тяжёлым нежным розам». Тяжесть и нежность, в первой строке разделённые, теперь сливаются воедино в образе, исполненном чистой и высокой поэзии. Однако важен не только смысл слов, но и звучание их. *Соты и сети, время и бремя* — слова словно бы перекликаются, переливаются одно в другое. Физически ощутим процесс движения времени, его «медленный водоворот», несущий гибель и возрождение...

Приметы истории входят в стихах Мандельштама в привычный, повседневный круг, они словно бы одомашниваются. Точнее — очеловечиваются. Но от этого не мельчают, а человеческая жизнь, в состав которой они входят естественно, обретает масштабность, которой она, по Мандельштаму, и должна обладать:

Я по лесенке приставной
Лез на включенный сеновал, —
Я дышал звезд млечной трухой,
Колтуном пространства дышал.

Лестница (впрочем, даже проще — лесенка) здесь обычная, именно это подчёркивается уточняющим, деловым эпитетом. Да и сеновал охарактеризован словом, присущим скорее разговорному просторечию, чем поэтическому языку, *включенный* (т. е. *всклоченный*). Стоящие далее слова *труха* и *колтун* ещё более усиливают ощущение обыденности происходящего и лирического *рассказа* о нём. Но это лишь один (и, как выясняется, не главный) план. Приставленная к сеновалу лесенка выводит в небо, труха связывается с Млечным Путём, а колтун — с пространством.

Обратив внимание на смелость и яркость метафор, заметим, что с их помощью фоном простому житейскому факту становится мироздание.

- Роль метафоры в реализации смысла стихотворной речи. (Тема самостоятельного исследования: «Система метафор в одном из стихотворений Мандельштама».)

Поэт и время. Впрочем, уместнее говорить не о фоне: менее всего склонен поэт ставить в центр стихотворения бытовой эпизод. Тут — и в этом суть — человек оказывается один на один с миром, с космосом. Ещё точнее — является частицей мира, и потому говорят они на равных: «И подумал: зачем будить / Удлиненных звучаний рой», «Звезд в ковше Медведицы семь, / Добрых чувств на земле пять». И если созвездие Большой Медведицы — это «распряжённый огромный воз», то и ночное человеческое пристанище воспринимается как «сеновала древний хаос».

Однако пишутся эти стихи в эпоху, которая не знает гармонии. Вписываясь в мир, человек в то же время вступает с ним в конфликт: «Не своей чешуёй шуршим, / Против шерсти мира поём. Лиру строим, словно спешим / Обрасти косматым руном».

Жить становилось всё труднее.

Мандельштам знал над собою одну лишь власть — власть поэзии — и никогда ей (т. е. самому себе) не изменял.

Но, как всякий живущий на земле, он сполна испытывал на себе и силу другой власти — власти времени, эпохи. А с ней, с эпохой, отношения у него складывались всё сложнее. Мир терял устойчивость, основания, на которых он держался ранее, разрушались. И тогда появлялись слова: «Два сонных яблока у века-властелина / И глиняный прекрасный рот», «О глиняная жизнь! О умиранье века!». Глина здесь — символ хрупкости: жизнь, названная глиняной, обречена на гибель. Но свою непрочность этот век стремится компенсировать жестокостью, становясь, по определению поэта, зверем, которому «снова в жертву, как ягнёнка, темя жизни принесём». Тема впервые прозвучит у поэта, чтобы потом многократно повториться: «И меня срезает время, / Как скосило твой каблук» — пустячное сравнение призвано смягчить драматизм признания. Но оно повторится и уже не будет прикрыто защитной бронёй иронии: «Время срезает меня, как монету, / И мне уже не хватает меня самого». А потом прорвётся ещё и ещё: «Нельзя дышать, и твердь кишит червями», «Мне с каждым днём дышать всё тяжелее, / А между тем нельзя повременить».

В поэзии Мандельштам был едва ли не единственным, кто так рано смог рассмотреть опасность, угрожавшую человеку, которого без остатка подчиняет себе время. Поэт нашёл этому своё определение: «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей».

Отделять свою судьбу от судьбы народа, страны, наконец, от судеб своих современников поэт не хотел. Он твердил об этом настойчиво, громко:

Пора вам знать: я тоже современник,
Я человек эпохи Москвошвея,
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,
Как я ступать и говорить умею!
Попробуйте меня от века оторвать!
Ручаюсь вам, себе свернёте шею!

А потом ещё: «Не разнять меня с жизнью — ей снится, / Убивать и сейчас же ласкать...» И даже так: «Я должен жить, дыша и большевея, / И перед смертью хорошея, / Ещё побыть и поиграть с людьми».

Поэт был искренен и тогда, когда называл век зверем, и тогда, когда признавался в любви к своему времени.

Он хотел — и не его вина в том, что не мог, — вписаться в этот мир, о котором сказал: «Я в мир вхожу, и люди хороши». И не его вина в том, что этот порыв оставался безответным и приходилось констатировать: «Я — непризнанный брат, / Отщепенец в народной семье».

■ Основные мотивы творчества Мандельштама в 1920-е гг.

В начале 1930-х гг. печатать поэта перестали: почти одновременно вышедшие (благодаря усилиям Н. И. Бухарина) в 1928 г. книга стихотворений, книга прозы «Египетская марка» и сборник литературно-критических статей «О поэзии» были последними, что увидели свет при жизни поэта. С той поры его имя если и появлялось в печати, то лишь в качестве объекта резкой критики, безоговорочного осуждения.

Но с ролью жертвы века Мандельштам не собирался соглашаться. И на сыпавшиеся в его адрес обвинения отвечал, едва заметно иронизируя над своими оппонентами: «Ну что ж, я извиняюсь, / Но в глубине ничуть не изменяюсь...» А возражая тем, кто надеялся увидеть его сломавшимся, заявлял с вызовом: «И не ограблен я и не надломлен, / Но только что всего переогромлен — / Как слово о полку струна моя туга...» И веку-волкодаву он не собирался уступать, будучи твёрдо уверенным: «Не волк я по крови своей, / И меня только равный убьёт».

Тут главное слово — *равный*. Как показывают черновики, Мандельштам долго искал это слово, способное передать суть отношений между людьми, между человеком и временем — единственно приемлемых для поэта. И чем более жёсткой — а потом и более жестокой — оказывалась власть времени, тем настойчивее желание противостоять ей, желание сказать о том, что даёт человеку возможность выстоять.

В жизни Мандельштам не был ни борцом, ни бойцом, но в стихах своих неизменно оставался мужественным, упорно твердил:

Чур! Не просить, не жаловаться! Цыц!
Не хныкать!
Для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?
Мы умрём, как пехотинцы,
Но не прославим ни хищи, ни подёнщины, ни лжи!

Более всего примечательна апелляция к собственным демократическим истокам, верность, как говорил Мандельштам, четвёртому сословию. В результате стих мужает, вбирает в себя военную лексику, строится на волевых, императивных интонациях. Не разжалобить стремится поэт, но преодолеть столь естественный в тех условиях страх перед жестокой силой, что ломает человека, не считаясь с неповторимостью и значительностью отдельной личности.

И чем дальше, тем ощутимее встают в этих стихах приметы жизни, обступающей поэта вместе с его современниками. Ему люб «рожающий, спящий, орущий, / К земле пригвождённый народ», его одолевает желание «разыгаться, / Разговориться, выговорить правду, / Послать хандру к туману, к бесу, к ляду...», возникает почти озорное признание: «...Я ещё могу набедокурить / На рясистой дорожке беговой». Иным становится словесный, образный строй стиха: в него входят теперь разговорное просторечие («По губам меня помажет Пустота, / Строгий кукиш мне покажет Ниццета») и даже, что уж вовсе неожиданно для Мандельштама, бранная лексика («Командированный — мать твою так!»).

Сдаваться Мандельштам не хотел: поддерживала уверенность, что искусство способно заменить вычёркиваемое из жизни временем, дать возможность человеку не утратить чувства собственного достоинства. И он твердит: «Ещё далёко мне до патриарха, / Ещё на мне полупочтенный возраст», перечисляя всё, чем «одаривает» его жизнь, Москва, в которой у него не было даже собственного угла, и он был вынужден вместе с женой скитаться от одного временного пристанища к другому. А в стихах его всё сильнее прорывается ощущение непрочности мгновения: «Я трамвайная вишенка страшной поры / И не знаю, зачем я живу». Тогда-то вырвутся у него слова, закрепляющие состояние последнего отчаяния и — одновременно — желание противостоять злу, что уже буквально берёт за горло: «Кто-то чудной меня что-то торопит забыть. Душно — и всё-таки до смерти хочется жить».

- Чем обуславливается для Мандельштама достоинство поэзии, её место в жизни?

«Ну что же, если нам не выковать другого, / Давайте с веком вековать» — было сказано в 1924 г. Но вековать с веком, выпавшим на долю поэта, становилось всё труднее: он буквально выталкивал человека. Об этом сказано в одном из самых известных стихотворений Мандельштама «Я вернулся в мой город, знакомый до слёз...». Здесь «рыбий жир ленинградских речных фонарей» сгущается до «зловещего дёгтя», город населён уже не теми, кто дорог поэту, а мертвецами. И всё в нём — чёрная лестница, «вырванный с мясом звонок», ассоциирующаяся с кандалами дверная цепочка — навеяно ужасом ожидания ночных «гостей».

Стихотворение написано в 1930 г., массовый террор в стране начнётся позже, но истинная поэзия по природе своей сродни пророчеству:

Помоги, Господь, эту ночь прожить:
Я за жизнь боюсь — за твою рабу,
В Петербурге жить — словно спать в гробу.

Судьба нещадно трепала и била его, но уступать ей он не собирался. Ахматова — единственный из современных поэтов, чей талант Мандельштам ставил вровень со своим, вспоминает, что в начале 1930-х гг. он «отяжелел, поседел, стал плохо дышать, производил впечатление старика (ему было 42 года), но глаза по-прежнему сверкали. Стихи становились всё лучше. Проза тоже».

Акт мужества. Мандельштам очень редко обращался к собственнo политической тематике. Но атмосфера времени воссоздавалась им чрезвычайно полно, с поразительной глубиной.

«Стихи сейчас, — сказал он тогда Ахматовой, — должны быть гражданскими».

Мандельштам всё отчетливее осознавал, что принадлежность к «высокому племени людей» грозит гибелью. Отсюда — появляющееся в его стихах чувство смертельной опасности, избежать которой не удаётся. Но вызывало это у него не страх, а упорное — назло жестокой силе — противостояние упрекам и угрозам:

Я больше не ребёнок!
Ты, могила,
Не смей учить горбатого — молчи!

Я говорю за всех с такую силой,
Чтоб небо стало небом, чтобы губы
Потрескались, как розовая глина.

Весной 1933 г. поэт смог в последний раз побывать в Крыму, который он так любил. Но Крым теперь наводил на мысль не о колыбели человеческой культуры, а о гибели, конце человечества. Страшные реалии эпохи, которую называли тогда эпохой великого перелома, отражены в написанном поэтом стихотворении «Холодная весна. Голодный Старый Крым». Уже в первой строке на слово *холодная* ложится ответ близкого по звучанию слова *голодный*: простая характеристика времени года, состояния погоды обретает зловещий смысл. И дым — просто дым топящейся поутру печи, дым очага — окрашивается в те же смысловые, эмоциональные тона: «...такой же серенький кусающийся дым». Повинна в этом не природа, запаздывающая с долгожданным теплом, — она по-прежнему прекрасна: «Всё так же хороша рассеянная даль, / Деревья, почками набухшие на малость...» Но эти почти идиллические краски смазываются, когда в стихотворении появляются жертвы насильственно осуществляемой коллективизации, обречённые на голодную гибель:

Природа своего не узнаёт лица,
А тени страшные — Украины, Кубани...
Как в туфлях войлочных голодные крестьяне
Калитку стерегут, не трогая кольца.

Пренебрегая всякого рода поэтическими красотами, поэт сказал о тех, кто был вычеркнут из жизни согласно сталинским планам и уже давно не просил ни жалости, ни милостыни. Мастер сложной (до изысканности) метафоры, Мандельштам в этом стихотворении выбирает слова из разряда обычных, избегая всего, что могло бы украсить стих, даже эпитетов, но от этого сказанное им обретает разящую силу обвинительного документа.

В том же 1933 г. Мандельштамом было написано стихотворение, которое вскоре послужило основным — но далеко не единственным — основанием для ареста (в ночь с 16 на 17 мая 1934 г.), трёхлетней ссылки (сначала в Чердынь, затем в Воронеж), а потом и нового ареста (3 мая 1938 г.), завершившегося без суда лицемерно мягким по тем временам (пять лет заключения), но по существу смертным приговором. Стихотворение это — «Мы живём,

под собою не чуя страны...» — распространялось в списках, сам поэт читал его в узком кругу. Пастернак, выслушав, сказал: «Это не литературный факт, но акт самоубийства». Мандельштам и сам понимал, что своим стихотворением подписывает себе смертный приговор, но поступить иначе не мог: это был акт мужества. Арестованный поэт не стал хитрить, отпираться — сразу сознался в авторстве. Известно, что, неожиданно позвонив Пастернаку, Сталин расспрашивал его о Мандельштаме, желая убедиться, что тот действительно мастер: видимо, на самом верху не теряли надежды на то, что поэт «образумится». Но в высочайшую милость Мандельштам не верил: в Чердыни, доведённый до психического расстройства, он попытался покончить с собой, выбросившись из окна больницы, но, к счастью, отделался лишь сломанной ключицей. Психическое расстройство прошло, но душевное равновесие уже не могло восстановиться. В стихотворении, о котором идёт здесь речь, поэт предпочитает говорить с читателем открытым текстом, избегая на этот раз того, чтобы использовать способность поэтического слова быть многозначным.

Портрет «кремлёвского горца» создан средствами гротеска:

Его толстые пальцы, как черви, жирны,
А слова, как пудовые гири, верны,
Тараканы смеются усища,
И сияют его голенища.

Реальные, хорошо известные каждому детали (весомая тяжесть произносимых Сталиным слов, его известные по бесчисленным портретам усы, неизменная приверженность полувоенному костюму) облика вождя народов предстают здесь в неискажённом виде. Поэт использует известный в сатирической литературе приём укрупнения отдельных черт при одновременном смещении проекций изображения.

Нарисованный в стихотворении образ Сталина свидетельствовал отнюдь не об уважении к кремлёвскому самодержцу.

Образ этот занял пространство стихотворения, вытеснив всё живое. Те, кто пребывает рядом с ним («сброд тонкошеих вождей»), обречены на роль полулюдей, предающихся унижительным, постыдным занятиям: «Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет...» И естественно, что в мире, где всё заполнено Сталиным, где всё определяет его злая воля («Как подковы, куёт за указом указ — / Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз»), жить человеку невозмож-

но. Физически ещё существуя, он обречён на разобщённость со страной, с людьми: «Мы живём, под собою не чуя страны, / Наши речи за десять шагов не слышны...» И это самое страшное.

Тонкий, нежный лирик, Мандельштам в этом стихотворении выбирает слова жёсткие, колючие, хлещущие, как пощёчина. Пальцы ненавистного ему «осетина» сравниваются с червями, его усы заставляют вспоминать о тараканах, с нескрываемой издёвкой охарактеризовано изрекаемое им: «Он один лишь бабачет и тычет».

■ Особенности образной системы стихотворений Мандельштама начала 1930-х гг. (доклад)¹.

«Воронежские тетради». Обречённый на положение ссыльного, к тому же лишённый средств к существованию, перебивающийся случайными заработками в газете, на радио, живущий на скудную помощь друзей, Мандельштам, по словам хорошо знавшей поэта Ахматовой, «продолжал писать вещи неизречённой красоты и мощи».

Купленные в Воронеже простые школьные тетради заполнялись строками стихов. Толчком для их возникновения становились подробности окружавшей поэта жизни. В стихах этих открывалась человеческая судьба: страдания, тоска, желание быть услышанным людьми. Но не только это: прикованный к месту своей ссылки, поэт с особенной остротой ощущает, как велик и прекрасен мир, в котором живёт человек. Стоит подчеркнуть: живёт в мире, столь же родном для него, как родимый дом, город, наконец, страна:

Где больше неба мне — там я бродить готов,
И ясная тоска меня не отпускает
От молодых ещё воронежских холмов
К всечеловеческим — яснеющим в Тоскане.

Стихи, составившие «Воронежские тетради» (в печати появиться они не могли, в течение многих лет рукописи их сохранялись — с риском для жизни — вдовой поэта), рождены ощущением трагической безысходности: «Что делать нам с убитостью

¹ Как подготовиться к докладу, см. учебник А. И. Власенкова, Л. М. Рыбченковой «Русский язык и литература. Русский язык. 10—11 классы». Базовый уровень. — М., 2014. — С. 162—164.

равнин, / С протяжным голодом их чуда?», «О, этот медленный, одышливый простор — / Я им пресыщен до отказа!..» Течение времени не только замедляется, но останавливается, и тогда, повторяясь, звучит: «Я в сердце века — путь неясен, / А время отдаляет цель», «Заблудился я в небе — что делать?».

Отрезанный от большого мира, который был для поэта своим, Мандельштам чувствовал себя в заточении. Или — если употребить не раз встречающийся в его стихах образ — в яме. В стихах Мандельштама это деталь символическая («И в яму, в бородавчатую темь / Скольжу к обледенелой водокачке»), позволяющая ощутить безысходность положения, в котором оказался поэт. И в другом стихотворении ощущение земного простора, открывающегося из окна дома на городской окраине («Чернопахотная ночь степных закраин / В мелкобисерных изыбля огоньках»), не может вытеснить поднимающейся в душе смертельной тоски:

И богато искривилась половица —
Этой палубы гробовая доска.
У чужих людей мне плохо спится,
И своя-то жизнь мне не мила.

«Воронежские тетради» — бесспорная вершина поэзии Мандельштама. Как их лейтмотив звучат строки, открывающие одно из первых стихотворений: «Я должен жить, хотя я дважды умер. / А город от воды ополоумел...» Здесь равно важна каждая мысль, вложенная в стихи: и мысль о гибельности заточения, и убеждённость в неисчерпаемости жизни, и удивление перед её весенней — всё обновляющей — силой.

Всем существом своим протестовал Мандельштам против неволи, на которую был обречён, против одиночества, которое должно было стать уделом опального поэта. Но не жалоба — горькое недоумение звучит в его голосе: «Где я? Что со мной дурного? / Степь беззимняя гола», «Что делать нам с убитостью равнин, / С протяжным голосом их чуда?», «Куда деваться в этом январе? / Открытый город сумасбродно цепок...».

Ощущение, выраженное в словах: «И я в размолвке с миром, с волей...», — уже не покидало Мандельштама. Насильственно отторгнутый от мира, от воли, он упрямо настаивал: «Ещё мы жизнью полны в высшей мере...», «Ещё не умер ты, ещё ты не один...». Смириться с неволей он не хотел, но предчувствие неминуемой гибели, которую она несёт, уже не покидало его.

Однако и в этих условиях поэт сохраняет чувство собственного достоинства. У него свои меры ценностей: «Я соглашался с равенством равнин, / И неба круг мне был недугом». С ним оставалась поэзия, позволявшая ощущать своё всеисилие, способность разрывать накладываемые на него путы. Вот почему из-под пера воронежского узника смогли появиться дерзкие слова: «Заблудился я в небе — что делать? Тот, кому оно близко, — ответь!» В небе, а не в «переулках лающих» или «улицах перекошенных».

Итоговым в «Воронежских тетрадах» и, пожалуй, программным для поэта произведением стали «Стихи о неизвестном солдате»: здесь воедино слились характерные для Мандельштама темы, мысли, мотивы.

Жизнь и смерть — вот два полюса, между которыми движется здесь поэтическая мысль, отсюда её масштабность, значительность. Смерть не отвлечённое понятие: вместе со своими современниками поэт пережил не одну жестокую войну, знал, что такое «Неподкупное небо окопное, / Небо крупных оптовых смертей», слишком хорошо знал, на что способны «люди холодные, хилые» — «убивать, холодать, голодать».

К сожалению, история человечества напоминает о том же — Битвой народов, сражением под Ватерлоо, Аустерлицем. Этому безумству противостоит уверенность в том, что человек рождён не для того, чтобы стать пушечным мясом, не для того, чтобы «Миллионы убитых задёшево / Протоптали тропу в пустоте...».

Конфликт жизни и смерти развивается в разных — пересекающихся, вступающих в сложное взаимодействие — планах, временных и пространственных. Здесь совмещены прошлое («Помнит дождь, неприветливый сеятель, — / Безымянная манна его, — / Как мясистые крестики метили / Океан или клин боевой»), настоящее («Хорошо умирает пехота, / И поёт хорошо хор ночной») и будущее («Будут люди...»). Метафора стягивает небо, становящееся окопным, с землёй, а кровавая «битва вчерашняя» предшествует разливающемуся в мире новому свету. Слепая гибельная сила, предпочитающая вести счёт на миллионы, способная сводить в могилу целые поколения, сталкивается с осознанием того, что жизнь человеческая единственна: переход от множественности к единице, от Мы к Я заставляет стих буквально пульсировать, позволяет ощутить в нём ток живой крови. Здесь появляются гордо, с вызовом сказанные слова: «...Я новое, От меня будет миру светло».

В стихотворении возникает — и это характерно для Мандельштама — тема искусства как живительного источника. Но оплачивается его животворная сила добровольной гибелью поэта: не случайно появляется здесь имя Лермонтова, вызывающее слова о полёте, но ещё — напоминание о яме, мысль о которой не оставляет теперь Мандельштама («...Я отдам тебе строгий отчёт, / Как сутулого учит могила / И воздушная яма влечёт»).

Завершается стихотворение — или, лучше сказать, поэма, оратория — на предельно высокой, эмоциональной ноте: переключкой поколений, обречённых на бессмысленную гибель. И в этом жутком хоре звучит — что особенно потрясает — голос не условного лирического героя, а самого поэта с его, так сказать, анкетными данными:

И, в кулак зажимая истёртый
Год рожденья — с гурьбой и гуртом,
Я шепчу обескровленным ртом:
— Я рождён в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадёжном году — и столетья
Окружают меня огнём.

В грамматическом сбое («января в девяносто одном») словно бы материализуется горячее состояние, в котором произносятся эти слова.

- Мотивы отчаяния и одиночества в стихотворениях, собранных в цикле «Воронежские тетради».

Гибель поэта. Отбыв срок ссылки в Воронеже, Мандельштам в мае 1937 г. вернулся в Москву, но вскоре был лишён приобретённой им на собранные деньги квартиры, а затем и права проживания в столице. Для поэта начался новый — ещё более мучительный и теперь уже последний — круг страданий: не было ни жилья, ни работы, ни денег — не было даже надежды на то, что их удастся заработать. А вскоре по доносу тогдашнего руководителя Союза писателей В. Ставского Мандельштам был арестован по нелепому обвинению в контрреволюционной пропаганде, приговорён к пяти годам заключения в исправительно-трудовом лагере и отправлен на Дальний Восток. Там он и погиб, в лагере «Вторая речка» под Владивостоком, — это было 27 декабря 1938 г.

Поэт — весь! — в своих стихах. А они у Мандельштама — рождённые счастьем жить на земле, глубокими раздумьями о жизни и человеке, трагическими метаниями в предчувствии наступающей поэты гибели, — они всегда глубоко человечны, одаривают читателя радостью встречи с истинным — высоким и прекрасным — искусством.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Язык поэзии

Многозначность слова-образа

Императивная интонация

Гражданские стихи

Изысканная метафоричность

Стихотворный цикл

Трагизм лирики

Размышляем о прочитанном



1. В чём особенности образной системы ранних стихов Мандельштама? Назовите встречающиеся здесь детали вещного мира и объясните смысл их появления.
2. В чём смысл столь частого обращения поэта к явлениям мировой культуры? Назовите их и прокомментируйте.
3. Каковы стилистические особенности стихов Мандельштама? Покажите на примере 2—3 стихотворений.
4. Каковы особенности взаимоотношений человека и пореволюционной эпохи в лирике Мандельштама?
5. Как характеризует Мандельштам место и роль поэта в современной действительности?
6. Каковы особенности композиции «Стихов о неизвестном солдате»?
7. Чем объясняется трагизм судьбы поэта?

Творческие задания



1. Напишите эссе, в котором было бы выражено ваше понимание (восприятие) лирики Мандельштама.
2. Отрецензируйте книгу стихов «Камень».
3. Сопоставьте оценки творчества Мандельштама в современной поэту критике и в наши дни.

Урок-конференция



Место и роль лирики Мандельштама в русской поэзии XX в.

Готовимся к устному выступлению¹



Сообщение 1. Выбор Мандельштамом поэтической позиции в книге «Камень».

Сообщение 2. Диалог поэта с эпохой.

Сообщение 3. Особенности поэтики Мандельштама.

Темы сочинений



1. Тема любви в лирике Мандельштама («За то, что я руки твои не сумел удержать...», «Я наравне с другими...», «Мастерица виноватых взоров...»).
2. Россия и революция в поэзии Мандельштама («Когда октябрьский нам готовил временщик...», «Кассандре», «Сумерки свободы»).
3. Человек и мир в стихах «Воронежских тетрадей» Мандельштама.
4. История и современность в стихах Мандельштама.
5. Поэзия О. Мандельштама и А. Ахматовой: сравнительный анализ.

Темы рефератов



1. Своеобразие лирического характера в поэзии Мандельштама (стихи из книги «Камень»).
2. Решение проблемы «художник и власть» в лирике Мандельштама 1930-х гг.
3. Трагические мотивы в стихах Мандельштама.

Советуем прочитать



- **Мандельштам Н. Я.** Воспоминания. — М., 1989.
- **Мандельштам Н. Я.** Вторая книга. — М., 1990.
Две книги жены и друга поэта Н. Я. Мандельштам — уникальный источник сведений о его жизни и творчестве, содержательный документ о литературной обстановке в стране в 1920—1930-е гг.
- **Сарнов Бенедикт.** Заложник вечности. Случай Мандельштама. — М., 1990.
В центре книги одна из самых драматических в истории русской литературы XX в. поэтических судеб.

¹ Как подготовиться к устному выступлению, см. учебник А. И. Власенкова, Л. М. Рыбченковой «Русский язык и литература. Русский язык. 10—11 классы». Базовый уровень. — М., 2014. — С. 153—158.

- **Рассадин Станислав.** Очень простой Мандельштам. — М., 1994.

В книге создан портрет поэта, чьи стихи обладают огромной духоподъёмной силой. О том, чем обусловлено это, и рассказывается здесь.

- **Карпов А. С.** Осип Мандельштам: жизнь и судьба. — М., 1998. Биографический очерк о поэте, в котором охарактеризованы особенности его душевного склада, отношения с эпохой, что позволяет глубже понять его поэзию.

- **Осип Мандельштам** и его время. — М., 1995.

Творчество Мандельштама рассматривается в контексте эпохи и современной ему поэзии; в книге выявляется восприятие лирики Мандельштама критикой, причины, обусловившие трагизм его судьбы. См. также: Русская литература. 11 класс: практикум. — М., 2000. — Раздел «О. Э. Мандельштам».

АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ

(1883—1945)

- **Биография.** ■ **Автобиографическая повесть «Детство Никиты».** ■ **Эмиграция.**
- **Эпопея «Хождение по мукам».** ■ **Тема Петра в творчестве Толстого.** ■ **Своеобразие художественного мира писателя**



«Толстой был индивидуальностью ярчайшей и талантом ослепительным. Он не повторял никого ни в чём и одновременно был тонко ощутимой связью с неумирающим нашим наследием XIX века, — сказал, откликаясь на его кончину, писатель К. Федин. — „Петром I“ он своими мастерскими руками сложил себе великолепный памятник...»

Граф Толстой или Бостром? Рождению Алёши предшествовала трещина, расколовшая брак графа Николая Александровича Толстого и Александры Леонтьевны, урождённой Тургеневой. Граф страстно любил свою «святую» Сашу; Александра Леонтьевна с годами всё более тяготилась этим чувством. Мелкопоместный дворянин Алексей Аполлонович Бостром, «молодой красавец, либерал, читатель книг, человек „с запросами“» (как

охарактеризовал его А. Н. Толстой), конечно, куда лучше понимал Александру Леонтьевну, её духовные интересы. Это была взаимная пылкая любовь. Александра Леонтьевна оставила мужа, детей и ушла к Бострому, в доме которого 29 декабря 1882 г. (10 января 1883 г.) и родился Алексей Толстой.

Эти бурные события никак не отразились на безмятежном детстве маленького Алёши, к которому Бостром относился по-отцовски нежно и которого сам мальчик называл в письмах «милый, дорогой, прелестный, золотой, бриллиантовый Папочек». Позднее современники, например Бунин, задавались вопросом: «Был ли он действительно Толстым?» Но это было вызвано, возможно, тем, что А. Толстой, гордившийся своим графским титулом, никому ничего не говорил о своём отце, которого увидел семнадцатилетним юношей лишь в гробу.

«Детство Никиты». Ранние годы А. Толстого протекали в небольшой усадьбе Бострома — Сосновке, в сорока верстах от Самары. Он, по собственным воспоминаниям, «рос один, в созерцании, растворении, среди великих явлений земли и неба. Июльские молнии над тёмным садом; осенние туманы, как молоко; сухая веточка, скользящая под ветром на первом ледку пруда; зимние вьюги, засыпающие сугробами избы до самых труб; весенний шум вод; крик грачей, прилетавших на прошлогодние гнёзда; люди в круговороте времён года; рождение и смерть — как восход и закат солнца, как судьба зерна...».

Родное особенно сильно и ярко видится на расстоянии. В 1920 г. в эмиграции, в далёком Париже, Толстой пишет одну из лучших во всей великой русской литературе повестей о детстве — «Детство Никиты». Это мажорное, основанное на автобиографическом материале произведение пронизано солнцем, радостью, счастьем детства. В повести сохранены и название усадьбы, и имя и отчество матери и домашнего учителя Аркадия Ивановича, и прозвище «главного приятеля» Мишки Коряшонка, бережно воссозданы драгоценные пылинки и блёстки детства.

Память детства и чувство Родины. Но помимо автобиографической основы в этом произведении передано острое ощущение маленьким героем русской природы, красоты Заволжья, неповторимость уходящего в века деревенского быта и уклада. Много позднее в статье «К молодым писателям» Толстой рассказал, как память детства сопрягалась с **чувством истории** в работе над романом «Пётр Первый»:

«Каким образом люди далёкой эпохи получились у меня живыми? Я думаю, если бы я родился в городе, а не в деревне, не знал бы с детства тысячи вещей, — эту зимнюю вьюгу в степях, в заброшенных деревнях, Святки, избы, гаданья, сказки, лучину, овины, которые особым образом пахнут, я, наверное, не мог бы так описать старую Москву. Картины старой Москвы звучали во мне глубокими детскими воспоминаниями. И отсюда появлялось ощущение эпохи, её вещественность». А вокруг Сосновки были разбросаны «дворянские гнёзда», уже совсем не похожие на те, что были воспеты И. С. Тургеневым. В них обитали хозяева вроде дяди Толстого Григория Константиновича Татарина, патриарха рода со стороны матери — «Ганечки», который, по словам второй жены писателя С. И. Дымшиц, «кокетничал всевозможными чудачествами». Отсюда, из детства, вышли и яркие произведения о старом Заволжье (роман 1911 г. «Чудаки» и 1912 г. «Хромой барин», цикл рассказов, позднее получивший название «Под старыми липами»), в которых выведена вереница буйных и нелепых самодуrow и бездельников и в которых после Щедрина, после Бунина с его «Суходолом» Толстой «отпел» усадебное, провинциальное дворянство.

■ Говоря о той обстановке, в которой «начинался» Алексей Толстой, нельзя не отметить литературное дарование Александры Леонтьевны, безусловно повлиявшей на судьбу сына. Её повести «Захолустье», «Сестра Верочка», «Вожаки» оставили свой след в беллетристике рубежа двух веков. А в рассказах «Няньки», «Подружка», «Два мирка», «Как Юра знакомится с миром животных», несомненно, отразились переживания и заботы о любимом ребёнке. И конечно, родная Сосновка навсегда заронила в юную душу драгоценные семена любви к отчему краю.

В этих ранних впечатлениях угадываются истоки того патристического, глубоко национального начала, которое так ярко окрашивало затем всё творчество Толстого. Пройдут четыре десятилетия, грозные зарницы Великой Отечественной войны прорежут небо России, набатно зазвучат очерки писателя: «Я призываю к ненависти», «Откуда пошла Русская земля», «Русские воины», «Родина». Но вот строки из юношеского дневника: «Родина!.. Боже мой, сколько в этом слове чувства, мыслей, радости и горя. Как подчас горько и сладко звучит оно. Бедный, бедный, зате-

рянный среди огромных степей маленький хуторок. Мой бедный сад... О, как мне всё это жалко...»

Учёба в Самаре и Сызрани. Сосновка была продана Бостромом в 1899 г. К той поре Толстой поступил в 4-й класс реального училища в Сызрани, а затем перевёлся в реальное училище в Самаре, которое окончил в 1901 г. Расширяется кругозор юного Толстого. Он увлекается театром, посещает спектакли гастролирующих в Самаре трупп, которые ставят Шекспира, Шиллера, Ибсена, Ростана, сам участвует в любительских постановках. В драматическом кружке Толстой встречает будущую жену — Ю. В. Рожанскую. Однако гуманитарная направленность интересов ещё не становится ведущей: окончив самарское реальное училище (где, в отличие от гимназий, упор делался на изучение точных и естественных наук), Толстой поступает на механическое отделение Петербургского технологического института. В сентябре 1901 г. вместе с Рожанской, принятой на столичные медицинские курсы, он выезжает из Самары в Питер.

Петербург. Северная столица увлекает молодого Толстого насыщенной культурной жизнью. «Злоба дня», нарастающее в обществе недовольство порядками также не проходят мимо него. Оказавшись в вольнолюбивой среде, Толстой участвует в феврале 1902 г. в забастовке студентов Технологического института.

Впрочем, революционные выступления студенчества проходят как бы по касательной — Толстой отдаётся учёбе и работе. Весной 1904 г., перейдя на 4-й курс, он трудится на Балтийском пушечно-литейном заводе, изучая токарное дело, способы обработки металлов, а на последнем курсе Технологического института проходит практику на Невьяловском заводе на Урале. Основательная инженерная подготовка, знание техники пригодились позднее, когда писатель создавал свои фантастические произведения — романы «Аэлита» (1923) и «Гиперболоид инженера Гарина» (1927), повесть «Союз пяти» (1925).

Пора исканий — себя, любви, творчества. В июне 1902 г. в родовом селе Туренево Ставропольского уезда Самарской губернии состоялось венчание Толстого с Рожанской; в январе следующего родился сын Юрий, скончавшийся в пятилетнем возрасте. Первый брак оказался неудачным. Когда Толстой, продолжая образование, в 1906 г. поступил в Королевскую саксонскую высшую техническую школу в Дрездене, он познакомился с начинающей художницей Софьей Исааковной Дымшиц.

В определённой степени он повторяет поступок своей матери: будучи женат и имея ребёнка, испытывает непреодолимое желание духовной близости, которую не могла дать Рожанская, хотевшая видеть Толстого инженером и относившаяся к искусству равнодушно. Толстой расстаётся с первой женой и с головой уходит в литературную работу.

Взлёт. Поражает стремительный взлёт таланта Толстого. После ранних стихов, где он следует «наиболее убогим писателям прошлого века — бесталанным подражателям Некрасова» (К. Чуковский), после эпигонски-декадентской книжки «Лирика», которой сам Толстой стыдился, вспыхивает его литературный дар. Начиная с рассказа «Старая башня» (1908), где мистический сюжет совмещается с сочными образами уральских инженеров, техника, учительницы, писатель обращается к «золотой жиле» Заволжья, воскрешая рассказы, предания и, главное, впечатления своего детства, художественно преображённые и гротескно заострённые: «Соревнователь», «Архип», «Смерть Налымовых», «Мечтатель» («Аггей Коровин»), «Петушок» («Неделя в Турене-ве»), «Мишука Налымов» («Заволжье») и т. д.

Художник милостью Божией, человек феноменальной фантазии и наблюдательности, Толстой в предреволюционную пору перепробовал себя, кажется, во всех жанрах, с блеском подражая различным литературным течениям той поры, — писал и символистские стихи, и народные сказки с ловкой имитацией лубка, и реалистическую прозу с изломами русской души, и стилизованные под галантный XVII в. новеллы и пьесы. Было ли это стремлением подражать моде, жаждой известности, успеха? Возможно. Но главное всё-таки заключалось в ином — в игре молодости, свободе и улыбке, в запасах нерастраченной душевной чистоты, в желании показать, на что он способен, в озорстве силача. Так уж переливалась силушка по жилушкам, что талант Толстого бил через край. Один из мэтров символизма Фёдор Сологуб с оттенком неодобрения бросил в сердцах: «Брюхом талантлив». В «незрелом отношении к жизни» упрекал молодого Толстого и А. Блок, одновременно отмечая и «кровь», и «дворянство», и «талант».

Хождение по мукам — биография, судьба, роман Толстого. Надо полагать, что благополучие, особенно благополучие духовное, не является уделом и судьбой большого писателя, который посещает «сей мир в его минуты роковые» (Ф. Тютчев) и которому необходимо пройти через страдания, ощутить — всей кожей —

боль эпохи. Эту полную чашу страданий вместе с русской интеллигенцией Толстой испил на путях и перепутьях революции и Гражданской войны, найдя ёмкое и ответственное определение пройденному — «**хождение по мукам**». Так называется древнее сказание о посещении Богородицей места мучения грешников.

Не приняв новых порядков, Толстой в 1919 г. через Одессу покидает Россию и оседает в эмигрантском Париже. В ту пору он разделяет надежды и чаяния белых изгнанников и видит призвание писателя-эмигранта в неподкупной, принципиальной честности и свободе творчества: «Простая логика указывала, что после Октябрьского переворота надобно было подлить в пузырьки красных чернил и строчить, строчить, строчить во славу мировой революции, мировой справедливости, всеобщего равенства. И золото было бы у чудаков, и слава, и горячее довольствие. Но журналисты, от маленького до большого, отклонили мировую революцию — извините: грабёж и разбой...» (статья 1921 г. «Концерт 22 октября»). В дальнейшем, однако, Толстой вместе со своей третьей женой поэтессой Натальей Крандиевской пережил довольно быструю эволюцию.

Зов Родины. Бесспорно, значительное влияние на Толстого оказали бытовые трудности и неурядицы жизни в изгнании. И всё-таки главное было в ином. Была одна страсть, которая жила, светилась изнутри его таланта, то мерцая и уходя далеко вглубь, то выступая на поверхность и требуя прямого выражения, но всегда согревая его произведения особенным теплом, — «величайшее понятие, таинственное по страшному могуществу своему слово — Отечество».

Эта страсть жила и в его повести «Детство Никиты», и в рассказах и повестях эмигрантской поры, и она же вела его дальше, требуя эпического разрешения. Так складывается замысел первой книги романа-эпопеи «Хождение по мукам» — «Сёстры» (1919—1921). В предисловии к первому изданию, вышедшему в Берлине, куда Толстой переехал из Парижа, он писал:

- «Этот роман есть первая книга трилогии „Хождение по мукам“, охватывающей трагическое десятилетие русской истории. Три февральскими днями, когда, как во сне, зашатался и рухнул византийский столп империи и Россия увидела себя голой, нищей и свободной, заканчивается повествование первой книги».

В 1922 г. Толстой решает вернуться в уже новую, Советскую Россию и обращается с открытым письмом к председателю Исполнительного бюро комитета помощи писателям-эмигрантам Н. В. Чайковскому, объясняя свой шаг: «Все, мы все, скопом, соборно виноваты во всём свершившемся. И совесть меня зовёт не лезть в подвал, а ехать в Россию и хоть гвоздик свой собственный, но вколотить в истрёпанный бурями русский корабль. По примеру Петра». Характерно, что, решившись на этот поступок, вызвавший негодование в эмигрантских кругах, писатель обращается к имени и примеру царя-преобразователя, **героя его будущего романа.**

«Хождение по мукам» — от романа к роману-эпопее. Ураган революции смёл, разъял привычные представления, традиционные понятия и ценности. На изломе мощных тектонических сдвигов обнажилась совершенно новая человеческая порода. Начала добра и зла укрупнились. Толстой так определил задачу новой литературы в осмыслении эпохи: «Сознание грандиозности — вот что должно быть в каждом творческом человеке. Художник должен понять не только Ивана или Сидора, но из миллионов Иванов или Сидоров породить общего человека — тип. Шекспир, Лев Толстой, Гоголь создавали не только типы человека, но типы эпох... над страной пронёсся ураган революции. Хватили до самого неба. Раскидали угли по миру. Были героические дела. Были трагические акты. Где романисты, собравшие в великие эпопеи миллионы воль, страстей и деяний?»

Эти строки писались тогда, когда ещё не появилась первая книга гениального романа М. Шолохова «Тихий Дон», когда сам Толстой, завершив роман «Сёстры», ещё только обдумывал его продолжение — «Восемнадцатый год» (1928), где резко изменился масштаб изображения исторических событий. Но уже и тогда, в самом раннем варианте первой книги трилогии, путеводной звездой для героев и их автора стала тема Родины, России. Уже эпиграф к первой книге трилогии — «Сёстры»: «О, Русская земля...» (из «Слова о полку Игореве») — передаёт стремление Толстого осмыслить исторический путь страны, её судьбу. Картины «частной жизни» сестёр Булавиных, Телегина, Рощина, переплетаясь с хроникой исторических событий, подчинены нравственной проблематике — идеям духовной силы и цельности человека.

К счастью в любви, чистом и трепетном чувстве, идут через тернии Телегин и Даша, Рощин и Катя. Здесь мы подходим как

будто к святой святых художника, который с особенным тактом, таким редким для литературы начала нашего века целомудрием и духовностью говорит о любви: «...пройдут года, утихнут войны, отшумят революции, и нетленным останется одно только — кроткое, нежное, любимое сердце ваше...» Этим монологом недаром завершается первая часть трилогии. Две прекрасные русские женщины, Катя и Даша Булавины, проходят по страницам романа, облагораживая и возвышая жизнь, наполняя её светом и смыслом. В изображении любви Алексей Толстой — прямой наследник Тургенева с его нежными, кроткими героинями. Женщина высвечивает сущность персонажа, будь то окружённый «чёрным дымом своей фантазии» декадентский поэт Бессонов или прямодушный во всём Телегин.

- Но проблема счастья приобретает в трилогии философский смысл: она шире и глубже, чем вопрос о личном счастье — о счастье в любви, в семейной жизни; это вопрос об отношении человека к родине, о его роли в развёртывающихся исторических событиях. Этот вопрос вопросов, подчиняющий себе биографии Телегина и Рощина, проходит сквозь всю эпопею.

Толстой в годы Великой Отечественной войны. Третья книга «Хождений по мукам» — «Хмурое утро» — была закончена 22 июня 1941 г., когда фашистские орды вторглись в нашу страну. Одновременно со страстной публицистикой Толстой пишет «Рассказы Ивана Сударева» (1942—1944), в которых в предельно демократичной, нарочито доходчивой форме стремится передать лучшие черты русского национального характера. В облике рассказчика — солдата Ивана Сударева — глубоко народное, хочется сказать — тёркинское начало. В ту же пору он обращается к событиям XVI в. (дилогия «Иван Грозный»), в которых стремится увидеть прежде всего пример проявления «дивной силы сопротивления русского народа» его врагам. Он продолжает работу над книгой своей жизни — эпопеей «Пётр Первый».

Работа над романом. Историзм и злободневность. Первая книга эпопеи «Пётр Первый» создавалась в обстановке, когда в Советской России шла ломка вековых устоев, когда в героикотрудовой и одновременно трагической атмосфере, отмеченной миллионами жертв, железной рукой проводились индустриализация и коллективизация и закладывались основы культа И. В. Ста-

лина. В начале 1930-х гг., рассказывая о работе над «Петром Первым», Толстой подчёркивал злободневность своего исторического повествования:

«Я не мог пройти равнодушно мимо творческого энтузиазма, которым охвачена вся наша страна, но писать о современности, побывав раз-другой на наших новостройках, я не мог... Я решил откликнуться на нашу эпоху так, как сумел. И снова обратился к прошлому, чтобы на этот раз рассказать о победе над стихией, косностью и азиатчиной». Но в то же время писатель решительно протестовал против попыток критиков-вульгаризаторов представить роман «Пётр Первый» как художественную зашифровку своего времени: «Что привело меня к эпопее „Пётр Первый“? Неверно, что я избрал ту эпоху для проекции современности, — это было бы с моей стороны ложноисторическим и антихудожественным приёмом. Меня увлекло ощущение полноты „непричёсанной“ и творческой силы той жизни, когда с особенной яркостью раскрывался русский характер».

Композиция романа. Образ Петра Первого. Новаторство Толстого. Алексей Толстой героем своей эпопеи делает именно «большую историю» и самого Петра.

«Исторический роман не может писаться в виде хроники, в виде истории... — отмечал сам автор. — Нужна прежде всего, как и во всяком художественном полотне, — композиция, архитектура произведения. Что это такое — композиция? Это прежде всего установление центра, центра зрения художника... В моём романе центром является фигура Петра I». Как и в пушкинской «Полтаве», монументальная, словно отлитая из бронзы, фигура царя-преобразователя становится стержнем произведения. Напротив, широкий исторический фон заполняют как раз персонажи вымышленные — Бровкины, Буйносовы, Василий Волков, Голиков, Жёмов, Цыган, Федька Умойся Грязью и др.

При этом множественность сюжетных линий создаёт как бы несколько плоскостей в произведении, выраставших из черновых, рабочих намёток: «Линия Петра (война, строительство). Линия Монс (любовь). Линия Саньки (Бровкины). Линия Голикова (раскол). Линия Лоскута, Оверьяна (революционный протест)». Однако многоплановость композиции, контрастность главок, непрерывно меняющаяся авторская тональность — всё это складывается в мозаичную панораму эпохи. Решающие события в жизни страны становятся сюжетной основой романа-эпопеи: восстание

стрельцов в Москве, правление Софьи, неудачные походы Голицына и Азовский поход Петра, стрелецкий бунт, строительство Петербурга, взятие Юрьева и Нарвы. Само движение эпохи, ряд её узловых событий на протяжении огромного отрезка времени, начиная с 1682 по 1704 г., образует как бы внутренний каркас развёртывающегося повествования. Действие переносится с кинематографической стремительностью из нищей избы Ивашки Бровкина на шумную площадь старой Москвы; из светлицы властной и хищной царицы Софьи на Красное крыльцо в Кремле, где маленький Пётр становится очевидцем жестокой расправы с боярином Матвеевым; из скучных покоев матери царя Натальи Кирилловны в Преображенском дворце в чистенькую, ухоженную немецкую слободу на Кукуе, а оттуда в выжженные степи Южной России, по которым бредёт войско князя Голицына, и т. д. и т. п.

От книги к книге композиция совершенствуется и выверяется, достигая в последней, третьей, особой стройности и слаженности. «Отдельные главы, подглавки, эпизоды, описания, — отмечает исследователь исторического романа А. Толстого А. В. Алпатов, — сменяют друг друга не просто в порядке общей хронологической последовательности. В их движении и темпе чувствуется установка на определённую художественную выразительность; ощущается даже какая-то упорядоченность самого ритма повествования». Одновременно нарастает патриотическое звучание. Третья книга создавалась в обстановке героического подъёма Великой Отечественной войны. В ней на первый план закономерно выходит тема воинских подвигов русского солдата, русского человека, ярко раскрывающихся в описании штурма Нарвы. Ещё более масштабной предстаёт в третьей книге фигура Петра. «Характер только выигрывает от смело накладываемых теней», — говорил Лев Толстой. Пётр раскрывается во всей грандиозной противоречивой натуре — великодушный и жестокий; отважный и подверженный приступам страха, идущим из детства; широкий и беспощадный к инакомыслящим; царь-революционер и воистину первый помещик России, он предваряет собой весь русский восемнадцатый век — «столетье безумно и мудро» (А. Н. Радищев).

Образ Петра. Становление личности. Создавая образ Петра, Толстой прослеживает процесс становления личности, формирование его характера под влиянием как исторических обстоятельств, так и заложенных в него природой начал: воли, энергии, настойчивости в достижении цели. Он не переносит «духу старушечьего»

и уже с малых лет чувствует отвращение ко всем старым обычаям, ко всему патриархальному, олицетворением чего являются для него мамки, няньки, приживалки и шутихи. Этой сытой, но пустой жизни без мысли и труда противопоставлена кипучая деятельность Петра, которому всегда было «некогда». «Доброго ты сына родила, — говорит Наталье Кирилловне Борис Алексеевич Голицын, — умнее всех окажется, дай срок. Глаз у него не спящий». Пётр жадно рвётся к новой жизни, к новым людям, не похожим на тех, кто окружает его в Преображенском дворце.

С первых страниц романа Толстой подчёркивает внешнее сходство Петра с людьми «подлой» породы: «Пётр, весь в пыли, в земле, потный, как мужичок», стоял под липой перед Никитой; «Налево стоял долговязый Пётр, — будто на Святках одели мужика в царское платье не по росту». Жизнь в селе Преображенском позволила ему близко общаться с народом, здесь завязались приятельские отношения между ним и крестьянскими ребятами-сверстниками. «Ты... побольше с ним божественное читай, — с беспокойством говорит мать Наталья Кирилловна первому учителю Петра Никите Зотову. — А то он и на царя-то не похож... До сих пор не научился стопами шествовать. Всё бегает, как простой». У закосневших, кичащихся своей «родовитостью» бояр ещё большее опасение за судьбу царя и государства вызывает отсутствие высокомерия в отношениях с простыми людьми, дружба со сверстниками «подлого звания» (Алексашкой Меншиковым, Алёшкой Бровкиным), равнодушие к царскому сану, любовь к труду и стремление всё уметь делать самому (от продёргивания иголки через щёку до строительства корабля).

Заслуга Толстого в том, что он сумел показать постепенное формирование Петра как выдающейся исторической личности, а не сразу нарисовал его сложившимся государственным деятелем и талантливым полководцем (каким он предстаёт в третьей книге романа). Так, мысль о необходимом преобразовании страны приходит к нему после заточения Софьи в Новодевичий монастырь и обретения полноты власти. Только посетив Архангельск и увидев иноземные торговые корабли, Пётр понял, насколько отстала экономически страна от Запада, остро почувствовал необходимость создания в России флота и развития торговли. Таким образом, сама жизнь толкает Петра к преобразовательской деятельности.

Окончательно повернула Петра лицом к государству и его нуждам неудача в Азовском походе. «Мужественным голосом», не

терпящим возражений, говорит он — и не говорит, а «жестоко лает» — на втором заседании боярской думы о немедленном благоустройстве разорённого и выжженного Азова и крепости Таганрог, о создании «кумпанств» для строительства кораблей, о сборе податей для постройки канала Волга — Дон. «В два года должны флот построить, из дураков стать умными», — беспрекословно заявляет он, и бояре понимают, что теперь у Петра «всё решено вперёд» и скоро он обойдётся без думы.

Толстой не накладывает на Петра литературный грим, показывая, как он ломает всё «заново» — насильно обрезает боярам бороды и участвует в жестоких пытках своих врагов. Однако беспощадная борьба Петра с боярством, стрелецким мятежом и раскольничьим движением диктуется исторической необходимостью превратить византийскую Русь в новую Россию. В романе повторяются размышления Петра, видящего нищету, убожество, темноту страны: «Отчего сие? Сидим на великих просторах и — нищие...» Как и Ромодановский или Василий Голицын, Пётр видит выход в развитии промышленности, торговли, в завоевании берегов Балтики. Но, в отличие от безвольного мечтателя Голицына, Пётр — государственный деятель, решительно проводящий свои идеи в жизнь.

Этот государь пробуждает в стране **национальные силы**. Видя, как обогащаются за счёт России иноземцы, Пётр восклицает: «Почему свои не могут?» Не задумываясь, с радостью он даёт деньги предприимчивому тульскому кузнецу Демидову, решившему «поднять Урал», помогает братьям Бажениным, построившим без заморских мастеров водяную пильную мельницу, предоставляет три корабля первому «навигатору» Ивану Жигулину, чтобы тот вёз за море ворвань, тюленьи кожи, сёмгу и жемчуг. Он прекрасно понимает, что развитие торговли невозможно без выхода в Балтийское море, иначе — полная зависимость от иностранного купечества. «Нет. Не Чёрное море — забота... — говорит он министрам. — На Балтийском море нужны свои корабли». И Северная война со Швецией 1700—1721 гг. явилась войной справедливой, ибо она велась за возвращение захваченных ею в начале XVII в. русских земель и выход к Балтийскому морю.

Пётр волевым усилием пытается не только преодолеть отсталость своей страны, но и бороться с невежеством и темнотой, он практик, думающий больше о «сегодняшнем», чем о «вечном», тем более что это «вечное», на его взгляд, только тянет

назад, в прошлое. «От богословия нас вши заели... — восклицает царь. — Навигационные, математические науки. Рудное дело, медицина. Это нам нужно...» Он учреждает школу при литейном заводе в Москве, где двести пятьдесят детей боярских, посадских и даже «подлого» звания учились литью, математике, фортификации и истории. «Дубиной» гонит Пётр в науку дворянских недорослей, зато безмерно радуется, видя плоды своего труда, особенно когда энергичный, сметливый — под стать самому царю — поднимается русский человек «из низов». «Родом не взяли, другим надо брать», — объясняет вчерашний «холоп» Иван Бровкин. И Пётр, «вдруг» загоревшийся выдать Рюриковну, княжну Буйносову, за одного из шестерых сыновей Бровкина — Артамошку, бросается целовать и хлопать юношу, когда тот отвечает ему по-французски («как горохом отсыпал»), по-немецки и по-голландски. Понятно поэтому и решение Петра «за ум графами жаловать».

Приём контраста. Толстой прибегает в романе к приёму контраста, сопоставляя и противопоставляя Петра князю Василию Голицыну, а позднее — шведскому королю Карлу XII и польскому курфюрсту Августу. Это не только придаёт выпуклость и яркость образу главного героя, но и резко оттеняет его достоинства, приуготовленность к деятельности великого реформатора России. Семь лет правил Голицын страной, прекрасно сознавая, как нужны ей коренные преобразования. «Во всех христианских странах, — а есть такие, что и уезда нашего не стоят, — жиреет торговля, народы богатеют, все ищут выгоды своей... — с горечью говорит он боярам. — Лишь мы одни дремлем непробудно... Скоро пустыней назовут Русскую землю!» Но не ему, а Петру суждено «поднять Россию на дыбы». Почему? Голицын умен, изящен, хорош собой, но слаб. Князь то издаёт указ, дабы наказать виновного, то «по доброте» отменяет его. Проницательная царица Софья думает: «Ох, красив, да слаб, жилы женские». Ему не хватает энергии, воли, настойчивости в достижении цели — как раз того, что было присуще Петру. Особенно ярко этот контраст виден на примере двух неудачных Азовских походов — под предводительством Голицына и под началом Петра. Толстой выпукло показывает поведение каждого из них во время боя: «Василий Васильевич пеший метался по обозу, бил плетью пушкарей, хватался за колёса, вырывал фитили»; «Пётр сбросил плащ, кафтан, засучил рукава, взял банник у пушкаря, сильным движением

прочистил закопчённое дуло... подкинул на руках пудовый круглый снаряд, вкатил в дуло, налегая на банник, плотно забил» и т. д. Здесь важны даже глагольные формы, употреблённые писателем. «Все глаголы, удачно найденные Толстым, — пишет в своём пособии о романе «Пётр Первый» Н. А. Демидова, — помогают раскрыть душевное состояние Голицына, его полную беспомощность, растерянность, незнание военного дела. Рисуя Голицына, Толстой употребляет все глаголы в несовершенном виде. Пётр сосредоточен, его спокойствие передаётся окружающим, он не новичок в военном деле, поэтому все действия его уверенные. Рисуя Петра, Толстой использует глаголы совершенного вида, подчёркивая законченность действия».

Не менее контрастно сопоставление: Пётр — Карл XII. Шведский король дерзок, решителен, горяч; но это — король-авантюрист. Толстой копит детали, рисуящие портрет гулёны, ветреника, безрассудного мальчишки. Уважающие себя граждане уже готовятся к обеденной трапезе, а Карл не покидал ещё постели, почитывая Расина, рядом с ним — авантюристка графиня Десмонт: «Чашка с шоколадом стыла у его постели на столике между бутылками с золотым рейнским вином... Штаны короля висели на голове золотого купидона... шёлковые юбки и женское бельё разбросаны по стульчикам». На охоте боевой офицер, привёзший важное письмо, «с усмешкой глядел на его [Карла] мальчишескую сутулую спину, на самолюбиво напряжённый затылок». Даже «необыкновенная решительность и сдержанность» шведского короля — это порыв «испорченного юноши». Другого рода контраст — Пётр и Август Великолепный. Это изнеженный сибарит, «казалось, созданный природой для роскошных празднеств, для покровительства искусствам, для любовных утех с красивейшими женщинами Европы, для тщеславия Речи Посполитой». В обоих случаях Толстой ненавязчиво, с помощью художественных деталей подводит к мысли о том, что Карл XII и Август родились королями, а Пётр выковал в себе царя-исполина.

Приём внутреннего жеста. Создавая портрет Петра, писатель прибегает к приёму внутреннего жеста как к важнейшему средству художественной выразительности. В начале романа Толстой передаёт таким образом застенчивость и непосредственность своего главного героя. Вот он оказывается среди воспитанных дам. Н. А. Демидова комментирует: «Пётр **закрывает** лицо ладонью, затем усилием воли заставляет себя **отодрать** руку от лица: от

смущения она точно приросла к нему. Он не только **кланялся**, он **складывался**, как жердь, — был смешон в своём смущении и от этого смущался ещё более. Пётр не говорит, а **бормочет упавшим голосом**, все немецкие слова **выскочили** у него из памяти. Однако отметим, что Толстой ни на минуту не забывает, что его застенчивый, непосредственный, простой в обращении Пётр жесток и страшен. Не случайно автор показывает изменения в лице Петра, вызванные воспоминаниями об избе в Преображенском, кислой от крови, где он совсем недавно пытал Цыклера. Рот у него (у Петра) **скривился**, щека **подскочила**, выпуклые глаза на миг **остекленели**, — и перед нами снова Пётр в день казни Цыклера. Он старается отмахнуться от видения, **виновато** улыбается женщинам.

Характерна **речь Петра**, выражающая его «быстронравие», — эмоциональная, афористичная, живая, народная. Чаще всего — это короткая, рубленая фраза, сдобренная просторечием: «Бояре наши, дворяне — мужичьё сиволапое — спят, жрут да молятся»; «Конфузия — урок добрый»; «Сам поведу осаду. Сам. Нынче в ночь начать подкопы. Хлеб чтобы был... Вешать буду». В эту речь искусно вплетается и язык автора, который сам как бы становится участником происходящих событий.

Характеры. Прочитав первую книгу романа, Бунин сказал: «Прекрасен Меншиков и тонка и нежна прелестная Анна Монс. Всё-таки это остатки какой-то богатырской Руси». Многочисленные исторические и вымышленные герои, окружающие Петра, его сподвижники и противники — всё это живые человеческие **характеры**. Таков беззаветно преданный Петру Меншиков. Это плут, стяжатель, хитрован и в то же время отважная и простая натура. Доминанта его характера — любовь к Петру: «А что я тебе скажу? Опять глупость какую-нибудь — тят-ляп по-мужицки. — Меншиков топтался, мялся и поднял глаза, — у Петра Алексеевича лицо было спокойное и печальное, таким он его редко видел. Алексашку, как ножом по сердцу, полоснула жалость. — Мин херц, — зашептал он, перекося брови, — мин херц, ну, что ты? Дай срок до вечера, приду в палатку, что-нибудь придумаю...» «Счастья баловень безродный, полудержавный властелин» выписан со стереоскопической яркостью, как и другие герои — Иван Бровкин, князь Буйносов, умная и хитрая царевна Софья.

Надо сказать, что женские образы в романе обрисованы с удивительным проникновением в женскую психологию. Волшеб-

ный дар, каким обладал Толстой, позволяет ему создать целую галерею портретов — царица Наталья, Санька Бровкина, наконец, Анна Монс и её «женская лукавая любовь». «Глаза Анны дрогнули, увидели его в дверях раньше всех. Поднялась и полетела по вощёному полу... И музыка уже весело пела о доброй Германии, где перед чистыми, чистыми окошечками цветёт розовый миндаль, добрые папаша и мамаша с добренькими улыбками глядят на Ганса и Гретель, стоящих под сим миндалём, что означает — любовь навек, а когда их солнце склонится за ночную синеву, — с покойным вздохом оба отойдут в могилу... Ах, невозможная даль!

Пётр, обхватив тёплую под розовым шёлком Анхен, танцевал молча и так долго, что музыканты понесли не в лад... Обойдя круг по залу, Пётр сказал:

— Мне с тобой счастье...»

Народ в романе. А за окном весёлого, уютного немецкого домика — Русь, трагические судьбы. Пётр появился на балу после того, как приказал застрелить, чтобы не мучилась, закопанную по горло женщину, убившую ножом мужа. Народ в романе — это не толпа, а **судьбы**, то искалечившие простого человека («костяной от злобы» Федька Умойся Грязью, ратник Цыган «весь зарос железной бородой, глаз выбит, рубаха, портки сгнили на теле»), то просветлённые неизбывным талантом (искусный кузнец Жёмов, богатырь, валдайский кузнец Кондрат Воробьёв, палехский иконописец Андрей Голиков), то бросившиеся в пучину жестоких бунтов (участники восстания Степана Разина атаман Иван Васильевич и Овдоким). Стихия народа выплёскивается в массовых сценах — на Красной площади или у стен Нарвы, под огнём шведской артиллерии. С крестьянской избы, а не с дворца ведётся и замечательный зачин романа: «Санька соскочила с печи, задом ударила в забухшую дверь. За Санькой быстро слезли Яшка, Гаврилка и Артамошка; вдруг все захотели пить, — вскочили в тёмные сени вслед за облаком пара и дыма из прокисшей избы. Чуть голубоватый свет брезжил в окошке сквозь снег. Студёно. Обледенела кадка с водой, обледенел деревянный ковшик. Чада прыгали с ноги на ногу, — все были босы. У Саньки голова повязана платком. Гаврилка и Артамошка в одних рубашках до пупка.

— Дверь, оглашенные! — закричала мать из избы. Мать стояла у печи...»

Сила изобразительности. Уже в этих строках ярко проявляется та изобразительная, **до галлюцинации**, сила, какая присуща Толстому-художнику. Метафорическое, подчас нарочито «зоологическое» начало проникает во все клеточки прозы, вплоть до фамилий и кличек героев, вызывая в читателе почти чувственную наглядность. «Чернозёмная нутряная сила так и выпирает в выразительной фамилии одного из эпизодических персонажей первого тома — Овсея Ржова», — замечает в своём исследовании «Алексей Толстой — мастер исторического романа» А. В. Алпатов.

Овсей Ржов — «стрелец Пыжова полка», про которого автор рассказывает, что у него «в полуподвале крепко пахнет сытным духом, мясными щами...». А герой второй книги романа — беглый каширский крестьянин Федька по прозвищу **Умойся Грязью?! А мытищинская баба-ворожея Воробьиха** с её юркими «мышинными» глазками или заседающие в Приказе Большого дворца именитые бояре **Ендогуров, Свиньин, Буйносов, Лыков?** Во всех этих фамилиях и прозвищах ощущается наглядная предметность, подчёркнутая образная выразительность. Разнашивать новые сапоги Петра заставляют дворового Стёпку **Медведя**, мрачного рослого парня, который, «вколотив в них ножищи, бегал по лестницам, **как жеребец**». «Палач Емельян **Свежев** с равнодушным **лошадиным** лицом наказывает девку Машку Селифонтову, которая кричит **по-пороссячи...**»

Картины, создаваемые Толстым, поражают тем, что можно было бы определить как «эффект присутствия». Вы ясно видите происходящее и словно участвуете в нём. Достигается это, помимо использования других художественных средств, тем, что писатель **совмещает** собственный взгляд на изображаемое со взглядом «изнутри», как бы исходящим от изображаемых лиц. Вот дочери боярина Буйносова в будничной скуке: «Буйносовы девы в ожидании балов и фейерверков томилась у окошка... Ни рожи — погулять, ни бережков — посидеть, кругом — тина, мусор, щепки... Конечно, можно было развлечься с девами, сидевшими на других крылечках: с княжной Лыковой, дурицей — поперёк себя шире, даже глаза заплыли, или с княжной Долгоруковой — черномазой гордячкой (скрывай не скрывай — вся Москва знала, что у неё ноги волосатые), или восемью княжнами Шаховскими — эти выводок зловредный — только и шушукались между собой, чесали языки. Ольга и Антонида не любили бабья».

Роман о Петре и уроки Толстого. «Пётр Первый» — это итог творчества Толстого и как бы его художественное завещание. В романе выкристаллизовалось глубоко национальное начало таланта писателя, необыкновенная, голографическая яркость в воссоздании далёкой эпохи, мастерство в изображении характеров, смелость метафоризации и первородство языка.

Роман о Петре можно назвать сокровищницей родной речи. Движение, напор, мускулистость слова достигают здесь наивысшей точки. Алмазный русский язык Толстого — одна из основных граней его огромного писательского дара. Да и может ли быть подлинно художественное творение без языка! Языка не просто как способности человека выражать свои мысли словами, но языка как совокупности слов и выражений, употребляемых целым **народом**. И художественная практика, и прямые заветы Алексея Толстого нам, потомкам, в этом смысле злободневны и ценны.

Заветы его обращены прежде всего к тем, кто хочет писать, т. е. к молодым литераторам. Но значение их неизмеримо шире. «Пушкин, — напоминал Толстой, — учился языку у просвирен, Лев Толстой — складу речи — у деревенских мужиков. Что это значило? Человек, ещё не поднявшийся в сложный мир отвлечённых понятий, человек, у которого идеи неотделимы от орудий труда и не перерастают несложного мира окружающих вещей, — человек этот мыслит образами, предметами, их движениями, их жёсткими, он видит то, о чём он говорит. Его речь образна. Городской человек, да ещё кабинетный человек, часто теряет связь между идеями и вещами. Язык становится лишь выражением отвлечённой мысли. Для математика это хорошо. Для писателя это плохо — писатель должен видеть прежде всего и, увидев, рассказывать виденное — видеть текущий мир вещей как участник потока жизни».

Жизнелюбец, которому ничто земное не чуждо, и великий работник на литературной ниве. Лёгкое, весёлое перо, кажется, само бегущее по листу, и десятки черновиков, правка и правка, подлинное подвижничество художника слова. Даже смертельная болезнь — злокачественная опухоль лёгкого — и страшные физические страдания не могли оторвать его от работы: воистину героическим усилием Толстой писал третью, последнюю книгу «Петра». «Трудно поверить, — говорит его биограф, — что блестящие жизнью, любовью, полные жизнерадостных красок и огромного оптимизма строки созданы умирающим человеком».

23 февраля 1945 г. Толстого не стало.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Автобиографическое повествование
Семейно-бытовая хроника
Психологическая повесть
Фантастический роман
Авантюрный роман
Монументальный реализм
Исторический роман
«Вещественность», пластичность описания

Размышляем о прочитанном



1. Почему А. Толстой покинул революционную Россию и что заставило его вернуться назад?
2. Какую роль сыграли впечатления детства в творчестве А. Толстого, в частности при создании романа «Пётр Первый»?
3. В чём различие между ранними произведениями писателя о Петре I и его романом «Пётр Первый»?
4. Как показано формирование характера Петра I в романе?
5. В чём проявляется бунтарское начало в натуре героя? Почему именно Пётр, а не князь Василий Голицын смог стать преобразователем России?
6. Перечислите эпизоды, изображающие Петра I и Карла XII в быту, труде, на войне. Чем отличается русский царь от шведского короля?
7. Приведите примеры «внутреннего жеста» в романе о Петре I. Как добивается Толстой художественной выразительности с помощью этого приёма?
8. В чём пафос реформаторской деятельности Петра Великого?
9. Какой показывает А. Толстой «старую» и «молодую» Россию?
10. Что позволяет называть А. Толстого художником-гуманистом?

Творческие задания



1. Раскройте и объясните противоречивость личности Петра.
2. Установите связь между основными идеями и композицией романа «Пётр Первый».

Темы сочинений



1. Проблема роли личности в истории по роману А. Толстого «Пётр Первый».
2. Образ Петровской эпохи в романе А. Толстого «Пётр Первый».

3. Художественные приёмы А. Толстого в романе «Пётр Первый» в обрисовке портретов героев.

Проект



Эволюция «петровской» темы в творчестве А. Толстого. (Индивидуальное исследование.)

Советуем прочитать



- **Алпатов А. Н.** Алексей Толстой — мастер исторического романа. — М., 1958.

Автор углублённо исследует мастерство Толстого — исторического романиста, на фоне классической и советской литературы обращается к источникам его исторической прозы, анализирует художественную систему Толстого-романиста.

- **Крестинский Ю. А.** А. Н. Толстой: жизнь и творчество. — М., 1960.

В книге прослежены вехи биографии писателя, предлагается анализ его творчества, привлекается редкий архивный материал. Автор долгое время был секретарём Толстого.

- **Демидова Н. А.** Роман А. Н. Толстого «Пётр Первый» в школьном изучении. — М., 1971.

В книге предлагаются практические советы по анализу романа, подробно рассматриваются образы, композиция, язык и исторические источники произведения.

- **Петелин В.** Алексей Толстой. — М., 1978. — (Серия ЖЗЛ).

В свободной и раскованной форме автор рассказывает о жизненном и творческом пути писателя, о драматическом повороте в его судьбе и глубоко национальном характере литературного наследия Толстого.

- **Крандиевская-Толстая Н.** Воспоминания. — Л., 1977.

В очень живой форме поэтесса Н. Крандиевская рассказывает о своей 20-летней совместной жизни с А. Толстым, даёт яркие зарисовки его личности, его художнической натуры, воскрешает его неповторимый облик писателя и человека.

- **Переписка А. Н. Толстого:** В 2 т. — М., 1989. — Т. 1; Т. 2 (Переписка русских писателей).

Впервые опубликованная двусторонняя переписка А. Н. Толстого с выдающимися современниками: М. Волошиным, И. Анненским, В. Брюсовым, А. Ремизовым, А. Белым, М. Горьким, И. Буниным, К. Фединым, В. Мейерхольдом, В. Шишковым, Т. Манном, Р. Ролланом, И. Бехером и многими другими — откры-

вает читателю неизвестный пласт творческого наследия писателя в контексте отечественной культуры.

- **Толстой А. Н.** След эпохи: дневники и записные книжки разных лет. — М., 1991.

В книгу вошли дневники, которые писатель вёл на протяжении всей жизни. Это единственные в своём роде документы, запечатлевшие полноту и объёмность реальных жизненных впечатлений, способствовавших зарождению таланта художника, его обогащению и развитию.

МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ ПРИШВИН

(1873—1954)



- Биография. ■ Путевые очерки. ■ «Чёрный Араб». ■ Пришвин и модернизм. ■ Философия природы. ■ «Жень-шень». ■ Сказки о Правде. ■ «Кладовая солнца». ■ Дневник как дело жизни

Особенности художественного мироощущения Пришвина. «Моя литература — это моя собственная жизнь», — сказал Пришвин. И это действительно так: по сути, всё созданное им — это художественно переосмысленный его жизненный путь и духовные искания. Трудно назвать другого писателя, у которого так органично слилась бы личная жизнь с творчеством.

Пришвин считал, что, «для того чтобы стать писателем, нужно уметь следить за собственной личной своей жизнью», но этого мало, чтобы стать настоящим художником: «Чтобы сделаться художником, нужно ещё это своё увидеть отражённым в мире природы и человечества».

Самого себя он рассматривал как часть окружающего мира, «частицу мирового Космоса», к своей жизни относился как к литературному факту, и поэтому объектом познания и изображения становилось всё, что происходило на его глазах и в его душе. На склоне жизни он размышлял о своём творчестве: «И теперь вижу ясно, что всё написанное мною и признанное было отдельные искорки из пережитого мною, из моей собственной жизнен-

ной поэмы. Если же люди эти искры узнают и понимают, значит, и они переживают эту поэму».

Два родника: детство и любовь. Для понимания многих произведений Пришвина важно знать его биографию. Он родился в январе 1873 г. в имении Хрущёво Орловской губернии, в небогатой семье выходцев из купцов. Увлекающийся и мечтательный, рано умерший отец и особенно мать, нежная, поэтичная, но в то же время волевая, практичная, трудолюбивая, оказали большое влияние на будущего писателя. Раннее детство его прошло в деревне, среди крестьян, нужды и заботы которых он хорошо знал.

О детстве, Елецкой гимназии, о том, как с двумя товарищами в первом классе он совершил побег в «Азию — страну золотых гор», об учёбе в реальном училище в Тюмени, куда увёз его дядя-пароходчик, писатель рассказал в автобиографическом романе «Кашеева цепь». Из романа мы узнаём и о том, как Пришвин-студент, захваченный «идеалом всеобщего счастья», переводил революционную литературу, пропагандировал её среди рабочих. После тюрьмы и ссылки в Лейпциге он закончил философский факультет «по агрономическому отделению». От участия в политической борьбе совсем отошёл, поняв, что к революционной работе «до последней крайности неспособен», революция его пугала, он был мечтателем, а не борцом.

Тогда же произошло одно из важнейших событий в его жизни — в Париже Михаил Михайлович встретил русскую девушку-студентку. Эта встреча определила его дальнейшую жизнь, отразилась и в творчестве. О любви, разрыве с невестой, которая отказала ему, поняв его колебания и «неспособность вникнуть в душу другого человека», повествуется в «Кашеевой цепи». Он должен был научиться любить, а не просто любоваться, «стать мужем», т. е. духовно созреть. «Женщина протянула руку к арфе, тронула пальцем, и от прикосновения пальца её к струне родился звук. Так было и со мной, — говорит писатель, — она тронула, и я запел». Она сделала его писателем. Позднее он скажет: «Все мои поэтические переживания происходят из двух родников: детства и любви».

Вернувшись на родину, несколько лет Пришвин живёт в деревне, работает агрономом, занимается научной работой в области сельского хозяйства. Отказавшись от надежд на личное счастье, решил жить, «как все хорошие люди», женился на крестьянке, «простой и неграмотной», ставшей его помощницей.

Начало творческого пути. В тридцать три года неожиданно для самого себя Михаил Михайлович осознаёт своё призвание к литературе и становится журналистом, печатает в газетах очерки и заметки о крестьянской жизни. На них оттачивает своё перо, учится краткости в выражении мысли, меткости и выразительности языка. Пишет и художественные произведения, но «сложные психологические вещи» не удаются.

И тогда пришла мысль взять в Географическом обществе рекомендательное письмо и отправиться на Север, который издавна манил своей тайной. Два лета подряд Пришвин изучает жизнь северного края. Из путешествий он привёз записи былин и сказок, тетради путевых заметок и множество фотографий, прочитал научный доклад, и учёные избрали его действительным членом Российского географического общества и наградили серебряной медалью.

Своеобразным отчётом о путешествиях явились очерковые книги «В краю непуганых птиц» и «За волшебным колобком». Первая казалась Пришвину не особенно удачной, слишком научной. Своим творческим началом он считал книгу «За волшебным колобком», очерки о быте рыбаков и таёжных крестьян, о суровой северной природе. Но книга напоминала и увлекательную сказку, начинается она необычно: «В некотором царстве, в некотором государстве жить стало людям плохо, и они стали разбегаться в разные стороны. Меня тоже потянуло куда-то». Сказка не заслоняет правдивый показ нищенской жизни народа, невежества, но прежде всего писатель раскрывает прекрасное в людях, говорит об их благородстве, человеческом достоинстве, близости к природе.

Каждый год художник совершает путешествия и пишет книги: после поездки в керженские леса появляется «Светлое озеро», впечатления от поездки в Среднюю Азию отразились в очерках «Адам и Ева» и «Чёрный Араб», после путешествия в Крым вышла книга «Славны бубны».

Очерк «Чёрный Араб» писатель называл «праздничным», при его создании он не был скован определённым заданием редакции и смог бытовой материал превратить в восточную сказку, построив книгу на фантастическом преобразении местности и путешественника, выдающего себя за человека, принявшего обет молчания.

■ Путешественника сопровождают слухи и миражи, размыты границы времени и пространства. Здесь нет отражения социальных контрастов, герои очерка живут в гармонии с миром, с природой. Через всё произведение проходит тема поиска земли обетованной, истинной правды. Описания природы в «Чёрном Арабе» благодаря эпитетам, сравнениям, олицетворениям очень яркие, они читаются, как стихи в прозе: «Земля серо-красная. Звёзды спускаются и лежат. Мчится жёлтое облачко диких коней. <...> Звёзды колышутся, поднимаются и опять опускаются, как искры, потревоженные лодкой на море».

Книга необычайно живописна и музыкальна. Читатели были от неё в восторге, а М. Горький, прочитав её, тут же предложил издать в «Знании» трёхтомное собрание сочинений Пришвина.

К началу Первой мировой войны имя Михаила Михайловича Пришвина стало широко известно в литературных кругах. Его творчество высоко оценили столь разные писатели, как А. Блок и И. Бунин, М. Горький и А. Ремизов, В. Брюсов и З. Гиппиус. Пришвин особенно сблизился с писателями-модернистами, в их среде он нашёл участие и поддержку, печатался в их журналах, своим учителем он называл А. Ремизова. Пришвина привлекало в модернистах внимание к творчеству, искусству, высокая требовательность к слову. Для него «эта эпоха была школой литературы». Известно, что Пришвин хотел написать роман «Начало века», составил план, в его архиве сохранились отдельные наброски и «куски». К сожалению, этот замысел не был осуществлён.

На перепутьях истории. В годы Первой мировой Пришвин посылал заметки с фронта, в них он выражал протест против бессмысленных жертв. Февральскую революцию он приветствовал, а «самозванный захват власти» большевиками в Октябре 1917 г. не принял. Он был одним из тех, кто протестовал против насилия.

Очень злой, едкой статьёй, язвительно озаглавленной «Большевик из „Балаганчика“», откликнулся Пришвин на призыв Блока к интеллигенции «слушать музыку революции», сотрудничать с советской властью. Его возмутила статья «Интеллигенция и революция», и он написал, что на «большом Суде у тех, кто владеет Словом, „спросят ответ огненный“, и слово скучающего барина там не примется». Пришвин не хотел оскорбить поэта, ему было больно, что такой чуткий человек не видел правды

происходящего. Идейный спор был продолжен и в произведениях: одновременно пишутся пришевский рассказ «Голубое знамя» и поэма Блока «Двенадцать».

Весной 1918 г. Пришвин переехал на родину, в Хрущёво, получил земельный надел и занялся крестьянским трудом, но его выдворили из Хрущёва как бывшего помещика. Начались «годы робинзонады». Писатель стал организатором краеведческого дела в Ельце, преподавал русский язык в гимназии. В 1920 г. он переехал на Смоленщину, работал в селе Алексино учителем, организовал музей усадебного быта. Пережитое здесь легло в основу повести «Мирская чаша. 19-й год XX века», «сплошь контрреволюционной», по словам Л. Троцкого. Писатель отразил в ней всеобщую озлобленность, раскол в крестьянстве, сопротивление «старого мира» и насилие со стороны представителей новой власти. Полный текст повести увидел свет только в 1989 г.

Попытка диалога. С 1922 г. Пришвин жил в Подмоскovie, в небольших городах — Талдоме, Переславле-Залесском, Загорске, в деревнях возле них. Писал он о природе, о недавнем прошлом и о современной жизни. Попыткой диалога с эпохой было создание «производственных» очерков «Башмаки» и «Торф». Хотел он написать о рабочих уральского завода, но увиденное там его не вдохновило, собирался написать очерки о нефтяниках, поехать в Баку, но отсоветовали.

В 1923 г. началась публикация автобиографического романа «Кашеева цепь», но сама его тема — рассказ о детстве и юности — многим рецензентам казалась несвоевременной. Художественная позиция Пришвина большей частью критиков 1920-х гг. расценивалась как враждебная эпохе социализма. Пришвин не «вписывался» в представления о советском писателе: он не воспевал революцию, организацию колхозов, понимая, что «о крестьянстве писать нельзя — не туда идёт история».

Пришвин был сложившимся мастером слова с собственным художественным видением и не мог «перестраиваться» под давлением литературной критики и проработок, которые были в писательском мире в порядке вещей. В требовании «социального заказа» он увидел диктат времени, невозможность «писать для своего читателя». Порой он даже подумывал о том, чтобы отказаться от литературной работы и стать фотографом, но это было для него нереально. Он не мог не писать и поэтому настойчиво старался «выработать себя» как писателя новой эпохи,

для чего, ему казалось, нужно было «стоять для всей видимости на советской позиции, в то же время не расходиться с собой и не заключать компромиссы с мерзавцами».

- Он отразил жизнь народа, но рассказал о том, что присуще душе человека, о стремлении к добру и правде, богатом внутреннем мире. Он любил писать о детях, рыбаках, охотниках, людях, близких к природе, либо о тех, кто вдохновлён любимым делом.

Природа — зеркало человека. У Пришвина всегда было чувство, будто он открывает для других людей какой-то новый мир, до сих пор им неизвестный, и он делился радостью своих открытий. Найденная им на Севере, во многом выдуманная «страна непуганых птиц» превращается в Берендеево царство, затем в Дриандию. Эту реальную и одновременно сказочную страну Пришвин открывает в Подмосковье. Часто в журналах печатаются его рассказы об охоте, о жизни растений и животных. Даже эпиграмма появилась: «Один прозаик писал про заек».

- Лишь недавно стали известны слова писателя: «Никогда не был так близок к природе, а почему? Потому что никогда не было так тесно среди людей. Будет ли день, когда возьму свою котомку и пойду от природы к людям, к их руководящему жизнью сознанию, к их высшим добродетелям?»

В 1926 г. вышла книга «Родники Берендея» — о природе и людях, с которыми он жил и работал. В этой книге, составленной из ежедневных записей натуралиста-поэта, отмечающего малейшие изменения в жизни природы весной, виден особый подход к раскрытию темы человека и природы.

Подчёркивая родство человека со всем миром, говоря, что «в человека вошли все элементы природы», писатель раскрывает и душевное состояние лирического героя. В лирических миниатюрах его природа наделена всеми особенностями внутреннего мира человека. «Чтобы понимать природу, надо быть очень близким к человеку, и тогда природа будет зеркалом, потому что человек содержит в себе всю природу» — это любимая мысль Пришвина, которая составляет основу и своеобразие его мироощущения и творчества.

Создав «Родники Берендея», писатель убедился, что можно высказать свои (расходившиеся с общепринятыми) мысли через тему природы.

Не поняв пришвинскую философию природы, мы не сможем глубоко прочесть его произведения. От других художников слова его отличает то, что с темой природы он связывает все основные вопросы, затрагиваемые в его книгах, через изображение природы раскрывает сущность человеческого бытия.

- Чем объясняется такое исключительное внимание Пришвина к теме природы? Только ли его любовью к ней?

Корень жизни. После путешествия на Дальний Восток Пришвин опубликовал повесть «Жень-шень». Современники увидели в книге прежде всего поэзию творческого преобразования жизни, что было созвучно общему пафосу советской литературы. Но если большинство писателей рассказывали о новостройках, фабриках, колхозах — коллективном труде, то Пришвин — об организации заповедника оленей, о двух героях — русском и китайце, их отношениях, их жизни и труде, по сути — о единстве всех людей, независимо от национальности. Он написал поэму, овеянную романтикой «благословенного труда», родственности между людьми, между человеком и природой.

Каждый образ поэмы необычайно поэтичен и наполнен глубоким смыслом. Женьшень — корень жизни, источник здоровья, молодости, но это и духовный источник жизни, помогающий человеку определить свой путь: «Какая неистощимая сила творчества заложена в человеке и сколько миллионов несчастных людей приходят и уходят, не поняв свой женьшень, — говорит писатель, — не сумев раскрыть в своей глубине источник силы, смелости, радости, счастья».

- В стиле повести можно обнаружить сочетание поэзии и прозы, научности описаний с живописью словом, философичность и лиризм. Рассмотрим пейзаж долины реки Засухэ.

«Та долина, где бежит Засухэ, вся сплошь покрыта цветами, и тут я научился понимать трогательную простоту рассказа каждого цветка о себе: каждый цветок в Засухэ представляет собою

маленькое солнце, и этим он говорит всю историю встречи солнечного луча с землёю. Если бы я мог о себе рассказать, как эти простые цветы в Засухэ! Были ирисы — от бледно-голубых и почти что до чёрных, орхидеи всевозможных оттенков, лилии красные, оранжевые, жёлтые, и среди них везде звёздочками ярко-красными была рассыпана гвоздика. По этим долинам, простым и прекрасным цветам всюду летали бабочки, похожие на летающие цветы, жёлтые с чёрными и красными пятнами аполлоны, кирпично-радужные, с радужными переливами крапивницы и огромные удивительные тёмно-синие махаоны. Некоторые из них — я тут только это впервые и видел — могли садиться на воду и плыть, а потом опять поднимались и летали над морем цветов. Пчёлы реяли на цветах, осы; с шумом носились по воздуху мохнатые шмели с чёрным, оранжевым и белым брюшком. Случалось, когда я заглядывал в чашечку цветка, там оказывалось такое, чего я никогда не видал и назвать до сих пор не могу: ни шмель, ни пчела, ни оса. А по земле между цветами всюду юлили проворные жужелицы, ползали чёрные могильщики, таились огромные реликтовые жуки, собираясь при случае вдруг подняться на воздух и прямо лететь, никуда не сворачивая. Среди всех этих цветов и кипучей жизни долины только я один, так мне казалось, не мог прямо смотреть на солнце и рассказывать просто, как они. Я могу рассказать о солнце, избегая встречаться с ним глазами. Я человек, я слепну от солнца и могу рассказывать, лишь окидывая родственным вниманием все разнообразные освещённые им предметы и все лучи их собирая в единство».

Здесь отразились глубокие естественно-научные знания Пришвина — он называет цветы нескольких родов и семейств: ирисы, гвоздики, лилии, орхидеи; насекомых разных отрядов и видов: осы, шмели, пчёлы, жуки (жужелицы, могильщики), бабочки (аполлоны, махаоны, крапивницы); замечает насекомое, ещё не известное науке, и не описанное учёными «поведение» бабочек. В прекрасной картине земного рая проявилось удивительное словесное мастерство Пришвина. Пейзаж импрессионистический: преобладают цветовые контрастные пятна (красный, оранжевый, жёлтый, белый, чёрный, синий и золотой — слепящее солнце). В этом же фрагменте сказано о главной задаче человека — определиться в своём жизненном деле, найти своё место в обществе. Затронул Пришвин и вопрос о творческом поведении писателя:

«Я человек, я слепну от солнца и могу рассказывать, лишь окидывая родственным вниманием все разнообразные освещённые им предметы и все лучи их собирая в единство».

Даже в этом маленьком фрагменте текста мы видим, что экологическая, социальная и эстетическая темы настолько тесно связаны у Пришвина, что почти невозможно отделить одну от другой. И эта особенность характерна для всего его творчества.

Пришвин впервые соединил свою собственную биографию с вымышленной историей человека, попавшего на Дальний Восток во время Русско-японской войны, явно автобиографичен один из главных мотивов повести — чувство острой щемящей боли, пронизывающей героя при воспоминании о первой любви, и вновь обретенная радость, когда в другой женщине он находит утраченное счастье.

Высоко оценили произведение писатели М. Шолохов и Л. Кассиль. Появилось много рецензий. Критик А. Тарасенков написал о том, что книга Пришвина способна «обогатить внутренний мир человека, поднять его эстетическую культуру». Художник О. А. Кипренский сказал, что Пришвин выразил в книге «не свойственное эпохе социализма вневременное чувство природы», критик В. Перцов писал о том, что «пришвинская социальная утопия снижает поэтическую силу художника». Художника упрекали в том, что он намеренно ушёл от изображения современности, не отразил историческую эпоху.

■ Кто из критиков, по вашему мнению, верно понял произведение?

В 1937 г. в дневнике Пришвина появилась запись: «Тема нашего времени: жизнь на земле — счастье. Вторая тема: деспотизм и его жертвы». О счастье жить на земле он пишет в повести «Жень-шень», называет её свидетельством победы над самим собой. Однако на основании этих слов нельзя делать вывод, что Пришвин принимал жизнь такой, какой он видел её в те годы. Вот что его беспокоило: «Не угасла у нас общественная совесть или тайная вера в назначение писателя как борца за человеческую личность... И вот, если ты настоящий писатель и понимаешь, как же тяжело нести невыносимый крест власти, то ты не власть восхваляй, а усмотри в ней распятую личность человека. Если уж тебе так хочется брать на себя эту тяжёлую тему; если же она тяжела тебе, не по силам, то не пиши о ней, обойдись и так



Дом-музей М. М. Пришвина

остаться самим собой». Писатель поставил своей целью воспевать радость, вести дело «в светлую сторону», не забывая при этом о страданиях людей. О деспотизме и его жертвах он рассказывает в дневнике, для произведений же выбирает иные темы, тоже очень важные, по его мнению. Одна из таких тем — тема любви.

Любовь как дело человеческой жизни. Михаил Михайлович создал настоящую поэму любви и в прекрасных книгах «Женьшень», «Фацелия», «Кашеева цепь», и в дневнике. Он писал о любви очень своеобразно: и как исследователь собственных ощущений, и как философ, и как поэт одновременно. Художник старался перенести свой личный опыт на всех людей, воспевал красоту чувства, славил любовь как дело человеческой жизни: «Всякое дело на свете должно быть делом любви», «Любовь — это чувство вселенной, когда всё во мне и я во всём, в любви проявляется стремление к бессмертию».

Писатель, видевший вокруг слишком много зла, старался пробуждать в людях доброе, родственное отношение друг к другу, рассказывая об истинно человеческих поступках. Пришвин так много пишет о любви потому, что считает её «двигателем нравственного поведения». В дневнике он с горечью говорил о паде-

нии нравственности, что люди «спаяны чисто внешне, или посредством страха слезки, или страхом голода»; замечал, что дети стали презрительно относиться к родителям, что «революция... добралась до разрушения интимнейших ценностей человеческой жизни, детства... брачных отношений, материнства и т. п.». Поэтому он и обращается к «интимно-вечному» в человеке в своих произведениях.

В «Фацелии» отразились личные переживания писателя в конце 1930-х гг. Эта поэма посвящена Валерии Дмитриевне, второй жене Пришвина, ставшей ему самым близким другом. В дневнике есть запись: «„Жень-шень“ направлен к утраченной в юности девушке, „Фацелия“ — к той, что пришла почти через сорок лет и наконец вытеснила из меня первую». Это своеобразный очерк истории любви лирического героя, его душевного состояния, переданный через восприятие природы. Фацелия, трава с синими цветочками, — символ любви и радости. Пришвин очень любил своё произведение, однажды он сказал: «Это моя песнь песней».

Сказки о Правде. По просьбе М. Горького Пришвин согласился написать очерки для книги о Беломорско-Балтийском канале. В 1933 г. он посетил те же самые места, в которых побывал в начале века, получил возможность сравнить жизнь в этих краях с тем, что было в прошлом. Однако его очерки в сборник «Канал имени Сталина» не вошли. Сначала художник недоумевал, но, прочитав книгу, по его мнению фальшивую, прославляющую советскую «школу перековки», понял, что они и не могли быть в неё включены. Он увидел чувство собственного достоинства у заключённых, их желание творить даже в таких нечеловеческих условиях.

- В задуманном тогда же романе-сказке «Осударева дорога» он решил использовать свои наблюдения и высказать своё понимание взаимосвязи личного «хочется» и общественного «надо», «моего» и «общего». После неудачи с романом эти же вопросы он поставил в «Кладовой солнца» и «Корабельной чаше», также названных им сказками.

Проверка памяти

- Вспомните, что такое эзопов язык

Писатель подчеркнул, что изображаемое отличается от действительности. Вынужденный прибегать к эзопову языку, к изображению действительности через иносказание, Пришвин обратился к фольклору — мотивам и образам русской народной сказки. В основе пришвинских «сказок» — борьба добрых и злых сил, поиски истины, справедливости. Объединив в одно целое правду и сказку, приукрашивая, романтизируя действительность, писатель смог высказать свои сокровенные мысли о жизни, взаимоотношениях человека с окружающим миром.

В светлой, жизнерадостной сказке-были «Кладовая солнца» прозвучали слова: «Правда есть суровая борьба за любовь». Эту тему писатель развивает в повести «Корабельная чаша», которую он задумал как продолжение «Кладовой солнца», с теми же главными героями. Пришвин хотел назвать книгу «Словом Правды», но в редакции изменили название на более нейтральное. И всё же это книга о Правде, как её понимает писатель. Корабельная чаша — не только воплощение красоты, богатства, но и олицетворение мечты, без которой нельзя построить новую жизнь. В этом Правда, которую и ищут все герои повести. Правда и в том, что человек — часть природы, а она для всех людей — общая Родина, и её надо беречь.

Пришвин писал о людях счастливых, одухотворённых, смелых и нравственно чистых, способных мечтать и преодолевать все трудности ради достижения мечты.

- Можно ли говорить о фольклорной основе «Кладовой солнца» и «Корабельной чащи»?

Не случайно главные герои всех «сказок» — дети. Они доверчивы и искренни, открыты всему доброму. Пришвин считал, что все дела взрослого человека вырастают из детства, взрослея, люди не теряют своё «детское» лучшее, а сохраняют внутри себя, потому-то он всегда и призывал охранять «детство своей души»: «Человеку надо вернуть себе детство, и тогда ему вернётся удивление и с удивлением вернётся и сказка».

Завещание художника. Михаил Михайлович искренне радовался, когда встречал понимание, часто говорил, что пишет для «своего читателя», читателя-друга, способного к сотворчеству. Почитателями его таланта были часто навещавшие его в последние годы жизни и в Москве, и в Дунине К. Федин, Вс. Иванов, В. Шиш-

ков, А. Яшин и С. Маршак. В. Шаламов сохранил в памяти рассказы Б. Пастернака о встречах с Пришвиным и его ответ на вопрос, что он думает о нём. Б. Пастернак сказал: «Очень высоко ставлю. Очень. Понимал всё. Природа ему нашептала».

«Своего читателя» видел Пришвин в К. Паустовском, пожалуй, самом близком ему по «духу творчества»: их роднит любовь к природе, лиризм, обострённое внимание к слову. К. Паустовский восторженно отзывался о дневнике, говоря, что это труд «поразительный и огромный, полный поэтической мысли и неожиданных коротких наблюдений — таких, что другому писателю двух-трёх строчек Пришвина из этого дневника хватило бы, если только их расширить, на целую книгу».

- Дневник писателя — ценнейший материал для изучения его творчества. Так, обилие метафор не только художественный приём у Пришвина, но и следствие его ощущения себя частью единого Целого (такой же, как растения, камни, река). Вывод этот можно сделать на основании многих записей, например таких: «Показались на яблонях яблоки. Ух, какая работища нависла над мной и тоже, как яблоко, показалось из моей зелени». Или: «Только теперь стал видеть себя. Я думаю об этом так, что, пожалуй, нужно очень долго расти вверх, чтобы получить способность видеть себя не в себе, а отдельно со стороны, как будто человек созрел и вышел из себя». Обратим внимание: в словах «зрелость» и «созрел» один и тот же корень.

Полвека Михаил Михайлович Пришвин вёл дневник. Казалось бы, нечему удивляться: многие писатели вели дневники. Но Пришвин считал работу над дневником главным делом своей жизни, тем, ради которого он и родился. «Начинаю я свой день с того, чтобы записать пережитое предыдущего дня в тетрадку», — рассказал он о том, как собиралась его «словесная кладовая».

Часть записей ему удалось опубликовать, из дневника родились «Фацелия», «Лесная капель», «Глаза земли», «Незабудки». Но большая часть записей не могла быть напечатана ни при его жизни, ни долгие годы спустя, так как казалась выражением ошибочных, идеологически неверных взглядов.

В дневнике писатель фиксировал разговоры с людьми, приметы времени, размышлял, негодовал: «Совестливый человек ныне содрогается от мысли, которая навязывается ему теперь повседневно, что самое невероятное преступление, ложь, обманы

самые наглые, систематические насилия над личностью человека — всё это может не только оставаться безнаказанным, но даже быть неплохим рычагом истории, будущего». Он рассказывал о «последних конвульсиях убитой деревни», уничтожении настоящих хозяев земли. Из дневника писателя очень много можно узнать о жизни нашей страны первой половины XX в. Это удивительный документ эпохи, свидетельство человека мудрого, чуткого художника и гражданина.

Дневник заканчивается записью, сделанной 15 января 1954 г., в последний день жизни Пришвина: «Деньки вчера и сегодня (на солнце -15°) играют чудесно, те самые деньки хорошие, когда вдруг опомнишься и почувствуешь себя здоровым».

Пришвин рассматривал свой дневник как завещание будущим поколениям. В конце жизни он сказал: «Я написал несколько томов дневников, драгоценных книг на время после моей смерти». С 1990-х гг. начался выпуск всех его дневниковых записей. Мы получили возможность глубже понять его художественный мир, по-новому прочесть произведения, без умолчаний, без лакировки и приглаживания раскрыть то, что хотел поведать читателям этот замечательный мастер слова.

Михаил Михайлович верил, что придёт время и он займёт «какое-то хорошее место... в будущем сознании людей». «Когда это будет, и где, и как, я не могу сказать, но в том я уверен, что место своё найду», — думал он. И не ошибся: такое время наконец наступило.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Записи натуралиста

Пришвинская философия природы

Сказки о Правде

Размышляем о прочитанном



1. Выявите авторскую позицию М. Пришвина в рассказе «Голубое знамя» и А. Блока в поэме «Двенадцать».
2. Какие философские проблемы поставлены М. Пришвиным в повести «Жень-шень»?
3. В чём, по вашему мнению, заключается смысл названия повести «Кладовая солнца»?
4. В чём вы видите сходство пришвинских «сказок» 1940-х гг. с русской народной сказкой и отличия от неё. (По «Кладовой солнца» или «Корабельной щаче».)

5. Как Пришвин решает проблему соотношения личного и общественного в повести-сказке «Корабельная чаша»?
6. Какие грани личности запечатлены в дневниках М. Пришвина?
7. За что любит М. Пришвин родину и что он не принимает в новой, послереволюционной России?

Темы устных сообщений и рефератов



1. Проблема человека и природы в творчестве М. Пришвина («Кладовая солнца», «Корабельная чаша»).
2. Как связаны мир человеческой души и мир природы в произведениях М. Пришвина?
3. Художественное своеобразие произведений М. Пришвина.
4. Традиции М. Пришвина в современной прозе.

Советуем прочитать



- **Пришвин М.** Дневник. 1930 год // Октябрь. — 1989. — №7. — С. 140—182.
- **Пришвин М.** Дневник. 1931—1932 годы // Октябрь. — 1990. — №1. — С. 146—180.
- **Пришвин М.** Леса к «Осударевой дороге»: Из дневников 1909—1952 годов // Наше наследие. — 1990. — №1. — С. 65—85; №2. — С. 68—83.

Страницы «тайного» дневника М. Пришвина открывают нам писателя с новой, прежде неизвестной стороны. Его размышления об истории России и жгучих вопросах современности, мысли о политике, экономике, культуре, морали поражают глубиной и прозорливостью. Они воспринимаются как откровения, как удивительно злободневные и по-настоящему современные высказывания писателя-философа.

- **Воспоминания о Михаиле Пришвине** / Сост. Я. З. Гришина, Л. А. Рязанова. — М., 1991.
В книге собраны воспоминания родных, писателей, учёных, раскрывающие облик Пришвина — человека и художника.
- **Пришвина В. Д.** Путь к Слову. — М., 1984.
В книге прослеживается формирование Пришвина-художника в период с 1873 до 1914 г. Его жизнь представлена как поиск писателем своего Слова.
- **Пришвина В. Д.** Круг жизни: очерки о М. М. Пришвине. — М., 1981.
В книге рассматривается своеобразие художественного мира писателя. Главное внимание уделено его творчеству 1920—1950-х гг.
- **Варламов А.** Пришвин. — М., 2003. — (Серия ЖЗЛ).



БОРИС ЛЕОНИДОВИЧ ПАСТЕРНАК

(1890—1960)

■ Биография. ■ Поэт и время. ■ Философская направленность творчества. ■ Проза поэта. ■ «Доктор Живаго» — исповедь Пастернака. ■ Последние годы жизни

Начальная пора. Своё понимание природы искусства Борис Пастернак сформулировал очень рано: «Книга, — писал он в 1919 г., — есть кубический кусок горячей, дымящейся совести — и больше ничего». И при этом настаивал: «...единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас».

Жизни он оставался верен всегда, но своё место в ней нашёл не сразу — не сразу осознал своё истинное призвание.

Борис Леонидович Пастернак родился 10 февраля (29 января) 1890 г. в Москве, в семье известного художника Л. О. Пастернака, матерью будущего поэта была известная пианистка Р. И. Кауфман. В доме родителей царили искусство, музыка, литература. Здесь бывали Л. Н. Толстой, композитор А. Н. Скрябин, художники В. А. Серов, М. А. Врубель, немецкий поэт Р.-М. Рильке. Встречи с ними способствовали раннему созреванию личности Пастернака.

Решив посвятить свою жизнь музыке, он несколько лет занимается теорией композиции. Занятия эти были прерваны им внезапно: Пастернак решает всерьёз заняться философией, поступив на историко-филологический факультет Московского университета. С целью совершенствования в науке он едет в 1912 г. в Германию, где в течение семестра занимается в Марбургском университете. Столь же внезапно пришло решение оставить философию, несмотря на явные успехи в этой области.

Сильнее всего оказалось давнее увлечение поэзией, которая и стала для него делом всей жизни. В 1914 г. вышла первая книга его стихов «Близнец в тучах». Пастернак впоследствии признавался, что «часто жалел» о выпуске этой «незрелой книжки». И о второй своей книге «Поверх барьеров» (1917) он будет отзываться позже весьма резко. Книгой, по-настоящему открывшей поэта читателю, стала «Сестра моя — жизнь» (1922), в подзаго-

ловке которой стояло «Лето 1917 года». Именно тогда жившее в поэте ощущение первородности природы впервые совпало с ощущением того, что происходящий в жизни страны и её народа переворот может быть осмыслен и оценён лишь в категориях столь же масштабных. Как было отмечено Пастернаком, в это время «заразительная всеобщность... подъёма стирала границу между человеком и природой».

Вскоре после революции страну покинули родители и сестра поэта. Пастернак остался в России. В 1922 г. он выехал в Германию, пробыл там около года. Эмигрантов он сторонился, предпочитая встречаться с теми из писателей, которые собирались вернуться в Россию. Берлин, где жили тогда многие из русских эмигрантов, он в одном из писем назвал «ненужным мне», «бескачественным и сверхколичественным городом».

Стихи Пастернака порождены неистребимой верой в жизнь, радостным удивлением перед её красотой. Об этом сказано уже в одном из самых ранних стихотворений поэта:

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною чёрною горит.

Высшей мерой проявления жизни, носительницей её смысла была для поэта природа. И воспринимается она не как тема, а как источник человеческой жизни: обращение к природе позволяет понять, объяснить события, происходящие в мире, в человеческой судьбе. Она на равных с человеком: «У плетня / Меж мокрых веток с ветром бледным / Шёл спор. Я замер. Про меня!»

Жизнь, пьянящая радость ощущения своей слиянности со всем живым определяют строй стихов, которые по-настоящему открыли поэта читателю: «Куда мне радость деть свою? В стихи, в графлёную осьмину?» В предельной напряжённости чувств, ломающих привычные рамки, в неудержимости потока эмоций открывается связь стихов Пастернака с породившей их эпохой. Если принадлежащие ей события остаются за пределами стихотворений, то внутренний мир человека, жившего в эпоху грандиозных социальных сдвигов, ярко воссоздаётся поэтом.

Для Пастернака поэзия — высота, валяющаяся под ногами: примечательно это соединение противоположных понятий. На этом поэт настаивал: искусство, не копируя жизнь, вбирает её в себя,

чтобы выявить её смысл, лежащие в её основе Истину и Добро. Вот почему Пастернак был убеждён, что настоящее искусство не нуждается в романтических преувеличениях и украшательствах — оно всегда реалистично, если понимать под реализмом «особый градус искусства, высшую степень авторской точности».

В основе лирического сюжета в книге стихов «Сестра моя — жизнь» — любовный роман. Он имеет временные границы: начавшись весной («О неженка, во имя прежних / И в этот раз твой / Наряд щебечет, как подснежник, / Апрель: „Здравствуй!“»), он бурно развивается знойным летом («Степь», «Душная ночь»), а осень становится для влюблённых порой расставания («Осень. Изжелта-серый бисер нижится. / Ах, как и тебе, прель, мне смерть, Как приелось жить!»). Все приметы мира, в котором живёт — любит, испытывает счастье, страдает — человек, предстают в стихах в его опалённом страстью восприятии. Мир и его восприятие, мир и человек предстают как целое: гроза, которая, «как жрец, сожгла сирень / И дымом жертвенным застлала / Глаза и тучи», выглядит и как вспышка страсти: «Теперь, теперь приблизь лицо, и в озареньи / Святого лета твоего, / Раздую я в пожар его!»

Пейзаж является в этих стихах едва ли не главным героем, но дан он в восприятии поэта, обладает лирической условностью. Порой она обнажена, например, прямыми параллелями между героем стихов и садом: «Ужасный! — / Капнет и вслушается. Всё он ли один на свете, / Мнёт ветку в окне, как кружевце, / Или есть свидетель».

- Одним из основных художественных средств в лирике Пастернака является метафора. Какую роль играет она в создании представления о единстве мира?

В лирике Пастернака 1920-х гг. предстаёт мир, утративший устойчивость: состояние его, воссоздаваемое с ощутимой достоверностью, находит объяснение как в самой эпохе, так и в специфичности положения искусства (и художника) в ней. Место человека в истории — вот едва ли не важнейшая проблема в творчестве Пастернака. Проблема мучительная, острая, вызывающая появление слов, которые свидетельствуют о тщетности попыток преодолеть царящий в мире хаос: «Век мой безумный, когда образумлю / Темп потемнелый былого бездонного?»

Но и смириться с этим хаосом поэт не может. Спасительным представляется обращение к поэзии (и имени) Пушкина: в цикле стихов «Тема с вариациями» (1918) Пастернак в художнике, в творчестве ищет источник силы, способной противостоять стихии разрушения, бушующей в современном мире.

Закономерно и его обращение к поэтическому эпосу, открывающему возможность художественного осмысления силовых линий эпохи: по мнению поэта, «эпос внушён временем», позволяя напрямую выйти к истории.

Но это было совсем не просто, и в первой у Пастернака поэме «Высокая болезнь» (1923) слово «ребус» оказывалось равно применимым и к эпохе («Мелькает движущийся ребус»), и к её отражению в поэме («Ах, эпос, крепость, / Зачем вы задаёте ребус?»). И это происходит потому, что связь человека и времени, возникая, не получает закрепления, и объяснение этому можно найти в словах: «Тяжёлый строй, ты стоишь Трои, / Что будет, то давно в былом».

Для понимания позиции поэта, которая обнаруживает себя в его творчестве, существенны слова из автобиографического наброска: «В революции дорожу больше всего её нравственным смыслом. Отдалённо сравнил бы его с действием Толстого, возведённым в бесконечную степень. Сначала же нравственно уничтоженный её обличительными крайностями, не раз чувствовал себя потом вновь и вновь уничтоженным ими, если брать её дух во всей широте и строгости.

Помнить и не забывать его всегда приходилось самому — жизнь о нём не напоминала».

Тут важно и осознание нравственного величия революции, которая для Пастернака не нуждалась в оправдании, ибо по значению своему соприродна, и ощущение своей неслиянности с теми её проявлениями, которые названы «обличительными крайностями».

- Что позволяет поэту, вводя в стих повседневные, порой откровенно «непоэтические» детали, обращаться к «вечным» проблемам?

Основанием для уверенности в том, что можно противостоять разрушительным силам, которыми — наряду с созидательными — обладает история, служила для Пастернака убеждённость не только в животворящей способности природы, но и в спаситель-

ной для жизни мощи творчества, искусства. Примечательно уже то, что, пытаясь прийти к пониманию сути мира, жизни, законов её движения, развития, поэт особенно охотно вёл поиск не на просторах истории, а в той реальности, которая буквально лежала под ногами. Границы между большим миром человечества и тем, в котором живёт отдельный человек, у Пастернака стёрты. Мир для поэта не предмет изображения, не место действия, он свидетель, а то и равноправный участник того, что происходит в жизни человека. «Из тифозной тоски тюфяков / Вон на воздух широт образцовый! Он мне брат и рука. Он таков, / Что тебе, как письмо, адресован». В этом стихотворении любовная драма (переживавшаяся тогда самим поэтом, создававшим новую семью) вырывается из-под кровли дома и только в пространстве, очерченном не стенами, а горизонтом, в разговоре «по-альпийски» может получить достойное человека разрешение.

Пастернак чрезвычайно внимателен к подробностям, зорко подмечает и тщательно выписывает их. Они часто отстоят в действительности очень далеко, различаются масштабами и достоинствами, но стягиваются воедино, участвуя в создании целостного образа мира. На этой целостности поэт настаивал:

Поэзия, не поступайся ширью,
Храни живую точность: точность тайн.
Не занимайся точками в пункте
И зёрен в мере хлеба не считай.

Поэт и эпоха. Пастернак был убеждён в независимости искусства, которое теряет право на существование, если подчиняется необходимости выполнять чьи бы то ни было требования. Искусству (и художнику) ведом лишь один источник творческой силы — жизнь, действительность: на неё-то, по выражению Пастернака, оно и «наставлено».

Такое представление об искусстве входило в явное противоречие с утверждавшимися уже в 1920-е гг. официальными требованиями к нему. Это обнаружилось, когда Пастернак выступил по поводу появившейся в 1925 г. резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы». Он решительно возражал против того, что «резолюции приходится звать меня к разрешению тем, ею намеченных, пускай и более добровольному, чем это делалось раньше», не соглашался с содержащимися в ней указаниями, каким быть новому стилю. Поэт

настаивал: «...художнику неоткуда ждать добра, как от своего воображения».

Пастернак был искренен: он не собирался вступать в конфликт со своей эпохой, но хотел найти лишь ему — художнику — принадлежащее место в ней. Представление о нём в начале 1930-х гг. связывалось у поэта с необходимостью обретения внутренней свободы при полном доверии к действительности. Об этом он заявлял в стихотворении, заставляющем вспомнить о пушкинских «Стансах». Здесь утверждается стремление «глядеть на вещи без боязни», возникает историческая параллель: «Величьем дня сравненье разня: / Начало славных дней Петра / Мрачили мятежи и казни». Всё это ложится в основание желания поэта трудиться «со всеми сообща и заодно с правопорядком». От века поэт себя не отделял, как не отделял и от людской массы, приветствуя «счастье сотен тысяч». О своих взаимоотношениях с эпохой он точно сказал в стихах:

И разве я не мерюсь пятилеткой,
Не падаю, не подымаюсь с ней?
Но как мне быть с моей грудною клеткой
И с тем, что всякой косности косней?

Речь тут не о пресловутом отставании от действительности, человека — от требований времени, не об отставании, которое вызывает у всех, называющих себя передовыми, желание подогнать, подхлестнуть людей. Но попытка ускорить бег времени на практике оборачивается всеобщей бедой, подрывает коренные устои жизни. Пастернак говорит о другом: он напоминает о том, что достоинства отражения мира в искусстве определяются не быстротой отклика, не злободневностью сказанного. Для него поэзия — органическая функция счастья человека.

Принятие настоящего было для поэта определённым, хотя и сознательным насилием над собой. Сегодняшний день мог отдаваться в жертву завтрашнему, но это порождало чувство тревоги:

Мы в будущем, твержу я им, как все, кто
Жил в эти дни. А если из калек,
То всё равно: телегою проекта
Нас переехал новый человек.

Поэт оставлял за собой — за искусством — право обходиться без мелочной опеки, право быть данником времени, а не тех, кто

брался говорить от его, времени, имени. «Я восторгаюсь нашей страной и тем, что в ней происходит, — говорил он. — Но нельзя восторгаться через каждые десять минут, нельзя искренне удивляться тому, что уже не удивляет. А меня всё время заставляют писать какие-то отклики, находить восторженные слова...» Потому-то так важно для него, вступая в спор с выдававшими желаемое за действительное, сказать:

Ты рядом, даль социализма.
Ты скажешь — близь? Средь тесноты,
Во имя жизни, где сошлись мы, —
Переpravляй, но только ты.

Вот единственно достойный поэзии и поэта масштаб разговора о мире! И здесь вновь погружённость в современность не вступает в противоречие с возможностью осмысления её в ином — бытийном — измерении, а верность человека, художника, себе, своему предназначению — с его принадлежностью миру: «Где я не получаю сдачи / Разменным бытом с бытия, / Но значу только то, что трачу, / А трачу всё, что значу я».

Пройдёт время, и Пастернак признается, что жившее в нём когда-то желание «единения со временем перешло в сопротивление ему». Но прийти к этому он смог, лишь осознав, сколь губительно для художника стремление быть в согласии с кровавой эпохой: приняв её, соглашаясь с нею, он тем самым лишает себя возможности самореализации.

Блестяще образованный, владевший несколькими иностранными языками, профессионально разбиравшийся в философии и в музыке, он был подлинно интеллигентным человеком. А интеллигентность в России всегда связывалась с демократичностью. Пастернак никогда не выделял себя из разряда тех, кого обычно называют простыми людьми, и всю жизнь очень хорошо знал цену труду до изнеможения, который не только давал средства к существованию, но и составлял для него основной смысл жизни.

Вышедшую в 1932 г. книгу стихов Пастернак назвал «Второе рождение». Примечательны слова: поэт развивался, перешагивая через себя, отказываясь от сделанного, постоянно возвращаясь к ранее написанным стихам, перерабатывал их — иногда до неузнаваемости.

■ Пастернака постоянно упрекали в оторванности его творчества от жизни, от современной действительности. Подтвердите, обращаясь к текстам стихотворений, неосновательность и даже нелепость таких обвинений.

В стихотворении «На ранних поездах», давшем название книге стихов (1943), что ознаменовала резкий перелом в его поэтическом творчестве, Пастернак так сказал о своих спутниках в раннем подмосковном поезде, которые несли в себе «России неповторимые черты»:

В них не было следов холопства,
Которые кладёт нужда,
И новости и неудобства
Они несли, как господа.

Потеря веры в этих «людей из трудового звания» была для него равносильна потере веры в человека.

О возвышенном характере поэтического труда Пастернак не говорил: он, по собственному признанию, жил в поэзии, «ограничив себя ремеслом», зная в то же время, что поэт всегда «вечности заложник, у времени в плену», а поэзия позволяет соединять сегодняшний день с вечностью. И это открывало перед поэтом возможность «глядеть на вещи без боязни», а главное — трудиться «со всеми сообща и заодно с правопорядком».

Тут нет противоречия с жившей в поэте убеждённости в том, что задача художника всегда противостоять житейской пошлости, мелочности с убеждённости, столь отчётливо выраженной им в программном стихотворении «Гамлет»: «Я один, всё тонет в фарисействе...» Противостоять всему, что недостойно человека и названо здесь фарисейством, и значило для Пастернака жить сообща с людьми.

Человек и природа. В стихах Пастернака голосом поэта говорила жизнь, с ним вступали в общение, одушевляясь, предметы и явления окружающего мира, прежде всего мира природы: «Меня деревья плохо видят / На отдалённом берегу», «Она шептала мне: „Спешите!“ — / Губами белыми от стужи» (о зиме). Но и человек, в свою очередь, целиком вписывался в этот мир и, растворяясь в нём, становился его органической частью: «Ты из семьи таких основ, / Твой смысл, как воздух, бескорыстен», «Ты так же сбрасываешь платье, / Как роца сбрасывает листья».

В сущности, у Пастернака искусство зарождается в недрах природы, поэт лишь соучастник жизни: стихи сочиняются природой, поэт удостоверяет их подлинность. Потому-то у Пастернака почти нет собственно пейзажной лирики: то, что воспроизводится в стихах, не увидено, а прочувствовано, явления, не теряя плоти, обретают душу:

Холодным утром солнце в дымке
Стоит столбом огня в дыму.
Я тоже, как на скверном снимке,
Совсем неотличим ему.

Здесь СОЛНЦЕ и Я — два равнозначных начала, они всматриваются друг в друга. Пейзаж или рассказ поэта о своём восприятии холодного утра поздней осени? Оба ответа равно верны и необходимы.

Чаще, однако, два эти плана — изобразительный и выразительный, описание и лирика — вовсе не отделимы в стихе, идут в едином потоке. Именно здесь наиболее отчётливо обнаруживается своеобразие лирики Пастернака.

Так, в стихотворении «Всё сбылось» рисуется лес ранней весной: «дороги превратились в кашу», «крикливо пролетает сойка пустующим березняком», «пластами оседает наст», «с деревьев капит и шлёпается снег со стрех». Но «пустующий березняк» предстаёт здесь «как неготовая постройка», сквозь пролёты которой поэт видит «всю будущую жизнь насквозь», а лесная птичка здесь «щебечет... под сурдинку», превращаясь в «музыкальную шкатулку». Взору и слуху открывается — как может быть только в весеннем лесу — даль: «Тогда я слышу, как вёрст за пять / У дальних землемерных вех / Хрустят шаги, с деревьев капит...» Но и зрение и слух тут особого рода: «Я вижу сквозь его пролёты / Всю будущую жизнь насквозь», «Как птице, мне ответит эхо, / Мне целый мир дорогу даст». Это свидетельство кровной близости поэта миру.

Рисуемая в стихотворении картина динамична — всё предстаёт в движении, закрепляемом обилием глаголов: дороги **превратились** в кашу, я **пробираюсь**, **плетусь**, **пролетает** сойка, березняк **высится** порожняком, я в лес **вхожу**, **оседает** наст и т. д. Здесь схвачен момент пробуждения от зимней спячки, вызывающий ощущение широко распахивающихся горизонтов. Сосредоточенность на том, что буквально лежит под ногами («Я с глиной лёд,

как тесто, квашу, / Плетусь по жидкой размазне»), сменяется вниманием к происходящему «вёрст за пять» и не мешает видеть «всю будущую жизнь насквозь»: открывающееся взору пространство стремительно расширяется.

И это пространство обжитое. Всё встречающееся здесь воспринимается как приметы мира, в котором человек чувствует себя своим: ещё не оттаявшая глина со льдом вызывает такое сравнение с тестом в квашне, весенний, насквозь просматриваемый лес видится каркасом постройки, щебет птички «даёт» музыкальный аккомпанемент мысли, душевному состоянию. И человек, входя в «пустующий березняк», чувствует себя сродни ему: вместе с его пернатыми обитателями ждёт, как отзовется здесь его голос. Герой стихотворения предстаёт уже не соглядатаем природы, а её частью: он вместе с лесом переживает радостное состояние весеннего пробуждения к жизни.

- Сопоставьте мир природы, открывающийся в стихах Пастернака, с тем, что предстаёт в лирике Есенина. Чем эти миры различны? Что их сближает?

Ощущение родства со всем миром, способность в быте видеть его бытийные начала закономерно ведут Пастернака от прежней усложнённости к «неслыханной простоте» поэтического стиля. Впрочем, слова эти взяты из стихотворения, которое увидело свет ещё в 1931 г., и подкреплялась эта мысль ссылкой на больших поэтов, обладавших «чертами естественности»:

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

«Доктор Живаго»: проза поэта. Ещё в пору создания стихов, составивших книгу «Сестра моя — жизнь», Пастернак утверждал: «Неотделимые друг от друга поэзия и проза — полюса» — и далее: «начала эти не существуют отдельно».

Это подтверждалось собственным творческим опытом: ещё зимой 1917/18 г. поэт принялся за роман, в центре которого должна была быть революционная эпоха. С замыслом этим он уже не расстанется, с ним связывая возможность сказать самое главное для себя.

Переломными в работе над романом, затянувшейся на десятилетия, явились военные годы. «Трагически тяжёлый период войны, — написал впоследствии Пастернак, — был живым периодом и в этом отношении вольным радостным возвращением чувства общности со всеми». В этой атмосфере на бумагу ложатся первые строки романа, который будет — не сразу — назван «Доктор Живаго». Окончание войны породило у Пастернака — и не только у него одного — надежду на возможность перемен в общественно-политической жизни, на ослабление невыносимо жёсткого гнёта власти, идеологии, надежду на то, что наступает конец времени чудовищного подавления личности.

В романе Пастернак, по его словам, хотел «дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие». И, продолжая эту характеристику замысла, подчёркивал: «Эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое... Атмосфера вещи — моё христианство...» Слова эти важны для понимания романа, где история предстаёт как драматическое действие, а в центре этой острой коллизии оказывается художник. В «Докторе Живаго» находит воплощение драматический дух истории — отчётливое представление об этом даёт открывающее цикл стихов Юрия Живаго стихотворение «Гамлет»: «Но продуман распорядок действий, / И неотвратим конец пути. / Я один, всё тонет в фарисействе. / Жизнь прожить — не поле перейти».

Роман был закончен в конце 1955 г., но редакция журнала «Новый мир», куда была отправлена рукопись, отвергла её, увидев в романе искажённое изображение революции и места, занятого по отношению к ней интеллигенцией. Тем временем роман был напечатан (в ноябре 1957 г.) в Италии, затем был переведён на многие языки мира, а в октябре 1958 г. Пастернаку была присуждена Нобелевская премия в области литературы «за выдающиеся достижения в современной лирической поэзии и на традиционном поприще великой русской прозы».

Уже через три дня после того, как было принято решение, на расширенном заседании секретариата Союза советских писателей Пастернак был исключён из членов этого союза, а со страниц газет и журналов, по радио в его адрес полились инспирированные сверху потоки оскорбительных заявлений. Всё сильнее становился «шум погони», «всё тесней кольцо облавы». И страшнее всего было для художника настойчиво раздававшееся требование

покинуть родную землю. «Для меня это невозможно, — решительно заявлял он. — Я связан с Россией рождением, жизнью, работой. Я не мыслю своей судьбы отдельно и вне её». Вся эта тяжелейшая история не могла не подкосить поэта, всегда отличавшегося завидным здоровьем.

30 мая 1960 г. Бориса Пастернака не стало.

Можно понять, почему была так возмущена романом Пастернака власть предрержащая: здесь возрождалась убежденность в самоценности человеческого существования, что шло вразрез с господствовавшими в тоталитарном государстве представлениями. Внешне повествование здесь вполне традиционно: рассказывается о судьбе человека в эпоху революции, в потоке времени. Но Пастернак выстраивает свой роман по законам скорее лирики, чем эпики, изображение субъективно (поэтически) преломлено, мир предстаёт таким, каким он отражается в сознании главного героя. А он, вопреки утвердившимся в советской литературе нормам и требованиям, остаётся частным лицом. И смысл его существования отражается не столько в действиях и поступках, сколько в стихах, которые составляют органическую часть романа.

Именно приобщение к жизни, к природе позволяет человеку стать самим собой, обрести способность участвовать в творчестве жизни. И воспринималось это радостно, вызывало чувство благодарности миру, рождало слова высокие, прекрасные:

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.

У Пастернака почти нет — случай в поэзии чрезвычайно редкий — стихов о смерти; куда чаще встречается в них слово «будущее».

Стоит напомнить, что для Пастернака, как и для героя его романа, характерно отношение к жизни как к процессу, протекающему независимо от волевых усилий человека. Это вовсе не значит, что герой романа оказывается в стороне от событий, но он стремится уловить их смысл, их место в том целом, что и составляет жизнь. В ряду важнейших из этих составляющих — природа. Но ещё — революция. Говоря о ней, Юрий Живаго произносит слова «гениально», «чудо истории», «так неуместно и несвоевременно только самое великое». И не случайно им, как

и самим Пастернаком, вспоминаются в этом случае имена Пушкина и Толстого: революция вовлекает в орбиту своего действия человека независимо от его желания, и самое мудрое в этом случае — подчиниться действию этих сил, не сопротивляясь и не форсируя их. Но подчиниться им для Пастернака не значит потерять ощущение ценности человеческой личности, не значит быть подавленным величием революционных событий. Вот почему, кстати, в романе его герои так часто вступают в разговоры, спорят, при этом каждый из участников такого спора не столько участвует в диалоге с собеседником, сколько развивает свои заветные мысли — диалог превращается в обмен монологами: каждому из персонажей надо выговориться, выразить — как в лирике — своё отношение к жизни. К тому же герои эти — и тут опять уместно вспомнить о лирике — не обладают достаточной характерностью: пластичность, традиционно обязательная для эпики, не свойственна образной системе романа.

Единство мира, человека и вселенной является основой мироощущения Пастернака. По словам Юрия Живаго, «всё время одна и та же необъятно тождественная жизнь наполняет вселенную и ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях». Так открывается столь важная для автора и героя романа мысль о возможности приобщения к вечному круговороту жизни, утверждается представление о жизни как торжестве вечного духа «живого». И роман, в начале которого повествуется о смерти матери Живаго, завершается (в стихотворении «Гефсиманский сад») воскресением Сына Божьего: жизнь завершается не смертью, а бессмертием, т. е. «жизнью в других людях», которых человек оставляет на земле.

Непосредственного участия в событиях Юрий Живаго не принимает, но вносит в них — в историю — жизнепонимание, основанное на христианских ценностях. И это принципиально важно: евангельская драма духовного выбора и крестной жертвы лежит в основании движения сюжета, развития характера в романе Пастернака. Стихи Юрия Живаго оказываются необходимым компонентом художественного целого, потому что в них воплощается бытийное содержание его личности, осуществляется его предназначение. Символической является и фамилия героя (вспоминается: «сын Бога живаго»), и его имя Юрий (его вариант — Георгий, победивший Дракона). Жизнь частного человека, таким образом, соотносится с евангельским прототипом — вот почему

в центре размышлений Юрия Живаго и его друзей постоянно находится триада «жизнь — смерть — воскресение», а само творчество осмысливается как «Слово Божье о жизни».

В сущности, персонажи романа раскрываются в сопоставлении с центральным его персонажем, и это ещё одно свидетельство лирической природы романа. Обращаясь к своим друзьям, Юрий Живаго произносит: «Единственно живое и яркое в вас — это то, что вы жили в одно время со мною и меня знали». При желании тут можно увидеть проявление крайнего индивидуализма, самовосхваление, но в романе Пастернака в самом деле именно присутствие Живаго позволяет увидеть главное в событиях и людях, высветить духовный смысл их существования. Другое важное для понимания природы романа обстоятельство: Юрий Живаго одновременно искренне любит и жену Тоню, и Лару. Объяснения этому на житейском уровне будут мелкими (если не пошловатыми), но героя романа в каждой из этих женщин привлекает лишь её свойственная индивидуальность. Тоня олицетворяет собою тепло домашнего очага, семью, родной для человека круг жизни. Для всех знавших Антонину Александровну привлекательной является её душевная теплота и сердечная доброта, и Юрий Живаго с радостью погружается в заботы, которыми наполнена её — и их совместная — жизнь. Но в этой такой хрупкой женщине поразительна и её стойкость, способность выжить — вместе с близкими ей людьми — в невероятно тяжёлых условиях революции и Гражданской войны. И позже, оставшись без мужа, насильственно вырванного из её жизни, она смогла сохранить то, что составляло смысл её существования, — семью, счастье детей. Иной оказывается роль, которую играет в жизни Юрия Живаго Лара. С её появлением его жизненный круг раздвигается, сюда входят мысли о судьбе России, о революции, природе. И недаром, расставшись с нею, в стихах, ей посвящённых, он всё дальше уходил «от истинного своего прообраза»: в стихах этих «появлялась умиротворённая широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого». Не случайно именно Лара, оказавшись у гроба Юрия Живаго, обращается к нему — как к живому! — со словами, столь значительными для понимания позиции автора романа: «Загадка жизни, загадка смерти, прелесть гения, прелесть обнажения, это пожалуйста, это мы понимали. А мелкие мировые дрязги вроде перекройки земного шара, это извините, увольте, это не по нашей части».

Приняв революцию, Юрий Живаго не может согласиться с тем, что величие её целей должно утверждаться силой, кровопролитием, страданиями, выпадающими на долю неповинных и незащищённых людей. Попав по принудительной мобилизации в партизанский отряд, он с особенной отчётливостью увидел, как бесчеловечна Гражданская война: «Изуверства белых и красных соперничали по жестокости, попеременно возрастая одно в ответ на другое, точно их перемножали». В этой оценке обнаруживается общечеловеческий характер позиции автора романа и его героя.

В романе Пастернака находит воплощение столь важная для него мысль о творческом самовыражении как естественном условии реализации личности. Мысль эта утверждается в спорах Юрия Живаго с его многочисленными оппонентами. Даже его ближайшие друзья Гордон и Дудоров, принадлежавшие «к хорошему профессорскому кругу», поддаются политическому воспитанию, заражаясь «политическим мистицизмом советской интеллигенции», что вызывает у Юрия Живаго резкий внутренний протест. «Несвободный человек, — убеждён он, — всегда идеализирует свою неволю». Герой романа Пастернака не соглашается с требованием «постоянного, в систему возведённого криводушия» и потому оказывается чуждым и гибнет в конечном счёте в мире, где эта система утверждается. И уж вовсе не приемлет он насаждаемой силой оружия, ценою гибели многих и многих жизненной философии таких «преобразователей», как Антипов-Стрельников, принадлежащий к породе тех, для кого «построение миров, переходные периоды — это их самоцель». Юрий Живаго верит в то, что жизнь «сама вечно себя переделывает и претворяет», а попытки насильственного преобразования её свидетельствуют лишь о непонимании «её духа, души её». О том, насколько зловеща противостоящая ему в этом случае сила, ярче всего свидетельствует появляющаяся на страницах романа фигура красного партизана Памфила Палых: он из тех людей, чья «бесчеловечность представлялась чудом классовой сознательности, их варварство — образцом пролетарской твёрдости и революционного инстинкта».

Революция для Пастернака не нуждается в оценках или оправдании. Но он ведёт речь о цене, которую приходится платить за совершаемое ею: о невинных жертвах, о разбитых судьбах, об утрате веры в ценность человеческой личности. Рушится такая крепкая семья Юрия Живаго, сам он, насильно отторгнутый от

родных, оказывается среди чуждых ему людей, лишена свободы и Лара. Закономерно поэтому, что с развитием революции жизнь героя романа всё более оскудевает: он окончательно теряет семью, исчезает Лара, вся окружающая его обстановка становится всё более мелочной, оскорбительно пошлой. И самое страшное: его покидают творческие силы, он опускается и погибает от удущья, перехватившего горло. Символическая смерть — она наступает Юрия Живаго в переполненном трамвае, который никак не мог обогнать пешехода.

И вновь необходимо возвратиться к революции, сыгравшей определяющую роль в судьбе поколения, к которому принадлежал герой романа: она притягивает и ужасает, соединяя несоединимое — чистоту целей и разрушительность способов их осуществления. Но завершает свой роман Пастернак на высокой лирической ноте, утверждая веру в жизнь, в её торжество: «Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но всё равно предвестье свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание».

Наделив своего героя поэтическим даром, Пастернак тем самым отдал ему самое дорогое из того, чем сам обладал. В стихах Юрия Живаго торжествует жизнь в её элементарных и, может быть, самых прекрасных формах; здесь мгновение длится бесконечно и открывается сокровенный смысл человеческого существования. Любовь, соединяя двоих, позволяет приобщиться к вечному движению жизни: беспредельно раздвигаются для любящих границы мира, в котором живёт, чувствует себя своим человек. А в стихотворении «Август» поэт обратится к людям — к тем, которым тоже придётся когда-то перейти роковую черту, — со словами прощания, что идут (страшно сказать!) оттуда; вот когда сказано о самом главном, что было в жизни:

Прощай, размах крыла расправленный,
Полёта вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство.

Стихи Юрия Живаго — о сокровенном. Не раз вспомнит герой романа свечу, что горела за окном московского дома, где была та, которую он затем встретил и полюбил. И среди написанного им останется «Зимняя ночь»:

Мело, мело по всей земле,
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

В бескрайнем просторе мира свеча становится точкой притяжения для человеческой души: повтором слов этот — такой домашний, уютный — источник света превращается едва ли не в вечный. А впрочем, так оно и будет в романе для Юрия Живаго и его любимой, а в стихотворении вновь и вновь настойчиво повторяется: «Свеча горела на столе, / Свеча горела». И звучит это как заклинание. Не в комнате, а в мире мерцает — и не гаснет! — этот одинокий свет: мелькающие на потолке, освещённом неверным светом свечи тени вполне реальны, а вместе с тем наводят на мысль о судьбе, её игре, её силе. И противостоять ей невозможно, недаром здесь «воск слезами с ночника на платье капал». С почти святотатственной дерзостью именем ангела, тенью креста осеняется совсем не любовь, а «жар соблазна». «На свечку дуло из угла» — вот когда этот мерцающий, неверный огонёк обретает почти мистический смысл: он не гаснет, являясь единственным источником света, в котором так нуждается заблудшая душа. И что бы ни случилось, как бы ни бушевала метель, когда «всё терялось в снежной мгле», как бы ни застило свет человеку, который соблазном погружается во тьму, он не одинок, не потерян в мире: «Мело весь месяц в феврале, / И то и дело / Свеча горела на столе, / Свеча горела».

- Как раскрывается в романе «Доктор Живаго» представление Пастернака о назначении человека, о смысле его жизни?

Подведение итогов. В пору создания романа Пастернак всё более укрепляется в убеждении о единстве, целостности мира во всех его проявлениях, но решающими для него продолжают оставаться законы природы. А задача поэзии — связать воедино природное и историческое и тем укрепить единство мира на основаниях добра и красоты, укрепить единство идеала и нормы. Принадлежность обыденного бытию особенно ощутима в стихах Пастернака там, где речь заходит о таких, в общем, обычных переменах в природе. Неизбежно наступившие заимки свидетельствуют о вечном движении жизни, о её обновлении, о том,

что «чудесами в решете полна зима на даче крайней». И снегопад — чего уж, казалось бы, проще — тоже позволяет испытать чувство приобщения к движению времени:

Снег идёт, густой-густой.
В ногу с ним, стопами теми,
В том же темпе, с ленью той
Или с той же быстротой,
Может быть, проходит время?

Поэзия вписывается в жизнь, оказывается её составной — и к тому же необходимой — частью. «Что значит понимать поэзию? — написал когда-то поэт. — Это значит понимать жизнь. Иначе — ложная глубина». Позднее об этом же сказано в стихах: «Одна оглядчивость пространства / Хотела от меня поэм. Она одна ко мне пристрастна, / Я только ей не надоем».

Сокровенный смысл человеческого существования, был убеждён поэт, в том, чтобы суметь «Привлечь к себе любовь пространства, / Услышать будущего зов», в том, чтобы «Быть живым, живым, и только, / Живым, и только до конца».

Когда-то Пастернак написал: «Я брошен в жизнь, в потоке дней / Катящую потоки рода». Но вовсе не щепкой в волнах этого потока чувствует себя герой лирики поэта: в слиянности с миром — прежде всего с природой — видится ему источник силы, возможность приобщения к вечному круговороту жизни. Потому-то вновь и вновь возвращается поэт в своих стихах к смене времён года: здесь особенно наглядно обнаруживается и течение («поток дней») жизни, и её устойчивость, находящая выражение в повторяемости, в цикличности.

Ах, это сызнава, верно, сегодня
Вышел из рощи ночью ручей.
Это, как в прежние времена,
Сдвинула льдины и вздулась запруда,
Это поистине новое чудо,
Это, как прежде, снова весна.

Приобщение к природе, к миру даёт возможность преодолеть и ощущение одиночества, и осознание кратковременности собственного земного бытия — открывает возможность видеть то, что лежит далеко впереди, за очерченными жизнью горизонтами. «За поворотом, в глубине / Лесного лога, / Готово будущее мне /

Верней залога». Но ещё есть возможность ощутить собственную силу, подобную той, какой владеет природа с её очистительными грозами, после которых всё оживает, всё «дышит, как в раю». «Рука художника ещё всесильней / Со всех вещей смывает грязь и пыль. Преображённой из его красильни / Выходят жизнь, действительность и быль». Полнота доверия к жизни порождала и отношение к смерти как к условию её осуществления. И бессмертие, о котором говорил Юрий Живаго, воспринималось им как вхождение в «состав будущего», в жизнь, что «ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях». Однако войти туда можно было только при условии осознанного поведения личности в истории, при условии сознательного — трудного — выбора своего места в историческом движении.

Но у Пастернака бессмертие, вечность — понятия отнюдь не отвлечённые: вечность запросто входит в комнату, и символом её оказывается в одном из последних стихотворений поэта ежегодно — в новогодние праздники — возникающая в доме, а потом исчезающая из него красавица ёлка:

Будущего недостаточно,
Старого, нового мало.
Надо, чтоб ёлкою святочной
Вечность средь комнаты стала.

И это так обычно для поэзии — породнить человека с вечностью, заставить его постоянно помнить о том, что «только жизни в пору / Всё время рваться вверх и вдаль».

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Реализм — «особый градус искусства»

Лирический сюжет

Лирическая условность

Лирическая тема

Взаимосвязанность деталей в лирике

Лирическое мышление

Центр лирической темы — история

Лирический дневник

Слиянность поэзии и прозы

Проза поэта

Лирическая природа романа

Поэтическое освоение истории

Язык литературы

В стихах Пастернака соединяются разные речевые пласты: лексика книжная и бытовая, свойственная высокому стилю и просторечию, научному и канцелярскому языку и т. д. Объясните смысл и назначение такого рода «сплава», его роль в поэтике Пастернака.

Размышляем о прочитанном



1. С какой целью Пастернак неизменно обращается в своих стихах к миру природы? Каковы содержательные функции появляющихся при этом образов?
2. В чём особенности восприятия поэтом пореволюционной действительности?
3. Что говорит Пастернак о назначении поэта и поэзии, о месте искусства в жизни?
4. Как раскрываются в романе «Доктор Живаго» взаимоотношения человека и пореволюционной эпохи?
5. Какую роль играют в романе Пастернака стихи Юрия Живаго?
6. Какое место в поздних стихах Пастернака занимают религиозные мотивы?

Творческое задание



Проследите развитие лирического сюжета в книге стихов «Сестра моя — жизнь».

Темы сочинений



1. Художник и новая действительность в цикле стихов Пастернака «Второе рождение».
2. Человек и природа в стихах лирического цикла Пастернака «Когда разгуляется».
3. Роман о русской революции (Борис Пастернак. «Доктор Живаго»).

Темы рефератов



1. Особенности поздней лирики Пастернака (на примере 2—3 стихотворений по выбору).
2. Образ Юрия Живаго как воплощение представлений Пастернака о назначении человека.

Проекты



1. Портреты современников в прозе Пастернака. (Коллективное исследование.)
2. Своеобразие образной системы в лирике Пастернака (на примере 2—3 стихотворений по выбору). (Индивидуальное исследование.)

Урок-практикум



Цель урока: Объяснить, чем обусловлено своеобразие поэзии Пастернака, охарактеризовать особенности его поэтического мира, закономерность выхода поэта к прозе.

План работы

1. Обращение поэта к природе как средство постижения и художественного осознания мира.
2. Образная система лирики Пастернака.
3. Человек и мир в лирике Пастернака.
4. Роман «Доктор Живаго» не укладывается в свойственные русскому классическому (реалистическому) роману жанровые рамки. Объяснить, в чём особенности его жанровой природы, почему в центре повествования оказывается герой, раскрывающийся не столько в действии, сколько в своих высказываниях. В чём смысл романа и его реализация в цикле стихов Юрия Живаго?

Советуем прочитать



- **Быков Д.** Пастернак. — М., 2006.
Наиболее полная биография поэта, воссоздающая процесс его творческого развития на широком историко-литературном фоне.
- **Карпов А.** Неугасимый свет. — М., 1998. — гл. «Вечности заложник, у времени в плену».
Рассказ о судьбе поэта, сумевшего сказать своё собственное слово о выпавшей на его долю суровой эпохе.
- **Пастернак Е.** Борис Пастернак: биография. — М., 1990.
Книга, представляющая собой первую биографию Б. Пастернака, написана сыном поэта на основе богатейшего архивного материала — документов, писем, воспоминаний его современников. Она не только раскрывает обстоятельства жизни поэта, но и показывает творческую историю создания его произведений.
- **Воспоминания о Борисе Пастернаке.** — М., 1993.
Книга содержит свидетельства современников о поэте. Воспоминания людей, близко знавших Б. Пастернака, обогащают наше представление о Пастернаке — человеке честном, искреннем и о Пастернаке — художнике яркого и самобытного дарования.

АННА АНДРЕЕВНА АХМАТОВА

(1889—1966)



- Начало пути. ■ Первые поэтические сборники «Белая стая», «Подорожник».
- Индивидуальный поэтический почерк Ахматовой. ■ Тема Родины. ■ «Реквием».
- «Поэма без героя». ■ Итог жизни — итог страданий

Биография поэта. Анна Ахматова прожила долгую жизнь. Пережила она и рано пришедшую к ней всероссийскую известность, и незаслуженную — затянувшуюся на несколько десятилетий — резкую хулу, надолго закрывшую ей дорогу в печать, и подлинно мировую славу, что вернулась к ней на склоне лет. Время обошлось с ней жестоко. Но она продолжала жить радостно и горестно, не утрачивая всегда свойственной ей величавости, гордой уверенности в спасительной силе поэтического слова.

Анна Андреевна Горенко (Ахматова — литературный псевдоним, взятый, по собственным словам, в честь прабабушки, татарской княжны Ахматовой) родилась 11 (23) июня 1889 г. на Большом Фонтане (близ Одессы) в семье флотского инженера-механика в отставке. Уже через год семья переехала в Царское Село, с которым — как, впрочем, и с Петербургом — будет связано для поэта всё самое заветное в жизни. Писать она начала рано — ей было тогда лишь одиннадцать. В гимназии, которую она заканчивала в Киеве, Ахматова, по собственному признанию, училась «всегда очень неохотно», а после её окончания поступила на юридический факультет Высших женских курсов, но проучилась там лишь два года. Недолго проучилась она и на Высших историко-литературных курсах Раева, куда поступила, переехав в Петербург.

К этому времени её жизненное призвание определилось — ею навсегда овладела поэзия.

В апреле 1910 г. Аня Горенко становится женой Н. С. Гумилёва. У него — автора трёх книг стихов — уже было в поэзии довольно известное имя. Когда выяснилось, что стихи пишет и его юная жена, то всерьёз к этому поэт отнёсся не сразу. Однако очень скоро стало ясно, и Гумилёву в том числе, что в русской поэзии зазвучал новый — талантливый, чистый — голос.



А. А. Ахматова, Н. С. Гумилёв, их сын Лёва

В 1912 г. вышел первый сборник стихов Ахматовой «Вечер». Эта, а также вышедшая через два года книга стихов «Чётки» вызвали у читателя и критики не просто благосклонное отношение, как скромно сказано в автобиографии поэта, — они дали возможность говорить о подлинной новизне ахматовской лирики даже для того на редкость богатого в истории русской поэзии времени.

Известие о начале Первой мировой войны Ахматова встретила в небольшой усадьбе Гумилёвых Слепнево. Эта «тверская скудная земля» вошла в стихи. Как тогда же вошла в её судьбу история — начавшаяся война; запомнилось и испепеляющее в июле 1914 г. землю солнце. Семейная жизнь не складывалась, но, когда в августе 1914 г. Гумилёв ушёл добровольцем на войну, мысль о нём прорвётся в стихах, что звучат как молитва о спасении воина: «И плакать грешно, и томиться грешно / В милом родном дому».

Книги «Белая стая» (1917), «Подорожник» (1921) и «Anno Domini MCMXXI» (1921) упрочили за Ахматовой славу одного из первых поэтов современной России. Однако следующей книге её стихов суждено было увидеть свет лишь в 1940 г.

Уже в первые послереволюционные годы имя автора упомянутых выше книг становится одиозным, прямо противопоставляется именам поэтов революционной России. В 1930-е гг. Ахматову настигла волна сталинских репрессий. Был арестован её единственный сын Л. Н. Гумилёв; вскоре освобождённый, он был арестован вновь; во время войны Гумилёв был выпущен на волю и послан на фронт, где и воевал до победного конца. В 1949 г. его посадили в третий раз, и лишь в мае 1956 г. он оказался на свободе.

Эту трагедию Ахматова разделяла со своим народом. И это не метафора: много часов провела она в страшной очереди, что вытягивалась вдоль мрачных стен старой петербургской тюрьмы «Кресты».

Ощущение своей кровной связи с народом ещё более усилилось в дни Великой Отечественной войны. Блокада застала Ахматову в родном Ленинграде. Она мужественно переносила тяготы жизни в осаждённом городе. Вывезенная из блокадного Ленинграда на самолёте больной, Ахматова жила в Ташкенте, где жадно следила за сообщениями с фронтов, выступала в госпиталях перед ранеными, много работала. В июне 1944 г. вернулась в Ленинград, с которого было снято блокадное кольцо.

В 1946 г. выступлением А. Жданова и последовавшим за этим Постановлением ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» была открыта новая кампания против Ахматовой: её поэзия объявлялась чуждой народу, враждебной ему, а в адрес поэта произносились уничижительные (а у Жданова и просто оскорбительные) слова. Для Ахматовой наступила самая тяжёлая пора. Исключённая из Союза писателей, лишённая средств к существованию, подвергаемая гонениям, она оказывается изгоем в родной стране. Был уничтожен весь тираж уже напечатанного в 1946 г. сборника её стихов. Началась мучительная нищета.

Запрет с её имени был снят в конце 1950-х гг. На склоне дней вклад Ахматовой в русскую и мировую поэзию был по достоинству оценён присуждением в 1964 г. международной премии «Этна-Таормина», которую в торжественной обстановке вручили поэту на Сицилии, а в следующем году — почётной степени доктора старейшего в Англии Оксфордского университета.

Скончалась Ахматова 5 марта 1966 г.

Основные вехи жизненного и творческого пути Ахматовой. Поэзия женской души. В стихах Ахматовой открывается мир

женской души, страстной, нежной и гордой. Рамки этого мира были очерчены любовью — чувством, составляющим в стихах Ахматовой содержание человеческой жизни. Нет, кажется, такого оттенка этого чувства, о котором бы не было сказано: от нечаянных оговорок, выдающих глубоко затаённое («И как будто по ошибке / Я сказала: „Ты...“»), до «страсти, раскалённой добела».

О душевном состоянии в стихах Ахматовой не рассказывается — оно воспроизводится как переживаемое сейчас, пусть и переживаемое в памяти. Воспроизводится точно, тонко, и тут важна каждая, даже самая незначительная подробность, позволяющая, уловив, передать переливы душевного движения, о котором прямо могло и не говориться. Эти подробности, детали порой вызывающе заметны в стихах, говоря о происходящем в сердце их героини больше, чем могли бы сказать пространные описания. Примером такой поразительной психологической насыщенности стиха, ёмкости стихового слова могут служить строки «Песни последней встречи»:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Поэзия Ахматовой представляет собой словно бы роман, насыщенный тончайшим психологизмом. Здесь есть свой «сюжет», который нетрудно восстановить, проследив, как возникает, развивается, разрешается порывом страсти и уходит, становится достоянием памяти чувство, которое в ранних стихах Ахматовой и определяет главное в жизни человека. Вот лишь предчувствие любви, неясное ещё томление, заставляющее трепетать сердце: «Безвольно пощады просят / Глаза. Что мне делать с ними, / Когда при мне произносят / Короткое, звонкое имя?» Оно сменяется другим чувством, которое резко учащает биение сердца, уже готового вспыхнуть страстью: «Было душно от жгучего света, / А взгляды его — как лучи. Я только вздрогнула: этот / Может меня приручить». Состояние это передано с физической осязательностью, обжигающий свет здесь обладает странно — и пугающе — притягивающей силой, а последнее в стихах слово выдаёт меру беспомощности перед ней. Угол зрения в этих стихах, пожалуй, не широк, а само зрение сосредоточенно. И это потому, что здесь речь идёт о том, что составляет ценность человеческо-

го существования, в любовном поединке испытывается достоинство человека. К героине стихов придёт и смирение, однако прежде у неё вырвется гордое: «Тебе покорной? Ты сошёл с ума! / Покорна я одной Господней воле. Я не хочу ни трепета, ни боли, / Мне муж — палач, а дом его — тюрьма». Но главные здесь слова те, что появятся вслед за только что приведёнными: «Но видишь ли! Ведь я пришла сама...» Подчинение — и в любви тоже — возможно в лирике Ахматовой лишь по собственной воле.

- О любви Ахматовой написано много, и, наверное, никто в русской поэзии не воссоздал столь полно, столь глубоко это возвышенное и прекрасное чувство.

В ранних стихах поэтессы сила страсти оказывалась неодолимой, роковой, как любили тогда говорить. Отсюда — пронзительная резкость слов, которые вырываются из опалённого любовью сердца: «Не любишь, не хочешь смотреть? / О, как ты красив, проклятый!» А далее здесь же: «Мне очи застит туман». Много их, строк, запечатлевших почти горестную беспомощность, которая приходит на смену вызывающему непокорству, приходит вопреки очевидному. Как это увидено — безжалостно, точно: «Полуласково, полулениво / Поцелуем руки коснулся...», «Как не похожи на объятия / Прикосновенья этих рук».

- И это тоже о любви, о которой в лирике Ахматовой сказано с той беспредельной откровенностью, что позволяет читателю отнестись к стихам как к строкам, ему лично адресованным.

Любовь у Ахматовой одаривает и радостью, и горем, но всегда это счастье, потому что позволяет преодолеть всё, разъединяющее людей («Ты дышишь солнцем, / Я дышу луною, / Но живы мы любовью одною»), помогает их дыханию слиться, отзавшись в стихах:

Лишь голос твой поёт в моих стихах,
В твоих стихах моё дыхание веет.
И есть костёр, которого не смеет
Коснуться ни забвение, ни страх.
И если б знал ты, как сейчас мне любви
Твои сухие розовые губы.

В стихах Ахматовой разворачивается жизнь, суть которой в первых её книгах и составляет любовь. И когда она оставляет человека, уходит, то остановить её не могут даже справедливые укоры совести: «В недуге горестном моя томится плоть, / А вольный дух уже почиет безмятежно». Только это кажущаяся безмятежность, она опустошительна, порождая горестное осознание, что в покинутом любовью доме «не совсем благополучно».

Ахматова не стремится вызвать у читателя сочувствие, а тем более жалость: в этом героиня её стихов не нуждается. «Брошена! Придуманное слово — / Разве я цветок или письмо?» И дело тут вовсе не в пресловутой силе характера — в стихах Ахматовой всякий раз схватывается мгновение: не остановленное, а ускользающее. Чувство, состояние, лишь наметившись, изменяется. И может быть, именно в этой смене состояний — их зыбкости, неустойчивости — очарование, прелесть воплощаемого в ранней лирике Ахматовой характера: «Радостно и ясно / Завтра будет утро. / Эта жизнь прекрасна, / Сердце, будь же мудро». Даже облик героини стихов намечен лёгким штрихом, едва уловим: «У меня есть улыбка одна. / Так, движенье чуть видное губ». Но эти зыбкость, неопределённость уравниваются обилием деталей, подробностей, принадлежащих самой жизни. Мир в стихах Ахматовой не условно-поэтический — он реален, выписан с осязаемой достоверностью: «Протёртый коврик под иконой, / В прохладной комнате темно...», «Ты куришь чёрную трубку, / Как странен дымок над ней. / Я надела узкую юбку, / Чтоб казаться ещё стройней». И героиня стихов появляется здесь «в этом сером будничном платье, на стоптанных каблуках». Однако ощущение заземлённости при этом не возникает — тут другое: «...Нет земному от земли / И не было освобожденья».

Тема любви в ранней лирике Ахматовой, средства выражения переживания в стихах.

Погружая читателя в жизнь, Ахматова позволяет почувствовать течение времени, властно определяющего судьбу человека. Впрочем, вначале это находило выражение в столь часто встречающейся у Ахматовой «прикреплённости» происходящего к точно — по часам — обозначенному моменту: «Я сошла с ума, о мальчик странный, / В среду в три часа». Позднее ощущение движущегося времени будет поистине материализовано:

Что войны, что чума? Конец им виден скорый;
Их приговор почти произнесён.
Но как нам быть с тем ужасом, который
Был бегом времени когда-то наречён.

О том, как рождаются стихи, Ахматова рассказала в цикле «Тайны ремесла». Примечательно соединение этих двух слов, совмещение сокровенного и обыденного — одно из них буквально неотделимо от другого, когда речь заходит о творчестве. Оно у Ахматовой — явление того же ряда, что и жизнь, и процесс его идёт по воле сил, что диктуют ход жизни. Стих возникает как «раскат стихающего грома», как звук, побеждающий «в бездне шёпотов и звонов». И задача поэта — уловить его, расслышать прорывающиеся откуда-то «слова и лёгких рифм сигнальные звоночки».

Процесс творчества, рождение стиха у Ахматовой приравнивается к процессам, что происходят в жизни, в природе. И обязанность поэта, казалось бы, не выдумывать, а всего-то лишь, расслышав, записать. Но давно уже замечено, что художник в своём творчестве не стремится к тому, чтобы делать как в жизни, а творит как сама жизнь. В соперничество с жизнью вступает и Ахматова: «У меня не выяснены счёты / С пламенем, и ветром, и водой...» Впрочем, тут, пожалуй, точнее говорить не о соперничестве, а о сотворчестве: поэзия позволяет добраться до сокровенного смысла того, что делается и сделано жизнью. Это Ахматова сказала: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда, / Как жёлтый одуванчик у забора, / Как лопухи и лебеда». Но земной сор становится почвой, на которой поэзия **вырастает**, поднимая с собой человека: «...Мне мои дремоты / Вдруг такие распахнут ворота / И ведут за утренней звездой». Вот почему в лирике Ахматовой у поэта и мира отношения на равных — счастье быть одарённой им неотделимо в стихах от осознания возможности одарить щедро, по-царски:

Многое ещё, наверно, хочет
Быть воспетым голосом моим:
То, что бессловесное, грохочет,
Иль во тьме подземный камень точит,
Или пробивается сквозь дым.

- Для Ахматовой искусство способно вбирать в себя мир и тем самым делать его богаче, и этим определяется его действенная сила, место и роль художника в жизни людей.

С ощущением этой дарованной ей силы Ахматова прожила свою жизнь в поэзии. «Осуждены — и это знаем сами — / Мы расточать, а не копить», — сказано ею в самом начале поэтического пути, в 1915 г. Именно это позволяет стиху обрести бессмертие, о чём сказано афористически точно:

Ржавеет золото, и истлевает сталь,
Крошится мрамор. К смерти всё готово.
Всего прочнее на земле — печаль
И долговечней — царственное слово.

При встрече со стихами Ахматовой невольно вспоминается имя Пушкина: классическая ясность, интонационная выразительность ахматовского стиха, отчётливо выраженная позиция притяжения мира, противостоящего человеку, — всё это позволяет говорить о пушкинском начале, явственно обнаруживающем себя в поэзии Ахматовой. Имя Пушкина было для неё самым дорогим — с ним связывалось представление о том, что составляет суть поэзии. Прямых переключений с пушкинскими стихами в поэзии Ахматовой почти не встретить, воздействие Пушкина сказывается здесь на ином уровне — философии жизни, настойчивом стремлении быть верным лишь одной поэзии, а не силе власти или требованиям толпы.

Именно с пушкинской традицией связывается свойственная Ахматовой масштабность поэтической мысли и гармонической точности стиха, возможность выявить всеобщее значение неповторимого душевного движения, соотнести чувство истории с чувством современности, наконец, многообразие лирических тем, скрепляемых личностью поэта, который всегда современник читателю.

Особенности воссоздания внутреннего мира лирической героини стихов в поэзии Ахматовой. Родина в лирике Ахматовой. Судьбу свою Ахматова навсегда связала с судьбой родной земли, и, когда после революции пришла пора выбирать, она не колебалась: осталась с родной страной, с народом, объявив об этом решительно, громко в стихотворении «Мне голос был. / Он звал утешно...».

Но становиться певцом победившего класса Ахматова не собиралась.

Она не отказывала революции в величии целей, но утверждению их — была убеждена Ахматова — не могли способствовать поругание человечности, жестокость, которая в пореволюционную эпоху выдавалась за самое действенное средство утверждения добра и справедливости. Неизбывной горечью наполнены её стихи, порождённые временем, когда во имя высоких идеалов были бессмысленно порушены многие человеческие судьбы, растоптаны жизни: «Не бывать тебе в живых, / Со снегу не встать. / Двадцать восемь штыковых, / Огнестрельных пять. / Горькую обновушку / Другу шила я. / Любит, любит кровушку / Русская земля».

Представлениям о смысле существования и назначении поэзии, всё более решительно утверждавшимся в пореволюционную эпоху, стихи Ахматовой явно не соответствовали: её поэзия объявляется достоянием прошлого, враждебного революционной действительности. А вскоре стихи её и вовсе перестали печатать, и даже имя её появлялось изредка, лишь в резко критическом контексте.

Время обошлось с Ахматовой на редкость жестоко.

В конце августа 1921 г. по чудовищно несправедливому обвинению в причастности к контрреволюционному заговору был расстрелян Николай Гумилёв. Их жизненные пути к тому времени разошлись, но из сердца её он никогда не был вычеркнут: слишком многое связывало их. Пережитое тогда и оставшееся с нею на всю жизнь горе будет отзываться в её стихах вновь и вновь: «На пороге белом рая, / Оглянувшись, крикнул: „Жду!“», «Я гибель накликала милым, / И гибли один за другим».

О смерти Гумилёва Ахматова, по собственному свидетельству, узнала из газет. Вдовий плач, скорбь о безвременно и безвинно загубленном человеке, что продолжает оставаться дорогим, ощущается в стихотворении, которое относится к шедеврам ахматовской лирики:

Заплаканная осень, как вдова
В одеждах чёрных, все сердца туманит...
Перебирая мужнины слова,
Она рыдать не перестанет.
И будет так, пока тишайший снег
Не сжалится над скорбной и усталой...
Забвенье боли и забвенье нег —
За это жизнь отдать не мало.

В русской поэзии немало прекрасных описаний осени. Ахматова не описывает — она воссоздаёт внутреннее, душевное состояние, которое в обиходе нередко характеризуется словом **осеннее**: здесь воедино сливаются горечь и тоска, перерастающие в чувство безысходности, которое с закономерностью, воплощаемой в смене времён года, тоже проходит, сменяется всепоглощающим беспамятством. Выражению этого состояния подчинена вся система художественных средств. Здесь обильно представлены слова, обладающие большой эмоциональной насыщенностью: *вдова, боль, забвение, нега, рыдать, сжалиться, туманить*. Особенно заметно это при обращении к эпитетам: *заплаканная, чёрные, тишайший, скорбная и усталая*. Каждый из них обладает чрезвычайно широким содержанием и вместе с тем конкретен, служит характеристике происходящего в человеческой душе, в сердце.

Аллегорическая фигура осени, ассоциируясь с неутешной вдовой, обретает черты, свойственные одновременно и явлению природы (времени года), и человеку (быту): **заплаканная осень, в одеждах чёрных**. Поэтическая аллегория соединяется с прозой жизни, всегда торжественное природное явление — со скорбной обыденностью. Уже первой строкой, заключённым в ней сравнением («Заплаканная осень, как вдова») величественная картина одного из времён года совмещается с жанровой картинкой. Но ощущения сниженности, заземлённости стиха не возникает: происходящее в жизни человека обнаруживает причастность к свершающемуся в мире.

Поразительную свежесть восприятия жизни Ахматова сохранила до конца своих дней, сумев увидеть, как «Ломятся в комнату липы и клёны, / Гудит и бесчинствует табор зелёный», как «Снова осень валит Тамерланом, / В арбатских переулках тишина, / За полустанком или за туманом / Дорога непроезжая черна», почувствовать, что «безвольна песня, музыка нема, / Но воздух жётся их благоуханьем...». И всякий раз обострённо воспринимаемое **сейчас** сопрягается с тем, что уже **было и будет**, — взгляд, брошенный к ограде домика в Комарове, где в последние свои годы подолгу жила Ахматова, заставляет вздрогнуть: «В зарослях крепкой малины / Тёмная свежая ветвь бузины... Это — письмо от Марины». Напоминание о Марине Цветаевой с её трагической судьбой раздвигает временные рамки стихотворения, неприятно названного «Комаровские наброски»

и напоминающего о том, что «все мы немного у жизни в гостях, / Жить — это только привычка».

- С помощью каких поэтических средств передаётся в лирике Ахматовой ощущение «бега времени»?

Привычка жить у Ахматовой с годами не ослабевала, а всё обостряющееся ощущение скоротечности жизни вызывало не только печаль, но и чувство радостного изумления перед её, жизни, нестареющей красотой. С огромной силой выражено это в «Приморском сонете»:

Здесь всё меня переживёт,
Всё, даже ветхие скворешни
И этот воздух, воздух вешний,
Морской свершивший перелёт.
И голос вечности зовёт
С неодолимостью нездешней,
И над цветущею черешней
Сиянье лёгкий месяц льёт.
И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
Дорога, не скажу куда...
Там средь стволов ещё светлее
И всё похоже на аллею
У царскосельского пруда.

«Голос вечности» в стихотворении отнюдь не аллегория: настаёт для человека время, когда он слышит его всё отчётливее. И в неверном свете «лёгкого месяца» мир, оставаясь реальным, что-то в этой своей реальности теряет, становится призрачным, как дорога, что от комаровского домика (Ахматова называла его «будкой») ведёт, «не скажу куда».

Изображение в стихе балансирует на зыбкой грани реального и того, что лежит за гранью воспринимаемого живым человеком мира. Дорога, ожидающая человека в конце его жизни, внезапно соединяет неизбежное **завтра** с родным для поэта царскосельским **вчера**, потому-то она, дорога, и кажется «совсем нетрудной».

Ощущение вечности возникает здесь на удивление естественно — простым сравнением сроков, отпущенных человеку и такому, в общем, недолговечному предмету, как «ветхая скворешня».

И предстоящая человеку скорбная дорога оказывается здесь светлой не только потому, что он внутренне готов достойно пройти по ней до конца, но ещё и от сияния стволов, вызывающих мысль об исконно русском дереве — берёзе.

Мысль о неизбежности расставания со всем, что так дорого сердцу, вызывает светлую скорбь, и чувство это порождено не только верой (Ахматова всегда была глубоко верующим человеком), но ощущением своей кровной причастности вечно живой жизни. Осознание того, что «здесь всё меня переживёт», порождает не озлобление, а, напротив, состояние умиротворённости.

- Обратим внимание и ещё на один момент. С ночью связываются представления о завершении, о конце, с весной — о начале, о прекрасной поре первоцвета. Здесь, в стихотворении Ахматовой, две эти точки, два состояния, два представления совмещены: «цветущая черешня» облита сиянием «лёгкого месяца».
- Это стихотворение о стоящей у порога смерти? Да. И о торжестве жизни, что уходит в вечность.

Ощущение приобщённости индивидуальной (и своей собственной тоже) судьбы к вечности, к истории.

Насквозь земная, поэзия Ахматовой нигде, ни в одном из написанных ею стихотворений не выглядит приземлённой. Обусловлено это высоким настроением души, всегда жившей в стихах убеждённостью в высоком предназначении человека. Мелкое в человеческих отношениях, подробности быта остаются за пределами лирической поэзии или оказываются почвой, на которой вырастает — «на радость вам и мне» — чудо стиха. Стих Ахматовой отнюдь не бесплотен, но частности, детали повседневной жизни являются здесь основанием для взлёта человеческой мысли, возникают в непрерывной — хотя не всегда открытой — соотносённости с настойчиво утверждаемыми Ахматовой этическими (и эстетическими) идеалами.

В лирике Ахматовой невозможно встретиться с состоянием душевной успокоенности, расслабленности; мера требовательности остаётся предельно высокой и в стихах о любви, где чувство, связывающее двоих, вырывается на широкие просторы человеческого бытия: «А мы живём торжественно и трудно, / И чтим обряды наших горьких встреч». Потому-то в стихах Ахматовой всегда так велика напряжённость чувств, в атмосфере которой жить

совсем не просто. Но просто жить — это не для неё, сказавшей: «Какая есть. Желаю вам другую — / Получше». Тут не гордыня сказывается, хотя гордости Ахматовой всегда было не занимать, тут нечто иное — ощущение душевной свободы.

- Какими средствами выражается в лирике Ахматовой осознание собственной правоты, мужественное противостояние судьбе?

Точкой опоры для Ахматовой всегда оставалась родная земля. Стоит повторить, что всей жизнью своей она была связана с Петербургом, с Царским Селом. Навсегда она была привязана сердцем к величественному городу на Неве, о котором сказала когда-то: «Был блаженной моей колыбелью / Тёмный город у грозной реки / И торжественной брачной постелью, / Над которой держали венки / Молодые твои серафимы, — / Город, горькой любовью любимый». Начиная с Пушкина, Петербург — одна из важнейших тем русской литературы, своеобразный плацдарм, на котором решаются вопросы её исторического бытия, проблемы судьбы человека в современном мире. Ахматова не повторяет своих гениальных предшественников и современников. У неё свой Петербург: средоточие величия России, воплощение творимой человеком красоты. С ним связывается для неё заветное в жизни («Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда»), сердце пронзает сладкой болью видение Летнего сада («Я к розам хочу, в тот единственный сад, / Где лучшая в мире стоит из оград»), и вырывается восхищённый возглас: «Как площади эти обширны, / Как гулки и круты мосты!» Между человеком и городом возникает связь, которую хочется назвать интимной: для героини ахматовской лирики город одушевлён, он свидетель и участник её жизни. И потому-то каждая чёрточка его облика — это деталь, подробность её судьбы. Он радует сердце, но может предстать и «мрачнейшей из столиц», «немилым городом»: в эпитеты эти вложены горечь измен и потерь, окутывающий душу холод.

- Родина никогда не была для Ахматовой понятием отвлечённым. С годами при обращении к теме Родины иными, всё более значительными становятся масштабы размышлений поэта. Одно из доказательств тому — стихотворение «Родная земля».

Любовь к ней проверяется всей жизнью, но и смерть — убеждена Ахматова — не способна оборвать связь между человеком и родной для него землёй:

В заветных ладанках не носим на груди,
О ней стихи навзрыд не сочиняем,
Наш горький сон она не бередит,
Не кажется обетованным раем.
Не делаем её в душе своей
Предметом купли и продажи,
Хворая, бедствуя, немотствуя на ней,
О ней не вспоминаем даже.
Да, для нас это грязь на калошах,
Да, для нас это хруст на зубах.
И мы мелем, и месим, и крошим
Тот ни в чём не замешанный прах.
Но ложимся в неё и становимся ею,
Оттого и зовём так свободно — своюю.

Здесь — и это свойственно поэзии Ахматовой — пересекаются два смысловых плана, закрепляющих два значения слова, два представления о земле. Буквально реализуется простейший смысл: зашитая в ладанку щепотка родной земли, хруст пыли на зубах, грязь на калошах. И отношение к земле, что лежит под ногами, вполне прозаическое: её мелют, месят, крошат. Иное, возвышенное отношение к ней, когда она воспринимается как Отчизна, демонстративно отвергается: «В заветных ладанках не носим на груди, / О ней стихи навзрыд не сочиняем», — она не кажется «обетованным раем». Но этот ряд отрицаний, откровенно адресованных покинувшему землю (это они уносили её в ладанках, это они сочиняли о ней стихи навзрыд), при своём продолжении вдруг вводит движение мысли в противоположное русло: «Не делаем её... предметом купли и продажи». И чем настойчивее повторяются слова, казалось бы, демонстрирующие равнодушие к родной земле, тем очевиднее становится, что здесь раскрывается отрицательное отношение к внешним — напускным, бьющим на эффект — проявлениям чувств. В заключительном двустишии изумительно просто «произносится» мысль о единстве человека и земли, возвышенное и земное предстаёт как целое. Завершающее предыдущую строку слово «прах» равно относится теперь и к земле, и к человеку: рождённый на земле, он

уходит в неё, и оба эти акта — самое значительное из того, что свершается в жизни.

«Реквием». Любить эту родную землю было для Ахматовой совсем не просто, потому что именно здесь приходилось испытывать муки, которые не поддавались никаким сравнениям. Сама родина была тут, разумеется, ни при чём, но от осознания этого не становится легче.

Стоя в очереди у стен тюрьмы, где был заточён её сын, Ахматова услышала полушёпотом произнесённый вопрос: «А это вы можете описать?» — и ответила: «Могу».

Так рождались стихотворения, вместе составившие «Реквием» — поэму, которая стала данью скорбной памяти всем безвинно загубленным в годы сталинского произвола. Спустя два десятилетия после завершения ей был предпослан эпитафия, в котором позиция Ахматовой в жизни и в поэзии получила итоговую — поразительную по суровой строгости и выразительному лаконизму — характеристику:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл —
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

- Дважды повторяющееся слово **чуждый** дважды отвергается, перечёркивается словами **мой народ**: прочность слияния судеб народа и его поэта проверяется общим для них **несчастьем**.

О том, почему Ахматова не могла не написать «Реквием», сказано ею в кратком предисловии к поэме: это был её долг перед теми, вместе с кем она провела «семнадцать месяцев в тюремных очередях Ленинграда».

В русской поэзии найдётся немного стихов, где с такой же силой был бы выражен ужас потери, выражено горе, заставляющее усомниться в возможности и необходимости собственного существования, проникающее, кажется, во все поры тела, лишаящее человека душевных сил. Подробности происходящего воспроизводятся с обычной для Ахматовой достоверностью, но оказываются столь страшными, что позволяют почувствовать ледящее дыхание смерти. «Уводили тебя на рассвете, / За тобой, как на выносе, шла...», «На губах твоих холод иконки, / Смерт-

ный пот на челе... Не забыть!», «И прямо мне в глаза глядит, / И скорой гибелью грозит / Огромная звезда». Обращённая к смерти мольба: «Ты всё равно придёшь — зачем же не теперь? / Я жду тебя — мне очень трудно» — является одной из высших точек развития лирического сюжета в поэме.

Острая боль, которой вызваны к жизни строки поэмы, пронизывает мир, и в этом — страшная правда времени, о котором идёт здесь речь. Масштабы трагедии заданы уже первыми строками посвящения к поэме: «Перед этим горем гнутся горы, / Не течёт великая река...» И раньше чем прозвучат слова «помолитесь обо мне», возникает образ всеобщей беды: «Подымались, как к обедне ранней, / По столице одичалой шли, / Там встречались, мёртвых бездыханней, / Солнце ниже и Нева туманней, / А надежда всё поёт вдали». Но избранному поэтом жанру — реквиему, звучащему во время заупокойной службы, и эти вселенские рамки оказываются слишком узкими: трагедия, о которой идёт речь в поэме, вызывает в памяти самое страшное из преступлений, которые знает человечество, — распятие Христа. И здесь Ахматова сумела разглядеть горе Матери, о котором даже сказать страшно: «...Туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел».

Черты создаваемого в поэме обобщённого **человеческого портрета** («Узнала я, как опадают лица, / Как из-под век выглядывает страх, / Как клинописи жёсткие страницы / Страдание выводит на щеках...») становятся здесь чертами облика эпохи. Её приметы множатся, и каждая из них увидена, пережита и вместе с тем словно бы находится уже за гранью реального. Слова о безумии, которое «крылом души закрыло половину», относятся уже не только к той, кого настигла беда, но к самому времени, когда «обезумев от муки, / Шли уже осуждённых полки». Правда жизни в стихах нигде не нарушается ни в большом, ни в малом. Но при этом грань между реальностью и кошмаром размывается — уже «не разобрать теперь, кто зверь, кто человек».

Крик боли прорывается, но предпочтение отдаётся слову, сказанному негромко, на пределе душевных сил. Сказанному шёпотом, так, как говорили в той страшной очереди. Оттуда же и особенности строя стихотворной речи, не бьющей на эффект, обращённой к «невольным подругам» пережитых поэтом «двух осатанелых лет» и сотканной «из бедных, у них же подслушанных слов».

Бедность бедности рознь, и здесь она не от ограниченности, не от замкнутости на собственном горе, а от того, что смысл жизни человека сведён к немногим понятиям и рамки её очерчены очень жёстко. Каждое из этих немногих, что ещё остались в употреблении, слов наполнено огромным смысловым и эмоциональным содержанием:

Звёзды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами чёрных марусь.

Слово, которым в ту страшную пору именовали везущие осуждённых машины, Русь и звёзды в небе над нею оказываются здесь деталями одной картины. И кровавые сапоги вовсе не метафора, а одно из орудий тогдашнего так называемого следствия. Нужды в метафорах, в сложной образности нет там, где появляются слова **смерть**, **корчиться** (от боли), **кровавый**, **чёрный**. И строка «безвинная корчилась Русь» тоже не воспринимается здесь как метафора — это скупое и точное определение.

Устами поэта говорит народ — убеждённости в этом в поэме Ахматовой реализуется напрямую: «...Мой измученный рот, / Которым кричит стомиллионный народ». Только этот крик едва выдавливается из сдавленного ужасом горла: он едва слышен, но от этого становится ещё страшнее.

Впрочем, не только уста, продолжая кричать, немевают: в «Реквиеме» психологически точно воссоздано состояние, когда сама жизнь становится для человека обузой. Но здесь и смерть — желанный, но недоступный для человека способ освобождения от ужаса обрушившейся на него кары за не совершённые им грехи. Есть нечто страшнее смерти: «...Надо память до конца убить, / Надо, чтоб душа окаменела, / Надо снова научиться жить».

Нигде в поэме Ахматова не бросает вызов, обвинение палачам, не грозит возмездием. Страшным обвинением эпохе беззакония звучит вся поэма, и нет необходимости специально выделять в ней обвинительные заключения — таким заключением может быть, без преувеличения, едва ли не каждая строка. «Лёгкие летят недели, / Что случилось, не пойму. / Как тебе, сынок, в тюрьму / Ночи белые глядели...» И «лёгкие недели», и «ночи белые» — всё это привычные для лирики Ахматовой образы, но

здесь они переосмыслены, наполнены другим — жутким — содержанием. Нежное слово «сын»», встав рядом со словом «тюрьма», звучит не радостно, а горько. И у **белых ночей**, с которыми связано представление об очаровании Северной столицы, неожиданно оказывается «ястребиное жаркое око»: здесь слова наполнены новым — страшным — смыслом. Белые ночи давно уже стали символом поэзии, разлитой в самом петербургском воздухе: здесь они говорят о смерти. Стоящие далее слова «крест высокий», служа напоминанием о распятии, позволяют ощутить истинный смысл (масштабность!) свершающегося.

Она апеллирует к истории, в которой закрепляется память: она надеется на **поминание**. Но именно тут обнаруживается, что о смирении, покорности и всепрощении в поэме нет и речи. Простой обычай поминания, освящённый именем распятого Сына Божьего, но уже воспринимающийся в житейском плане, является буквально воплощением благодарной и неоскудевающей памяти.

«Реквием» прочитывается как заключительное обвинение по делу о страшных злодеяниях кровавой эпохи. Однако предъявляет эти обвинения не поэт, а время, которое, всё расставляя на свои места, непременно воздвигнет памятник безвинно погибшим, но ещё и тем, в чьих жизнях отразилась их трагическая судьба. Потому-то так эпически величаво — внешне спокойно, сдержанно — звучат заключительные строки поэмы, где сама природа, поток времени, осязаемый как течение державной реки, выносят свой суд человеку, его судьбе и деяниям: «И голубь тюремный пусть гулит вдали, / И тихо идут по Неве корабли».

■ Поэма «Реквием»: история создания, глубина трагического постижения народного горя.

«**Поэма без героя**». Окончательные решения в размышлениях о своём времени, о мире и человеке в нём были найдены Ахматовой в «Поэме без героя», ставшей для её автора итогом жизни в поэзии. Сюжетной основой её первой части, «петербургской повести» «Девятьсот тринадцатый год», явилась подлинная жизненная драма: не выдержав измены боготворимой им женщины, известной актрисы, очаровательной и непостоянной О. А. Глебовой-Судейкиной, застрелился влюблённый в неё 22-летний поэт и гусар Вс. Князев.

Вполне тривиальная любовная драма, если бы не её трагический исход. Но Ахматова и не испытывала желания выписывать для кого-то из читателей интересные её перипетии. Её поразил глубокий — символический — смысл происшедшего, словно ярким лучом прожектора высветивший существенные особенности эпохи. И названные выше имена в поэме ни разу не встречаются: место реально существовавших людей занимают традиционные персонажи театрализованного маскарада.

Важное для понимания поэмы обстоятельство: персонажи её не живут, а **играют в жизнь**. Здесь все в масках, каждый играет свою роль, другими словами, проживает искусственную жизнь, которая длится — но так лишь кажется — вечно: «Крик петуший нам только снится, / За окошком Нева дымится, / Ночь бездонна и длится, длится — / Петербургская чертовня». Однако одному из участников этой придуманной, весёлой и жуткой игры расплачиваться за участие в ней придётся жизнью.

Игра в жизнь продолжается и за стенами дома, где происходит маскарадное действо: «Все уже на местах, кто надо, / Пятым актом из Летнего сада / Веет... Призрак Цусимского ада / Тут же».

Трагифарс, составляющий сюжетную основу «петербургской повести», принадлежит своему времени, как принадлежит ему и героиня поэмы, «петербургская кукла, актёрка», что «друзей принимала в постели»: её манящая прелесть, воплощённое в ней чувственное начало, греховная беззаботность — всё это притягивало и обладало разрушающей силой, оказывалось порождением угара, столь характерного для стоявшего на краю гибели Петербурга 1913 г. Так открываются в поэме черты «предвоенной, блудной и грозной» поры, возникает ощущение неодолимости, с какой «по набережной легендарной / Приближался не календарный — / Настоящий Двадцатый Век».

С этим новым веком у Ахматовой свои непростые отношения, свои счёты. Приближение его подано в том же трагифарсовом ключе, что и сцены «полночной Гофманианы», только главным персонажем становится теперь город на Неве:

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью,
По Неве или против течения, —
Только прочь от своих могил.

Ахматова не отказывает в любви городу, с которым была связана вся её жизнь: «Я с тобою неразлучима, / Тень моя на стенах твоих, / Отраженье моё в каналах, / Звук шагов в эрмитажных залах, / Где со мною мой друг бродил». Но именно здесь, в Петербурге, наиболее ощутимо течение (точнее — всё убыстряющийся полёт) времени, наиболее отчётливо ощутимо, куда движется оно, что несёт с собой. Ведь и трагедия «драгунского Пьеро»: «Кому жить осталось немного, / Кто лишь смерти просит у Бога / И кто будет навеки забыт» — тоже принадлежит времени. Как принадлежит ему и полная драматизма судьба автора поэмы. И в том и в другом случае обнаруживает себя кризисный характер эпохи, когда расцвет оборачивается гибелью, а впереди — «Золотого ли века виденье / Или чёрное преступленье / В грозном хаосе древних дней?».

Отказываясь выступать в роли судьи, Ахматова вместе с тем знает: «Всё равно подходит расплата». Смерть юноши-поэта, который не мог пережить измены любимой, лишь первый акт драмы, что разыгрывалась в XX в. на просторах истории. Четырнадцатый, а затем и сорок первый год явили иные её масштабы. Но не случайно память автора «Поэмы без героя» в **осаждённом Ленинграде** возвращается к тому, «с чем давно простилась».



Набережная Фонтанки, дом 34. Дворец графа Шереметева. Санкт-Петербург



Мемориальная доска музея А. А. Ахматовой в Фонтанном доме. Санкт-Петербург

«Поэма без героя» бессюжетна — у неё открытый финал. Содержание её определяется событиями давно минувших лет: «Сплю — мне снится молодость наша...» Но само время для автора поэмы неоднородно: «Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет...» Вот почему в поэме «снился то, что с нами должно случиться», слышан тогда ещё «непонятный гул» — отзвуки шагов истории, в которую без остатка вписалась жизнь народа и его поэта.

■ «Поэма без героя» — итоговое в поэзии Ахматовой произведение.

Краткая автобиография Ахматовой, написанная ею незадолго до кончины, завершалась словами: «Я не переставала писать стихи. Для меня в них — моя связь с временем, с новой жизнью моего народа. Когда я писала их, я жила теми ритмами, которые звучали в героической истории моей страны. Я счастлива, что жила в эти годы и видела события, которым не было равных». Так сказано главное о прожитой ею трудной и славной жизни.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Стихи о любви, о женском сердце

Психологизм лирики и лиро-эпики

Лирический роман

Сюжетность лирики

Тема Петербурга

Интонационная выразительность

Размышляем о прочитанном



1. Каковы особенности раскрытия темы любви в ранней лирике Ахматовой?
2. С помощью каких художественных средств воссоздаётся внутренний мир лирической героини стихов?

3. Как выражается в поэзии Ахматовой гражданская позиция поэта?
4. Какое место в лирике Ахматовой занимает тема Петербурга?
5. «Реквием» — поэма или цикл стихотворений? Каковы особенности композиции произведения?
6. Как сказываются в стихах Ахматовой традиции русской поэтической классики?
7. Как передаётся в стихах Ахматовой ощущение непрерывности «бега времени»?
8. Каковы особенности образной системы в лирике Ахматовой (на примере 2—3 стихотворений по выбору).

Творческие задания



1. Напишите эссе, в котором было бы выражено своё представление о лирике Ахматовой.
2. Определите характерные черты лирической героини стихов Ахматовой.
3. Объясните, как соединяются в лирике Ахматовой царственная величественность и проникновенность интонации.

Темы сочинений



1. Психологизм лирики Ахматовой (на примере 2—3 стихотворений по выбору).
2. Прошлое и настоящее в поэзии Ахматовой (стихи циклов «Нечет» или «Северные элегии»).
3. Образ Родины в лирике Ахматовой.
4. Тема исторической памяти в поэме Ахматовой «Реквием».
5. Движение истории и судьба человека в «Поэме без героя» Ахматовой.
6. Лирика Ахматовой как поэзия женской души.

Темы рефератов



1. Становление лирического характера в поэзии Ахматовой.
2. Пушкин-поэт в прозе Ахматовой.

Проекты



1. Природа и культура в творчестве Ахматовой.
2. Место Ахматовой в русской поэзии.
Подготовьте электронную антологию «Петербург в поэзии А. Ахматовой» с вступительной статьёй, графическими и живописными иллюстрациями. (Коллективное исследование.)



- **Павловский А. И.** Анна Ахматова: жизнь и творчество. — М., 1991.
В книге охарактеризованы творческий путь Ахматовой, особенности её дарования, роль в развитии русской поэзии XX в.
- **Чуковская Л.** Записки об Анне Ахматовой. Кн. 3. — М., 1997.
Со страниц дневниковых записей Лидии Чуковской встаёт облик негибаемого поэта Анны Ахматовой.
- **Найман Анатолий.** Рассказы об Анне Ахматовой. — М., 1989.
Хорошо знавший Ахматову в последние годы её жизни, автор делится своими воспоминаниями о ней и её тогдашнем окружении, рассказывает об истории создания отдельных произведений, размышляет о природе её творчества.
- **Мусатов В.** «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. — М., 2007.
Поэт и время, творчество и эпоха — главные темы размышлений автора монографии. Ахматова предстаёт здесь в единстве творца, «победившего смерть слова», и человека, не мыслящего себя вне страны и её судьбы.
- **Коваленко С.** Анна Ахматова. — М., 2009.
В книге рассказывается о жизненном и творческом пути поэтессы, чье творчество неразрывно связано с эпохой, об испытаниях, выпавших на её долю, о мужественности и стойкости, которые помогли ей всегда оставаться верной своему призванию.
- **Кормилов С.** Поэтическое творчество Анны Ахматовой. — М., 2000.
Адресованная старшеклассникам и абитуриентам книга позволяет читателю войти в поэтический мир Ахматовой. Особое место уделено здесь поэтике ахматовской лирики.
- **Марченко А.** Ахматова: жизнь. — М., 2009.
Основательность биографии обусловлена здесь не просто изложением фактов жизни поэтессы, но обращением к текстам стихов, которые служат наиболее верным источником её жизни. Подлинная научность соединяется в книге с успешной попыткой создания образа Ахматовой средствами, присущими художественной литературе. См. также: Русская литература. 11 класс: практикум. — М., 2000.



НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ ЗАБОЛОЦКИЙ

(1903—1958)

■ Биография. ■ Первые поэтические публикации. Сборник «Столбцы». ■ Трагедия поэта. ■ Философский характер произведений Заболоцкого. ■ Кредо поэта — «Мысль — Образ — Музыка»

Начало пути. Родившийся в Казани в семье агронома и прошедший детство в провинциальном городке Уржуме, Николай Заболоцкий в начале 1920-х гг. приехал учиться в Петроград. Там он очутился в сложнейшей обстановке первых лет нэпа — противоборстве идеологий и художественных направлений, «вихрях разнородных эстетик», по выражению современника. Окончив в 1925 г. Педагогический институт им. А. И. Герцена, он активно включился в литературную жизнь, став вместе с Д. Хармсом, А. Введенским и некоторыми другими молодыми писателями членом Объединения реального искусства (ОБЭРИУ), первоначально в духе времени именовавшего себя «Левым флангом». Иные из обэриутов не чуждались «зауми». Заболоцкий же, хотя и сам нередко прибегал к непривычным метафорам, основанным на новых и даже алогичных ассоциациях, стремился рисовать «голые конкретные фигуры, придвинутые вплотную к глазам зрителя» и почти физически ощутимые.

«Знаю, что запутываюсь в этом городе, хотя дерусь против него, — говорится в тогдашних письмах поэта. — Сколько неудач ещё впереди, сколько разочарований, сомнений! Но если в такие минуты человек поколеблется — его песня спета». Жизненным принципом Заболоцкого становится сказанное в тех же письмах: «Вера и упорство. Труд и честность».

«Столбцы». Название его первой книги — «Столбцы» (1929) — подчёркнуто просто и строго. Сам поэт объяснял его стремлением к «дисциплине, порядку», противостоящим «стихии мещанства» и всему, что грозит «запутать» и «поколебать». Однако книга оказалась противоречивой, как и сама действительность тех лет. Поэт решительно не приемлет мещанской косности, ограниченности, самоупоённой сытости. В самом отталкивающем

виде представлены они в стихотворениях «Свадьба», «Ивановы», «Обводный канал» и др.

Свадебное застолье походит на вражеский вооружённый стан: «прямые лысые мужья сидят, как выстрел из ружья», на столе высятся «мяса жирные траншеи». Люди и вещи почти неотличимы друг от друга: если «бокалу винному невмочь расправить огненный затылок», то и у пирующих «крепость их воротников до крови вырезала шеи»; «ревут бокалы пудовые» или сами тучные гости, горланящие свои здравицы. На рынке у Обводного канала царит торгаш: «Маклак — владыка всех штанов, / Ему подвластен ход миров, / Ему подвластно толп движенье», а «Толпа в плену, толпа в неволе, / Толпа лунатиком идёт, ладони вытянув вперёд», — почти в молитвенном преклонении перед вещами и их «владыкой». И даже будничное зрелище рыб, снующих в садке, вырастает в сходную трагическую картину безумного мира:

...За стеклянную стеной
Плывут лещи, объаты бредом,
Галлюцинацией, тоской,
Сомненьем, ревностью, тревогой.
И смерть над ними, как торгаш,
Поводит бронзовой остройгой.

(«Рыбная лавка»)

Однако и в «Столбцах», и в других стихах Заболоцкого этих лет люди и вещный мир порой всё же предстают иными. Так, появление в скучном «колодце» городского двора бродячих музыкантов с их неприятными песнями резко преображает его обитателей, застигнутых порой в самом затрапезном виде:

И каждый слушатель украдкой
Слезой чистой вымылся,
Когда на подоконниках
Средь музыки и грохота
Легла толпа поклонников
В подштанниках и кофтах.

(«Бродячие музыканты»)

С доброй и сочувственной улыбкой изображены и другие немудрёные развлечения персонажей в «Народном Доме», где «радость пальчиком водила» (пусть даже «она к народу шла потехою» — в каком-то обеднённом, сниженном виде), а вещный мир

обнаруживает там свою живую прелесть, как, например, апельсины в лотке разносчика:

Как будто маленькие солнышки, они
Легко катаются по жести
И пальчикам лепечут: «Лезьте, лезьте!»

«Густое пекло бытия» (выражение из этого же стихотворения) уже не похоже на кромешный ад коммунальной кухни, где даже «примус выстроен как дыба» и «от плиты и до сортира лишь бабьи туловища скачут», мечась, как обезглавленные курицы. Существует иной, разнообразный и сложнейший мир, вызывающий к вдумчивому, напряжённому осмыслению.

Зарождение главной темы. Помимо примитивных и ограниченных персонажей, смутно напоминающих тех, кто горестно изображался в рассказах Михаила Зощенко, в стихах поэта возникает другая, новая героиня — мучительно пробивающаяся мысль, как бы угаданная, подслушанная автором у своих простодушных, «потешных» героев. Они впервые, пусть наивно и забавно, задумываются о жизни, природе, мире, их сложности и таинственности, походя уже на некоторых персонажей Андрея Платонова, тоже обеспокоенных поисками смысла во всём окружающем:

Хочу у моря я спросить,
Для чего оно кипит?
...Это множество воды
Очень дух смущает мой.
(«Вопросы к морю»)

У животных нет названья.
Кто им зваться повелел?
(«Прогулка»)

Для чего они? Откуда?
Оправдать ли их умом?
(«Змеи»)

- В чём сходство и различия в изображении людей эпической эпохи в произведениях Н. Заболоцкого, М. Зощенко и А. Платонова?

Автор вовсе не относится к этим героям свысока, напротив, их простодушные вопросы близки ему самому. Едва ли не с дет-

ских лет, под отцовским влиянием, а затем после чтения трудов учёных В. И. Вернадского и К. Э. Циолковского (с ним поэт даже переписывался) Заболоцкий был одержим неустанным любопытством, склонностью к философскому осмыслению природы и её взаимоотношений с человеком.

И на рубеже 1920—1930-х гг. поэт как бы вместе со своими персонажами всматривается в окружающий мир со всей его пестротой и загадочностью, причудливо умноженными ещё и человеческим воображением. В стихотворении «Меркнут знаки Зодиака» начальные азы знаний, картинки, похожие на рисунки в детском букваре, затейливо смешаны с самыми фантастическими видениями:

Спит животное Паук,
Спит Корова, Муха спит,
Над землёй луна висит.
Над землёй большая плшка
Опрокинутой воды.
Леший вытащил бревёшко
Из мохнатой бороды.

Но шутивное повествование внезапно сменяется философским размышлением, добрым напутствием разуму — неопытному «бедному... воителю» со сложностью и запутанностью мира:

Что сомненья? что тревоги?
День прошёл, и мы с тобой —
Полузвери, полубоги —
Засыпаем на пороге
Новой жизни молодой.

«Новая жизнь молодая» упомянута не для проформы. Поэт был искренне привержен пафосу преобразования мира, человеческого сознания, самой природы. Но эти идеи претворялись в поэзии Заболоцкого крайне необычно и по содержанию, и по форме. Как и другие обэриуты, он испытал сильнейшее влияние футуриста В. Хлебникова, в частности его утопической поэмы «Ладомир», в которой свобода, равенство, просвещение становятся уделом не только людей, но и животных и растений: «И будет липа посылать своих послов в совет верховный... / Я вижу конские свободы и равноправие коров...»

Во многом перекликается с «Ладомиром» поэма Заболоцкого «Торжество Земледелия». Пастух, Солдат, Тракторист, Предки

и другие её герои — это не подлинные крестьяне, а условные фигуры, олицетворённые идеи, владевшие автором. Его по-прежнему интересуют люди, лишь подымающиеся к сознательной жизни, невнятно и косноязычно высказывающие осенившие их мысли о родстве своём с природой (хотя прежде они считали, что она «ничего не понимает и ей довериться нельзя») и о возможности преобразовать животное царство.

Написанная в 1929—1930 гг. и опубликованная в 1933-м, поэма Заболоцкого выглядела очень странно на фоне происходящей коллективизации, раскулачивания, голода в деревне. И если уже «Столбцы» были встречены критикой насторожённо и неодобрительно, то утопичность фабулы поэмы, идиллическое сосуществование людей и животных в её финале вызвали всевозможные фальшивые толкования, резкие нападки в печати и обвинения не столько художественного, сколько политического свойства («юродствующая поэзия Заболоцкого имеет определённый кулацкий характер» и т. п.).

- Как соотнести взгляды Заболоцкого на природу с распространённой в послевоенные годы темой её преобразования?

«Воля и упорство». Катастрофа с поэмой, запрещение издавать новую, уже подготовленную книгу стихов, возникшие в связи со всем этим житейские сложности серьёзно затормозили работу поэта и во многом побудили его заняться трудом переводчика, хотя и здесь он вскоре добился замечательных успехов, в частности сделал сокращённый перевод знаменитой поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

Однако Заболоцкий не поколебался в главном, оставшись верным теме проникновения в тайны природного мира, его метаморфоз и сопряжённости с ними самого человеческого духа.

Отдыхающие крестьяне (в одноимённом стихотворении) как бы подхватывают и проясняют «заскорузлые» речи героев «Торжества Земледелия». Напряжённые философские споры происходят в поэмах «Безумный волк» и «Деревья», в большом стихотворении «Лодейников», потрясённый герой которого пытается понять, как «природы вековечная давилня соединяла смерть и бытие в один клубок». При всей безотрывности и трагичности взгляда на эту безжалостную «давилню» («Жук ел траву, жука клевала птица, / Хорёк пил мозг из птичьей головы...») поэт на-

ходит опору в мысли о великом круговороте природы, о таинственной запечатлённости во всём окружающем мире. «Ожесточённая» мысль о собственном исчезновении, «нестерпимая тоска разъединения» с природой преодолеваются вдохновенными картинами:

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды...
И все существованья, все народы
Нетленное хранили бытие...
(«Вчера, о смерти размышляя...»)

Вот так, с трудом пытаюсь развивать
Как бы клубок какой-то сложной пряжи, —
Вдруг и увидишь то, что должно называть
Бессмертием.

(«Метаморфозы»)

Годы испытаний. Как и у большинства бывших обэриутов, судьба Заболоцкого впоследствии оказалась трагической: в 1938 г. он был арестован по ложному, сфабрикованному обвинению (и, конечно, не без влияния предыдущей «уничтожительной» критики «Торжества Земледелия»). Несколько лет он провёл в лагерях и ссылке. Только в 1945 г., ещё в Казахстане, ему удалось завершить начатое до ареста стихотворное переложение «Слова о полку Игореве». После окончательного освобождения и переезда в Москву, где он с семьёй долго ютился по чужим углам, Заболоцкий вновь занялся переводами и классической, и современной грузинской поэзии.

Несравненно труднее давалось возвращение к собственному, оригинальному творчеству. В черновике одного из первых стихотворений, написанных в 1946 г. после долгого перерыва, сохранилась печальная шутка автора, что он «стараться горазд, да облезли от холода пёрышки». И всё же воля и упорство победили.

Заболоцкий вернулся к своим излюбленным темам. «Завещание» явственно перекликается с такими стихами 1930-х гг., как «Вчера, о смерти размышляя...» и «Бессмертие». Стихотворение «Слепой» проникнуто издавна свойственной поэту жаждой разглядеть «великое чудо земли». Родство природы и духовной жизни человека не просто декларируется поэтом, но нередко воплощается в выразительных образах и сюжетах. В картине прибли-

жения грозы проступает сходство с творчеством, с рождением поэзии:

Я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь
вдохновенья,
Человеческий шорох травы, вещий холод на тёмной руке,
Эту молнию мысли и медлительное появление
Первых дальних громов — первых слов на родном языке.
(«Гроза»)

В новых стихах Заболоцкого чувствовалась заметная эволюция поэтического стиля — отказ от демонстративной сложности, «нарочитости», по его выражению, стремление к большей ясности, использование, по определению исследовательницы Л. Я. Гинзбург, «энергии скрытых поэтических средств». Так, выразительность процитированной выше строфы достигнута и неброскими, но меткими эпитетами («человеческий шорох», «вещий холод»), и естественно возникающими паузами (ибо, как сказано в предыдущей строфе, «всё труднее дышать»), и почти «слышным» громовым раскатом, передаваемым стихом при помощи заключительной части фразы и её переноса, «перетекания» из одной строки в другую.

Расширение тематики. С годами и накопленным жизненным опытом Заболоцкий, как с присущей ему скромностью писал он сам, «немножко научился присматриваться к людям и стал любить их больше, чем раньше». И это плодотворно и многообразно отразилось на его творчестве.

С размышлениями, в образной форме сконцентрировавшими плоды «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» (например, «Есть лица, подобные пышным порталам, / Где всюду великое чудится в малом...»), соседствуют картины вроде бы самого прозаического свойства, но теперь в ежедневном быте, который смолоду, во времена «Столбцов», зачастую казался Заболоцкому близнецом-двойником мещанства, открываются правда, поэзия, вековая история народной жизни, её могучая очистительная стихия. Поэт говорит об этом с явным пафосом, пусть и смягчённым доброй улыбкой:

Натрудив вековые мозоли,
Побелевшие в мыльной воде,
Здесь не думают о хлебосолье,
Но зато не бросают в беде.

Благо тем, кто смятенную душу
Здесь омоет до самого дна,
Чтобы вновь из корыта на сушу
Афродитою вышла она!

- Этот период творчества поэта — капитуляция перед требованиями времени, измена прежним темам или обогащение тематики?
- «В этот миг перед ним открывалось то, что было незримо доселе», — говорится о герое стихотворения «Приближался апрель к середине». А в другом — «То, что было раньше незнакомым, близким сердцу делается тут» («Поэт»). Нет ли здесь автобиографического признания?

Он создаёт и целый ряд вдумчивых психологических портретов («Жена», «Старая актриса», «В кино»), среди которых по страстному и горестному сопереживанию героине выделяется «Некрасивая девочка», увенчанная афористическим определением красоты:

Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

Наконец, за несколько лет до появления произведений А. Солженицына и других авторов Заболоцкий прямо обратился к запретной лагерной теме, создав своеобразную, перекликающуюся с народными песнями и плачами балладу «Где-то в поле возле Магадана» (1956).

«Мысль — Образ — Музыка». В стихах Заболоцкого последних лет заметна большая лирическая «раскованность». Порой в них запечатлён даже оригинальный и откровенно драматический автопортрет («Воспоминание»):

Наступили месяцы дремоты...
То ли жизнь действительно прошла,
То ль она, закончив все работы,
Поздней гостьей села у стола.
Хочет пить — не нравятся ей вина,
Хочет есть — кусок не лезет в рот.

Но даже в подобных произведениях, говорящих о глубоко личных переживаниях, например в цикле «Последняя любовь» (1956—1957), автор сохраняет целомудренную элегическую сдер-

жанность тона. Когда в этом усматривали некий «холодок», Николай Алексеевич возражал: «Умный читатель под покровом внешнего спокойствия отлично видит игральные ума и сердца. Я рассчитываю на умного читателя. Фамильярничать с ним не хочу...»

Расчёт на умного читателя проявляется и в склонности поэта безбоязненно вводить в свои стихи весьма разнообразный словарный материал, часто выступающий в неожиданных, дерзких сочетаниях. В этом смысле характерно, с одной стороны, появление в «Стирке белья» Афродиты, да ещё в «компании» с «крытом», «онучами», «вековыми (прекрасный, многозначительный эпитет!) мозолями», а с другой стороны, обращение к прозаизмам в сугубо лирическом контексте:

Я различал полей зеленоватых призму,
Туманно-синий лес, прижатый к организму
Моей живой земли, гнезвился между нив.

(«Воздушное путешествие»)

Нередко за кажущимся «холодком» спокойно-уравновешенной интонации вспыхивает искорка улыбки и является стилистический приём, освоенный ещё в экспериментальной школе «Столбцов»:

Плывёт белоснежное диво,
Животное, полное грёз,
Колебля на лоне залива
Лиловые тени берёз.

(«Лебедь в зоопарке»)

Добродушно-усмешливая характеристика лебеди как «животного», к тому же «полного грёз», напоминает аналогично названных персонажей давних стихов («Спит животное Собака, дремлет птица Воробей» и т. д.), да и фигурки зверей, которые «сидят в отдаленье, приделаны к выступам нор», тоже как бы почерпнуты из «Столбцов» («жених, приделанный к невесте» — в стихотворении «Свадьба»).

И всё это органически сочетается с утончённой живописностью, гармонической звукописью («Колебля на Лоне залива ЛИЛОВые тени берёз») и впечатляющим пластическим образом лебеди: «вся она как изваянье приподнятой к небу волны». Это слияние «разновременных» приёмов тем естественнее, что, как справедливо считал сам поэт, «способность пластически изображать явления» проявилась у него ещё в эпоху «Столбцов». И дей-

ствительно, давняя строка о том, как в море, «словно идол, ходит вал», в известном смысле послужила предшественницей сравнения лебеди с изваянием волны.

В своих лучших произведениях Заболоцкому удалось блестяще осуществить творческий принцип: **«Мысль — Образ — Музыка»** — вот идеальная тройственность, к которой стремится поэт».

Он по праву вошёл в число лучших русских поэтов XX в., дав оригинальное творческое истолкование взаимоотношений природы и человека, который открывает в ней всё новые соответствия своему внутреннему миру.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Утопия

Эволюция стиля

Размышляем о прочитанном



1. В чём, на ваш взгляд, заключается философский характер поэзии Заболоцкого?
2. Что объединяет стихи поэта, созданные в последние годы жизни, с произведениями Солженицына?

Творческое задание



Попробуйте проследить, как претворяет Заболоцкий свой творческий принцип «Мысль — Образ — Музыка» в рамках отдельного стихотворения.

Тема сочинения



Поздний Заболоцкий — мастер психологического портрета. Богатство и разнообразие языка поэта.

Тема реферата



Ранний Заболоцкий — драматическое распустье: «полузвери, полубоги... на пороге новой жизни трудовой».

Проект



Философская лирика Заболоцкого. Сравните стихотворение «Завещание» со стихотворением А. Ахматовой «Но я предупреждаю вас, / Что я живу в последний раз...». (Индивидуальное исследование.)



- **Македонов А.** Николай Заболоцкий: Жизнь. Творчество. Метаморфозы. — Л., 1968.
Автор стремится воссоздать жизненный и литературный путь Заболоцкого во всей его сложности, подробно анализирует многие произведения поэта.
- **Ростовцева И.** Николай Заболоцкий. Литературный портрет. — М., 1976.
Эта небольшая книга в основном посвящена творчеству поэта, своеобразию его эстетической позиции и связям его стихов с традицией русской философской лирики XIX в.
- **Н. А. Заболоцкий.** Огонь, мерцающий в сосуде... Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. — М., 1995.
Избранные произведения поэта даны в этой книге параллельно с его подробнейшей биографией, написанной сыном Никитой Заболоцким, и многочисленными документами и мемуарами. В книгу вошло также несколько избранных критических статей о творчестве писателя.



МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ШОЛОХОВ

(1905—1984)

- Биография.
- Раннее творчество.
- «Донские рассказы».
- Роман «Тихий Дон».
- Художественное своеобразие творчества

Детские и юношеские годы, семейное окружение Михаила Шолохова, создателя уникального для всей мировой культуры XX в. трагедийного романа-эпопеи «Тихий Дон», лауреата Нобелевской премии (за 1965 г.), долгое время освещались нормативно, даже парадно. В биографию Шолохова, одного из самых трагичных художников XX в., вносилось много поправок «на величавость», на благополучие, внешнюю образцовость, рассчитанных только на формирование образа идеального народного летописца, живущего «ради народа и среди народа».

Между тем судьба Шолохова, по образному выражению биографа писателя В. Осипова — автора книги «Михаил Шолохов: годы, спрятанные в архивах» (1995), — была «изначально определена на беды попеременно с победами».

Род Шолоховых восходит к новгородскому крестьянину Степану Шолоху (конец XV в.) и систематически прослеживается с середины XVII в., от Фирса Шолохова (около 1644 — между 1708 — 1715) до купца Михаила Михайловича Шолохова, родного деда писателя, поселившегося на Дону, в Вёшенской, в середине XIX в. До этого Шолоховы жили в Зарайске Рязанской губернии, в Пушкарской слободе, и были, как пушкарки, близки по статусу казакам.

Михаил Михайлович Шолохов, перейдя из служилых людей в мещанское сословие, основательно укоренился в станице Вёшенской. Он женился на дочери купца Мохова (его потомок живёт и на страницах «Тихого Дона»). Отец будущего писателя Александр Михайлович Шолохов (1865—1925) после окончания церковно-приходской школы — приказчик, заведующий мануфактурной лавкой в хуторе Кружилине, владелец галантерейной лавки и склада для ссыпки зерна. По делам, связанным с закупкой и перепродажей хлеба, он часто бывал в соседнем с Кружилином родовом имении помещика Попова — Ясеновке (в «Тихом Доне» имение Листницких Ягодное), где и познакомился с будущей матерью писателя, горничной хозяев Анастасией Даниловной Кузнецовой, в девичестве Черниковой (1871—1942).

«Судьба матери одарила автора „Тихого Дона“ двумя самыми поэтическими образами в романе — Аксиньи и Ильиничны», — отмечает современный шолоховед В. В. Васильев. Красивая горничная с чёрными, «цвета вороньего крыла» косами да ещё с прекрасным голосом и слухом (мать словно передала Шолохову трепетную любовь к украинским и донским песням) стала в Ясеновке объектом ухаживаний молодого пана. Может быть, она и любила его вплоть до его женитьбы на некоей вёшенской панне (тургеневской барышне Листницкого), вдове польских кровей, не смущаясь явного социального неравенства? Чтобы скрыть «грех», Анастасию спешно выдали замуж за пожилого вдовца казака Стефана Кузнецова, но «грех» вскоре обнаружился (она родила девочку), и после издевательств, побоев оскорблённого мужа, смерти девочки Анастасия, женщина, безусловно, гордая, с твёрдым характером, опять вернулась в Ясеновку — Ягодное. Отсюда её, «двоемужную», т. е. не разведённую с тем же Куз-

нецовым, без обряда венчания и взял в жёны одинокий Александр Михайлович Шолохов. 11 (24) мая 1905 г. Анастасия Даниловна — ей было уже 34 года — родила сына Михаила.

Неудивительно после этой предыстории то «чрезмерное», как бы преувеличенное материнское чувство истстрадавшей Ильиничны в «Тихом Доне»: она в финале «Тихого Дона» ждёт Григория как... единственного ребёнка?! «Маманя по нём, ну, чисто истосковалась вся! Она его иначе и не зовёт: „Мой младшенький“», — говорит сестра Григория Дуняшка Аксинье, искренне не обижаясь, что она — ещё более «младшенькая» дочь — как бы для матери и не в счёт... Собственно, и все другие младенцы, чаще всего мальчики, «даваемые Шолоховым в руки отчаявшимся, с исковерканной судьбой героям» (так однажды сказал В. П. Астафьев), — будь то дразнимый сверстниками Нахалёнок («а ты — мужик, и тебя мать под забором родила!»), Мишатка Мелехов в «Тихом Доне», Ванюшка в «Судьбе человека» — окружены той же исключительной тревогой взрослых, как их последняя, единственная опора. Сцена в романе у плетня лунной ночью, когда Аксинья видит старую Ильиничну, шепчущую: «Гришенька! Родненький мой!», — это диалог, гениальное двуголосие, раздвоение единого драматического жизненного опыта матери, прототипа обеих героинь.

«Великим упрямцем» назовёт Шолохова К. М. Симонов, отдавая, видимо, должное именно его воле к яркой творческой самореализации, к победе над катастрофами даже исторического плана. Так, вопреки всем бедам Гражданской войны юный Шолохов не бросил учёбы в гимназиях (Москвы, Богучара, а в 1918 г. — Вёшенской). Фактически бедствующая семья Шолоховых — часто они снимали комнату на троих у хозяев — оказывалась на линии фронта в Вёшках, хуторах Рубежном, Плешакове. И всё же в 1922 г., побывав то заготовителем, то продотрядником, однажды едва не расстрелянным бандой Махно, то учителем для безграмотных, — юный упрямец отправился в Москву, чтобы продолжить учёбу и заняться литературным творчеством.

Где он жил, чем занимался в Москве? Кто запомнил будущего автора «Тихого Дона» на «московских изогнутых улицах»?

Поступить даже на рабочий факультет (рабфак) для последующего перехода в студенты Михаилу Шолохову не удалось: он не имел стажа рабочего, не был комсомольцем с рекомендательной характеристикой. Чтобы как-то прокормиться, ему пришлось

работать то каменщиком, то грузчиком на Ярославском вокзале, то счетоводом. На фотографиях тех лет Шолохов, «молодой орёлик», по образному определению А. С. Серафимовича, чаще всего в кубанке, в гимнастёрке, с неунывающим взглядом.

Что он писал в это время, в какие редакции бегал?

По прибытии в Москву Шолохов (благодаря новому знакомому Василию Кудашеву, молодому литератору из крестьян) попал в литературную группу «Молодая гвардия», собиравшуюся на Покровке (секретарь её Марк Колосов — в последующем близкий друг Н. Островского). В этой группе Шолохов познакомился со студийцами, молодыми поэтами и прозаиками — А. Безыменским, А. Весёлым, М. Светловым, Ю. Лебединским, В. Герасимовой, начинающим А. Фадеевым и др.

В 1926 г. Шолохов вернулся на Дон.

Решение это — поистине судьбоносное для создателя «Тихого Дона» — покинуть новое литературное окружение, основать своё «литературное гнездо», дом на Дону как оплот независимости и нерасторжимой связи с родиной, — было не случайным. В 1926 г. у Шолохова родилась дочь Светлана, и Мария Петровна сразу же уехала с ней из Москвы на родину. Но это лишь одна из причин возврата Шолохова в родные края. Важнее другое — буря над Доном в 1917—1920 гг., величайшее историческое событие, которое властно притягивало к себе ум и сердце молодого художника.

Следует отметить, что долгие годы в угоду официозной канонизации своего образа, ради создания идиллического фоторяда встреч и бесед классика соцреализма писатель писал в урезанных, высветленных анкетах о жене: «учительница из станицы Букановской». Но Мария Петровна была дочерью П. Я. Громославского (ум. 1939), выпускника Новочеркасской духовной семинарии, псаломщика, наконец, станичного атамана (до 1916 г.), поистине «живой казачьей энциклопедии» (В. Воронов). Он пережил и трагедию «белого стана», и казачье восстание 1919 г.

В «Тихом Доне» старовер-возница говорит, например, о «вкладе» комиссара Малкина в пресловутое рассказывание: «Собирает с хуторов стариков, ведёт их в хворост, вынает там из них души, телешит их допрежь и хоронит не велит родным». Оказалось, что этот самый Малкин... квартировал в доме П. Я. Громославского. А после публикации «Тихого Дона» этот искоренитель старины, ставший в 1930-е гг. крупным «чистильщиком» в ОГПУ,

высказал кровную обиду на Шолохова и его роман («даже фамилии Малкин не изменил») самому Сталину. Правда, от просьбы Малкина исключить его фамилию из романа Сталин с досадой отмахнулся.

Московское «комсомольско-пролетарское» окружение Шолохова не давало ему таких «зеркал», которые отражали бы все пути и судьбы казачества в годы смуты, всю трагедию заблуждений «русской Вандеи». Что можно было сказать о ярком и сложном прошлом казачества, о роде Шолоховых и Громославских, о песнях и самой природе этого края, если занять по отношению к бывшей России «расстрельную», нигилистическую позицию крикливых разрушителей? А они в те годы писали о России, о прошлом её в духе таких заклинаний:

Цыц! Пропадай, старая!
Не мешай, старуха, достраивать!
(А. Ясный)

Полумёртвое Прошлое прёт,
Лезет из брешей и скважин.
(С. Родов)

Отметим, что молодой Шолохов, даже зная трагические моменты в судьбе матери и отца, не мог назвать прошлое полумёртвым, не мог только осуждать и проклинать его. Он не мог изгнать из памяти ни бескрайних донских просторов с жарким солнцем над Доном, ни самих казаков — этот весёлый, добродушно-насмешливый, песенный народ.

Как бы ни отгораживали Михаила Шолохова от этого наследия социальными перегородками — «иностранец», «выходец из трудовых низов», «юношей-комсомольцем бился с кулаками» и т. п., — он не мог быть отделён, оторван от этой земли, её чудесного языка, песен о «батюшке тихом Доне»...

Что такое само казачество для Шолохова — ребёнка и юноши? Может быть, он не понимал, почему казаки, часто неотделимые в скачке от коня и седла, суровые люди, верящие, однако, как дети, в колдовство, заговоры, приметы, так аристократически презирают мужиков? Всё дело в том, что казаки не были крепостными, они — потомки свободных людей, они выстрадали свою вольность. Казачество (и станица) для Шолохова не сословие, не каста, не военный лагерь некоей военно-общинной вольницы, а наиболее яркое, живописное воплощение всех сложных и разных нравственных качеств России — её природной свободы («воли») и, увы, политической наивности, слепоты, одержимости страстями и детской доверчивости.

Веками (со времён Разина, Пугачёва) донская земля, «Донщина» была гнездом колоритнейшего народного быта, «Гуляй-полем», пристанищем самых вольнолюбивых и дерзких натур.

Казачество — это состояние целого края, сообщества людей, когда рядом почти нераздельно существовали и «война», и «мир», пашня, курень (изба), тихие могучие волы и боевой конь, копьё, всегдашняя готовность мужчин к походу, сражению. В какой-то мере это была обширная «Запорожская Сечь», подобная той, что изображена в «Тарасе Бульбе» Гоголя. И даже подобная тому состоянию Руси, когда воины были «с конца копья вскормлены» («Слово о полку Игореве»). Но рядом с «войной» и «миром» как возвышенными состояниями духа жил ещё и анархический «бунт»: с Дона вышли некогда и Разин, и Пугачёв — воплощение «русского бунта, бессмысленного и беспощадного».

В «Тихом Доне» Шолохов внятно скажет об этой двойственности поведения казаков в феврале 1917 г.: с одной стороны, они, включая императорский конвой из казаков, так и не поняли «отречения» царя, чересчур светского жеста, не приняли отречения душевно, но, с другой стороны, и не стали бороться с агрессивной заводской и мужицкой Русью за царя, империю, за старый строй. Таков был их исторический кругозор. «Сердце царёво в руке Божьей», — верили они. Бог «выронил» его, «выронил» Россию — делать нечего, Бог и спасёт её.

В казачьей общине были, безусловно, и свои «богачи» и «бедняки». Но Шолохов-юноша застал ещё и дух своеобразного равенства, общности, уважения к личному мужеству, удали, трудолюбию.

Богач Коршунов в «Тихом Доне», видя трудолюбие бедноватой семьи Мелеховых, отдал свою дочь в этот куда менее обеспеченный дом. Что-то искусственное есть в той «ячейке» подпольщиков, раскалывающих хутор Татарский, которую сколотил функционер Штокман: ей фактически неоткуда было взяться! Когда Штокман был арестован, то казак, отвозящий его в тюрьму, ощущая полнейшую инородность этого агитатора, боится говорить с ним, кричит «дичалым хриплым голосом:

— Сиди! Зарублю!

В первый раз за свою простую жизнь видел он человека, который против самого царя шёл».

Так «отстало» казачество от времени, от всех этапов созревания революции. Царей уже умели убивать. Но как же оно опере-

дило всех в другом: в глубочайшей любви к земле, к воле, в красоте и мощи чувств! Отчётливее всего врезалось в память писателя всеобщее устремление казаков, детей природы, к земле, к круговороту природы, к простым и ясным для каждого первоосновам человеческого бытия, свободным от всякой «политики», от листовок и лозунгов, от проповедей вражды. «...Когда представлял себе, как будет к весне готовить бороны, арбы, плеть из краснотала ясли, а когда разденется и обсохнет земля, — выедет в степь; держась наскучившимися по работе руками за чапиги, пойдёт за плугом, ощущая его живое биение и толчки; представлял себе, как будет вдыхать сладкий дух молодой травы и поднятого лемехами чернозёма, ещё не утратившего пресного аромата снеговой сырости, — теплело на душе» — так сказал писатель о главном жизнеощущении Григория Мелехова.

Дон потому и считался реакционным, «непрогрессивным», что здесь одна часть народа долго не желала делиться на классы, явно не хотела никак истреблять другую во имя идеи. И как же трудно было вести Штокману «агитработу» в застойном хуторе Татарском! В такой косной массе, дорожащей настоящим, живущей единством. Даже свирепая драка казаков на мельнице с украинцами-тавричанами (из-за очереди на помол) совсем не похожа на желанный для Штокмана эпизод классовой борьбы, пробуждения революционного сознания: возы с зерном и у тех и у других одинаково обильны...

Даже в 1917 г., пройдя сквозь стихию смертей на войне, холодные окопы, ожесточение атак, казаки не понимают, как может Бунчук мгновенно, без суда убить офицера-монархиста Калмыкова (буквально заткнуть ему рот) в ответ на его непонятные казакам обвинения в адрес большевиков: «Вы не партия, а банда гнусных подонков общества! Кто вами руководит? — немецкий главный штаб!» «Пуля вошла ему в рот, — сообщает писатель о выстреле Бунчука, — взвилось хрипатое эхо». А что же делают и ощущают онемевшие казаки? Они ошеломлены и лишь тупо, совершенно бессмысленно (для Бунчука) спрашивают агитатора-палача, разделяющего народ на врагов:

«— Митрич... Что же ты, Митрич?.. За что ты его?»

Бунчук сжал плечи Дугина; вонзая в глаза ему *насталенный* (необычный, говорящий о чужеродности этой психологии ненависти неологизм. — В. Ч.), неломкий взгляд, сказал странно спокойным потухшим голосом:

— Они нас или мы их!.. Серёдки нету. На кровь — кровью...»
«Донские рассказы» (1920) и «Лазоревая степь» (1920) как новеллистическая предыстория эпопеи «Тихий Дон» (1928—1940). Известно, что «Тихий Дон» заканчивается многозначительной сценой. Её можно назвать так: «Прощай, оружие»... Григорий Мелехов по мартовскому льду переходит Дон, уже видя родной дом, и бросает под лёд винтовку, подсумок, патроны (неволью, по инерции пересчитав их). Он бросает то, с чем не расставался с 1914 г., т. е. целых шесть лет. Сам Шолохов ценил это мгновение прощания с оружием, пожалуй, выше, чем знаменитую сцену встречи Григория с сыном Мишаткой. «Гришка выбросил оружие под лёд, — тихо сказал Михаил Александрович. — Под лёд! — усилил он интонацию в голосе. — Мелехов вернулся к родной земле! В нём ещё жива душа. В этом — его сила! Вот это и есть самая большая находка!» — вспоминал один из современников писателя.

«Донские рассказы» — это не прощание, а встреча с оружием, это стихия ожесточения, а не примирения. Говоря о «Донских рассказах», один из старейших шолоховедов Ф. Г. Бирюков искренне признаётся: «Страницы рассказов густо окрашены кровью». Это печально, но, увы, действительно так: молодой писатель хотя и воссоздаёт притихшую Донщину (после решающих сражений Гражданской войны, ухода Деникина и даже Врангеля из Крыма), но как бы раздувает гаснущие огоньки вражды, превращает мелкие банды и красные продотряды в своего рода долговременно действующие армии, вечно подстерегающие друг друга, нападающие внезапно. Здесь война без границ, без фронтов. Она бушует в семьях, истребляет руками отцов детей и наоборот.

В рассказе «Родинка», например, белогвардейский атаман зарубил в бою красного командира... по родинке узнал в умирающем сына и покончил с собой после этого открытия:

« — Сынок!.. Николушка!.. Родной!.. Кровинушка моя...

К груди прижимая, поцеловал атаман стынущие руки сына и, стиснув зубами запотевшую сталь маузера, выстрелил себе в рот...»

«Донские рассказы» порой подчёркнуто натуралистичны, антиромантичны, а в языковом плане активно обращены к достовернейшей просторечной народной стихии языка. Такие словечки и обороты речи, как *откель*, *играйся*, *займаешься*, *опосля*, *вы для меня есть порожнее ничтожество*, *из хаты слышалось плачущее кряхтенье раненого пулемётчика*, *прохрипел*, на-

бухая злобой и т. п., призваны были подчеркнуть прозаичность, будничность всего происходящего.

- Шолохов был убеждён в богатстве синонимического ряда русского языка — есть слова «лоб» и «чело», «очи» и «глаза», можно «плакать», но не запрещено заменить это слово на «вить», «рыдать», «голосить». Как справедливо заметила Т. А. Калганова, все деления речи на ряды — омонимы, синонимы, неологизмы, диалектизмы, на функциональные стили как бы усиливают словооборот, вовлекают все ресурсы языка: «разговорную, просторечную, устаревшую и т. п. речь» (Калганова Т. А. *Художественная речь: изобразительно-выразительные средства* // Литература в школе. — 1911. — №5).

Но уже в то время молодой прозаик почувствовал: есть в людях (кроме «политизированного» слоя сознания) и иная глубина, совсем иной слой мироощущений, ответственности за жизнь, за народ и Россию. Эта глубина и сложнее, и важнее, тем более ярче слоя чужеродной политизированной словесной трескотни.

Место «Донских рассказов» по отношению к «Тихому Дону» нельзя толковать однозначно. Они действительно подготовили будущую эпопею, помогли писателю подняться над узкими схемами, догмами о радостной «революции-празднике», были этапом прозрения, ступенью в обогащении просторечием самого языка, школой образности... «Тихий Дон» развивал многое, что робко пробивалось в ряде «Донских рассказов».

«ТИХИЙ ДОН»

История создания и публикаций романа «Тихий Дон» — это одновременно история становления великого художника (самопреодоления) и торжество гуманистической мысли о России и революции. Шолохов не просто ввёл множество новых фактов (прежде всего грандиозный факт восстания — протеста казаков против террора в отношении казачества, проводимого Троцким в 1919 г.), освоил жанр эпопеи (впервые после «Войны и мира» Л. Н. Толстого). Писатель боролся с явным непониманием своего замысла, убеждал в глубочайшем трагизме революции, раскола народа на враждующие группы. Никакого ликующего праздника угнетённых с барабанным грохотом в кипении революции нет: это кровавый путь обновления, может быть неизбежный, но про-

тиворечивый и страшный для отдельного человека, его семьи, целого рода и всей страны. Нельзя говорить о том, что народ только «очищается» в революциях от навыков покорности, рабства: он часто и дичает, безумеет, попросту звереет от вседозволенности, ломает нерушимое, становится игрушкой злых сил. Особенно осторожным следует быть с разжиганием революции в России — и об этом сказал «Тихий Дон».

■ «Вы не ждите от меня ничего более значительного, чем „Тихий Дон“. Я сгорел, работая над „Тихим Доном“. Сгорел». (Из признаний Шолохова.)

Роман, с самого начала имевший название «Тихий Дон» (название «Донщина» относится к совершенно иной, ненаписанной повести о казаках-большевиках Подтёлкове и Кривошлыкове), Шолохов создавал с осени 1925 г. В отрывке, датированном «1925 год. Осень», обнаруженном Л. Е. Колодным (20 страниц текста), главный герой назван Абрам Ермаков (не Григорий Мелехов) и действие начинается с отказа казаков идти на Петроград с генералом Корниловым летом 1917 г.

Эта находка полностью подтверждает прежнее объяснение — в 1937 г. — Шолоховым своего замысла: «Привлекала задача показать казачество в революции. Начал я с участия казачества в походе Корнилова на Петроград... Донские казаки были в этом походе в составе третьего казачьего корпуса... Начал с этого... Написал листов 5—6 печатных. Когда написал, почувствовал, что не то... Для читателя останется непонятным — почему казачество приняло участие в подавлении революции? Что это за казак? Что за область Войска Донского?»

Эпопея начиналась фактически с нынешней 2-й книги, без предыстории. А затем — уже от неё — действие то отодвигалось назад, в 1914 г., в хутор Татарский, в курень семьи Мелеховых и их соседей, то продвигалось вперёд, к событиям 1917—1919 гг. Шолохов созидал роман, но и роман созидал Шолохова.

Обложка первого издания романа «Тихий Дон» в «Роман-газете»



Первая часть романа — описание двора, семьи Мелеховых, история замужества Аксиньи, приезд хорунжего Мануйлова (будущий Листницкий), первая ссора Григория с отцом из-за Аксиньи, наконец, сватовство к Наталье — была создана, как справедливо заметил Л. Е. Колодный, в режиме «бури и натиска» в ноябре 1926 г. Есть в этом черновике расхождения с каноническим текстом романа — так, отец Григория ещё зовётся Иваном Семёновичем, а не Пантелеем Прокофьевичем, семья Коршуновых живёт ещё где-то вне хутора, на отшибе... Но уже прочерчен путь, уводящий соперников, Григория и Степана Астахова, в 1914 г. на поля Восточной Пруссии.

«Тихий Дон» (1—2-я книги) был опубликован благодаря активному участию А. С. Серафимовича, назначенного в конце 1927 г. редактором журнала «Октябрь», в №1 за 1928 г. И почти сразу же — даже вопреки высоким оценкам А. В. Луначарского, М. Горького, А. А. Фадеева, самого Серафимовича, призывавшего не учить Шолохова, а учиться у него, создателя «Илиады» Гражданской войны, — начались споры о том, «куда течёт „Тихий Дон“». Они показали, что Шолохов — гуманист, летописец, глубоко народный художник, намного опередил своё время. Многие собратья по перу ещё жили романтическим упоением от сабельных походов, любовались рубкой голов. Шолохов показал красоту жизни мирной, даже патриархальной, важность покоя и единения народа. А ведь это (а не разобщение) уже было — в последнее предвоенное десятилетие! — чрезвычайно важным. Его не хотели понять: посыпались обвинения в том, что «расплывчата идейная установка романа», что Шолохов «любуется кулацкой сытостью, зажиточностью». Возникли обвинения (в 1930 г.) в плагиате. Наконец, выросла целая система препятствий для публикации 3-й книги романа, посвящённой Верхнедонскому восстанию казаков в 1919 г. Писать о Гражданской войне со стороны «белого стана», жалеть «реакционеров» как живую яркую часть, пусть и заблуждающуюся, единого народа, жалеть их семьи, детей — даже после «Белой гвардии» («Дни Турбиных») М. А. Булгакова — как бы не полагалось. «Куда течёт „Тихий Дон?“» — вопрошали наиболее «бдительные» критики. О том, насколько трагично было положение Шолохова, свидетельствуют материалы встреч и бесед писателя с И. В. Сталиным (на даче М. Горького в 1931 г.), когда вождь требовал, говоря о «мягком изображении» Корнилова, его «образ ужесточить», а затем рекомендовал

вообще доказать, что «Тихий Дон» течёт в правильном направлении. Беседа их проходила так:

«— А вот некоторым кажется, что третий том „Тихого Дона“ доставит много удовольствия белогвардейским эмигрантам. Что вы об этом скажете?»

Шолохов ответил:

— Хорошее для белых удовольствие. Я показываю в романе полный разгром белогвардейщины на Дону и Кубани.

Помолчав, подумав, раскурив трубку, Сталин ответил:

— Да, согласен. Изображение хода событий в третьей книге „Тихого Дона“ работает на нас».

В беседах с М. Горьким, предшествовавших съезду, созданию Союза писателей, Сталин, отвечая на вопрос о феномене Григория Мелехова, командира белой дивизии, объективно якобы оправдывал, разрешал эту крайность: «Это казак. А среднерусский крестьянин не мог стать командиром белой дивизии». Но и это не смиряло неистовых ревнителей. Фёдор Гладков, автор «Цемент», самый упорный недоброжелатель Шолохова, почти не скрывал классовой неприязни и к роману, и к его автору: «У меня свой взгляд на этого писателя. Идеализируя казачество, он противопоставляет ему большевиков как жалких евреев (первый том „Тихого Дона“). Большевиков он не знает и не любит. Они способны только на анархию и грабежи („Поднятая целина“). И я не знаю, что, собственно, в Шолохове от социалистического реализма» (по рукописным материалам В. В. Васильева).

Существовал (помимо обвинений во внеклассовости, запретов на публикацию, обвинений в недостаточном очернении Корнилова и белых офицеров) и ещё один, самый кошмарный, путь разрушения романа. Шолохову стали усердно рекомендовать один поворот сюжета: быстренько «перевоспитать», «перековать» Григория Мелехова... в большевика, свести его с пролетариатом, к которому он и так зорко присматривался. Не отдавать его белым! Уже А. С. Серафимович в первом из отзывов требовал от Шолохова невысказанного: «идти в самую толщу пролетариата» (из своеобразной военной общины казачества) и... туда же вести заблуждающегося героя! В дальнейшем критики, явно «не разрешая» писателю ни погубить героя как замечательную человеческую ценность (это было бы обвинением революции!), ни оставлять его «у белых», требовали именно перевоспитать героя.

Даже М. Горький, в целом активно помогавший опубликовать «Тихий Дон», не избежал участи незадачливого разрушителя характера Григория Мелехова. 3 июля 1931 г. он написал А. А. Фадееву: «...автор («Тихого Дона». — В. Ч.), как и герой его, Григорий Мелехов, „стоит на грани между двух начал“, не соглашаясь с тем, что одно из этих начал в сущности — конец, неизбежный конец старого казачьего мира и сомнительной „поэзии“ этого мира. Не соглашается он с этим потому, что сам всё ещё — казак, существо, биологически связанное с определённой географической областью, определённым социальным укладом...» Далее он рекомендует Шолохову осознать превосходство индустрии над деревней и молитвой, понять, что **«фабрика более человечна, чем церковь»**, и что хотя фабричная труба несколько портит привычный лирический пейзаж, но исторически необходима именно она, а не колокольня церкви».

В этих условиях, да ещё в трагической атмосфере коллективизации, в борьбе за своих друзей, неоправданно репрессированных работников Вёшенского райкома партии, отрываясь надолго от письменного стола, чтобы спасти голодающие станицы (об этом письма Шолохова И. В. Сталину, 1933 г.), роман «Тихий Дон» был закончен, спасён и в год его окончания (1940) удостоен Государственной премии.

Эпос и трагедия: глубина постижения исторических процессов, событий Гражданской войны и личных драм героев. Уже первые главы «Тихого Дона», вплоть до конца 2-й части, когда молодой казак Григорий Мелехов, призванный на службу, впервые покидает хутор Татарский, свой дом, жену Наталью и любящую его Аксинью, поражают редкой мощью «природных» красок, точностью деталей, осязаемостью вещей. Ничего приблизительного, блёклого, тусклого, невыразительного. Поймали, скажем, в донских водах Григорий с отцом сазана: «Схлынула вода, и двухаршинный, словно слитый из меди, сазан со стоном прыгнул вверх, сдвоив по воде изогнутым хвостом. Зернистые брызги засеяли баркас».

Восходит солнце над Доном, степями, над мелеховским двором, что стоит на самом краю хутора. И это солнце — часть шолоховского эпического мира, близкая страстным, бурным характерам, населяющим этот мир. Оно не просто жаркое, южное, непохожее на северное солнце, которое умирят дожди, слякоть, которое, как писал Ф. И. Тютчев, «неохотно и несмело...

смотрит на поля». Шолоховское солнце имеет огромную власть над миром, оно смело и охотно «смотрит» на мир, творит его:

«С крыши капало, серебрились сосульки, дегтярными полосками чернели на карнизе следы стекавшей когда-то воды. Ласковым телком притулялось к оттаявшему бугру рыжее потеплевшее солнце, и земля набухала, на меловых мысах, зальсынами стекавших с обдонского бугра, малахитом зеленела ранняя трава».

Самое любопытное, что шолоховское солнце не только воздействует на состояние героев, наделяя их радостями весны или лета, делая и их то «потеплевшими», то угрюмо-озабоченными. Оно и само «поддаётся» человеческим воздействиям. Это солнце грозное, «независимое», но одновременно и крайне чувствительное. Оно «принимает» в себя человеческие тревоги, порывы, отчаяние, проклятия. И тут же окрашивается в цвета надежды или печали! Так, в финальном эпизоде эпопеи, когда Григорий Мелехов молчаливо, в полном одиночестве хоронит Аксинью, хоронит одну из последних своих надежд на осмысленную, нужную людям жизнь, его лицо озарило — какое неожиданное превращение! — «чёрное небо и ослепительно сияющий чёрный диск солнца». А задолго до этого промелькнёт в эпопее солнце, вобравшее и иную печаль — вдов и сирот во время Первой мировой войны: **«По-вдовьему усмехалось обескровленное солнце, строгая девственная синева неба была отталкивающе чиста, горделива».**

Точно так же ведут себя и два других «героя» эпопеи, сквозные образы её, определяющие самочувствие героев и меняющиеся вместе с состоянием этих героев: образ степного простора, бесконечной дали и образ песни, песенной души народа. Читатель «Тихого Дона» может и сам уловить особенность именно этих сквозных образов эпопеи — степного простора, песен о батюшке тихом Доне, о казачьей воле. Они возникают, как правило, в лирических отступлениях, в особых состояниях героев, прощающихся с прошлым. Шолохов одновременно рисует и окружающий хутор, дом Мелеховых, всю Донщину и... своё состояние тревоги, заботы о героях,



М. Шолохов. «Тихий Дон». Григорий Мелехов. *Иллюстрация О. Г. Верейского*

наивных детях природы, людях «с солнцем в крови», с песней в душе:

«Степь родимая! Горький ветер, оседающий на гривах косячных маток и жеребцов. На сухом конском храпе от ветра солоно, и конь, вдыхая горько-солёный запах, жуёт шелковистыми губами и ржёт, чувствуя на них привкус ветра и солнца. Родимая степь под низким донским небом! Вилюжины балок, суходолов, красноглинистых яров, ковыльный простор с затравевшим гнездовым следом конского копыта, курганы в мудром молчании, берегущие зарытую казачью славу... Низко кланяюсь и посыновьи целую твою пресную землю, донская, казачья, не ржавеющей кровью политая степь!»

Как мы уже отмечали, Шолохов, начав «Тихий Дон» с эпизода мятежа Корнилова, решил как бы пояснить сущность казачества, его бытового уклада, природных и исторических предпосылок бытия. Но возникла отнюдь не предыстория, не вспомогательное, «поясняющее» описание области Войска Донского. Хотя очевидно, что автор «Тихого Дона» сумел многое сказать и о походах казаков «против турок», и об атаманах Платове и Бакланове, и о распорядке службы казаков в лагерях, в Польше, о свадьбах и скачках, о купце Мохове, о взаимоотношениях казаков с иногородними и т. п. Главное, что вызвало затем упреки в идеализации казачества, любовании «сытой кулацкой жизнью» и т. п., состояло в том, что он показал сам дом, семейный очаг Мелеховых, всю стихию трудов на сенокосе, на пашне как нечто замечательное, прекрасное, почти священное.

■ В 1923 г., когда ещё царствовало — в поэзии особенно — упоение разрушительством, О. Э. Мандельштам прозорливо предостерегал: «Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него... Но есть и другая социальная архитектура, её масштабом, её мерой тоже является человек, но он строит не из человека, а для человека... Кто осмелится сказать, что человеческое жилище, свободный дом человека не должен стоять на земле как лучшее её украшение и самое прочное из всего, что существует?» («Гуманизм и современность»).

В сущности, Шолохов, без конца возвращаясь к дому Мелеховых, показав всех его обитателей как ярких, по-своему краси-



М. Шолохов. «Тихий Дон». Григорий Мелехов.

Иллюстрация О. Г. Верейского

вых людей (а разве не таковы Наталья, Ильинична, сам Григорий Мелехов?), отверг бесчеловечную традицию «невнимательности», неуважения к тому, что ломала, разрушала революция. Сколько писателей 1920-х гг. воспевало разрушительную силу ветра, бури, урагана, не очень-то и всматриваясь в то, что они разрушали! «Свобода приходит нагая», — писал В. Хлебников, т. е. приходит без всякого прошлого, без песен и преданий, ей не нужно всматриваться в какие-то избы, в их обитателей. Шолохов выдвинул иную проблему: как сберечь человека, Россию в вихре революции, как отделить деяния революции «для человека» от тех, в которых сам человек только строительное средство, только кирпич и цемент для утверждения каких-то утопий, догм?

Отделить эти начала «из человека» и «для человека» в бурном потоке восстаний, войны на Дону, среди развала домов, семей, стихий, братоубийств нелегко. Шолохову потребовалось воссоздать множество индивидуальных линий поведения, часто споров героев со временем, эпизодов отстаивания «своей правды» и стариком Мелеховым, и есаулом Листницким, и Натальей, и Михаилом Кошевым, и Григорием Мелеховым. Он услышал всех.

Крушение романтического монархизма. Одним из центральных эпизодов «Тихого Дона» и ключевых моментов в судьбе Евгения Листницкого, сквозного героя романа, появляющегося в 1-й книге (гл. VIII) в эпизоде скачек и исчезающего после полного краха Белого движения, после призрачной женитьбы на «тургеневской девушке» (вдове погибшего друга), стала изумительная по словесной пластике сцена в Могилёве, в ставке царя Николая II после его отречения.

Евгений Листницкий видит, как уезжает из ставки император. Он уезжает в полном смысле слова в небытие. Ощущение бессилия, обречённости разлито во всём:

«Обуглившееся лицо его с каким-то фиолетовым оттенком. По бледному лбу косою чёрной полукруг папахи, формы казачьей конвойной стражи. Листницкий почти бежал мимо изумлённо оглядывавшихся на него людей. В глазах его падала от края чёрной папахи царская рука, в ушах звенел бесшумный холостой ход отъезжающей машины и унижительное безмолвие толпы, молчанием провожавшей последнего императора».

Как превосходно говорит о бессилии, убивающем волю к защите царя, власть присяги, эта парадоксальная подробность: «В ушах звенел бесшумный... ход... и унижительное безмолвие!» Ещё будет ледовый поход монархистов на Екатеринодар, гибель Корнилова, но тень смерти — недалёкой и ужасной — уже нависла над императором. Шолохов разрушает старый миф о том, что казачество — это опричнина, опора царизма. Увы, эти дети природы, до поры охранявшиеся общим порядком, имевшие право на беспечность, наивность, растерялись. Никто не знал, как же себя вести, как бороться с обманом.

Состояние недоумения, какой-то детской обиды на злой рок истории, подсунувшей России в трудный час слабохарактерного царя («Царёк-то у нас хреновый — нечего греха таить. Папаша ихний был потвёрже», — говорит казак Чубатый), берedit народное сознание. И разрушить его никаким энтузиазмом рыцарей

ледового похода невозможно. «Обуглившееся лицо», «фиолетовые оттенки», «бледный лоб», «падающая рука» Николая II после приветствия в вышеприведённой сцене — это значимые детали в изображении именно бессилия идеи монархизма. Кстати говоря, даже лексически этот шолоховский текст, выражение безволия и обречённости царя, но одновременно и паралича разума толпы, утраты индивидуального сострадания к венценосному страдальцу, совпадает частично с текстами, написанными об этом же русском эпизоде в эмиграции Г. Ивановым (1894—1958). Он писал о падении двуглавого орла самодержавия так:

Овеянный тускнеющею славой
В кольце невежд, святошей и пройдох,
Не в битве изнемог орёл двуглавый,
А жутко, унижительно издох.

Шолохов первый оценил трагическую глубину этого мгновения. Лишь один Листницкий пробует разорвать кольцо унижительного рабского безмолвия казаков, их слепого соглашательства с нынешней бедой царя (а завтрашней — своей). Отметим, что и в другом известном восьмистишии Г. Иванова о той же ситуации есть масса совпадений, лексических и интонационных, с монументальной, немислимой в прозе 1920-х гг. зарисовкой Шолохова. Напомним эти строки:

Эмалевый крестик в петлице
И серой тужурки сукно.
Какие печальные лица
И как это было давно!
Какие прекрасные лица
И как безнадёжно бледны —
Наследник, императрица,
Четыре великих княжны!..

«Бледный лоб» императора, оттенённый «чёрным полукругом папахи», у Шолохова перешёл в маску у Г. Иванова, в «безнадёжную бледность» смертников Ипатьевского подвала.

Идея дома, святого домашнего очага Пантелея Прокофьевича Мелехова развёрнута в романе в ситуациях своеобразного поединка этого трудолюбивейшего казака-крестьянина с разрушающими его гнездо вихрями истории. Идея дома... «Животворящей святыни или гнезда человеческого, где исчезают все про-

тиводоуховные силы и ничто не развязывает и не поощряет в человеке „волка“» (как писал философ И. А. Ильин в работе «Путь к очевидности»). Эту великую идею домостроительства, создания семьи, которая, по мысли В. В. Розанова, «согреется и просветлеет детьми», Шолохов связывает с двумя героями — Пантелеем Прокофьевичем и Натальей. В сущности, в романе спорят идеи Дома и Антидома, стихии ожесточённой бездомности, разрушения семьи, падения человеческой личности... Не случайно враждующие стороны чаще всего жгут дома, гнёзда, уничтожают эту нравственную опору.

- Одна из учениц XI класса на уроке литературы учительницы Е. А. Карелиной в Улан-Удэ заметила: «Возможно, и не было бы никакой революции, а потом Гражданской войны, если бы у Павки Корчагина был такой дом, как у Турбиных М. А. Булгакова в „Белой гвардии“ (из статьи «Дом, который построю я» в журнале «Литература в школе», 2008 год, № 4, с. 30). Насколько наивно и насколько прозорливо такое постижение идеи Дома? Что вносит Шолохов в постижение этой идеи? Как обогащают идею дома, спасительного гнезда человечности Вас. Белов в повести «Привычные дела», В. Распутин в повестях «Последний срок», «Прощание с Матёрой»?

В трагические дни, когда рухнет большой дом — Россия, когда весь мир во власти катастрофы, Пантелей Прокофьевич, как муравей, тащит в дом всё, что подвернётся, что плохо лежит, что стало вдруг «бесхозно». Готовясь в очередной «отступ» из Татарского, он намечает свой маршрут с непонятными для сына «заездами» и «крюками». Зачем так криво, так нелепо? «А затем, что и в Латышевом у меня двоюродная сестра, у ней я и себе и коням корму добуду, а у чужих придётся своё тратить...» В сущности, мы видим трагический поединок «естественного» человека, привыкшего вить гнездо, тащить «соломку» на его сооружение, скреплять даже кусочки старого быта, — и исторических смерчей, разваливающих, сносящих это гнездо, рассыпающих его составные части. И прежде всего отдаляющих, убивающих сыновей... Назвать это накопительство Пантелея Прокофьевича, всю его борьбу за сохранность дома, сохранность привычного ритма трудов, сбережение детей и внуков «кулацким стяжательством» было более чем просто. Он даже... пулемёт вывез откуда-то и спрятал для нужд хозяйства! Он же умело «калечит» лошадей, чтобы их не забрали

проходящие части... Собственник, враг, чуждая новому миру душа? Но как радуется старик Мелехов двум внукам — ведь и новый мир будет пуст без них! — как устойчиво мелеховское гнездо, пока он жив, пока этот хромой старик трудится на земле. И горестная нота начинает звучать, когда этот герой впадает в притворное равнодушие и хулит своё же, невольно утраченное, — полушубок ли, поросёнка ли, — смутно догадываясь: «Какие-то иные, враждебные ему начала вступили в управление жизнью».

Мысль семейная Натальи Мелеховой также развёртывается не в идиллическом мире покоя, устойчивости быта, а в сложном поединке с судьбой, с «годиной смуты и разврата». Она, оскорбляемая и часто унижаемая роковой отрешённостью от неё Григория, то униженно вымаливает его у Аксиньи, то бунтует, уходит из дома Мелеховых, покушается на свою жизнь. Вероятно, любой читатель «Тихого Дона» не раз будет изумлён редкой точностью соотнесённости сюжетных поворотов и характера того или иного героя. Почему, например, Наталья то уходит из дома Мелеховых, то вновь — ещё без надежд на его, Григория, возвращение — идёт из родного дома в дом свёкра? И это не выглядит как непоследовательность героини, а лишь усиливает её цельность, верность идее семьи, дома. Дело в том, что инстинкт подсказывает ей: в доме свёкра она ещё дожждётся возвращения неверного мужа, она восстановит разрушенную семью, обретёт детей. Ведь тут, у Мелеховых, ей и стены помогают: её союзником становится и свёкор Пантелей Прокофьевич, собиратель гнезда, и суровая Ильинична. Она делается сильнее, опираясь на их традиции, их чувство гнезда. А что её ждёт вне дома Мелеховых? Там она обречена на вечное одиночество, сиротство, явно лишена надежд на материнство. Поразительна эпическая высота этих психологических прозрений Шолохова... И как же возвеличена благодаря Наталье идея дома, домашней ячейки человеческого бытия!

Всякое насилие, разрушительство быстро истощается, показывает своё бесплодие, а вот идея жизни Натальи, её путь к созданию семейного гнезда, дома — даже после поражений — лишь крепнет. Наталья побеждает «разлучницу» Аксинью талантом верности, терпения. Её душа — самая крепкая ограда для всего дома Мелеховых. Это тонко чувствуют и Пантелей Прокофьевич, и старая Ильинична, нашедшие в невестке надёжную союзницу в борьбе за домашний очаг как одну из высших морально-этических ценностей.

Наталья погибает в тот момент, когда она не просто отказалась от идеи материнства, но самым злым, мстительным образом растоптала, разрушила эту идею. И как гениально выбрана была собеседница Натальи, свидетельница её душевного кризиса: ею стала Ильинична, человек, глубоко родственный ей, мать Григория, впервые не нашедшая слов для оправдания сына, для опровержения правоты Натальи. Ильинична смогла лишь убедить Наталью не проклинать Григория, не желать ему смерти. Но отказаться от рокового решения — «родить от него больше не хочу» — Наталья не смогла: слишком уж оскорблена, унижена была идея верности, чистоты — её идея жизни.

■ «Без идеалов ничего хорошего сделать невозможно. Идеалы — это духовность. Великие произведения искусства появляются, когда происходит игра человеческого духа. А не когда играют только на деньги, как это делают сейчас во всех сферах нашей жизни», — говорил драматург В. С. Розов в 2003 г. (Московская среда. — 2003. — №31).

Характер и судьба Аксиньи Астаховой, наиболее трагического после Григория Мелехова персонажа «Тихого Дона», — одно из наивысших художественных открытий Шолохова. Если смысл любви, всегда таинственной, могучей силы, состоит в беспредельном самопожертвовании, утрате эгоизма, в перенесении центра своей жизни в другого человека, «в способности жить не только в себе, но и в другом» (В. С. Соловьёв), то в Аксинье именно это чувство живёт в особенно глубоком, страстном виде. Это чувство Аксиньи не переносится, как у Натальи, на детей, на родню. Как раз дети — это роковое несчастье для Аксиньи — вблизи неё не выживают. О родне она почти не помнит. «У тебя хоть дети есть, а он у меня, — голос Аксиньи дрогнул и стал глуше и ниже, — один на всём белом свете! Первый и последний...» Так говорит эта героиня в диалоге с Натальей, искренне откинув как нечто малозначительное её упрёк: «Ты с Листницким путалась, с кем ты, гуляющая, не путалась? Когда любят — так не делают...»

Безусловно, противопоставление Аксиньи и Натальи как носительниц двух женских правд играет в романе огромную роль. Ведь и ту и другую любит — и опять без тени раздвоенности! — Григорий. Наталья порой поражает его одним: «Сияющая какой-то

чистой внутренней красотой...» Она вся в стихии семьи, дома, где ей и родные стены помогают, вся в традициях казацкого быта, возле неё уютно, тепло и спасительно и её детям. Она и живёт, и любит Григория, и умирает в родном, ещё устойчивом доме, обнимая детей. Об Аксинье многие в романе говорят иначе — и это восприятие передаётся Григорию: «какая порочная красота», «вызывающая красота». Её встречи с Григорием — тайные, вызывающие — почти всегда вне дома, вне обычаев.

И Григорий, и Листницкий почти одинаково заниженно воспринимают демоническое воздействие этой порочной красоты: «глаза ласкали её тяжко и исступлённо» (о Григории), «желал её исступлённо» (о Листницком). О грубой страсти Степана Астахова, когда-то не простившего ей — не вины, а её же девичьего горя, «пихнувшего» её к Григорию, — и говорить не приходится: он и бьёт её, и люто рубит платья, кофты Аксиньи в слепом отчаянии грубо-чувственной страсти.

Путь Аксиньи в романе (а он начат почти с первых страниц и доведён до трагического финала в 4-й книге, до роковой погони за Григорием и Аксиньей разезда красных) преисполнен множеством конфликтов. Красота отрицает серость равенства, она свободна. На первых порах Аксинья столкнулась со страшной повелительной силой рода, традиций, тиранией обычаев. «Кинем всё, уйдём!» — зовёт она Григория, ещё юношу, во многом уступающего ей в тонкости, глубине чувств. Ей не нужна уравниловка, несвобода. Впрочем, его воли хватило не на уход, а на полууход: за пределы хутора, но не очень далеко, в имение Листницких. Лишь позднее он станет эмоционально равен Аксинье, сказав удивительную фразу со смещённым порядком слов: «Здравствуй, Аксинья, дорогая!»

■ Как писать о любви?

■ Не следует забывать, что «Тихий Дон» писался в 1920-е гг., когда женские образы в прозе, особенно в крестьянской, посвящённой Гражданской войне, часто бывали огрублены, упрощены.

Под воздействием этой традиции возник и в «Тихом Доне» определённый слой грубых красок, снижавших Аксинью: «рывком кинул её (Аксинью. — В. Ч.) Григорий на руки — так кидает волк к себе на хребтину зарезанную овцу», «берёзово-белые, бесстыдно раскинутые ноги» и т. п. Да и сама Аксинья готова

ещё защищать своё счастье по-волчьи, «кривляясь и скаля зубы», грубо насмехаясь над Натальей. Она обвиняет и Григория, «напаскудившего как кобель», и т. п. Позднее все эти краски будут «положены» на образ Лушки Нагульновой в «Поднятой целине».

Михаил Шолохов свёл в характере и судьбе Аксиньи как эпической героини земное и идеальное. Её «коснулись», исковеркали многие житейские удары. В том числе и догмы нового мироустройства, вносимые в мир Кошевым: увы, в его мире Аксинье, как и Григорию, нет места. Можно отметить, что к трагическому финалу Аксинья уже и оставила упоение демонической властью своей красоты, и забыла вкус соперничества (это проявилось в её расчётливо-горделивом торжестве над женой Листницкого, «тургеневской девушкой» Ольгой Николаевной) и бывшего лукавства. Она живёт молитвой за Григория, роднящей её даже с Ильиничной. Она почти узнала и счастье материнства, дома, когда после смерти Натальи и Ильиничны обнимала «прижавшихся к ней



М. Шолохов. «Тихий Дон». Григорий Мелухов и сын.
Иллюстрация О. Г. Верейского

с обеих сторон притихших детишек родного ей человека». Последний уход с Григорием: «А я всё боюсь — не во сне ли?» — это последнее счастливое сновидение героини, напомнившее и ей, и Григорию, что рассвет любви открывал им великие горизонты счастья, рождал божественные ожидания. Не сладилась, не сбылись эти сны в дурной действительности. И не случайно всё происшедшее с Григорием после смерти Аксиньи, преобразования солнца в чёрный и мёртвый диск, — это уже эпилог. Остановилось время, остановилась жизнь. Но то светлое сочувствие, та возвышенная надежда — пусть бы ускакали Григорий и Аксинья, ведь мы знаем этих людей лучше преследователей! — остаются в миллионах читателей «Тихого Дона» как бессмертная музыка.

Григорий Мелехов — на грани в борьбе двух начал. Центральное положение этого героя в эпопее обусловлено очень многими обстоятельствами. Прежде всего тем, что он соединяет два мира: частный мир семьи, дома, хутора и огромный исторический мир. Он стремится понять частные, личные «правды» всех, разделяющие народ, и найти что-то объединяющее, спасающее людей. Он встречается с людьми — Кошевым, Подтёлковым, Котляровым и тем же Листницким, белыми генералами, которые давно уже смотрят друг на друга только через прицел заряженной винтовки. Его восхищает, скажем, вахмистр Будённый, громящий белых генералов. Однако он для Штокмана (ещё до восстания) остаётся врагом № 1. Не случайно он приказывает покорному ему во всём Кошевому: «Иди забери зараз же Гришку. Посадишь его отдельно. Понял?» Даже служба в Красной армии, беспощадная рубка белых офицеров, белополяков, не спасает его от подозрений самодовольного и туповатого люмпена у власти Мишки Кошевого. Всем другим обитателям хутора Татарского этот новоявленный Шариков грозит обобщённо, безадресно: «Я вам, голуби, покажу, что такое Советская власть!» Григорию же он угрожает персонально: «Добром не пойдёшь (на регистрацию. — В. Ч.) — погоню под конвоем».

Такого поразительного объекта ненависти и для оторвавшихся от реальности монархистов (вроде Листницкого или полковника Георгидзе), и для новоявленных карателей-винтиков, грозящих всем показать, «что такое Советская власть», пожалуй, не было в прозе 1920—1930-х гг.

Григорий Мелехов — заветнейшая надежда и отца, так трогательно горящегося им — офицером, командиром повстанческой дивизии, и Натальи, то обретающей, то теряющей в нём великий смысл своего подвига материнства, и, конечно, Аксиньи, живущей любовью к нему. Для друзей по повстанческой дивизии — Платона Рябчикова, Харлампия Ермакова — он... самостийный донской атаман, готовый Махно, который вне лагеря белых и красных: «Веди нас в Вёшки — всё побьём и пустим в дым! Илюшку Кудинова (руководителя восстания. — В. Ч.), полковников всех уничтожим! Хватит им нас мордовать! Давай биться с красными и с кадетами!»

Фразу о том, что Григорий «стал на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их», следовало бы видоизменить. Она пришла в роман из 1920-х гг., когда весь мир делился на два стана, белых и красных. Сейчас видно, что Григорий живёт на грани множества начал и мечтаний, вовсе не сводимых к борьбе «красного» и «белого». Наивно говорить о том, что «Григорий — крестьянин-середняк, отсюда его политическая неустойчивость и все колебания», что в нём «две души — собственника и труженика».

Его страдания, колебания, своего рода «гамлетизм» куда более сложны. Вспомним только, как он, стремящийся к труду на земле, покою, к детям, но вечно обращённый лицом к войне, «к стихии жестокости», жалуется Наталье: «Какая уж там совесть, когда вся жизнь похитнулась... Людей убиваешь... Неизвестно для чего всю эту кашу...»

Григорий и в самом деле всю жизнь проводит в чужой ему и «далёкой стране» ненависти, смерти, ожесточаясь, впадая в отчаяние, с отвращением обнаруживая, как весь его талант уходит в опасное мастерство сотворения смерти. Ему некогда быть «дома», в семье, среди любящих его людей. Он всё время — вне трудов в поле, на пашне, оторван от детей.

Всё движение героя в чрезвычайно сложном пространстве романа — это путь хождения по мукам с открытым всему, «развошённым» сердцем. Мир дробится, «атомизируется», а он ищет цельности, истин, не подавляющих людей.

Весь финал «Тихого Дона» — это мольба автора о понимании, о «прощении» героя. О чём говорит ещё одна чудесная подробность бегства Григория и Аксиньи, последняя ночь этих беглецов перед гибелью героини? На рассвете в лесу, когда Григорий ещё

чутко спал, Аксинья нарвала большую охапку цветов, сплела венок: «Он получился нарядный и красивый. Аксинья долго любовалась им, потом воткнула в него несколько разных цветков шиповника, положила в изголовье Григория».

Снова неожиданная подробность. Венок — предвестник скорого вечного прощания героя с Аксиньей. Венок — возврат героя — минувя лихолетье войн, скитаний! — в безгрешную юность. «Ты же недавно парнем был», — говорит Григорию, уже поседевшему, Аксинья. Ничего свидетельствующего о чертах бандита, «зафлаженного волка», нет ни в едином слове в этих сценах — прощаниях. Он, бросая в Дон оружие, уже не спрашивает себя: «Войне чем укорот дашь? Как её уничтожить, раз извеку воюют?»

(См. Васильев В. Последние книги «Тихого Дона» и «Поднятой целины» в единстве исканий М. А. Шолохова // Новое о Михаиле Шолохове. — М., 2003 — С. 319.)

Художественное своеобразие романа «Тихий Дон». Создание совершеннейшего романа-эпопеи в XX в., в котором «жизнь изображена в формах самой жизни, панорамы событий и лиц», — это творческий подвиг Шолохова, художника новой эпохи. Переоценить его невозможно.

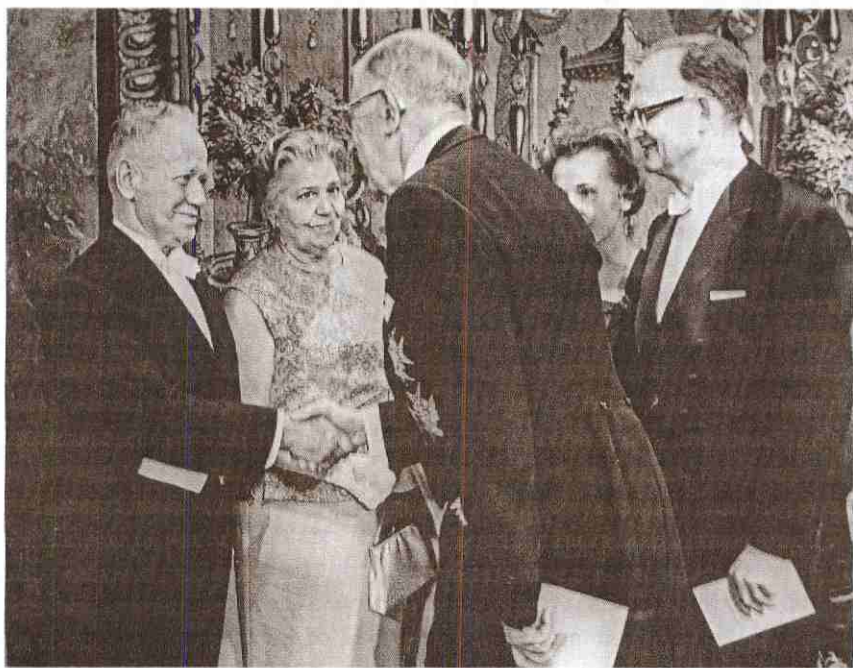
Михаил Шолохов показал героев, которые обрели биографию, трагические события, переживали о судьбе родины, о доме, семье именно в эпоху революций. Традиционный «маленький человек», даже такой, как Пантелей Прокофьевич или его тихая спутница жизни Ильинична, нашёл в себе силы активно противостоять вихрям истории, бороться за свою идею жизни. Роман Шолохова — это история труднейших нравственных восхождений Ильиничны-матери, Аксиньи как любящей женщины, готовой во всём разделить судьбу любимого человека, Дуняшки, почти матерински жалеющей брата. Даже Прохор Зыков, ординарец Григория Мелехова, долгое время повторяющий трагический путь своего командира, в конце повествования обрёл завершённость судьбы, человеческую значимость. Замечательной победой Шолохова-реалиста стало то, что все его вымышленные герои — та же Наталья Мелехова, Аксинья и тем более Григорий — оказались в целом гораздо интереснее, «биографичнее», чем герои реальные (Корнилов, Каледин, Краснов и др.).

В «Тихом Доне» временами трудно отделать авторскую речь и голоса персонажей, лирические отступления, описания (солнца, степи, неба) и неторопливые самообъяснения героев, стихию бы-

тописательства. Целые фрагменты пейзажной лирики отмечены присутствием авторского голоса.

«В небе, налитая синим, косо стояла золотая чаша молодого месяца, **дрожали звёзды**, зачарованная **ткалась тишина**»; «низкий, **иссечённый мукой голос звучал тускло**» и т. п. Стихия народной речи, фольклора, донских песен так властно вторгается в звучание авторского голоса, что возникает особый полифонизм, взаимодействие голосов: «**стремя Дона**» (а не «стремнина»); «**меж замшелых глыб**» (а не «между»); «**Дуняшка... прожгла по базу**» (т. е. стремительно пробежала); «**со скотиньего база**» (а не «скотного»); «**живущий**» (а не «живучий») и т. п. Всё это говорит, как заметил Ф. Г. Бирюков, что «в выборе слова Шолохов опирается на исключительное знание народного языка».

«Старинные казачьи песни, простые, образные, родниковой чистоты, хотя и с заметным налётом древности, задевают душу трепетной любовью к родной земле, родному краю. В них раздумья, эпическая широта. Проходных слов, заполняющих пустоту, нет совсем. Каждое слово имеет смысловую и эмоциональную на-



После вручения Нобелевской премии

грузку. Взволнованная интонация — вопросы, восклицания, обращение, символика, строгий смысловый и образный параллелизм, замедленный ритм, поэтическая лексика — всё это создаёт особую эмоциональность песни.

Песни естественно вписались в роман. И не только песни, а и сказки, заговоры, молитвы, причитания, сказы, приметы, поверья, живописные пословицы, поговорки, дразнилки, прозвища, прибаутки. Эпические картины степей Дона, событий войны, нелёгких судеб вряд ли были бы столь волнующими и достоверными, психологически убедительными, если бы не было этой опоры в незамутнённом источнике красивой и сильной народной поэзии».

Ф. Г. Бирюков. *О подвиге народном. Жизнь и творчество М. А. Шолохова, 1989.*

«Поднятая целина» (1932—1959) — суровая летопись коллективизации — пришла к читателю с перерывом после «Тихого Дона» в четверть века. Первая книга была создана сразу вслед за событиями коллективизации. Вторая доработана после событий Великой Отечественной войны, она создавалась параллельно с работой над романом «Они сражались за Родину» (1959) и рассказом «Судьба человека» (1960). Безусловно, в этом романе сказалось влияние определённых схем, возникших в литературе о коллективизации в конце 1920—1930-х гг. Но надо учесть, что Шолохов верил в необходимость для всей страны скорейшего рывка вперёд в деле индустриализации, повышения её оборонной мощи, вообще усиления её «монолитности». Это было необходимо особенно во время прихода фашизма в Германии. Шолохов был полон, как и его Нагульнов и Давыдов в «Поднятой целине», исторического нетерпения, абсолютизировал приёмы насилия.

- Не потому ли в этом романе уже нет идеализации Дома, тем более клюевской «избы-сказки» или «берестяного рая», «бездонной рублёвской Руси», как писал поэт Н. А. Клюев и другие поэты «крестьянской купницы» 1920—1930-х гг.? Не возобладали ли в нём в эти годы мысль М. Горького о мужицкой жестокости, жадности, вражде мужика к городу («О русском крестьянстве»)? Случайно или закономерно обошли «Поднятую целину» в своих романах о коллективизации В. Белов, Б. Можаяев, И. Акулов, Ф. Абрамов?
- Первоначально книга имела заглавие «С потом и кровью». Оцените его смысл. Только ли о физических и нравственных усилиях творцов коллективизации это говорило?

Талант Шолохова в «Поднятой целине» упорно сопротивлялся насилию схемы. Он показал, например, что после первого дня раскулачивания (по существу, первой главы в летописи раскрестьянивания) Андрей Размётнов пришёл в сельсовет и глухо сказал: «Больше не работаю... Раскулачивать больше не пойду». Свои «отклонения» от схемы имел и стан «врагов». Так, Яков Островнов, укрывавший офицеров Половцева и Лятевского, узнал, что его старушка мать «проговаривается» об этом. И расчётливо уморил её голодом в запертой комнате!.. Но на похоронах старушки не было человека, плакавшего более горестно, чем тот же Яков Лукич! И это не дешёвое притворство: герой искренне оплакивает себя, втянутого в водоворот безнадежной борьбы.

...Время вносит свои поправки в образ Шолохова — художника и человека, определяет границы его «страны гуманизма». Рушится — и не следует жалеть об этом — образ «великого станичника», человека канонической, образцовой биографии-анкеты, изрекающего упрощённо-верные истины.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Стихия народного языка

Психологизм рассказа

Роман-эпопея

Сквозные образы

Размышляем о прочитанном



1. Что такое казачество? Почему герои «Тихого Дона» считают себя казаками, т. е. принадлежащими к особой военной общине? Если понятие «казак» (от тюркского «казмак» — скитаться, бродить) означало и в XX в. «войсковой обыватель», «поселённый», «оседлый воин», то о каких исторически сложившихся чертах донского казачества говорят собранные ещё В. И. Далем поговорки?

Казак и в беде не плачет.

Без коня казак кругом сирота.

Казак сам голодает, а лошадь сыта.

Казаки обычаем собаки. Казак — глазастая собака.

Казак донской — что карась озерной: и икрян (и прям), и солён.

Казак из пригоршни напьётся, на ладони пообедает.

2. Два уровня сознания у героев «Донских рассказов»: поверхностный, «политизированный», лозунговый, «ура-классовый» и глубинный общечеловеческий, отвергающий культ безжа-

лостного насилия... Как отражается эта сложность в поединках сердца, в решениях Якова Шибалка («Шибалково семья»), даже в лексике рассказов?

3. Почему так трудно и создавался, и принимался «Тихий Дон»? Что произошло бы с романом, если бы Шолохов благополучно «перевоспитал» Григория Мелехова?
4. Почему так рельефны, многозвучны сквозные образы «Тихого Дона» — образы «степи родимой», простора над Доном, южного солнца? Не определяет ли эту лирическую яркость и сочность эпических природных красок трагический смысл событий?
5. Михаил Шолохов в «Тихом Доне» смог «услышать» даже тревоги и боль романтика монархической идеи офицера Листницкого. Как предугадал Шолохов интонации и ностальгические словесные краски поэта эмиграции Г. Иванова?
6. Так ли наивна идея семьи Натальи Мелеховой? Трагичен ли смысл её поединка с Аксиньей и с эпохой смуты?
7. Можно ли было «упростить» Григория Мелехова? Почему он до конца романа остался на грани в борьбе двух начал? Что даёт эта мучительная позиция для понимания героем и Листницкого и Кошевого, и красных и белых?
8. Отсутствие счастливой концовки, внешняя «незавершённость» «Тихого Дона» — не говорит ли она о подлинной эпичности и трагедийности романа?

Темы сочинений



1. Особенности авторской позиции в «Донских рассказах» М. Шолохова.
2. Путь исканий Григория Мелехова в романе М. Шолохова «Тихий Дон».
3. Нравственная сила добра в рассказе М. Шолохова «Судьба человека».
4. Женские образы в романе М. Шолохова «Тихий Дон».

Темы рефератов



1. «Вечные законы» человеческого бытия в романе М. Шолохова «Тихий Дон».
2. Психологизм романа М. Шолохова «Тихий Дон».

Проект



Трагедия «великого перелома» в творчестве М. Шолохова («Донские рассказы», «Поднятая целина»). (Коллективное исследование.)



- **Колодный Л.** Кто написал «Тихий Дон»: Хроника одного поиска. — М., 1995.

В книге впервые прослежен на основании вновь найденных рукописей романа творческий процесс реализации эпического замысла писателя.

- **Жуков И.** Рука судьбы. Правда и ложь о Михаиле Шолохове и Александре Фадееве. — М., 1994.

Книга журналиста, сотрудника «Комсомольской правды» о поездках в Вёшенскую в 1970-е гг., о беседах с М. А. Шолоховым об истории создания «Тихого Дона», о сложных взаимоотношениях писателя со Сталиным, А. А. Фадеевым, А. И. Солженицыным.

- Новое о Михаиле Шолохове. — М., 2003.
- Шолоховская энциклопедия. — М., 2012.

Из мировой литературы 1930-х годов

■ О. Хаксли. «О дивный новый мир»: антиутопия

О. Хаксли.

«О дивный новый мир»: антиутопия



Мечта о том, чтобы сделать общество справедливым и благополучным, сопровождала человека на всём протяжении его истории. Мечтали в сказках и легендах. Ещё в Античности эта мечта превратилась в описание жизни, которая якобы существует где-то, в какой-то неизвестной или фантастической стране. Позднее такого рода сочинения стали называть *утопическими*.

■ Кто первым употребил слово «утопия»? Что оно значит?

Без мечты трудно жить. Но одно дело — мечтать, а совсем другое — требовать осуществления мечты. По мере развития науки и *технического совершенства*, особенно к концу XIX в., начало казаться, что утопии осуществимы. Тогда же появились и первые *предупреждения*: готов ли человек к тому, чтобы получить в руки мощные средства преобразования жизни, справится ли он с ними, сумеет ли привести научные законы в согласие с законами человеческих отношений? Среди первых, кто начал предупреждать, был **Герберт Уэллс**.

Однако ещё опаснее научных экспериментов оказались *социальные проекты* по революционному преобразованию действительности. Писатели получили возможность с натуры воспроизводить черты будущего *тоталитарного государства*. Зимой 1920 г. в промёрзшем и голодном послереволюционном Петрограде Евгений Замятин создал самую прославленную антиутопию — роман «Мы».

■ **АНТИУТОПИЯ** — это мечта, начавшая осуществляться и неожиданно обнаружившая массу побочных эффектов. Вопрос *жанра утопии* — каким должно быть будущее? Вопрос *антиутопии* — можно ли принудительно сделать человека счастливым? Антиутопия — это не столько мечта, сколько *предупреждение*.

Замятин очень точно определил человеческий пафос всех антиутопий: в них вместо «я» властвует «мы». Личность принесена в жертву коллективу. В романе Замятина, рождённом русской действительностью, государственное устройство предполагает максимум подавления и минимум материального благополучия. В романе О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932) насилие заменено психологической инженерией — людей ещё до рождения создают в соответствии с их будущим местом в обществе, а материальное благополучие предоставляется всем в избытке. Среди главных общественных обязанностей каждого члена общества в романе Хаксли — тратить и тем самым поощрять производство. «Чем старое чинить, лучше новое носить» — такова одна из истин, которую вдабливают каждому ещё в колыбели.

ХАКЛИ И ЗАМЯТИН

Хаксли отрицал влияние на него русского писателя. Однако самим эпиграфом к роману — словами философа Николая Бердяева — подтвердил значение для него русского исторического опыта: «Утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. И теперь стоит другой мучительный вопрос, как избежать их окончательного осуществления...»

Хаксли представляет утопическое общество в год 632-й эры Форда, или эры Фрейда: два имени, одно из которых олицетворяет техническое совершенство, а второе — представление о человеке, движимом сексуальным инстинктом. Совершенство достигнуто, а инстинкты удовлетворены.

С первых страниц романа перед читателем разворачивается исчерпывающая картина общественного устройства, по мере того как сам Директор Центрально-лондонского инкубатория и воспитательного центра ведёт экскурсию студентов по его залам. На дверях инкубатория девиз Мирового Государства: «ОБЩНОСТЬ. ОДИНАКОВОСТЬ. СТАБИЛЬНОСТЬ».

Слова «отец» и «мать» употребляются либо как бранные, либо как исторические термины, описывающие далёкое прошлое, когда люди были живородящими. Теперь людей изготавливают на конвейере в пробирках. Главное достижение — умение производить десятки однойцевых близнецов в соответствии с требованием одинаковости. Однако одинаковость — это не то же самое, что старый предрассудок, именованный «демократией». Равенство людей,

как поучает Директор, не распространяется далее физико-химического уровня. Полная одинаковость существует лишь внутри низших каст, каждая из которых обозначена буквами греческого алфавита: самые высшие — альфы (плюсовики и минусовики), затем беты, гаммы, дельты, а на низшей ступени — эpsilon. Эти последние — человекоподобные существа, необходимые для выполнения чёрной работы, для которой они предназначены ещё в пробирке, а потому и вполне удовлетворены своим местом в обществе.

Когда человека «раскупоривают» (никого теперь не рожают), то в младенческом и детском состоянии он проходит курс *гипнопедии* — обучения во сне. Путём тысячекратных повторов через динамики в сознание вдавливают основные истины и правила будущего поведения. Все довольны и счастливы, а если кто-то вдруг испытает психологическое потрясение или неудобство, то от этого есть средство и поведенческое правило: «Сомы грамм — и нету драм».

■ **СОМА** — это, как бы теперь сказали, релаксирующее, т. е. расслабляющее, средство. Название для него в обществе всеобщего потребления заимствовано из древнеиндийской мифологии: так назывался напиток богов. У Хаксли нередко имена людей и названия вещей берутся из истории культуры, но не как знак памяти. Напротив, как знак беспамятства, поскольку никто не осознаёт связи с прошлым.

Главную героиню зовут Линайна. Английское написание имени не оставляет сомнения относительно его происхождения — *Lenina*. Её женские достоинства очень ценятся в обществе, где в отношениях между разнополыми существами действует принцип: каждый принадлежит каждому. Все партнёры Линайны единодушно признают, что она исключительно пневматична. Это раздражает лишь влюблённого в неё Бернарда Маркса. Впрочем, влюблённость — это слово, отсутствующее в лексиконе, а само состояние или даже склонность к нему — непристойное нарушение существующих правил («ничего излишне эмоционального»).

Бернард Маркс — один из тех, чей пример свидетельствует, что и в обществе всеобщей одинаковости возможны свои системы. Альфа-плюсовик, Бернард, в отличие от своей касты, низкоросл. Внешнее несовершенство — это лишь знак его внутренней непохожести (предполагают, что в его пробирку налили избыточ-

ное количество спирта). Ответственный в инкубатории за гипнопедию, он ненавидит эти способы подавления мысли и всегда пребывает в таком душевном состоянии, что при виде его каждый тянется к карману, чтобы предложить грамм сомы. Единственный, кто его понимает, — его друг Гельмгольц Уотсон. Он также представляет отклонение от нормы, но если Берnard — в сторону несовершенства, то Гельмгольц — избыточного превосходства. А результат один — внутренняя неудовлетворённость.

Так возникает ситуация — человек не на своём месте, которой вполне было бы достаточно для романного сюжета. Но Хаксли ещё более увеличивает меру конфликтности, вводя в утопический сюжет обычного человека.

Конфликт утопической цивилизации разрастается до противостояния культур. Дело в том, что существует резервация Нью-Мексико, в которой сохранились люди, живущие по законам не эры Форда, а настоящие индейцы-дикари, с барабанами, обрядами, своей религией. Вход туда строго ограничен. Берnard имеет право на поездку и берёт с собой Линайну, которая не может отказаться от подобного приключения.

Подписывая разрешение на поездку, Директор инкубатории ударился в воспоминания: два десятка лет тому назад и он отправился с девушкой в резервацию, но вернулся один.

Девушка по имени Линда исчезла. Её найдёт Берnard. И не одну, а вместе с сыном Джоном (это сын Директора, который настолько будет потрясён неприличностью ситуации отцовства, что подаст в отставку).

Линда теперь стара, толста, отвратительна (в особенности она покажется таковой, когда её вернут в цивилизованный мир, не знающий уродливых признаков старости). Джон одинок, поскольку дикари не считают его за своего, не приобщают к таинствам. Единственный его спутник — растрёпанная книга на английском языке — Шекспир.

Шекспир стал для Джона учебником жизни. Сыплющий цитатами из Шекспира, учившийся любить по трагедиям «Ромео и Джульетта», «Отелло», молодой Дикарь (так его будут звать в обществе эры Форда) покажется экзотической диковинкой, а в сущности будет обречён на ещё большее одиночество и в конце концов на гибель.

Дикарь полюбит пневматичную Линайну, но так и не поймёт (и не примет) её отношения к себе. Джон выгоняет Линайну, де-

ловито расстёгивающую молнии на своём комбинезончике. Он бежит от общества людей, удаляется на маяк, куда к нему устремляются на тысячах вертопланов любопытные, приняв его проклятия, его бичевание за новый ритуал всеобщего единения. На следующий день после оргии Дикаря найдут повесившимся.

Ключевой для понимания идеологии нового общества будет беседа в кабинете Главноуправителя — Мустафы Монда. Он пригласит к себе трёх нарушителей спокойствия: Бернарда Маркса, Гельмгольца Уотсона и Дикаря. Почему нельзя всем разрешить чтение Шекспира и Библии, тома которых заперты в сейфе у Главноуправителя? Сам же он читает эти книги.

■ Главноуправитель пожал плечами.

— Потому что он [Шекспир] — старьё; вот главная причина. Старьё нам не нужно.

— Но старьё ведь бывает прекрасно.

— Тем более. Красота притягательна, и мы не хотим, чтобы людей притягивало старьё. Надо, чтобы им нравилось новое.

— Но ваше новое так глупо, так противно. Это фильмы, где всё только летают вертопланы и ощущаешь, как целуются. Он сморщился брезгливо. — Мартышки и козлы. — Лишь словами Отелло мог он с достаточной силой выразить своё презрение и отвращение.

В обществе всеобщего материального благополучия всё должно быть новым. И основное, что поняли главноуправители: общество не может состоять из одних альф, из одних любителей Шекспира. Такое общество обречено на гибель (был поставлен соответствующий эксперимент). Но раз все не будут читать Шекспира, то по закону одинаковости его не должен читать никто.

Несогласные отправляются на остров. Гельмголец перенёс приговор стоически. Бернарда пришлось вынести из кабинета, столь велико было его отчаяние и малодушие. Мустафа Мوند удивлён: «Можно подумать, его убивают... Его ссылают на остров. То есть посылают туда, где он окажется в среде самых интересных мужчин и женщин на свете. Это все те, в ком почему-либо развилось самосознание до такой степени, что они стали непригодны для жизни в нашем обществе».

И сам Главноуправитель из таких же еретиков. Только в своё время он сделал иной выбор. Ему предложили либо ссылку на

остров, где он, физик по профессии, мог бы заниматься чистой наукой, либо служить счастьем других людей. «Счастье — хозяин суровый».

В романе Хаксли предписанное счастье оказывается ещё не таким суровым хозяином, как в большинстве прославленных антиутопий XX в. У Евгения Замятина или в мировом бестселлере англичанина **Джорджа Оруэлла** «1984» (написан в 1948) лицо государства выглядит куда более жёстким. Замятин и Оруэлл предупреждали о трагических последствиях тоталитаризма. Предупреждение Хаксли относится к судьбе цивилизации: он сказал о том, что произойдёт с человеком, если по закону рынка свой духовный мир он обменяет на материальное благополучие. И можно ли подобное развитие событий счесть историей со счастливым концом?

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Антиутопия:

*социальный проект
техническое совершенство
тоталитарное государство
роман-предупреждение
предписанное счастье*

Размышляем о прочитанном



1. Почему XX век вошёл в историю как антиутопический? Какие утопические проекты предшествующих эпох вызвали разочарование?
2. Можно ли счесть людей в обществе эры Форда счастливыми? Что официально понимается под счастьем? Кто такие еретики?
3. Почему, с точки зрения Главноуправителя, Шекспир несовместим с возможностью для всех быть счастливыми?

Тема для доклада



Замятин и Хаксли.

Советуем прочитать



- **Зверев А.** Зеркала антиутопий // Антиутопии XX века. — М., 1989. — С. 336—349.

АЛЕКСАНДР ТРИФОНОВИЧ ТВАРДОВСКИЙ

(1910—1971)

■ Начало творческого пути. ■ Своеобразие поэмы «Страна Муравия». ■ Журналистская работа во фронтовой печати — газета «На страже Родины». ■ «Книга про бойца» «Василий Тёркин». ■ Поэмы «Дом у дороги» и «За далью — даль». ■ Исповедальная лирика. ■ Поэма «По праву памяти»



Биографические истоки творчества. Александр Трифонович Твардовский родился и вырос на Смоленщине, в деревне Загорье, в семье крестьянина-кузнеца. Отец, большой любитель книги, знавший наизусть много стихов, приучил к чтению и детей. «Заветной, самой дорогой... книгой» на всю жизнь остался для поэта подаренный ему отцом том стихов Некрасова. А день, когда учительница прочла ребятам вслух гоголевскую «Ночь перед Рождеством», Твардовский вспоминал как «один из счастливейших» в своей школьной жизни.

В четырнадцать лет стал селькором смоленских газет, где в 1925 г. были впервые напечатаны и его стихи.

«**Страна Муравия.**» В большинстве ранних стихов юный поэт восторженно писал о наступавших в деревне переменах. Даже когда началась коллективизация, от которой в числе множества других пострадала и семья Твардовских, он мучительно старался, как вспоминал позднее, «представить дело так, как всем нам тогда казалось» (как необходимый и прогрессивный «великий перелом»).

Однако уже поэма Твардовского «Страна Муравия» (1934—1936) заметно отличалась от обычной для тогдашней литературы упрощённой трактовки происходящего в деревне.

Автор воспользовался сюжетом, подсказанным Александром Фадеевым, который в одном своём выступлении говорил о романе Ф. Панфёрова «Бруски»: «Там есть одно место о Никите Гурьянове, середняке, который, когда организовали колхоз, запряг клячонку и поехал на телеге по всей стране искать, где нет индустриализации и коллективизации. Он ездил долго... не нашёл. Лошадёнка похудела, он сам осунулся и поседел. Оказа-

лось, что у него нет другого пути, кроме колхозного... Всё это рассказано Панфёровым на нескольких страничках... А между тем можно было бы всего остального не писать, а написать роман именно об этом мужике...»

Твардовский горячо воспринял эту мысль, как писал позже, «для выражения того личного жизненного материала, которым... располагал в избытке».

Перед его глазами был пример собственного отца, который тоже, как это сделает и герой поэмы Никита Моргунок, «бросил... семью и дом», не желая вступать в колхоз. Отразились в поэме и впечатления, вынесенные поэтом из поездок по смоленским деревням в качестве корреспондента областных газет. Так, описание «селения Острова» во многом повторяет очерк «Островитяне» — о жителях деревушки Остров, правда в гиперболизированном виде.

Настойчивое стремление доказать необходимость и благотворность «великого перелома» для деревни противоречиво сочетается в поэме с ощущением драматизма происходящих крутых перемен. Оно возникает в первой же главе.

Картина обычного перевоза через реку исполнена напряжения, даже тревоги, и при всей своей реалистичности обретает символический смысл — «переправы» к какой-то неизвестной, новой жизни:

У перевоза стук колёс,
Сбой, гомон, топот ног.
Идёт народ, ползёт обоз,
Старик паромщик взмок.
Паром скрипит, канат трещит,
Народ стоит бочком,
Уполномоченный спешит,
И баба с сундучком.
Паром идёт, как карусель,
Кружась от быстрины.

«Быстрина» происходящих событий (примечательно упоминание о спешащем «уполномоченном» — одном из тех, кто торопливо осуществлял «сплошную», как тогда выражались, коллективизацию) срывала с обжитого места не только самого Никиту Моргунка, который отправился на поиски сказочной страны мужицкого счастья — Муравии. Слышанная им в дороге история

рассказывает про деда и бабу, которые тоже «жили век в своей избе», пока не случилось «небывалое» половодье, представляющее собой явную аллегория:

Разлились по всей России
Воды всех морей и рек...
Подняла вода избушку,
Как кораблик, понесла...
И качаются, как в зыбке,
Дед и баба за стеной.

Эта сказка оканчивается благополучно. В жизни же весна 1930 г., о которой прямо говорится в сказке, не только «по ночам крошила снег», но и рушила человеческие судьбы: шло массовое раскулачивание, коснувшееся даже середняков. По понятным причинам в поэме об этом упоминалось глухо и редко. «Поминаем душ усопших, что пошли на Соловки», — слышит Моргунок, попав на мрачную гулянку, и только в черновиках поэмы сохранились драматические картины покинутых жилищ:

Дома гниют, дворы гниют,
По трубам галки гнёзда вьют,
Зарос хозяйский след.
Кто сам сбежал, кого свезли,
Как говорят, на край земли,
Где и земли-то нет.

Герой же Твардовского после череды разных встреч и приключений собирается вернуться в колхоз, и этот финал, которому предшествует картина весёлой колхозной свадьбы, позволил критике однозначно трактовать поэму как восславление «колхозного строительства».

Сам же автор поэмы впоследствии видел её «сильнейшую и ценнейшую сторону — в драматизме картины» и в изображении «традиционной красоты» крестьянского труда.

Замечательно, например, описан конь героя. Он и опора, и почти что советчик: «...в ночь, как съехать со двора, с конём был разговор... / И, голову склонивши вбок, был строг и грустен конь».

Выразительны и психологически правдивы образы некоторых дорожных знакомцев Моргунка, например молодого тракториста, который к своей «закапризничавшей» машине «боязливо приступает, точно к лошади дурной».

Художественные достоинства поэмы были высоко оценены даже писателями совсем иной судьбы и творческой манеры, например Борисом Пастернаком и Николаем Асеевым, который писал, что «кажущаяся простота „Страны Муравии“ на поверку является большой и сложной культурой стиха».

В поэме своеобразно претворились стиль, мотивы и образы народных сказок (поиски волшебной страны, колебания героя, какую выбрать дорогу, и др.), а также традиции любимой Твардовским с детства поэзии Некрасова. Ведь само путешествие Моргунка напоминает странствия героев поэмы «Кому на Руси жить хорошо».

- Что отличало «Страну Муравию» от других произведений тех лет о «великом переломе» — коллективизации? В чём её драматизм, о котором говорил автор?

«**Василий Тёркин**». После окончания в 1939 г. Московского института философии, литературы и истории (ИФЛИ) Твардовский был призван в армию и как военный корреспондент участвовал в походе в Западную Белоруссию, а затем в войне с Финляндией. Трудности, испытанные Красной армией в зимнюю кампанию 1939/40 г., и понесённые тяжёлые потери во многом подготовили поэта к участию в Великой Отечественной войне.

Помимо работы над стихами и очерками, написанными им в ту пору, он участвовал в создании фельетонного персонажа, появившегося на страницах газеты Ленинградского военного округа «На страже Родины», — весёлого бывалого солдата Васи Тёркина.

В напряжённейший период войны с фашизмом Твардовский вновь вернулся к этому герою и осенью 1942 г. во фронтовой печати опубликовал первые главы своей «Книги про бойца» — «Василий Тёркин». Восторженный приём, который Тёркин встретил у читателей, поток солдатских писем, сложенных треугольничком листков («Ваша поэма стала событием в жизни нашей части... Тёркин стал нашим любимцем... Спасибо вам, родной, за вашу повесть, пишите и пишите её дальше»), укрепили автора в намерении продолжить свой труд, полностью завершённый только после Победы, в мае 1945 г.

«Книга про бойца» была в первую очередь и книгой для бойца. «Первое, что я принял за принцип композиции и стиля, — пи-

сал Твардовский в послевоенной статье «Ответ читателям „Василия Тёркина“», — это стремление к известной законченности каждой отдельной части, главы, а внутри главы — каждого периода, строфы и строчки.

Я должен был иметь в виду читателя, который хотя бы и незнаком был с предыдущими главами, нашёл бы в данной, напечатанной сегодня в газете главе нечто целое, округлённое... этот читатель мог и не дожидаться моей следующей главы: он был там, где и герой, — на войне».

Об этом же, в сущности, сказано и в самой книге:

Ветер злой навстречу пышет,
Жизнь, как веточку, колышет,
Каждый день и час грозя.
Кто доскажет, кто дослышит —
Угадать вперёд нельзя.
И до той глухой разлуки,
Что бывает на войне,
Рассказать ещё о друге
Кое-что успеть бы мне.

Как и в «Стране Муравии», в «Василии Тёркине» живо ощущимы фольклорные корни. Главы книги близки солдатским байкам, забавным, неприязательным историям, которые, однако, порой оборачиваются мудрыми, поучительными притчами.

«Огромность грозных и печальных событий войны» (говоря словами из «Ответа читателям...») повела к знаменательному преобразению персонажа газетных фельетонов 1939—1940 гг. Прежний Вася Тёркин был упрощённой, лубочной фигурой: «богатырь, сажень в плечах... врагов на штык берёт, как снопы на вилы».

Возможно, сказались тут и широко распространённое тогда ошибочное представление о лёгкости предстоящей кампании, шапкозакидательские настроения.

Новый же Тёркин поистине рядовой боец: «Просто парень сам собой он обыкновенный... Не высок, не то чтоб мал». И хотя он не раз становится героем уже не в литературном, а в самом обычном смысле, но ничего невероятного, неправдоподобного не совершает.

Напротив, Твардовский с уничтожающим сарказмом высмеивает облегчённое, приукрашенное представление о войне:

ЗаклЮчить теперь нельзя ли,
Что, мол, горе не беда,
Что ребята встали, взяли
Деревушку без труда?
Что с удачей постоянной
Тёркин подвиг совершил:
Русской ложкой деревянной
Восемь фрицев уложил?
Нет, товарищ, скажем прямо:
Был он долог до тоски,
Летний бой за этот самый
Населённый пункт Борки.

Уже во вступлении к книге автор прямо высказал своё заветное убеждение. Говоря о том, что на войне не обойтись без воды и «доброй пищи», без махорки, «прибаутки и без шутки», поэт заключал:

А всего иного пуще
Не прожить наверняка —
Без чего? Без правды сущей,
Правды, прямо в душу быющей,
Да была б она погуще,
Как бы ни была горька.

«Густая» и «горькая» правда об отступлении первых лет войны, тяжелейших потерях, опустошении родной земли и отразилась в «Книге про бойца» от начальных («Перед боем», «Переправа») до последних глав («Смерть и Воин», «Про солдата-сироту»). С первых страниц Тёркин представлял солдатом «в просолённой гимнастерке», испытавшим все превратности фронтовой жизни, о чём говорил с присущим ему юмором:

Трижды был я окружён,
Трижды — вот он! — вышел вон.
...И не раз в пути привычном,
У дорог, в пыли колонн,
Был рассеян я частично,
А частично истреблён...

«Книга про бойца» — это и книга про народ, лучшие черты которого воплотил герой: любовь к Родине, самоотверженность, душевную открытость и щедрость, сметливость и доброе лукав-



Василь Тёркин



Он стучит, бормочет Тёркин.
Повторяет всё в окошке.
И забыл, что он солдат,
Что он один остался.
Что и в ту ночь ты был.
Ты же лежал, что лежал,
Вот Тёркин ты лежал.
Мне же, солдат, не спалось!
Вспомнись дружка моего спит.
Спокойно, сонно и ласково
И в окошке, и на солнышке.

1. НА ПРОВОДЫХ

— Прощай, ты и в окошке,
Вот спит он на солнышке,
Что прощайся прощайся
На проводных проводах.

Спи — за окошко не стучишь,
Вспомнись и в окошке.
Вот, слышишь, на бой стучит
Почуд — не спит.

Спокойно, сонно ты спишь,
Вспомнись спит,
И стучит, бормочет,
Да не спишь, солдат.

Что же мне делать солдат?

П О Э М А

Вспомни, любимый солдат,
Вспомнись ты и в окошке.
Ты же лежал, что лежал,
Вот Тёркин ты лежал.
Мне же, солдат, не спалось!
Вспомнись дружка моего спит.

Спокойно — спишь солдат,
Вот лежал — спишь солдат.
На окошке лежал солдат
На — проводных проводах.

Вспомнись лежал на окошке,
Ты же лежал, что лежал,
Спокойно лежал на окошке,
Вспомнись лежал на окошке.

— Да! Ты лежал лежал,
Лежал, а спишь ты,
И в окошке,
Постучится, бормочет,
Да не спишь ты, солдат.

В окошке лежал солдат,
Постучится, бормочет,
Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет.

И лежал, что лежал,
Постучится, бормочет,
Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет.

Мне же, солдат, не спалось!
Вспомнись дружка моего спит.
Спокойно, сонно и ласково
И в окошке, и на солнышке.

И лежал, что лежал,
Постучится, бормочет,
Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет.

Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет,
Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет.

Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет,
Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет.

Вспомнись, лежал, что лежал,
Постучится, бормочет,
Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет.

Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет,
Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет.

Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет,
Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет.

Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет,
Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет.

Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет,
Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет.

Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет,
Лежал, что лежал, лежал,
Постучится, бормочет.

А. Тёркин, Василь Тёркин,
Повторяет всё в окошке.
И забыл, что он солдат,
Что он один остался.
Что и в ту ночь ты был.
Ты же лежал, что лежал,
Вот Тёркин ты лежал.
Мне же, солдат, не спалось!
Вспомнись дружка моего спит.

Спокойно, сонно и ласково
И в окошке, и на солнышке.

Первая публикация поэмы А. Твардовского во фронтовой газете. 1942 г.

ство, непоказную удачу («Не затем на смерть идёшь, чтобы кто-нибудь увидел. / Хорошо б. / А нет — ну что ж...»).

Ещё только приступая к работе над книгой, Твардовский размышлял о том, что с развитием повествования «этот парень пойдёт всё сложнее и сложнее». И действительно, Тёркин как бы вырастает на глазах читателя, обнаруживая всё большую глубину мысли и чувств.

Его любовь к Родине заставляет вспомнить слова Л. Толстого, что истинный патриотизм — чувство, «редко проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого». Тёркин доказывает свою любовь не словами, а делами, неустанным ратным трудом и подвигами, среди которых самые разные: то он «в одиночку... держит фронт» в неравной схватке с вражеским солдатом («Поединок»), то выходит победителем в бою с фашистским самолётом («Кто стрелял?»), то дерзкой, ухарской, по словам автора, выходкой подымает дух товарищей («Тёркин ранен»), то не поддается самой Смерти («Смерть и Воин»).

Много лет спустя Твардовский писал как об одной из важнейших черт этой книги о «скрытости более глубокого под более поверхностным, видимым на первый взгляд». Действительно, во многих эпизодах за тёркинскую весёлостью и остроловием от-

крывается чуткая, отзывчивая душа, боль за «Россию, мать-старуху», родимый Смоленский «край, страдающий в плену», за «солдата-сироту», потерявшего дом и семью.

Высочайшего лирического пафоса достигает страстный монолог раненого героя, обращённый к Смерти:

— Я не худший и не лучший,
Что погибну на войне.
Но в конце её, послушай,
Дашь ты на день отпуск мне?
Дашь ты мне в тот день последний,
В праздник славы мировой,
Услышать салют победный,
Что раздастся над Москвой?
Дашь ты мне в тот день немножко
Погулять среди живых?
Дашь ты мне в одно окошко
Постучать в края родных
И, как выйдут на крылечко, —
Смерть, а Смерть, ещё мне там
Дашь сказать одно словечко?
Полсловечка?

Органично, естественно и трогательно соседствует с картиной всенародного торжества и «словечко» о простом человеческом счастье — встрече с любимой.

- В чём, по-вашему, главная причина популярности «Василия Тёркина»? В образе героя? В правдивости изображения войны и фронтового быта? В демократичности, общедоступности формы? В юморе?

Кроме главного героя, в книге множество других персонажей, обрисованных с разной степенью обстоятельности, но неизменно выражающих какую-то существенную часть народной судьбы: встреченные Тёркиным на разных этапах войны дед и баба, солдат, покинувший родной дом при отступлении и вернувшийся на пепелище, старая женщина, возвращающаяся с чужбины, из плена, командир, гибнущий с возгласом, который входит в легенду: «Вперёд, ребята! Я не ранен. Я — убит...»

Отчётлив в книге и собственный голос поэта, особенно в нескольких главах-монологах «От автора» и «О себе»; звучащие здесь откровенно личные ноты вместе с тем близки множеству людей, например лирические воспоминания о детстве в родных краях:

Милый лес, где я мальчонкой
Плёл из веток шалаши,
Где однажды я телёнка,
Сбившись с ног, искал в глуши...
И в истоме птицы смолкли...
Светлой каплею смола
По коре нагретой ёлки,
Как слеза во сне, текла...

- Как вы понимаете сказанное в книге: «То, что молвить бы герою, говорю я лично сам... Тёркин, мой герой, за меня гласит порой?»



Василий Тёркин. *Рисунок художника
А. Каневского*

«Чувство полной свободы обращения со стихом и словом в естественно сложившейся непринуждённой форме изложения», о чём писал Твардовский в «Ответе читателям...», проявляется во всём, начиная с «вольной» композиции книги («без начала, без конца, без особого сюжета, впрочем, правде не во вред») до чрезвычайно разнообразной строфики. Главы в книге часто варьируются, как бы отзываясь на сюжетные повороты, изменения настроения, развитие авторской мысли. Например, глава «Переправа» начинается необычной шестистроичной строфой:

Переправа, переправа,
Берег левый, берег правый,
Снег шершавый, кромка льда...
Кому память, кому слава,
Кому тёмная вода, —
Ни приметы, ни следа, —

прозвучав как тревожная, напряжённая увертюра к дальнейшему повествованию.

Некоторые главы начинаются динамичными двустишиями:

Потерял боец кiset,
Заискался, — нет и нет.
(«О потере»)

По которой речке плыть, —
Той и славушку творить...
(«От автора»)

По дороге на Берлин
Вьётся серый пух перин.
(«По дороге на Берлин»)

«Какая свобода, какая чудесная удаль, какая меткость, точность во всём, — писал, прочитав „Василия Тёркина“, И. А. Бунин, — и какой необыкновенный народный солдатский язык, ни сучка ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого, слова!»

Действительно, язык «Книги про бойца» замечательно живописен и гибок, предельно близок простой разговорной речи («Пусть читатель вероятный скажет с книжкой в руке: — Вот стихи, а всё понятно, всё на русском языке...» — говорится в последней главе).

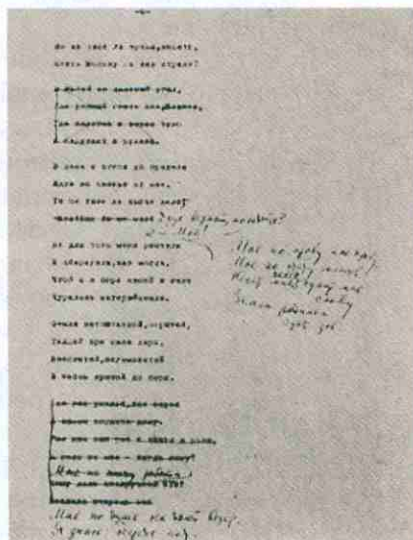
В книге немало «многоголосных» диалогов, в которых за репликами ощутимы обстановка, время, несхожие характеры. Вот разговор на ночлеге:

- Охо-хо. Война, ребятки.
- А ты думал! Вот чудак...
- Лучше нет — чайку в достатке, Хмель — он греет, да не так.
- Это чья же установка
- Греться чаем? Вот и врешь...
- Эй, не ставь к огню винтовку...
- А ещё кулеш хорош...

■ Тут рядом слова и вполне традиционные (*в достатке*), и современные (*установка*).

Выразительны в книге пейзажи как мирных, так и военных лет:

Фронт. Война. А вечер дивный
По полям пустым идёт.
По следам страды вчерашней,
По немислимой тропе;
По ничьей, помятой, зряшной
Луговой, густой траве;
По земле, рябой от рытвин,
Рваных ям, воронок, рвов,
Смертным зноем жаркой битвы
Опалённых у краёв...



А. Т. Твардовский. Автограф.

Я видел, может быть, полсвета
И вслед за веком жить спешил,
А между тем дороги этой
За столько лет не совершил.

Обращают на себя внимание точные эпитеты: «пустые», неза-
сеянные поля, «зряшная», пропадающая, перестоявшая трава.
Чрезвычайно уместна в описании изрытой, изувеченной снарядами
и окопами земли аллитерация: «...Рябой от Рытвин, Рваных ям,
воРонок, Рвов, смеРтным зноем жаРкой битвы опалённых у кРаёв».

И какой контраст с подобной картиной представляет встающий
в воспоминаниях автора прежний мирный лес — «ни пулей, ни
осколком не пораненный ничуть»:

Полдень раннего июня
Был в лесу, и каждый лист,
Полный, радостный и юный,
Был горяч, но свеж и чист...
И в глуши родной, ветвистой,
И в тиши дневной, лесной
Молодой, густой, смолистый,
Золотой держался зной.
И в спокойной чаще хвойной
У земли мешался он
С муравьиным духом винным
И пьянил, склоняя в сон.

Нетрудно заметить, что здесь, благодаря обилию внутренних
рифм, каждая строка многократно перекликается с другими, лю-
бой звук порождает отзвук и, кажется, всё звенит, как звонкий
зной летнего леса.

Сам автор писал о «Книге про бойца»: «Каково бы ни было
её собственно литературное значение, для меня она была истинным счастьем. Она мне дала ощущение законности места художника в великой борьбе народа, ощущение очевидной полезности моего труда... „Тёркин“ был для меня во взаимоотношениях писателя со своим читателем моей лирикой, моей публицистикой, песней и поучением, анекдотом и присказкой, разговором по душам и репликой к случаю».



А. Т. Твардовский на пепелище родной деревни. Загорье. 1943 г., август, в день освобождения

■ Проиллюстрируйте эти слова конкретными примерами.

«Дом у дороги». Глубокий демократизм Твардовского, столь ярко проявившийся в «Василии Тёркине», отличает и замысел его поэмы «Дом у дороги» (1942—1946). Она посвящена судьбе простой крестьянской семьи, испытавшей все тяготы войны. Подзаголовок поэмы — «лирическая хроника» — точно соответствует её содержанию и характеру. Жанр хроники в традиционном её понимании — это изложение исторических событий в их временной последовательности.

Для поэта судьба семьи Сивцовых с её трагизмом и типичностью для тех лет вызывает глубокое сопереживание, достигающее огромного эмоционального накала и побуждающее автора постоянно вмешиваться в повествование.

Судьба, подобная выпавшей Андрею Сивцову, была намечена уже в «Василии Тёркине», в главах «Перед боем» и «Про солдата-сироту». Теперь же она изображена подробнее и ещё более драматизирована.

Открывающая поэму картина последнего мирного воскресенья исполнена той «традиционной красоты» сельского труда (косьбы «по праздничному делу»), которая поэтизировалась Твардовским ещё со времён «Страны Муравии». Это дорогое и горькое воспоминание о привычном и любимом крестьянском обиходе, о «жилье, уюте, порядке», прерванном (а для многих — навсегда оборванном) войною, будет впоследствии постоянно воскресать в поэме вместе с вековым присловьем:

Коси, коса,
Пока роса,
Роса долой —
И мы домой.

В тяжкую пору отступления Сивцов ненадолго тайком заходит домой — «худой, заросший, словно весь посыпанный золою» (мельком упомяната и «бахромка рукава» обтрепанной шинели), но упорно прокладывающий «ником не писанный маршрут» вдогонку за фронтом.

История его жены ещё драматичнее. Всегда преклонявшийся перед образом женщины-матери, запечатлевший его во многих стихотворениях разных лет («Песня», «Матери», «Мать и сын» и др.),

Твардовский на этот раз создал особенно многогранный характер. Анна Сивцова не просто обаятельна («В речах остра, в делах быстра, / Как змейка, вся ходила»), но полна величайшей самоотверженности, душевной силы, позволяющей ей вынести самые страшные испытания, например отправку на чужбину, в Германию:

И хоть самой — на снег босой,
Троих одеть успеи.
Рукой дрожащею лови
Крючки, завязки, мать.
Нехитрой ложью норови
Ребячий страх унять.
...И всю свою в дорогу кладь,
Как из огня, схвати.

Материнская трагедия и вместе с тем героизм Анны достигают вершины, когда у неё в каторжном бараке рождается сын, казалось бы заведомо обречённый на гибель. Замечательно используя поэтику народных причитаний, плачей («Зачем в такой недобрый срок зазеленела веточка? / Зачем случился ты, сынок, моя родная деточка?»), Твардовский передаёт воображаемый, фантастический разговор матери с ребёнком, переход от отчаяния к надежде:

Я мал, я слаб, я свежесть дня
Твоею кожей чую.
Дай ветру дунуть на меня —
И руки развяжу я,
Но ты не дашь ему подуть,
Не дашь, моя родная,
Пока твоя вздыхает грудь,
Пока сама живая.

Герои «Дома у дороги» так же оказываются лицом к лицу с гибелью, безнадёжностью, отчаянием, как это было с Тёркиным в главе «Смерть и Воин», и так же выходят победителями из этого противостояния. В очерке «В родных местах», рассказывая о своём односельчанине, который, как и Андрей Сивцов, строил дом на пепелище, Твардовский выразил своё отношение к этому с публицистической прямотой: «Мне всё более естественным казалось определить возведение этого незатейливого избяного сруба как некий подвиг. Подвиг простого труженика, хлебороба и се-

мянина, пролившего кровь на войне за родную землю и теперь на ней, разорённой и приунывшей за годы его отсутствия, начинающего заводить жизнь сначала...» В поэме же автор предоставлял возможность сделать подобный вывод самим читателям, ограничившись самым лаконичным описанием этого негромогласного подвига Андрея Сивцова.

В первой главе автор отступил от правил жанра хроники (изложение событий в их временной последовательности), упомянув о своей встрече победной весной 1945 г. с русской женщиной, возвращающейся из плена:

Она тянула кое-как
Вдоль колеи шоссейной —
С меньшим, уснувшим на руках,
И всей гурьбой семейной.

Читателю хочется видеть в ней именно Анну, но такт художника предостерег Твардовского от благополучного финала. В одной из статей поэт замечал, что многие лучшие произведения русской прозы, «возникнув из живой жизни... в своих концовках стремятся как бы сомкнуться с той же действительностью, откуда вышли, и раствориться в ней, оставляя читателю широкий простор для мысленного продолжения их, для додумывания, „доисследования“ затронутых в них человеческих судеб, идей и вопросов». И в своей собственной поэме Твардовский позволял читателям живо представить себе и трагический конец, который имели подобные истории в жизни множества людей.

- Случайно ли, что в поэме нет прямого указания, что женщина, встреченная автором, возвращается домой с чужбины, — это именно Анна Сивцова и что солдат, изображённый в конце, — её муж? Какой смысл в этой «неясности», в отсутствии счастливого конца, «хеппи-энда»?

«За далью — даль». В послевоенные годы заметно активизировалась общественно-литературная деятельность Твардовского. В возглавляемом им с 1950 г. журнале «Новый мир» были напечатаны и резко критический очерк В. Овечкина «Районные будни», и такие правдивые произведения о войне, как роман В. Гроссмана «За правое дело» и повесть Э. Казакевича «Сердце друга». Это вызвало резкие нападки официальной критики. Ещё ранее, в 1947 г., после нескольких «проработочных» статей была

прекращена публикация в журнале «Знамя» прозаической книги Твардовского «Родина и чужбина», состоявшей из очерков и дневниковых, часто исповедальных записей.

С началом «оттепели» «Новый мир» сделался ещё смелее, а сам главный редактор начал публиковать главы своей новой поэтической книги «За далью — даль» (1950—1960).

На первый взгляд эта книга может показаться простым дневником путешествия в Сибирь и на Дальний Восток. Однако помимо того, что в ней отразились впечатления нескольких таких поездок начиная с 1948 г., тут сочетаются, по выражению автора, «два разряда путешествий» — не только в пространстве, но и во времени:

Две дали разом — та и та —
Влекут к себе одновременно...
И те края, куда я еду,
И те места, куда — нет-нет —
По зарастающему следу
Уводит память давних лет...

О подобном замысле, вначале относившемся к прозе, говорилось ещё в «Родине и чужбине»: «...повесть не повесть, дневник не дневник, а нечто такое, в чём явятся три-четыре слоя разнообразных впечатлений... Предчувствуется большая ёмкость такого рода прозы. Чего-чего не вспомнить, не скрестить и не увязать при таком плане. Дело только в том, чтобы, говоря как будто про себя, говорить очень не „про себя“, а про самое главное».

Такие «слои разнообразных впечатлений», по мысли поэта, должны были образовать и книгу «За далью — даль»: встающие в памяти «отчий край Смоленский», скромная отцовская кузница и её великий родич — «опорный край державы», индустриальный Урал, Волга и «звёздная» Сибирь, разномастные дорожные попутчики; едущие в неизведанные края молодожёны и возвращающийся оттуда несправедливо осуждённый при Сталине друг детства автора, торжество перекрытия Ангары и посещение печально знаменитой, а ныне опустевшей тюрьмы — Александровского центра.

Рисую этот «мир большой и трудный», Твардовский стремится заново переосмыслить пережитое, не обходя горестей, бед и подлинных трагедий, испытанных народом. Уже в одной из первых

глав книги, «Литературный разговор», он не только горько и язвительно высмеивал фальшивые, «лакирующие» действительность произведения, желая, как и читатели, ощущать в искусстве «жар живой, правдивой речи, а не вранья холодный дым», но и создал внешне фантастическую, но, в сущности, вполне реальную фигуру незримого, как бы внутреннего редактора, который пробрался в самую душу писателя и боязливо вытравляет из задуманного и написанного им всё самостоятельное и смелое.

С той поры выражение «внутренний редактор» вошло в литературный обиход. Но самый большой общественный резонанс вызвали впоследствии главы «Друг детства» и в особенности «Так это было», посвящённые переосмыслению роли Сталина и раздумьям поэта, считавшего, что и он «за всё в ответе»:

О том не пели наши оды,
Что в час лихой, закон презрев,
Он мог на целые народы
Обрушить свой верховный гнев...

В этой главе ещё нет полного, окончательного осознания всего происшедшего в недавнем прошлом со страной и народом, но уже появляется скупое, но выразительно нарисованный образ человека из народа, который вынужден расплачиваться за всё совершённое Сталиным: землячка поэта из «послевоенного вдовье-го края», тётка Дарья, «с её терпеньем безнадёжным, с её избою без сеней и трудоднём пустопорожним...».

Не только в этой главе, но и во всей книге отразились переходный характер времени, когда она писалась, трудный, постепенный отказ от укоренившихся взглядов и иллюзий.

«Тёркин на том свете». Сатирическая струя, ощутимая в таких главах книги «За далью — даль», как «Литературный разговор» и «Фронт и тыл» (в образе попутчика «с улыбкой мягко-министерской», рьяно доказывавшего, что именно такие, как он сам, вынесли главную тяжесть войны... в тылу), в полной мере проявилась в поэме «Тёркин на том свете» (1954—1963).

Используя известную в мировой литературе фабулу (недавно выведенный в поэме редактор-перестраховщик негодует на то, что её автор «новым, видите ли, Дантом объявиться захотел»), Твардовский под видом «мира загробного» сатирически изобразил сложившуюся в тогдашней стране политическую обстановку и засилье бюрократизма.

Ещё в «Василии Тёркине» упоминалась легенда о гибели героя, который успел пошутить:

— Жаль, — сказал, — что до обеда
Я убитый, натошак.
Неизвестно, мол, ребята,
Отправляясь на тот свет,
Как там, что: без аттестата
Признают нас или нет?

Как в воду глядел! В новой поэме с него спрашивают уже не только продовольственный аттестат: как сквозь строй, должен он пройти сквозь Учётный стол, Стол проверки, Стол медсанобработки, и всюду требуют то анкетное «авто-био», то «фотокарточки... в должных экземплярах», то даже сведения «относительно мочи и солдатской крови» («Ну как будто на курорт мне нужна путёвка!» — дивится Тёркин).

В поэме «с доброй выдумкою рядом правда в целости жива» — правда о зловещей бюрократической машине, существующей в действительности и стремящейся каменной стеной отгородиться от жизни, людей, их нужд. В сказке, как не раз именует автор свою поэму, реальные явления доведены до гротеска: здесь «от мала до велика все... руководят», им «ни к чему земля и небо — дайте стены с потолком». Местный «старожил» объясняет Тёркину:

Тут ни пашни, ни покоса,
Ни заводов, ни станков.
Нам бы это всё мешало —
Уголь, сталь, зерно, стада...

В своей критике «того света» Твардовский временами достигает чрезвычайной остроты. Тот же тёркинский собеседник рассказывает о диковинном «загробном пайке»: «Обозначено в меню, а в натуре нету». — «Вроде, значит, трудодня?» — восклицает герой, замечая очевидную параллель между «сказкой» и тогдашней колхозной явью. Читатель же мог подумать здесь и о других вещах, существовавших только «в меню», на бумаге (например, свобода слова, печати, собраний, «обозначенная» в сталинской конституции). Знаменательны и ответ, полученный Тёркиным, когда он возмутился было волокитой: «На том свете жалоб нет. Все у нас довольны», и безрезультатное обращение в «гробгазету».

Сам поэт характеризовал свою поэму как «суд народа над бюрократией и аппаратчиной». При первой попытке напечатать её она была расценена партийным руководством как «пасквиль на советскую действительность», а Твардовский был уволен с поста главного редактора журнала. В доработанном виде «Тёркин на том свете» был опубликован только в 1963 г., но с концом «оттепели» уже почти не переиздавался и не упоминался в печати.

Лирика. С годами в творчестве Твардовского всё большее место занимает лирика.

Его стихи 1930-х гг., составившие так называемую «Сельскую хронику», были ещё продиктованы, как беспощадно определил позже в дневниках сам поэт, «восторженной и безграничной верой в колхозы, желанием видеть в едва заметном или выбранном из всей сложности жизни то, что свидетельствовало бы о близкой, незамедлительной победе этого дела». И всё же среди произведений тех лет «Сельская хроника» выделялась пристальным, уважительным отношением к людям, запоминающимися образами деревенских тружеников: скромного печника Ивушки и деда Данилы, весельчака и мудреца, героя цикла стихотворений, несколько предварявшего будущего Василия Тёркина.

Разнообразны произведения Твардовского, вошедшие в его «Фронтовую хронику» (1941—1945). Это и публицистические агитационные стихотворные «листочки» («Бойцу Южного фронта», «Партизанам Смоленщины», «Зима на фронте»), и сюжетные «новеллы» о героях войны и их подвигах («Сержант Василий Мысенков», «Рассказ танкиста», «Дом бойца», «Награда»), и картины солдатского быта («Когда пройдёшь путём колонн...», «Армейский сапожник», «Ночлег»). Некоторые из стихов прямо перекликаются с отдельными эпизодами «Василия Тёркина» и «Дома у дороги» («Баллада о товарище», «В пути»).

С течением времени лирика Твардовского заметно эволюционирует, тяготея ко всё большей углублённости, напряжённому раздумью, краткости и отточенности поэтической формы. В этом смысле характерны пейзажная зарисовка «Ноябрь» (1943) и особенно «Две строчки» (1943) — мучительное воспоминание об убитом ещё в финскую войну «бойце-парнишке»:

Мне жалко той судьбы далёкой,
Как будто мёртвый, одинокий,
Как будто это я лежу,

Примёрзший, маленький, убитый
На той войне незначимой,
Забывший, маленький, лежу.

Сам автор впоследствии определил владевшие им во время войны и после неё мысли и чувства как «навечное обязательство живых перед павшими за общее дело, невозможность забвенья, неизбывное ощущение как бы себя в них, а их в себе». Это стало главенствующим мотивом его послевоенной лирики и проявилось уже в стихотворении «Я убит подо Ржевом» (1945—1946). Написанное от лица безымянного солдата, оно звучало как нравственная заповедь, наказ живым:

Пусть не слышен наш голос, —
Вы должны его знать.

Невозможности «прожить... в своём отдельном счастье», отрешась от мыслей о погибших, посвящено и стихотворение «В тот день, когда окончилась война» (1948):

Что ж, мы — трава? Что ж, и они — трава?
Нет, не избыть нам связи обоюдной.
Не мёртвых власть, а власть того родства,
Что даже смерти стала неподсудна...

В пору, когда главная заслуга в победе над фашизмом приписывалась руководству Сталина, а роль самого народа, его подвиги и жертвы у mažались, эти мотивы творчества Твардовского имели особое значение. «Жестокая память» (так называлось одно из его стихотворений) была одновременно насущно необходимой, восстанавливая справедливость, очищая и облагораживая человеческую душу, помогая осознать своё единство с народом и его судьбой. Этой теме поэт остался верен навсегда, до последних лет сохранив неослабевающее чувство сопричастности трагедии войны и сострадания ко всем её жертвам:

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь, —
Речь не о том, но всё же, всё же, всё же...

В стихах Твардовского первых послевоенных лет слышались и «одические» мотивы, порождённые естественной гордостью одержанной победой, а также верой в будущее, в успехи в мирном труде («Свет всему свету», «Мост» и другие стихи о Сибири, тесно связанные с замыслом книги «За далью — даль»). При этом поэт твёрдо придерживается тех нравственных заповедей, которые высказал устами погибшего воина в стихотворении «Я убит подо Ржевом»: «Ликовать — не хвастливо в час победы самой», и в таких стихах, как «Горные тропы» (1960):

Знай и в работе примерной:
Как бы ты ни был хорош,
Ты по дороге не первый
И не последний идёшь.

Это перекликалось со сказанным ещё в «Василии Тёркине»:

От Ивана до Фомы,
Мёртвые ль, живые,
Все мы вместе — это мы,
Тот народ, Россия.

Даже поистине небывалое событие — полёт Гагарина — осмыслиется поэтом как звено всей народной жизни и истории. В стихотворении «Космонавту» (1961) Твардовский вспоминает безымянных лётчиков военных лет и заключает:

Так отразилась в доблести твоей
И доблесть тех, чей день погас бесценный
Во имя наших и грядущих дней.

■ Не напоминает ли вам изображённый поэтом Гагарин Тёркина?

В стихотворении «О прописке» (1951) он назвал свою музу «уживчивой». Но если она действительно легко «уживается» с самыми разными темами и героями, то чем дальше, тем откровеннее не хочет мириться с ложью, несправедливостью, насилием, глупостью.

В стихотворении «А ты самих послушай хлеборобов...» (1965) едко перечислены все «странности и страсти», испытанные крестьянством за годы советской власти, все сменявшие друг друга «руководящие» и псевдонаучные предписания: «То — плугом пласт ворочай в пол-аршина, то — в полвершка, то — вовсе не паши» и т. п. В стихотворении же «Новосёл» (1955—1959), и осо-

бенно в цикле «Памяти матери» (1965), Твардовский приближается к переосмыслению роли, которую сыграли в судьбе деревни коллективизация и раскулачивание, ставшие трагическим, незаживающим переломом в жизни миллионов людей.

- Проследите, как углублялся образ матери — от довоенных стихов «Песня», «Матери» — до цикла, посвящённого её памяти.

Те элегически-раздумчивые мотивы, которые возникли ещё в предвоенных стихах поэта («Поездка в Загорье», «Матери»), обрели в поздней его лирике несравненно более глубокое, философское звучание. Точно так же, как в изображении войны, Твардовский не закрывает глаз на трагические стороны бытия. Знаменитая тёркинская глава «Смерть и Воин» словно бы получает продолжение в стихах «Мне памятно, как умирал мой дед...», «Ты — дура, смерть, грозишься людям...», «На дне моей жизни...». Они полны благодарности за каждый «день бесценный» прожитой жизни, за «беглый век земных красот», как с грустью и вместе с тем с лёгкой улыбкой над старомодной выпренностью этого выражения сказано в стихотворении «Признание». Веруя в посмертную духовную связь людей и поколений, поэт надеется, что и сам «отметился галочкой» пусть не на громких страницах истории, а запавшим в чьи-то сердца и память «стишком», который переживёт даже «время, скорое на расправу».

Мне славы тлен — без интереса
И власти мелочная страсть.
Но мне от утреннего леса
Нужна моя на свете часть;
От уходящей в детство стёжки
В бору пахучей конопли;
От той берёзовой серёжки,
Что майский дождь прильёт в пыли...
(«О сущем»)

- Сравните стихи «Сельской хроники» с послевоенной лирикой Твардовского. Какие изменения в тематике и художественной манере поэта вы замечаете?

«По праву памяти». Тема, лишь глухо пробивавшаяся в «Стране Муравии» и отдельных стихах 1930-х гг. («Братья») и зазвучавшая уже в цикле «Памяти матери», нашла своё наиболее полное воплощение в последней поэме Твардовского «По праву памяти» (1966—1969). Она откровенно автобиографична, исповедальна и подводит итог многолетним трудным размышлениям.

Об этом свидетельствует уже первая глава — «Перед отлётом» (единственная напечатанная ещё при жизни поэта под названием «На сеновале»). Двое друзей, деревенские юноши, собирающиеся «в путь далёкий», полны надежд, мечтаний и иллюзий: «Мы повторяли, что напасти / Нам никакие нипочём, / Но сами ждали только счастья, — / Тому был возраст обучён». В своём восторженном оптимизме, объясняемом не только их собственной молодостью, но и «возрастом» самой эпохи, они не слышали, что утренние петухи «как будто отпевали конец ребячьих наших дней», и не предугадывали, что вскоре «сорвётся с места край родной» — деревня — в «метелице сплошной» (последний эпитет в статьях и документах 1930-х гг. постоянно применялся к коллективизации) и что сама их пламенная вера и устремлённость в будущее подвергнутся жестоким испытаниям:

Готовы были мы к походу.
Что проще может быть:
Не лгать.
Не трусить.
Верным быть народу.
Любить родную землю-мать,
Чтоб за неё в огонь и в воду. А если —
То и жизнь отдать.
Что проще!
В целостности оставим
Таким завет начальных дней.
Лишь про себя теперь добавим:
Что проще — да.
Но что сложнее?

Дальнейшая судьба одного из друзей обозначена лишь намёком:

И где, кому из нас придётся,
В каком году, в каком краю
За петушиной той хрипотцей
Расслышать молодость свою.

Тут вспоминается трагическая фигура «друга детства» из одной из глав книги «За далью — даль», «с кем вместе в школе, в комсомоле и всюду были до поры»:

...годы целые за мною,
Весь этот жизни лучший срок —
Та дружба числилась виною,
Что мне любой напомнить мог...

Другой же авторской «вине» посвящена глава «Сын за отца не отвечает». Она озаглавлена теми сталинскими словами, которые прежде, в 1930-е гг., были восприняты и самим поэтом, «кулацким отродьем», и множеством людей такой же судьбы как нежданное счастье, милостивое избавление от «несмываемой отметки».

Но, помимо того что сказанное оказалось обманом («...звание сын врага народа уже при них вошло в права»), эти слова, как показывает поэт, были бесчеловечны, глубоко аморальны, побуждали к пренебрежению нравственными обязательствами перед близкими, к беспредельной вседозволенности:

Предай в пути родного брата
И друга лучшего тайком.
И душу чувствами людскими
Не отягчай, себя щадя.

В ранней юности конфликтовавший с отцом и даже писавший о нём как о «богате», поэт теперь с покаянным чувством и полным пониманием рисует и натруженные руки этого мнимого кулака — «те, что — со вздохом — как чужие, садясь к столу, он клал на стол» («отдельных не было мозолей — сплошная»), и его наивную гордыню «хозяина», столь дорого ему обошедшуюся.

И завершается поэма главой «О памяти» — страстным, гневным монологом о невозможности вопреки негласным «руководящим» указаниям тех 1960-х гг. «в забвенье утопить живую боль... / Забыть родных и близких лица / И стольких судеб крестный путь...».

Некоторые строки этой главы звучат афористически:

Кто прячет прошлое ревниво,
Тот вряд ли с будущим в ладу.
...Одна неправда нам в убыток,
И только правда ко двору!

И эти строки, и весь пафос поэмы глубоко созвучны сказанному ещё в «Василии Тёркине» о том, что нельзя прожить «Без

правды сущей, / Правды, прямо в душу бьющей, / Да была б она
погуще, / Как бы ни была горька».

- Проследите в поэзии Твардовского нарастание всё более критического отношения к современной ему действительности и литературе («За далью — даль», «Тёркин на том свете», «По праву памяти», стихи последних лет).

То же убеждение лежало в основе всей литературной деятельности Твардовского. После его возвращения в «Новый мир» (1958) этот журнал окончательно становится центром притяжения всех лучших литературных и общественных сил. В 1960-е гг. появляется даже выражение «новомиральская проза», т. е. остропроблемная и художественно значительная (произведения Ф. Абрамова, Ч. Айтматова, В. Белова, В. Быкова, В. Войновича, К. Воробьёва, Ю. Домбровского, Е. Дороша, С. Залыгина, Ф. Искандера, Б. Можаяева, Ю. Трифонова, В. Шукшина, А. Яшина). Огромной заслугой Твардовского-редактора была публикация повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1962). В истории русской литературы и общественной мысли «Новый мир» этих лет занимает не меньшее место, чем «Современник» и «Отечественные записки».

- В одном из своих писем Твардовский так формулирует черты настоящей поэзии: «Есть тема, не выдуманная от желания писать стихи, а та, от которой деваться некуда, если не одолеть её; есть сердце, не ограждённое мелочным себялюбием от других сердец, а открыто обращённое к ним; есть, наконец, желание думать и додумывать для себя до конца, до полной уверенности то, что кажется уже достаточно обдуманым другими, готовым (готового ничего нет в области мысли) — всё с самого начала проверить». Сопоставьте это со всем творчеством поэта. Подтвердите верность поэта этому принципу.

С концом «оттепели» журнал всё чаще подвергался цензурным придиркам и нападкам в печати. В феврале 1970 г. Твардовский был вынужден уйти из «Нового мира» и вскоре, 17 декабря 1971 г., умер, прожив жизнь согласно принятому им принципу:

С тропы своей ни в чём не сступая,
Не отступая — быть самим собой.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Развитие фольклорных и некрасовских традиций в современной поэзии

Развитие жанра поэмы

Народность героя (поэма «Василий Тёркин»)

Трагизм лирического героя

Размышляем о прочитанном



1. Какие традиции русской лирики нашли своё отражение в поэзии Твардовского и в чём её принципиальная новизна?
2. Кого из современных авторов можно было бы отнести к поэтическим преемникам С. Есенина и А. Твардовского?
3. Чем отличается лирика А. Твардовского 1930-х гг. от послевоенной?
4. Каковы сходство и различия поэм «Василий Тёркин», «Дом у дороги», «По праву памяти»?
5. В чём, на ваш взгляд, своеобразие поэтического стиля Твардовского? Ответ аргументируйте цитатами из произведений поэта.

Творческие задания



1. Определите фольклорные корни творчества А. Твардовского.
2. Проиллюстрируйте конкретными примерами, отрывками из «Книги про бойца» слова автора: «„Тёркин“ был... моей лирикой, моей публицистикой, песней и поучением, анекдотом и присказкой, разговором по душам и репликой к случаю».

Темы сочинений



1. Подвиг и трагедия воюющего народа в изображении А. Твардовского («Дом у дороги», «Василий Тёркин»).
2. Образ Василия Тёркина: лубочный персонаж или многогранный литературный герой?
3. Прошлое и настоящее в поэме А. Твардовского «За далью — даль».

Темы рефератов



1. Эволюция творческого пути А. Твардовского от «Страны Муравии» до создания поэмы «По праву памяти».
2. Тема памяти в творчестве А. Твардовского («Две строчки», «Я убит подо Ржевом», «В тот день, когда окончилась война...»).



Традиции Твардовского в современной поэзии. (Коллективное исследование.)



- **Македонов А.** Творческий путь Твардовского: Дома и дороги. — М., 1981.

В книге подробно исследованы этапы творческого пути поэта, прослежено развитие его главных тем, его «генеральная дума», если применить к самому Твардовскому слова из одного его письма.

- **Кондратович А.** Александр Твардовский: Поэзия и личность. — М., 1978.

Алексей Иванович Кондратович в течение долгих лет был одним из ближайших сотрудников Твардовского в редакции журнала «Новый мир». Постоянное общение с поэтом, подлинная влюблённость в его стихи и в саму его личность побудили Кондратовича к дальнейшему серьёзному исследованию жизни и творчества Твардовского. На многих страницах книги возникает живой образ поэта, запечатлённый в лучших традициях русской мемуаристики.

- **Турков Андрей.** Александр Твардовский. — М., 2010. — Серия ЖЗЛ.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

■ Писатели на фронтах Великой Отечественной войны. ■ Первые публикации во фронтовой печати. ■ Поэзия и проза, драматургия военного времени. ■ Индивидуальность стиля писателей-фронтовиков



Литература Великой Отечественной войны начала складываться задолго до 22 июня 1941 г. Во вторую половину 1930-х гг. неотвратимо надвигавшаяся на нашу страну большая война стала осознаваемой исторической реальностью, едва ли не главной темой тогдашней пропаганды, породила большой массив «оборонной» — так её называли тогда — литературы.

Особо следует сказать о начинающих поэтах той поры — студентах Литературного института им. Горького, ИФЛИ, Московского университета. Это была большая группа талантливых молодых людей, они называли себя тогда поколением сорокового года, потом, после войны, в критике они фигурировали уже как фронтовое поколение, а Василь Быков назвал его «убитым поколением» — оно понесло на войне самые большие потери. Михаил Кульчицкий, Павел Коган, Николай Майоров, Илья Лапшин, Всеволод Багрицкий, Борис Смоленский — все они сложили головы в боях. Их стихи были опубликованы лишь в послевоенные, точнее, уже в «оттепельные» годы, обнаружив свой глубокий, но не востребованный в предвоенные времена смысл. Молодые поэты отчётливо слышали «далёкий грохот, подпочвенный, неясный гуд» (П. Коган) приближающейся войны с фашизмом. Они отдавали себе отчёт в том, что нас ожидает очень жестокая война — не на жизнь, а на смерть.

Отсюда так явственно звучащий в их стихах мотив жертвенности — они пишут о людях своего поколения, которые — это их судьба — будут внесены «в смертные реляции», погибнут «возле речки Шпрее» (П. Коган), которые «умирали, не дописав неровных строчек, не долюбив, не досказав, не доделав» (Б. Смоленский), «ушли, не долюбив, не докурив последней папиросы» (Н. Майоров). Они провидели свою собственную судьбу.

ПРОЗА: ОЧЕРК, РАССКАЗ, ПОВЕСТЬ

По данным энциклопедии «Великая Отечественная война», в действующей армии служило свыше тысячи писателей, из восьмисот членов московской писательской организации в первые дни войны на фронт ушло двести пятьдесят. Четыреста семьдесят один писатель с войны не вернулся — это большие потери. Когда-то во время испанской войны Хемингуэй заметил: «Писать правду о войне очень опасно и очень опасно доискиваться правды... Когда человек идёт на фронт искать правду, он может вместо неё найти смерть. Но если едут двенадцать, а возвращаются только двое — правда, которую они привезут с собой, будет действительно правдой, а не искажёнными слухами, которые мы выдаём за историю. Стоит ли рисковать, чтобы найти эту правду, — об этом пусть судят сами писатели».

Особую роль в судьбе военной литературы сыграли газеты.

Корреспондентами «Красной звезды» работали **И. Эренбург**, **К. Симонов**, **В. Гроссман**, **А. Платонов**, **Е. Габрилович**, **П. Павленко**, **А. Сурков**, её постоянными авторами были **А. Толстой**, **Е. Петров**, **А. Довженко**, **Н. Тихонов**. В «Правде» работали **А. Фадеев**, **Л. Соболев**, **В. Кожевников**, **Б. Полевой**. В армейских газетах была даже учреждена специальная должность — писатель. В газете Южного фронта «Во славу Родины» служил **Б. Горбатов**, в газете Западного, а потом 3-го Белорусского фронта «Красноармейская правда» — **А. Твардовский**...

- Газета в ту пору стала основным посредником между писателем и читателем и самым влиятельным практическим организатором литературного процесса. Союз газеты с писателями был рождён потребностью газеты в писательском пере (разумеется, в рамках журналистских жанров), но, являясь более или менее прочным и привычным, он превратился в союз и с художественной литературой.

В январе 1942 г. «Красная звезда» напечатала первые рассказы К. Симонова, К. Паустовского, В. Гроссмана. После этого произведения художественной литературы — стихи и поэмы, рассказы и повести, даже пьесы — стали появляться и в других центральных газетах, в газетах фронтовых и армейских. Вошла в обиход прежде немислимая — считалось аксиомой, что газета живёт один день, — на газетной полосе фраза: «Продолжение

в следующем номере». В газетах были опубликованы повести «Русская повесть» П. Павленко («Красная звезда», 1942), «Народ бессмертен» В. Гроссмана («Красная звезда», 1942), «Радуга» В. Василевской («Известия», 1942), «Семья Тараса» («Непокорённые») Б. Горбатова («Правда», 1943); первые главы романа «Молодая гвардия» А. Фадеева («Комсомольская правда», 1945; роман был окончен после войны); поэмы «Пулковский меридиан» В. Инбер («Литература и жизнь», «Правда», 1942), «Февральский дневник» О. Берггольц («Комсомольская правда», 1942), «Василий Тёркин» А. Твардовского («Правда», «Известия», «Красная звезда», 1942); пьесы «Русские люди» К. Симонова («Правда», 1942), «Фронт» А. Корнейчука («Правда», 1942). На войне солдат — пехотинец, артиллерист, сапёр — сталкивался не только с бесчисленными опасностями — бомбёжками, артиллерийскими налётами, пулемётными очередями — и со смертью, до которой так часто бывало всего-навсего четыре шага, но и с тяжким повседневным трудом. И от писателя война тоже требовала самоотверженного литературного труда — без передышек и отдыха. «Я писал, — вспоминал А. Твардовский, — очерки, стихи, фельетоны,



Плакат, выпущенный в годы Великой Отечественной войны.
1941 г.



Плакат. 1942 г.
Художник В. Иванов

лозунги, листовки, песни, статьи, заметки — всё». Но даже традиционные газетные жанры, предназначенные для освещения сегодняшнего дня, его злобы, — корреспонденция и публицистическая статья (а они, естественно, получили тогда наибольшее распространение, к ним на протяжении всей войны обращались чаще всего), когда к ним прибегал одарённый художник, преображались: корреспонденция превращалась в художественный очерк, публицистическая статья — в эссе, и приобретали достоинства художественной литературы. Многие из того, что тогда торопливо писалось для завтрашнего номера газеты, сохранило живую силу до наших дней — столько вложено в эти сочинения таланта и души. И в журналистских жанрах ярко проявилась индивидуальность этих писателей.

И первая строчка в перечне наиболее отличившихся в войну своей работой в газете писателей по праву принадлежит И. Эренбургу, который, как свидетельствует от лица корпуса фронтовых корреспондентов К. Симонов, «работал в тяжёлую страду войны больше, самоотверженнее и лучше всех нас».

Эренбург — публицист, главный его жанр — статья, вернее, эссе. У Эренбурга редко можно встретить описание в чистом виде. Пейзаж, зарисовка сразу же укрупняются, приобретают символический смысл. Собственные впечатления и наблюдения Эренбурга (а он, сугубо штатский человек, не раз бывал на фронте) входят в образную ткань его публицистики на равных правах с письмами, документами, цитатами из газет, свидетельствами очевидцев, показаниями пленных и т. п.

В очерках Симонова всегда есть повествовательный сюжет, поэтому они по образной структуре малоотличимы от его рассказов. В них, как правило, присутствует психологический портрет героя — обыкновенного солдата или офицера переднего края, отражены жизненные обстоятельства, формировавшие характер этого человека, подробно изображён тот бой, в котором он отличился, при этом главное внимание автор отдаёт будням войны.

Виктор Некрасов, проведший всю сталинградскую эпопею на передовой, командуя полковыми сапёрами, вспоминал, что в Сталинграде нечасто, но всё же появлялись журналисты, правда, обычно «люди пера» появлялись ненадолго и не всегда спускались ниже штаба армии. Были, однако, и исключения: «Василий Семёнович Гроссман бывал не только в дивизиях, но и в полках,

на передовой. Был он и в нашем полку». И самое важное свидетельство: «...газеты с его, как и Эренбурга, корреспонденциями зачитывались у нас до дыр». Сталинградские очерки были высшим художественным достижением писателя в ту пору.

В галерее образов, созданных Гроссманом в очерках, два воина, с которыми писатель встретился во время Сталинградской битвы, были живым воплощением самых существенных, самых дорогих ему черт народного характера. Это 20-летний снайпер Чехов, «юноша, которого все любили за доброту и преданность матери и сёстрам, не пулявший в детстве из рогатки», ибо он «жалел бить по живому», «ставший железной, жестокой и святой логикой Отечественной войны страшным человеком, мстителем» («Глазами Чехова»). И сапёр Власов с «жуткой, как эшафот» (это из записной книжки Гроссмана, такое она произвела на него впечатление), волжской переправы: «Часто бывает, что один человек воплощает в себе все особенные черты большого дела, большой работы, что события его жизни, его черты характера выражают собой характер целой эпохи. И конечно, именно сержант Власов, великий труженик мирных времён, шестилетним мальчиком пошедший за бороной, отец шестерых старательных, небалованных ребят, человек, бывший первым бригадиром в колхозе и хранителем колхозной казны, и есть выразитель суровой и будничной героичности сталинградской переправы» («Власов»).

«Одухотворённые люди» — так называется один из самых известных очерков-рассказов (за неимением других воспользуемся этим жанровым определением, хотя оно не передаёт своеобразия произведения, в котором конкретная, документальная основа сочетается с легендарно-метафорическим художественным строем) Андрея Платонова. «Он знал, — пишет Платонов об одном из своих героев, — что война, как и мир, одухотворяется счастьем и в ней есть радость, и он сам испытывал радость войны, счастье уничтожения зла, и ещё испытывает их, и ради того он живёт на войне и другие люди живут» («Офицер и солдат»). Снова и снова возвращается писатель к мысли о силе духа как основе нашей стойкости. «Ничего не совершается без подготовленности в душе, особенно на войне. По этой внутренней подготовленности нашего воина к битвам можно судить и о силе его органической привязанности к Родине, и о его мировоззрении, образованном в нём историей его страны» («О со-



Плакат. 1941 г.
Художник И. Тоидзе



Плакат военных лет.
Художник В. Корецкий

ветском солдате» («Три солдата»). А в захватчиках, бесчинствующих на нашей земле, самое отвратительное, чудовищное для Платонова — «пустодушие».

Война с фашизмом и предстает в произведениях Платонова как сражение «одухотворённых людей» с «неодушевлённым врагом» (это название другого платоновского очерка-рассказа), как борьба добра и зла, созидания и разрушения, света и мрака. «В мгновениях боя, — замечает он, — освобождается от злодейства вся земля». Но, рассматривая войну в коренных общечеловеческих категориях, писатель не отворачивается от своего времени, не пренебрегает его конкретными чертами (хотя такого рода несправедливых обвинений: «В рассказах Платонова нет окрашенного временем исторического человека, нашего современника...» — он не избежал). Образ жизни современников (вернее сказать, их мироощущение, ибо всё бытовое, «вещественное» переключается Платоновым в эту сферу) неизменно присутствует в его произведениях, но главная цель автора — показать, что война идёт «ради жизни на земле», за право жить, дышать, растить детей. Враг посягнул на само физическое существование

нашего народа — вот что диктует Платонову «вселенский», общечеловеческий масштаб.

- На это ориентирован и его стиль, в котором слились философичность и фольклорный метафоризм, гиперболы, восходящие к сказочному повествованию, и психологизм, чуждый сказке, символика и просторечие, одинаково интенсивно окрашивающие и речь героев, и авторский язык.

В центре внимания Алексея Толстого — патриотические и ратные традиции русского народа, которые должны служить опорой, духовным фундаментом сопротивления фашистским захватчикам. И сражающиеся против гитлеровских полчищ советские воины для него прямые наследники тех, кто, «оберегая честь отечества, шёл через альпийские ледники за конём Суворова, уперев штык, отражал под Москвой атаки кирасиров Мюрата, в чистой тельной рубахе стоял — ружьё к ноге — под губительными пулями Плевны, ожидая приказа идти на неприступные высоты» («Что мы защищаем»).

- Постоянное обращение Толстого к истории отзывается в стиле торжественной лексикой, писатель широко использует не только архаизмы, но и просторечие — вспомним знаменитое толстовское: «Ничего, мы сдюжим!»
- Характерная черта многих очерков и публицистических статей военного времени — **высокое лирическое напряжение**. Не случайно так часто очеркам даются подзаголовки подобного типа: «Из записной книжки писателя», «Странички из дневника», «Дневник», «Письма» и т. п. Это пристрастие к лирическим формам, к повествованию, близкому к дневнику, объяснялось не столько тем, что они давали большую внутреннюю свободу в передаче материала, ещё никак не уложившегося, материала, который был сегодняшним в буквальном смысле этого слова, — главное было в другом: так писатель получал возможность от первого лица говорить о том, что переполняло его душу, прямо выражать свои чувства.

«В чувстве коллективной сплочённости, в полном растворении человека в общем деле защиты Ленинграда я черпал вдохновение», — это сказано Николаем Тихоновым, но чувство здесь выражено общее для большинства писателей. Никогда писатель так

отчётливо не слышал сердце народа — для этого ему надо было просто прислушаться к своему сердцу. И о ком бы он ни писал, он непременно писал и о себе. Никогда ещё для писателя не было столь коротким расстояние между словом и делом. И ответственность его никогда не была столь высока и конкретна.

До самого конца войны писатели продолжали выступать на страницах газет с очерками, публицистическими статьями, и лучшие из них были настоящей, без всяких скидок, литературой. Первые повести и пьесы появились рано — в 1942 г. И, переходя от очерка и публицистики к обзору повестей, надо иметь в виду, что тут не годится подход выше — ниже, оценки лучше — хуже. Речь пойдёт о самых значительных, художественно самых ярких, много раз переиздававшихся и в послевоенные годы произведениях: «Народ бессмертен» (1942) В. Гроссмана, «Непокорённые» («Семья Тараса») (1943) Б. Горбатова, «Волоколамское шоссе» (первая часть под названием «Панфиловцы на первом рубеже (повесть о страхе и бесстрашии)», 1943; вторая — «Волоколамское шоссе (вторая повесть о панфиловцах)», 1944) А. Бека, «Дни и ночи» (1944) К. Симонова. Они примечательны и тем, что обнаруживают широкий диапазон литературных традиций, на которые ориентировались авторы повестей, художественно претворяя впечатления от катастрофически переломившейся, взвихренной военной действительности.

Василий Гроссман начал писать повесть **«Народ бессмертен»** весной 1942 г., когда немецкая армия была отогнана от Москвы и обстановка на фронте стабилизировалась. Можно было попытаться привести в какой-то порядок, осмыслить обжигавший души горький опыт первых месяцев войны, выявить то, что было подлинной основой нашего сопротивления и внушало надежды на победу над сильным и умелым врагом, найти для этого органичную образную структуру.

Сюжет повести воспроизводит весьма распространённую фронтовую ситуацию той поры — попавшие в окружение наши части в жестоком бою, неся тяжёлые потери, прорывают вражеское кольцо. Но этот локальный эпизод рассматривается автором с оглядкой на толстовскую «Войну и мир», раздвигается, расширяется, повесть приобретает черты мини-эпоса. Действие переносится из штаба фронта в старинный город, на который обрушилась вражеская авиация, с переднего края, с поля боя — в захваченное фашистами село, с фронтовой дороги — в располо-

жение немецких войск. Повесть густо населена: наши бойцы и командиры — и те, что оказались крепки духом, для кого испытания стали школой «великой закаляющей и умудряющей тяжёлой ответственности», и казённые оптимисты, всегда кричавшие «ура», но сломленные поражениями; немецкие офицеры и солдаты, упоённые силой своей армии и одержанными победами; горожане и украинские колхозники — и патриотически настроенные, и готовые стать прислужниками захватчиков. Всё это продиктовано «мыслью народной», которая для Толстого в «Воине и мире» была самой важной, и в повести «Народ бессмертен» она выдвинута на первый план.

«Пусть не будет слова величавей и святей, чем слово „народ“!» — пишет Гроссман. Не случайно главными героями своей повести он сделал не кадровых военных, а людей штатских — колхозника из Тульской области Игнатьева и московского интеллигента, историка Богарёва. Они — многозначительная деталь, — призванные в армию в один и тот же день, символизируют единство народа перед лицом фашистского нашествия.

Символично и единоборство — «словно возродились древние времена поединков» — Игнатьева с немецким танкистом, «огромным, плечистым», «прошедшим по Бельгии, Франции, топтавшим землю Белграда и Афин», «чью грудь сам Гитлер украсил „железным крестом“». Оно напоминает описанную позднее Твардовским схватку Тёркина с «сытым, бритым, бережёным, дармовым добром кормлённым» немцем:

Как на древнем поле боя,
Грудь на грудь, что щит на щит, —
Вместо тысяч бьются двое,
Словно схватка всё решит.

Как много общего у Игнатьева с Тёркиным! Даже гитара Игнатьева несёт ту же функцию, что гармонь Тёркина. И родство этих героев говорит о том, что Гроссману открылись черты современного русского народного характера.

Сюжет «**Волоколамского шоссе**» Александра Бека очень напоминает сюжет повести Гроссмана «Народ бессмертен»: попавший после тяжёлых боёв в октябре сорок первого под Волоколамском в окружение батальон панфиловской дивизии прорывает вражеское кольцо и соединяется с основными силами дивизии. Но сразу же бросаются в глаза существенные различия

в разработке этого сюжета. Гроссман стремится всячески расширить общую панораму происходящего. Бек замыкает повествование рамками одного батальона. Художественный мир повести Гроссмана — герои, воинские части, место действия — порождён его творческой фантазией, Бек документально точен. Вот как он характеризовал свой творческий метод: «Поиски героев, действующих в жизни, длительное общение с ними, беседы с множеством людей, терпеливый сбор крупиц, подробностей, расчёт не только на собственную наблюдательность, но и на зоркость собеседника...» В «Волоколамском шоссе» он воссоздаёт подлинную историю одного из батальонов панфиловской дивизии, всё у него соответствует тому, что было в действительности: география и хроника боёв, персонажи.

В повести Гроссмана рассказ о событиях и людях ведёт вездесущий автор, у Бека рассказчиком выступает командир батальона Баурджан Момыш-Улы. Его глазами мы видим то, что было с его батальоном, он делится своими мыслями и сомнениями, объясняет свои решения и поступки. Себя же автор рекомендует читателям лишь как внимательного слушателя и «добросовестного и прилежного писца», что нельзя принимать за чистую монету. Это не более чем художественный приём, потому что, беседуя с героем, писатель допытывался о том, что представлялось ему, Беку, важным, компоновал из этих рассказов и образ самого Момыш-Улы, и образ генерала Панфилова, «умевшего управлять, воздействовать не криком, а умом, в прошлом рядового солдата, сохранившего до смертного часа солдатскую скромность», — так писал Бек в автобиографии о втором очень дорогом ему герое книги.

«Волоколамское шоссе» — оригинальное художественно-документальное произведение, связанное с той литературной традицией, которую олицетворяет в литературе XIX в. Глеб Успенский. «Под видом сугубо документальной повести, — признавался Бек, — я писал произведение, подчинённое законам романа, не стеснял воображения, создавал в меру сил характеры, сцены...» Конечно, и в авторских декларациях документальности, и в его заявлении о том, что он не стеснял воображения, есть некое лукавство, они как бы с двойным дном: читателю может казаться, что это приём, игра. Но у Бека обнажённая, демонстративная документальность не стилизация, хорошо известная литературе (вспомним для примера хотя бы «Робинзона Крузо»), не поэти-

ческие одежды очерково-документального покроя, а способ постижения, исследования и воссоздания жизни и человека. И повесть «Волоколамское шоссе» отличается безупречной достоверностью даже в мелочах (если Бек пишет, что тринадцатого октября «всё было в снегу», — не нужно обращаться к архивам метеослужбы, можно не сомневаться, так оно и было в действительности). Это своеобразная, но точная хроника кровопролитных оборонительных боёв под Москвой (так сам автор определял жанр своей книги), раскрывающая, почему немецкая армия, дойдя до стен нашей столицы, взять её не смогла.

Через двадцать лет после войны Константин Симонов писал о «Волоколамском шоссе»: «Когда я первый раз (во время войны. — Л. Л.) читал эту книгу, главным чувством было удивление перед её непобедимой точностью, перед её железной достоверностью. Я был тогда военным корреспондентом и считал, что я знаю войну... Но, когда я прочитал эту книгу, я с удивлением и завистью почувствовал, что её написал человек, который знает войну достоверней и точнее меня...»

Симонов действительно хорошо знал войну. С тех пор как в июне сорок первого он отправился в действующую армию на Западный фронт, которому тогда пришлось принять на себя главный удар немецких танковых колонн, лишь за первые пятнадцать месяцев войны, пока редакционная командировка не привела его в Сталинград, где только ни побывал он, чего только ни повидал. Чудом выбрался в июле сорок первого из кровавой сумятицы окружения. Был в осаждённой врагом Одессе. Участвовал в боевом походе подводной лодки, минировавшей румынский порт. Ходил в атаку с пехотинцами на Арабатской стрелке в Крыму... И всё-таки то, что Симонов увидел в Сталинграде, потрясло его. Ожесточение боёв за этот город достигло того крайнего предела, что чудился ему здесь какой-то очень важный исторический рубеж в ходе боёв. Человек, сдержанный в проявлении своих



Плакат. 1942 г.

чувств, писатель, всегда чуравшийся громких фраз, он закончил один из сталинградских очерков почти патетически:

«Безымянная ещё эта земля вокруг Сталинграда.

Но когда-то ведь и слово „Бородино“ знали только в Можайском уезде, оно было уездным словом. А потом в один день оно стало словом всенародным. Бородинская позиция была не лучше и не хуже многих других позиций, лежавших между Неманом и Москвой.

Но Бородино оказалось неприступной крепостью, потому что именно здесь решил русский солдат положить свою жизнь, но не сдаться. И поэтому мелководная речка стала непроходимой и холмы и перелески с насоро вырытыми траншеями стали неприступными.

В степях под Сталинградом много безвестных холмов и речушек, много деревенок, названий которых не знает никто за сто вёрст отсюда, но народ ждёт и верит, что название какой-то из этих деревенок прозвучит в веках, как Бородино, и что одно из этих степных широких полей станет полем великой победы».

Слова эти оказались пророческими, что стало ясно уже тогда, когда Симонов начал писать повесть **«Дни и ночи»**. Но события, которые уже осознавались как исторические — в самом точном и высоком смысле этого слова, — изображаются в повести так, как они воспринимались защитниками руин трёх сталинградских домов, целиком поглощёнными тем, чтобы отбить шестую за этот день атаку немцев, выкурить их ночью из захваченного ими подвала, переправить патроны и гранаты в отрезанный врагом дом. Каждый из них делал своё — им казалось — маленькое, но сверхтрудное и опасное дело. История в повести словно бы застигнута врасплох, она не успела привести себя в порядок, чтобы позировать будущим художникам — романтикам и монументалистам. Перенесённое в искусство почти в первозданном виде, то, что происходило в Сталинграде, должно потрясать, полагал автор «Дней и ночей». Стоит отметить близость эстетических позиций Симонова и Бека (не случайно Симонов так высоко оценил «Волоколамское шоссе»).

Следуя толстовской традиции (Симонов не раз говорил, что более высокого образца в литературе, чем Толстой, для него не было, — правда, в данном случае речь идёт не об эпическом размахе «Войны и мира», а о бесстрашном взгляде на жестокую

обыденность войны в «Севастопольских рассказах»), автор стремился представить «войну в настоящем её выражении — в крови, в страданиях, в смерти».

Эта знаменитая толстовская формула вмещает у Симонова и непосильный повседневный солдатский труд — многокилометровые марши, когда всё, что нужно для боя и для жизни, приходится тащить на себе, вырытые, выдолбленные в мёрзлой земле окопы и землянки — несть числа им, и окопный быт — солдату надо как-то устроиться, чтобы поспать и помыться, надо залатать гимнастёрку и починить сапоги. Скучный это, пещерный быт, но никуда не денешься, надо к нему приспособиться, а кроме того, если бы не заботы о ночлеге и харче, о куреве и портянках, человеку ни за что не выдержать постоянного соседства со смертельной опасностью.

«Дни и ночи» написаны с очерковой точностью, с дневниковой погружённостью во фронтовые будни. Но образный строй повести, внутренняя динамика изображаемых в ней событий и характеров направлены на то, чтобы раскрыть духовный облик тех, кто стоял насмерть в Сталинграде.

В повести первый этап невиданно жестоких боёв в городе заканчивается тем, что враг, отрезав дивизию, в которую входил батальон главного героя повести — Сабурова, от штаба армии, выходит к Волге. Казалось бы, всё кончено, дальнейшее сопротивление бессмысленно, но защитники города и после этого не признали себя побеждёнными и с неослабевающим мужеством продолжали драться. Никакое превосходство врага уже не могло вызвать у них страха или замешательства. Если первые бои, как они изображены в повести, отличаются предельным нервным напряжением, яростной испуганностью, то теперь самым характерным писателю представляется спокойствие героев, их уверенность, что они выстоят, что немцы одолеть их не смогут. Это спокойствие обороняющихся стало проявлением самого высокого мужества, высшей ступенью мужества.

В повести «Дни и ночи» героическое выступает в самом массовом его проявлении. Душевная сила симоновских героев, не бросающаяся в глаза в обычных мирных условиях, по-настоящему проявляется в минуты смертельной опасности, в тяжких испытаниях, а самоотверженность и непоказное мужество становятся главным мерилom человеческой личности. Во всенародной войне, исход которой зависел от силы патриотического чувства множе-

ства людей, рядовых участников исторических катаклизмов, роль обыкновенного человека не понижалась, а повышалась. «Дни и ночи» помогали читателям осознать, что остановили и сломали немцев в Сталинграде не чудо-богатыри, которым всё нипочём, — они ведь и в воде не тонут, и в огне не горят, — а простые смертные, которые тонули на волжских переправах и горели в объятых пламенем кварталах, которые не были заговорены от пуль и осколков, которым было тяжело и страшно, — у каждого из них была одна жизнь, которой надо было рисковать, с которой приходилось расставаться, но все вместе они выполнили свой долг, выстояли.

- Повести Гроссмана и Горбатова, Бека и Симонова наметили основные направления послевоенной прозы о войне, выявили опорные традиции в классике. Опыт толстовской эпопеи отозвался в трилогии Симонова «Живые и мёртвые», в дилогии Гроссмана «Жизнь и судьба». По-своему претворённый жёсткий реализм «Севастопольских рассказов» обнаруживает себя в повестях и рассказах Виктора Некрасова и Константина Воробьёва, Григория Бакланова и Владимира Тендрякова, Василя Быкова и Виктора Астафьева, Вячеслава Кондратьева и Булата Окуджавы, с ним связана почти вся проза писателей фронтового поколения. Романтической поэтике отдал дань Эммануил Казакевич в «Звезде». Видное место заняла документально-художественная литература, возможности которой продемонстрировал в войну А. Бек, её успехи связаны с именами А. Адамовича, Д. Гранина, Д. Гусарова, С. Алексиевич, Е. Ржевской.

ПОЭЗИЯ

Говорят, что, когда грохочут пушки, музы молчат. Но от первого до последнего дня войны не умолкал голос поэтов. И пушечная канонада не могла заглушить его. Никогда к голосу поэтов так чутко не прислушивались читатели.

Известный английский журналист Александр Верт, который почти всю войну провёл в Советском Союзе, в книге «Россия в войне 1941—1945 гг.» свидетельствовал: «Россия также, пожалуй, единственная страна, где стихи читают миллионы людей, и таких поэтов, как Симонов и Сурков, читал во время войны буквально каждый».

Лирическая поэзия, самый чуткий «сейсмограф» душевного состояния общества, сразу же обнаружила эту жгучую потребность в правде, без которой невозможно, невысказано чувство ответственности. Вдумаемся в смысл любых, не стёртых даже от многократного цитирования строк «Василия Тёркина» **Александра Твардовского**: они направлены против утешающе-успокаивающей лжи, обезоруживающей людей, внушая им ложные надежды. Тогда эта внутренняя полемика воспринималась особенно остро, была вызывающе злободневной.

Поэзия (разумеется, лучшие вещи) немало сделала для того, чтобы в грозных, катастрофических обстоятельствах пробудить у людей чувство ответственности, понимание того, что от них, от каждого зависит судьба народа и страны.

И люди тогда жаждали правды, потому что она укрепляла их веру в абсолютную справедливость войны, которую им пришлось вести. В условиях превосходства фашистской армии без такой веры невозможно было выстоять. Вера эта питала, пронизывала поэзию.

Вы помните ещё ту сухость в горле,
Когда, бряцая голой силой зла,
Навстречу нам горланили и пёрли
И осень шагом испытаний шла?
Но правота была такой оградой,
Которой уступал любой доспех, —

писал в ту пору **Борис Пастернак** в стихотворении «Победитель».

И **Михаил Светлов** в стихотворении о «молодом уроженце Неаполя», участнике завоевательного похода фашистов в Россию, тоже утверждает безусловную правоту нашего вооружённого сопротивления захватчикам:

Я стреляю — и нет справедливости,
Справедливее пули моей!
(«Итальянец»)

И даже те, кто не испытывал симпатий к большевикам и советской власти, заняли после гитлеровского вторжения безоговорочно патриотическую, «оборонческую» позицию.

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.

(«Мужество»)

Это стихи **Анны Ахматовой**, у которой был очень большой и обоснованный счёт к советской власти, принёсшей ей много горя и обид.

Жестокая, на пределе физических и духовных сил война была немыслима без духовного раскрепощения и сопровождалась стихийным освобождением от душивших живую жизнь официальных догм, от страха и подозрительности. Об этом тоже свидетельствует лирическая поэзия, облучённая животворным светом свободы. В голодном, вымирающем блокадном Ленинграде в жуткую зиму 1942 г. **Ольга Берггольц**, ставшая душой героического сопротивления этого многострадального города, писала:

В грязи, во мраке, в голоде, в печали,
где смерть, как тень, тащилась по пятам,
такими мы счастливыми бывали,
такой свободой бурно дышали,
что внуки позавидовали б нам.

(«Февральский дневник»)

Берггольц с такой остротой ощутила это счастье внутреннего освобождения, наверное, ещё и потому, что перед войной ей полной мерой довелось изведать не только унижительные «про-работки» и «исключения», но и «жандармов любезности», жестокость тюрьмы. Но это чувство обретаемой свободы возникло у очень многих людей.

Константин Симонов уловил духовные, нравственные сдвиги массового сознания. Теперь, «перед лицом большой беды», всё видится иначе: и жизненные правила («В ту ночь, готовясь умирать, / Навек забыли мы, как лгать, / Как изменять, как быть скупым, / Как над добром дрожать своим»), и смерть, подстерегающая на каждом шагу («Да, мы живём, не забывая, / Что просто не пришёл черёд, / Что смерть, как чаша круговая, / Наш стол обходит круглый год»), и дружба («Всё тяжелее груз наследства, / Всё уже круг твоих друзей. / Взвали тот груз себе на плечи...»), и любовь («Но в эти дни не изменить тебе ни телом, ни душой»). Так всё это выразилось в стихах Симонова.

- И сама поэзия избавляется (или должна избавиться) — таково требование суровой реальности жестокой войны, изменившегося мироощущения — от вьёвшихся в довоенную пору в стихи искусственного оптимизма и казённого самодовольства.

Глубокие перемены претерпевает в поэзии образ Родины, ставший у самых разных поэтов смысловым и эмоциональным центром их художественного мира той поры.

Но в час, когда последняя граната
Уже занесена в твоей руке
И в краткий миг припомнить разом надо
Всё, что у нас осталось вдалеке,
Ты вспоминаешь не страну большую,
Какую ты изъездил и узнал,
Ты вспоминаешь родину — такую,
Какой её ты в детстве увидал.
Клочок земли, припавший к трём берёзам,
Далёкую дорогу за леском,
Речонку со скрипучим перевозом,
Песчаный берег с низким ивняком.

К. Симонов

И не у одного Симонова война пробудила столь острое, столь личное восприятие Родины. В этом сходились самые разные — и по возрасту, и по жизненному опыту, и по эстетическим пристрастиям — поэты.

Дмитрий Кедрин:

Весь край этот, милый навеки,
В стволах белокрылых берёз,
И эти студёные реки,
У плёса которых ты рос.

(«Родина»)

Павел Шубин:

И увидел он хату,
Дорогу под небом холстинным
И — крылами к закату —
Берёзу с гнездом аистинным.

(«Берёза»)

Михаил Львов:

Берёзок тоненькая цепь
Вдали растаяла и стёрлась.
Подкатывает к горлу степь —
Попробуй уברי от горла.
Летит машина в море, в хлеб.
Боец раскрыл в кабине дверцу.
И подступает к сердцу степь —
Попробуй оторви от сердца.
(«Степь»)

- Очень существенно изменялись представления и о содержании таких понятий, как «гражданское и интимное в поэзии». Поэзия избавлялась от воспитанного в предшествующие годы преубеждения к частному, «домашнему», по «довоенным нормам» эти качества — общественное и частное, гражданственное и интимное — были далеко разведены друг от друга, а то и противопоставлены. Пережитое на войне подталкивало поэтов к предельной искренности самовыражения.

Семён Кирсанов писал в 1942 г.:

Война не вмещается в оду,
и многое в ней не для книг.
Я верю, что нужен народу
души откровенный дневник.
Но это даётся не сразу —
душа ли ещё не строга? —
и часто в газетную фразу
уходит живая строка.
(«Долг»)

В современных литературоведческих обзорах, когда речь заходит о лучших произведениях поэзии военных лет, рядом с «Тёркиным», эпического размаха произведением, не задумываясь, без тени сомнений ставят интимнейшие «Землянку» Суркова и «Жди меня» Симонова. Твардовский, очень строгий и даже придирчивый ценитель поэзии, в одном из писем военного времени именно те стихотворения Симонова, которые являли собой «души откровенный дневник», посчитал «лучшим, что есть в на-



Оборона Севастополя. 1942 г. Художник А. А. Дейнека

шей поэзии военного времени», это «стихи о самом главном, и в них он (Симонов. — Л. Л.) выступает как поэтическая душа нынешней войны».

Написав «Землянку» и «Жди меня» (оба стихотворения — излияние потрясённой трагическими событиями сорок первого года души), авторы и думать не думали печатать эти затем получившие неслыханную популярность стихи, публикации состоялись по воле случая. Поэты же были уверены, что сочинили нечто камерное, лишённое гражданского содержания, не представляющее никакого интереса для широкой публики. На этот счёт есть их собственные признания.

«Возникло стихотворение, из которого родилась песня, — вспоминал Сурков, — случайно. Оно не собиралось быть песней. И даже не претендовало стать печатаемым стихотворением. Это были шестнадцать „домашних“ строк из письма жене. Письмо было написано в конце ноября 1941 года, после одного очень трудного для меня фронтового дня под Истрой, когда нам пришлось после тяжёлого боя пробиваться из окружения с одним из полков».

«Я считал, что эти стихи — моё личное дело... — рассказывал Симонов. — Но потом, несколько месяцев спустя, когда мне пришлось быть на далёком Севере и когда метели и непогода иногда заставляли просиживать сутками где-нибудь в землянке или в занесённом снегом бревенчатом домике, в эти часы, чтобы

скоротать время, мне пришлось самым разным людям читать стихи. И самые разные люди десятки раз при свете керосиновой коптилки или ручного фонарика переписывали на клочке бумаги стихотворение „Жди меня“, которое, как мне раньше казалось, я написал только для одного человека. Именно этот факт, что люди переписывали это стихотворение, что оно доходило до их сердца, заставил меня через полгода напечатать его в газете».

История этих двух самых знаменитых стихотворений тех лет говорит о выявившейся в первые же месяцы войны жгучей общественной потребности в лирике, в задушевном — с глазу на глаз — разговоре поэта с читателем. Не с читателями, а именно с читателем — надо это подчеркнуть. «Опять мы отходим, товарищ...», «Не плачь! — Всё тот же поздний зной висит над жёлтыми степями...», «Когда в последний путь ты отправляешь друга...», «Когда ты входишь в город свой...» — это Симонов. «...О дорогая, дальняя, ты слышишь?..», «Ты помнишь ли, что есть ещё на свете земной простор, дороги и поля?..», «...Запомни эти дни. Прислушайся немного, и ты — душой — услышишь в тот же час...» — это Ольга Берггольц. «Положи на сердце эту песню...», «Тебе не расстаться с шинелью...», «Не напрасно сложили песню мы про синий платочек твой...» — это Михаил Светлов.

- Знаменательно такое совпадение приёма: стихи строятся на доверительном обращении к какому-то человеку, на место которого могут поставить себя многие читатели. Это или послание очень близкому человеку — жене, любимой, другу, или задушевный разговор с хорошо понимающим тебя собеседником, когда патетика и поза неуместны, невозможны, фальшивы.

Об этой особенности лирической поэзии военных лет говорил Алексей Сурков: «И эта война нам подсказала: „Не ори, говори тише!“ Это одна из истин, забвение которой должно привести на войне или к срыву голоса, или к потере лица. На войне кричать не надо. Чем ближе стоит человек к смерти, тем больше раздражает его громогласная болтовня. На войне все на солдата кричат — и пушки, и пулемёты, и бомбы, и командиры, и все имеют на это право. Но нигде в уставах войн не записано, что поэт тоже имеет право оглушать солдата лозунговым пустозвонством».

Любовная лирика неожиданно заняла тогда в поэзии большое место, пользовалась необычайной популярностью (следует назвать стихотворные циклы «С тобой и без тебя» Константина Симонова и «Долгая история» Александра Гитовича, стихи «Огонёк» и «В лесу прифронтовом» Михаила Исаковского, «Тёмную ночь» Владимира Агатова, «Мою любимую» и «Случайный вальс» Евгения Долматовского, «Ты пишешь письмо мне» Иосифа Уткина, «На солнечной поляночке» Алексея Фатьянова, «В госпитале» Александра Яшина, «Маленькие руки» Павла Шубина и др.). Поэзия же точно уловила самую суть развернувшейся войны: «Бой идёт святой и правый, / Смертный бой не ради славы, / Ради жизни на земле» (А. Твардовский). И любовь для поэтов — высшее проявление жизни, она является тем, «за что мужчины примут смерть повсюду, — сияньем женским, девочкой, женой, невестой — всем, что уступить не в силах, мы умираем, за-слонив собой» (К. Симонов).

- Отметим художественное превосходство поэм, которые были исповедью автора (в этом отношении выделяется цельностью, органичностью, неподдельной искренностью «Февральский дневник» Ольги Берггольц), а не рассказом об увиденном или о каком-то событии, герое.

«Стараюсь удержать песчинки быта, чтобы в текучей памяти людской они б осели, как песок морской» — так формулирует свою художественную задачу в «Пулковском меридиане» Вера Инбер. И действительно, в поэме множество таких деталей быта: и замёрзшие автобусы, и вода из невской проруби, и неестественная тишина — «ни лая, ни мяуканья, ни писка пичужьего». Но всё это не идёт ни в какое сравнение по силе воздействия на читателя с откровенным признанием поэтессы о том, что чувство голода доводило её до галлюцинаций:

Лежу и думаю. О чём? О хлебе.
О корочке, обсыпанной мукой.
Вся комната полна им. Даже мебель
Он вытеснил. Он близкий и такой
Далёкий, точно край обетованный.

В своей поэме Павел Антокольский рассказывает о детстве и юности своего сына, погибшего на фронте. Любовь и печаль

окрашивают этот рассказ, в котором трагическая судьба сына связана с историческими катаклизмами XX в., с готовившим, а потом предпринявшим завоевательные походы фашизмом; поэт предъявляет счёт своему немецкому ровеснику, воспитавшему своего сына жестоким, бездушным исполнителем кровавых планов порабощения стран и народов: «Мой мальчик — человек, а твой — палач». И всё-таки самые пронзительные строки поэмы — о неизбывном горе отца, у которого война отобрала любимого сына:

Прощай. Поезда не приходят оттуда.
Прощай. Самолёты туда не летают.
Прощай. Никакого не сбудется чуда.
А сны только снятся нам. Снятся и тают.
Мне снится, что ты ещё малый ребёнок,
И счастлив, и ножками топчешь босыми
Ту землю, где столько лежит погребённых.
На этом кончается повесть о сыне.

Вершинным достижением нашей поэзии стал «Василий Тёркин» (1941—1945) Александра Твардовского. Твардовский не выдумал своего героя, а нашёл, отыскал в народе, сражавшемся в Великую Отечественную войну, современный положительно-прекрасный тип и правдиво изобразил его.

Здесь шла речь о стихах, рождённых войной, но закончить этот обзор следует рассказом о первом поэте, рождённом Великой Отечественной.

В войну к Эренбургу пришёл недоучившийся студент-ифлиец, 20-летний солдат, недавно выписавшийся из госпиталя после тяжёлого ранения, полученного во время рейда во вражеский тыл, и прочитал написанные в госпитале и в отпуске по ранению стихи. Стихи **Семёна Гудзенко** произвели огромное впечатление на Эренбурга: он организовал творческий вечер молодого поэта, рекомендовал его — вместе с Гроссманом и Антокольским — в Союз писателей, способствовал выходу в 1944 г. его первой тоненькой книжечки стихов. Выступая на вечере, Эренбург дал пронзительную, провидческую характеристику стихов Гудзенко: «Это поэзия — изнутри войны. Это поэзия участника войны. Это поэзия не о войне, а с фронта... Его поэзия мне кажется поэзией-провозвестником». Вот одно из стихотворений Гудзенко:

Когда на смерть идут — поют, а перед этим
можно плакать.

Ведь самый страшный час в бою —
час ожидания атаки.

Снег минами изрыт вокруг
и почернел от пыли минной.

Разрыв.

И умирает друг,
и, значит, смерть проходит мимо.

Сейчас настанет мой черёд.

За мной одним
идёт охота.

Будь проклят
сорок первый год
и вмёрзшая в снега пехота.

Мне кажется, что я магнит,
что я притягиваю мины.

Разрыв.

И лейтенант хрипит.

И смерть опять проходит мимо.

Но мы уже
не в силах ждать.

И нас ведёт через траншеи
окоченевшая вражда,
штыком дырявящая шею.

Бой был коротким. А потом
глушили водку ледяную,

и выковыривал ножом
из-под ногтей

я кровь чужую.

(«Перед атакой»)

Всё написанное Гудзенко в ту пору, в сущности, представляет собой лирический дневник — это исповедь «сына трудного века», молодого солдата Великой Отечественной. Поэт, как и многие тысячи юношей, почти мальчиков, что «начинали в июне на заре», «был пехотой в поле чистом, в грязи окопной и в огне». Гудзенко пишет о том, что видели они все и что пережил он сам: о первом бое и смерти друга, о горьких дорогах отступления и о том, как «подомно и даже поквартирно» штурмуют город, о ле-

дяной стуже и пламени пожаров, об «окопном терпении» и «слепой ярости» атак.

Павел Антокольский назвал Гудзенко «полпредом целого поэтического поколения». Публикация его стихов в 1943—1944 гг. как бы расчищала путь для присоединившейся к нему в первые послевоенные годы целой плеяды молодых поэтов-фронтовиков, готовила читателей к восприятию их «порохом пропахнувших строк» (С. Орлов). Поэзия фронтового поколения стала одним из самых ярких и значительных литературных явлений.

ДРАМАТУРГИЯ

Уже говорилось о том, что война, которая с самого начала оказалась совсем не похожа на тот сверкающий победоносный марш, каким её хотели видеть политики и литераторы, перечеркнула бóльшую часть — почти всю — «оборонной» литературы. В самом тяжёлом положении оказался театр — он остался без современного репертуара, нужда в котором была особенно велика в эти суровые дни. Единственной одолевшей этот исторический рубеж была поставленная перед самой войной пьеса **«Парень из нашего города» Константина Симонова**, в основе которой реальный опыт боёв на Халхин-Голе, — в первый год войны не было более популярного драматургического произведения. Само название пьесы стало чуть ли не крылатой фразой, потому что оно накладывалось на образ её главного героя, человека обыкновенного и вместе с тем необыкновенного, профессионального военного высокого класса. И хотя он воевал в Испании и на Халхин-Голе, пьеса учила тех, кто тогда защищал нашу землю от гитлеровцев, стойкости и мужеству, она вселяла веру в победу — не скрывая, что пути к ней трудны, — и звала в бой. Финал её был открытым, обращённым в будущее: зритель расставался с героями не в минуты торжества, не после победы, а перед сражением.

Конечно, и во время войны было сочинено немало пьес схематичных, лубочных, далёких от действительности; некоторым вещам, в которых хотя и были живые приметы современности, недоставало серьёзного осмысления перевёрнутой войной жизни. Они ставились театрами, которые не мыслили своё творческое существование в стороне от того, чем жил тогда весь народ, но настоящего удовлетворения зрителям не приносили. Самыми яр-

кими достижениями драматургии того времени стали четыре пьесы: первые три — «Русские люди» Константина Симонова, «Фронт» Александра Корнейчука, «Нашествие» Леонида Леонова (все написаны в 1942 г.) — были поставлены во множестве театров, удостоены высоких премий; у четвёртой — «Дракона» Евгения Шварца — сценическая судьба не была счастливой. Написанная в 1943 г. (начатая незадолго до войны), восторженно встреченная в литературных и театральных кругах (четыре московских театра добивались права на её постановку), пьеса после премьеры в Театре комедии в 1944 г. была без объяснения причин запрещена Комитетом по делам искусства и снова поставлена только через восемнадцать лет, в 1962 г., через четыре года после смерти автора.

Пьеса «Русские люди», как и военные очерки Симонова, писалась, как говорят журналисты, в номер. «...Где-то в конце января 1942 года, — вспоминал автор, — я принёс Горчакову (режиссёр, художественный руководитель Московского театра драмы. — Л. Л.) первый акт своей пьесы „Русские люди“. Последующих актов не было, они попросту ещё не были написаны, но я опять уезжал в этот день на фронт, и мне хотелось оставить у Горчакова хотя бы начало той пьесы, о замысле которой мы говорили с ним за две недели до этого». Так работают в газете. Но в «Русских людях» писателя впервые за время войны не связывало, не ограничивало конкретное редакционное задание. В пьесе он попытался осмыслить свой уже немалый опыт фронтовой жизни, вместивший столько крови, страданий, горечи, разочарований и надежд.

Сюжет пьесы воспроизводит характерную для той поры ситуацию (сходную с той, которая лежит в основе повестей «Народ бессмертен» и «Волоколамское шоссе»): герои Симонова сражаются в окружении, отрезанные от основных сил армии. И вот что важно, вот что отличает симоновскую пьесу от многих драматургических и прозаических сочинений той поры: автор всячески подчёркивает, что у его героев, столько вынесших, столько переживших, только что вырвавшихся из окружения, впереди ещё очень тяжёлая и очень долгая война. О них нельзя сказать: своё они уже сделали — их ждут новые жестокие испытания, они готовы к ним. Как и в повести «Народ бессмертен», почти все персонажи первого плана в пьесе не кадровые военные, а люди мирных профессий, которых заставила взяться за оружие обру-

шившаяся на страну беда: немолодой фельдшер, столичный журналист, которого привела сюда редакционная командировка, 19-летняя девушка-шофёр, бывший штабс-капитан, участвующий когда-то в двух войнах, а ныне — в преклонные годы — преподаватель военного дела в техникуме. Война для них не приключение, не поприще, на котором они получили возможность отличиться, а свалившееся огромное несчастье, которое можно одолеть только всем вместе, не щадя ни сил, ни самой жизни.

Обычное у Симонова не противостоит героическому, бытовое — батальному, а это было тогда для искусства новым словом. Думая о Родине, о том, что для человека дорого и свято, героиня вспоминает на краю своего села около речки две берёзки, на которые она качели вешала, — её бесхитростный рассказ таит в себе символ, очень важный для понимания и смысла, и образного строя пьесы. Мысль об отечественной освободительной войне, о всенародном сопротивлении — главная мысль «Русских людей» — получает развитие и в сценах, изображающих жизнь в городе, захваченном врагом. Каждый здесь поставлен перед выбором: или стоять насмерть, защищая Родину, или, спасая свою шкуру, предать общее дело — много в это роковое время не дано. Проблема бескомпромиссно-жестокого выбора в кровавых обстоятельствах войны, так остро поставленная в «Русских людях», будет занимать нашу литературу в послевоенные десятилетия (она в центре творчества такого крупного художника, как Василь Быков).

Кажется, ни одно произведение военной поры не вызвало столько горячих споров и самых разных толков, как пьеса **Александра Корнейчука «Фронт»**, — появление её было для многих читателей и зрителей подобно внезапно разорвавшейся бомбе. Сейчас нелегко понять, в чём был секрет оглушительного успеха этой откровенно публицистической, плакатной драмы. Её назидательность, её одномерные персонажи, характеры которых исчерпываются их фамилиями (молодой талантливый военачальник Огнев; генерал Горлов — старый рубака, всё ещё живущий представле-



Монумент «Родина-мать». Волгоград.
1963—1967 гг. Скульптор *Е. Вучетич*

ниями Гражданской войны, умеющий воевать только на ура; начальник разведки, которому противник всё время преподносит поражающие его сюрпризы; удивительный корреспондент Крикун, озвучивавший в регистре «звон победы, раздавайся» полученные в штабах сводки, и т. д.), вряд ли могли вызвать у зрителей сопереживание.

Пьеса Корнейчука задевала за живое другим. Это было первое произведение, в котором прямо и остро говорилось об одной из главных причин наших поражений: многие военачальники, занимавшие высокие должности, к современной войне были не готовы, действовали по старинке, как в Гражданскую войну.

Нужна была смелость, чтобы сказать горькую правду о наших поражениях. И вряд ли эту смелость можно поставить под сомнение на том основании, что Корнейчук послал «Фронт» Сталину — реакцию Сталина в таких случаях трудно было предсказать. «Пьеса, — вспоминал драматург, — была рассмотрена и в августе 1942 года начала печататься в „Правде“. Было дано указание никаких рецензий и отзывов о пьесе на протяжении длительного времени в газете не давать, чтобы и в армии, и в тылу свободно могли её обсудить». Дискуссии были очень накалёнными: одни военачальники, узнавшие себя в отрицательных персонажах пьесы, встретили её в штыки, другие посчитали, что в такие трудные дни не следует заниматься самокритикой, это опасно — критика может стать разрушительной. Но на судьбе пьесы, поддержанной высшим политическим руководством страны, дискуссия сказаться не могла.

Вскоре после премьеры «Нашествия» **Леонид Леонов** говорил: «...величие наших дней и накопленный опыт принесут в искусство новый для современной эпохи жанр — трагедию». Несомненно, «Нашествие» было задумано автором как произведение этого редкого для советской литературы жанра. Трагические коллизии, рождённые вражеским нашествием, неразрывно связаны в пьесе с трагическими обстоятельствами нашей предвоенной жизни, военная судьба персонажей предопределена этими обстоятельствами. «В пьесе „Нашествие“, — признавался автор, — я показал старых своих знакомых, чтобы проследить их внутренний мир и их поведение в новой обстановке, в условиях смертельной борьбы». Все, даже родители, отказывают в доверии главному герою Фёдору Таланову, которого несколько лет назад «в самые болота сибирские загнали», — то ли, пытается угадать нянька, за

то, что «подрался сгоряча, девчонку обидел по пьяному угару», то ли «словцо неосторожное при плохом товарище произнёс», точно неведомо (большого по тем временам автор не мог сказать, но тогдашнему зрителю было понятно, в чём здесь дело), но в общем, судя по всему, без вины он на всю жизнь продрог в том «болоте тысячевёрстном». Он «меченый», ходят о нём «зловещие» слухи, не понятно, выпустили ли его, или он сбежал из тех «болот сибирских», а время грозное, вот-вот город займут немцы, и все его сторонятся. Дважды обращается Фёдор к предрайисполкома Колесникову с просьбой взять его в формирующийся партизанский отряд, дать какое-нибудь задание, но безуспешно, а ведь Колесников знает его с детства и не может не понимать, что значит в такую минуту оттолкнуть человека. Да что там Колесников! Родители и сестра, которые, «чтобы не разбиться, чтобы не сойти с ума», приучили себя думать, что их сын и брат, и невинный, в чём-то всё-таки виноват, и они, даже они, опасаются: а не поддастся ли Фёдор в полицаи, не станет ли фашистским прислужником, чтобы рассчитаться за все несправедливости и обиды?

То, что годами преподносилось как необходимая, укрепляющая единство общества бдительность, на деле оказалось подрывающей это единство зловещей подозрительностью. Ведь Колесников в глубине души, видимо, не до конца доверял, не очень надеялся и на отца Фёдора, известного во всём городе доктора Таланова. И как в размышлениях Степана Яценко из повести Горбатова «Непокорённые», в речи предрайисполкома звучат удивление и укор самому себе: «Как странно: восемь лет мы работали вместе с вами, — говорит он доктору Таланову. — Я вам сметы больничные резал, дров в меру не давал, на заседаниях бранились... И за всё время ни разу не поговорили по душам. А ведь есть о чём...» Но суть не в том, что Степану Яценко и Колесникову, когда они были властью, не удавалось поговорить по душам с людьми, что они плохо знали, не понимали тех, кто был рядом, кем они руководили, кого направляли и воспитывали. Главное — в другом. Если за «словцо неосторожное» можно было угодить в «болото тысячевёрстное» и это было для Колесникова в порядке вещей, значит, сам порядок этот лишён человечности и здравого смысла.

Один из персонажей леоновской пьесы произносит многозначительную фразу: «Эва, как буря людей наизнанку-то выворачивает».

вает». И Фёдор Таланов, увидев, что творят захватчики на нашей земле, не то что забывает — забыть этого нельзя, — а отбрасывает свою личную (а она отнюдь не только личная) обиду. Он осознаёт себя частью Родины, без которой его собственная жизнь теряет смысл, которую поэтому надо защитить любой ценой. Совершая подвиг — Фёдор Таланов выдаёт себя за командира партизанского отряда, понимая, что будет казнён, — он обретает человеческое достоинство, которого его лишили, отправив в «сибирские болота», сделав изгоем, отщепенцем. Леонов в «Нашествии» прикоснулся к трагедии (более глубоко исследовать её он не мог — она была под запретом), которой наша литература, несмотря на цензурные рогатки, сопротивление властей, продолжала упорно заниматься на протяжении всех послевоенных десятилетий.

Как почти всё, что написал **Евгений Шварц** для театра, его «**Дракон**» — сказка. Или, если быть точным, он использует в своих произведениях сказочные — фольклорные и литературные — мотивы и сюжеты, сказочных, хорошо знакомых многим читателям персонажей, переосмысливая их, вкладывая в традиционные образы новый, современный, свой собственный смысл. В легендах о короле Артуре отыскал драматург главного героя «Дракона» — благородного, без страха и упрёка рыцаря Ланцелота, странствующего по белу свету беззаветного защитника справедливости и добра. Есть в пьесе и мифический Дракон, главный его враг, и верные помощники Ланцелота — волшебный Кот учёный и друг его Осёл. Но в этой сказочной действительности возникают проблемы вполне земные и в высшей степени серьёзные, сказочность для Шварца не приём, а органическая особенность его видения и художественного исследования жизни.

Сатирическая цель сказки Шварца, говорил на обсуждении «Дракона» Эренбург, — «моральный разгром фашизма». Эренбург понимал, что «мало уничтожить фашизм на поле боя, нужно уничтожить его в сознании, в подсознании, в том душевном подполье, которое страшнее подполья диверсантов», без этого, поверженный в вооружённой борьбе, он будет возрождаться. Это понимал и Шварц, об этом его сказка. «Дракон» не плоская политическая карикатура на гитлеровскую Германию, не сатирическая иллюстрация. Хотя именно этого ждали от драматурга, именно так был истолкован «Дракон» в разгромной статье, которая привела к запрету спектакля. «Мораль этой сказки, её

„намёк“, — писал рецензент, — заключается в том, что незачем, мол, бороться с Драконом — на его место сядут другие драконы, помельче; да и народ не стоит того, чтобы ради него копя ломать, да и рыцарь борется только потому, что не знает всей низости людей, ради которых он борется».

В дневнике Шварца есть запись о том, что во время работы над «Драконом» его «поворачивало» «куда-то в философию». Это так. Шварца интересовала логика истории, он стремился выяснить, на чём держится власть тиранов, почему так прочен деспотический строй, что нужно для того, чтобы от него освободиться. И противостоящий Ланцелоту враждебный мир, с которым ему приходится отчаянно, изо всех сил бороться, надо проецировать не только на гитлеровскую Германию, — в нём проступают черты любого диктаторского режима, вне зависимости от того, имел или не имел его в виду автор.

Дракон всемогущ только потому, что никто ему не оказывает сопротивления, — души горожан скованы страхом, отравлены равнодушием. «Человеческие души, любезный, — цинично говорит Ланцелоту Дракон, — очень живучи. Разрубишь тело пополам — человек околеет. А душу разорвёшь — станет послушной, и только. Нет, нет, таких душ нигде не подберёшь. Только в моём городе. Безрукие души, безногие души, глухонемые души, цепные души, легавые души, окаянные души». Эти духовные калеки притерпелись, приспособились к власти Дракона, и вызов, который Ланцелот бросает кровавому диктатору, кажется им не только безрассудством, но и угрозой их существованию, посягательством на их благополучие. Победив в смертельном поединке Дракона, Ланцелот с горечью убеждается, что ему не удалось освободить горожан от деспотического режима, их искалеченные души по-прежнему принадлежат Дракону, поэтому созданный тираном строй остаётся нерушим. Верный идеалам свободы и добра, рыцарь, однако, не опускает руки, не отступает: «Работа предстоит мелкая. Хуже вышивания. В каждом из них придётся убить дракона».

В сказке Шварца не только на уровне самых высоких общечеловеческих ценностей осмыслена ещё продолжавшаяся война с гитлеровской Германией, «Дракон» обращён к будущему, он напоминает о том, что одной лишь военной победой нельзя покончить с тиранией, деспотизмом, фашизмом, предстоит долгая и упорная борьба за души людей. Поэтому из всего, что созда-

но во время войны в драматургии, сказке Евгения Шварца суждена была самая долгая жизнь.

* * *

Дух свободы, рождённый в испытаниях войны, питавший литературу и питаемый ею, уже невозможно было истребить, он был жив и так или иначе пробивался в творениях литературы и искусства. В эпилоге романа «Доктор Живаго» Пастернак писал: «Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но всё равно предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание». Эта характеристика общественного сознания помогает верно понять подлинное историческое содержание литературы периода Великой Отечественной войны.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Очерк

Публицистика

Лирический дневник

Лирико-эпические поэмы

Сатирические жанры

Размышляем о прочитанном



1. В чём заключаются традиции Л. Толстого в прозе военных лет?
2. Как по-своему передали трагические события сорок первого года в повестях «Народ бессмертен» В. Гроссман и «Волоколамское шоссе» А. Бек?
3. В чём видит А. Корнейчук причину неудач Красной армии (пьеса «Фронт»)?

Творческие задания



1. Охарактеризуйте художественное многообразие очерка и публицистики военных лет.
2. Назовите фильмы о Великой Отечественной войне, созданные сегодня, которые точно и правдиво передают боль утрат и радость победы народа. Подготовьте развёрнутый устный отзыв на один из таких фильмов.

Темы устных сообщений и рефератов



1. Образ Родины в поэзии военных лет.
2. Лирический характер гражданской поэзии в годы войны.
3. «Василий Тёркин» как энциклопедия солдатской жизни на войне.
4. Тема патриотизма в пьесах К. Симонова «Русские люди» и Л. Леонова «Нашествие».
5. Традиционные сказочные образы и разоблачение тирании в сатирической пьесе Е. Шварца «Дракон».

Проект



Проведите литературно-музыкальный вечер на тему «У войны не женское лицо» (по поэтическим произведениям Ольги Берггольц и Юлии Друниной).

Советуем прочитать



- **Симонов К., Эренбург И.** В одной газете... Репортажи и статьи. 1941—1945. — М., 1979; 2-е изд. — 1984.
Книгу составили избранные очерки и публицистические статьи авторов.
- **Гроссман В.** Годы войны. — М., 1989.
В книгу вошли избранные очерки писателя и его фронтовые записные книжки.
- **Платонов А.** Смерти нет! — М., 1970.
Сборник рассказов и очерков военных лет.
- **Из фронтовой лирики:** Стихи русских советских поэтов. — М., 1981.
Поэтическая антология.
- **До последнего дыхания:** Стихи советских поэтов, павших в Великой Отечественной войне. — М., 1985.
Поэтическая антология.
- **Твардовский А.** Василий Тёркин. — М., 1976.
В это издание вошли «Книга про бойца» «Василий Тёркин», письма читателей поэту об этом произведении с 1942 по 1970 г. и его ответ читателям «Как был написан „Василий Тёркин“».
- **Абрамов А.** Лирика и эпос Великой Отечественной войны: Проблематика. Стиль. Поэтика. — М., 1972.
В книге содержится рассказ о фронтовой лирике и эпосе, анализ произведений Суркова, Тихонова, Твардовского, Берггольц, Инбер, Светлова и др.

- **Бочаров А.** Человек и война: идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне. — М., 1973.
В книге содержится рассказ о созданных в 1950-е гг. произведениях о войне.



АЛЕКСАНДР ИСАЕВИЧ СОЛЖЕНИЦЫН

(1918—2008)

- **Годы юности.** ■ **Участие в Великой Отечественной войне.** ■ **«Лагерные университеты».** ■ **«Один день Ивана Денисовича».** ■ **«Матрёнин двор».** ■ **«Архипелаг ГУЛАГ»**

Имя Александра Солженицына невольно связывается в сознании многих читателей с самым впечатляющим его героем — рязанским крестьянином, бывшим солдатом, лагерным «работягой» с номером «Щ-854» Иваном Денисовичем Шуховым из повести «Один день Ивана Денисовича» (1962). Этот терпеливый, всёвыносящий герой, своего рода Платон Каратаев XX в. из страны ГУЛАГ, в ватнике-бушлате шествующий в замерзающей колонне, среди ледяных просторов, предстал перед читателем в 1962 г. как отважный вестник из царства неволи.

«Солженицын — выдающийся русский характер, которому посчастливилось быть осуществлённым в России раз в 300 лет», — говорил Давид Самойлов («Памятные записи», 1995).

Александр Солженицын, лауреат Нобелевской премии по литературе за 1970 г., — автор и других, очень различных произведений. Он написал много рассказов, миниатюр («Крохотки»), несколько романов и пьес, сотни публицистических статей (в России и в вынужденной эмиграции), книгу своеобразных мемуаров-исследований литературного процесса 1960-х гг. («Бодался телёнок с дубом», 1975), историко-документальную прозу летописного плана «Архипелаг ГУЛАГ» (1973—1975) и, наконец, «Красное колесо» (1983—1986) — роман-хронику о Первой мировой войне и Февральской революции 1917 г. в России.

«Большой писатель в стране — это... как бы второе правительство», — говорил один из героев Солженицына. Он правит, ища правду, пробуждая совесть.

- Он убеждал читателя, что даже здесь, в лагере, для человека «не все пути добра закрыты» и не умирает в благородной душе, не отмечается многое из лучших качеств её.
- Писатель глубоко усвоил мысль-завещание классика XIX в. Александра Герцена о миссии русского писателя: «Мы — не хирурги, мы — боль»...

Годы детства и ученичества. Александр Исаевич Солженицын родился 11 декабря 1918 г. в Кисловодске.

Отца своего, офицера царской армии Исаакия Солженицына, участника трагического похода генерала Самсонова в Восточную Пруссию в августе 1914 г. (начало Первой мировой войны), будущий писатель не увидел: отец погиб при загадочных обстоятельствах за несколько месяцев до рождения сына. Мать — Таисия Захаровна Щербак, дочь крупного землевладельца на Кубани,



А. И. Солженицын на церемонии вручения Нобелевской премии.
Стокгольм. 10 декабря 1974 г.

прекрасно знавшая иностранные (европейские) языки, стала главным воспитателем, умным другом и, видимо, советчиком-единомышленником будущего создателя «Красного колеса». «Не матери родят нас, дом родит», — сказал когда-то поэт Павел Васильев. Но когда рухнул «дом», когда для обоих родов — Солженицыных и Щербаков — настала пора гонений, бездомности, бесправия («лишения», поражения в правах согласно суровой терминологии 1920—1930-х гг.), то роль матери-воспитательницы резко возростала.

- Что узнавал юный воспитанник ростовской школы — именно в Ростове в 1924 г. переехала Таисия Захаровна с сыном — от матери о прошлом?

Прежде всего мать не позволила угаснуть в ребёнке — а вернее, исчезнуть, не родившись, — памяти об отце, о прошлом казачьего рода Солженицыных.

История отцовского рода была не просто увлекательна. Всю жизнь Солженицына-писателя будет волновать вопрос: «Как отбираются люди в народ?» Следует заметить, что в 1920—1930-е гг. господствовал официозный образ народа, «представителей народа» в литературе — народен был бунтарь Степан Разин или Емельян Пугачёв, но внеародны были Рублёв, Суворов и, скажем, Рахманинов. Ещё более народен был угнетённый Павел Власов, но совершенно антинародны, скажем, «угнетатели» Турбины М. Булгакова, псевдонародными, реакционными считались и Платон Каратаев, и, естественно, Алёша Карамазов...

В рассказах матери, вошедших в ином виде в роман-хронику «Красное колесо», отбор людей в народ свершался вне этих штампов, классовых границ, с какой-то иной, нравственно-духовной точки зрения.

«Из-под Воронежа откуда-то и вышли Лаженицыны. Дед Ефим, когда жив был, рассказывал, что на его пращура Филиппа напустился царь Пётр — как смел поселиться инде без спросу, и выселил, и слободу их Бобровскую сжёг, так осерчал. А дедова отца сослали из Воронежской губернии сюда (т. е. в Ставрополье. — В. Ч.) за бунт... однако тут кандалов не надели, и не в солдатское поселение, а распустили по дикой закумской степи, при казачьей Старой линии, и так они жили тут, никто никому, не жались по безземелью, на полоски степь не делили... окоренились».

Народен и суровый царь Пётр, и дерзкий мужик Ефим Солженицын.

«Не по рождению, не по труду своих рук и не по крылам своей образованности отбираются люди в народ.

А — по душе» («В круге первом»).

В процессе этого отбора по душе, по совести, по духовной красоте каждый человек ищет себя. Таким праведником, не менявшим в угоду другим убеждений, был, по рассказам матери, отец: в молодости он увлекался учением Л. Н. Толстого, в 1914 г. добровольцем пошёл на фронт.

Былая православная Россия жила как бы под сенью объединяющего всех Креста. Во многих людях — крестьянах, купцах, студентах, в заводчиках, жертвовавших деньги на храмы, музеи и даже на революцию, — жила, как заметит позднее Солженицын, «простота... дослужбная, дочиновная, дословная, догосударственная, невежественно-природная простота» («Красное колесо»). Эта соборность, общинность долго противостояла зловещему разделению народа на классы, на партии, сословия, противостояла организации борьбы между ними.

В 1941 г. Солженицын окончил Ростовский университет и выехал в Москву, чтобы сдать экзамены (за II курс) в Московском историко-философском литературном институте (МИФЛИ) и начать учебу в нём на очном отделении. Заочно он уже учился в этом институте с 1939 г. Но едва он устроился в общежитии МИФЛИ (позднее писатель назовёт этот замечательный институт «Запорожская Сечь свободной мысли»), как услышал трагическую новость: бронированные армады Гитлера напали на Советский Союз, первые бомбы обрушились на мирные советские города! Начались «сороковые-роковые» (Д. Самойлов).

Война — путь самопознания и прозрений Солженицына. Будучи мобилизован в армию в октябре 1941 г., Солженицын вначале попал... в обоз лошадиной тяги, в гужетранспортный батальон («лошадиную роту»). В письме от 25 декабря 1941 г. он без всякого восторга пишет: «Сегодня чистил навоз и вспомнил, что я именинник, как нельзя кстати пришлось...» И тут же формулирует — вписывая саму войну в какой-то необходимый ему для самопознания, прозрений акт жизненного сценария! — особый подход ко всему событию войны: «Нельзя стать большим русским писателем, живя в России 1941—1943 годов и не побывав на фронте». Он явно торопит процесс самовоспитания,

самоанализа, ищет путей к народной душе в час эпических испытаний.

- Война — это предельное, даже болезненное обострение духовного зрения, трагическое углубление мысли о России и её судьбе. Всем народам тяжёлок был XX век с его войнами, но почему именно Россия переживает историю, её провалы и муки самым катастрофическим образом? Почему в конце концов Солженицын будет писать свой «Архипелаг ГУЛАГ» в необычайнейшем уникальном жанре — жанре крика и исповеди? Что за крест бесконечный (образ В. Астафьева) обязан нести именно русский писатель?

Война — это путь стремительного избавления Солженицына от миражей и фантомов. Избавления не наедине с самим собой, а в общении с другом юности Николаем Виткевичем (Кокой). Самое существенное, лишь частично отражённое в письмах Николаю Виткевичу, присутствовало где-то в глубине прозревшей души: «Великий Замысел», идея написать «новую художественную историю послеоктябрьских лет» (и самой революции), естественно, с новыми, неофициозными оценками роли и смысла поведения В. И. Ленина и И. В. Сталина. Слишком уж легковесными, невыносимыми для сознания стали после пламени войны все шаблоны, штампы, все картонные персонификации добра и зла, объяснявшие трагическую историю, муки России в XX в. Юношеское нетерпение было, правда, зашифрованным, немногословным. Но и тех немногих, видимо, откровений о «Великом Замысле», тех зашифрованных оценок «Вовки» (Ленина) и «Пахана» (Сталина), что мелькнули в переписке Солженицына и Н. Виткевича (и были засечены цензурой), оказалось вполне достаточно для ареста будущего писателя в феврале 1945 г. в Восточной Пруссии.

О приговоре — 8 лет по статьям 58-10 и 58-11 — от 7 июля 1945 г. писатель узнал 27 июля 1945 г. Заглядывая вперёд, заметим, что реабилитирован он был уже после XX съезда КПСС, 6 февраля 1957 г.

«Лагерные университеты» Солженицына — путь к главной теме. Маршрут тюремных и лагерных скитаний капитана Солженицына имел несколько очевидных вех: в 1945 г. — лагерь на Калужской заставе, с лета 1946-го до лета 1947 г. — спецтюрьма в г. Рыбинске (недолго в г. Загорске), затем до 1949 г. — Марфинская «шарашка» (т. е. специнститут в северном пригороде

Москвы), с 1949 г. — лагерные работы в Экибастузе (Казахстан). Если учесть, что в Марфинской «шарашке» (она изображена в романе «В круге первом») писатель мог много читать (и «Войну и мир» Л. Н. Толстого, и сочинения А. К. Толстого, А. Фета, и словарь В. И. Даля и др.), беседовать (спорить) с весьма оригинальными, разносторонне образованными людьми вроде инженера-любомудра Д. М. Панина, критика-германиста Л. З. Копелева и др., то лагерный маршрут Солженицына был, видимо, менее «крутой», чем, скажем, маршруты «погружений во тьму» О. В. Волкова, пролежавшие через Соловки, В. Шаламова — через ледяные пустыни Колымы, чем «крутые маршруты» и двухгодичное пребывание в одиночке Е. С. Гинзбург.

После реабилитации писатель некоторое время работал в Межиновской школе во Владимирской области (здесь он жил в деревне Мильцево в избе у Матрёны Васильевны Захаровой — вспомним прекрасный рассказ «Матрёнин двор», 1959), затем переехал в Рязань. Здесь писатель жил с 1957 по 1969 г.

Сейчас уже можно точно восстановить и последовательность создания некоторых произведений и первых публикаций: в Мильцево (1956—1957), в избе незабвенной Матрёны Васильевны, была в основном закончена первая редакция романа «В круге первом», в Рязани в два приёма — весной 1959 г. и осенью того же года — написан «Один день Ивана Денисовича». В период 1960—1961 гг. рукопись этой повести была принесена в редакцию журнала «Новый мир» Р. Д. Орловой, женой Л. З. Копелева (он послужил прототипом германиста Рубина в романе «В круге первом»). Публикация повести (ноябрь 1962 г.), а затем (в 1963 г.) рассказов «Матрёнин двор» и «Случай на станции Кочетовка» сделали имя Солженицына всемирно известным.

Повесть «Один день Ивана Денисовича»: «Лагерь глазами мужика» (А. Твардовский). Писать что-либо в зоне, в лагерных бараках, в тюремных вагонах было, как известно, строгойше запрещено. Солженицын обходил запрет по-своему: в лагере он писал, например, автобиографическую эпопею «Дороженька» в стихах и заучивал её. Кое-какие главы из неё он затем восстановит. Рождались и, к счастью, не умирали и другие замыслы... «Секрет» возникновения повести «Один день Ивана Денисовича» и жанровую форму её (детальная запись впечатлений, жизнеощущений одного рядового дня из жизни ээков, «сказ» о себе заключённого) писатель объяснял так:

- «Я в 1950 году, в какой-то долгий лагерный зимний день таскал носилки с напарником и думал: как описать всю нашу лагерную жизнь? По сути дела, достаточно описать всего один день в подробностях, в мельчайших подробностях, и день самого простого работяги, и тут отразится вся наша жизнь. И даже не надо нагнетать каких-то ужасов, не надо, чтоб это был какой-то особенный день, а — рядовой, вот тот самый день, из которого складывается жизнь» (Звезда. — 1995. — № 11).

Задумаемся на миг: Солженицын, не ища потрясающего сюжета, рассказывает о лагере как о чём-то давно и прочно существующем, совсем не чрезвычайном, имеющем свой регламент, будничные свод правил выживания, свой фольклор, свою лагерную «мораль» и устоявшуюся дисциплину. Любая подробность в повести — буднична и символична, она отсеяна, отобрана не автором, а многими годами лагерного бытия. Отобран и жаргон, тоже ставший событием после публикации повести. Не случайно в повести мелькают выражения «как всегда», «никогда не просыпал подъёма», а бригадир Тюрин рассказывает о прошлом «без жалости, как не о себе». Здесь уже — своя философия, свои сокращения слов, особые знаки беды. Не сразу и поймёшь смысл помощи одного бедолаги другому: она «доходила на общих, я её в портняжную устроил». На общих работах, т. е. лесоповале, карьере — в холоде и голоде, в портняжной мастерской труд легче... Эта будничность трагедии поражает больше всего:

«В пять часов утра, как всегда, пробило подъём — молотком об рельс у штабного барака»; «В лагере вот кто поддыхает: кто миски лижет, кто на санчасть надеется да кто к куму ходит стучать»; «Вот, тяжело ступая по коридору, дневальные понесли одну из восьмиведёрных параш... а ну-ка поди вынеси, не проля!»; «Никак не годилось с утра мочить валенки»; «Если каждый из бригады хоть по чутку палочек принесёт, в бараке теплей будет»; «Завстоловой никому не кланяется, а его все зэки боятся. Он в одной руке тысячи жизней держит»; «Денисыч! Там... *Десять суток дай!* Это, значит, ножичек дай им складной, маленький» и т. п.

Машина лагеря заведена, работает в заданном режиме, к секретам (да их и нет!) его функционирования привыкли все: и лагерные работяги, и пристроившиеся «потеплее» ловкачи, и подлецы («придурки»), и сама охрана. Выжить здесь — значит «забыть» о том, что сам лагерь — это катастрофа, это провал...

- Возникает вопрос, по-своему весьма увлекательный: а кто же в повести посвящает читателя в эти видимые секреты, мелкие тайны выживания (подать сухие валенки бригадиру, протащить в барак дрова, обойти завстоловой, незаметно «заначить», т. е. присвоить, лишнюю плошку баланды, одолжить за сигарету ножик)?

Легко заметить, что в повести как бы *два* то сливающихся, то разделяющихся голоса, два рассказчика, активно (но не навязчиво) помогающих друг другу.

Безусловно, первым мы слышим голос автора, усваиваем его угол зрения, его чувство «пространства-времени». В его власти всё: он делает объектом описания, типической частью среды и самого Ивана Денисовича, то лежащего утром под одеялом и бушлатом, «сунув обе ноги в подвёрнутый рукав телогрейки», то бегущего на мороз, думающего о том, куда их погонят работать. В известном смысле не более важной частью, чем угловые вышки, надзирательская, столовая, ритуал «шмона», — подробности лагерных преданий, бесед.

Но чем больше мы вслушиваемся в повествующий монолог автора, всматриваемся в подробности быта, в фигуры заключённых, представленных автором, тем яснее становится следующее: а ведь многое автору как бы «подсказывает» соавтор, Шухов! Именно он начинает обострять, усиливать наблюдательность автора, он навязывает свой угол зрения на течение дня.

Однако и автор, т. е. сам писатель, с его раздумьями о народе, о народном чувстве, инстинкте нравственного самосохранения среди деморализующей стихии лагеря, не исчезает в монологе героя. В конце концов, целый ряд персонажей в повести, например Цезарь Маркович, получающий посылки, рассуждающий о гениальности фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный», о ловкости в обхождении цензуры, и жилистый старик интеллигент, называющий ловкость лжи режиссёра по-своему («заказ собачий выполнял»), — вне кругозора Ивана Денисовича. Слушая эти умные беседы «образованцев», Шухов только и отмечает: «Кашу ест ртом бесчувственным, она ему не впрок». Да и в сцене протеста кавторанга Буйновского при обыске на морозе от Шухова добавлено одно лишь слово. Вспомним эту сцену. Буйновский, ещё трёх месяцев не проживший в лагере, кричит охране:

«Вы права не имеете людей на морозе раздевать! Вы девятую статью уголовного кодекса не знаете!»

Шухов иронически созерцает, уважая Буйновского и жалея его, эту непреклонность. В ремарку от автора вошло лишь одно слово от Шухова:

«Имеют. Знают. Это ты, брат, ещё не знаешь.

— Вы не советские люди! — *долбаёт их* капитан».

- Как многозначительно это ироничное словцо «долбаёт»! Оно воплощает мудрую мужицкую снисходительность к вспышкопускательству, риторике.

Заметим, что язык повествования поразил читателей не только новизной (как и материал), но сложным составом лексических пластов. Такого сложного сплетения — от лагерно-блатной лексики («опер», «падло», «качать права», «стучать», «попки», «придурки», «шмон»), просторечных словоупотреблений («загнуть» (сказать неправдоподобное), «вкалывать», «матернуть», «пригреться» (придираться)) до речений из словаря В. Даля («ежеден», «поменело», «закалелый», «лють», «не пролья» и т. п.) — не знала русская проза 1960-х гг. Повесть Солженицына и в языковом плане, прежде всего в плане возрождения сказа, искусства сказывания, преодоления книжности, отказа от всякого рода казённых «речезаменителей», предваряла будущие успехи «деревенской» прозы. И в частности — искусство сказа В. П. Астафьева в «Последнем поклоне» и «Царь-рыбе».

Глубокое вживание автора в героя, взаимное перевоплощение их, *двуединство точек зрения* обусловили свободу и сюжетного развёртывания характера Ивана Денисовича, и всех конфликтов повести, скрытых и явных. Ограниченное пространство «дня» стало на редкость просторным. Цепочка деяний, помыслов героя стала цепочкой актов, утверждающих нравственное величие героя, в итоге — представлений самого писателя о красоте и идеальности человека, живущего «не по лжи».

...Уже первые мгновения жизни Ивана Денисовича на глазах, а вернее, в сознании читателя-соучастника говорят об умной независимости героя, умном покорстве судьбе и о непрерывном созидании особого духовного пространства, какой-то внутренней устойчивости. Лагерь — это стихия несвободы, обезличивания людей. Фактически из материала несвободы, которым плотно

заполнена, угрожающе заставлена вся внешняя жизнь и этого героя, творится особое сознание, в наибольшей мере живущее правдой. Можно сказать, что Шухов вставал, распрямлялся, «будто поднимаясь с земли во весь рост».

Иван Денисович снисходительно смотрит, как «долбаёт» кавторанг охрану каскадом риторики. Но с ещё большей печалью видит он все уловки, хитрости выживания (хоть и сам втянут в них) как вид рабского протеста, по существу вялотекущей деморализации. Неволя заставляет людей проходить через грязь.

Шухов поднимается с земли, вырастает нравственно, непрерывно создавая свой невидимый всем праведнический строй души.

Вслушаемся в тот неслышимый монолог, который звучит в сознании Шухова, идущего на работу в колонне по ледяной степи. Он пробует осмыслить вести из родной деревни, где дробят колхоз, урезают огороды, насмерть душат налогами всякую предприимчивость. И толкают людей на бегство от земли, подводят к странному виду наживы: к малеванью цветных «ковров» на клеёнке, на ситце, по трафарету. Вместо труда на земле — жалкое, униженное искусство «красилей» как очередной способ выживания в «чокнутом», извращённом мире.

«Из рассказов вольных шофёров и экскаваторщиков видит Шухов, что прямую дорогу людям загородили, но люди не теряются: в обход идут и тем живы.

В обход бы и Шухов пробрался. Заработок (у «красилей». — В. Ч.), видать, лёгкий, огневой. И от своих деревенских отставать вроде бы обидно... Но, по душе, не хотел бы Иван Денисович за те ковры браться. Для них развязность нужна, нахальство, милиции на лапу совать. Шухов же сорок лет землю топчет, уж зубов нет половины и на голове плешь, никому никогда не давал и не брал ни с кого и в лагере не научился».

Весь лагерь и труд в нём, хитрости выживания, даже труд на строительстве «Соцгородка» — это растлевающий страшный путь в обход всему естественному, нормальному. Здесь царствует не труд, а имитация труда. Все жаждут лёгкого, «огневого» безделья. Все помыслы уходят на показуху, имитацию дела. Обстоятельства заставляют и Шухова как-то приспособливаться ко всеобщему «обходу», деморализации. Но в то же время, достраивая свой внутренний мир, герой оказался способным увлечь и других своим моральным строительством, вернуть и им память о деятельном, непоруганном добре.

■ Вся чудесная сцена кладки стены — это эпизод раскрепощения, в котором преобразается вся бригада: и подносящие раствор Алёшка-баптист с кавторангом, и бригадир Тюрин, и, конечно, Шухов. Унижена, оскорблена была... даже охрана, которую забыли, перестали страшиться!

«Шухов и другие каменщики перестали чувствовать мороз. От быстрой захватчивой работы прошёл по ним сперва первый жарок — тот жарок, от которого под бушлатом, под телогрейкой, под верхней и нижней рубашами мокреет. Но они ни на миг не останавливались и гнали кладку дальше и дальше. И часом спустя пробил их второй жарок — тот, от которого пот высыхает. В ночи их мороз не брал, это главное, а остальное ничто, ни ветерок лёгкий, потягивающий — не могли их мыслей отвлечь от кладки...»

■ В чём выражается эта необычность взгляда Солженицына на труд в лагере и на те духовные просветления, которые переживает его герой?

Варлам Шаламов, автор «Колымских рассказов», тонкий психолог, исследователь человеческих состояний на грани небытия («доплывания» человека до смерти), после прочтения «Одного дня Ивана Денисовича» высказал мнение, что «лагерь — школа отрицательная, даже часу не надо человеку быть в лагере». Олег Волков назвал свою лагерную «одиссею» символически — «Погружение во тьму», а Ю. Домбровский обозначил утрату человечности, доброты, совести в тюрьме и лагере как «факультет ненужных вещей».

Лагерная проза Варлама Тихоновича Шаламова (1907—1982), и прежде всего «Колымские рассказы» (1954—1974), сборник стихов «Огниво» (1961), — это своего рода поединок слова с абсурдом, кошмаром лагеря, очаг сопротивления убыванию человечности в человеке, беспамятству, волчьему вою в душе. Почему один из героев Шаламова был рад тому, что ожило в его памяти книжное, ненужное, смешное для урока и бандитов слово «сентенция» («Сентенция»)? Да потому, что отступило одичание, само слово, а тем более образ искусства, поэтическая строка или мелодия Чайковского восстанавливали приоритет красоты, значение осмеянных ценностей, намечали путь для спасения:

Мы чем-то высоким дышали,
Входили в заветную дверь.

Даже измученное, попранное тело, цинготные язвы, высушенная, шелушащаяся кожа узников, жалкое тепло костра, противопоставленное в «Огниве» вечной мерзлоте, морозу и снегу, несут в себе следы всё того же поединка духа и абсурда, духовного подъёма. Лагерь — это смертельно опасный лабиринт, ловушка для человека, конвейер расчеловечивания. Обломки культуры, строка Блока или нота романса Рахманинова, зазвучавшие над ледяной Элладой тундры, — это нить надежды:

Сквозь этот горный лабиринт
В закатном свете дня
Протянет Ариадна нить
И выведет меня.

Позиция Солженицына принципиально иная. Даже в «Архипелаге ГУЛАГ», в исповеди «Бодался телёнок с дубом» встречаются у него такого рода суждения:

- «Благословляю тебя, тюрьма, что ты была в моей жизни!»
«Страшно подумать, чтоб я стал за писатель (а стал бы), если б меня не посадили».
«Был Божий указ, потому что лагерь направил меня наилучшим образом к моей главной теме».

В романе «В круге первом» писатель объясняет благотворность тюрьмы, научившей претворять зло через страдание в добро, избавившей сознание от сказок и мифов, одним: она позволила обрести ту «точку зрения, которая становится дорожкой самой жизни». Жестоки университеты тюрьмы, страшен «театр на нарах», но как очищается здесь замусоренный догмами и пылью взгляд писателя! «Откуда же лучше увидеть русскую революцию, чем сквозь решётки, вмурованные ею? Или где лучше узнать людей, чем здесь? И самого себя?» («Архипелаг ГУЛАГ»).

Варлам Шаламов, прочитав одним из первых повесть, высказал пронизательную оценку, увидев в Шухове мужика-праведника: «Это — лагерь с точки зрения лагерного „работяги“, который знает мастерство, умеет „заработать“, работяги, но не Цезаря Мар-

ковича и кавторанга... Это увлечение работой несколько сродни тому чувству азарта, когда две голодные колонны обгоняют друг друга, это детскость души... Пусть „Один день...“ будет для вас тем же, чем „Записки из Мёртвого дома“ были для Достоевского».

Малая проза Солженицына — рассказы «Матрёнин двор», «Случай на станции Кочетовка», «Захар-Калита», серия миниатюр «Крохотки» (начало 1960-х гг.) — писались или после романа «В круге первом» (он вышел в 1968 г. за рубежом), или параллельно с ним и повестью «Раковый корпус» (1968).

В малой прозе 1960-х гг. ещё сохраняется равноправие голосов автора и героя, их взаимопроникновение, полифонизм. Хотя уже ощущается известная вычисленность, предсказуемость народных характеров, монологизм повествования, проглядывают «строительные леса».

- Что такое характер одинокой безгрешной крестьянки-праведницы Матрёны из села Тальнова («Матрёнин двор»)?

Сейчас, когда очевидны «строительные леса» (т. е. теоретические, философские предпосылки этого характера), стало ясно, как много думал писатель о проблеме зла и добра в жизни, о том, когда свет доброты способен побеждать тьму жестокости и жадности, как трудна жизнь праведника. Позднее в статье «Раскаяние и самоограничение» Солженицын обозначит меру праведности, святости, непрерывно возрастающую в одних людях и совершенно недоступную другим, бредущим в грязи житейской:

«Есть такие прирождённые ангелы — они как будто невесомы, они скользят как бы поверх этой жижи (насилия, лжи, мифов о счастье и законности. — В. Ч.), нисколько в ней не утопая, даже касаясь ли стопами её поверхности. Каждый из нас встречал таких, их не десятеро и не сто на Россию, это — праведники, мы их видели, удивлялись („чудаки“), **пользовались их добром, в хорошие минуты отвечали им тем же, они располагают,** — и тут же погружались опять на нашу обречённую глубину. Мы брели кто по щиколотку („счастливыцы“), кто по колено, кто по пояс, кто по горло... а кто и вовсе погружался, лишь **редкими пузырьками сохранившейся души ещё напоминая о себе на поверхности**».

Матрёна ничего не считает собственными заслугами. Этот ангел небесный всю жизнь опаздывал к любому делу благу

земных. Она прожила жизнь как дочиновный, дословный человек, вне всякой карьеры, послужных списков. В итоге её как бы и нет для чиновников, она нигде не учтена, ни на что не может претендовать. Подумать только, в какой чудовищной паутине, сплетённой бюрократией всех мастей, некоей чиновной породой с плакатами и директивами, живёт эта праведница Матрёна! Фактически она — вне закона, вне подданства, как зверушка лесная:

«...Она была больна, но не считалась инвалидом; она четверть века проработала в колхозе, но потому что не на заводе — не полагалось ей пенсии за себя, а добиваться можно было только за мужа, то есть за утерю кормильца. Но мужа не было уже пятнадцать лет, с начала войны, и нелегко было теперь добыть те справки с разных мест о его стаже и сколько он там получал».

■ Любопытно, как умело пародирует Солженицын канцеляризм, лексику из «речезаменителей», которую с трудом усваивает наивная героиня («пенсия за себя», «не считалась инвалидом» и т. п.).

Но вот погибла героиня, и оказалось, что осиротели все, что рухнула моральная опора села. В ней был запас сострадания к людям, доброты и достоинства, которые исчезают в мире. В известном смысле Матрёна — это предшественница старух праведниц из повести В. Распутина «Последний срок» (1970) и «Прощание с Матёрой» (1974), бабки из книги В. Астафьева «Последний поклон» (1976—1992). Повести, рассказы деревенских писателей вообще образовали вокруг «малой прозы» А. И. Солженицына удивительно гулкое «эхо», создали контекст, резко укрупнили образ старухи из рязанского захолустья, живущей в нужде, с кошкой и однорогой козой, среди обид от родни.

Захар-Калита из одноимённого рассказа — беднейший мужик из села Куликовки, самовольно произвёл себя в смотрители Куликова поля. Это тоже особый вид подвижничества. Он не имеет даже избы, выпал из колхоза, из класса «колхозного крестьянства», он прикрепил себя к условному историческому пространству, месту битвы 1380 г. «Смотритель был ражий мужик, похожий отчасти и на разбойника. Руки и ноги у него здоровы удались, а ещё рубаха была привольно расстёгнута, кепка посажена косовато, из-под неё выбилась рыжизна... На Смотрителе

был расстёгнутый пиджак — долгополый и охватистый, как бушлат, кой-где и подштопанный, а цвета того же самого из сказки — серо-буро-малинового. В пиджачном отвороте сияла звезда — мы сперва подумали, орденская, нет — звезда октябрёнка с Лениным в кружке. Под пиджаком он носил навывпуск длинную синюю в белую полоску ситцевую рубашу, какую только в деревне могли ему сшить; зато перепоясана была рубаша армейским ремнём с пятиконечной звездой».

- Солженицын — отличный портретист, если считать портрет, одежду героя средоточием, пересечением застывших, ещё не развернутых или уже завершённых «сюжетов» жизни, дорог героя.

В портрете и в одежде Захара уже странно смешались черты нищеты, «сюжет» жизни разорённой деревни с сюжетами официальной жизни, со знаками власти. Армейское в 1950-е гг. было синонимом начальственного: отсюда ситцевая рубаша и ремень со звездой, значок, пусть и младенческий значок октябрёнка.

«Он сел, ссутулится ещё горше, закурил и курил с такой неутолённой кручиной, с такой потерянностью, как будто **все лёгшие на этом поле легли только вчера и были ему братья, свояки и сыновья и он не знал теперь, как жить дальше**».

Рассказ «Случай на станции Кочетовка» — это исследование душевной драмы героя, молоденького лейтенанта Васи Зотова в момент разрыва его... с самим собой, со своей дочиновной, докарьерной чистотой, человечностью. До какого-то момента этот маленький начальник «забыл», что он одет в форму, сидит в служебном кабинете, что у него «прочнейшие» документы и оружие, а за его спиной — портрет железного наркома Кагановича... И чутко, как человек человека, слушает Тверитинова, отставшего от эшелона, рассматривает его домашние, частные фотографии. Но вдруг происходит обвал, взрыв отчуждения: он перестал быть дочиновным, дословным человеком, испугался своей же человечности как «упадка бдительности». Человек с виноватой улыбкой в Зотове исчез, испарился, явился обычный жёсткий винтик! И напрасен мучительный возглас Тверитинова, сдаваемого формалистом Зотовым в комендатуру как дезертира и почти нераскрытого шпиона: «Что вы делаете! Что вы делаете! — кричал Тверитинов голосом гулким, как колокол. — Ведь этого не исправить!»

«Архипелаг ГУЛАГ» — летопись страданий. Новый арест Солженицына и высылка на Запад. После появления «Одного дня Ивана Денисовича» Солженицын получил (в 1963—1964 гг.) множество писем бывших лагерников, готовых дополнить личный опыт писателя, стать добровольными помощниками в составлении летописи ГУЛАГа. Видимо, эта помощь была чрезвычайно важной. И прежде всего при работе над очередной редакцией романа «В круге первом», повестью «Раковый корпус», а затем и трёхтомным «Архипелагом ГУЛАГ (Опыт художественного исследования)».

- Во всех этих произведениях весьма сложно взаимодействовало «своё» и «чужое», автобиографичное и всеобщий опыт, личные впечатления и документы.
- «Архипелаг ГУЛАГ» (задуман весной 1958 г., завершён зимой 1967/68 г.) сам автор образно определил как «окаменелую нашу слезу», реквием русской Голгофе.

При всей тщательности коллекционирования документов о технологии судов, казней («В машинном отделении», «Поезда ГУЛАГа» и т. п.), перевозок заключённых, бытия лагеря в Соловках («там власть не советская, а... соловецкая») и т. п. эта документальная книга Солженицына сейчас во многом сохраняет своё значение благодаря множеству лирических отступлений, прямых обличений фальсификаторов истории.

Публикация обвинительного «Архипелага ГУЛАГ» на Западе, активная антиофициозная публицистическая деятельность писателя в 1970-е гг. и особенно публикация глав из «Красного колеса» о Ленине («Ленин в Цюрихе») привели вначале к исключению Солженицына из Союза писателей СССР (1969), а затем, в феврале 1974 г., к аресту и высылке за рубеж. Вслед за ним в Европу, потом в США (штат Вермонт) выехала и его семья.

* * *

Возвращение на родину. В 1994 г. Солженицын возвратился в Россию и поселился в Москве. Продолжился — при личном участии писателя — процесс публикаций его произведений на Родине. Писатель начал активно выступать как публицист по самым гугчим вопросам переустройства современной России.

- Что такое трактат (или послание) Солженицына к вождям и народу России, созданный им ещё до возвращения на родину, «Как нам обустроить Россию» (1990), имеющий подзаголовок «посильные соображения»?

Сейчас очевидно, что писатель был искренне озабочен в 1990 г. тем, чтобы страна получила «полную свободу хозяйственного или культурного дыхания», чтобы начался «наш путь выздоровления — с низов», чтобы возродилось любимое земское самоуправление, а земля с её чудесным, благословенным даром плодоносить не попала в руки анонимных спекулянтов. Он своевременно предупредил, что помимо хорошего лозунга о «правах человека» есть и лозунг разумного самоограничения, ответственности человека за Родину: «Как бы нам *самим* следить, чтобы наши права не попирались за счёт прав других? Общество необузданных прав не может устоять в испытаниях... Большинство, если имеет власть расширяться и хватать, — то именно так и делает... Свобода хватать и насыщаться есть и у животных... Наши обязательства всегда должны превышать предоставленную нам свободу».

И может быть, независимо от воли Солженицына именно сейчас стало ясно, что утешение, надежда приходят к его читателю от самых скромных, самых неумствующих его героев. В эпицентре вулкана, в точке разрыва донине живут для читателя его народные характеры, всепримиряющие праведники. «Вихри враждебные» грозно веют, «колесо» бунтов, войн, терроризма катится по миру туда и сюда, но... Иван Денисович Шухов и в лагере месит раствор, кладёт кирпич на кирпич, воздвигает и реальную, и символическую стену — сам не ведая — на пути безумия, трагического ожесточения, всеобщего разложения.

Вслушивался ли Солженицын в исповеди других писателей-современников? Часто предельно-болезненных, отчаянных. Например, в такую жалобу поэта Вл. Соколова (1928—1997), определявшую тональность его последних книг «Сюжет» (1980), «Самые мои стихи» (1995):

Я устал от двадцатого века,
От его окровавленных рек,
И не надо мне прав человека:
Я давно уже не человек.

Солженицын начал «уставать» от XX века гораздо раньше. И эта социально значимая усталость, уловленная им в голосах многих (он особенно отчётливо слышал в конце пути голоса деревенщиков — В. Распутина, Е. Носова, К. Воробьёва и др., ставших лауреатами учреждённой им премии), сказалась в его книгах-трактатах.

■ «Ожидая от истории дара свободы и других даров, мы рискуем никогда их не дожидаться. История — это сами мы, и не минуте нам самим взволочить на себя и вынести из глубин ожидаемое так жадно». А. Солженицын (1974)

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Историко-документальная проза

Роман-хроника

Новеллистика («Один день Ивана Денисовича», «Матрёнин двор»)

Народный характер

Публицистика Солженицына

Размышляем о прочитанном



1. Почему Солженицын в повести «Один день Ивана Денисовича» избрал такую точку обзора: «лагерь глазами мужика»? Почему писателю понадобился всего один будничнейший день, один главный герой, один сказ-монолог о лагере, созданный «в соавторстве» с этим героем? Кто в большей мере живёт во лжи даже в лагере?
2. В чём отличие лагеря и его воздействия на душу человека у В. Т. Шаламова («Колымские рассказы») от лагеря, описанного А. И. Солженицыным?
3. Какую роль сыграла праведная крестьянка Матрёна, «прирождённый ангел», из рассказа А. И. Солженицына в развитии деревенской прозы 1960—1980-х гг.? Её место среди старух праведниц в произведениях В. Распутина, В. Белова, В. Астафьева.

Темы сочинений



1. «Лагерь глазами мужика» в повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».
2. «Не стоит земля без праведника». Рассказ А. Солженицына «Матрёнин двор».

Темы рефератов



1. Нравственная публицистика А. Солженицына («Бодался телёнок с дубом», «Как нам обустроить Россию» и т. д.).
2. «Без участия масс и низов нет истории, нет исторического повествования» («Август Четырнадцатого»).

Проект



Традиции русской классики в прозе А. Солженицына. (Коллективное исследование.)

Советуем прочитать



■ **Лакшин В.** Иван Денисович, его друзья и недруги // Новый мир. — 1964. — № 1.

В статье представлена полемика критиков вокруг первой опубликованной повести А. Солженицына и его рассказов.

■ **Паламарчук Пётр.** Александр Солженицын: путеводитель. — М., 1991.

В небольшой, но ёмкой по содержанию брошюре освещены основные этапы творческого пути писателя, предложен анализ его деятельности в различных литературных жанрах от «малой прозы» до пьес, киносценариев, романов и публицистики; приводятся высказывания Солженицына о замыслах его произведений, прототипах литературных героев.

■ **Нива Жорж.** Солженицын. — М., 1993.

Зарубежный славист в своей монографии исследует в основном мотивы, проблемные «узлы» в творчестве Солженицына.

■ **Сараскина Л. В.** Александр Солженицын. — М., 2008. — Серия ЖЗЛ.

■ **Чалмаев В.** Александр Солженицын. Судьба и творчество. — М., 2010.

В книгах обстоятельно изложена биография писателя, рассказывается о становлении его незаурядной личности, рано пробудившемся интересе к «правде сущей» о судьбе родной страны; дан глубокий анализ жанрово-повествовательных структур в художественной системе писателя.

Из мировой литературы

После войны

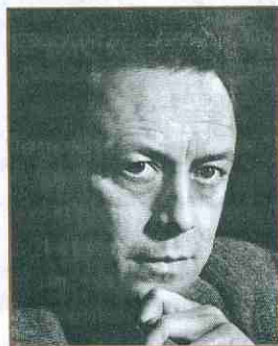
- А. Камю. «Посторонний»: экзистенциализм и отчуждение.
- Э. Хемингуэй: «человек выстоит». ■ «Старик и море»



А. Камю. «Посторонний»: экзистенциализм и отчуждение

Камю называл себя **философом-экзистенциалистом**.

Лауреат Нобелевской премии по литературе (1956) **Альбер Камю** (1913—1960) был не только писателем, но и философом, властителем дум.



- Быть экзистенциалистом (от лат. *existentia* — существование) для Камю значит каждый раз отвечать на важнейший, по его мнению, вопрос философии: стоит или не стоит жизнь, чтобы её прожить? Стремясь к предельной *ясности* и честности, Камю вслед за Ницше утверждает: «Бог умер», жизнь не имеет высшего оправдания. Что же тогда делать? Убить себя? Нет, научиться жить без абсолютов — полностью отдаться безнадежной борьбе.

Самым сильным подтверждением теории Камю является его роман **«Посторонний»** (1942). С первого предложения произведения читатель пытается разгадать характер его главного персонажа, Мерсо, за своеобразным «сказом» — скупым и безразличным повествованием от первого лица. Для определения этого стиля критик и философ **Ролан Барт** ввёл метафору — *«нулевая степень письма»*.

■ «Нулевая степень письма»

Согласно Барту, «этот прозрачный язык, впервые использованный Камю в „Постороннем“, создаёт стиль, основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля». Писатель и философ-экзистенциалист **Жан-Поль**

Сартр обозначил приёмы такого письма: «Прерывистое следование рубленых фраз», отказ от «причинно-следственных связей», использование связей «простого следования» («а», «но», «потом», «и в этот момент»).

Кажется, что с первых слов своего романа Камю намекает на известный афоризм учёного XVIII в. Ж.-Л. Бюффона: «Стиль — это сам человек». Писатель столь старательно демонстрирует «отсутствие стиля», что у читателя возникает сомнение в присутствии человека. Так, в зачине речь Мерсо иронически сопоставлена с текстом телеграммы: «Мать скончалась. Похороны завтра. Искренне соболезнуем». Столь же краткой, «прозрачной», столь же «посторонней» звучит живая речь: «Сегодня умерла мама. Или, может быть, вчера, не знаю. <...> Не поймёшь. Возможно, вчера».

Затем, связывая второй и третий абзацы, Камю подчёркивает общность повествования и телеграммного сообщения демонстративной *тавтологией*. Во втором абзаце говорится: «Выеду двухчасовым автобусом и ещё засветло буду на месте»; в третьем абзаце — «Выехал двухчасовым автобусом».

■ **Тавтология** (от греч. *tauto* — то же самое и *logos* — слово) — повтор слов, избыточное высказывание.

Читатель догадывается: за стилем должна скрываться концепция героя, концепция мира. И находит этому подтверждение, например, в важном эпизоде с «какой-то чудачкой» (часть I, глава 5). Казалось бы, что в нём важного: посетительница кафе всего лишь заказывает обед, подсчитывает, сколько он будет стоить, выкладывает деньги, ест, отмечает птичками радиопередачи в программе на неделю, надевает жакет, выходит из кафе, идёт по тротуару — вот и всё. Читатель так и остаётся в недоумении, зачем ему об этом рассказали. Однако автору как раз и нужно недоумённое читательское «зачем?» — чтобы как отдельным эпизодом, так и всей книгой ответить ему: «это незачем», «всё незачем». *Сюжетный абсурд*, по Камю, есть отражение *абсурда человеческой жизни*.

В идее-«абсурде» заключён ответ на все вопросы: там, где читатель видит только нечто невнятное, автор на самом деле даёт указание — на истину без смысла. В данном случае Камю указывает на *отчуждение* человека.

■ **Отчуждение** — одно из основных понятий философии экзистенциализма. Человек, живущий в чуждом ему мире, становится чужим — «посторонним» — самому себе.

Отчуждение человека выражается в *автоматизме* его жизни. Автоматизм замещает смысл: повинуясь инстинкту самосохранения, человек хочет уподобиться автомату и так найти спасение от «абсурда» существования. Персонажи «Постороннего» старательно соблюдают ритуалы автоматизма. Мать Мерсо и её товарищ по дому престарелых Перез, нищий старик Саламано и его пёс каждый день гуляют по одному и тому же маршруту, совершают одни и те же действия, говорят одни и те же слова. Горе потери выводит Переза и Саламано из автоматизма; тогда они плачут. Однако однообразный процесс слезотечения, ритм всхлипываний и стонов («на одной ноте», как у женщины, плачущей над гробом матери Мерсо) вновь возвращает их в русло спасительного автоматизма.

Авторское отношение к автоматизму неоднозначно, оно раздваивается: когда за ним физиологическая привычка, это для автора хорошо, когда за ним социальная традиция, это для автора плохо.

В том, что касается физиологической привычки, Мерсо поистине первый среди равных. Он совершенный человек-прибор, фиксирующий явления природы. От прибора требуется точность в расчётах и регистрации явлений. Отсюда — педантические ряды числительных в речи Мерсо (начало произведения): «восемьдесят километров», «двухчасовой автобус», «отпуск на два дня», «он три дня назад схоронил дядю», «от деревни до дома призрания два километра». Прибор находится по ту сторону смысла, поэтому чем бессмысленнее расчёты Мерсо, тем они точнее. И наоборот: если числу хотят навязать смысл, оно оказывается вытесненным из памяти Мерсо. Так, характерно, что он не может вспомнить, сколько лет было его матери.

Тем же автоматизмом Мерсо-рассказчика можно объяснить монотонные перечисления им мельчайших подробностей быта, равнодушное и скрупулёзное созерцание явлений «под микроскопом» (двух шершней, бьющихся в стекло, слёз Переза, затягивающих его «иссохшее лицо влажной плёнкой»; заметим, у гроба матери и на похоронах глаз у Мерсо особенно острый). Наконец, и в его связи с природой видится особенная чувстви-

тельность хорошо настроенного прибора. Прибор не может лгать — и потому Мерсо честен.

Но в основе социальных институтов — автоматизм обмана и самообмана. Из этого противоречия честного прибора и конвейера лжи с неизбежностью вырастает конфликт. Автоматизм людского суда над героем проходит лейтмотивом с первой страницы. Вот он оправдывается перед начальником за вынужденный отпуск («Я ведь не виноват»); вот объясняется с директором приюта по поводу своего отказа содержать мать; вот чувствует смущение оттого, что не захотел открыть крышку материнного гроба («не надо было отказываться»).

Уже в первой главе звучат два трагических предупреждения герою. Первое — во время ритуала сидения у гроба: «Тут я заметил, что все они [мамины друзья], качая головами, сидят напротив меня, по обе стороны от привратника. У меня мелькнула нелепая мысль, будто они собрались, чтобы меня судить». Второе — во время похоронного ритуала: «Дальше всё разыгралось так быстро, слаженно, само собой, что я ничего не запомнил». Во второй части романа машинальный людской суд будет монополизирован общественной машиной, которая столь же «слаженно» и «сама собой» доведёт дело до смертного приговора.

Социальные институты основаны на ложных посылках. Обществу нужна репрессивная машина, чтобы обороняться от угрожающей ему истины «абсурда». Выпав из идеологической системы, Мерсо обречён на уничтожение.

Тревожные намёки в первой части романа готовят читателя к завершающей её катастрофе (6-я глава): без видимых причин Мерсо убивает араба. После катастрофы, во второй части, герой «Постороннего» уже арестант. И вот что важно: между двумя частями и между двумя Мерсо (до и после убийства) — разрыв; пытаюсь сложить две стороны героя в единое целое, читатель сталкивается с фундаментальной, неустранимой *двусмысленностью* мира у раннего Камю. Единого целого не получается. В первой части Мерсо — автомат среди автоматов, во второй части — уже точка приложения философских лозунгов. Честный автомат, «посторонний» смыслу, превращается в мученика истины, «постороннего» социальной лжи.

С самого начала второй части Мерсо — образец «абсурдной» поучительности, в духе философской прозы XVIII в. Если в первой части романа Мерсо всего лишь отсылал нас к будничным

метафорам «энциклопедистов» XVIII в. («человек-машина»; инструмент, на котором играет природа), то во второй части он уже подобен вольтеровскому «простодушному», в своей наивности несущему свет истины (видимо, не случайно сходство названий у этих двух произведений: «Простодушный» — «Посторонний»). Но этого автору мало: к концу романа Мерсо дорастает чуть ли не до уподобления Христу.

Позже в предисловии к одному из переизданий «Постороннего» Камю с вызовом подтвердит самые смелые читательские догадки: «Читатель будет близок к истине, усматривая в „Постороннем“ историю человека, который без всякой героической позы согласен умереть за истину. Мне случалось говорить, и каждый раз парадоксальным образом, что в моём персонаже я попытался изобразить единственного Христа, которого мы заслуживаем». Сознательно ли автор запутывает читателя и впадает в двусмысленность? Да, сознательно — и вот зачем. Он не довольствуется изображением «абсурдного» мира и заявлением своей «абсурдной» позиции. Ему надо большего: от отрицательной программы экзистенциализма (высшего смысла нет) перейти к положительной.

Для этого Камю ведёт игру с читателем. Сначала всё делается для того, чтобы и для читателя Мерсо стал «посторонним»; чтобы была устранена малейшая возможность *сопереживания* персонажу, не говоря уже об *отождествлении* себя с ним.

Всю первую часть Камю терпеливо настраивал читателя на «абсурд»: учил его равнодушию к прочитанному, отучал от поисков смысла в написанном; заодно же внушал иллюзию «письма» как неумышленного акта, голого факта и явления природы. Зато во второй части — «парадоксальным образом» — шлюзы открыты: для метафор, риторики и читательского сочувствия. Теперь уже Камю окружает понятие «абсурда» героическим ореолом. Первая часть устроена так, чтобы читатель привык к «абсурду», вторая — чтобы он поверил в «абсурд».

Чтобы изменить статус Мерсо, требуется сделать его убийцей. Однако, следуя логике характера, можно только вовремя привести «абсурдного» героя к месту преступления. На каждой из развилок, в каждый из моментов выбора персонаж говорит: «всё равно», — значит, автору ничего не стоит в решающий момент заставить его повернуть туда, куда нужно. Но вот когда дело доходит до выстрелов, задача автора резко осложняется: убий-

ство не в характере персонажа. И тогда на помощь приходят метафоры, одна за другой развёрнутые в речи Мерсо, «здорово-мыслящего, равнодушного, молчаливого человека». На пять выстрелов приходится двадцать пять метафор — чуть ли не в два раза больше, чем до этого в тексте. В кульминационный момент речь героя особенно красочна: «Море испустило жаркий, тяжёлый вздох. Мне почудилось — небо разверзлось во всю ширь и хлынул огненный дождь». К концу романа всё сказанное и рассказанное Мерсо воспринимается как двусмысленное. Произведение начиналось с отметки «нулевого градуса» в речи Мерсо: «Сегодня умерла мама», а завершилось аффектированной театральной декламацией героя: «...остаётся только пожелать, чтобы в день моей казни собралось побольше зрителей — и пусть они встретят меня криками ненависти». Конец романа является опровержением начала; начало же — опровержением конца.

■ *Лидия Гинзбург об отрицательной и положительной программе Камю.*

«В „Постороннем“ первооснова мироздания — бессмыслие, шевелится хаос, непостижимость, наводящая ужас на заброшенного в неё человека. Дальше — чувственная оболочка доступной нам жизни. Первая ступень её оправдания». Отсюда — «Камю... сделал... логически неудавшийся ход к героическому утверждению бытия. Привело же к неудаче отрицание очевидного — той иерархии, той связанной системы социальных ценностей, которая ложится на хаос непостижимого и на смутный чувственный опыт. Это вторая ступень оправдания жизни. Есть ещё третья — абсолют... Но это уже не про нас».

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Стиль «Постороннего»:

*«нулевая степень письма»
сюжетный абсурд
тавтология*

Философия Камю:

*экзистенциализм
ясность
«абсурд»
двусмысленность*



1. По словам Камю, «Братья Карамазовы» — «не абсурдное произведение, а произведение, в котором ставится проблема абсурда». В чём разница между первым и вторым? Покажите на примере «Постороннего».
2. Сопоставьте слова Вольтера: «Я ем тело, и я мыслю; больше я ничего не знаю» — с идеями Камю, выраженными в «Постороннем». В чём сходство и в чём различие между тезисами Вольтера и Камю?
3. Только два раза в романе появляются слова «сегодня» («сейчас») / «завтра» — в начале и конце. В начале: «Сегодня умерла мама»; «Выеду двухчасовым автобусом». В конце: «...я счастлив и сейчас». Почему они не употреблялись в других эпизодах романа, почему употреблены здесь?

Творческое задание



Попробуйте объяснить смысл парадоксов Камю: абсурд — это ясность, принятие мира — это бунт.

Советуем прочитать



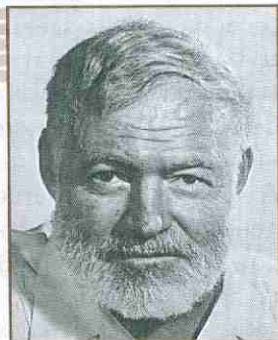
- Камю А. Бунтующий человек. — М., 1990.
- Сартр Ж.-П. Разбор «Постороннего» // Сартр Ж.-П. Ситуации. — М., 1997.
- Семёнова С. Преодоление трагедии. — М., 1989.

Э. Хемингуэй: «человек выстоит»

«Старик и море»

После создания повести «Старик и море» (1952) американский писатель Эрнест Хемингуэй прожил десять лет, но именно это произведение, удостоенное Нобелевской премии, подвело итог его творчеству.

Однажды в журнале «Нью-Йоркер» появилась карикатура на Эрнеста Хемингуэя (1899—1961): мускулистая волосатая рука, сжимающая розу. Так в рисунке, подписанном «Душа Хемингуэя», были обозначены две стороны его личности и творчества. С одной сторо-



ны, это культ охоты, корриды, спорта и острых ощущений. С другой стороны, затаённая потребность в вере и любви.

Название повести «Старик и море» напоминает название сказки. По сказочной схеме поначалу разворачивается и сюжет. Старому рыбаку Сантьяго не везёт. Вот уже восемьдесят четыре дня он не может поймать ни одной рыбы. Наконец на восемьдесят пятый день он добывает невиданную рыбу: он нашёл её на такой глубине, «куда не проникал ни один человек. Ни один человек на свете»; она такая большая, «какой он никогда не видел, о какой даже никогда не слышал». В разговорах старика с самим собой возникает даже сказочный зачин: «Жили-были три сестры: рыба и мои две руки». Но *сказочного пути от несчастья к счастью* в повести не выходит. Лодку с привязанной к ней добычей атакуют акулы, и старику, как ни бился он с ними, остаётся лишь обглоданный скелет большой рыбы.

Сюжет «Старика и моря» развёрнут по другим законам — не сказки, но мифа. *Действие* здесь не имеет завершающего итога: оно совершается *по кругу*. Слова ученика Сантьяго, мальчика: «...теперь я опять могу пойти с тобой в море», — почти дословно, только с другой интонацией повторены в конце повести: «...теперь мы опять будем рыбачить вместе».

В море старик ощущает не только окружающие вещи и явления, но и даже части собственного тела — *олицетворёнными, одушевлёнными* («„Для такого ничтожества, как ты, ты вела себя неплохо“, — сказал он левой руке»). Человек и стихия представляются ему связанными родственными или любовными узами («сёстры мои, звёзды», морские свиньи «нам родня», большая рыба «дороже брата», море — женщина, «которая дарит великие милости или отказывает в них»). Его размышления о вечной борьбе человека со стихией перекликаются с традиционными мифами: «Представь себе: человек что ни день пытается убить луну! А луна от него убегает. Ну, а если человеку пришлось бы каждый день охотиться за солнцем? Нет, что ни говори, нам ещё повезло». В решающий момент схватки Сантьяго обретает всю полноту *мифологического мышления*, уже не различая «Я» и «не-Я», себя и рыбу. «Мне уже всё равно, кто кого убьёт», — говорит он себе. — <...> Постарайся переносить страдания, как человек... Или как рыба».

Важными элементами *литературного мифа* являются *загадочные лейтмотивы*. Вглядимся в текст «Старика и моря»: ка-

кие образы постоянно повторяются, какие темы проходят красной нитью через всё повествование? Вот хижина старика. Её стены украшены картинками с изображениями Христа и Богоматери, а под кроватью лежит газета с результатами бейсбольных матчей. Их и обсуждают старик с мальчиком:

— «„Янки“ не могут проиграть.

— Как бы их не побиили кливлендские „Индейцы“!

— Не бойся, сынок. Вспомни о великом Ди Маджио».

Случайно ли это «соседство» в тексте «Сердца Господня» и «великого Ди Маджио», кумира бейсбольных болельщиков? Читатель, привыкший к тому, что Хемингуэй самые важные свои идеи прячет в *подтекст*, готов насторожиться и здесь: нет, не случайно.

■ Как Хемингуэй использует подтекст?

Известно, что Хемингуэй сравнивал свои произведения с айсбергами: «Они на семь восьмых погружены в воду, и только одна восьмая их часть видна».

В подтексте «Старика и моря» более чем далёкие понятия — «вера» и «бейсбол» — оказываются сопоставленными и противопоставленными. Даже у рыбы, в представлении старика, глаза похожи на «лики святых во время крестного хода», а меч вместо носа — на бейсбольную битку. В душе старика борются, с одной стороны, смиренное желание попросить Бога о помощи, а с другой стороны, горделивая потребность сверить свои поступки с высоким образом Ди Маджио.

Когда рыба выныривает из глубины, молитва и обращение к великому бейсболисту звучат с одинаковой силой. Старик сначала начинает читать «Отче наш», а потом думает: «...я должен верить в свои силы и быть достойным великого Ди Маджио...» И затем ещё дважды (магическое число три!) молитва — разговор с Богом — сменяется разговором с Ди Маджио.

Что это значит? Что стоит за этой борьбой лейтмотивов? Как и другие герои писателя, старик лишён веры и предан миру спорта: между неверием и любовью к спорту в мире Хемингуэя существует неожиданная, но несомненная связь. Как ни странно, персонажи его книг становятся спортсменами, то-реадорами, охотниками именно потому, что им угрожает небытие — nada.

Слово «спортсмен» для Хемингуэя вовсе не синоним слова «победитель»: перед лицом *pada* победителей не бывает. Сантьяго, над которым смеются молодые рыбаки и которого жалеют рыбаки постарше, терпит неудачу за неудачей: его называют *salao*, т. е. «самый что ни на есть невезучий». Но и Ди Маджио не потому велик, что он всё время выигрывает: в последнем матче его клуб как раз проиграл, сам же он только ещё входит в форму и по-прежнему мучим болезнью с загадочным названием «пяточная шпора».

Но долг спортсмена, охотника, рыбака — сохранить выдержку и достоинство в ситуации *pada*. Современный «настоящий мужчина» в чём-то подобен средневековому рыцарю: феодальному кодексу сословной чести соответствует новейший «принцип спортивной чести». Спорт для Хемингуэя — это не просто игра. Это ритуал, дающий хоть какой-то смысл бессмысленному существованию человека.

Если для современных рыцарей *pada* их кодекс есть как бы островок смысла в море бессмысленности, то для Сантьяго всё в мире — и особенно в море — исполнено смысла. Зачем он вдохновляется примером Ди Маджио? Вовсе не с тем, чтобы противопоставить себя миру, но чтобы быть достойным слияния с ним. Обитатели моря совершенны и благородны; старик не должен уступить им. Если он «исполнит то, для чего родился», и сделает всё, что в его силах, тогда он будет допущен на великий праздник жизни.

Утрата веры небесной не мешает старику верить в земной мир, и без надежды на вечную жизнь можно надеяться на «временное» будущее. Лишённый небесной благодати, Сантьяго обретает благодать земную. Благоговение перед морем и истовое служение ему дают старику подобие христианских добродетелей: смирение перед жизнью, бескорыстную, братскую любовь к людям, рыбам, птицам, звёздам, милосердие к ним; его преодоление себя в борьбе с рыбой сродни духовному преображению. А культ Христа и его святых замещается культом «великого Ди Маджио».

Сантьяго всё время снятся львы; старик не охотится на них во сне, а только с любовью наблюдает за их играми и совершенно счастлив. Это и есть его прижизненный рай, обретение полного соединения с природой. А ещё старику обещана будущая жизнь: его опыт, его любовь, все его силы перейдут в его ученика — мальчика Манолина. Значит, есть смысл жить, значит,

«человек выстоит». Повесть заканчивается не достижением победы, а достижением земной благодати: «Наверху, в своей хижине, старик опять спал. Он снова спал лицом вниз, и его сторожил мальчик. Старику снились львы».

Повесть «Старик и море» вызвала горячие споры среди читателей и критиков. Особенно важно для Хемингуэя было мнение его великого современника У. Фолкнера: «На этот раз он нашёл Бога, Создателя. До сих пор его мужчины и женщины творили себя сами, лепили себя из собственной глины; побеждали друг друга, терпели поражения друг от друга, чтобы доказать себе, какие они стойкие. На этот раз он написал о жалости — о чём-то, что сотворило их всех: старика, который должен был поймать рыбу, а потом потерять; рыбу, которая должна была стать его добычей, а потом пропасть; акул, которые должны были отнять её у старика, — что сотворило их всех, любило и жалело».

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

*Литературный миф:
кольцевая композиция
подтекст
система намёков и умолчаний*

Размышляем о прочитанном



1. Как проявляется мифологическое мышление в речи старика?
2. Объясните фразы старика: «Тебя, старик, хватит навеки»; «Мне уже всё равно, кто кого убьёт».
3. Почему рыба старику дороже брата?
4. С какой интонацией старик говорит: «Я не мог её убить по-другому»? Объясните смысл этой фразы.

Творческое задание



Найдите примеры подтекста в произведении.

Советуем прочитать



- Уоррен Р.-П. Эрнест Хемингуэй // Уоррен Р.-П. Как работает поэт. Статьи. Интервью. — М., 1988.
- Аллен У. Традиция и мечта. — М., 1970.

ПОЛОВЕКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ

- Поэтическая весна. ■ Поэзия периода «оттепели». ■ Стихи поэтов-фронтовиков. ■ Поэзия шестидесятников. ■ Сохранение классических традиций в 1970-е годы. ■ Поэтическая философия.
- Авторская песня. ■ Постмодернизм



«Поэтическая весна». Сегодня, когда мы вспоминаем о поэзии в связи со Второй мировой войной, на память приходят знаменитые слова философа Адорно: «Как сочинять музыку после Освенцима?» И возможно ли после газовых печей и гибели миллионов в концентрационных лагерях писать стихи?

Однако тогда, сразу после войны, в нашей поэзии первое ощущение было иным — победным, весенним. Оно пришло даже несколько ранее мая 1945 г. Ещё в 1944 г. Борис Пастернак написал свою «Весну»:

Всё нынешней весной особое.
Живее воробьёв шумиха.
Я даже выразить не пробую,
Как на душе светло и тихо.

Иначе думается, пишется,
И громкою октавой в хоре
Земной могучий голос слышится
Освобождённых территорий.

Два года спустя, приветствуя наступивший мир, Пастернаку вторил друг его поэтической юности — **Николай Асеев** (1890—1963):

Я сегодня в синем мире
встал, не узнавая дома,
словно что-то стало шире,
что-то ново, незнакомо...

Начинался поздний Асеев: некогда футурист, друг Маяковского, его соратник, а после его смерти государственный поэт, славивший все достижения и праздники, он теперь устремился к гармонии, душевной и природной, — к ладу (слово, которым в 1961 г. будет названа его последняя книга стихов — «Лад»). В стихах Асеева о природе нет пейзажей, потому что в них нет описатель-

ных подробностей. В них явлена стихийная первооснова мира. В них есть звук, цвет — отчётливые, как будто воспринимаемые впервые. Есть в стихах и основной цветовой тон — синева неба и воды, отражающиеся друг в друге, обрамляющие этот повесенному свежий мир.

Но это была ранняя, опередившая свой срок весна поэзии. Вскоре ударил заморозок. Одной из главных мишеней партийного постановления 1946 г. о журналах «Звезда» и «Ленинград» (отменённого лишь в 1988 г.) стала А. Ахматова. Под запретом — личность. Это значит — поэзия. Лирика могла пробиваться только в переводах. Потому-то шекспировские сонеты, переведённые С. Маршаком и увидевшие свет отдельной книгой в 1948 г., звучали откровением: в них выговаривалось запретное, подавленное.

Сейчас трудно даже представить, что попадало под запрет. Так, критика сразу не приняла нового поэтического облика Асеева. Его хотели видеть поэтом-публицистом, каким он был в 1920—1930-х гг., а он отошёл от газеты и газетного стиля. Он оторвал взгляд от земли и, взглянув на небо, рассмотрел звёзды. Его обвинили в том, что он занял «позицию звездочёта». Особенно часто припоминали Асееву стихотворение «У меня на седьмом этаже, на балконе — зелёная ива...». Деревце выросло в самом центре Москвы, в доме напротив старого здания МХАТа. Но критики оборвали поэтическое изумление: «Нашёл чему удивляться», — и как идеологически невыдержанный осудили даже выбор породы дерева — иву, «самое унылое из деревьев» (В. Инбер).

- И всё-таки «поэтическая весна», ожидаемая в 1945-м, состоялась в 1953 г. — сразу после смерти Сталина. Поэты как будто предчувствовали, какие перемены грянут после марта 1953 г. Асеев, за весь предшествующий год не опубликовавший ни одного стихотворения, — это при его-то привычке к газетной работе! — в первом мартовском номере журнала «Огонёк» печатает «Весеннюю песнь»:

Пел торжественно петух,
пар курился на задворье,
звёздный жар почти потух,
пел петух весны предзорье.

Шли часы такой поры:
голоса примолкли раций,
столяры за топоры
не подумывали браться.
Всех сморило по весне...
Птицы, звери, ребяташки —
всё тонуло в сладком сне,
головы уткнув под мышки.
Пел петух зарю не зря
мглистым утром до рассвета,
и пришла к нему заря
ярко-огненного цвета...

Это написано поэтом, забывшим о дёргающих за рукав суровых критиках, поэтом, помнящим только о весне, о восторженном чувстве тишины и обновлённого счастья. Названия стихов звучат обещанием новой поэтической манеры и новой жизни, нормальной, сопродной: «Зима», «Февраль», «Март», «Июнь», «Заря идёт», «Снегири»... Все они войдут в сборник, со значением названный «Раздумья» (1955).

Период «оттепели» начинался не только политическими декларациями против культа личности, но и негромкой вначале каплей маленьких лирических сборников, написанных уже немалыми поэтами: Н. Асеевым, Л. Мартыновым... За ними последуют более значительные книги избранных стихотворений Н. Заболоцкого, А. Ахматовой, Б. Пастернака. Однако у тех, что появились первыми, было своё неповторимое достоинство — искренность и непосредственность. Слово расковалось — в мысль, в образ. Таким было тогдашнее ощущение, ибо тогда сравнивали с тем, что предшествовало, и были убеждены, что ничего подобного не повторится. Это сейчас мы полагаем, что степень разрешённой свободы была невелика, и знаем, что время для «оттепели» было отпущено очень короткое. Тогда этого не знали и были искренни в своём незнании. Искренность стала девизом и вдохновляющим призывом того поэтического момента:

Что-то
Новое в мире.
Человечеству хочется песен.
Люди мыслят о лютне, о лире.
Мир без песен Неинтересен.

Так начиналось стихотворение **Леонида Мартынова** (1905—1980) из сборника, названного просто — «Стихи» (1955—1957). Строки, тогда расцитированные, ибо звучали всеобщим убеждением и действительно убеждали. Стихотворение прибегло к наиболее действенным аргументам для сознания, воспринимающего обновление исторического порядка как возвращение к законам природы, таким прозрачным и ясным:



На деревьях рождаются листья,
Из щетины рождаются кисти,
Холст растрескивается с хрустом,
И смывается всякая плесень...
Дело пахнет искусством.
Человечеству хочется песен.

Эти строчки звучали не декларацией, а пророчеством, которое осуществлялось прямо на глазах. Читатель был готов откликнуться на поэзию, заполнить залы, перенести поэтические вечера на стадионы... Скоро начнётся то, что назовут «поэтическим бумом». Его главными героями станут молодые поэты, но не с них началось обретение поэзией голоса. До них была «поэтическая весна», в которой участвовало и старшее поколение, и поколение, непосредственно предшествовавшее молодёжи рубежа пятидесятых — шестидесятых, — те, чья собственная молодость пришлась на войну.

Победители. Уходившие на фронт 18—20-летними, они возвращались (те, кому повезло), ощущая, что по опыту они старше многих — «старше на Отечественную войну» (А. Межиров). Это был тяжкий груз опыта — потерь, ран и знания о том, сколь многое может человек в своём мужестве и как легко он перестаёт быть человеком в своей жестокости. Для себя же они хотели не жалости, а полноты жизни, за которую воевали:

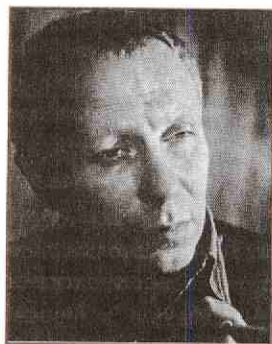
Нас не нужно жалеть, ведь и мы б никого не жалели.
Мы пред нашим комбатом, как пред Господом Богом, чисты.
На живых порыжели от крови и глины шинели,
на могилах у мёртвых расцвели голубые цветы. <...>

А когда мы вернёмся, — а мы возвратимся с победой,
 все, как черти, упрямы, как люди, живучи и злы, —
 пусть нам пива наварят и мяса нажарят к обеду,
 чтоб на ножках дубовых повсюду ломились столы.
 Мы поклонимся в ноги родным, исстрадавшимся людям,
 матерей расцелуем и подруг, что дождались любя.
 Вот когда мы вернёмся и победу штыками добудем —
 всё долюбим, ровесник, и ремёсла найдём для себя. <...>



Семён Гудзенко (1922—1953), едва ли не самым первым из молодых военных поэтов завоевавший славу, написал «Моё поколение» в 1945 г., а в печати оно появится десять лет спустя, уже после ранней смерти его автора. Судьба поэтов и стихов складывалась трудно. Они хотели сказать правду о прошлом и ощутить покой мирной жизни. От них же требовали громогласных од, славящих партию и её мудрого руководителя, якобы обе-

спечивших победу. Многие из написанного просто не проходило в печать, но поэтов всё равно упрекали в упаднических настроениях, в желании встать в позу «потерянного поколения», чьи идеалы перегорели в военном огне.



Когда нападки на молодых поэтов стали перерастать в настоящую идеологическую кампанию против них, как бы за всех в 1948 г. ответил **Александр Межиров** (1923—2009) стихотворением, которое на весь оставшийся отрезок советской эпохи станет одним из официально-партийных текстов — «Коммунисты, вперёд!». Для самого автора это стихотворение будет охранной грамотой, спасающей на будущее, по крайней мере от мелких идеоло-

гических придинок, гарантирующей практически ежегодные издания книг. Начиная с перестройки А. Межиров перестанет включать это стихотворение в свои новые сборники. Понятно нежелание талантливого поэта запомниться преимущественно в качестве ав-

тора этого стихотворения. Однако нужно сказать и о другом: о том, что в своё время этот текст был написан не по конъюнктурному заказу, а по искреннему убеждению. Сейчас, думая о прошлом и оценивая его, мы слишком часто забываем, что многое делалось не из желания приспособиться, а из искреннего чувства веры в утопическую идею, с которой партия пришла к власти.

Те, кто сомневается, что вера могла быть искренней, пусть вслушаются в стих — он не лжёт. Межиров не впадает в риторику, ибо славит не слово, не лозунг, а веру, которая действительно вела на смерть:

Есть в военном приказе
Такие слова,
На которые только в тяжёлом бою
(Да и то не всегда)
Получает права
Командир, подымающий роту свою.

.....

Жгли мосты
На дорогах от Бреста к Москве.
Шли солдаты,
От беженцев взгляд отводя.
И на башнях
Закопанных в пашни «КВ»¹
Высыхали тяжёлые капли дождя.
И без кожуха
Из сталинградских квартир
Бил максим²,
И Родимцев³ ощупывал лёд.
И тогда
еле слышно
сказал командир:
— Коммунисты, вперёд! Коммунисты, вперёд!

¹ «КВ» — марка тяжёлого танка.

² Максим — пулемёт с металлическим кожухом, который снимали во время особенно жаркого боя, когда корпус разогревался.

³ А. И. Родимцев — командир воздушно-десантной бригады, отличившейся в 1943 г. в боях под Сталинградом.

К этому фрагменту приходится делать много пояснительных сносок, ибо поэт сознательно насыщает текст реалиями, именами, чтобы создать эффект присутствия, достоверности. Верный себе, Межиров ищет рождения слова в жизненной ситуации. И начинает поэт не с громкого героизма, а с предупреждения об исключительности права — жертвовать жизнью, особенно чужой. К этой теме Межиров не раз возвращался в стихах.

Искренность была также свойственна военному поколению, но она была иной, чем в «поэтическую весну». У пришедших с фронта была потребность не молчать после Освенцима и Бухенвальда, после ленинградской блокады и Сталинградской битвы, а сказать то, о чём вслух и нельзя было говорить, чего не хотели слышать. «Никто не забыт, и ничто не забыто» — слова Ольги Берггольц звучали для поэтов военного поколения клятвой: сказать не только о тех, кто умирал, но и о тех, кто бездарно посылал на смерть. Вот отрывок из ещё одного межировского стихотворения:

Мы под Колпино скопом стоим,
Артиллерия бьёт по своим.
Это наша разведка, наверно,
Ориентир указала неверно.
Недолёт. Перелёт. Недолёт.
По своим артиллерия бьёт...
Нас комбаты утешить хотят,
Нас Великая Родина любит...
По своим артиллерия лупит, —
Лес не рубит, а щепки летят...

Слышится жаргон официальных лозунгов о Великой Родине, которыми оправдывали любые жертвы, ибо великое дело не обходится без жертв: лес рубят — щепки летят... Пословица, приобретшая оправдательно-идеологический оттенок во время репрессий 1930-х гг. У Межирова именно об этом речь — не о жертвах, а о праве одного человека превращать другого в жертву собственной преступной нерадивости, глупости, жестокости. Смысл был прозрачен в стихе. Чтобы его хоть как-то притушить, цензура требовала «косметической» правки: «Нас, десантников, армия любит...» В таком смягчённом виде долгое время печатался текст.

«Коммунисты, вперёд!» — стихотворение, исключительное и для самого Межирова, и для лучших поэтов его поколения.

Жанр этого стихотворения — ода, военная, государственная, каких писали множество на заказ и без заказа в ожидании одобрения власть имущих. Особенность этой оды в том, что она писана «противником од», как в одном из стихотворений («Тихайший снегопад») характеризует себя Межиров, и заставляет вспоминать, что его основной жанр — *баллада*: «Баллада о немецкой группе», «Предвоенная баллада»... Здесь жанровое определение вынесено в название, но часто и там, где оно отсутствует, жанр узнаётся и определяет манеру Межирова.

Баллада привлекала драматичностью ситуации, часто — чувством опасности в сюжете, стремительностью повествования, насыщенного убедительными деталями, подробностями. Но и помимо балладного жанра, нелюбовь к высокопарному пафосу и эпической затянутости — черта поэзии всего военного поколения. Поэмы, даже когда их пытались писать, не особенно удавались. Лучше удавались фрагменты:

Я только раз видала рукопашный.
Раз наяву. И тысячу во сне.
Кто говорит, что на войне не страшно,
Тот ничего не знает о войне.

Это не отрывок, а законченное стихотворение **Юлии Друниной** (1924—1990), в полном смысле слова представляющее собой фрагмент первоначального целого. Об этом стихотворении Борис Слуцкий писал, открывая её сборник «Не бывает любви несчастливой» (1973): «Когда Друнина написала эти четыре строки, она стала поэтом. А когда она нашла в себе мужество зачеркнуть длиннейшее, по её уверению, стихотворное объяснение, предваряющее это четверостишие, а оставить только четыре — не более — строки, Друнина стала поэтом-профессионалом...» Профессионализм, который предполагает умение не повторяться, а сказать своё.



Если воспользоваться известными словами Б. Пастернака (из стихотворения «А. А. Ахматовой»), в военной поэзии, как её особенность и достоинство, с самого начала «крепки прозы пристальной крупницы». Иногда стихотворение превращалось в тако-

го рода крупицу, взятую крупным планом, возникшую из военной памяти или из послевоенного трудного быта:

Моя любимая стирала.
Ходили плечи у неё.
Худые руки простирала,
Сырое вешая бельё.
Искала крохотный обмылок,
А он был у неё в руках.
Как жалок был её затылок
В смешных и нежных завитках!

.....

Прекрасней нет на целом свете, —
Все города пройди подряд! —
Чем руки худенькие эти,
Чем грустный, грустный этот взгляд.

Знаменитое стихотворение **Евгения Винокурова** (1925—1993), написанное о частном и бытовом в 1956 г., памятно большими переменами. Бывают поэтические эпохи, когда поэзия с романтическим презрением отвергает быт, противопоставляет его себе. Бывают другие эпохи, и сейчас трудно оценить, насколько важным было в 1950-х гг. это возвращённое поэзии право забыть о великом, эпохальном, государственном и рассмотреть обыденно-человеческое. Тем более что у прошедших войну к быту навсегда осталось бережное отношение как к тому простому, естественному, хрупкому, чего они были лишены на четыре года огненного безумия.

О тех, кто поэтом стал на войне, так до конца и продолжали говорить как о поколении. Среди них были одарённые поэты, но не было гения. Взятые вместе, они были признаны «гениальным поколением»: Е. Винокуров, С. Гудзенко, Ю. Друнина, А. Межиоров, С. Наровчатов, Д. Самойлов, Б. Слуцкий... Некоторые остались в памяти несколькими стихотворениями, даже несколькими строчками. Сергей Орлов — едва ли не единственной строкой о неизвестном солдате, могилой которому — вся планета Земля: «Его зарыли в шар земной, / А был он лишь солдат...»

Послевоенные судьбы тех, кто вернулся, складывались различно. Выход их первых книжек растянулся на полтора десятилетия. Промежутки между ними как паузы — молчание ушедших.

В числе тех, чьи первые сборники вышли в свет позже, чем у других, — Давид Самойлов и Борис Слуцкий. Их время в полной мере наступит после «поэтического бума».

Размышляем о прочитанном



1. Какой была поэтическая реакция на победу у поэтов старшего поколения и тех, кто непосредственно участвовал в войне?
2. Почему вечная тема природы оказывается запретной и необычайно смелой в поэзии 1940-х — начала 1950-х гг., почему именно с неё начинается поэтическое обновление?
3. Что значило требование «искренности» для «военного поколения» и в период «поэтической весны»?

Время «поэтического бума». Когда оно началось, когда кончилось? Во всяком случае, оно тоже было недолгим. В конце 1950-х молодые поэты, продолжив традицию Маяковского, читали стихи в зале Политехнического института. Скоро на них прикрикнули, затопали ногами, и **Андрей Вознесенский** (1933—2010) в 1962 г. пишет «Прощание с Политехническим»:

В Политехнический!
В Политехнический!
По снегу фары шипят яичницей.
Милиціонеры свистят панически,
Кому там хнычется?!
В Политехнический!

Кто были эти возмутители поэтического и общественного спокойствия? Вознесенским тогда же написано: «Нас много. Нас может быть четверо...» (**Белла Ахмадулина** (1937—2010), **Евгений Евтушенко** (род. 1933), **Роберт Рождественский** (1932—1994) и сам автор). Рождественский довольно скоро выпал из этой группы, но завоевал известность как автор многих песен («А это свадьба пела и плясала», «Я, ты, он, она, / Вместе — целая страна») и лирико-патриотических текстов к фильму «Семнадцать мгновений весны». Четвёртым в этой группе начал восприниматься **Булат Окуджава** (1924—1997), чья репутация автора и ис-



полнителя собственных песен, пожалуй, оказалась наименее подверженной колебаниям моды и наиболее подтвержденной творчеством.

- «Нас много...» Эта строчка перефразирует давнее стихотворение Б. Пастернака «Нас мало...». Но теперь четверо оказалось много, очень много, во всяком случае, достаточно, чтобы заразить поэтическим воодушевлением всю страну.

Важнейшее условие этой поэзии — единомыслие со своим слушателем, со своим читателем. В том же «Прощании с Политехническим»:

12 скоро. Пора уматывать.
Как ваши лица струятся матово.
В них проступают, как сквозь экраны,
все ваши радости, досады, раны.
Вы, третья с краю,
с копной на лбу,
я вас не знаю.
Я вас люблю!

Чем эта поэзия поразила воображение? Своей декларируемой неофициальностью, независимостью, своим нежеланием приспособиться. Она формулировала новые жизненные принципы и, как казалось, по ним существовала. Формулировками прежде всего отличался и был силён Е. Евтушенко. Очень может быть, что в иной ситуации и в иной стране он, как многие, писал бы стихи в юности, а потом стал бы крупным журналистом, политиком. Его темперамент и характер словесного дара располагали именно к этому. Но, по его собственной позднейшей формуле, «поэт в России больше, чем поэт» (поэма «Братская ГЭС») — и он стал поэтом. «Больше, чем поэт» — это одновременно и меньше, чем поэт, ибо в предполагаемой этим признанием социальной роли поэта таится большая опасность, что его слово сделается орудием, социальной функцией, ради чего поступится своей независимостью и глубиной.

Поэты, и прежде всего Евтушенко, порой действительно забегали дальше других, предвосхищали политические решения. Со страниц «Правды» (!) Евтушенко требовал «из наследников Сталина Сталина вынести», со всей откровенностью писал о жертвах

евреев в Бабьем Яре и, как будто в полном согласии со своим знаменитым стихотворением, сохранял независимость от властей:

Все те, кто рвались в стратосферу,
врачи, что гибли от холер,
вот эти делали карьеру!
Я с их карьер беру пример!
Я верю в их святую веру.
Их вера — мужество моё.
Я делаю себе карьеру тем,
что не делаю её!

Написанные в 1957 г., эти стихи воистину стали убеждением времени. Им выпала редкая слава. Но довольно скоро к ней примешался иронический оттенок, ибо автор действительно сделал карьеру на том, что как будто её не делал, — на своей оппозиционности к власти. Впрочем, как и Вознесенский. Общая ситуация отношения поэта с властью была такова, что ничего, кроме разрешённого, подцензурного, в печати появиться не могло, и сама «оппозиционная смелость» проходила через идеологический просмотр цензуры. Чтобы сохранить положение и благополучие, приходилось оставаться смелым в разрешённых пределах.

Но жертвовать было чем. В роли дозволенных советской властью и принятых Западом посланников русской культуры эти «диссиденты» объехали весь мир, знакомя с ним читателей в России через свои поэтические впечатления. Это была двусмысленная роль, которая прежде всего не могла не сказаться на достоинстве не терпящего лжи стиха. Впрочем, поэтам казалось, что они не отступают от идеала искренности. Во многом они и были искренни: Рождественский, Евтушенко... Они были последними певцами социалистической утопии, которым удавалось это делать с какой-то степенью достоверности. По большей мере эти двое были публицистичны, открыты, не боялись ошибиться и написать плохие стихи, ибо верили, что при том, как много они писали, обязательно напишутся и хорошие.

Иногда это получалось, но чем далее, тем реже. Всё лучшее оставалось на рубеже 1960-х. Евтушенко запомнился своим сборником «Нежность» (1962), хотя сегодня его трудно перечислить, не изумляясь второсортности стиха, которую не в силах скрыть и неподдельный темперамент автора. У Вознесенского осталось не менее десятка стихотворений для антологии русской поэзии

XX столетия: «Я — Гойя», «Осень в Сигулде», «Аэропорт», «Монолог Мэрлин Монро»... Если не в отношении к вечности, то в отношении к своему времени они обладали той силой воздействия, которая забронировала им место в истории русской поэзии.

Впрочем, произведённый их явлением эффект был так силён, что инерция успеха сохранялась долго. Шестидесятники теряли читателя медленно и постепенно, сначала ажиотаж утих вокруг Рождественского, потом на прилавке нет-нет да и можно было увидеть не раскупленным мгновенно при поступлении сборник Евтушенко... Ахмадулина и Вознесенский в свободной продаже были ненаходимы вплоть до конца советского периода.



У Ахмадулиной роль была особой — быть более камерной, менее публичной. Её круг читателей был уже, но поклонение от этого ещё яростнее. В её стихах ценилась не эстрадная громкость голоса, а интимность, изящество, за которое особенно легко принимали стилистическое жеманство: поэтесса любила придать голосу томность и говорить с акцентом, как будто унаследованным от пушкинской эпохи. Талант Ахмадулиной прежде всего интонационный, акцентный.

Это особенно очевидно, когда вы слушаете её стихи в авторском исполнении: прежде всего слышатся не слова, а некий музыкально-стилистический тон.

- «Поэтический бум» не способствовал тому, чтобы поэт прислушивался к своему призванию; он следовал вкусу аудитории и заботился о репутации. В этом смысле наиболее показательная фигура — Андрей Вознесенский, ибо он был наиболее одарён и одновременно наиболее зависим от внешних обстоятельств.

О его даре прекрасно сказано Ахмадулиной:

Люблю смотреть, как, прыгнув из дверей,
выходит мальчик с резвостью жонглёра.

По правилам московского жаргона
люблю ему сказать: «Привет, Андрей!»

Люблю, что слова чистого глоток,
как у скворца, поигрывает в горле.

Люблю и тот, неведомый и горький,
серебряный какой-то холодок.

И что-то в нём, хвали или кори, есть от пророка,
есть от скомороха, и мир ему — горяч, как сковородка,
сжигающая руки до крови.

Это мастерская поэтическая стилизация. Ахмадулина соединила в ней своё и чужое: склонность Вознесенского к метафорическим парадоксам с собственным интонационным распевом и изяществом речи, из которой здесь так неуместно звучит излюбленная Вознесенским неточная по типу, но богатая звуковой переключкой на всём протяжении слов рифма (она тоже обычный повод для укоров) «скомороха — сковородка». Одновременно это и замечательно точная характеристика дара, которым от природы был наделён Вознесенский и в котором он слишком многое принёс в жертву своей ставке на непреходящий успех.

Шестидесятники и по сей день гордятся тем, что они небывало расширили состав поэтической аудитории. Они вправе этим гордиться, отдавая, правда, себе отчёт в том, что это деяние потребовало и особого поэтического языка, доступного для неискущённого слушателя. Они выступили популяризаторами русской поэтической традиции, умело примериваясь к возможностям своего читателя и слушателя, к требованиям преимущественно молодёжной аудитории. В такого рода общении возникал, особенно на первых порах, взаимно вдохновляющий контакт поэта с аудиторией: жили в стихах, жили стихами.

Итак, внешний успех заставлял приспосабливаться к массовому вкусу; жизненное благополучие — к условиям подцензурной смелости. Всё это, вместе взятое, довольно скоро заставило пожалеть о ненаписанном, неисполненном, нерождённом... 1965 г. датирует А. Вознесенский «Плач по двум нерождённым поэмам» (им открывается сборник «Ахиллесово сердце», 1966). Ностальгическая нота с этого времени — самая искренняя и поэтически верная: сожаление о том, что не было сделано. Скоро пришла и тоска по настоящему...



В 1975 г. А. Вознесенский выпустил сборник «Дубовый лист виолончельный», ставший, по сути дела, его первым избранным, первым итогом. За ним в 1976 г. последовала новая книга — «Витражных дел мастер». Первая её часть («скол» — авторский термин, продолживший витражную метафору) названа «Ностальгия по настоящему»:

Я не знаю, как остальные,
но я чувствую жесточайшую
не по прошлому ностальгию —
ностальгию по настоящему...
Одиночества не искупит
в сад распахнутая столярка.
Я тоскую не по искусству,
задыхаюсь по-настоящему.

«По настоящему» и «по-настоящему» — разница в дефисе, но разница смысловая. В первом случае «настоящее», которое осмысливается в противоположность «прошлому»; во втором — в противоположность «искусственному, поддельному, ложному». Только в момент совпадения этих двух значений у Вознесенского пишутся искренние и, допущу тавтологию, настоящие стихи. Только когда сегодняшнее, на которое неизменно настроен поэт, ощущается как неподдельное и получает право — без изъятия, без угрызения — быть поставленным в стих. Непосредственность реакции на всё, что случается вокруг, и на то, как случается — до мелочей, до подробностей, — это в природе поэтического ощущения Вознесенского, которое тем самым оказывается очень зависимым от внешних условий существования и быта.

Когда же поэт стремится подняться над сиюминутностью настоящего к духовным (в этом — неподдельным, настоящим) ценностям, здесь всё чаще срывы. По его стихам мы с большой достоверностью следим не за внутренней потребностью поэта, а за тем, какие проблемы сегодня «носят». Эмиграция сегодня в моде — мы в этом лишний раз убеждаемся, видя, с какой настойчивостью в пределах одной журнальной публикации (Новый мир. — 1989. — № 1) А. Вознесенский метафоризирует на эмиграционные темы: «Моей жизни часть эмигрировала...» И на той же странице:

Мозг умирает. Душа-эмигрантка
быстро, как женщина, вещи свои соберёт...

Неосторожное дублирование, ибо приоткрывает метод работы. И неосторожное муссирование темы: едва ли автор заблуждается насчёт того, что действительные эмигранты, особенно среди поэтов, ни внутренним эмигрантом, ни поэтом-бунтарём Вознесенского не считают.

Ещё ранее, при первых признаках нового религиозного возрождения, А. Вознесенский наполнил стихи соответствующим словарём: *обедня, крестный ход, икона, собор* и, конечно, *распятие*, ибо распятым поэт ощущает себя. Высокое и Божественное. Вечное опрокидывается в сегодняшнее и возвышает его, делая — настоящим. Нет, не получается. Вовлечённые в поэзию, эти ценности популяризируются, размениваются. То, что должно смотреться неподдельно, выглядит туристическим проспектом, рекламой памятников старины. Вещи нужные, но для поэзии недостаточные. От ощущения этой недостаточности — ностальгия по настоящему без подделок и фальши.

Размышляем о прочитанном



1. На какую аудиторию были ориентированы поэты-шестидесятники и как это отразилось на их поэзии?
2. Чем объяснить само явление «поэтического бума»?
3. В чём сказалась поэтическая сила Е. Евтушенко?
4. В чём разница понятий «биография» и «судьба» поэта?
5. Какой смысл вкладывает А. Вознесенский в слово «настоящее», признаваясь в «ностальгии по настоящему»?
6. Насколько убедительно в метафорах А. Вознесенского сопрягаются сиюминутное и вечное?

После «поэтического бума». К началу 1970-х «поэтический бум» исчерпал себя. Дело даже не в том, что падает популярность его творцов, но сами приметы внешнего успеха перестают восприниматься верным свидетельством поэтического достоинства. «Громким», или «эстрадным», поэтам противопоставляют «тихих». Широко бытует в критике термин «тихая лирика», охватывающий имена очень разные — здесь и Н. Рубцов, и В. Соколов, и даже временами Д. Самойлов. Если и есть у них что-то общее, то в какой-то мере поэтическая судьба, связанная с запоздалой (по критериям бума) известностью.

Для последующих двадцати лет трудно найти некий общий объединяющий принцип: ни безусловного лидера в поэзии, ни

безусловно преобладающей тенденции... Пожалуй, есть лишь общность всеми обсуждаемой проблемы: *отношение к традиции*. В сущности, это вечная проблема, но от эпохи к эпохе рефлектируемая с различной степенью остроты. Именно в эти годы — после «поэтического бума» — её осознание становилось всё более настойчивым и обязательным. О ней спорили критики, её для себя пытались обозначить поэты. Однако этот общий для всех вопрос отчётливее всего и разъединял. В критических дискуссиях речь шла о пределах допустимой традиционности, о выборе и об оправданности того или иного поэтического направления.

- Время задуматься о традиции пришло после нескольких десятилетий бытования советской литературы, главным достоинством которой официально была признана её устремлённость в будущее. К тому же поэзии предписывалось потвёрже стоять на земле, заниматься делами насущными, а не самокопанием. Её не раз обвиняли в формализме, отдавании дани прошлому, аполитичности. Серьёзные прегрешения, за которые — в зависимости от общей ситуации — спрашивали очень строго, а то и просто переставали печатать.

В более мягкой формулировке эти обвинения сводились к упрёку в «книжности», который постоянно звучал в 1970—1980-е гг. И уж совсем дело было плохо, если, помимо избыточной начитанности, поэт ловили на том, что он читает не тех, кого следует, избегает магистрального пути советской поэзии. Понятно, что в стороне от магистрали оказывались и весь Серебряный век, и авангард, и Ахматова, и Пастернак, и Клюев, не говоря уже об обзриутах, совсем не упоминаемых.

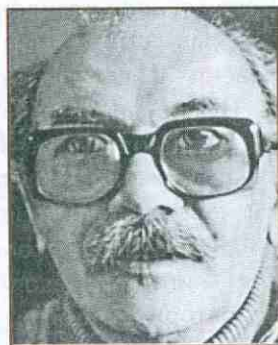
Период с 1960-х гг. до начала перестройки стал временем трудного овладения культурным пространством, расширения границ дозволенного и допустимого. Скупое, но всё-таки издавали нежелательных с официальной точки зрения классиков XX в. Издавая, разумеется, не хотели, чтобы изданные были широко и внимательно прочитаны. За право прочитать приходилось бороться, а потом — за право вступить в диалог с собственным творчеством. В этом диалоге, подхватывая слово, однажды сказанное и теперь возвращённое, пытались сказать больше, чем смогли бы от собственного имени. Традиция создавала необхо-

димый культурный резонанс, мыслилась как форма иносказания и приращения смысла, способ освобождения.

Но на этом общность кончалась, ибо в собеседники выбирали разных поэтов и свободы высказывания добивались, чтобы сказать *своё*. Критика обостряла разногласия. Чрезмерные похвалы, скажем, Н. Рубцову или А. Прасолову, когда их порой объявляли стоящими в русской поэтической антологии сразу вслед за Пушкиным и Тютчевым, и ни за кем другим, вызывали ответную реакцию — нежелание прочесть и отдать должное.

На протяжении 1970-х гг. многие поэтические имена, независимо от желания самих поэтов, сделались объектом критического манипулирования, разводились по разным группам и школам. «Органичным поэтам» (В. Соколову, Н. Рубцову, А. Прасолову) противопоставляли «книжных» (А. Тарковского и Д. Самойлова, Б. Ахмадулину, Ю. Мориц, А. Кушнера), хотя у каждого из названных своя «книжность», свои отношения с традицией и своя мера одарённости.

Одним (Тарковскому, Кушнеру) более свойственно усилие припомнить и настроить звучание своего стиха в лад с высоким строем классической поэзии. Другие (Мориц) склонны не столько переноситься в прошлое, сколько сами эти классические ассоциации приближать к себе, осовременивать своим голосом. И от тех и от других отличен **Давид Самойлов** (1920—1990), в первую очередь рефлектирующий в стихе, переживающий своим стихом дистанцию, всё более отдаляющую нас от тех, в ком продолжился Серебряный век русской поэзии, благодаря чему этот век был почти современным нам:



Вот и всё. Смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса.
Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло, и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют!
Нет у их. И всё разрешено.

Это восьмистишие Д. Самойлова помечено 1966 г. — годом смерти Ахматовой. Оно кажется удачным эпиграфом к двум последующим десятилетиям в нашей поэзии.

Не случайно, что оно написано Д. Самойловым. Он последним в военном поколении издаёт свою первую книгу — в 1958 г. Его значение в полной мере начинает осознаваться лишь в 1970-е гг., после выхода в свет первого маленького сборника избранных стихотворений — «Равноденствие» (1971).

Самойловская лёгкость, самоейловская ирония: «Я сделал вновь поэзию игрой...» — привлекала одних и отталкивала других, полагавших более отвечающей духу времени неулыбчивую торжественность, с которой следовало докладывать о великом, о свершениях, о нравственных исканиях... Тон определял многое. По нему узнавалась и эстетическая позиция — отношение к традиции, на верность которой присягали все, однако по-разному. Для одних она — пространство, открытое каждому движимому знанием и любовью. Для других — ревниво охраняемая зона. Первые непринуждённые, раскованные, претендуют не более чем на роль собеседника. Вторые напыщенны, торжественны и бронзовеют на глазах.

Нужно ли говорить, что Самойлов из числа первых? Его стихи — знак определённого стиля, далеко не только поэтического, в котором сама лёгкость, уклончивость приобретали значение высказывания. Как будто бы не о главном...

Многое в его стихах — как будто бы... Как будто бы поэзия — игра, как будто бы всё в ней только сиюминутно, бегло, неповторимо:

Лихие, жёсткие морозы,
Весь воздух звонок, словно лёд.
Читатель ждёт уж рифмы «розы»,
Но, кажется, напрасно ждёт.
Напрасно ждать и дожидаться,
Притерпливаться, ожидать
Того, что звуки повторятся
И отзовутся в нас опять.
Повторов нет! Неповторимы
Ни мы, ни ты, ни я, ни он.
Неповторимы эти зимы
И этот лёгкий, ковкий звон.

И нимб зари округ берёзы,
Как вокруг апостольской главы...
Читатель ждёт уж рифмы «розы»?
Ну что ж, лови её, лови!..

«Повторов нет!» — таков тезис, доказываемый, а на самом деле опровергаемый стихом. Как много их, повторов, в этих строчках. Пушкин — его нельзя не узнать, он процитирован откровенно и хрестоматийно. Начинается стихотворение с полуцитаты в первой же строке: «Сухие, чистые морозы...» — стихотворение Владимира Соколова.

И завершается всё повтором, тютчевским, из его стихотворения о радуге — этом символе мгновенной красоты:

О, в этом радужном виденье
Какая нега для очей!
Оно дано нам на мгновенье,
Лови его — лови скорей!

Значит, есть повторы, всё повторимо, хотя и не буквально, а по закону *изменчивости неизменного*. В стихе Самойлова — множество полуцитат, реминисценций, на которых поэт не задерживается. Они лишь определяют характер постоянно поддерживаемой, но необнаруживаемой, невыпячиваемой связи с традицией, возникают, поглощаемые движением стиха.

В 1970-е гг. традиция — предмет постоянных критических споров, повод к которым даёт сама поэзия. Поэтическое прошлое становится предметом рефлексии, выбора. Традиция обнаруживает себя как процесс двусторонний, как диалог, в котором поновому (без хрестоматийной заученности) выглядит и тот, кто оказывает влияние, и тот, кто его воспринимает. От его восприимчивости и от его таланта зависит степень равноправия собеседников.

Размышляем о прочитанном



1. В чём заключался упрёк поэтам, которых критика называла «книжными»?
2. Какого рода отношения с традицией были установлены в поэзии Д. Самойлова?
3. Как в поэзии Д. Самойлова сочетаются «повтор» и «неповторимость»?
4. Что имел в виду поэт, называя поэзию «игрой»?

Изменчивость неизменного. Каждая эпоха делает свой выбор и в нём сознательно определяет свою традицию. Среди имён, сделавшихся особенно значимыми в 1970-х гг., — *тютчевское*.

Для русской поэзии узнаваемыйютчевский образ — человек перед лицом мироздания. Один на один с мирозданием. Душа и Вселенная. Их диалог, которому всё более угрожает непонимание. Не этого ли боится человек, научившийся брать у природы, не полагаясь на её милости, но вдруг растерянно признавший себе, что перестаёт слышать её голос?

Боюсь, что над нами не будет
таинственной силы,
Что, выплыв на лодке, повсюду достану
шестом...



Удивительно ли, что последние годы своей жизни **Н. Рубцов** (1936—1971) не расставался с томиком Тютчева?

Удивительно ли и другое — трудность пути, которым шёл к классической поэзии Н. Рубцов, чья жизнь сложилась так, что плоды его школьной образованности (он жил и учился в детском доме в глухом уголке Вологодской области) оказались даже более скудными, чем обычно?

Видимо, правы те критики, которые ставили имя Рубцова в ряд «органичных» поэтов, противопоставленных «книжным»? Нет, для Рубцова в силу обстоятельств его жизни, его поэтической личности вхождение в традицию происходило более медленно, трудно, чем у многих других, но от этого не менее плодотворно. Он не хотел быть замкнутым кругом своего непосредственного опыта — пережитого, не хотел по примеру многих ощущать лишь поверхностный слой разговорной речи почвой своего стиха. В этом он сходен с другим своим современником — **Алексеем Прасоловым** (1930—1972).

Оба они, если воспользоваться термином современного литературоведения, знают своё типологическое родство с традицией Тютчева, мыслят себя по аналогии сютчевской традицией, но с постоянным ощущением того, что их биография и опыт не могут быть переданы путём её буквального повтора. Чем ближе они соприкасаются сютчевским образным строем, тем

отчётливее чувствуют необходимость поправок, вносимых собственной рукой:

Я услышал: корявое дерево пело,
Мчалась туч торопливая тёмная сила
И закат, отражённый водою несмело,
На воде и на небе могуче гасила.
И оттуда, где меркли и краски, и звуки,
Где коробились дальние крыши селенья,
Где дымки — как простёртые в ужасе руки,
Надвигалось понятное сердцу мгновенье.
И ударило ветром, тяжёлою массой,
И меня обернуло упрямо за плечи,
Словно хаос небес и земли подымался
Лишь затем, чтоб увидеть лицо человечье.

Здесь, в стихотворении Прасолова, многое опознаётся как «тютчевское»: встреча человека с «родимым хаосом», ужасным и величественным; узнавание своего исконного родства с вечерней, ночной природой («ночных» стихотворений немало написано и Рубцовым)... Собственно тютчевское возникает уже в трёх словах первой строки: «...корявое дерево пело...»

Поющее дерево — символ живой природы, окончательно открытой для русской поэзии только Тютчевым. До него были лишь неожиданно натурфилософские, еретические по тому времени прозрения Державина, лишь опасливое угадывание новых возможностей поэзии, проникающей в душу природы у Карамзина... Но каким эпитетом сопровождает поющее дерево современный поэт — «корявое»! Оно есть точка, с которой начинает развёртываться тютчевский пейзаж, именно благодаря ему, этому невозможному, казалось бы, эпитету, одновременно становящийся пейзажем иной поэтической системы.

В ней и у Прасолова, и у Рубцова взгляд по-тютчевски связывает земное и небесное. Эта вертикальная координата художественного пространства особенно отчётливо прочерчена в стихах Рубцова; мы следим за взглядом, охватывающим высоту и глубину: «высокий дуб, глубокая вода...», «звезда полей» смотрит в полночную полынью... Очень часто вслед взгляду — побуждение подняться на высоты и оттуда рассмотреть знакомый пейзаж: «Взбегу на холм и упаду в траву...» («Видения на холме»).

Но на какую бы высоту — топографическую или поэтическую — ни поднимался поэт, он со всей ясностью продолжает видеть, различать во всей бесконечности мироздания свой малый мир, противостоящий романтическому переосмыслению, которое вышло бы ложной красотой. Поэтому и в «тютчевских» стихах продолжают коробиться крыши селенья, поёт корявое дерево; это «глухие места», если воспользоваться уже рубцовским, частым у него эпитетом:

Когда заря, светясь по сосняку,
Горит, горит, и лес уже не дремлет,
И тени сосен падают в реку,
И свет бежит на улицы деревни,
Когда, смеясь, на дворике глухом
Встречают солнце взрослые и дети, —
Воспрянув духом, выбегу на холм
И всё увижу в самом лучшем свете.
Деревья, избы, лошадь на мосту,
Цветущий луг — везде о них тоскую.
И, разлюбив вот эту красоту,
Я не создам, наверное, другую...

(«Утро»)

Чем далее, тем определённое ощущалось, что, говоря о традиции, подразумевают нечто большее, чем профессиональная верность великим предшественникам. Ими, великими, сказано нечто, для чего у нас нет ни смелости, ни слов. И всё-таки слова начали искать, произнося то языком, коснеющим от непривычки, то, напротив, пробалтывая легковесно, не успев пережить. Тогда и захотелось, чтобы слово отяжелело смыслом, засветилось тайной, чтобы оно восстановило связь с тем, что один поэт именуёт «таинственной», другой «неназванной силой». Потребность духовной веры вдохновляет поэзию, которая, в свою очередь, становится прибежищем религиозного чувства, всё ещё запретного, невозможного в своём прямом выражении.

- Но и поэзия, конечно, не без труда пробивалась к запретным темам, легко вызывая обвинение в мистицизме, пессимизме... Оно распространялось и на классику. Так, пастернаковский цикл «Стихи из романа» не мог быть до 1980 г. напечатан полностью. Среди того, что исключалось в советских изданиях, библейские

стихи: «Рождественская звезда», «Гефсиманский сад», «Мария Магдалина». Лишь в отрывках первоначально появилась поэма А. Межирова «Проза в стихах».

И всё-таки поэзия по мере сил пыталась заполнить духовный вакуум, восстанавливая утраченное чувство преемственности. С этим связано и повышенное чувство важности собственно прошлого — традиции. Вместе со всей литературой поэзия с особым знанием начинает произносить слова «дом», «род», «память». Но дом — это не только стены, вещи, хотя они тоже одушевляются, храня отпечаток ушедшей жизни. В первую очередь это люди, построившие его, его обжившие. Поэма **Олега Чухонцева** так и называлась — «Свои»; она, как и многие стихи, о родных, об ушедших, в память о них:

...и дверь впотьмах привычную толкнул —
а там и свет чужой, и странный гул —
куда я? где? — и с дикою догадкой
застолье оглядел невдалеке,
попятился — и щёлкнуло в замке.
И вот стою. И ручка под лопаткой.

Сила поэтического воспоминания такова, что легко опредмечивает воображаемое, более не существующее. В прошлое можно снова войти, неожиданно для себя переступить его порог. Это стихотворение так и начинается — с видения и с многоточия, а завершается итогом тому, что было:

И прожитому я подвёл черту,
жизнь разделив на эту и на ту,
и полужизни опыт подытожил:
та жизнь была беспечна и легка,
легка, беспечна, молода, горька,
а этой жизни я ещё не прожил.

Это стихотворение стоит последним в сборнике О. Чухонцева «Слуховое окно» (1983). Всего лишь вторая книга известного поэта, а первая — «Из трёх тетрадей» (1976). Чухонцев один из тех, чьё явление читателю, помимо журнальных подборок, долго откладывалось, один из тех, на чью долю выпал запоздалый дебют, характерный в это время для не желающих следовать стезёй дозволенных тем.

А у Чухонцева к тому же, о чём бы он ни писал, слышится свободная речь, свободная мысль. Она именно слышится — в вольном дыхании фразы, приближенной к речи, как будто не перестающей речью быть. Поэт действительно говорит, начиная и обрывая речь там, где сочтёт нужным, даже на полуфразе, на полуслове. Стих подчас настолько разговорен по интонации, что уже не удовлетворяется воображаемым собеседником, но перерастает в диалог:

...И уж конечно буду не ветлюю,
не бабочкой, не свечкой на ветру.
— Землёй?
— Не буду даже и землёю,
но всем, чего здесь нет. Я весь умру.
А дух?
— Не с букварём же к аналою!
Ни бабочкой, ни свечкой, ни ветлюю.
Я весь умру. Я повторяю: весь.
... — А Божий Дух?
— И он не там, а здесь.

Несколько вопросов (это стихотворение целиком, а не отрывок), за каждым — философская концепция жизни. И ответ на них — очень определённый, повторяющийся с раздражением: разве непонятно? Всё здесь, всё, что нам дано, что мы знаем, и дух, и плоть. А то, что мы не знаем? Даже не в словах, в интонации — категоричный отказ обсуждать то, что нам неизвестно, о чём поэзия, как физика, может лишь строить предположения. От этого только острее чувство бытия, прекрасного и в своей красоте не защищённого. Об этом многие стихи О. Чухонцева, признанного одним из самых замечательных поэтов на рубеже 1970—1980-х гг.

Поэзия развила вкус к вопросам бытия, жизни и смерти, постановка которых ею долгое время не поощрялась. В крайнем случае — под знаком открытия космоса и других технократических свершений, воспевавшихся не только дежурными песнопевцами, но и таким серьёзным поэтом, как Леонид Мартынов. Он потратил немало лет и искреннего энтузиазма, но лучшую за последние годы книгу, напомнившую о его молодой силе, написал перед смертью и с мыслью о смерти — «Золотой запас» (1981).



1. Какой смысл вы вкладываете в понятие «традиция»? Предполагает ли оно для вас подражание, заимствование?
2. Почему именно тючевская традиция оказалась столь важной и продуктивной для русских поэтов второй половины XX в.?
3. Какой метафорический ряд и стиль преобладают при построении образа природы у каждого из названных поэтов?
4. Возможно ли для современного поэта (и человека) ощущение гармоничного единства, слияния с миром природы, или он обречён на трагический разлад с ним?
5. Какое значение приобретает для поэзии память рода, семьи, дома?

Поэтическая философия. Поэтическая философия совсем не обязательно предполагает узнавание системы мысли, которая вдохновила поэта. Не нужно в стихах искать терминов и тезисов. Очень часто никакой системы мысли и нет за стихом, а право говорить о поэтической философии как продуманном отношении слова к миру есть. В этом смысле философична едва ли не вся настоящая поэзия. Однако особенно легко это право ощущается там, где поэзия откровенно всматривается в мир природы и утверждает свою собственную соприродность:

Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали: небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева!
Чтоб из распахнутой страницы,
Как из открытого окна,
Раздался свет, запели птицы,
Дохнула жизни глубина.

Это одно из ранних — 1948 г. — стихотворений **Владимира Соколова** (1928—1995). По возрасту бывший чуть младше, чем военные поэты, и чуть старше шестидесятников, он так и остался не занесённым в какие-либо критические классификации, хотя это и пытались делать. Едва ли не с оглядкой прежде всего на него был первоначально создан термин «тихая поэзия», противопоставленный громкости эстрадной поэзии времени «поэтического бума».

Однако сам Соколов уклонялся от любых противопоставлений и союзов. Единственная безусловная линия его поэтического родства уходит в XIX в. — к Фету. В своих стихах, чуткий к зри-

тельным впечатлениям, Соколов не был живописцем, а был графиком. Его менее интересовал цвет, чем контур, контраст, пространство в игре света и тени:

Света белый карандаш обрисовывает зданья...
Я бы в старый домик ваш прибежал без опозданья,
Я б пришёл тебе помочь по путям трамвайных линий,
Но опять рисует ночь чёрным углем белый иней...
У тебя же все они, полудетские печали.
Погоди, повремени, наша жизнь ещё в начале.
Пусть уходит мой трамвай! Обращая к ночи зренью,
Я шепчу беззвучно: «Дай позаимствовать уменье.
Глазом, сердцем весь приник... Помоги мне в час
бесплодный.

Я последний ученик в мастерской твоей холодной».

Присутствие «таинственной силы» всегда ощущалось в стихах Соколова, хотя он как будто и не стремился приблизиться к запретному, проникнуть за оболочку зримого. Тайна мира была драгоценна для него в своей неразгаданности. Он никогда не нагнетал её, не подчёркивал иносказанием, не старался придать своим беглым эскизам вид многозначительной *притчи*. А искусством рассказывания такого рода историй, где за частным угадывается всеобщее, за бытом — бытие, в поэзии тогда овладели многие: А. Межиров и Б. Слуцкий, О. Чухонцев и И. Шкляревский.

Кто-то в поле срывает стоп-кран.
— Стой, держи! — И опять не поймали.
Он бежит, задыхаясь, в туман,
вдоль болота осеннего, к маме.
Отоспится, попьёт молока и,
как птица, взлетит на подножку...
Глаз намётан и ноша легка.
Сэкономил дорожную трёшку.
Проводницы сходили с ума,
машинисты от страха дрожали.
А потом пролетела зима.
Поезд шёл, тормоза не визжали.
Может, стал он взрослее к весне
и удача к нему постучалась.
Может, просто на этой версте
никого из родных не осталось...

Это стихотворение И. Шкляревского написано на рубеже 1970-х, когда он окончательно отдал предпочтение мысли, сгущённой в афоризм, в притчу о жизни, о человеке, подчёркнутую резким, рубленным ритмическим жестом. Впрочем, интонационная сдержанность (напоминающая межировский мерный накат ритма), желание поставить точку в конце строки ему были свойственны всегда, воспринимались как верный тон для выражения юношеской неразговорчивости, угловатости.

И в этом стихотворении — юношеский порыв, бунт, дерзость, а затем — чувство утраты, как будто что-то стремится к завершению, едва успев начаться. И это что-то — жизнь. Так Шкляревский (и не только он) обретал умение сказать о главном — вскользь, может быть, не столько сказать, сколько дать почувствовать это главное, прикоснуться к нему.

- В спорах о состоянии поэзии, которые не раз возникали как в текущей критике, так и в литературоведении, мелькали традиционные родовые определения: эпос, лирика... Что сегодня важнее? Что преобладает? Одни говорили, что эпос стал лиричнее, другие отмечали эпичность лирики. В общем — полнота взаимодействия и расцвет всех жанров. Это было не так.

Область живого поэтического слова в действительности сильно сузилась. Поэмы писались — и довольно широко. Но в сущности, к такого рода пафосу время не располагало, ибо его собственное величие и монументальность были вымученными, придуманными.

Поэма жила в форме более личной, фрагментарной, как «Alter ego» у А. Межирова (не случайно обещающего: «...ни романа, ни повести не напишу...»). Распространилась небольшая сюжетная поэма (по типу тех, что писались Д. Самойловым), повествующая о случае, напоминающая балладу.

И в целом поэтический диапазон сузился. С одной стороны (подтверждая мысль о лирическом дневнике), утвердилась фрагментарная форма: отрывок, фиксирующий беглое наблюдение, мысль. Но фрагмент удачен, только когда в нём прозревается целое — мгновенной вспышкой, схваченное как бы боковым зрением. Таковы, например, «Пярнуские элегии» Д. Самойлова, некоторые стихотворения Владимира Соколова...

С другой стороны, выжили повествовательные жанры. Поэзия, не надеясь на выразительность слова, на непосредственность чувства, доверилась сюжету. Хотя так называемая авторская песня при всей её популярности не считалась явлением литературным, но и печатаемая поэзия развила вкус к балладности.

Притча и баллада всё более распространялись, становясь откровенно иносказательными, романтически таинственными. Пожалуй, самый длинный ряд романтических ассоциаций вызвала в критике поэзия **Юрия Кузнецова** (1941—2003). О нём более всего говорили и спорили с середины 1970-х до середины 1980-х гг.

Он также один из тех, чей дебют явно запоздал. Первая его книга, вышедшая в Краснодаре, прошла незамеченной. И только десять лет спустя, когда один за другим появились в Москве его сборники «Во мне и рядом — даль» (1974) и «Край света — за первым углом» (1977), на него обратили внимание. Более того — он поразил воображение критики. Читательский успех был гораздо более скромным: чаще встречались любители поэзии, которые об этом «громком» поэте слыхом не слыхивали, что доказывало, впрочем, лишь изменившееся состояние общепозэтической ситуации, известность в которой приходила гораздо более медленно и трудно, чем это было в 1960-е гг.

Первое, чем запомнился Ю. Кузнецов, были его поэтические воспоминания (поэмы, стихи) о войне, не виденной своими глазами, но вошедшей в детскую сиротскую память. Многих покоробил тон — жёсткий, если не сказать жестокий, как будто бы настроенный по знаменитой строке С. Гудзенко: «Нас не надо жалеть, ведь и мы б никого не жалели...» Кузнецов и не жалеет: трагически погибшим отцам он отвечает рассказом о трагедии оставленных ими жён и детей. От этих военных воспоминаний поэт ведёт свою интонацию, и они формируют образ мира.

Действительность так легко и часто изображается как утрачивающая свой материальный образ, что естественно ожидать вывода о хаосе как «определяющем начале поэзии Кузнецова». Но это не «древний, родимый», как у Тютчева, хаос «ночного» бытия. Хаос созданный — хаос взрыва. Беспорядочность сохраняет память об утраченной, взорванной форме. Едва ли не лучшее стихотворение Ю. Кузнецова, написанное в память о невернувшемся отце, — «Возвращение» — кончается строфой:

Всякий раз, когда мать его ждёт, —
Через поле и пашню
Столб крутящейся пыли бредёт,
Одинокий и страшный.

Мысль поэта о мироздании начинается с этого жестокого опыта — «с войны начинаюсь...».

Ю. Кузнецов не ограничился только воспоминанием и, отталкиваясь от впечатлений памяти, развил свой взгляд на мир, в котором всё относящееся к личному, индивидуальному бытию, существует под знаком уничтожения, под знаком таких понятий, как *никогда*, *ничего*, *ничто*:

Что в этом слове «ничего» —
Загадка или притча?
Сквозит вселенной из него,
Но Русь к нему привычна.

Так начинается своеобразное конструирование поэтического мифа. Умение дать закованные до формульной точности метафорические перифразы — сильная и, пожалуй, самая оригинальная черта языка этого поэта. Сюжет у него нередко — процесс метафорического вживания в образ предмета, вот почему так часто в названиях стихотворений одно какое-либо слово: «Холм», «Колесо», «Снег», «Кольцо»... Это именно те предметные значения, которые становятся опорными в кузнецовском поэтическом мифе.

Ю. Кузнецов явился в удачное время, чтобы быть замеченным, ибо уже несколько лет в поэзии были заполнены ожиданием: кто придёт? где молодые? Долгое время в поэзии отсутствовало поколение, которое заявило бы о себе как новое, которое было бы сформировано ходом бытия ровным и размеренным, — это так, но в ходе этого ровного бытия сознание совершило небывалый скачок, как будто только теперь до него в полной мере докатилась взрывная волна всех грандиозных исторических, социальных, научно-технических потрясений XX в. То, что оживает, соседствует с тем, что ещё поражает новизной, — деревянная провинция со своих шатких дощатых мостков, закинув голову в ночное небо, ещё не перестала удивляться полётам первых спутников. Таким запомнили своё детство поэты 1980-х.



1. В каком смысле жанровое определение «притча» применимо к стихам И. Шкляревского и Ю. Кузнецова?
2. Что воспринималось как принципиально новое в поэзии Ю. Кузнецова?
3. Зрительное или умозрительное впечатление преобладает в его стихах?
4. Как опыт военной памяти отозвался в его картине мира?

«Новая волна». С воспоминаний начинали в 1980-х гг. многие, однако каждый вспоминал своё. На этой основе возникало и различие манеры, ориентация на разные культурные и нравственные ценности, на разные имена старших поэтов, среди которых искали учителей. Одни ориентировались на Межирова, Слуцкого, Самойлова, наследуя от них вкус к «прозе в стихах», крупность деталей и стремительность балладного жанра. Другие, детство которых прошло в деревне, присягали на верность Есенину и Рубцову, предпочитали умильность элегической интонации, сожаление о покинутом доме.

У этих вторых круг поэтической памяти был сходным до однообразия, различались лишь имена деревень, а в остальном и биография, и набор дорогих подробностей были одними и теми же. Они и печататься предпочитали в коллективных сборниках или на страницах альманахов «Истоки», «Поэзия», которые, впрочем, в конце 1980-х гг. открыли свои страницы для совсем новой группы поэтов. Их, как говорили в 2010-е гг., можно назвать служителями Госпожи Большой Метафоры.

За ними закрепилось определение «метафористы» или даже «метаметафористы». Они более всех привлекали внимание к молодым именам, вызвав острое неприятие у одних и надежду на наконец-то совершившееся обновление у других. В середине 1980-х гг. их имена замелькали в статьях, о них начали спорить, зная, правда, лишь отдельные строчки, ибо только Ивану Жданову удалось в 1982 г. опубликовать сборник «Портрет». Остальные почти не печатались, но уже много выступали, завоевав популярность у столичной молодёжи. Чаще всего называли три имени: Ивана Жданова, Алексея Парщикова (1954—2009) и Александра Ерёмко.

Одним из первых стихотворений Парщикова, появившихся в доступных широкому читателю изданиях, была «Элегия», на-

печатанная московским «Днём поэзии» в 1984 г. О чём она? О жабах и о красоте живого. Странный повод? Вот если бы бабочка или олень, но жаба...

...Их яблок зеркальных пугает трескучий разлом
и ядерной кажется всплеска цветная корона,
но любят, когда колосится вода за веслом
и сохнет кустарник в сливовом зловонье затона.
В девичестве вяжут, в замужестве — ходят с икрой,
вдруг насмерть сразятся, и снова уляжется шорох.
А то, как у Данта, во льду замерзают зимой,
а то, как у Чехова, ночь проведут в разговорах.

Если природа прекрасна, то — во всём. И ещё одно — древность, возвращающая мысли к каким-то дочеловеческим глубинам бытия, к неведомому, чтобы затем вернуть их к человеку признанием родственности мира его культуры природному миру именно сегодня, когда и миллионы лет биологии, и века цивилизации так легко могут сойтись в уничтожающей их мгновенной вспышке: «...и ядерной кажется всплеска цветная корона...»

Человеку выпадает роль посредника между тем и другим, о чём когда-то А. Вознесенским было сказано так:

Мы — двойники. Мы агентура
двойная, будто ствол дубовый,
между природой и культурой,
политикою и любовью.
В лесах свисают совы матовые,
свидетельницы Батория,
как телефоны-автоматы
надведомственной территории.

«Ода дубу» важна и для автора (не случайно название для первого «Избранного» — строчка из неё: «Дубовый лист виолончельный»), и для молодых поэтов. Вознесенский — один из тех, кто им подсказал и ряд проблем, и способ их решения — метафорический. Его метафора — вспышка сознания, потрясённого новизной увиденного и фиксирующего неожиданность открывающихся связей. Его метафора по преимуществу зрительна, а в «сложной» поэзии сегодняшней она по преимуществу умозрительна. Внешне подмеченное сходство для неё — только повод к дальнейшему развёртыванию образа, как в сонете А. Ерёменко:

В густых металлургических лесах,
где шёл процесс создания хлорофилла,
сорвался лист, уж осень наступила
в густых металлургических лесах.
Там до весны завязли в небесах
и бензовоз, и мушка дрозofiла,
их жмёт по равнодействующей сила —
они застряли в сплюснутых часах.
Последний филин сломан и распилен
и, кнопкой канцелярскою припилен
к осенней ветке книзу головой,
висит и размышляет головой:
зачем в него с такой ужасной силой
вмонтирован бинокль полевой?

Вознесенский сравнил сову с телефоном-автоматом. Ерёменко — филина с биноклем. Не в этом их различие. В этом их сходство. Их различие в другом: у Вознесенского — мгновенное впечатление внешнего подобия; у Ерёменко осуществлён на всём образном пространстве сдвиг смысловых пластов, при котором природное прорастает сегодняшним, индустриально-технократическим. Здесь и своё видение природы, и свой образный строй, возникающий за счёт полноты перевоплощения, за счёт гротескной деформации образа.

- Это было по крайней мере смело и необычно, хотя и вызывало ассоциации в поэтическом мышлении XX в., которых и сами «метаметафористы» не скрывали: их интересовали футуризм, обэриуты. Многие они не открыли, но лишь вернули в современную поэзию, что само по себе немало. Но, возвращая, они пообещали дать картину мира, увиденную современным взглядом, пронизательным, проникающим в метафизику мира, а не только наблюдающим на его поверхности.

Однако довольно скоро определилась печальная закономерность: наиболее интересные стихи поэтов оказывались помеченными ранними датами, относящимися ко времени до их шумной известности, до того, как их начали печатать. Как будто поэтическая волна молодёжного авангарда спала, как только выплеснулась наружу, как только был закончен первый период её внутреннего, потаённого развития. Первый успех привёл к желанию

во что бы то ни стало развить его, а это не лучшее побуждение к творчеству.

Поэзия молодых столкнулась с непредусмотренной трудностью. Трудно писать, когда всё под запретом, когда ничего нельзя; но, как оказалось, не менее трудно — когда всё можно. Во всяком случае, слово звучит иначе; ему требуется новая значительность, ибо оно теперь не продержится одной иронией, ниспровержением официоза, глухими намёками на то, о чём нельзя сказать открытым текстом. Не только молодые почувствовали на себе давление новых, как будто бы благоприятных условий. Это почувствовали все, но особенно остро в тех областях, которые изначально сложились как внелитературные, непечатаемые. Такой была, например, авторская песня.

Галич и Высоцкий, Окуджава и Ким... Они представляли поэтическое слово для миллионов, но в поэзии их как бы не было (Окуджава составлял некоторое исключение). Теперь о них пишут, их тексты печатают — и в этом своя опасность. С одной стороны, фактом напечатания удостоверены литературные права, но с другой — будучи напечатанными, песенные тексты несут некоторые потери.

Существует расхожая поэтическая метафора — поэтический голос; хотя она и расхожа, в ней есть смысл. Она подразумевает узнаваемость — на слух, по звуку — поэтической индивидуальности. Голос поэта запрограммирован в слове. У поющего поэта «голос» озвучивает текст, неотделим от физического голоса, от облика, от исполнения. Это не худшая поэзия. Это просто другая поэзия и даже другой род искусства, где слово слито с игрой, с интонацией.

Интонация, может быть, самое важное. Её едва ли не более всего опасались: уж, кажется, и тема, и текст — всё совершенно невинно, а тем не менее официального одобрения не вызывает. Что-то в интонации неудобное, непозволительное, вольнодумное и личное. Ведь и согласное мнение звучит крамолой, если своего мнения вовсе не рекомендуется иметь.

К тому же мнение поэта, как правило, оказывалось подчёркнуто неофициальным, опровергающим стиль монументально-мемориальной торжественности. Символично, что одна из первых популярных песен В. Высоцкого «Братские могилы» — о тех, кто уходит, не оставив имени, не заслужив памятника:

На братских могилах не ставят крестов.
Но разве от этого легче?

Словесно это была поэзия, рождавшаяся в разломе речевого штампа: «Ведь бокс — не драка, это спорт отважных», «Был чекист, майор разведки и прекрасный семьянин», «Теперь давайте пару слов без протокола: / Чему нас учит семья и школа?». Выписывать можно бесконечно, ибо это стиль. Стиль поэзии, которая существовала (если вспомнить термин М. Бахтина) по закону «смеховой культуры», противостоящей любой официальности, опровергающей её пародийным приёмом. Это был стиль, приглашающий мыслить без формул, жить без наград и умирать без памятника. «Я, напротив, ушёл всенародно / Из гранита...» Так хотел уйти В. Высоцкий, но это ему не удалось: он не избежал памятника, распродажи фотографий, портрета на холщовых сумках... Он за них не в ответе, это было после него.

Это случилось после того, как авторская песня сменила искреннюю популярность на запоздало дозволенную славу. И она не стала от этого лучше. Упало прежде всего литературное, собственно поэтическое значение песни. Об этом точно говорил Б. Окуджава (Советская культура. — 1987. — 28 апреля): заорганизованность, влияние эстрады... Авторская песня, теперь изменившая своему прежнему образу существования — в магнитофонной записи, проходит испытание гласностью.

Размышляем о прочитанном



1. В чём принципиальное различие метафоры у А. Вознесенского и поэтов-«метаметафористов»?
2. Как природа и культура сходятся в поэтическом образе и какие между ними устанавливаются отношения?
3. Как по-разному звучит «голос поэта» в его стихах? В чём особенность с этой точки зрения авторской песни как явления поэтического?

Ситуация конца восьмидесятых. Она оказалась достаточно тяжёлой для всей поэзии, ибо её, пожалуй, точнее всего можно охарактеризовать тютчевскими словами: «Теперь тебе не до стихов, / О слово русское, родное!»

До стихов ли, когда спорим о демократии и о рынке, о возможности реформ и о невозможности сталинизма? Мы редко обращаемся к поэзии за историческими аргументами, хотя разве ахматовский «Реквием» — не один из убедительнейших аргументов в этом споре? И тем не менее Б. Слуцкий тщетно останавливал проходящих

мимо: «Расспросите меня про Сталина — / Я его современником был».

Но именно **Борис Слуцкий** (1918—1986) был одним из немногих, кого читали. Сначала его посмертные подборки стихов волной прокатились по всем журналам. Затем вышли в свет первые сборники, представляющие нового Слуцкого: «Стихотворения» (1988), «Стихи разных лет: Из неизданного» (1989). Неопубликованное накопилось у поэта за многие годы работы в стол.



Поэтическое пространство у Слуцкого просматривается насквозь, нет ни тени, ни уголка, где бы можно было схорониться или что-то утаить. Нравственный вывод ясен... Есть много поэтов, чья мысль звучит остро, благородно, чьи суждения бескомпромиссны и афористичны. Однако только к Слуцкому особое отношение. Для Слуцкого издавна вдохновением служила память. Он писал не в общих чертах и приблизительно припоминая, но с ответственностью единственного свидетеля. Чем дальше он уходил от событий, о которых писал, тем более прояснялась память, поддержанная пониманием. Потом она пошла непрерывной лентой — отсюда продуктивность Слуцкого; оставалось только озвучить, прокомментировать, что он и сделал, прежде чем замолчать в последние годы болезни. Именно его стиху присуща та неподдельность услышанного слова, которой в равной с ним мере добился, быть может, только ещё один поэт — **Борис Чичибабин** (1923—1994):

Давайте что-то делать,
чтоб духу не пропасть,
чтоб не глумилась челядь
и не кичилась власть.
Никто из нас не рыцарь,
не праведник челом,
но можно ли мириться
с неправдою и злом?

Чичибабин на многие годы был выброшен из литературы. У него имелось время — не спешить, не участвовать в борьбе литературных репутаций, а следовать забытому, пророческому

предназначению поэта. Этот эпитет он сам подсказывает стихотворением «Сбылась беда пророческих угроз...».

Он пророчествует, он проповедует, ощущая пространством своего стиха народную национальную историю. Он любит путешествовать, но не с тем, чтобы отметить у достопримечательностей, а с тем, чтобы войти в чужую культуру. Впрочем, чужой для поэта национальная культура не бывает, он везде свой, ибо к любой из них у него единое отношение — как к высшей ценности и единое требование — сохранности.

Стих Б. Чичибабина достигает звуковой пластики, смысл как бы вылеплен в звуке и только тогда осознан, закреплён словом. Армения — звуком горной лавины: «Ты храмы рубила в горах без дорог...» Украина — натурфилософской образностью «от источника Сквороды» и мягкостью её речевых перекатов:

На исходе тропы, в чернокнижье болот проторённой,
древокрылое диво увидеть очам довелось:
богом по лугу плыл, окрылённый могучей короной,
впопыхах не осознанный лось.

Последняя строка необычна: в ней акт осознания, названия того, что уже явлено образом, но лишь в последний миг — «впопыхах» — удивлённо соотносится с именем, обновлённым этой яркостью образного видения.

Разговор о поэтическом смысле всё чаще выходит на пространственную метафору. Её подсказывают сами поэты: ощутив потребность заново освоить для себя, для поэзии мировое пространство, они заговорили о необходимости освободить, расширить смысловое пространство слова, образа.

- Словом «пространство», подбирая его в философскую пару к понятию «время», особенно часто пользуется Иосиф Бродский... Его явление было самым значительным событием нашей поэзии конца 1980-х...

Именно тогда русская поэзия, как и вся культура, изменила свои пространственные границы: в них было включено зарубежье — все три волны русской эмиграции. Один за другим в наших изданиях являлись те, кто составлял «третью волну». Появились журнальные подборки, а потом первые маленькие книжечки Юрия Кублановского, Бахыта Кенжеева, Льва Лосева,

Алексея Цветкова... И всё-таки главным событием было явление Бродского.

Размышляем о прочитанном



1. Каким образом метафора «поэтическое зрение» реализует себя в стихах Б. Слуцкого?
2. Как вы понимаете пророческое предназначение поэта? В какой мере оно присуще сегодняшней поэзии?
3. Является ли зримость важным свойством образа у Б. Чичибабина?

Иосиф Бродский (1940—1996). Бродский так и не вернулся в Россию, не исполнил собственного обещания, данного в одном из самых известных своих стихотворений:

Ни страны, ни погоста
не хочу выбирать.
На Васильевский остров
я приду умирать.
Твой фасад тёмно-синий
я впотьмах не найду,

 между выцветших линий
 на асфальт упаду...

 (*«Стансы», 1962*)



Бродский возвратился лишь стихами и изменил пространство русской поэзии. Однако известными прежде стихов становились факты его биографии. Одарённый ленинградский поэт, оценённый Ахматовой, официальное признание он получил чисто по-советски: сначала его не печатали, потом, в 1964 г., устроили показательный процесс и осудили как тунеядца на пять лет ссылки. Усилиями писателей и деятелей культуры Бродский был освобождён досрочно и в сентябре 1965 г. вернулся в Ленинград.

К этому времени был издан за границей первый сборник его стихотворений. Там, и только там, в последующие двадцать с лишним лет продолжали печататься его произведения. Туда в 1972 г. был выслан и сам поэт. Он поселился в США. В 1987 г. Бродскому присуждается Нобелевская премия, послужившая поводом к публикации его стихов в советских журналах.

О лауреате Нобелевской премии у нас начали спорить, прежде чем его внимательно прочли. У одних был заготовлен для него восторженный приём, другие были готовы ответить столь же решительным неприятием, вплоть до отказа Бродскому в праве считаться русским поэтом.

Эта дискуссия затронула даже тех, кто совершенно не склонен к националистическим играм и Бродского готов оценить, но полагая его стоящим вне русской литературной традиции.

Спор о том, что считать национальной традицией, в какой мере она устойчива и открыта изменению, — этот спор мы ещё только начинаем, он нам, безусловно, предстоит. Что же касается права и возможности оставаться связанным со своей культурой, то это вопрос, который мы десятилетиями считали для себя с беспрекословной негативностью решённым. В эмиграции на эту тему много спорили: одни полагали, что они унесли Россию с собой, считая себя, и только себя, её хранителями; другие трагически переживали отторгнутость — по крайней мере пространственную — от неё. Всматриваясь, припоминая, обдумывая заново, стремились осознать прошедшее с ощущением недоступной тогда в пределах России свободы мысли. Именно чувство свободы, с которым судит поэт о её величии, о её трагедии, поражало тогда в стихотворении «На смерть Жукова», похороны которого И. Бродский видел в Америке по телевидению:

Вижу колонны замерших внуков.
Гроб на лафете, лошади круп.
Ветер сюда не доносит мне звуков
русских военных плачущих труб.
Вижу в регалии убранный труп:
в смерть уезжает пламенный Жуков.

— Что поражало в первый момент? Если и успевал удивиться архаической классичности жанра, то лишь мгновенно, чтобы тотчас же переступить стилистический барьер и более его не замечать. Оставалось лишь чувство властной свободы, с которой произносились слова, не допускающие сомнения и побуждающие к согласию. К согласию и с избранным героическим масштабом: «...блеском манёвра о Ганнибале напоминавший средь волжских степей...», и с оценкой эпохи, незабываемо смешавшей солдатский подвиг и народное унижение:

Спи! У истории русской страницы
хватит для тех, кто в пехотном строю
смело входили в чужие столицы,
но возвращались в страхе в свою.

Поражала спокойная взвешенность оценки тех событий, которые и сегодня — недавняя история и предмет яростных споров. Поэт же говорит так, как будто и спорить здесь не о чем, не считая нужным припоминать факты, объяснять, почему же полководцу не только мечом приходилось спасать родину, но и «вслух говоря» (что говоря или перед кем — об этом ни слова), и почему Жуков окончил «дни свои глухо в опале, как Велизарий или Помпей». Скупое, без подробностей, как будто само собой разумеется, что в стихотворении об истинном величии неуместно распространяться о ложных кумирах, безымянно растворившихся в обстоятельствах биографии великого человека.

Но и сквозь властную убежденность стихотворение звучит плачем. Именно звучит! С первой строки, в которой — мерная поступь похоронной колонны; затем вторая строка, обрамленная (как траурной рамкой) траурным звуком — звуком трубы, подсказанным и самой рифмой. Поэт сожалеет, что этот звук не достигает его слуха, но и физически неразличимый в его далеке этот звук подхвачен в тех самых строчках, где сказано о его неразличимости. Ненавязчивая звукопись: «у» — низкий гудящий звук сквозь первую строфу, расплескавшийся по всему стихотворению. И с ним рядом — раскатистое «р»: круп — русских — труб — убранный — труп. Трубный повтор похоронного марша в четырёхстопной дактилической строке.

Впрочем, интонация заимствована, и откуда — не вызывает сомнения, даже если бы Бродский не дал в заключение прямой реминисценции из державинского стихотворения на смерть Сувова:

Бей, барабан, и, военная флейта,
громко свисти на манер снегиря.

И. Бродский не только здесь, но часто, если не сказать — всегда, заставляет много припоминать. Припомнить классическое, хотя и в разной мере известное, очевидное. Прямые и скрытые отсылки, имена, но наиболее основательная подсказка — сам стих. Опять же, не будь в стихотворении державинской цитаты, не будь данных в параллель к имени Жукова античных имён,

достаточно собственного поэтического впечатления, достаточно порой одного эпитета, как, например, того, что дан в первой строфе — «пламенный» Жуков! И мы возвращаемся и в мир русской оды, в XVIII в., а через него — в мир европейской классики, за которым общая культурная родина — античность.

Эпитет «классический» применительно к стиху Бродского — это не оценочное понятие, а исторически определённое, указывающее на истоки, на традицию мышления. Традиция, о своей принадлежности к которой, разумеется, заявить лестно, но и в высшей степени опасно. Слишком высок критерий, слишком тяжёл груз, слишком строга дисциплина... Прошлое начинает тяготить, воспринимается как норма, жёстко ограничивающая. Тога с чужого плеча теснит в движениях, заставляет следить за каждым своим шагом — как бы не оступиться, не оскандалиться...

Чего нет у Бродского, так это подобной опасливости. Он не боится ни слишком прямого, порой цитатного заимствования у классика или у классического жанра, ни слишком резкого нарушения нормы, которую он и за норму, за нечто обязательное для себя не считает:

Маршал! Поглотит алчная

Лета эти слова и твои прахоря...

Сапоги, тонущие в Лете! Да и не просто сапоги, но обозначенные словом, неуместным, невозможным в высокой стилистике.

Уместно оно или неуместно — следует решать не в языке, а в тексте стихотворения. Сумеет ли поэт оправдать снижение? В современной стилистике этого рода оправдание, как правило, даётся несложно, ибо мы уже привыкли, что именно в стилистических столкновениях, разрывах родится сегодняшний язык поэзии. Пожалуй, сказанное относится и к Бродскому, с одной существенной оговоркой: иногда он обостряет противоречия стиля, почти пародийно разрушает иллюзию поэтической возвышенности, а иногда, как в данном случае, ставит неожиданное слово, и мы с удивлением видим — оно на своём месте.

Так и с «прахорями». Слово исключительно редкое, в литературном тексте экзотическое. Мы прислушиваемся к нему внимательнее, проверяем на слух, на смысл — и вдруг обнаруживаем, что оно звучит согласно со всем строем траурного стихотворения, что в нём есть какая-то мрачная торжественность, что в его корне притаился неожиданный скрытый смысл — «прах».

- Такова истинно поэтическая мотивировка, таково употребление слова, являющего силу поэта, его власть над языком. Право войти со своим словом — знак собственного присутствия, своего мнения. Бродский настолько свободно чувствует себя в классической условности, что позволяет себе траурной одой озвучить кадры кинохроники — ведь с этого начинается стихотворение: «Вижу колонны замерших внуков...»

Тридцать лет назад Бродский признался: «Я заражён нормальным классицизмом...» Иного трудно было бы ожидать от него, ленинградца — по прописке, петербуржца — по духу, жителя коммунальной квартиры в городе дворцов, вечно требующих и не получающих ремонта. Не от города ли он унаследовал архитектурный инстинкт законченной формы, и не от областной ли судьбы ветшающей Северной Пальмиры его метафизическое чувство зыбкости сотворённого, близости распада, так легко восстанавливающего первоначальность пустого пространства?

В 1984 г. Бродский увидел выставку голландского художника Карла Вейлинка и по её поводу написал стихи. Вейлинк, подобно ему, был заражён классицизмом. Его архитектурный, парковый пейзаж на наших глазах превращается в бутафорский, разваливается. Каждая строфа Бродского начинается размышлением о том, что же это такое: «Почти пейзаж... Возможно, это будущее... Возможно также — прошлое... Бесспорно — перспектива... Возможно — натюрморт...» И утверждающее предположение последней строфы, что это, «в сущности, и есть автопортрет. Шаг в сторону от собственного тела...».

Для живописи Вейлинка и для поэзии Бродского теперь есть удобный термин — *постмодернизм*. Возможно, но тогда это какой-то другой постмодернизм, отличный от насаждаемого теми, кто, ткнувшись в кучу строительного мусора, сидя спиной к зданию, уверяет, что никаких зданий нет и вообще не бывает, что реальны одни обломки.

Бродский иронизировал: «В городах только дрозды и голуби / Верят в идею архитектуры». Иронизировал и продолжал строить, архитектурно воспринимая геометрию мира под холодным взглядом Урании, природу — в своих эклогах, русскую поэзию — от Кантемира до Бродского. У него было классическое, античное чувство стиля, распространявшееся и на человека, достоинство которого состоит в том, чтобы понять, что собой он

лишь временно вытесняет пространство, всегда возвращающееся, чтобы восстановить право пустоты.

Муза астрономии когда-то вдохновляла уже русскую поэзию: одические «рассуждения» Ломоносова, раннюю оду Тютчева... Но путь русской поэзии до последнего времени воспринимался как ведущий, пусть с задержками и возвращениями, от архаического монументализма к лирической диалектике души — у Баратынского и Тютчева, уходившего от своей ранней оды «Урания».

У Бродского «Урания» — поздняя, он пришёл к ней после одной из величайших книг русской лирики — «Новые стансы к Августе» (1982). Поэтическая потребность возвращения к истокам русского стиха, к русскому одическому мировидению почти совпала у него с чтением великого английского поэта-метафизика XVII в. Джона Донна, впервые узнанного незадолго до ссылки и затем сопровождавшего Бродского в Норенскую. По возвращении Бродским пишутся подражания Кантемиру... Для него встаёт вопрос об отношении к традиции русского стиха. Тогда это был общий вопрос. У Бродского он прозвучал иначе, совершенно особо.

Откуда вести линию его родства и предшествования? Это вопрос, ответ на который могут дать только стихи. Ими Бродский, обращаясь ко многим, возвращался и к самому началу новой русской поэзии — к Кантемиру. Подражанием его сатирам совершенно оправданно и точно открывается второй том сочинений — после ссылки. Силлабика Кантемира не осталась для Бродского филологическим упражнением, но вошла в опыт его поэзии, как раз в это время меняющей свой строй, раскрепощающей своё звучание. Пример Кантемира, русского посла в Лондоне и Париже, для Бродского — пример вхождения русского поэта в мировую культуру, основной язык межнационального общения для которой сегодня — английский.

Большую часть своей творческой жизни Бродский прожил в англоязычном мире. Впрочем, эта фраза, верная для других уехавших, неверна для него: *он прожил в культуре*, овладев языком настолько, чтобы писать на нём сначала прозу, а затем и стихи.

У нас есть основание говорить, что ссылка и изгнание сформировали отношение Бродского к миру — отстранённое, исполненное ностальгии, которой не позволено обнаруживать себя, пронзительного чувства своего небытия, ставшего привычкой. Однако в стихах мы угадываем черты личности до реального опыта,

предрасположенность к тому, что внешними обстоятельствами было развито и обострено, но не создано. Бродский по рождению, по природной склонности своего таланта был человеком конца XX столетия. Плюс к этому советская судьба, выбросившая его в мировую культуру, наградившая ощущением всемирной причастности и вселенского отчуждения. Разыгранная таким образом личная трагедия приобрела всеобщее значение в мире, где единство, столь сильно желаемое, продолжает сказываться трагическим разладом и взаимным непониманием.

В одном из своих эссе Бродский сделал поправку к основной формуле марксизма, сказав, что, конечно, бытие определяет сознание, однако, помимо этого, его определяют и многие другие обстоятельства, прежде всего — *мысль о небытии*. Эта мысль важна для Бродского и разнообразна у него. Под её знаком существует вся его поздняя поэзия. Она не сводится только к мысли о смерти, но, напротив, окрашивает мысль о жизни, которая в гораздо большей степени есть не присутствие, а отсутствие: собственное отсутствие там, где сейчас ты хотел бы быть, отсутствие рядом того, кто любим и дорог: «Да и что вообще есть пространство, если не отсутствие в каждой точке тела», — сказано в стихотворении «К Урании» из позднего сборника, посвящённого музе астрономии (1987).

Страсть более не дышит в текстах Бродского, как будто он, памятуя о своём больном сердце, не может позволить себе её взрыв и включает метроном ритма, отодвигает изображаемое на длину взгляда, в даль воспоминания:

Когда ты стоишь один на пустом плоскогорье,
под бездонным куполом Азии, в чьей синеве пилот
или ангел разводит изредка свой крахмал;
когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал,
помни: пространство, которому, кажется, ничего
не нужно, на самом деле нуждается сильно во
взгляде со стороны, в критерии пустоты.
И сослужить эту службу способен только ты.

(«Назидание», 1987)

- Поэтическое зрение наполняется чувством ответственности — единственного свидетеля; сознания, удостоверяющего наличие пространства. Мерность строки как удары если не колокола, то часового устройства, в любой момент грозящего взрывом.

Размеренная, длинная строка позднего Бродского, кажется, произвела наибольшее впечатление на поэтов (особенно молодых), стала предметом подражания, но оставила более равнодушными читателей. Отчасти здесь можно прибегнуть к универсальному объяснению, некогда данному Пушкиным падению интереса публики к стихам Баратынского (одного из самых чтимых Бродским русских поэтов): «...лета идут, юный поэт мужает, талант его растёт, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же, и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни. Поэт отделяется от них и мало-помалу уединяется совершенно...»

«Уединяется» — это верно для Бродского, но что сказать о «поэзии жизни»? Что сказать о поэзии и её возможности вообще? Именно Бродский в своей нобелевской речи процитировал Адорно: «Как сочинять музыку после Освенцима?» Бродский не был бы великим поэтом конца XX в., если бы он не жил с этим вопросом-сомнением — можно ли писать стихи после всего, что пережито и содеяно человечеством в XX столетии? Но Бродский не был бы великим завершителем поэтической традиции, если бы он целиком отдался этому сомнению или ответил на него как-либо иначе, чем он это сделал: «Оглядываясь назад, я могу сказать, что мы начинали на пустом — точнее, пугающем своей опустошённостью — месте и что скорей интуитивно, чем сознательно, мы стремились именно к восстановлению её форм и тропов, к наполнению её немногих уцелевших и часто совершенно скомпрометированных форм нашим собственным, новым или казавшимся нам таковым, современным содержанием».

Многие стихи Бродского подсказывают прощальный эпиграф. Можно брать почти наудачу. Особенно из поздних стихов, когда *он сделал небытие своей темой*, ибо жил ощущением покинутого пространства, оставленного телом и навсегда сохраняющего память о нём:

Навсегда расстаёмся с тобой, дружок.

Нарисуй на бумаге простой кружок.

Это буду я: ничего внутри.

Посмотри на него — и потом сотри.

(«*То не Муза воды набирает в рот...*»)

Из опыта изгнанничества развилось поэтическое зрение. Может быть, этот же опыт позволил Бродскому взглянуть на рус-

скую поэзию со стороны и исполнить свою судьбу в ней — *быть завершителем*. Завершить столетие, до конца которого он немного не дожил (и знал, что не доживёт: «Век скоро кончится, но раньше кончусь я...»). Завершить нечто чрезвычайно важное...

С уходом далеко не каждого даже великого поэта остаётся ощущение глобальной завершенности. Всё бывшее до себя завершил и всё идущее вослед начал Пушкин («наше всё»). Потом эта идея возникла со смертью Блока: *от Пушкина до Блока* — выражение, ставшее формулой завершенности культурного периода. А со смертью Бродского?

Многое сегодня в нашей культуре побуждает к тому, чтобы подводить итоги: нас привычно вдохновляет каждая дата с нулём на конце. Что-то, безусловно, кончилось в нашей литературной ситуации; какой бы ни была литература впредь, она уже никогда не будет играть той роли, которая ей выпала в России на протяжении двух веков, — быть центром духовной, общественной, политической жизни.

Наверное, никогда прежней популярности не вернёт себе поэзия, во время «бума» 1960-х гг. собиравшая тысячные аудитории на стадионах и при этом сохранявшая интимность, достигая уха и сердца каждого.

Интересно, как воспринимается наша поэзия сегодня при взгляде на неё со стороны? На этот вопрос её иностранные читатели и исследователи дают ответ, так или иначе сводящийся к тому, что русская поэзия остаётся, на их взгляд, несколько старомодной по двум причинам: формально — из-за преобладания в ней рифмы и правильных размеров (ведь мы до сих пор даже переводим в рифму, чего практически нигде не делают), по сути — из-за её эмоциональной открытости, готовности бесконечно проговаривать чувства.

Будет ли наша поэзия менее лирической, исповедальной после Бродского, согласимся ли мы сами принять его опыт? Во всяком случае, поэзия Бродского — повод задуматься и подвести итоги.

Размышляем о прочитанном



1. Считаете ли вы, что популярность — безусловный знак внутреннего достоинства поэзии или, наоборот, знак того, что она поступает своими ценностями? Подготовьтесь к дискуссионному обсуждению этой проблемы.

2. Как опыт изгнанничества сформировал поэтическое мироощущение Бродского?
3. Почему тема пространства становится столь важной в его поэзии?
4. Что меняется в стихах Бродского с тех пор, как он посвящает их Урании? Кто она?
5. Что имел в виду поэт, говоря, что он «заражён нормальным классицизмом»?
6. Согласны ли вы с тем, что Бродскому суждено было завершить многое в традиции русской поэзии? Чему именно он подводит итог, что решительным образом меняет?

Так называемый постмодернизм. Поэтического обновления ждали давно, едва ли не с тех пор, как завершился «поэтический бум». Новое в поэзии явилось вместе с общими переменами в жизни и культуре в конце 1980-х гг. Сначала радовал сам факт новизны и крушения старого, поэтому вначале всё новое называли просто другим: «другая литература», «другая поэзия»...

Затем возникло желание определить характер нового, найти слово, термин, способный обозначить меняющееся мышление. Попытка объединиться под знаком перемен была предпринята в марте 1991 г., когда в Литературном институте прошла конференция «Постмодернизм и мы».

Объединения не состоялось, «страсть к разрывам» оказалась сильнее ощущения общности, но объединяющее слово вошло в сознание: «постмодернизм». Подслушанное на Западе, это слово начали примеривать к нашей литературной ситуации, впрочем не слишком вдаваясь в тонкости уже двадцать лет разрабатываемой в связи с этим понятием теории современного искусства, да и просто не зная о попытках предшественников.

- В понятии постмодернизма есть одно безусловное достоинство: не навязывается общность, не предписывается единая программа, поскольку фиксируется лишь общность нашего бытия в культуре. В культуре, где слово разошлось с делом, знак — с означаемым, поскольку на протяжении XX столетия исчерпали себя те идеологии, та вера, что ещё два столетия назад были продиктованы просвещённым Разумом.

Наша ситуация, российская, в этом смысле самая крайняя, самая постмодернистская. Коммунистическая утопия явилась ра-

дикальным пределом рационалистической веры, её трагически обманувшим свершением. Наша идеология, как никакая другая, полно и окончательно разошлась с действительностью, и, вероятно, те, кого она вынесла за скобки, поставила вне своего идеологического закона, прозрели первыми или первыми обрели голос.

То, что сравнительно недавно стало фактом общественного сознания, гораздо ранее стало материалом поэзии. Молчание во всех его возможных значениях потаённо пережито поэзией, а с её явлением на литературной поверхности замечено кри-тикой.

- Были ли поэты вынуждены молчать или выбирали молчание как единственно возможный способ выжить и не изменить себе? В любом случае они ощущали себя поставленными перед необходимостью этого выбора.

Вынужденные молчать или выбравшие молчание добровольно, внимающие священной тишине или оглушённые «негативным эхом» и погребённые языковым обвалом — все они родственны в своей причастности к молчанию. Властное родство, даже если не более чем молчаливо подразумеваемое, объясняющее, каким образом в одном пространстве андеграунда могли родиться, в одних поэтических сообществах сойтись и буйные иронисты, и приверженцы молитвенно-тишайших текстов. И для тех и для других условие творчества — отчуждение действительного, дистанцирование от него словом.

Стихотворение «Куликово» входит в едва ли не первую большую подборку стихов **Дмитрия Александровича Пригова** (1940—2007), напечатанную альманахом «Зеркала» (1989) — одним из альманахов, предоставивших в эти годы свои страницы «второй» литературе. Год спустя вышел первый его сборник — «Слёзы геральдической души», но в нём — лишь малая часть стихов Дмитрия Александровича Пригова, как он сам обозначил маску академической и официозной серьёзности, с которой автор обычно и исполняет свои тексты, написанные в простодушно-штампованной манере концептуализма. Манера предполагает минимум авторского вмешательства и максимум доверия — отсюда и маска простодушия — к самому языку. В концептуализме преж-

него «лирического героя» заменяет нелирический языковой медиум, транслирующий готовые идеи-концепты:

Надо честно работать, не красть
И коррупцией не заниматься.
Этим вправе вполне возмутиться
Даже самая милая власть,
Потому что когда мы крадём,
Даже если и сеем и пашем,
То при всех преимуществах наших
Никуда мы таки не придём.
А хочется.

Это уже не собственно литературный жанр. Привыкшие годами обходиться без услуг печатного станка, отвергнутые официальной словесностью, поэты «новой волны» ответно отвергли её, выработав свои формы — театрализации, действия. Текст как сценарий для исполнения, для голоса.

С неулыбчивой, никак не обнаруживаемой самим автором иронией демонстрируется абсурдность сущего и общепринятого. То же у Льва Рубинштейна, считывающего свои тексты с отдельных карточек: берёт карточку, читает фразу, откладывает... То ли информация, готовая для того, чтобы её заложить в память компьютера, то ли реплики из абсурдистской пьесы, напрочь лишённой сюжета, витающие в воздухе, порождающие какую-то ответную реакцию, которую, однако, ни пониманием, ни коммуникацией не назовёшь. Так, лингвистический инстинкт, работающий на автомате.

Литературное движение почти всегда начинается с малого: с группы единомышленников, с кружка. Но ненормально, если кружковая замкнутость становится условием существования на годы, десятилетия. Накопление без выхода, а по сути — склад причудливых, подчас хитроумных, но ненужных, невостребованных вещей. Этой невостребованностью всё уравнивается: высокая культура, талант и графомания, застарелый дилетантизм. От этого уравнивания страдают лучшие.

Вырабатывается свой язык-жаргон. Складывается привычка говорить на восприятие, поддержанное общим для всех единомыслием, взаимностью, а когда возникает запоздалая возможность разорвать этот круг, то слово, лишённое привычного резонатора, обескураживающе глохнет. «Тусовочность» была навязана этому поколению, как и значительной части предыдущего,

самим фактом вытесненности из литературы. Они привыкли создавать не только текст, но и среду — своего читателя. Они привыкли рассчитывать на резонанс узкого круга. Как бы там ни было, а затянувшееся молчание породило травму поэтического сознания, насильственно утеснённого, ограниченного в своём главном праве — высказаться и быть услышанным.

- Как повести себя по отношению к миру большого читателя, которого ты лишён? Не заметить? Отбросить его как нечто тебе не нужное — не очень и хочется — или высмеять?

Лицо современной поэзии, пожалуй, по преимуществу смеющееся, хотя не очень весёлое. По названию поэмы Тимура Кибирова — «Сквозь прощальные слёзы». Опять: «Над кем смеётесь?» Не всем кажется, что над собой, многие думают, что над другими.

Спой же песню мне, Глеб Кржижановский!
Я сквозь слёзы тебе подпою,
Подскулю тебе волком тамбовским
На краю, на родимом краю!
На краю за фабричной заставой
Силы чёрные злобно гнетут.
Спой мне песню, парнишка кудрявый,
Нас ведь судьбы безвестные ждут.
Это есть наш последний, конечно,
И единственный, видимо, бой,
Цепи сбрасывай, друг мой сердечный,
Марш навстречу заре золотой!

- *Центон*, что по-латыни, в сущности, значит «одеяло», сотканное в данном случае из обрывков популярных песен. Свои для каждой эпохи и для каждой главы поэмы. Так теперь поступает каждый иронист, Кибиров отличается не приёмом, а отношением к материалу. Он монтирует не отвлечённо-языковые конструкции, а живые фрагменты памяти, петое и пережитое.

Помню собственное ощущение середины 1980-х: тогда казалось, что возникает, уже поднялась новая поэтическая волна и что она будет расти. Но слишком скоро стало ясно, что для большинства недавно пришедших что-то кончилось.

Счёт перестал идти на группы. Счёт пошёл на имена, на индивидуальности. Есть Тимур Кибиров, и не имеет большого значения, с кем он начинал, из какой он группы. Он сам по себе, ибо талантлив и оригинален. Точно так же, как теперь вне метафоризма Иван Жданов.

То, что он одарён, было очевидно и по первому ещё, как бы до времени, до «новой волны» появившемуся сборнику — «Портрет» (1982). Вторая книга поэта «Неразменное небо» вышла в издательстве «Современник» в 1990 г.:

Если птица — это тень полёта,
знаю, отчего твоя рука,
провожая, отпустить кого-то
не вольна совсем, наверняка.
Есть такая кровь с незрячим взором,
что помимо сердца может жить.
Есть такое время, за которым
никаким часам не уследить.
Мимо царств прошедшие народы
листобоем двинутся в леса,
вдоль перрона, на краю природы,
проплывут, как окна, небеса.
Проплывут замедленные лица,
вскрикнет птица — это лист падёт.
Только долго-долго будет длиться
под твоей рукой его полёт.

Это одно из самых прозрачных, «простых» стихотворений сборника, поскольку здесь, как в притче, ощущается принцип отношений с участием основных символических понятий: *птица — полёт — рука — кровь — взор — время — народы — небеса — лица — лист...* И в последней строфе этот ряд ещё раз в сжатом изложении: *лица — птица, лист — полёт — рука.*

Понять в данном случае — значит установить для себя неслучайность этих предметных связей, закреплённых в звуке, например, когда из слова «лица» возникают «птица» и «лист». Верным будет сказать и обратное, что оно само из них синтезируется. Так, пожалуй, здесь и происходит: из природного является человеческое, чтобы присутствовать при цикле природной жизни, наблюдать его. Этот сюжет сопровождается характерным для Жданова превращением перспективы: вначале — жест руки, провожающей, отпу-

скающей в огромную даль мира; и в конце — жест той же руки, как бы накрывающей мир, весь мир с природностью его листопада, мелькающего падением лиц, народов, т. е. с преходящностью его истории.

Человек, удивлённый и познающий, входит в мир, чтобы выйти из него поэтом, держащим мир в своей руке, склонившимся над его текстом. Трудночитаемым текстом, ибо знаки его обманчивы, им не должно доверяться. И что есть знак, что означаемое: «Если птица — это тень полёта...»?

В сборник «Неразмённое небо» включены небольшие прозаические тексты рядом со стихотворениями, и, видимо, с равными правами. Они сжаты до афоризма, ритмически напряжены — природа слова в них поэтическая.

Размышляем о прочитанном



1. Какой тип языкового сознания, какое отношение слова к предмету характерно для постмодерна?
2. Отличает ли новую поэзию глубина и ощущение ценности культурной памяти? Подкрепите свой ответ цитатами из текстов современных поэтов.

Что кончилось и что начинается? Поэзия продолжается, но всё чаще говорит о том, как трудно ей это даётся. Она продолжается, но со всё большим усилием признаёт и узнаёт своё продолжение, останавливается перед разрывом традиции.

Вспоминаю, как при выходе поэзии из андеграунда поссорились старшие с младшими. Раздражился Б. Слуцкий:

И хотя в нём смыслу нет,
с грамотишкой худо, может,
молодой поэт сотворяет чудо?

Нет, не сотворит чудес —
чудес не бывает, —

он блюдёт свой интерес,
книжку пробивает.

Поскорей да побыстрей,
без ненужной гордости,
потому что козырей
нету, кроме молодости.

(«*Может, этот молодой...*»)

Владимир Корнилов, один из тех, кто был отлучён от литературы, вынужден долгое время молчать, писал:

Поэзия молодая,
Тебя ещё нет почти,
Но славу тебе создали,
Не медля, твои вожди.

У Слуцкого, как почти всегда с последними стихами, даты нет. У Корнилова она со значением проставлена — 1987. Как раз то самое время, когда старшие и младшие вышли из зоны молчания и разошлись между собой по многим пунктам. Вызывающим показалось бытовое поведение младших — тусовочная фанаберия. Они в лучшем случае равнодушны к нравственности, и уж никак нравственная идея не признаётся подобающим поводом для поэтического вдохновения. Сами принципы шестидесятничества, таким образом, были отвергнуты.

Спор с шестидесятниками сейчас продолжается, но сам тот период литературы и нашей жизни завершён. Впрочем, в поэзии завершён не только тот уже отошедший в историю период, но и многое из того, что и гораздо позднее воспринималось с надеждой — как новое, но слишком скоро исчерпало себя, как бы громко ни начиналось, с какими бы фанфарами ни возвещало о своём пришествии.

- Сейчас поэзию определяют не группы и направления, а небольшой круг поэтических имён, принадлежащих разным поколениям и представляющих различные поэтические склонности. Некоторые имена как бы заново вернулись после временного молчания и забвения, вернулись новыми стихами и итоговыми книгами, например И. Шкляревский и О. Чухонцев.

Одной из самых заметных фигур стал Евгений Рейн. Что о нём вспоминается прежде всего? Ленинградец, позже осевший в Москве. Из ленинградских шестидесятников, которые в шестидесятые не печатались. Из молодого круга Анны Ахматовой. Старший друг Иосифа Бродского, которого сам Бродский неизменно называл первым, перечисляя своих учителей среди современников. Первый сборник «Имена мостов» Е. Рейн выпустил в 1985 г., когда ему было под пятьдесят. Затем последовали ещё две книги,

составившие избранное (1993), и книга поэм «Предсказание» (1994).

В предисловии к избранному Бродский назвал Рейна «метафизиком», максимально приблизив к самому себе. Рейн может показаться метафизиком, ибо инстинктивно ощущает, «что отношения между вещами этого мира суть эхо или подстрочный — подножный — перевод зависимостей, существующих в мире бесконечности» (И. Бродский). Жизненный сор повседневности, так много значащий для поэзии Рейна, переживается им в своей призрачности, на пределе распада, исчезновения.

Уровень и разнообразие современной поэзии неплохо представляет серия поэтических сборников, издаваемых в Петербурге Пушкинским фондом. Там и уехавшие Б. Кенжеев, А. Лосев, А. Цветков, и вернувшийся Ю. Кублановский. Недавний андеграунд, московский и питерский: И. Жданов, Е. Шварц, С. Гандлевский. Не успевший по возрасту побывать в андеграунде — Денис Новиков, звезда первой величины поэзии шестидесятников — Белла Ахмадулина и, вероятно, наиболее признанная из современных поэтов — Инна Лиснянская... Все очень разные.

Сами поэты говорят сейчас о нежелании группироваться по какому бы то ни было принципу. Кружковое, групповое сознание последних лет оказалось едва ли не более сковывающим и обзывающим, чем прежнее членство в Союзе писателей. На эту тему есть замечательное стихотворение у Татьяны Бек о том, что любая несвобода, карнавальная, строевая, светская, всё равно — не свобода:

Назло хороводу, отряду, салону
Я падаю, не подстилая солому,
И в кровь разбиваюсь, и тяжело дышу.
...Химическим карандашом по сырому
Обрывку бумаги письмо напишу
Тому, кто в отряде, в пляде, в салоне
По струнке стоит и к сороке-вороне:
Ко мне — безучастие кажет своё,
А сам обмирает — как стиснутый в «зоне»
На вольное в небе глядит вороньё.

Достоинство стиха определяется не только его внутренними свойствами, но и его резонансом, обращённостью его смысла вовне — ко времени. И это стихотворение звучит такой же бли-

стательной характеристикой-признанием текущего десятилетия, каким для другого было хрестоматийное самойловское: «Вот и всё. Смежили очи гении...» И ещё: достоинства стиха неотделимы от достоинства личности и судьбы их написавшего. Достоинство и стиха и человека в стихах Т. Бек, печатающейся уже четверть века, было всегда, но в последние годы они приобрели особую силу голоса и звучания. Поразительна сущность этой поэзии. Она именно о том, что необходимо услышать, о чём другие забыли или не решились сказать.

Таков весь сборник Т. Бек — «Облака сквозь деревья. Новая книга стихотворений» (1997). Это одна из лучших книг современного поэта за последние годы. Ей свойственны черты столь редкого теперь классического стиля — память, достоинство и свобода; свобода не от кого-то или чего-то, свобода не против, а свобода для — для себя, для своей поэзии.

В ожидании, обращённом к современной поэзии, я хотел бы согласиться с И. Роднянской: «...в какой-то момент сложилось неверное представление об исчерпанности классической поэтики к середине XX в. или того ранее». Статья 1987 г. называлась «Назад — к Орфею». С ней хочется согласиться, лишь несколько расширив само понятие классичности, имея в виду не только пушкинское начало, но и необходимость вернуться в русский XVIII в., чтобы продолжить его, даже иногда в обход Пушкина; вернуться в европейское барокко (которое для нашей поэзии приблизил опыт И. Бродского), чтобы дать русской поэзии то, чего она просто не знала или даже что сознательно отвергла с позиции пушкинской ясности, с позиции традиционной для русской культуры трудной совместимости духовного и светского начал.

Впрочем, это соединение возможно не только в остром перепаде метафорического стиля, ощущающего противопоставленность небесного и земного, чтобы её преодолеть, оно возможно и в другой, как будто бы более традиционно классической стилистике. Её пример — поэзия И. Лиснянской. С выходом её избранных сборников, и прежде всего книги «Из первых уст» (1996), она предстала очень значительным поэтом. В этой книге стихи за тридцать лет, писавшиеся без надежды на публикацию, писавшиеся потому, что поэт не может молчать, даже когда ему запрещают не только печататься, но и говорить, быть собой, грозят отлучением. Это многолетняя судьба И. Лиснянской, нерв её поэзии:

Слыть отщепенкой в любимой стране —
Видно, железное сердце во мне,
Видно, железное сердце моё
Выдержит и не такое ещё,
Только всё чаще его колотью
В левое мне ударяет плечо.
Нет, это бабочка в красной пыли
Всё ещё бьётся о стенку сачка...
Матерь, печали мои утоли!
Время упёрлось в стенные часы,
Сузился мир до размеров зрачка,
Лес — до ресницы, река — до слезы.

Неприбранные рифмы. Стих, ищущий просторечного слова и без труда поднимающий просторечие до молитвы, обыденность до вечности, сообщающий классическое достоинство самой поэзии.

Кажется, не критики, а поэты ощущают сейчас неисчерпанность классических путей, возвращаются на них для того, чтобы пройти непройденное, тем самым возвращая не только в поэзию, но и в нашу жизнь достоинства — стиха, слова, личности.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Традиция

Книжная поэзия

Культурная память

Метафоризм

Звуковая метафора

Раскрытая метафора

Зримость

Предметность

Вещественность

Постмодернизм

Андеграунд

Ироническая поэзия

Концептуализм

Центон

Размышляем о прочитанном



1. Что поэты старшего поколения, во всяком случае некоторые из них, ставили в вину поэтам «новой волны»? Было ли это чисто поэтическое несогласие и расхождение?

2. Какую опасность для поэта таит групповое мышление?
3. Какой смысл мы вкладываем в определение «классический», говоря о классических достоинствах стиха и о классическом образе поэта?

Темы устных сообщений и рефератов



1. Почему имя Тютчева оказалось наиболее близким многим поэтам в эпоху после «поэтического бума»?
2. Чем вызвана «ностальгия по настоящему» в поэзии А. Вознесенского?
3. Какой жизненный опыт оказался наиболее питательной средой для поэзии 1970-х гг.?

Творческие задания



1. Природа и цивилизация в современной поэзии.
2. Зримость как свойство поэтического образа.

Проекты



1. Поэзия И. Бродского: архаическая или новаторская?
2. Стала ли современная поэзия менее лирической?
Подготовьте сборник ученических работ со вступительной статьёй. (Коллективное исследование.)

Советуем прочитать



- **Фаликов И.** Прозапростиhi. — М., 2000.
Автор — известный поэт и критик-шестидесятник. Он пишет о том процессе поэтического развития, в котором он сам участвовал. Это одновременно мемуарная критика и проза поэта, о чём автор и хочет сообщить неологизмом, вынесенным в название книги.
- **Роднянская И.** Движение литературы. — Т. II. — М., 2006.
Часть второго тома избранных работ одного из самых известных российских критиков целиком посвящена поэзии. Сюда вошли портреты и проблемные статьи. Название одной из статей, написанных в бурные 1990-е, звучит лозунгом не только для поэзии, но для поэзии прежде всего: «Назад — к Орфею!». Среди героев, кому посвящены портреты, современные классики А. Кушнер и О. Чухонцев, но рядом с ними — остросовременный Д. Быков.

- **Кулаков Вл.** Постфактум: Книга о стихах. — М., 2007.
Книга представляет собой разговор о поэзии второй половины XX в. на примере ключевых, на взгляд автора, имён, среди которых — М. Айзенберг, Н. Байтов, С. Гандлевский, Л. Лосев. В фокусе внимания Кулакова — не только творчество отдельных поэтов, но и те течения (концептуализм и постконцептуализм, филологическая поэтика, авангард), которым следуют его герои и которые определяют неровный и ломаный ход поэтических процессов современности.
- **Шайтанов И.** Дело вкуса: Книга о современной поэзии. — М., 2007.
Существует ли сегодня серьёзная поэзия? Это вопрос, который часто приходится слышать. Книга «Дело вкуса» — попытка ответить на него, развернув понятие поэтической современности во всю вторую половину XX в. От «поэтической весны», в которой в начале 1950-х приняли традицию поэты старшего поколения, к «поэтическому буму» и новым именам 60-х, чтобы завершить столетие поэтическим обновлением, обещанным в тот период, когда всё в стране было подвергнуто «перестройке». Вернулся стихами И. Бродский, а кто за ним и после него? Автор предлагает ответ, полагаясь на свой вкус, и, обосновывая его, включается в спор о том, кого сегодня можно считать реальными величинами современной поэзии.
- *Об И. Бродском*
Как работает стихотворение Бродского: Из исследований славистов на Западе. — М., 2002.
- Иосиф Бродский: Стратегии чтения. — М., 2005.
- **Лосев Лев.** Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. — М., 2006. — Серия ЖЗЛ.
- **Полухина В.** Бродский глазами современников. — СПб., 1997.

Современность и «постсовременность» в мировой литературе

- Ф. Саган. «Немного солнца в холодной воде»: «молодёжные» шестидесятые.
- Г.-Г. Маркес: «магический реализм» в романе «Сто лет одиночества».
- У. Эко. «Имя Розы»: постмодернизм



Для западной литературы второй половины XX в. первостепенное значение имеет одна дата — 1968 год. Тогда громче, чем когда-либо, прогремели студенческие волнения, тогда же советские танки вошли в Прагу. В этой главе рассмотрено творчество писателей, чьи взгляды сложились во время (Ф. Саган) и после (У. Эко) «бурных» шестидесятых. Так, в своих романах Франсуаза Саган и Умберто Эко, свидетели событий 1968 г., всё время мысленно возвращаются к тому времени. Почему?

Потому что именно на исходе шестидесятых совершился важнейший перелом в общественном сознании и литературе. До этого рубежа писатели ещё верили, что словом можно изменить мир, а значит, хотели участвовать в «современности» — призывать к действию, нонконформизму, освобождению личности. После перелома в действенность слова, литературы верят всё меньше и меньше, поэтому-то всё меньшее и меньшее значение имеет идея «современности». Понятие «постсовременность» (являющееся переводом модного в последние десятилетия термина — «постмодернизм») отражает такое — промежуточное — состояние умов.



Ф. Саган. «Немного солнца в холодной воде»: «молодёжные» шестидесятые

Франсуаза Саган (настоящая фамилия — Куарез) родилась в 1935 г. в семье промышленника. В девятнадцать лет, будучи студенткой Сорбонны, Саган выпускает роман «Здравствуй, грусть» (1954), который сразу же приобретает скандальную известность. Она уходит из универ-

ситета, чтобы целиком посвятить себя творчеству. *Саган стала* символом молодёжного движения во Франции.

Главному герою романа Франсуази Саган «Немного солнца в холодной воде» (1969) Жилью Лантье тридцать пять лет. Однако автор изображает его наделённым юношеской красотой («Эта хуба, эти синие глаза, эти чёрные, слишком длинные волосы, эта нервозность») и отличающимся юношеской неуравновешенностью характера. В сущности, он никогда не знает, чего хочет, ведёт себя, как капризный подросток, который спешит освободиться от влияния взрослых и в то же время всецело зависит от них. Особенно эта его черта проявляется в отношениях с женщинами. Недаром Жилья так тщательно опекает его подруга Элоиза; старшая сестра Одилия заботится о нём, как мать.

Возраст этого героя — факт не столько биографический, сколько указывающий на состояние его души. Читатель знакомится с Жилем Лантье в тот момент, когда герой внезапно утрачивает свою всегдашнюю беззаботность и ощущает бесконечную усталость от жизни. Его депрессия напоминает состояние героев экзистенциалистских и постэкзистенциалистских романов, которые остро осознают бессмысленность бытия: «...жизнь покидала его, словно кровь, вытекающая из тайной раны. Время уже не шло, а исчезало куда-то».

Ощущения героя описаны с явной ссылкой на «Тошноту» **Ж.-П. Сартра**. В этом романе главный герой Антуан Рокантен видит мир как абсурдный, лишённый контуров и смысла. Поэтому предметы в его воображении не остаются самими собой, а приобретают новые, нелогичные и неожиданные черты. В романе Саган герой роняет на пол мыло, наклоняется, чтобы поднять его, и не может: «Словно то было маленькое ночное животное, притаившееся во мраке и готовое поползти по его руке».

■ **Об экзистенциализме** см. подробнее в разделе об Альбере Камю.

Экзистенциализм стал интеллектуальной модой уже в 1950-е гг., а в следующем десятилетии был осознан молодыми людьми как философское обоснование своего отчуждения и бунта против старшего поколения. В романе «Маг» английский писатель Джон Фаулз так описывает студенческие компании тех лет: «Мы основали небольшой клуб и назвали его по-французски „Бунтующие“... Там

мы спорили о *бытии* и *ничто* и называли непоследовательное поведение „экзистенциалистским“. Люди менее просвещённые назвали бы его капризным или просто эгоистичным... Мы пытались подражать героям французских экзистенциалистских романов».

- **«БУНТУЮЩИЕ»** — отсылка к известной работе А. Камю «Человек бунтующий» (1951); **«БЫТИЕ И НИЧТО»** называется основной философский труд Ж.-П. Сартра (1943).

К 1960-м гг. протест молодых против буржуазного идеала благополучия и благопристойности захватил Европу и Соединённые Штаты Америки. Он нашёл яркое выражение в движении *битников*.

- **БИТНИКИ** — движение в культуре США 1950-х гг. Они противопоставляли себя обывателям, стремились устроить не внешнюю, но внутреннюю жизнь, в глубинах самосознания искали истину и свободу. В названии движения важно значение «разбитый, усталый» (собственно *beaten*), но в нём слышится и другое слово — *beatific*, что значит «блаженный», «не от мира сего». Кроме того, *to beat* значит «отбивать ритм», и битники чувствовали в себе ритм жизни, её творящую силу. Естественность, бескорыстие и раскрепощение — вот к чему они стремились.

Но высшей точкой оказались события весны 1968 г. в Париже. В мае начались столкновения студентов и полиции, в Париже строились баррикады. Молодые во весь голос заявили о себе, о своём неприятии всего косного, устоявшегося, конформизма и меркантильности старших поколений.

Франсуаза Саган выпустила свой роман в 1969 г., но события внешнего мира в нём только упоминаются. В духе «упоительно близоруких» (выражение испанского философа Ортеги-и-Гассета) романов Марселя Пруста внимание автора всецело сосредоточено на чувствах и ощущениях героя, которому «было даже досадно, что событиями, происходившими на Среднем Востоке, или в США, или ещё где-то, как бы пытались отвлечь его внимание от подлинной драмы — его собственной». Жиль чувствует глубокое отвращение к миру, наполненному вещами и овеществлёнными отношениями. Он испытывает гнев, когда Элоиза упоминает о случившейся с ней депрессии и тем самым пытается вписать

его состояние в систему готовых чувств и отношений. Элоиза безупречна: манекенщица в крупном доме моделей, она красива, верна Жилью, нежна и весела в стиле «твоя маленькая жёнушка» из телесериала. Но всё это угнетает главного героя. Ему ненавистна привычка Элоизы смотреть сериалы и телешоу, тягостно её общество. Героя мало интересует внешняя жизнь, карьера, всё то, что принято делать. Захваченный ощущением внутренней пустоты, Жиль оставляет работу, Париж и отправляется в провинциальный Лимож к своей старшей сестре.

Именно там, вдали от суеты и блеска Парижа, герой встречает женщину, которая вновь заставляет его жить полной жизнью. Саган редко упоминает имена героев. Жиль и Натали по большей части зовутся просто «он» и «она». Их история, помимо прочего, — история мужчины и женщины, сюжет, заворотивший литературу и кино шестидесятых.

Героиня Саган высокая, «со смелым взглядом зелёных глаз, с дерзким и вместе с тем добрым выражением лица». У неё рыжие волосы, подчёркивающие отдельность, непохожесть на других, и русское имя. Роман содержит несколько отсылок к русской литературе, а Натали сравнивается с Анной Карениной. Как и Анна, она замужем за человеком порядочным, но скучным, наделена страстной, самозабвенной натурой. Как Анна, Натали без раздумий оставляет мужа и устроенную жизнь ради любви. Наконец, подобно Анне, она не признаёт полумер и, узнав, что возлюбленный охладел к ней, кончает жизнь самоубийством.

Жиля героиня с самого начала поражает своей прямоотой. Он в состоянии оценить её глубокую, цельную натуру, и потому любовь Натали становится его жизненной потребностью. Впрочем, с первой встречи Жиля несколько коробит то, что героиня принадлежит к провинциальному буржуазному кругу, обычаи которого смешны парижанину и отвратительны противнику всего мещанского. Он снисходительно оглядывает её дом, в котором всё основательно и стоит больших денег. Постоянный доход и благоустроенная жизнь вызывают презрение Жиля: «Он любил только деньги, которые бросают на ветер». Его смущают вышедшие из моды ожерелья, простенькие платья Натали, которые выглядят слишком строго, её юбки, которые несколько длиннее, чем это модно. Называя себя «дегенератом, лгуном, комедиантом», герой тем не менее в глубине души верит в своё превосходство над этой провинциальной, «чуть старомодной женщиной». Вот по-

чему его так раздражает недюжинная образованность Натали, явно превосходящая его собственную, её широкий круг интересов, её желание ходить по театрам и музеям. Свою любовь к Натали он видит в героическом ореоле, признание кажется ему проявлением благородства, между тем героиня говорит о своей любви просто, отдавая своё сердце сразу и без всяких условий. Так же просто пишет она в предсмертной записке: «Я никогда никого не любила, кроме тебя». Это констатация факта, определившего судьбу героини. Свобода, внутренняя раскрепощённость, к которой стремится Жиль, на самом деле неотъемлемая черта Натали.

Естественность, внутренняя свобода, свойственные героине, проявляются в Лиможе, когда мы видим её среди «лугов, покрытых зелёной травой и обрамлённых непомерно длинными тенями деревьев» на берегу Луары. Впечатление усиливается, когда Натали оказывается в Париже. В начале романа у себя в квартире Жиль с досадой смотрит на «модные новшества, которые, как принято считать, делают человеческую жизнь приятной и обогащают её». Когда в его дом попадает Натали, читатель понимает, что на самом деле непривязанность к вещам, материальному миру — её черта, а вовсе не Жилия. Жан, друг главного героя, замечает, что Натали ведёт себя не как хозяйка, а как случайная гостья. «Натали всюду чувствует себя гостьей», — говорит Жилью Пьер, брат героини.

Жиль считает себя бродягой, «свободным, словно молодой пёс», предпочитающим общество себе подобных — приятелей, которые ждут его в клубе, «полуночников», дегенератов, алкоголиков, никчёмных людей, свободных от условностей социума. Однако только Натали умеет различить среди них тех, кто действительно свободен, для кого это не поза. Неожиданно для Жилия она уделяет много внимания пьянице Никола: «Жиль с удивлением заметил, что этот жирный болван Никола оказался человеком весьма начитанным, что он неглуп и высказывает довольно тонкие суждения». В глубине души герой презирает в Никола того, кто не умеет и не желает приспособливаться. Таков и Гарнье, гомосексуалист, чьё место в газете занимает Жиль.

Различие между героем и Натали становится особенно явным в сцене обеда с начальником Жилия, Фермоном. Когда Жиль узнал, что Фермон лишил Гарнье места «по моральным соображениям», его первой реакцией было отвращение. Но в то же время герой возмущён, когда Натали поправляет Фермона, уточ-

няя происхождение приведённой им цитаты: «Почему она не могла подыграть ему, в конце концов? Она же прекрасно знает, что такое жизнь; знает, что бывают случаи, когда надо улыбнуться, стараться понравиться, стусеваться, — потом можно и похотеть над своим мелким угодничеством». Но для Натали невыносима «самодовольная тупость» Фермона.

Таким образом, герой, которого преследует страх перед участью обывателя, которому кажется отвратительной буржуазность, сам является частью этого мира. Как говорит ему Натали: «Ты заявляешь, что тебе ненавистны дикие нелепицы, свойственные нашему веку, его ложь и насилие. Но ты в нашем веке, как рыба в воде, ты прекрасно плаваешь во всём этом, конечно против течения, но уж очень ловко. Ты выключаешь телевизор, ты выключаешь радио, но только потому, что тебе нравится их выключать. Этим ты выделяешься». Вот почему Жиль не выносит столкновения с подлинной свободой, с подлинным бунтом против века овеществления в лице Натали. Он боится, что она «превратится в почтенную провинциалку», что «супруги Лантье купят себе машину, маленькую, благоустроенную ферму с телевизором», и не думает о том, что именно эту устроенную и спокойную жизнь оставила позади Натали, не понимает, что героиня предпочтёт смерть привычке, автоматическому существованию.

Противопоставление внутренней свободы, воплощённой в женщине, мнимой внешней свободе, которую выбирает мужчина, действительно характерная коллизия русских романов со времён «Евгения Онегина», тех романов, в которых, по выражению Саган, «внезапно, после двух встреч, герой говорит героине: „Я вас люблю“. И это правда, и это ведёт повествование прямо к трагическому концу».

Размышляем о прочитанном

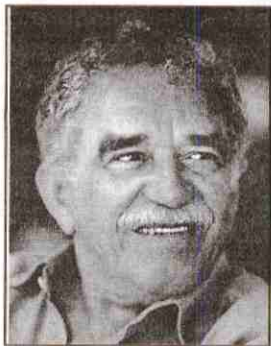


Почему философия экзистенциализма становится частью модной культуры 1960-х гг.? Что такое «вещизм»? Что лежит в основе бунта? В какой мере бунт был искренним ощущением и в какой — бунтом? Что есть общего у героя Саган с героем, который был введён в литературу Марселем Прустом?

Советуем прочитать



■ Уваров Ю. Современный французский роман. 60—80-е гг. — М., 1985.



Г.-Г. Маркес: «магический реализм» в романе «Сто лет одиночества»

Колумбийский писатель **Габриэль Гарсиа Маркес** (1928—2014) родился в маленьком колумбийском городке Аракатака, черты которого угадываются в многократно описанном им в разных произведениях городе Макондо. Получив юридическое образование, он, однако, увлёкся журналистикой и стал писать рассказы, повести,

воскрешающие атмосферу его детства. Мировая слава пришла к Гарсиа Маркесу с романом «Сто лет одиночества» (1967). Писатель вошёл в историю мировой литературы как один из создателей «нового латиноамериканского романа».

На первых страницах романа «дородный цыган с дремучей бородой и худыми пальцами, скрюченными, словно птичья лапка, назвавший себя Мелькиадес», демонстрирует жителям селения Макондо магнит. Цыган называет его «восьмым чудом света», и люди в ужасе наблюдают, как «тазы, котелки, щипцы и жаровни поднимаются со своих мест», увлекаемые «двумя волшебными брусками». «Вещи, они тоже живые, — комментирует Мелькиадес, — надо только уметь разбудить их душу». В этой сцене, где обыкновенный магнит волшебным образом пробуждает жизнь в самых приземлённых вещах, дана ключевая метафора: повествователь своим словом также обнаруживает душу первоначального мира, «такого нового, что многие вещи не имели названия и на них приходилось показывать пальцем».

Мир романа обретает сказочное измерение под магическим прикосновением волшебника Мелькиадеса. Даже обычные предметы, которые приносят цыгане, становятся в глазах обитателей Макондо волшебными. Подзорная труба чудесным образом уничтожает расстояние, а вставная челюсть возвращает утраченную молодость. О том, что именно Мелькиадес является источником всего магического, баснословного в романе, свидетельствуют сказки, оставленные им в доме Буэндиа. По аналогии именно с фольклорными сюжетами раскрывается образ первоначального мира. Франсиско — человек, бросающий вызов дьяволу. Летящие циновки, заколдованная комната Мелькиадеса как будто заимствованы из «1001 ночи». Обликом сказочного богатыря

наделён основатель рода Буэндиа. Черты злого волшебника-оборотня получает американец Браун, глава банановой компании, погубившей Макондо.

В финале романа мы узнаём, что вся история рода Буэндиа, а также история основания и гибели Макондо была пророчески запечатлена «птичьей лапкой» Мелькиадеса в непонятных письменах, напоминающих «маленьких паучков и клещей». Изображаемая жизнь в романе Гарсиа Маркеса вторична по отношению к тексту: она следует за текстом Мелькиадеса, воплощает его и в конечном счёте не существует вне текста. Поколение за поколением Буэндиа пытаются расшифровать пергаменты, но происходит это только тогда, когда описанная в них жизнь подходит к своему концу. Она навсегда обрывается в тот самый момент, когда текст расшифрован и прочитан последним из рода.

Встреча текста с реальным миром самым наглядным образом происходит там, где в роман входят реальные люди: дед писателя, ветеран гражданской войны 1899—1903 гг., в образе полковника Геринельдо Маркеса; друзья автора и, наконец, он сам — Габриэль Маркес — в качестве ближайшего друга Аурелиано Бабилоньи, последнего из рода Буэндиа. В Париже Габриэль живёт в «пропахшей капустой комнатухе, где кончил жизнь Рокаматур», герой романа «Игра в классики» Хулио Кортасара, другого латиноамериканского писателя.

- Мир и текст постоянно встречаются в романе Маркеса, созданном по особым законам «магического реализма», представляющего в образе Макондо мифологизированную модель бытия — от сотворения мира до его конца.

Селение Макондо удалено от внешнего мира: на востоке от него находится неприступный горный хребет, на юге — болота, на западе — «необъятное водное пространство», на севере — «заколдованный край», «царство сырости и безмолвия». Дорогу в большой мир ищет и не находит основатель рода Хосе Аркадио Буэндиа. Соединить Макондо с внешним миром водным путём безуспешно пытается его правнук, Хосе Аркадио Второй. Сыну полковника Аурелиано Буэндиа, Аурелиано Печальному, удаётся построить железную дорогу, но и она приходит в полное запустение после банановой лихорадки. Доходит до того, что поезд вообще перестаёт останавливаться в Макондо, и уезжаю-

щему в Париж Габриэлю Маркесу приходится «помахать машинисту, чтобы тот остановил поезд».

Изолированность от мира — атрибут библейского рая. Макондо — сначала земля обетованная, обретенный рай, где все молоды и счастливы и где ещё никто не умер, а затем «утраченный рай», царство запустения и смерти. В финале автор называет его «прозрачным (или призрачным) городом». Ещё Хосе Аркадио видел в своём пророческом сне дома с прозрачными стенами. Образ сказочно прекрасного и вместе с тем обречённого города возникает в романе, когда Хосе Аркадио приходит к выводу, что стены у этих домов должны быть из льда.

Изгнание из рая соединяется в романе с библейским мотивом грехопадения. Грех — удел «первых людей», основателей Макондо Хосе Аркадио и Урсулы, которые поженились, будучи двоюродными братом и сестрой. Они поступают по своей воле, вопреки законам рода, и Урсула уверена, что их ждёт проклятие.

Их грех влечёт за собой смерть — убийство Пруденсио Агилера, воспоминание о котором преследует их всю жизнь. С этого момента каждый из Буэндиа живёт в непрекращающемся состоянии одиночества. Никого вокруг не замечает Хосе Аркадио, постоянно находящийся в плену собственного воображения, поглощённый всё новыми и новыми проектами. «Твёрдую скорлупу одиночества» безуспешно пытается проломить его сын, полковник Аурелиано Буэндиа. С этим персонажем связан графический образ одиночества: сделавшись одним из вожakov мятежников, он разговаривает с людьми, стоя в центре очерченного мелом круга радиусом три метра. На одиночество любви сознательно обрекает себя Амаранта. Одинок даже неутомимая Урсула в своих столетних бесплодных попытках сохранить род, отвоевать у природы дом. Каждый из них внутренне умирает, превращается в призрак задолго до своей физической смерти. Одиночество, которое Маркес делает родовой чертой Буэндиа, не что иное, как знак смерти, знак неизбежного для человека удела, который в Библии рассматривается как следствие грехопадения.

Наказание, которого страшится Урсула, — рождение ребёнка с поросычьим хвостом — на первый взгляд несерьёзно и является скорее мотивом сказочным, чем частью истории о начале и конце мира. Однако именно это событие сопряжено с катастрофой. Когда у Амаранты Урсулы, унаследовавшей родовые черты женщин Буэндиа, и Аурелиано Бабилоньи, в котором со-

единились умудрённость всех Аурелиано с необузданностью всех Хосе Аркадио, рождается сын с пороссячим хвостом, Макондо и всех его обитателей стирает с лица земли ураган. Истинным наказанием оказывается торжество неодолимых сил природы, которые много лет давали о себе знать жёлтыми цветочками в стакане со вставной челюстью Мелькиадеса, мхом, растущим на стенах, нашествием погибающих от зноя птиц, жёлтыми бабочками, кружащими над Маурисио Бабилоньей.

Даже собственно библейское событие — потоп — в романе представлено как торжество природы над человеком. Библейский потоп призван уничтожить «разращение человеков на земле» (Быт. 6, 5). Потоп в романе уничтожает банановую компанию, засадившую «заколдованный край» бананами и принёсшую в Макондо цивилизацию. Сразу после расстрела трёх тысяч бастующих рабочих банановой компании начинается бесконечный библейский дождь, от которого стремительно пробуждаются до тех пор дремавшие природные силы: «...даже у бесплодных механизмов... между шестерёнками прорастали цветы, нити парчовых вышивок покрывались ржавчиной, а в отсыревшем белье заводились водоросли шафранного цвета».

После дождя улицы Макондо превращаются в болота, «из тины торчат обломки мебели, скелеты животных, поросшие разноцветными ирисами», автомобиль, в котором ездила дочь владельца компании, увит аютиными глазками. В доме Буэндиа слышно гудение муравьёв, подтачивающих фундамент, трепыхание моли в шкафах, из сундука толпами вылезают тараканы, съевшие почти все вещи. Силы природы постепенно поглощают Макондо.

Последний раз восстанавливает родовое гнездо Амаранта Урсула, унаследовавшая энергию своей прапрабабки. Но ненадолго. Греховная страсть к племяннику заставляет её забыть обо всём. Дом постепенно превращается в заросли первобытного леса, становится царством термитов. Термиты съедают новорождённого сына Амаранты Урсулы, хвост которого также является знаком торжества неумолимых законов природы над человеком.

Так история рода Буэндиа приходит к концу и одновременно к своему началу, к тем временам, когда у тётки Урсулы и дяди Хосе Аркадио родился от кровосмесительного брака ребёнок с хвостом. Циклическое представление о времени, свойственное мифологическому сознанию, в романе выражает Урсула. За свою долгую жизнь она приходит к мысли, что «время по кругу вертится». О по-

вторении как будто свидетельствуют имена, передаваемые в семье Буэндия из поколения в поколение вместе с родовыми чертами. Однако история движется к своему неизбежному концу. *Времена наслаиваются друг на друга, сосуществуют, не совпадая.*

«Последняя предосторожность Мелькиадеса... заключалась в том, что старик располагал события не в обычном, принятом у людей времени, а сосредоточил всю массу каждодневных эпизодов за целый век таким образом, что они все сосуществовали в одном-единственном мгновении».

В этой цепи времён особое значение принадлежит прошлому. Одиночество Буэндия отмечено тоской по невозвратно ушедшему. В своём желании задержать время, заставить его повторяться, они совершают целую серию ритуальных действий, в которых Фернанда видит «наследственный грех переливания из пустого в порожнее». Хосе Аркадио сплавляет золото Урсулы с другими металлами, а затем вновь выделяет из сплава золото. Полковник Аурелиано Буэндия делает золотых рыбок, которых тут же вновь расплавляет. Амаранта бесконечно долго ткёт саван, хотя знает: время остановить не удастся, когда будет сделан последний стежок, за ней придёт смерть.

Единственным местом, не подверженным влиянию времени, до поры остаётся заколдованная комната Мелькиадеса, в ней нет «ни малейших следов пыли и паутины», чернильница полна чернил, а в горне горит огонь. Здесь, в комнате, где создаётся текст, царит вечное настоящее — до тех пор, пока туда не приходит читатель в лице Аурелиано Бабилоньи. Тогда и в этой комнате воцаряется прошлое.

«Магический реализм» Гарсиа Маркеса предсказал многие приёмы литературы *постмодернизма*.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

«Магический реализм»:

фольклор

миф

циклическое время

мир и текст

Советуем прочитать



■ Земсков В. Габриэль Гарсиа Маркес. — М., 1986.

У. Эко. «Имя Розы»: постмодернизм

Некоторые критики и философы нашего времени утверждают, что мы живём в эпоху *постмодернизма*. Странное слово — что оно означает? Одно из значений: это новая литературная эпоха, которая наступила *после модернизма*.

Повторение пройденного



- *Вспомните:* о модернизме мы говорили ранее. У. Эко: «Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое нельзя уничтожить, ибо его уничтожение ведёт к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности».

Ещё одно значение: новая историческая эпоха, которая отменила само понятие «современного» (modern), эпоха *после современности*. Стремительное развитие средств воздушного сообщения и телекоммуникаций, наплыв самой разнородной информации приводят к тому, что разные культуры и разные времена смешиваются в едином котле.

Третье значение: цивилизация «после современности» находится в состоянии «плюральности» (от plural), т. е. множественности — обычаев, идей, стилей. Осознать всё это нелегко, поэтому постмодернизм можно понимать как ситуацию «запутанности» — «после уверенности и определённости».

Однако не стоит сбрасывать со счетов и «нигилистическое» значение приставки «пост-»: в этом столь модном ныне термине сказывается ощущение очередного fin de siècle (конца века), очередного «промежутка», когда со старым уже расстались («после»), а нового ещё не обрели. «Пост-» как отрицательная приставка передаёт состояние растерянности и неверия в свои силы: будто творчество как порождение нового уже невозможно, будто приходится лишь играть цитатами, составлять *коллажи* из старых текстов — «литературу о литературности литературы» (fiction about the fictionality of fiction), по выражению английской писательницы К. Брук-Роуз.

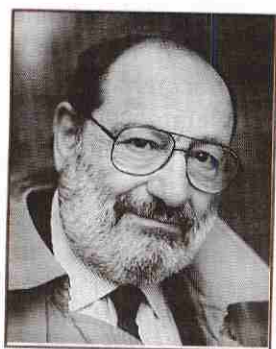
На этом ещё не прояснившемся фоне поистине ярким событием стал роман Умберто Эко «Имя Розы» (1980).

Постмодернистские формулы: «*жизнь есть текст*», «*писатель — пленник языка*». Каждый новый текст наносится поверх других текстов. Для обозначения такого понимания культуры

было предложено метафорическое определение, обозначенное словом «палимпсест». Слово пришло из древности: так называли древние рукописи, написанные на дорогостоящем материале (главным образом пергаменте). Прежде чем нанести новый текст, счищали старый. Счистить полностью не удавалось. И старый текст проступал, так что был частично различим. Ещё одна метафора для обозначения культуры — *центаон*, так в Древней Греции называли одеяло, сотканное из лоскутов. А разве мы не занимаемся тем же: не пытаемся сложить образ мира из обрывков старых идей и образов?

Специалист по *семиотике* (науке о знаках), Эко использовал научную методiku для построения детектива. *Медиевист* (учёный, занимающийся историей Средних веков), он использовал свои знания для воссоздания событий XIV в. Теоретик, занимавшийся исследованиями в области массовой литературы, он сумел просчитать реакцию читателей на свой роман. Результат превзошёл все ожидания: роман «Имя Розы», с самого начала имевший огромный успех, ныне признан классикой литературы XX в.

Сам писатель видит в «Имени Розы» *постмодернистский роман*. Он принимает *цитатность* как важнейшее свойство книжной культуры последней трети XX в. и при этом ставит задачу порождения новых сюжетов, вступая в плодотворное соревнование с традицией: «...сюжет может возродиться под видом цитирования других сюжетов».



Однажды **Умберто Эко** (род. в 1932 г.), выдающийся итальянский историк и литературовед, решил использовать свои специальные знания для написания бестселлера — романа, который завоюет популярность у читателей. И это ему удалось.

Роман Эко выстроен как *лабиринт* — по принципу «*текст в тексте*». Уже название введения — «Разумеется, рукопись» — иронично; с первого предложения: «16 августа 1968 года я приобрёл книгу...» — условный «издатель» плурует

в тщетных поисках первоисточника: он читает записки средневекового монаха Адсона по переводу, сделанному в XIX в. аббатом Валле по переводу, сделанному в XVIII в. отцом Мабийоном (авторская игра замаскирована пространными библиографически-

ми примечаниями). Первоисточник, «разумеется», найти не удаётся.

«Это повесть о книгах», — с самого начала предупреждает «издатель». И ещё — о знаках, о словах: 80-летний монах Адсон, вспоминая свою далёкую юность, начинает повествование с евангельской цитаты: «В начале было Слово...», а заканчивает цитатой из поэмы XII в. об «имени Розы».

Ключевой образ

Первый же образ, который возникает в повествовании, становится ключевым. Адсон говорит о зеркале, имея в виду зеркало мира, непостижимо отражающее божественную истину. А читатель должен угадать за обобщённой цитатой из средневекового трактата полемику с реализмом. И утверждение постмодернистской метафоры: зеркало текста, отражающее множество других текстов.

Адсон рассказывает об убийствах в монастыре, совершённых в 1327 г., как выяснилось потом, из-за рукописи — второй книги «Поэтики» Аристотеля.

- Сохранившаяся книга «Поэтики» посвящена трагедии, во второй, утраченной книге Аристотель говорил о комедии и смехе.

Расследование ведёт монах-францисканец Вильгельм Баскервильский, как будто явившийся из книги, только совсем другой эпохи: имя «Баскервильский» намекает на Шерлока Холмса, а Адсон играет при нём роль доктора Ватсона. Убийцей оказывается Хорхе Бургосский, именем и отдельными чертами (слепота, должность хранителя библиотеки) напоминающий аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса. Так герои «Имени Розы» пародийно соотносятся с героями и авторами хорошо известных книг.

- Вспомните слова Клода Фролло из «Собора Парижской Богоматери»: «Это убьёт то», его страх перед книгопечатанием. События, описанные Гюго, происходят через сто с лишним лет после расследования в «монастыре преступлений» — в XIV в.

Поединок следователя и убийцы разворачивается вокруг отношения к книге: для Хорхе важно, по словам Ю. М. Лотмана, хранить книгу, «чтобы спрятать», а для Вильгельма — пользовать-

ся книгами, «регенерировать» их, воссоздавать заново старые тексты и превращать их в новые.

Итак, всюду в романе взаимное отражение текстов и цитат. Что это — игра ради игры? Или, увлекая детективной интригой, писатель хочет сказать что-то важное для себя и читателя?

Нам помогут разобраться в этом слова самого Эко из «Заметок на полях „Имени Розы“».

У. Эко: спасительная цитатность

Речь идёт о том, как в ситуации постмодернизма объясняться в любви: «Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюблённого в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей „люблю тебя безумно“, потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы — прерогатива Лиала [второсортной итальянской писательницы, автора мелодрам]. Однако выход есть. Он должен сказать: „По выражению Лиала — люблю тебя безумно“. <...> Он доводит до её сведения то, что собирался довести, — то есть что он любит её, но что его любовь живёт в эпоху утраченной простоты».

Эко тоже говорит о серьёзных вещах «в эпоху утраченной простоты». Ирония и цитатность для него не самоцель; это способ высказаться по самым насущным вопросам времени и бытия. Что же он хочет сказать?

Он сопоставляет две эпохи: в XIV в. начиналось многое из того, что получило своё завершение в XX в. Вовсе не случайно, что издатель знакомится с записками Адсона в Праге 1968 г., когда советские танки подавили Пражскую весну. Вот и читатель, перенесённый в XIV в., попадает в круговорот политических и религиозных споров, из-за которых много лилось и ещё прольётся крови.

При этом утрачена не только простота, но и ясность суждения: всё в мире сомнительно и относительно. Вильгельм, в отличие от Шерлока Холмса, всякий раз не успевает за событиями, не может предотвратить ни одного из убийств, не может помешать Хорхе уничтожить вторую книгу «Поэтики» Аристотеля и сжечь библиотеку. А разве не такова же роль литературы — всё знать, всё предвидеть и ничему не уметь помешать? Во всяком случае, классическую литературу не раз упрекали за это в XX в.

И всё же писатель отстаивает традиционные ценности современной западной культуры, зарождавшиеся в XIV в. и прошедшие

суровые испытания в XX в., — терпимость, готовность к диалогу, критическое мышление. Выбор таков: или трудный путь догадок и сомнений, или «утопия, реализуемая с помощью потоков крови» (движение Дольчино в XIV в., коммунизм в XX в.), «служение истине при помощи лжи» (тогдашняя инквизиция, недавние политические судилища), фанатизм религиозных столкновений XIV в. и мировых войн XX в. Лучше уж ирония, чем «истина, исключающая сомнения»¹.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Постмодернистский роман:

цитатность

«текст в тексте»

ирония

лабиринт

Размышляем о прочитанном



1. Почему все убийства в романе происходят вокруг второй книги «Поэтики» Аристотеля?
2. Почему Вильгельм называет Хорхе дьяволом? Почему Хорхе считает, что шут хуже дьявола?

Советуем прочитать



- **Лотман Ю.** Выход из лабиринта // Эко У. Имя Розы. — М., 1999.
- **Эко У.** Заметки на полях «Имени Розы» // Эко У. Имя Розы. — М., 1999.
- **Эко У.** Шесть прогулок в литературных лесах. — СПб., 2002.

¹ Лотман Ю. М. Выход из лабиринта // Эко У. Имя Розы. — М., 1999. — С. 667.

■ Новый тип литературного процесса. ■ Обновление повествовательных форм



Сороковые годы как этап осмысления Великой Отечественной войны, предшествующий «оттепели», имели свои обретения и утраты, отразившиеся в самом характере литературного процесса.

Сороковые, роковые,
Свинцовые, пороховые...
Война гуляет по России,
А мы такие молодые!

Таким, «недобрым» к молодости, увидит, оглядываясь на прожитые свои юные годы, время военного лихолетья, поэт Давид Самойлов в 1961 г.

Вспомним рассказ Андрея Платонова «Возвращение» (1946), осуждённый сразу же после публикации в «Новом мире» (в статье В. Ермилова «Клеветнический рассказ А. Платонова»). Мальчик Петруша, герой рассказа, ставший невольным хозяином дома, маленьким старичком, не знавшим детства, так разговаривает с матерью: «...а Настька пускай завтра к нам во двор за водой никого не пускает... зима вот придёт, вода тогда ниже опустится, и у нас не хватит верёвки бадью опускать, а снег жевать не будешь...» Эта недетская «мудрость» поражает вернувшегося с фронта отца, заставляет его испытать острое чувство любви к детям, «коснуться обнажившимся сердцем» жизни. Вот как «гуляла война по России!»...

В 1950-е гг. появились произведения художников, которые были понятны народу. Это рассказ «Возвращение» А. Платонова, поэма «Дом у дороги» А. Твардовского, роман «Русский лес» Л. Леонова, очерки «Районные будни» В. Овечкина и, наконец, поэзия фронтового поколения (Б. Слуцкого, А. Межирова, А. Фатьянова, С. Орлова, Е. Винокурова, С. Гудзенко, П. Шубина, Ю. Друниной и др.). Не преуменьшая достоинств этих и других художников, выделим фигуры, по-разному значимые и для этого периода, и для всего художественного ренессанса 1960—1980-х гг.

Повести о войне 1940—1970-х гг. Виктор Платонович Некрасов (1911—1987) и его повесть «В окопах Сталинграда» (1946) — это уникальное для всей литературы 1940-х гг. явление. Впервые, вероятно, в истории батальной прозы явилось произведение, написанное в спокойной, «чеховской» манере.



В повести В. Некрасов заговорил о своих героях как бы «вполголоса», не пытаясь перекричать войну, с позиций «окопной правды». Неожиданностей в этой повести было много.

Например, главный герой повести молодой интеллигент Керженцев, предшественник будущих лейтенантов из повестей Ю. Бондарева, Г. Бакланова, К. Воробьёва, говорит: «Хуже нет лежать в обороне». Естественно, что читатель предполагает: страшны налёты, обстрелы, а ты неподвижен, как мишень, «удобен» для истребления, да ещё в степи. Нет, оборона, оказывается, плоха другим: «Каждую ночь — проверяющий. И у каждого свой вкус!» Но и отступления, отходы тоже противны: только выроешь окопы, соорудишь землянки — звучит приказ отходить по запруженной дороге, по бездорожью, и снова рытьё земли... Ординарец Керженцева, хозяйственный солдат Валега, ещё обыкновеннее, проще, прозаичнее, начиная с одежды: «Ботинки ему непомерно велики — носки загнулись кверху, а пилотка мала, торчит на самой макушке. Я знаю, что в ней воткнуты три иглы — с белой, чёрной и защитного цвета ниткой».

Эта пара, Керженцев — заботливый Валега, отчасти напоминает Гринёва и Савельича («Капитанская дочка»). Их нравственные взаимосвязи просты и душевны. Керженцев знает даже об иглах, о «тайных» запасах своего солдата, но и тот вовремя поправляет командирские планы. Их патриотизм тоже по-чеховски стыдлив, скрыт иронией. Попали Керженцев и его друг Игорь в один семейный, тихий дом, где царил тишина, где красивая девушка играла на пианино. Но, увы, и эта уютная среда, и музыка почему-то стали вдруг неприятны герою: «Почему? Не знаю. Знаю только, что с того момента, как мы ушли с Оскола, нет — позже, после сараев — у меня всё время в душе какой-то противный осадок. Ведь я не дезертир, не трус, не ханжа, а вот ощущение такое, будто я и то, и другое, и третье».

«Валега вот читает по складам, в делении путается, не знает, сколько семью восемь, и спроси его, что такое социализм или родина, он, ей-богу, толком не объяснит: слишком для него трудны определяемые словом понятия. Но за родину — за меня, Игоря, за товарищей своих по полку, за свою покосившуюся хибарку где-то на Урале, за Сталина, которого он никогда не видел... — он будет драться до последнего патрона. А кончатся патроны — кулаками, зубами... Вот это и есть русский человек. Сидя в окопе, он будет больше старшину ругать, чем немцев, а дойдёт до дела — покажет себя».

Виктор Некрасов создал традицию камерно-лирического, сдержанного повествования о человеке на войне: через 15 лет её продолжают многие создатели «лейтенантской прозы» — в особенности В. Богомолов, В. Быков, В. Кондратьев, Б. Васильев. На окопном пятачке войны, в пространстве действия роты, маленькой разведгруппы, «батальонов, которые просят огня», прослеживаются драматичные испытания душ, человечности.

«Оттепель» (1953—1964) — начало самовосстановления литературы и нового типа литературного развития — получила своё определение по одноимённой повести 1954 г. И. Г. Эренбурга (1891—1967). Она была для писателей не кратковременным состоянием освобождения, отрезвления от догм, от диктата разрешённой полуправды, а достаточно длительным процессом. «Оттепель» имела свои этапы и продвижения вперёд и возвратные движения, реставрацию старого, эпизоды неполного, частичного возвращения к «задержанной» классике (например, возвращение романа «Мастер и Маргарита» в 1966 г. или выход 9-томного собрания сочинений И. А. Бунина в 1956 г.).

Первый отрезок «оттепели» (1953—1954) связан прежде всего с освобождением от предписаний нормативной (канонической) эстетики, «правил» подхода к действительности, отбора «правды» и «неправды», возникших в предвоенные и послевоенные годы и отражавших их суровый характер, их несвободу. В 1953 г. в № 12 журнала «Новый мир» появилась статья В. Померанцева «Об искренности в литературе», в которой автор указывал на весьма частое расхождение между *лично* увиденным и познанным писателем и тем, что ему же предписывалось изображать, что официально считалось правдой. Так, правдой в войне считалось не отступление, не катастрофа 1941 г., а только победные наступательные удары.

Второй этап «оттепели» (1955—1960) — это создание художественных произведений, утверждавших новый тип взаимосвязей писателя и общества, право писателя видеть мир таким, каков он есть. Это и роман В. Дудинцева «Не хлебом единым» (1956), и рассказ «Рычаги» вологодского поэта А. Яшина, и его стихи из сборника с характерным названием «Босиком по земле» (1965), и очерки и повести В. Ф. Тендрякова «Падение Ивана Чупрова» (1954), «Ненастье» (1954), «Тугой узел» (1956).

Третий и последний отрезок «оттепели» (1961—1963) правомерно связан с романом писателя-фронтовика Ю. В. Бондарева (род. 1924) «Тишина» (1961), пьесами В. С. Розова (1913—2004) — в особенности с пьесой «Вечно живые» (1956) («Летят журавли» — название её киноварианта), романом в защиту пленных советских солдат «Пропавшие без вести» (1962) С. П. Злобина (1903—1965), ранними повестями и романами В. Аксёнова, поэзией Е. Евтушенко и других авторов, публиковавшихся в журнале «Юность», и, безусловно, с первым достоверным описанием лагеря — повестью «Один день Ивана Денисовича» А. И. Солженицына (1962). Масштабы свободы художников в эти годы были так велики, что впервые:

1) родились новые течения в литературном процессе, появились произведения «деревенской» прозы, «военной» прозы, прозы, условно говоря, «городской», или «интеллектуальной», расцвела авторская песня (В. Высоцкий, А. Галич и др.) и студийный театр;

2) эти течения оказались не только тематически, проблемно едиными, но и едиными в совершенно ином, качественном плане;

3) была создана историческая романистика В. С. Пикуля (1928—1989), в частности его роман о Г. Распутине «У последней черты» (1979), роман-эссе В. Чивилихина «Память» (1982) о поисках «гения без имени», доселе неизвестного создателя «Слова о полку Игореве», наконец, романы Д. Балашова о вольном Новгороде, о «младших государях» русских;

4) появились специфические работы о русской религиозно-нравственной идее в искусстве — «Письма из Русского музея» (1966), «Чёрные доски» (1969) Вл. Солоухина;

5) возникла историко-революционная романистика А. И. Солженицына («Красное колесо»);

6) произошёл взлёт научной фантастики, расцвет социальной антиутопии И. А. Ефремова: «Туманность Андромеды» (1958), «Лезвие бритвы» (1963), «Час быка» (1968) — и братьев Стругац-

ких: «Улитка на склоне» (1966), «Гадкие лебеди» (1972), «Пикник на обочине» (1972), «Жук в муравейнике» (1979).

- Особенно актуальным было возвращение в литературный процесс фигур А. Ахматовой и М. Зощенко (после несправедливого постановления ЦК ВКП(б) 1946 г. «О журналах... „Звезда“ и „Ленинград“»), а также — это тоже заслуга многих писателей — рождения нового кинематографа: в 1957 г. режиссёр М. К. Калатозов снял фильм «Летят журавли» (по пьесе В. С. Розова «Вечно живые»), а в 1959 г. появились фильмы Г. Н. Чухрая «Баллада о солдате» и С. Ф. Бондарчука «Судьба человека» (по рассказу М. А. Шолохова).
- Важной особенностью общественной активности, свободы поэзии стали Дни поэзии, собиравшие (в Лужниках) до тысячи слушателей.

«Деревенская проза». Впервые в истории русской советской прозы именно жанр делового очерка или лирического дневника — цикл очерков «Районные будни» В. В. Овечкина и «Деревенский дневник» Е. Я. Дороша — стали истоком течения, имевшего огромный обновляющий смысл.

- Что такое очерк проблемный, путевой или портретный?

Это жанр, средний между исследованием и рассказом, как правило, бессюжетный, нравоописательный, с огромной «организующей», т. е. объясняющей, ролью автора. Владимир Даль, составитель известного «Толкового словаря живого великорусского языка», дал такое определение этого жанра: «Очерчивать — обводить, обозначать чертами, обрисовывать, сделать очерк, ограничить линиями, чертами... *Очерк — рисунок без теней*, письменное и краткое описание чего-либо в кратких чертах».

Повести Б. Можая «Живой» (1966) и В. Белова «Привычное дело» (1966): глубина и цельность нравственного мира человека от земли. Оба писателя — и Борис Андреевич Можаяев, выходец из рязанского села Пителина, морской офицер, автор повестей «Власть тайги» (1958) и «Полюшко-поле» (1965), и Василий Иванович Белов, выросший в вологодском селе Тимониха, окончивший в 1964 г. Литературный институт в Москве, — к се-

редине 1960-х гг. прекрасно осознавали, что всей прозе о деревне остро не хватает одного героя: человека от земли, рядового крестьянина. Причём такого, который жил бы обычной крестьянской жизнью.

Борис Можяев (1923—1996) в повести «Живой» (и в спектакле Театра на Таганке времён Ю. П. Любимова) свободно развёртывает характер озорного, вызывающе-дерзкого мужика Фёдора Кузькина. Кузькин, живущий в рязанском селе с большой семьёй, решил... выйти из колхоза! Целая буря тревог, угроз со стороны «руководства» поднялась вокруг этого «хулиганского» решения. Тем более что Кузькин основывает своё решение — на чём? — на Конституции и на тексте Интернационала.



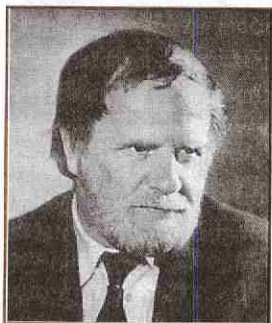
«Привычное дело» В. И. Белова (1932—2012) — поэтизация избы, народного уклада, традиций крестьянской культуры. Эта небольшая повесть с нарочито скромным названием, внутренним рефреном «привычное дело — жизнь» появилась вначале в провинциальном журнале «Север» (Петрозаводск).

Повесть «Привычное дело» невелика по объёму, просты герои — это многодетная семья крестьянина Ивана Африкановича Дрынова и его жены — доярки Катерины, их соседи, друзья. В персонажный ряд в качестве равноправных членов семьи и сельского сообщества включены и корова-кормилица Рогуля, конь Пармён. Вещи, окружающие Ивана Африкановича, — колодец, баня, родник, наконец, заветный бор — тоже члены его семьи.

«Событий бытия» в повести немного: ежедневный крестьянский труд Катерины, поездка Ивана Африкановича в город, «на чужбину». Читатель встречается с очень стыдливой в проявлении высоких чувств семейной парой. «Нипошто пришёл, нипошто», — говорит, например, на своём говоре Катерина, когда Иван Африканович прибежал в роддом. Но она любит в муже это «непослушание», ради таких мгновений она готова к бесконечному труду во имя своего дома, семьи.

Щемит сердце, когда читаешь, как Иван Африканович, пережив похороны жены, раздав часть детей по приютам, по родне, горюет в сороковой день на могиле жены:

- «...А ведь дурак был, худо тебя берёг, знаешь сама... Вот один теперь... Как по огню ступаю, по тебе хожу, прости... Худо мне без тебя, вздоху нет, Катя. Уж так худо, думал за тобой следом... А вот оклемался... А твой голос помню. И всю тебя, Катерина, так помню, что... Да. Ты, значит, за робят не думай ничего. Поднимутся. Вон уж самый младший, Ванюшка-то, слова говорит... такой парень толковый и глазами весь в тебя. Я уж... да. Это буду к тебе ходить-то, а ты меня и жди иногда... Катя... Ты, Катя, где есть-то? Милая, светлая моя, мне-то... Мне-то чего... Ну... теперече... вон рябины тебе принёс... Катя, голубушка».



В этом фрагменте «сказа» с типично крестьянскими повторами («худо мне», «худо» вместо «плохо», «больно»), с языческим ощущением неразделимости бытия, стиранием границ между жизнью и смертью («посмертием»), с редкими вкраплениями патетики («милая, светлая моя») ощутим редкий слух В. Белова на народную речь, очевидно его искусство вживания в народный характер. Это ис-

кусство раскроется и в его «Плотницких рассказах» (1968), где спорят два «заклятых друга» Авенир Козонков и Олёша Смолин, в «Бухтинах вологодских» (1969), в большом романе о коллективизации «Кануны» (1972—1976).

Однако не следует видеть в В. Белове, авторе «Привычного дела», морализатора, проповедника, недруга городской цивилизации. Он не является таковым даже в романе «Всё впереди» (1986). В. Белов, безусловно, испытывает немалое творческое счастье, вживаясь в характеры своих «детей земли», вслушиваясь в их голоса (он умел изображать и само слово, поэзию «сказа»), искусно соединяя пёстрые сценки в единое целое.

Оттого, что взгляд писателя всё чаще начинал обращаться в прошлое, к фольклору, народной эстетике, проза В. Белова становилась ещё современнее. Нынешний «разлад» в деревне может исправить былой «лад» (гармония между человеком и природой). Итог многих суждений В. Белова о «ладе» в связи с повестями Белова, самой книгой «Лад», этой энциклопедией жизни крестьянина, насыщенной преданиями, сказками, рассказами-картинами, подвёл исследователь Ю. Селезнёв:

- «Цель его («лада». — В. Ч.)... в том, чтобы через многообразие проявлений народной жизни осмыслить основания, понять природу её единства, её целостности. Эту основу... Белов и воплотил в понятии „лад“».

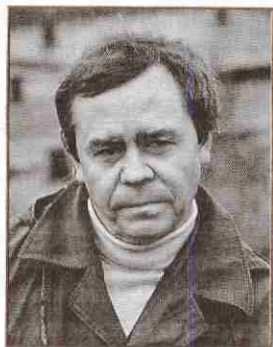
Это чрезвычайно ёмкое русское слово действительно является собой единство многообразия: это и вселенский лад — целый мир, гармония миропорядка; это и лад определённого уклада общественной жизни — жизни и любви: дружба, братство, добрососедство, взаимопонимание; и жизни семейной: лад — это супружество, лада — любимый, милый, желанный человек; и трудовой — ладить — делать хорошо, с умением, вкусом... лад — это согласие, гармония.

«Горит село, горит родное». Проза Валентина Распутина (1937—2015). Как определить художественное пространство Валентина Распутина, основные черты и координаты его «художественной вселенной»? На наш взгляд, он создатель пространства, полного предчувствий и надежд, прощаний и «последних сроков», «пожаров и затоплений», создатель повестей, похожих на сжатые эпопеи. Ему, исследователю «крайних» ситуаций, обрывов в судьбе, «пожаров» в душах, как Сергею Есенину, часто «больно видеть жизни край».

В очерке «Иркутск с нами» (1979) он, обычно чуждый патетики, громких слов, скажет о Сибири, Байкале, о Родине почти как певец «Русского леса» Леонид Леонов:

- «Удивительно и невыразимо чувство Родины... Какую светлую радость и какую сладчайшую тоску дарит оно, навещая нас то ли в часы разлуки, то ли в счастливый час проникновенности и отзвука! И человек, который в обычной жизни слышит мало и видит недалеко, волшебным образом получает в этот час **предельные слух и зрение**, позволяющие ему опускаться в самые заповедные дали, в глухие глубины истории родной земли... **Былинный источник силы от матери-земли представляется ныне не для избранных**, не для богатырей только, но для всех нас источником исключительно важным и целебным, с той самой волшебной живой водой».

Первая повесть В. Распутина «Деньги для Марии» (1967) показала массовому читателю, что молодой писатель высоко ценит в прозе сюжетное начало, мгновенную драматизацию буднич-



ного течения жизни, ценит такое «нарушение» покоя, которое, как вспышка, озаряет всю жизнь героев и «тихой Родины». Чаще всего это нарушение — беда, «знак беды».

В первой повести беда вроде бы небольшая: у продавщицы сельского магазина Марии обнаружилась недостача в тысячу рублей.

Это был уже новый сюжет для «деревенской» прозы: у В. Белова всё дурное, опасное заботливо удалялось за околицу, подальше от идеальной деревни... В. Распутин вызвал на особый суд совести самих жителей деревни, саму среду, её нравственные начала, коллективную душу.

Повесть «Последний срок» (1970). В ней — катастрофа ухода из жизни, вернее, её ожидание смягчена: старуха Анна действительно многое пережила, вырастила детей, она умирает в родном доме, она видит круг близких ей людей (кроме загадочно не явившейся любимой дочери Таньчоры). Да и сама смерть её случилась как бы за кулисами: дети не дождались её и разъехались до смерти матери.

Повесть в целом порой вовсе не выглядит трагичной.

Сыновья Анны Михаил и Илья, запасшись водкой для поминок, не выдержали «простоя», затянувшегося ожидания, и крепко выпили. Дочери — эгоистка Люся и простодушная Варвара — едва не поссорились из-за своей доли у постели матери: Варваре кажется, что Люся совсем не заботилась о матери, а все заботы возложила на неё и брата Михаила. Это чисто бытовые неполадки, раздоры среди своих.

Кстати, мотив соры даже у гроба сближает повесть В. Распутина с рассказом А. Платонова «Третий сын» (1938). У Платонова собрались на похороны матери шестеро сыновей («громоздкие мужчины — в возрасте от двадцати до сорока лет») и после встречи, воспоминаний о детстве начали весёлую возню, передразнивая друг друга, их охватила радость свидания.

В повести Распутина печаль писателя светла, он снисходителен к слабостям детей. Старуха Анна не умеет осуждать детей, нависать над их душами, она, может быть, даже не видит их грехов. Её заветы предельно просты, и к встрече с обителью вечной

жизни она готовится, как хозяйка к празднику: она простилась с подругой, такой же старой, Миронихой, научила дочь Варвару, как следует ей оплакать мать по обычаю, «обвить». Единственная загадка для неё: почему не приехала самая добрая, нежная, любящая дочь Татьяна (Таньчора). Что случилось? Почему душевный зов словно не дошёл до неё?

Ещё трагичнее, двойственное состояние души сына Михаила (в его доме мать и жила и умирает). С одной стороны, он смутно догадывается о глубине чувств, прозрений матери, о её великой роли и в его жизни: «Скажем, от нашей матери давно уже никакого проку, а считалось, первая её очередь, потом наша. Вроде загорживала нас, можно было не бояться... Вроде как на голое место вышел и тебя видать...» С другой стороны, ему уже и страшно за нынешнее поколение, за своих детей: кого он защитит, загородит, если он и работу уже не чувствует (не работа пошла, а «лишь бы день оттрубить»), и безнадежно сдаётся в плен водке.

Валентин Распутин объективно запечатлел ситуацию, весьма драматичную для русского человека конца XX в.: он утратил опору в незыблемой, как казалось до этого, официозной идеологии, предписанной морали, на него надвинулись новые, непонятные ему силы — власть денег, тупого волюнтаризма всяких перестроек, ломок, «затоплений», «пожаров», осветивших облик «нелюдей»... Как устоять, где взять силы, веру, сберечь себя? Или вымаливать помощи у Бога, или вносить «добавку» — в виде водки — в организм, как Михаил, т. е. медленно убивать себя?

Повесть «Живи и помни» (1975). В центре конфликта повести — деревенская женщина Настёна, которой безумно трудно жить без опоры, без ясного понимания и оправдания своего поведения и поведения мужа Андрея.

Настёна спасла мужа Андрея, приняла из жалости, сострадания его вину (дезертирство) на себя.

Настёна укрывает Андрея. И в это роковое время в грязной пещере, на острове, втайне ото всех, она, так жаждавшая и до войны материнства, ощутила в себе биение новой жизни...

Настёна пытается оправдать эгоизм Андрея (всё-таки он муж!) «Раз ты виноват, то и я с тобой виновата. Вместе будем отвечать. Если бы не я — этого (т. е. дезертирства. — В. Ч.), может, и не случилось бы. И ты на себя одного вину не бери... Хочешь или не хочешь, а мы везде были вместе». В этом возложении вины на себя — приговор Андрею.

Трагичен финал повести. Настёна, деревенская Мадонна, не дождавшаяся своего младенца, искупая не свою вину, а вину Андрея, бросается в Ангару.

Повести «Прощание с Матёрой» (1976) и «Пожар» (1985).

Эти повести взаимосвязанные, прямо продолжающие идею поисков всеобщей гармонии, заявленную В. Беловым, и одновременно преодолевающие известную замкнутость «деревенского патриотизма», показывающие всю противоречивость идеализации деревенской патриархальной морали.

На первый взгляд в «Прощании с Матёрой», с этой крестьянской Атлантидой, почти святой землёй, обетованным островом, уходящим на дно рукотворного моря, В. Распутин идёт даже дальше В. Белова именно в освящении, «сакрализации» (сакральный — святой) уходящих патриархальных миров. Если у В. Белова священна изба, «сосновая цитадель», очаг жизни, то у В. Распутина весь остров Матёра — это обетованная земля, исключительное безгрешное пространство, отделённое многими водами от чужого грешного мира. Водный рубеж — лучшая граница.

Фактически, кроме Матрёны-праведницы в рассказе А. И. Солженицына «Матрёнин двор» (1963), не было и таких величавых в своей обречённости старух праведниц, которых вывел В. Распутин. Они живут в особом «времени-пространстве» — времени прощания, тревоги, начертания последних знаков, пророческих заветов. Это последние праведницы на земле. По ночам остров обходит «Хозяин» — вымышленное существо, добрый дух земли. И как священный Китеж-град, остров Матёра у Распутина окружён хаотичным, жестоким, агрессивным миром, от воздействия которого он как бы и погружается на дно.

Странные, почти апокалиптические краски — земля, переходящая в лёд (т. е. состояние предельного бесплодия), обилие всего чернеющего «ночного», небытийственного («положено было — кем, кому в назидание? — кладбище»), но одновременно и приметы весны, намёки на новое движение... Эти жизнеощущения гораздо глубже прямых возгласов о смуте и печали за землю.

В повести «Пожар» вновь сведены в поединке носители моральных устоев былой «Матёры» с их совестью, глубоким пониманием души (своей и чужой), духом нестяжательства и доброты (они все из села Егоровка, ушедшего под воду) и существа, духовно и нравственно падшие, уголовники, разрушающие всё вокруг себя.

Главный герой повести Иван Петрович изумляется одной удручающей его перемене в земляках: все так любят вспоминать былую высоконравственную жизнь, готовы молиться на своё прошлое, но вдруг так легко предают свои же воспоминания перед натиском этих «архаровцев». «Люди, столкнувшись с какой-то невиданной сплоткой, держащейся не на лучшем, а словно бы на худшем в человеке, растерялись и старались держаться от архаровцев подальше. Сотни народу в посёлке, а десяток захватил власть — вот чего не мог понять Иван Петрович» — эта прозорливая тревога относится уже не столько к посёлку Сосновка, сколько ко всей России 1980—1990-х гг. Как же так? Столько молитв о спасении России, столько властных для души воспоминаний о былой жизни по совести и такая робость перед пакостниками? И такое затянувшееся недоверие к государству, отчуждённость от него. Почему десяток полулюдей, сговорившихся, сплотившихся «не на лучшем», может манипулировать сотнями?

Ответа на этот вопрос в 1985 г. писатель явно не знал. Но что произошло в момент пожара? Весьма многозначительное событие. Один из ключевых героев — и в «Пожаре», и во всём художественном мире Распутина — немой богатырь дядя Миша Хампо, самый совестливый герой, поставленный охранять спасённое от огня добро, вдруг отказался от принципа непротивления. Даже осознав, как неравны его силы одиночки перед «архаровцами», сыплющими удары и сбоку, и в спину, он не стал спасать себя, он ценой своей жизни остановил зло, скрутил его «в три погибели».

В известном плане можно сказать: кроткая Русь, вечно увещевавшая злодеев, искавшая в них совести, чести, вдруг выдвинула из своей среды бойца, своего рода нового Пересвета, оставившего монашескую келью и вышедшего на смертный бой с ордой на Куликовом поле.

Размышляем о прочитанном



1. Кто из героев писателя — в повестях, рассказах — вам ближе в своих жизнеощущениях?
Почему внутренний мир Ивана Петровича так драматичен?
2. Почему неверующие дети Анны, в частности сын Михаил, остро ощущают грешность своей жизни, её духовную незаполненность?
3. Есть ли у вас ответ на вопрос о том, как надо жить, как избежать желания идти самым лёгким путём, не думая о по-

следствиях своих поступков? Что же мешает человеку идти прямым путём? Отсутствие ли представлений о смысле жизни, желание ли потворствовать своим слабостям, не думая о последствиях, или, как говорится у Распутина, всё, что творится в нашей жизни, есть результат того, что люди «грех и стыд забыли»?

4. Виктор Астафьев писал в «Литературной газете» 17 июня 1981 г. о повести В. Распутина «Живи и помни»:

«Память о пережитом не умерла в нас. Проходят десятилетия, и не утихает, а всё растёт внутренняя потребность рассказать о самом главном, осмыслить происшедшее масштабно, глубоко, с общечеловеческих позиций.

Идущие вслед должны знать правду о войне, очень жестокую, но необходимую, чтобы, познавая, сострадая, негодуя, извлекать из прошлого уроки.

Не бывший на войне (Распутин), не нюхавший пороха написал так, что воевавшему не суметь. Именно потому, что фронтовик был тенденциозен, однокбок. Здесь мы, максималисты большие, навалились бы, не хватило бы нам общечеловеческого сострадания.

В. Распутин зашёл на эту тему со своей глобальной стороны, поднявшись над материалом, а не задавленный тяжким его грузом.

Распутин — тонкий, цельный, замечательный стилист. У него совпадение стиля со зрелой мыслью, авторским отношением к материалу — полное».

Попытайтесь анализом текста произведения доказать точность этого утверждения В. Астафьева.

5. В годы войны действовал один неукоснительно исполнявшийся принцип, своего рода нравственная присяга:

Нет права у меня ни на какую
Отдельную судьбу.

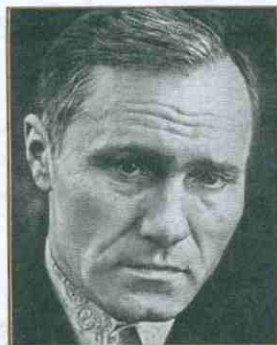
Почему в безропотной Настёне утвердилось право и жалеть и судить мужа?

6. Философ А. Лосев сказал о самопожертвовании человека: «В жертве сразу сказывается и наше человеческое ничтожество, и слабость, и наше человеческое достоинство». Что преобладает в самопожертвовании Настёны — её слабость, одиночество или высокое достоинство, независимое от воли мужа?

Подготовьте развёрнутый ответ на этот вопрос.

Характеры и сюжеты Василия Шукшина (1929—1974). Владимир Высоцкий в песне-некрологе 1974 г., когда пришла весть о смерти Шукшина на съёмках фильма «Они сражались за Родину», когда на экранах страны шёл фильм «Калина красная» с умирающим в финале героем (которого играл Шукшин), скажет:

Смерть тех из нас всех прежде ловит,
Кто понарошку умирал...



Василий Макарович Шукшин родился в селе Сростки Бийского района Алтайского края. После многих лет трудов, скитаний «в людях»: в колхозе у себя на родине, в Средней России (Калуге, Владимире) — на разных производствах, службы на флоте — он сумел экстерном сдать экзамены за три последних класса средней школы.

Вскоре, правда не сразу, а после недолгой работы в школе, он приехал в Москву (на деньги от продажи коровы) и волей случая (по настоянию Михаила Ромма, известного кинорежиссёра) попал во ВГИК (Всесоюзный государственный институт кинематографии).

В 1963 г. после серии публикаций в журналах «Октябрь» и «Новый мир» у Шукшина вышла первая книга рассказов «Сельские жители». Далее последовали, чередуясь друг с другом, отдельные издания то киносценариев («Живёт такой парень», 1964; «Калина красная», 1973), то «сценарных», чисто шукшинских рассказов, складывавшихся в циклы («Земляки», 1970; «Характеры», 1973), то романов («Любавины», 1965; «Я пришёл дать вам волю», 1968). Последний роман — исторический, посвящён Степану Разину, роль которого в будущем фильме Шукшин мечтал, но, увы, не успел сыграть. Умер Шукшин из-за творческого перенапряжения на съёмках фильма «Они сражались за Родину» по роману М. А. Шолохова (режиссёр С. Бондарчук) в жаркое лето 1974 г.

Первый сборник В. Шукшина «Сельские жители» похож на первые книги В. Белова («Речные излуки») или В. Распутина («Я забыл спросить у Лёшки», 1961). В его героях ещё «спят» все будущие конфликты, чудачества, вся их скрытая «маргинальность». В раннем сборнике ещё нет разрыва, «выброса» человека из деревни — куда? — в пространство барака, вокзала, окраины.

Герои вообще малоподвижны, им ещё хватает места и дорог в сельской округе.

В рассказе «Одни» никаких «угроз» устойчивому жизненному укладу двух старичков — Марфы и Антипа — нет.

Антип — певческая душа, музыка для него — это мир иной, хотя и не запредельный. Он видит, что ещё можно вырвать и Марфу из стихии денег, рынка, поисков выгоды. Вот и она начинает, всплакнув, подпевать мужу. В эти мгновения Антип сияет, его маленькие умные глазки светятся озорным блеском, а порой он срывается с места и идёт «по избе мелким бесом, игриво виляя костлявыми бёдрами».

Сколько ни повторялись за долгую жизнь этой пары подобные «стихийные концерты», герои к ним так и не привыкли: «Он стал подпрыгивать, Марфа засмеялась, потом всплакнула, но тут же вытерла слёзы и опять засмеялась».

— Хоть бы уж не выдючивался, Господи!.. Ведь смотреть не на что, а туда же...»

И снова «смыкалась» над героями, их кругозором обыденная жизнь на недели, месяцы: сбруи, хомуты, уздечки Антипа, беготня Марфы на рынок, подсчёт денег, дожди за окном. Неожиданно подступали бабьи слёзы, начинались взаимные утешения и прощения после наводящей на воспоминания песни.

«— Антип, а Антип!.. Прости ты меня, если я в чём-нибудь тебя обижаю, — проговорила она сквозь слёзы».

— Ерунда, — сказал Антип. — Ты меня тоже прости, если я виноват.

— Играть тебе не даю...

— Ерунда, — опять сказал Антип. — Мне дай волю — я день и ночь согласен играть. Так тоже нельзя. Я понимаю.

— Хочешь, читушечку тебе возьмём?»

Можно согласиться с мнением критика Л. Аннинского, посчитавшего началом «настоящего» Шукшина его рассказ «Чудик» (1967). Он действительно уже более конфликтен. Даже незлобивый, добрый, «живописный» по форме порыв героя наталкивается на грубость, жестокое непонимание, насмешки. Герою этому на почте не дают послать затейливую телеграмму жене:

«В аэропорту Чудик написал телеграмму жене:

„Приземлились. Ветка сирени упала грудь, милая Груша, меня не забудь. Васятка“.

Телеграфистка, строгая, сухая женщина, прочитав телеграмму, предложила:

— Составьте иначе. Вы взрослый человек, не в детсаде... В письмах можете писать что угодно, а телеграмма — это вид связи. Это открытый текст.

Чудик переписал:

„Приземлились. Всё в порядке. Васятка“».

В целом герои-«чудики» Шукшина и их драмы (и не только в тексте телеграммы) — это замечательнейшее открытие писателя. Он запечатлел — и опять с шутками, юмором, в комических ситуациях — тот сигнал тревоги, ту боль, которую С. Есенин выразил так:

Мне больно, ведь душа проходит,
Как молодость и как любовь.

Александр Вампилов (1937—1972) и литературный перекрёсток 1960—1970-х гг. В среду писателей, называемых «деревенщиками», «почвенниками», в 1960-е гг. вторгся и стал совершенно «своим» драматург Александр Вампилов. Его переосмысление судеб тех, кого называли шестидесятниками, драматизма семейных отношений, быта было очень близко и Шукшину, и Астафьеву, и Трифонову.



Василий Шукшин и Александр Вампилов: общее понимание сложности современного быта. Василий Шукшин с необыкновенной чуткостью воспринял появление целого пласта лубочного, массово-популистского искусства, паразитирующего чаще всего на высокой культуре. Этот пласт получил название «китч» от немецкого жаргонного слова Kitsch («халтура»). Элементы «китча» — гитары с бантами в общежитиях, пельницы в виде бюста Венеры, открытки веером на стене, кружева и салфеточки, всякие амулеты в кабинках шофёров, заклинательные мотивы в тостах, здравицах, рыночные экзотические картины, «астрологические» пейзажи. Всё это вошло в «интерьер» его новеллистики. Как вошли и «тексты» из стандартных сердцепипательных надписей на фото, надписей в гравёрных мастерских на вазах, портфелях, часах. Сюда же относится и пресловутая «ветка сирени упала на грудь», которую вычеркнули у Чудика в телеграмме.

В этом плане Шукшин обнаружил творческую близость к исканиям драматурга Александра Вампилова, создавшего такие пьесы, как «**Старший сын**» (1968), «**Утиная охота**» (1971), «**Провинциальные анекдоты**» (1971), «**Прошлым летом в Чулимске**» (1971), которые были понятны читателю. Внешне эта близость обнаружилась в повышенном внимании обоих писателей к упомянутым наивным приёмам, которыми провинция и деревня «утепляли», украшали свой быт, «поэтизировали» его.

Пьесы Вампилова парадоксально сочетали трагический гротеск и водевильность, естественность и неведомые, якобы невозможные ранее для героев психологические изменения, решения: всё становилось возможным для выбитых из колеи судеб. Таковы были весьма игровые пьесы (и спектакли) этого драматурга-реформатора. А. Вампилов искал особые маргинальные характеры, относимые какой-то роковой силой на обочину жизни, в промежуток. «Маргинальный» не значит «плохой», «преступный», это отъединённые, растерявшиеся, наивные существа, не умеющие часто «с волками жить и по-волчьи выть». А. Вампилов искал и находил даже целые маргинальные семьи, слои общества. Его пьеса «Старший сын» начинается со злой шутки двух молодых людей: где-то в предместье, ночью, они зашли наугад в случайную квартиру, желая в ней только переночевать. Увидев, что их вот-вот выгонят, один из легкомысленных хулиганов объявил, что он — внебрачный сын отсутствующего хозяина этой квартиры, главы семьи. В других произведениях эта недобрая эксцентричная шутка осталась бы, возможно, в рамках эпизода, анекдота: никто не стал бы такой неразумной игре двух молодых шалопаев подыгрывать. Но весь мир Вампилова так пропитан фантазмагориями, эксцентрикой, что в парадоксальную выходку обитатели случайной квартиры поверили, убедили затем самих выдумщиков в правде этого мнимого сыновства, заставили их же повести себя сообразно фантастической логике вполне человечно.

Вся история юноши Бусыгина резко меняет бытовой смысл: вначале он разыгрывает из себя сына-самозванца, затем... превращается в сына, усваивает доброту и наивность хозяина дома, старшего Сарафанова, начинает искренне жалеть и любить «отца». Озорник очеловечивается.

Любопытно, что А. Вампилов нигде не подталкивает действие. Поэтика А. Вампилова в этой пьесе близка поэтике «чуждачеств» В. Шукшина. Жизнь в «Старшем сыне» не конструируется, а воз-

никает, рождается в ней самой. Парни, пытающиеся переждать 5—6 часов под крышей чужого дома, уверенные в том, что жестоко надули окружающих, попадают в мир, согретый сердечностью.

Множество сюжетно-смысловых ситуаций, драматичных состояний героев, своего рода осознаний героями себя («самосознаний») во времени связывали и главное произведение А. Вампилова — пьесу «Утиная охота» (1971), и новеллистические циклы В. Шукшина «Характеры» (1973), «Беседы при ясной луне» (1975) и др. В сущности, и герой «Утиной охоты» Зилов, роль которого в 1970-е гг. прекрасно исполнили и О. Ефремов, и О. Даль, и бесчисленные шофёры, плотники, чудачки и «деревенские Сократы» Шукшина живут идеей игры, охоты, озорства, вызова.

Вампиловский герой Зилов чаще всего находится в ресторане, среди псевдодрузей (это уже не коллектив, а «антиколлектив»), осознавая и свою и всеобщую неприкаянность. Одному из псевдодрузей, Официанту, он говорит об этом своём печальном открытии:

«Ну вот мы с тобой друзья. Друзья и друзья, а я, допустим, беру и продаю тебя за копейку. Потом мы встречаемся и я тебе говорю: „Старик, говорю, у меня завелась копейка, пойдём со мной, я тебя люблю и хочу с тобой выпить“. И ты идёшь со мной, выпиваешь. Потом мы с тобой обнимаемся, целуемся, хотя ты прекрасно знаешь, откуда у меня копейка».

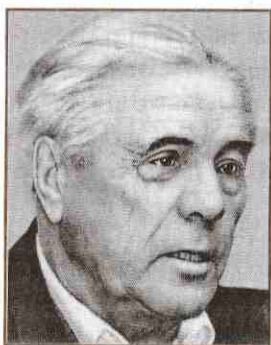
Герой Вампилова не хочет, чтобы его страсть к утиной охоте называли «хобби». Он говорит об особой тишине на этой охоте: «Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет. Ты ещё не родился. И ничего нет. И не будет». Обычная тайга в час ожидания охоты превращается для него в нечто святое: «Я повезу тебя на тот берег, ты хочешь?.. Ты увидишь, какой там туман — мы поплывём как во сне, неизвестно куда. А когда поднимается солнце? О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви... А ночь! Боже мой!»

- В сущности, и пьесы А. Вампилова, и многие новеллы Шукшина (и особенно сказка «До третьих петухов») — это разорванное на акты, сцены *исповедальное пространство* весьма одиноких, смятых жизнью мечтателей, живых среди неживого мира, это одиночество среди ожесточившихся упрощённых сознаний.

В повествовательной технике В. Шукшина, в его абсолютном слухе на все голоса жизни, умении героев «подать реплику» партнёру, в чувстве общей «сценичности» жизни, легко дробящейся и дробимой на кадры, мизансцены, присутствовало много других воздействий, находок, кроме опыта А. Вампилова.

И в этих сценках резко возросла роль реплик, которые звучат иногда крайне вульгарно. «В какой области *выявляете* себя?» — так спрашивает кандидата наук его деревенский земляк Глеб («Срезал»); «Твой *бугор* в яме?» — это одна секретарша спрашивает другую по телефону о начальнике (на работе он или в отъезде); «Тут пошёл наш Иван тянуть резину и торговаться, *как делают нынешние слесари-сантехники*» — это о герое сказки «До третьих петухов». «*Понесу по кочкам*», «*сделать ей подарок к Восьмому марта*» (т. е. ребёнка), «свадьба — это ещё *не знак качества*», «за это *никакой статьи нет*» (т. е. наказания), «бросил пить — нечем *вакуум* заполнить», «о *культуре тела* никакого понятия», «примешь (т. е. выпьешь)?» и т. п. — богатство реплик Шукшина весьма пёстрое, смешанное, окрашенное ироническим светом.

Все пересмешники Шукшина, как заметила исследователь С. М. Козлова, после появления его исторического романа о Разине каким-то поразительным образом стали сливаться с образом Степана Разина, столь же могучего и наивного народного заступника, страдальца, творца.



Крест бесконечный Виктора Петровича Астафьева (1924—2001).

На первый взгляд в центре всего художественного мира Астафьева, писателя-фронтовика, коренного сибиряка — прежде всего конфликты природного, «натурального» человека и людей эгоистического сознания, агрессивного склада (вспомните его рассказ «Людочка» (1989), «Печальный детектив» (1986)). Этот вывод долгое время звучал при анализе его романа «Царь-рыба» (1978), повести для детей «Васюткино озеро», повести «Перевал».

Но друг писателя, критик А. Н. Макаров уже в 1967 г. внёс серьёзную поправку в эту характеристику: «Астафьева не назовёшь ни бытописателем, ни пусть даже вдохновенным певцом природы, по натуре своей он моралист и поэт человечности...»

Вот как сам писатель вспоминал:

- «...У меня была до войны редкостная память... всё давалось просто так, за что и в ФЗО, и на войне меня любили и даже с плацдарма вытащили, но там, на плацдарме, осталась половинка меня — моей памяти, один глаз, половина веры, половинка бездомности, и весь полностью остался мальчик, который долго во мне удобно жил — весёлый, глазастый и неунывающий».

(Из письма В. Астафьева В. Курбатову)

В. П. Астафьев родился в 1924 г. в крестьянской семье в деревне Овсянка (под Красноярском) и уже в раннем детстве пережил судьбу семей «спецпереселенцев» (т. е. раскулаченных), попав в Игарку, за полярный круг. В повести «Кража» (1961) он воссоздал детдомовский эпизод своей биографии.

В 1941—1944 гг. будущий писатель был на фронте (участвовал в форсировании Днепра в 1943 г.), эти события стали основой романа «Прокляты и убиты» (1990—1994). После ранения он жил и работал подсобным рабочим на станции Чусовая в Пермской области. До поступления на Высшие литературные курсы (в 1959 г.) писатель создал поэтичную повесть «Перевал» (1959) о сиротском детстве сибирского мальчика Ильки, его плавании по Енисею, а затем — много рассказов, повестей и о войне («Звездопад», 1962; «Где-то гремит война», 1968; «Пастух и пастушка», 1971), и о деревенском детстве, бабушке, некогда воспитывавшей его («Последний поклон», 1968—1975), роман о Сибири и её былых характерах («Царь-рыба», 1976).

Виктора Астафьева лишь с большими оговорками, уточнениями можно причислить к «деревенским» писателям, к так называемым «почвенникам», певцам Матёры, идеализированного деревенского космоса.

Главная причина «выпадения» Астафьева из течения «деревенской» прозы — принципиально иной характер его «почвенничества», его обращений к деревенским и детдомовским годам своей биографии. Виктор Астафьев ещё дальше, чем В. Распутин, В. Шукшин, отходит от веры в некий сверхпорядок, вносимый в жизнь деревни вечной природной традицией, ритмами и жизненными циклами, идущими от земли. Он вообще строит свой художественный мир скорее на отвлечённых, лишь ностальгических или отчасти деревенских воспоминаниях о жизни семьи,

рода, о бабке Катерине, растившей его, об отце, превратившемся к концу жизни в законченное «перекати-поле». И преобладающая интонация в его «Последнем поклоне», мозаичной летописи сиротского детства, — это интонация мольбы за человека, просьбы к памяти, видевшей все способы истребления жизни, унижения человека, боль его на войне, в детдоме, госпитале:

«Память моя, память, что ты делаешь со мной? Всё прямее, всё уже твои дороги, всё морочней образ земли, и каждая дальняя вершина чудится часовенкой, сулящей успокоение. Стою на житейском ветру голым деревом, завывают во мне ветры, выдувая звуки и краски той жизни, которую я так любил... Память моя, сотвори ещё раз чудо, сними с души тревогу, тупой гнёт усталости, пробудившей угрюмость и отравляющую сладость одиночества. И воскреси — слышишь — воскреси во мне мальчика, дай успокоиться и очиститься возле него...»

■ «...Все мы, русские люди, до старости остаёмся в чём-то ребятишками, вечно ждём подарка, сказочки, чего-то необыкновенного, согревающего, прожигающего нашу, окалиной грубости покрытую, а в середине не защищённую душу, которая и в изношенном, истерзанном, старом теле часто ухитряется сохраняться в птенцовом пухе...»

Во многих текстах Астафьева встречаются прямые или скрытые цитаты из Библии (см. финал «Царь-рыбы»), те или иные напоминания человеку:

- как он одинок в мире;
- как портит подаренный ему Богом мир и свою душу;
- как забывает даже святость собственного безгрешного детства и т. п.

Ещё раз повторим — художественный мир В. Астафьева часто страшен, невыносим в отличие от мира В. Белова, В. Распутина, Ф. Абрамова. Этот писатель изображает и сферы преступной жизни. В рассказе «Людочка» (1989), когда наивную деревенскую девушку сгубила городская шпана, справедливость восстановлена была по законам воровского мира: отчим Людочки убил главаря преступников. Чисто астафьевское решение проблемы, метод оправдания самосуда, вероятно невозможный и спорный для других писателей.

В романе «Печальный детектив» (1986) — вчитаемся вместе с главным героем, начинающим писателем и следователем Сошниним, в исповеди жителей села Тугожилина. Вот одна из таких исповедей, говорящая о боли автора за героиню, за убожество её жизни: это письмо немолодой уже доярки-телятницы Арины из села Тугожилина с жалобой на сожителя Веньку Фомина:

«...Вениамин Фомин вернулся из заключения в село... и обложил пять деревень налогом, а меня... застрачал топором, ножом и всем вострым, заставил с ним спать, *по-научному — сожительствовать...*

Пришёл он ко мне в дом — никакого дохода нет от него, одни расходы, живёт на моём иждивении, на работу не стремится, мало, что пьёт сам, на дороге *чепляет товарищев* и *поит...* Я обряжаю колхозных телят, надо отдых, а он не даёт покой, всё пьянствует. Убирайте его от меня, надоел хуже горькой редьки... В колхозе роблю с пятнадцати годов. Всю ночь *дикасится*, лежит на кровати, бубнит чёво-то, зубами скрегочет, *тюремские песни* поёт, свет зазря жгёт. По четыре рубли с копейками в месяц за свет плачу. *Государственную энергию не бережёт*, среди ночи вскочит, *заорёт нестатным голосом* и за мной! По три-четыре раза за ночь бегу из дому, болтаюсь по деревне. Все спят. Куда притулиться? Захожу в квартиру и стою наготове, не раздевшись — *готовлюсь на убёг*. И об этом никто, даже соседи не знают, что у нас всю ночь *напролёт такая распутная жизнь идёт...*»

В этом описании, полном косноязычия, ощущается боль писателя за судьбу героини.

В повести «Пастух и пастушка» (1971) писатель раскрыл ситуацию недолгого просветления двух душ — лейтенанта Бориса Костяева и Люси — в разорённом войной селе в 1944 г.

В романе «Прокляты и убиты» (1990—1994) — трагедия, которую привнесла война в сердца и души, ломая человека, ожесточая его, оказалась как бы сильнее любого просветления. Впрочем, фронтовая биография писателя — он был связистом, — воспроизведённая в биографии деяний и переживаний Алексея Шестакова, связиста 1944 г., во многом помогает писателю победить мрачность. После повести «Батальоны просят огня» (1957) Ю. Бондарева астафьевский роман, вероятно, лучший памятник героям переправы через Днепр, освобождения Киева, «матери городов русских».



Фёдор Александрович Абрамов (1920—1983). Если уподобить повесть В. Белова «Привычное дело» гоголевской «Шинели», из которой вышли многие писатели-классики XIX в., то Фёдор Абрамов, выходец из архангельской деревни, явно похож на художника, вылетевшего из беловского «гнезда». Однако его стиль отличается от структуры повестей В. Белова и В. Распутина, от проповедей «Лада», т. е. незримого, соборного миро-

порядка, гармонии былой жизни на земле. Поэтому можно говорить о многих иных воздействиях на его прозу. И прежде всего — М. А. Шолохова, его «Поднятой целины». До прихода в прозу Абрамов был видным шолоховедом. Его романы «Братья и сёстры» (1958), «Две зимы и три лета» (1968), «Пути-перепутья» (1973), «Дом» (1978) — это многоплановое, многофигурное полотно с обширным пространством времени — от лета 1942 г. до почти исхода так называемого «застойного» периода.

Множество эпизодов в романах говорит о том, что его герои часто изумлены теми нормами бытия, которые им диктовало время. Михаил Пряслин — опора своей семьи, чуткий к беде и зову о помощи юноша, спаситель других бедствующих семей, усвоил, например, типичное для 1942 г. представление о людях, побывавших в плену, как о малодушных, почти изменниках. Тимофей Лобанов, односельчанин Михаила, явившийся домой из плена, и сам смят, раздавлен случившейся катастрофой: когда-то в пору коллективизации он был активистом, чуть ли «идейно» не громил родного отца, всю свою семью. И вдруг именно с ним — беда, позор плена, его физическая слабость, неспособность работать. Мать жалеет Тимофея, а отец припоминает былое:

«— Коммунар, мать твою так... Как речи с трибуны метать — коммунар... А как воевать надо — шкуру свою спасает...»

Никто здесь ни прав, ни виноват... И Михаил Пряслин, измученный трудами, потерявший отца, требует от Тимофея труда наравне со всеми. Не будешь работать — применим закон о трудовой повинности, урежем паёк.

«— Круто берёшь, парень, — сказал Тимофей. — Смотри, — не споткнись.

— Ничего, — сказал Михаил. — Я с сорок второго круто беру. — Помолчал и врезал для полной ясности, глядя Тимофеев прямо в глаза: — Когда на отца похоронка пришла».

Но война народная — это действительно война священная. Она и ожесточает, и просветляет людей. Понял много и Тимофей, тоже круто загонявший людей в коммуны в 1930-е гг., но вскоре многое понял в своей «крутизне» и Михаил. Он узнал, что Тимофей умер от болезни. И ему стыдно за свои обличения:

«— А кто его обрёл?

— Кто? Война».

Молодой герой задумывается, что и плен в 1941 г. — часть какой-то большой беды, что жизнь беспредельно сложна: «Ах, жизнь, жизнь... Неужели и дальше так будет?»

В романе «Дом» эта «жизнь» — послевоенные беды, порча людей, бегущих на лёгкие заработки, волюнтаризм районных и иных вождей — грубо «достала», задела и Михаила, внесла в его душевный мир боль, раздражение, тоску. Михаил становится нестерпимо зол на любимую сестру Лизу и только в самом конце романа прощает невольный грех этой доброй, чуткой женщины. Его раздражают два брата — близнецы Петя и Гриша, мягкие, бессемейные люди, потерявшие здоровье в годы войны, живущие лишь добротой и сочувствием друг к другу. Чем же вызваны боль и раздражение героя?

Известность Фёдора Абрамова как создателя «малоформатной» прозы, т. е. повестей, рассказов, очерков, в отдельные годы превышала его славу романиста. В 1978 г. писатель опубликовал повесть «Деревянные кони», получившую затем яркую сценическую жизнь в Театре на Таганке: сознание читателей и зрителей надолго было «разворошено», встревожено и обрадовано одновременно характером почти безмолвной старой крестьянки Милентьевны. «После отъезда Милентьевны я не прожил в Пыжме и трёх дней, потому что всё мне вдруг опостылело, всё представилось какой-то игрой, а не настоящей жизнью: и мои охотничьи шатания по лесу, и рыбалка, и даже мои волхования над крестьянской стариной», — говорил в финале этой лирической, почти бессобытийной повести герой-повествователь. Не меньшей популярностью пользовались и другие повести Ф. Абрамова о людях деревни («Пелагея», «Алька»), и рассказы о северной природе («Жила-была сёмужка» и др.).

На войне остаться человеком. («Лейтенантская» проза — окопная земля.) Повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» и рассказ А. П. Платонова «Возвращение» оказались чрезвычайно важными в эстетическом и нравственном плане для группы писателей примерно 1923—1925 гг. рождения. Они попали на войну в 18—20 лет, разделили участь миллионов рядовых работников войны (они и были среди этих солдат как лейтенанты, «Ваньки-взводные») и, уцелев, оглянулись на свою фронтовую юность. Они обнаружили с мукой и тревогой, что и много лет спустя война не ушла от них.

Я не участвую в войне,
Она участвует во мне.
(Ю. Левитанский)

- Общий, панорамный обзор войны, взгляд на бои из штаба, тем более из Генштаба, был для них неорганичен, условен. А вот впечатлений, проходящих через сердце, воспоминаний о друзьях, погибших «на безымянной высоте», оказалось много.

Ничто не должно быть забыто: ни нравственное величие рядового войны, какого-нибудь бедолаги Сашки (из одноимённой повести Вяч. Кондратьева), обычной медсестрёнки из повести О. Кожуховой «Двум смертям не бывать» (1966), почти штатских, хотя и одетых в шинели пяти девушек из повести Б. Васильева «А зори здесь тихие» (1969), ни уклончивое, до поры скрытое малодушие армейского чинуши вроде бондаревских штабистов с их карьеризмом из романа «Берег» или «Выбор»... Особое место в этой лирической прозе, серии очных ставок добра и зла, подвига и малодушия заняли такие документально-биографические книги, как «Дневные звёзды» О. Берггольц (1959), «Эхо войны» А. Калинина (1963), главы из «Блокадной книги» Д. Гранина и А. Адамовича (1977), основанные на интервью с ленинградцами-блокадниками, «У войны не женское лицо» С. Алексеевич (1985), «Бездна» Льва Гинзбурга (1965), созданная в прямом смысле как очная ставка на основании документов суда над нацистскими преступниками.

Юрий Васильевич Бондарев (род. 1924)

был артиллерийским офицером во время войны, участвовал в Сталинградской битве, сражении за Киев. Его первые повести «Батальоны просят огня» (1957) и «Последние залпы» (1959) были сразу же высоко оценены критикой, отечественной и зарубежной, за особую пристальность взгляда, тонкость анализа переживаний небольшой группы молодых людей в шинелях на крошечном плацдарме войны.



- Прежде всего, они очень сходны, эти бондаревские мальчики, в чём-то похожие на лермонтовских поручиков во многих эпизодах своего пребывания на войне (или перед встречей с войной).

Если по пути на фронт эшелон молодых бойцов бомбят, как в «Горячем снеге», то среди этих молодых лейтенантов вспыхивает полудетское соревнование: кто попадёт во вражеский самолёт из винтовки! «Попал ведь! — выкрикнул Дроздовский сдавленно. — Видел, Кузнецов? Попал ведь я! Не мог я не попасть...»

А раненный в первом же бою (в том же романе) лейтенант Давлатян искренне обижен на судьбу: «Мне не повезло, не повезло! А я так мечтал попасть на передовую, я так хотел подбить хоть один танк! Я ничего не успел». И он не принимает утешений: ничего, подлечишься, вернёшься — и все танки будут твои.

Впрочем, эти «мальчики» — какие-то чудесные идеалисты, поистине золотое поколение в истории России — и в госпитале не удерживаются. Борис Ермаков, молодой капитан из повести «Батальоны просят огня», сбежал из госпиталя, не долечившись. Будто война вот-вот кончится без него... Подполковник Гуляев беседует с ним в пристанционном садике, внутренне изумляясь этой пылкой, нетерпеливой энергии, не отказывающей себе — даже сейчас! — ни в чём. Ни в радости дружбы, ни в глубине сердечных порывов.

Какая-то ломкость, нерасчётливость, хрупкость душевных движений, отступлений от мелкой регламентации и одновременно внутренняя деликатность при обсуждении сложных вопросов есть у всех бондаревских офицеров. Они, по сути дела, аскетично-целомудренны, но внешне иногда саркастичны, порой наигранно-

романтичны. Для взрослости они рано начинают курить, о своих скромных любовных увлечениях говорят с напускным мужеством:

«— Владивосток, — мечтательно ответил Нечаев. — Увольнительная на берег, танцплощадка, и — „В парке Чаир“... Три года прослужил под это танго. Убиться можно, Зоя, какие были девушки во Владивостоке — королевы, балерины! всю жизнь буду помнить!»

Повести Ю. Бондарева, как и почти одновременно с ними появившиеся повести и романы Г. Бакланова (1923—2009) «Пядь земли» (1959), «Мёртвые сраму не имут» (1961), «Июнь 1941 года» (1964), как повесть В. Курочкина «На войне как на войне» (1965), называли «лейтенантской» прозой, литературой о «мальчиках в шинелях».

Какой этический смысл вкладывался в это понятие в 1950—1960-е гг., в атмосфере «оттепели»? Ведь термин «мальчишки» звучал тогда и в песнях, и в кинодраматургии, и со сцен театров. «Спрашивайте, мальчишки, спрашивайте, а вы, люди, ничего не приукрашивайте», — писал Р. Рождественский. «Постарайтесь вернуться назад», — говорил (а вернее, пел, заговаривал судьбу своих военных мальчигов) Б. Окуджава. «Будь здоров, школяр» и «До свидания, мальчишки» — так назывались повести Б. Окуджавы и Б. Балтера. «Мальчишество» это не было синонимом незнания жизни, только хрупкости души, беззащитности, инфантилизма, беспомощности. Сейчас очевидно, что высокий идеализм этих юных героев нёс в себе замечательный нравственный заряд. Весь свод житейской «мудрости», основанной на хитринке, страхе, на этике Молчалиных, на эгоизме, сводимый к формулам такого плана: «поклонишься — не переломишься», «не пойман — не вор», «помалкивай», «моя хата — с краю», «плетью обуха не перешибёшь», «ты начальник — я дурак» и, наоборот, «умри сегодня ты, а завтра — я» и т. п., — для этих мальчигов было бы приспособлением к кризисной, не очень удавшейся, ещё «черновой» истории.

Повести К. Воробьёва «Убиты под Москвой» (1961), Вяч. Кондратьева «Сашка» (1979), Е. Носова «Усвятские шлемоносцы» (1977). Эти небольшие произведения не просто передают в миниатюре весь путь «лейтенантской» прозы: в них, особенно в повести Носова, ставшей частью эпопеи, пусть не написанной, намечены маршруты движения к будущей эпической книге.

Начало и финал повести К. Воробьёва «Убиты под Москвой» демонстративно противоположны. В начале повести бодро идёт на позиции под Москвой учебная рота кремлёвских курсантов, идёт с каким-то вызовом обстоятельствам, с аристократизмом почти гумилёвских капитанов или лермонтовских фаталистов-поручиков. Каждый курсант влюблённо смотрит на фигуру своего командира Рюмина, щеголеватого, романтического, в тугих кожаных перчатках, с прутиком в руках, который он называет стеклом. Надменно-ироническая улыбка, торжественно-напряжённый звук команд — и... наивность молодости, не знающей, что фронт перед ними давно прорван, что вместо «зримого и величественного» ряда укреплений из железобетона, этаких бастионов, их ждёт жалкая траншея с осыпающейся землёй. Этого идеализма, презрения к врагу ещё хватило курсантам на внезапную, дерзкую ночную атаку, разгром врага в деревне, — во время боя немцы даже «забыли о неизъяснимом превосходстве своих игрушечно-великолепных автоматов», но всё дальнейшее стало для этой юности сплошной трагедией: рота была окружена, уничтожена с воздуха, и щеголеватый фаталист Рюмин, совсем не трус, предпочёл смерть плену.

При анализе этой повести обратим внимание на сложный духовно-нравственный путь второго главного героя, командира взвода Алексея Ястребова. Именно Ястребов первым понял: начинается совсем иная война, война народная, война без правил и парадов, без щегольства и высокомерия. Рюмин с его кожаными перчатками, прутиком-стеклом, фуражкой набекрень и страхами, скепсисом — это уже прошлое.

В повести В. Кондратьева «Сашка» батальное пространство, так же как и в последующем «ржевском цикле» солдатских повестей и рассказов, — предельно замкнуто: везде — клочок Смоленской земли, редующие в атаках роты, внезапные видения. «На поле среди трупов поднимается кто-то и идёт в нашу сторону — оказывается, не всех раненых забирают с поля боя». Но это сжатое фронтовое пространство необыкновенно драматизируется, насыщается «электричеством» тревог, мук, запросов совести благодаря герою. Вернее, новому в военной прозе характеру. Сашка — незлобный, неагрессивный человек, он радуется уже тому, что никто в траншее не подозревает его в «слабости» патриотизма. Он вдруг в одной из атак пленил немца. Сашке же и поручено было его «ликвидировать» по пути в тыл. Истинная

глубина гуманизма В. Кондратьева в создании характера Сашки, пленившего немецкого солдата и спасшего его же от нелепого убийства. Это особенно понятно при сравнении героя повести «Сашка» с другими молодыми героями писателя: из рассказа «На станции Свободный» и повести «Поездка в Бородухино». Сам В. Кондратьев незадолго до трагической гибели писал, что на всех своих молодых героев он смотрит как бы из 1942 г., сквозь призму стона, боли, крика души, глазами того юного поэта, каким был он сам на Ржевском пятачке:

...И умирает на поле не воин,
Не страшный для врага солдат,
А мальчик маленький, который, корчась в боли,
В последнем стоне кличет мать...

Главное для Сашки — не быть охваченным смертью, заражённым вирусом одичания, жестокости, властолюбия. «И тут только Сашка понял, — пишет В. Кондратьев, — какая у него сейчас страшная власть над немцем. Ведь тот от каждого его жеста то обмирает, то в надежду входит... Сашке даже как-то не по себе стало...»

Сашка — родная душа, свой человек для Андрея из рассказа «На станции Свободный», который — это уже деталь автобиографии Кондратьева — видит на путях толпу заключённых. Её конвой бросил, рассадил на рельсы для удобства пересчёта; «Господи... отец... Неужели и он так... на коленках. Его отец... на коленях. И Андрей ещё сильнее прижал руку ко рту, еле удержав стон».

- Слово?.. Близость боли, стона, тревоги за человека на войне и надежде, что он и на войне останется человеком... Это черта всех лучших повестей и рассказов о войне (В. Богомолова «Иван» (1957), «Так хочется жить» В. Астафьева (1995), «Усвятские шлемоносцы» Е. Носова (1977)).

Задание: подберите диски с записями фильмов, снятых по повестям и романам Ю. Бондарева, Б. Васильева, В. Гроссмана, К. Симонова, посмотрите их и проведите диспут об этих фильмах, обратив внимание на то, как точно писатели передали трагедию первых дней войны.

Юрий Трифонов (1925—1981) и новый персонажный ряд городской прозы, самопознание личности в прозе Андрея

Битова (род. 1937), фантастика городского и барачного быта в повестях Вл. Маканина (род. 1937).

В разные годы эту весьма сложную иронически-философскую прозу называли то «городской», то «интеллектуальной», даже «философской» или «военной», якобы лишённой интеллектуальности и философии, но суть её, обращённую всецело к личности, её памяти, мукам повседневных нравственных отношений в общественной среде, эти определения раскрывают слабо. Важно подчеркнуть главное в ней:

1) с одной стороны, она как бы реализует давний призыв-заклинание В. В. Розанова 1919 г., его крик боли за человека, превращаемого в песчинку: «Интимное, интимное берегите: всех соковищ мира дороже интимность вашей души! — то, чего о душе вашей никто не узнает! На душе человека, как на крыльях бабочки, лежит та нежная, последняя пыльца, которой не смеет, не знает коснуться никто, кроме Бога» («Апокалипсис нашего времени»);

2) с другой стороны, эта проза, как, впрочем, и многие другие любопытнейшие явления 1960—1980-х гг., вроде романа-эссе «Память» В. А. Чивилихина, «Писем из Русского музея» и «Чёрных досок» В. А. Солоухина, и даже особого типа «лагерная проза» В. Т. Шаламова, исследует мир через призму культуры, философии, религии. Для этой прозы течение времени — это движение духа, драма идей, многоголосие индивидуальных сознаний. А каждое сознание — это «сокращённая Вселенная». В известном смысле «интеллектуальная» проза продолжает традиции М. А. Булгакова, оценивавшего мир в «Мастере и Маргарите» сквозь призму великого мифа о Христе, Л. Леонова, автора «Русского леса», безусловно, философской прозы М. М. Пришвина, антиутопий А. П. Платонова.

Из представителей русской эмиграции ей ближе всего оказалась, потеснив даже И. А. Бунина, Владимир Набоков (1899—1977) с его культом художественной формы, пародированием литературных текстов.

Показателем наивысших достижений «городской» прозы, её движения идей и форм, ломки привычных форм повествования стали так называемые семейно-бытовые повести Юрия Трифонова на московском материале: «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971), роман «Дом на набережной» (1976), повесть Ю. О. Домбровского (1909—1978) «Хра-

нитель древностей» (1964), имеющая продолжение в виде его романа-завещания «Факультет ненужных вещей» (1978). Весьма популярны были в 1960—1980-е гг. повести Вл. Маканина «Предтеча» (1982), «Где сходилась небо с холмами» (1984), роман А. Битова «Пушкинский дом» (1978). В самиздате начала свой путь повесть о философствующем пьянице Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» (1968). Немалый успех сопровождал появление повести В. Сёмина (1927—1978) «Семеро в одном доме» (1965), чрезвычайно лиричных, интимных рассказов и повестей В. Лихоносова (род. 1936) «Брянские», «Люблю тебя светло» (1969), повести В. Крупина «Живая вода» (1980).

Достаточно активным фоном для этой прозы вечных вопросов возрождения личности, «диагностики» души в теснинах быта стало в эти годы распространение стихов В. Высоцкого типа «Диалог у телевизора» или «Милицейский протокол» (1971), А. Галича, авторских песен В. Цоя, А. Башлачёва с их явным перемещением личности из социальной среды (коллектива) в среду приятельскую, просто в застольную компанию, часто не случайно, а как бы принципиально «пьющую». Эти перемещения ломали все интеллектуальные перегородки.



Юрий Трифонов в повести «Предварительные итоги» урезонирует философов, готовых искать беды человека в большой истории, чуть ли не в космосе:

«...Ах, Боже мой, не надо искать сложных причин! Всё натянулось и треснуло от того, что напрягся быт. Современный брак — нежнейшая организация. Идея лёгкой разлуки — попробовать всё сначала, пока ещё не поздно, — постоянно витает в воздухе, как давняя мечта совершить, например, кругосветное путешествие».

В повести «Обмен» главный герой Виктор Дмитриев по настоянию расторопной жены Риты (и её родичей Лукьяновых) решил съехаться с уже смертельно больной матерью, т. е. совершить двойной обмен, взойти «в квартирном плане» на более престижный уровень. Метания героя по Москве, нажим Риты на героя, остальных Лукьяновых, поездка его на дачу в кооператив «Красный партизан», где некогда в 1930-е гг. жили отец и его братья, люди с революционными биографиями, люди из «дома на набе-

режной», «оттёртые» от власти при Сталине, — и предполагаемый обмен вопреки желанию самой матери был триумфально совершён. Оказывается, «обмен» совершён был гораздо раньше. Большая Ксения Фёдоровна, мать героя, хранительница нравственной высоты, говорит сыну о его снижении, «олукьянивании», вообще измелчании, покорности духу вещизма:

«— Ты уже обменялся, Витя. Обмен произошёл... — вновь наступило молчание. С закрытыми глазами она шептала невнятицу:

— Это было очень давно. И бывает всегда, каждый день, так что ты не удивляйся, Витя. И не сердись. Просто так незаметно...»

В другой повести, «Предварительные итоги», герой-переводчик, изнуряющий свой мозг (и талант), переводит ради денег нелепую поэму некоего азиатского поэта-дельца Мансура «Золотой колокольчик» (прозвище восточной девушки, данное ей за звонкий голосок). Он непрерывно меняет что-то возвышенное на усреднённое, стандартное, сделанное по мерке. Он способен чуть ли не на грани самонасмешки оценивать свой труд: «Практически могу переводить со всех языков мира, кроме двух, которые немного знаю — немецкого и английского, — но тут у меня не хватает духу или, может быть, совести». Но ещё более страшный обмен, от которого герой убегает, но с которым в итоге смиряется, свершается в его семье, с сыном Кириллом, женой Ритой, гонящейся за иконами как частью мебели, усвоившей цинично-упрощённую мораль репетитора Гартвига, подруги Ларисы. Как всё упрощается в этой среде!

В повести «Долгое прощание» в состоянии обмена, распыления сил живут актриса Лиля Телепнёва и её муж Гриша Ребров, сочиняющий заведомо средние пьесы. Обмен, хроническая неудача сопутствуют им. И тогда, когда нет ролей, нет успеха, и даже тогда, когда Лиля вдруг обрела успех в громком спектакле по пьесе драматурга Смолянова (а пьеса «всё же дерьмо средней руки»), когда она «в парниковой, цигейковой роскоши» уверенно садилась, подняв полы дорогой шубы, в автомобиль...

- Как оценивать этот тотальный, на первый взгляд неповторимый пессимизм, печаль ностальгии, постоянное крушение и убывание какого-то светлого, аристократического начала в героях повестей Трифонова? Малодушие ли сквозит в их уступках мещанству, «вещизму» или смирение паче гордости?

Объяснение ностальгии, особого «революционного аристократизма» героев Трифонова только сейчас стало предельно очевидно. Её в известной мере объяснил в своих записках о Трифонове его друг В. Кардин, рассказав о родословной писателя, сына репрессированного революционера, явно «своего человека» (до ареста) в привилегированном «доме на набережной», где жили семьи членов ЦК, наркомов 1930-х гг.

Философско-иронический, аналитический стиль Ю. Трифонова, его путь исследования человеческого интеллекта в схватках и компромиссах с веком по-своему продолжили многие: и Б. Ямпольский в романе «Московская улица» (1985), и Вл. Маканин в «Сюжетах усреднения» (1991), и Ф. Горенштейн в романах «Псалом» (1974—1975), «Место» (1987), в повести «Последнее лето на Волге» (1992).

«Историю как книгу приоткрой...» Историческая романтика 1960—1980-х гг. Исторический роман — это древо памяти. В 1960—1980-е гг. появились произведения, сообщающие новые сведения «о царях и графах» (вместо былых народных заступников Разина, Пугачёва, декабристов и т. п.). Это романы **В. С. Пикуля** (1928—1987) — «Пером и шпагой» (1970), «Битва железных канцлеров» (1977), т. е. князя Горчакова и Бисмарка, «У последней черты» (1979), «Фаворит» (1984), в которых речь идёт о Потёмкине и о последних годах династии Романовых, о Григории Распутине.

Валентин Пикуль предпринял грандиозную попытку раскрыть национально-государственный путь России среди враждебных ей сил, показать конфликт «собирателей» России и её разрушителей. Это удалось лишь отчасти — прежде всего в романах «Битва железных канцлеров» и «У последней черты». Писатель умел оживить историческую канву, извлечь потенциал художественности из документа, освоил приёмы превращения (беллетризации) письма исторического деятеля или переписки в монолог героя или диалог, сцену. Он излишне легко «меблировал» эпоху, расписывая оргии Распутина или альков Екатерины II, но, к сожалению, не внёс в сознание читателя философско-лирического, религиозно-мистического ощущения истории, присущего исторической романистике, скажем, Д. С. Мережковского (трилогия «Христос и Антихрист»: «Смерть богов. Юлиан Отступник», «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», «Антихрист. Пётр и Алексей») и М. А. Алданова («Мыслитель», «Ключ», «Повесть о смерти», «Десятая симфония» и др.). Он не создал «своих» характе-

ров вроде Емельяна Пугачёва из эпопеи Вяч. Шишкова «Емельян Пугачёв» или Степана Разина («Я пришёл дать вам волю» В. Шукшина).

Специфическую сферу **историко-революционного романа** породили в 1960—1980-е гг. произведения на так называемую **лагерную тему**: прежде всего произведения Александра Исаевича Солженицына, Варлама Тихоновича Шаламова (1907—1982), его «Колымские рассказы» (1966), Евгении Семёновны Гинзбург (1906—1977), повесть «Крутой маршрут» (1967 — I часть), Олега Васильевича Волкова (1902—1996), роман «Погружение во тьму» (1985), наконец, Юрия Осиповича Домбровского (1909—1978), роман «Факультет ненужных вещей» (1978) и др.

* * *

Современный литературный процесс характеризуется прежде всего исчезновением былых канонизированных тем («тема рабочего класса», «литература об армии» и т. п.) и резким возвышением роли быта, семейной микросреды, заменой былого казённого коллектива (с его социальными ролями) обычной семьёй, компанией, бытовым уровнем взаимоотношений героев. Это такие произведения, как «Смирненное кладбище» и «Стройбат» С. Каледина, «Компромисс пятый» С. Довлатова, «С кошёлочкой» Ф. Горенштейна.

От реализма к постмодернизму. Много жалоб на жёсткость (даже жестокость) деяний и нравственных решений героев в современной прозе и кинодраматургии звучит нередко в письмах, суждениях читателей.

- Как вы оцениваете избыток жестоких, порой крайне грубых подробностей, ситуаций в новейшей прозе? Можно ли говорить о них как о непросеянном «мусоре», «неотфильтрованной мути»? Или через этот гиперреализм, «правду до озноба», заземлённость реалистическая проза должна была пройти? Права ли Л. Петрушевская, которая сказала, что «любое несчастье, отрепетированное в искусстве, вызывает тем сильнее катарсис, возвращая к жизни, чем совершеннее, гармоничнее прошла репетиция страдания и страха» (из лекции Л. Петрушевской в Гарвардском университете «Язык толпы и язык литературы», 1991)?

Контурсы исканий реалистической прозы, её жестоких импровизаций на темы современности, её вторжения в запретные ранее пространства (скажем, работу похоронной команды в повести

«Смирненное кладбище» С. Каледина) оказались очень подвижны, тревожны.

Уже в творчестве Л. Петрушевской реализм оказался в известной опасности от избытка натурализма: «чернухи», «стенографизма», от концентрации грязных подробностей, явной ущербности судеб героев. Автор исходит из принципа: литература — репетиция сострадания. И чем ущербнее, несчастнее, в известном смысле «футлярнее» (т. е. замкнутой, поглощённой своей бедой) сознание, тем необходимее найти путь к состраданию. Тяжело читать о бедах — ещё тяжелее жить среди бедолаг и не обозлиться.

- Уточните свои представления о модернизме, постмодернизме, так называемой виртуальности, о повествовании в духе фэнтези.

Наиболее рельефно переходное состояние современной прозы сказалось в романах, повестях **Виктора Пелевина** (род. 1962). Выпускник МЭИ, инженер, затем студент Литературного института (с 1988 г.), он занимался какое-то время редактированием переводов по восточному мистицизму, в частности буддизму. Его увлекли приёмы изложения фантастических (и оккультных) мотивов. Разные пласты сознания у героев функционируют «в реальностях обыденной жизни», множество виртуальных ситуаций стало для Пелевина средством «реализации его личности». Говоря о романе Пелевина «Чапаев и пустота» (1995), критики отмечали: «Сюжетные мотивы порождаются игрой слов, заимствуются из буддийских мифов или возникают путём профанации современных архетипов» (Русские писатели XX века. — М., 2009. — С. 409). Сам писатель называет свой метод письма загадочно: «турбореализмом». Но как поверить в реальность мира, где одновременно «живут» и Анка-пулемётчица из «Чапаева», и Котовский, и... белый барон Юнгерн, и призрак Алексея Толстого? Чья воля собрала их вместе в литературном кабаке «Музыкальная табакерка»? Не все способны ещё верить, что жизнь — это балансирование между вопросами и абсурдом.

- Определите для себя, что такое «римейк» (т. е. переделка). Безгранична ли свобода игры с чужими образами, сюжетами? Придаёт ли новизну содержания игра с ракурсами, паузами, фиксациями, «со скитаниями заблудившейся психической энергии» (В. Пелевин) вместо создания исторически конкретных миров?

Постмодернизм конца XX в. в ещё большей мере отдаляет литературу от реального мира: для него реален только текст произведения, восходящий к другим текстам. В итоге устраняется и представление о самом произведении: его текст — часть единого анонимного «Текста» мировой литературы. Так, теоретик постмодернизма Вяч. Курицын видит в постмодернизме приоритет «энергетики» над семантикой (т. е. смыслом), радикальную иронию и самоиронию, движение от текста к «анонимному бормотанию», от сознания к подсознанию.

Александр Солженицын в 1993 г. в «Ответном слове на присуждение литературной награды Американского национального клуба искусств» так сказал о постмодернизме и массовой культуре: «Для постмодернистов мир не содержит реальных ценностей. Даже есть выражение „мир как текст“ — как вторичное, как текст произведения, созданный автором... Только это и есть стоящая реальность. Оттого повышенное значение приобретает игра — но не моцартианская игра радостно переполненной Вселенной — а натужная игра на пустотах».

«Виртуальность, — по мнению Вяч. Курицына, — это не искусственная реальность, а отсутствие деления реальностей на истинные и иллюзорные». Виртуальность предполагает, что «статус мира сомнителен», а реализма — тем более, что мир дан только как перечисление вещей, как тот или иной «способ судить о нём» и т. п.

- Какие произведения в наибольшей мере характерны для «новой волны», «другой» литературы?

Внимание к этому бедному, обесцвеченному, иногда абсурдному быту, к опыту человеческой души, которая вынуждена обживать в атмосфере сдвигов, ломки традиционного, порождает и особые сюжеты жизни. Многие писатели как бы хотят отделаться от былой патетики, псевдомонументализма, риторики, проповедничества. Апологет этой «другой» литературы Вик. Ерофеев отчасти прав, когда подчёркивает в былой прозе избыток оптимистических иллюзий, коллективистского братства, проповедничества и оправдывает нынешнюю «эстетику эпатажа и шока», интерес к грязному слову, мату как детонатору текста, желание всякую патетику «перемывать» в щелочном растворе иронии (Ерофеев В. Русские цветы зла: Предисловие к антологии прозы 70—90-х гг. — М., 1997).

Реалистическая ветвь литературы подходит с трудом к новым темам, к осмыслению перелома в сфере нравственных ценностей. Можно отметить как безусловно значительные успехи её и повесть В. Богомолова, автора романа «Момент истины», «В кригере» (1993), и последние рассказы В. Распутина «Нежданно-негаданно» и «В родную землю», и неоднозначно оценённые романы В. Астафьева «Прокляты и убиты» и Г. Владимова «Генерал и его армия».

■ Предсказуемы ли грядущие серьёзные перемены эволюционного процесса в новейшей прозе и поэзии?

Сейчас возможен следующий шаг в поисках и обретениях нового взгляда на «страны родной минувшую судьбу». Главное — в осознании художниками величайшей ответственности за Россию, за возможность её достойного бытия.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Литературный процесс

Малоформатная проза

Поэтика «деревенской» прозы

Свободное повествование и роль авторского начала

«Лейтенантская» проза (произведения о Великой Отечественной войне)

«Городская» (или «интеллектуальная») проза

Народно-смеховая культура

Повести-драмы (произведения В. Распутина)

Сочетание трагического гротеска и водевильности (пьесы А. Вампилова)

Историческая романистика (В. Пикуль)

Размышляем о прочитанном



1. Что понимается под «оттепелью» 1953—1964 гг.? Как восстанавливался процесс естественного развития литературы?
2. Почему Е. Евтушенко в 1960-е гг. называл себя «я целе- и нецелесообразный»? Андрей Вознесенский так писал о поэте: «...всегда трибун, в нём дух переворота и вечно бунт». С какого типа плановостью и целесообразностью спорят поэты?
3. Какие этапы возвращения «задержанной» литературы (Булгаков, Платонов, Шмелёв, Набоков) вы можете указать?

4. Почему именно русская «деревенская» проза стала на многие десятилетия своеобразной вершиной обновления всего литературного процесса?
5. Какую роль сыграла фронтовая биография в творчестве Ю. Бондарева, К. Воробьёва, Е. Носова, Г. Бакланова? Как «война участвует» в них?
6. В чём смысл «обменов», опустошений души у героев повестей Ю. Трифонова?
7. Почему герой повести В. Кондратьева «Сашка» пожалел пленённого им немца?
8. Как вы относитесь к мысли, высказанной некоторыми современными писателями, о назначении военной прозы: «Утверждать жизнь без врага и ненависти»? Отвечают ли этой цели повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» и «Прокляты и убиты»?
9. Повесть К. Воробьёва «Убиты под Москвой» называют прологом войны народной. Как совершается смена лидеров в этой повести?
10. Что вы можете рассказать о теме одиночества человека в толпе, о возникновении фигуры страдающего антилидера на примере произведений А. Вампилова и В. Шукшина? Спасало ли их героев бегство в тайгу, к земле или страсть к утиной охоте?

Творческие задания



1. Вы слушали авторские песни, знаете многих бардов 1960—1980-х гг. Что брали они из профессиональной поэзии и что отрицали в ней? Есть ли будущее у авторской песни? Не стал ли Владимир Высоцкий высшей точкой в её развитии? Обсудите своё мнение.
2. Прав ли Я. Смеляков, сказавший:

Спервоначалу и донине,
Как солнце зимнее в окне,
Должны быть всё-таки святыни
В любой значительной стране.

Аргументируйте свой ответ примерами.

Темы устных сообщений и рефератов



1. Тема милосердия в современной прозе («Деньги для Марии», «Живи и помни» В. Распутина, «Людочка» В. Астафьева, «Живая вода» В. Крупина, «Белый Бим Чёрное Ухо» Г. Троепольского).
2. Остаться человеком в пламени войны (по произведениям современных писателей: «Иван» И. Богомолова, «Горячий снег» Ю. Бондарева, «Крик», «Убиты под Москвой» К. Воробьёва, «Сашка» В. Кондратьева, «А зори здесь тихие» Б. Васильева).

Литература и другие виды искусства



Какие произведения современных авторов экранизированы? Приведите примеры.

Проект



Нравственные проблемы в таких произведениях, как «Обмен», «Долгое прощание» Ю. Трифонова, «Пожар» В. Распутина, «Царь-рыба» В. Астафьева. (Коллективное исследование.)

Советуем прочитать



■ **Золотусский И. П.** Исповедь Зоила: Статьи, исследования, памфлеты. — М., 1989.

Книга известного критика охватывает такие яркие явления современной прозы, как творчество К. Воробьёва, Ф. Абрамова, В. Распутина, В. Семёна и других писателей. Сборник отличает независимая позиция, живой язык и обширные знания автора.

■ **За алтари и очаги:** Сб. ст. — М., 1989.

Голос, идущий из глубин духа — «за всех и ради всех», — таков основное содержание этой книги. В статьях Л. Леонова, П. Палиевского, С. Небольсина, других авторов с особой силой отразилась историческая неизбежность и необходимость восстановления и обновления связей современной культуры с классическим наследием, возрастающий интерес к отечественной истории и к вопросам экологии и экономики.

■ **Каверин В.** Эпилог: Мемуары. — М., 1989.

В книге известного русского писателя воссоздана эволюция литературных форм 1920—1930-х гг. (I съезд Союза писателей СССР, сложные судьбы М. А. Булгакова, К. А. Федина, А. Т. Твардовского и др.), споры о путях обновления реализма в русской критике 1920-х гг. и литературных кругах «Серapiоновы братья», обзриутов, воскрешены забытые писательские фигуры (Л. Добычин, К. Вагинов и др.).

■ **Избавление от миражей: Соцреализм сегодня** / Сост. Е. А. Добренко. — М., 1990.

В книге собраны выступления ведущих критиков и учёных-литературоведов, посвящённые судьбам метода социалистического реализма как образно-поэтической концепции мира, претерпевшего болезненные метаморфозы в атмосфере застоя, утратившего волю к первооткрывательству, ставшего в 1950—1970-е гг. «поэтикой должного», сводом окаменевших канонов.

- **Агеносов В. В., Маймин Е. А., Хайруллин Р. З.** Литература народов России. — М., 1995.
В книге содержится обстоятельный анализ произведений современных писателей.
- **Ерофеев Виктор.** Русские цветы зла. — М., 1997.
В статье, предпосланной антологии «Русская проза конца XX века», автор предлагает читателю своеобразную «литературную дегустацию» — анализ новелл Ю. Мамлеева, Э. Лимонова, Т. Толстой, Д. Пригова, В. Пьецуха, а также В. Астафьева, В. Шаламова, А. Синявского как некоей коллективно созданной летописи скитаний русской души в годы «оттепели», застоя, перестройки.
- **Бондаренко В.** Реальная литература. — М., 1996.
В книге содержится двадцать портретов современных, реально работающих русских писателей конца XX в.

ТЕМЫ НАУЧНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ

Понять и сохранить «человеческое в человеке». Как воплощается эта мысль в творчестве художников слова начала XX в.?

Проблема «Добра и Зла» в творчестве писателей Серебряного века.

Образ России в творчестве писателей Русского зарубежья.

Горький. Диалог с историей.

Монолог о России (по произведениям И. А. Бунина).

Большая человеческая правда (по произведениям М. А. Шолохова).

«Тихий Дон» — великая книга XX в.

«Я хотел быть памятью. Памятью народа, который постигла большая беда» (по произведениям А. И. Солженицына).

Театральные постановки и киноинсценировки по произведениям В. М. Шукшина.

Прошлое или современность — что в большей степени служит предметом осмысления для современных писателей?

В какой мере жанры фэнтези, детектива оказывают влияние на современный роман?

Отличие произведений постмодернизма от традиционных повестей и романов, созданных в 90-е и 2010-е гг.

Почему поэзия сегодня менее популярна, чем во времена «поэтического бума»?

Содержание

Литература 1930-х годов	3
Романы 1930-х гг.	—
Тридцатые годы как продолжение и одновременно противоположность 1920-х гг.	5
Николай Островский (1904—1936)	6
Литература на стройках пятилетки	7
Интимная лирика 1930-х гг.	9
Лирический перелом в поэзии Бориса Корнилова и Павла Васильева	11
Тема коллективизации в литературе	12
Первый съезд Союза писателей СССР (17 августа — 1 сентября 1934 г.) (В. А. Чалмаев)	13
Андрей Платонович Платонов (В. А. Чалмаев)	16
Юность Платонова: семейное воспитание, трудовые университеты	—
Андрей Платонов в годы революции и Гражданской войны (1917—1922)	17
Ранняя публицистика и поэзия Платонова	18
Два Шарикова — их сходство и различия	22
Андрей Платонов в конце 1920-х гг.	24
Михаил Афанасьевич Булгаков (О. Н. Михайлов)	33
Отец	34
Мать	—
Семья	35
Булгаков-врач	37
«Записки юного врача»	38
Позиция	39
Роман «Белая гвардия»	40
Отчаяние	41
Надежда	42
«Собачье сердце»	44
Ярость	45
Театр Булгакова. «Дни Турбиных»	46
«Бег»	49
Художник и тиран	51
«Кабала святош»	52
Инстинкт государственности	53
«Мастер и Маргарита»	54
Композиция. Два стилистических потока	56
«Мастер и Маргарита» и сатира Ильфа и Петрова	—
Новаторство романа. Философская концепция	57

Иван Бездомный и обретение дома, Родины, истории	58
Образ Иешуа	59
Бессмертие	60
Марина Ивановна Цветаева (А. И. Павловский)	63
Детские годы	64
Первые публикации	65
Назначение поэта	67
Тема России. Поэтический сборник «Вёрсты»	68
Отношение к Первой мировой войне	69
Фольклорные истоки творчества	—
Годы революции и Гражданской войны	70
Поэмы Цветаевой	72
Чешский период творчества	—
Тоска по родине	73
Цветаева и Пушкин. «Стихи к Пушкину»	75
Проза Цветаевой	—
Возвращение на родину	77
Осип Эмильевич Мандельштам (А. С. Карпов)	79
Начало пути	—
Поэт и время	84
Акт мужества	88
«Воронежские тетради»	91
Гибель поэта	94
Алексей Николаевич Толстой (О. Н. Михайлов)	97
Граф Толстой или Бостром?	—
«Детство Никиты»	98
Память детства и чувство Родины	—
Учёба в Самаре и Сызрани	100
Петербург	—
Пора исканий — себя, любви, творчества	—
Взлёт	101
Хождение по мукам — биография, судьба, роман Толстого	—
Зов Родины	102
«Хождение по мукам» — от романа к роману-эпопее	103
Толстой в годы Великой Отечественной войны	104
Работа над романом. Историзм и злободневность	—
Композиция романа. Образ Петра Первого. Новаторство Толстого	105
Образ Петра. Становление личности	106
Приём контраста	109
Приём внутреннего жеста	110
Характеры	111
Народ в романе	112

Сила изобразительности	113
Роман о Петре и уроки Толстого	114
Михаил Михайлович Пришвин (<i>З. Я. Холодова</i>)	117
Особенности художественного мироощущения Пришвина	—
Два родника: детство и любовь	118
Начало творческого пути	119
На перепутьях истории	120
Попытка диалога	121
Природа — зеркало человека	122
Корень жизни	123
Любовь как дело человеческой жизни	126
Сказки о Правде	127
Завещание художника	128
Борис Леонидович Пастернак (<i>А. С. Карпов</i>)	132
Начальная пора	—
Поэт и эпоха	136
Человек и природа	139
«Доктор Живаго»: проза поэта	141
Подведение итогов	148
Анна Андреевна Ахматова (<i>А. С. Карпов</i>)	153
Биография поэта	—
Основные вехи жизненного и творческого пути Ахматовой. Поэзия женской души	155
Тема любви в ранней лирике Ахматовой, средства выражения переживания в стихах	158
Особенности воссоздания внутреннего мира лирической героини стихов в поэзии Ахматовой. Родина в лирике Ахматовой ...	160
Ощущение приобщённости индивидуальной (и своей собственной тоже) судьбы к вечности, к истории	164
«Реквием»	167
«Поэма без героя»	170
Николай Алексеевич Заболоцкий (<i>А. М. Турков</i>)	176
Начало пути	—
«Столбцы»	—
Зарождение главной темы	178
«Воля и упорство»	180
Годы испытаний	181
Расширение тематики	182
«Мысль — Образ — Музыка»	183
Михаил Александрович Шолохов (<i>В. А. Чалмаев</i>)	186
Детские и юношеские годы, семейное окружение Михаила Шолохова	—

«Донские рассказы» (1920) и «Лазоревая степь» (1920) как новеллистическая предыстория эпопеи «Тихий Дон» (1928—1940)	193
«Тихий Дон»	194
История создания и публикаций романа «Тихий Дон»	—
Эпос и трагедия: глубина постижения исторических процессов, событий Гражданской войны и личных драм героев	198
Крушение романтического монархизма	202
Идея дома, святого домашнего очага Пантелея Прокофьевича Мелехова	203
Мысль семейная Натальи Мелеховой	205
Характер и судьба Аксиньи Астаховой	206
Григорий Мелехов — на грани в борьбе двух начал	209
Художественное своеобразие романа «Тихий Дон»	211
«Поднятая целина» (1932—1959) — суровая летопись коллективизации	213
Из мировой литературы 1930-х годов	217
О. Хаксли «О дивный новый мир»: антиутопия	—
Хаксли и Замятин (<i>И. О. Шайтанов</i>)	218
Александр Трифонович Твардовский (<i>А. М. Турков</i>)	223
Биографические истоки творчества	—
«Страна Муравия»	—
«Василий Тёркин»	226
«Дом у дороги»	235
«За далью — даль»	237
«Тёркин на том свете»	239
Лирика	241
«По праву памяти»	245
Литература периода Великой Отечественной войны (<i>Л. И. Лазарев</i>)	250
Проза: очерк, рассказ, повесть	251
Поэзия	263
Драматургия	273
Александр Исаевич Солженицын (<i>В. А. Чалмаев</i>)	282
Годы детства и ученичества	283
Война — путь самопознания и прозрений Солженицына	285
«Лагерные университеты» Солженицына — путь к главной теме	286
Повесть «Один день Ивана Денисовича»: «Лагерь глазами мужика»	287
Малая проза Солженицына — рассказы «Матрёнин двор», «Случай на станции Кочетовка», «Захар-Калита», серия миниатюр «Крохотки» (начало 1960-х гг.)	294
«Архипелаг ГУЛАГ» — летопись страданий. Новый арест Солженицына и высылка на Запад	297
Возвращение на родину	297

Из мировой литературы	301
После войны	—
А. Камю. «Посторонний»: экзистенциализм и отчуждение (М. И. Свердлов)	—
Э. Хемингуэй: «человек выстоит»	307
«Старик и море» (М. И. Свердлов)	—
Полвека русской поэзии (И. О. Шайтанов)	312
«Поэтическая весна»	—
Победители	315
Время «поэтического бума»	321
После «поэтического бума»	327
Изменчивость неизменного	332
Поэтическая философия	337
«Новая волна»	342
Ситуация конца восьмидесятых	346
Так называемый постмодернизм	358
Что кончилось и что начинается?	363
Современность и «постсовременность» в мировой литературе	370
Ф. Саган «Немного солнца в холодной воде»: «молодёжные шестидесятые» (О. Н. Половинкина)	—
Г.-Г. Маркес: «магический реализм» в романе «Сто лет одиночества» (О. Н. Половинкина)	376
У. Эко. «Имя Розы»: постмодернизм (М. И. Свердлов)	381
Русская проза в 1950—1990-е годы (В. А. Чалмаев)	386
Сороковые годы как этап осмысления Великой Отечественной войны, предшествующий «оттепели»	—
Повести о войне 1940—1970 гг. Виктор Платонович Некрасов (1911—1987) и его повесть «В окопах Сталинграда» (1946)	387
«Оттепель» (1953—1946) — начало самовосстановления литературы и нового типа литературного развития	388
«Деревенская проза»	390
Повести Б. Можаяева «Живой» (1966) и В. Белова «Привычное дело» (1966): глубина и цельность нравственного мира человека от земли	—
«Горит село, горит родное». Проза Валентина Распутина	393
Первая повесть В. Распутина «Деньги для Марии» (1967)	—
Повесть «Последний срок» (1970)	394
Повесть «Живи и помни» (1975)	395
Повести «Прощание с Матёрой» (1976) и «Пожар» (1985)	396
Характеры и сюжеты Василия Шукшина (1929—1974)	399
Александр Вампилов и литературный перекрёсток 1960—1970-х гг.	401
Василий Шукшин и Александр Вампилов: общее понимание сложности современного быта	—

Крест бесконечный Виктора Петровича Астафьева (1924—2001)	404
Фёдор Александрович Абрамов (1920—1983)	408
На войне остаться человеком. («Лейтенантская» проза — окопная земля.)	410
Юрий Васильевич Бондарев (род. 1924)	411
Повести К. Воробьёва «Убиты под Москвой» (1961), Вяч. Кондратьева «Сашка» (1979), Е. Носова «Усвятские шлемоносцы» (1977) ...	412
Юрий Трифонов (1925—1981) и новый персонажный ряд городской прозы, самопознание личности в прозе	
Андрея Битова (род. 1937), фантастика городского и барачного быта в повестях Вл. Маканина (род. 1937)	414
«Историю как книгу приоткрой...» Историческая романтика 1960—1980-х гг.	418
От реализма к постмодернизму	419
Темы научных конференций	425



Учебное издание

Михайлов Олег Николаевич
Шайтанов Игорь Олегович
Чалмаев Виктор Андреевич и др.

РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА ЛИТЕРАТУРА

11 класс

Учебник для общеобразовательных организаций

Базовый уровень

В двух частях

Часть 2

Центр гуманитарного образования

Зав. редакцией русского языка и литературы *С. И. Красовская*

Редактор, ответственный за выпуск *Е. П. Пронина*

Художественный редактор *А. П. Присекина*

Технический редактор *Н. Н. Рельева*

Корректоры *Т. А. Дич, Е. Д. Светозарова*

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции
ОК 005-93—953000. Изд. лиц. Серия ИД № 05824 от 12.09.01.
Подписано в печать 09.04.15. Формат 60 × 90 ¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура Школьная. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 23,74 + 0,42 форз.
Тираж 10 000 экз. Заказ № 40405 (к.г.).

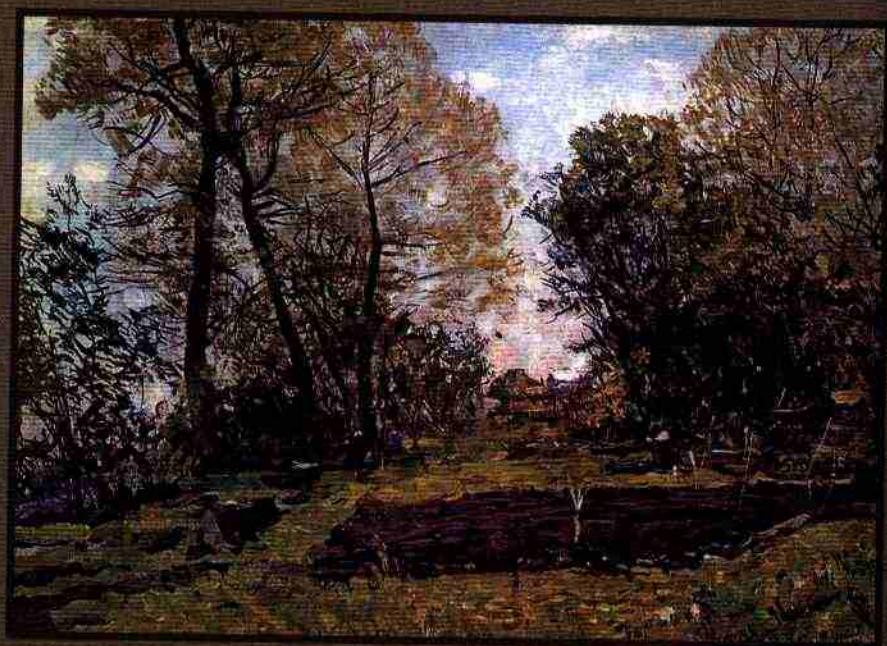
Открытое акционерное общество «Издательство «Просвещение».
127521, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Отпечатано по заказу ОАО «ПолиграфТрейд» в филиале «Смоленский
полиграфический комбинат» ОАО «Издательство «Высшая школа».

214020, г. Смоленск, ул. Смольянинова, 1.

Тел.: +7(4812) 31-11-96. Факс: +7(4812) 31-31-70.

E-mail: spk@smolpk.ru <http://www.smolpk.ru>



Первая зелень

С. В. Герасимов



О, Родина! В неярком блеске
Я взором трепетным ловлю
Твои пролески, перелески —
Всё, что без памяти люблю:

И шорох рощи белоствольной,
И синий дым в дали пустой,
И ржавый крест над колокольной,
И низкий холмик со звездой...

Мои обиды и прощенья
Сгорят, как старое жнивье.
В тебе одной — и утешенье
И исцеление моё.

Анатолий Жигулин

Русский язык Литература

Литература



**БАЗОВЫЙ
УРОВЕНЬ**

Учебно-методический комплект по литературе для 11 класса (базовый уровень) под редакцией *В. П. Журавлева* :

- Программы общеобразовательных организаций. 5–11 классы (базовый уровень). 10–11 классы (профильный уровень). Под редакцией *В. Я. Коровиной*
- **Русский язык и литература. Литература. 11 класс. Учебник для общеобразовательных организаций. В 2 частях.** Под редакцией *В. П. Журавлева*
- **Русский язык и литература. Литература. 11 класс. Поурочные разработки.** Под редакцией *В. П. Журавлева*
- *О. А. Ерёмкина*. Литература. 11 класс. Поурочные разработки
- *Н. В. Беляева*. Проверочные работы. 10–11 классы
- **Русская литература XX века. 11 класс. Практикум.** Под редакцией *В. П. Журавлева*

ISBN 978-5-09-036493-5
9 785090 364935

