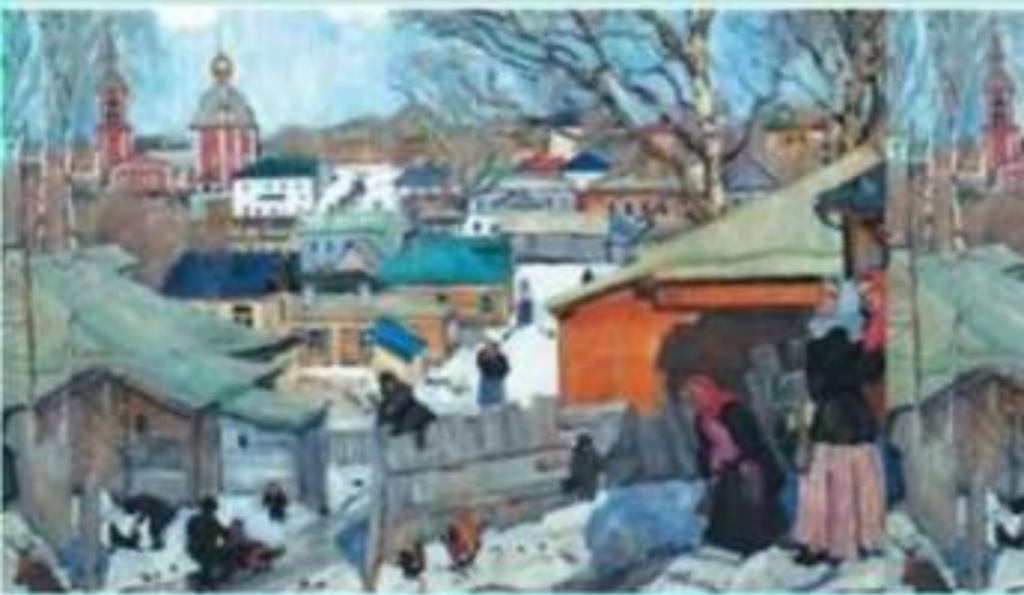




# Литература



Часть 2

11

научный  
трудник

# 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 прусть на дно очей.

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

*Борис Пастернак*

УДК 373:82.0+82.0(075.3)  
ББК 83.3а721  
Л64

Авторы:

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

Составитель Е. П. Пронина

Учебник имеет положительные заключения по результатам научной (заключение РАО № 909 от 19.11.2016 г.), педагогической (заключение РАО № 680 от 21.11.2016 г.) и общественной (заключение РКС № 386-ОЭ от 22.12.2016 г.) экспертиз.

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

*На форзаце — репродукции картин С. В. Герасимова:  
«Начало апреля», 1952 г.  
«Первая зелень», 1954 г.*

Литература. 11 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций. Базовый уровень. В 2 ч. Ч. 2 / [О. Н. Михайлов и др.; сост. Е. П. Пронина]; под ред. В. П. Журавлова. — 7-е изд., перераб. — М. : Просвещение, 2019. — 431 с. : ил. — ISBN 978-5-09-070529-5.

Учебник знакомит выпускников с драматическими судьбами крупнейших русских и зарубежных писателей XX — начала XXI столетия. Интегрированный курс русского языка и литературы в 11 классе помогает старшеклассникам в понимании роли языка в жизни общества, роли слова в художественном произведении. Выполнив задания после каждой учебной линии, хорошо знан тексты художественных произведений, одниниццячикичики смогут создать различные по стилю и жанру сочинения — эссе, рефераты, эссе-газеты, рецензии, кратко составить тезисы, подготовиться к проектам.

УДК 373:82.0+82.0(075.3)  
ББК 83.3а721

ISBN 978-5-09-070529-5(2)  
ISBN 978-5-09-070527-1(общ.)

© Издательство «Просвещение», 2014, 2019  
© Художественное оформление,  
Издательство «Просвещение», 2014, 2019  
Все права защищены

## Литература 1930-х годов

### ■ Романы 1930-х гг. в 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 сожи и лагтей, от масштабной безграмотности и классовой разни к могучему и монолитному индустриальному государству, и срывы, трагедии перенапряжения, страх в душах, бюрократизация (+шариковая) многих сфер жизни.

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

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

Из этого времени доходят кинокадры чёрно-белой хроники, запечатлевшие работу тысяч землекопов в катлованах Магнитогорска: 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 пламёных моторов («Всё выше, и выше, и выше / Стремим мы полёт наших крыльев»), 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 лирические романсы Вадима Козина с несколько старомодной лексикой — «Наш уголок нам никогда не тесен», «Давай пожмём друг другу руки / И в дальний путь на долгие годы», 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 «Пеония 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», апокалиптического конца истории — «гром великий грянет» и т. д.), была первым понятным всем гимном страны. Оказывается, Россия-родина потеснила, смешила 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, «железногого» директора оборонного завода Дмитрия Емцова, говорит об эпохе 1930-х гг. как о «моющем 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 пластины парадной псевдопрозы, почти ритуально-обрядовой, «клинической» поэзии? Оправдывают ли последующие десятилетия всё, что успели совершить 1930-е гг.?

Естественно, первое слова в оценке их — оправдание или осуждение — Великой Отечественной войны, Победы... Впрочем, где она, Победа 1941—1945 гг., ковалась в прямом, «кузнецном» 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 видь это был уже не старый Урал куликов Демидовых и Строгановых, а Урал Челябинского тракторного, Магнитки, Челябинска, построенных в 1930-е гг.! А за него бились еще батюшка Кузбасс и сотни других заводов, эвакуированных сюда из Кировска, Сталинграда, Донбасса, но построенных именно в 1930-е гг.

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

Темы революции и Гражданской войны в литературе, передававшиеся из 1920-х, была продолжена в 1930-е гг. Она на первый взгляд, ей-ё не иссякла и не претерпела изменений. Она оставалась и в 1930-е гг. фоном высокой тематики, геройской 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 бронепосле «Потёмкин»).

Появлялось и число пьес о революции и крушении старого мира. Среди них есть и классические пьесы М. Горького «Егор Балашов и другие» (1931), «Достигаев и другие» (1933), «Васса Желткова» (1936), и пьесы — попытки создать новую трагедию («Сентимистическая трагедия» Вс. Вышневского, 1933), и, наконец, «Чайка с ружьем» (1937) Н. Погодина. В 1937 г. в связи с 20-летием Октябрьской революции всецело на основе старой плакатной тематической поэтики был создан фильм «Ленин в Октябре» И. Ромма.

И все же наиболее прозорливые критики уже в конце 1920-х гг. (или 1930-е гг.) почувствовали, что Гражданская война хоть и осталась фоном высокой тематики, но фоном этот почти израсходован. Многие революционные поэты, гремевшие в 1920-е гг., ничего отрядного в России часто не видевшие, кроме революции, жившие в окружении уничижения патриотизма (понятия большевизма и патриотизма были для них взаимоисключающими), стремительно теряли некое 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 гернической, 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 двадцати 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 алфавитики для слепых, — вся страна.

Значение человеческой биографии... Николай Островский соединил в себе историю и человеческую судьбу. Он показал огромнейшее значение человеческой биографии как сюжетно-событийного стержня всего романа XX в., убедил, что *редакция не оптимизала у человека биографию, давая это частичкой, 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 въёне завершённого настоящего, что и не даёт этому жанру застыть. Романист тяготеет ко всему, что въёне не готово... Этими и создаётся радикально новая зона построения образов в романе, зона максимально близкого контакта предмета изображения с настоящими в его незавершённости, а следовательно, с будущим».

(М. М. Бахтин. «Этос и роман», 1975)

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

Обложка первого издания романа  
Н. А. Островского «Как закалялась сталь»



тиком Юрия Гагарина не прерывался нико-  
гда. Николай Островский предугадал ожи-  
дания своих читателей, его герой рос вме-  
сте с ними, он вбирал их героический опыт.

В романе Н. Островского жизненный  
путь рабочего-подростка, живущего с бра-  
тром Артёмом и матерью в небольшом го-  
родке, также начинается с абсолютно за-  
программированного, не порицаемого в те  
время бунта: Павка насыпал махорки в пасхальное тесто попу, был  
вынужден из школы (буржуазной, поповской школы), начал с «за-  
щищенной ненавистью» оценивать всё «буржуазное» и отчасти куль-  
турное.

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

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

Сейчас очевидно, что pragматический подход 1930-х гг. к Кор-  
кину, расчёты вовсю использование его для воспитания энтузиаз-  
ма, способности идти напролом (не считаясь с трудностями, пре-  
одолеваями) повредили этому сложному характеру.

Литература на стройках пятилеток. «Годы запахли по-  
лученным — цементом, известью, железом; горизонты зазубрились  
спиральами строительных вышек. Сквозь все закоулки жизни  
раскатывалась огромина пятилетнего плана, концы его уходили  
в мигу».

Так писатель 1930-х гг. Александр Малышкин преодолевал  
 ограниченность так называемого «производственного романа». К тому времени, по его мнению, изменило даже бытовой состав рабо-  
чего класса и крестьянства: на место простодушных кровельщи-  
ков с обрезками цинка, столяров с рубанками явились уже ин-  
женеры, стальвары, 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-х гг. «вернулся на паровоз» — из условных миров «Чевенгур» и «Котлована» — в прекрасных рассказах «Старый механик» (1940), «В прекрасном и яростном мире» (1941), во «Фре» (1936) и в «Бессмертии» (1936). Многие писатели 1930-х гг. искренне торопили время («Время, вперёд!» — так назывался роман В. Катаева), воспевали «тёмный» (пьеса Н. Погодина «Тёмка», 1930), самозабвенно посвящали свои дни и ночи «празднам 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 принудиловки.

Характерно, что Борис Ручей (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 загрожал над первою домною  
Завершающий Век монгола.  
В комушке броневого закала  
Пятый, праздничный веком литья  
На глазах, по частям вырастала  
Домна-матушка, юность моя...

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

«Бандит» (1932) и «День второй» И. Эренбурга (1934), «Человек меняет кожу» В. Яновского (1932—1933), «Танкер „Дербент“» Ю. Крымова (1938).

Интимная лирика 1930-х гг.: «девушка пристая», «безоружная» Катюша смеет 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, склонного задушевно-интимных.

Лирика с её мгновенными «фотоснимками» состояний души, вспышек, 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, примами сражений, сабельного ожесточения сменился пусть неопытным 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 представлял 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 «Рабфаковка» поэт бы прощается с теми девушками рядом из революции, которые «ремешком подложисьвали шинели», которых погребали под трохот барабана:

В каждом братстве больших могил  
Похоронечка наша Жанна.

В середине 1930-х гг., комсомольские, пролетарские поэты отказались практически «безголосыми» в сфере интимной лирики. Ни поэзии А. Ахматовой, М. Цветаевой, от любовной лирики А. Блоки 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 «Катюша» 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 пулёмёт...».

В песне М. Исаковского Катюша предстаёт принципиально «безоружной», крупной, невоинственной, сельской и даже пристодушной («Пусть он всломит девушку простую, / Пусть услышит, как она поёт»). Пейзаж, окружающий её, тоже традиционный, предельно мирный, не знающий ни «горячих пуль», ни горящей 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 «здесь», 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 залететь кукушкой по Дунаю, обтереть князю Игорю кровавые его раны, и Наташе Ростовой, отдающей раненным на Бородинском поле все повозки в горящей Москве, самозабвенно дежурящей мочами 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, цветаёвских 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 две поэта, вероятно, яснее всего обозначили лирическое перепутье времени, его промежуточность.

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

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-беседочных стихах, как «Качка на Каспийском море» (1930), «Песня о встречном» (1932), «Соловьиха» (1934). Это самоосвобождение ширшилось без притворства, задорно, предельно естественно. Плюс, 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 скучное», но именно «больно скучное»: в этой сдержанности, прозаизме собеседования, лукавство («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. Смеликова 1930-х гг. стало явное переосмысливание 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 побегов земли», поющий «про мускулы стальные, про радость боевых побед», совершилось это переосмысливание.

Александр Прокофьев в известнейшем стихотворении «Товарище» (1930), не боясь никого напугать, обещает: «Я песней, как ветром, наполняю 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 — половиной, и мне — половиной».

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

**Тема коллектivизации 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, неожиданно решивших везти хлеб в государственные захоронения 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

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

Видя после всецело оптимистичного изображения событий модернизации, строительства колхозов (и прихода новой техники в деревню) — в романах М. Шолохова «Поднятая целина» (1932, 1960), «Братья» Ф. Панфёрова (1928—1937) и др. — последовала целая серия романов 1960—1980-х гг. XX в. («Мужики и бабы» Б. Можаева (1972—1973 гг.), «Канумы», «Год великого перелома» В. Былова (1972—1991) и др.) с резко негативной оценкой методов национального обобществления земли, собственности крестьян, тем более пресловутого раскулачивания. Вспомнились и нашли место в новых изданиях поэмы А. Твардовского «Страна Муравия» (1915) строки, противоречившие общему в целом парадному тону этих поэм, 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 суртом», поэма «По праву памяти» и др.) — вносила существенные поправки в летопись коллективизации.

В романах о колхозификации, 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, «спецпереселение», высыпали из сел 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 выкристаллизованный А. Платоновым в «Котловане» и хронике «Впрок», чаще 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 упразднялись 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 мы, 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. Я. 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 вносились — порой деспотично — мысли о величайшей ответственности творческих совершенств, их слова для народа в суровое, фактически предвоенное десятилетие, когда порохом заложено от всех границ, о недопустимости бесплодных формалистических экспериментов, трюкачества, натуралистического бытописательства и тем более проповеди бессмыслицы человека, аморализма и т. п.

Съезд писателей был открыт 17 августа 1934 г. в Колонном зале в Москве вступительной речью М. Горького, в которой произнучали 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. Ы. 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 дальний, и плодотворной любви к родине и нынешним величайшим людям» (Б. Пастернак).

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

Виноват ли был во многих грехах литературы метод (принцип отождествления 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. предложившего 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 сформировалось 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*

*Символические поэтические образы (поззия 1930-х гг.)*

*Поэзия*

## *Размыслив о музыкальном ...*



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.?

## *Избранные задания*



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

## *Однотипное изучение художественного исследования*



Проанализируйте любимые вами поэтические произведения 1930-х гг. с точки зрения единства содержания и формы. Напишите аналитическую статью-рецензию на эту тему<sup>1</sup>.



### **АНДРЕЙ ПЛАТОНОВИЧ ПЛАТОНОВ**

(1899—1951)

■ Биография. ■ Первые публикации. ■ Сборник рассказов «Сакровенный человек». ■ «Коткован». ■ 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 — Мария Васильевна, дочь часовного 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

<sup>1</sup> О том, как написать рецензию, см. учебник А. И. Власенкова, Л. М. Рыбченко-вой «Русский язык и литература. Русский язык. 10—11 классы». Базовый уровень. — М., 2014. — С. 107—108.

в ранней юности Платонов скажет позднее в автобиографическом рассказе «Семёна» (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 подрос мой один брат Семёна, он их сажал в тележку сразу двоих и тоже водил по двору...»

В этом же рассказе чрезвычайно точно, на непривычном языке 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 ст�, чтобы на «бедные деньги» прокормить такую «орду». Отец приходил с работы уже в темноте, заставлял детей спящими (на полу) и клал на коленях между спящими детьми, укрывал их попугие 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 конюшень, кузниц, постоялых 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, вспомнившийся в группе сочувствующих большевикам.

Странного для страшных лет смуги 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. Э. 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 листочек с гравюрами и вышел.

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

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, упывающем мосту.

Стихи меня увлекли. Когда оторвался от рукописи, посмотрел и удивился: «А где же автор? Испал или его не было вовсе? Но стихотворения лежат, вот они!»<sup>4</sup>

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, пристыне 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 «мирской коммуны», то легко представить многое. И прежде всего истоки романтических видений, известной оторванности юноши-Платонова от жуткой атмосферы насилия, репрессий, его «небвнимания» 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, учите побеждать. Вы — гренадеры всемирной революции — поведёте восставший пролетариат в последнюю „мёртвую“ скватку» (Воронежский красный листок. — 1918. — 21 сент.).

Молодой мастеровой, мечтатель, живший поистине «на правах фанатика», не мог устоять перед этим ураганом пропаганды, псевдо-мифами, перед яростными призывами к разрушению старого. «Перевалый язык плаката» (Маяковский), возвзвания, клича явно умной Платонова, и вся его публицистика (за исключением статей экономического плана, программы электрификации) — это шествие антического Христа в высоте надвьюжной.

Не боясь снизить талант Платонова, заметим, что он и в шедших своих прозы будет тяготеть к упрощению, к «примитиву, пурпурной картинке, хитровато-замысловатой притче, где скрытая сущность обставлена наивным простодушием, словесной несобщимостью».

Однень раза в молодом публицисте родилась потребность говорить о тех, кто слаб и ещё бесломощен, всегда заступаться за тех обездоленных, брошенных людей. Задумайтесь над пародийальным суждением критика А. Гуревича: «Платонов чувствует свою матерью всех сирот и сыном всех умирающих. Платоновский бог жалости — всепроникающий, он живёт в любом из творений природы и человека» (Красная новь, — 1937, — № 10). В тот год такая оценка имела знак минус, сейчас такое присутствие жалости, доброты считается подвигом писателя-гуманиста.

Зимлю 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 генератор, техник. Его манит океан космический. Невозможное. Он пишет в те годы «громокипящие» стихи, вошедшие в книгу «Намубая глубина» (1922).

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

«Бог есть игрушка человеческой жизни... Бог — образ, начертанный рукой человека в свободном желании наполнить жизнь различным творчеством...

Революция — явление жажды жизни человека. Явление его любви к май. Ненависть — душа революции» («О нашей религии»).

Можно ли выбросить из биографии Платонова эти десятки, «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 в делах электрификации будет говорить в возвышенных и смешных стихах: «Стонит, 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 ксеноязычного и бюрократического языка у типичного юмористического персонажа Зощенко («Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова», 1922) и у персонажей «Котлована» Платонова (мы должны бросить каждого в рассол социализма), «счастье произойдёт от материализма, товарищ Вощёв, а не от смисла» 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 чуткой любовью, даже болью. Он смеётся над тем, что сам в юности воспевал! В качестве первоисточника его сатиры в классической повести «Город Гравёзов» (1927), где бюрократы, «крапивное семя», самоуверенно твердят, что «канцелярия является главной силой, преобразующей мир паромных 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

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

Обе стихии — гордость за революцию и тревога за её оказавшееся, парадность, «шарнирщиков» — очень своеобразно слились, смешались в повести «Сокровенный человек». В ней явился на свет самый коренной, с открытым сердцем (т. е. «сокровенным началом») платоновский скиталец — велико во всём омывающийся, наблюдательный, замечающий все случаи самоизъясняющегося, 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 кишают слова.

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

к «команданту революции», «демону революции» Троцкому, к пышным и парадным его разъездам по фронтам, писатель воссоздаёт с явной насмешкой: «один в целом поезд», «маленьковое тело на сорока осяк мезут». В сущности, уже возникло «революционное» барство, чванство, неравенство. Пухов раздражённо комментирует эти факты: «Дрезину бы ему дать — и ладио! — сообразил Пухов, — Тратят зря американский паровоз!»

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

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

Вот соразмышления Пухова и автора о красных бойцах, пыльящих в шторм в Крыму:

«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 датства 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 концом». Знает их как в том давнем 1920 г., так и в их настоящем. Знает и пройдёт в их будущем. Не случайно почти одновременно с этой героической сценой возникает в повести «тема Шарикова».

Два Шарикова — их сходство и различия. Плагонову не надо было искать услуг профессора Преображенского и его ассистента Борментала (герои «Собачьего сердца») для создания феномена Шарикова — самодовольного демагога, носителя примитивного пролетарского чванства — из беззлобного бэздомного яса 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

кудн и каждому члю-нибудь говорил». Любопытно, что он уже не погорил, а агитировал, не замечая скучности своих лекций:

— Ты — рабочий? — спрашивал Шариков у Пухова.

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

— Тогда почему же ты не в авангарде революции? — совестил до Шарикова. — Почему ж ты ворчун и беспартиец, а не герой индустрии?

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

Отличие платоновского Шарикова от «Шарикова-Шарика» Булгакова — с глубоком состраданием Платонова жертвам демагогии, в тревоге не за его судьбу, а судьбу той революции, которую он любил, которую «пальживую выманил» (Маяковский). Она окаменела, обюрократизировалась, остановилась.

Рождение платоновских Шариковых — это уже конфейер масового перепроизводства читателей своей подпись, оно неостановимо. У Платонова Шариков возник на более широкой площадке (шире операционного стола в лаборатории-квартире Пребориненского), он менее страшен, но более массов, его можно принять в числе заседающих и прозаседавшихся практических людей. И самое мучительное — Платонов это осознавал — и он покинул 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 корсе» будет вещать: «Каждому трудящемуся надо дать в его бытность небольшое царство труда — пусть он колется в нем». Но и положительные герои, вроде Прушевского в «Котловане», живут в потоке канцеляриста, всяких социологических приложений: «Каждое ли производство жизненного материала даёт однокачественным продуктом душу в человеке?»

Иосиф Бродский, признав необычайность «корявого» языка Платонова, платоновского «канцеляриза» 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 «Вирок». 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 заместили пролетариев! Стало быть, к примеру, я есть заместитель революционера и хозяина! Чувствуете мудрость? Всё замещено! Всё стало подложным! Всё на настоящее, а суррогат! Были сливики, а стал маргарин: вкусен, а не питатель! Чувствуете, граждане?»

«Гражданин» Платонов «чувствовал» и передавал 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 оберечь 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 — «пролетарий», «старушка Федератовна» («Осенний моряк»), «активист»

[Библиотекой], обычно толкуемый как «Антихрист», «научный человек» (Ленин, Маркс?) — постоянны в прозе Платонова, в спорах о том, что и Макар, позволявший себе роскошь сомнений, приходит к памятнику «научному человеку» (видимо, Ленину), идет от него ответа на свои вопросы не о смысле пятилетки, а о смысле жизни, о сбережении все той же души: «Но человек тот иначе и иначе, не видя горюющего Макара и думая лишь о центральном масштабе, но не о частном Макаре».

В оперковой хронике «Впрок» (1931) писатель заинсталл ко-  
смический смысл поспешного устройства коммун, артелей и тому  
подобного по воле дурашливыx фантазёров, фанатиков, замести-  
телей пролетариата «на командных высотах». Они, как и Шары-  
кова, «умиляются собственной властью, чувством, совершенно  
бесцельным пролетариату».

После резкой пристрастной критики «Усомнившегося Макара» в «Краснике» «Впрок» Андрей Платонов надолго замолчал: следу-  
ющая его книга «Река Потуданье» выйдет лишь в 1937 г.

Тогда опалы не были временем небытия, непризнания. Плато-  
нова многие знали и любили. Волна «глухой славы» поднималась  
очень высоко, что при обсуждении его рассказов «В прекрасном  
и звездном мире» и «Ты кто?» (18 февраля 1941 г.) Платонова  
зовут называли «классиком рассказа», изумлялись его словесной  
силой («присутствует какой-то сильный дух, какая-то большая  
активная мощь»), говорили об «огромной любви к миру, к жиз-  
ни, к познанию».

Итак, «Котлован» (1930). Изнурительный механический труд  
рабочих, какой-то угрюмый энтузиазм («гражданин обязан нести  
запущенную ему директиву») рабочих Чмокина, Сафонова, пришед-  
ших когда извне Бощёва (очередного платоновского праздноиска-  
теля), наезды калеки Жачева на тележке (он то и дело «ряски-  
ванил» бюрократа Пашкина, отирая у него продукты), раз-  
личные инженера Прушевского о своём единстве с этой рабочей  
жизнью и своей чужеродности как наёмного «спеца» среди этих  
живых людей... Наконец, появление мудрой девочки-сироты На-  
ти, которая своим существованием придаёт слепой вере, гулому  
энтузиазму какой-то светлый, христианский смысл.

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

том мгновения», «почва недолго задремала», «сидели у окна, на певая песню от скуки войной», «он поселился в избе её родителей и потом постепенно женился на ней», «кручим шли дети», «подводная глубь воспоминаний», «не враг, но какой-то ветер, дующий мимо паруса революции» (о герое — попутчике революции). И эта ковая 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 идет в депо, где ремонтируется деталь его паровоза (кстати говоря, любимой машины Платонова). Вспомнитеесь 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 Савельевич, — 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 поэзии Б. Ручёва о Магнитке, в романе А. Малышкина «Люди из захолустья», на стройки из романов И. Эренбурга, В. Каткова. Весьма сложно — это под силу лишь специалистам — различить индивидуальности в этой рабочей массе.

Кто такой Воцёв, 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 роёте и спите! Лучше я от вас уйду — буду ходить по колхозам побираться: всё равно мне без истины жить трудное». Воцёв задумывается над недопустимым при слепой вере, при механическом колLECTIVизме во вопросе: «Не убывают ли люди в чувстве своей жизни, когда прибывают постройки? Дом человек построит, а сам разстроится? Кто жить тогда будет?»

В повести присутствует комплекс этих вопросов. Они и в реалиях героя, и в атмосфере упрямого труда, и в оценках смерти Насти. Поэтому полезен и анализ фамилии Воцёва, сделанный А. Харитоновым: «Имя его отзыивается в таких постоянных моти-

так, как Иши — существование — всеобщность — общий — всеобъемлющий — всеобщий — вещественный — истощение — размытие — размыщление и т. д.). Можно добавить и смысловые шифры: «после» — «всёчёмый», «ватшее» (напрасно), накомец, оба — «все» и «щип». Они говорят о чуткости Вощёва, о его пёстрых итогах.

Такое тоже можно — однако с учётом общей позиции Платонова, что метаний между романтизацией эпохи и пессимизмом — разрешать и смысл имён Жачева («жать» — «заниматься», «жадность», «бездоленность», «ежачить» (диалектное) — много работать и т. д.), Сифронова (от греческого *σωφρόν* — здравомыслящий), французского-примослобенца на все времена Льба Ильича Пашкина (искусственная контаминация имён двух вождей революции: Льба Давидовича Троцкого и Владимира Ильича Ленина).

Однако главный смысл персонажам и всему содержанию поэмы 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 «активистов», кончается смертью Насти, исчезновением смысла, утратой будущего. «Зачем теперь ему нужен смысл жизни и истина, — размышляет Вощёв, — если нет маленько, верного человека?» Ещё печальнее все обстоятельства построения нового мира в деревне. Здесь сначала построили плот для кулаков, их же, «всю жизнь копивших капитализм», — и столкнули его в безбрежный океан. Оставшиеся на берегу тоже плакут, прощаются с ними, а обречённые на гибель жалеют их, целуются на прощание с ними. Затем вовлекли в дело очищения массы от «кулакства» даже... медведя, вечно угнетённого молотобойца, воспринимающего двойственно (то как человек, то как зверь). Эти моменты ныневали в итоге страшный шок, своего рода пляску на гробу, в которой принимают участие даже... обобществлённые скоты.

В итоге обе линии воссозданы на языке предельно фантастическом, почти абсурдном. Здесь и спёзы счастия, и тревога, и боль. Кто ещё мог придумать такую подробность всеобщей кончины, как участия в ней лошадей? «Услышав гул чёловеческого гибели, пришли подионики на Оргдеор, стали рожать».

В итоге мрачных «усилий» активиста в «Котловане», а он показал все мечты о будущем, «весь класс испил, сухая душа», по выражению Вощёва, в повести воцарилась печаль, усиленная смертью девочки Нasti. Много было вокруг неё жара «классовой борьбы», но обычного материнского тепла, домашнего уюта, добрых семья явно не хватило. Не подтвердилась ли вновь, как и в другой утопии «Чевенгур» (1929), где скрутились 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... Ограничивающая 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 Верchoека — «родине электричества»? Но при этом он искренно 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 стоять в сторону» (июнь 1932 г.).

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

- Заметим, что идеи о победе над смертью через самоожертвование, о неокончательности гибели (т. е. о грядущем воскрешении) зазвучат и в военных рассказах Платонова.

Тотальная к самопожертвованию, к страданию ради великой цели, к самой смерти не означает, что такой народ «и жалеть не может»: он, мол, будет плясать даже на своих покоронах... Напротив, 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 мощью, следует, видимо, обратить особое внимание на такие необычные единицы текста, в которых ломается привычный грамматический склад книжной речи, нарушается устоявшаяся смысловая связь между словами, где то и дело обнаруживаются сигнальы, выцепливающие читателя на домысливание, даже на... принципиально противоположное сказанному понимание. Живое слово спорит со склоненными к трупам, т. е. камцеляритом. Современный писатель В. Маканин назвал тексты Платонова «утяжёлённым словом». Образцы такого слова, сюрпризов стиля рассеяны везде в его рассказах, повестях, пьесах:

«Прямя безнадёжно уходило обратно жизни»; «Мимо телеги проносили травы назад»; «Музык подошёл на слух этого разговора [не на звук, не на шум. — В. Ч.]»; «Свет с востока сегодня покидил на блуждание стекла лампы, мчавшихся по небу с выпущенной скоростью в смутную выноту»; «Вон наш вождь, шагом шага (т. е. «шагом марша». — В. Ч.); «стуманы, слабна сны, заняли под острым зренiem солнца»; «гнездо свито из зелени листвы»; «зелёная страсть листвы»; «Сердце Дванова сдало, покривилось, хлюпнуло и закрылось, но уже пустое. Оно выпустило свою единственную птицу»... Официанта в повести «Котики» окликают так: «Эй, лишебой! Дай нам пару кружечек — и рангунчи налиты!» Прилагательное «пищевой» (пищевые продукты, припасы, отходы) становится подлежащим, а от целого организменного образования «полость рта» остаётся одна «подпись».

Можно даже говорить о «диалектике языковых явлений», рожденных определенным 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 — дорогих» («путешествия с открытым сердцем»), пребывания на «ветхой стушке» города, на «меже» (между цивилизацией и природой). В пьесе «Шарманка» (1929), например, представляется механический мир бюрократа Щорса 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, москательей безграничной свободы вольная песня:

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

Говорящий, с механической памятью робот — это и Щоен, 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 предстает 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 Стервтсен из Дании и его дочь Серена. Они хотят купить в России нечто душевное, музыку, сердечность: «Дух движения в сердце инне граждан, теплоту над ледяным ландшафтом вашей бедности! Надстройку!.. У нас в Европе много низменного ёщества, но на башне угас огонь». Щоен предлагает им, всему заскучавшему Западу, свой «товар»: «Купи лучше директиву — по дешёвке отгрузку». Изобретатель работы Алёша пробует разрушить сделку. Он стыдит Щоева: «Вы не идею, вы бюрократизм за деньги продаёте...» Всё эти комические треволнения (в итоге вначале был продан робот Кузьма) углубили конфликт между искусственным и естественным, живым — не живым, выражали 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

Литературный автопортрет

Годопоминальные образы

Конфликт

Художественный мир

Нравоучимы

Концептуалиты

### Язык литературы

Призва Платонова перенасыщена неологизмами, казёнными оборотами, канцелярismами. Как рождался необычайный язык существований Андрея Платонова? Какова роль плаката, логуков времён революции? Только ли смеётся и веселит Андрей Платонов, наполняя речь персонажей искалеченными греческими глаголами? Подготовьте развернутый устный ответ на этот вопрос. Для аргументации сделайте выписки, иллюстрирующие речь персонажей произведений Платонова.

Примечание к «Бумочнику»

1. Почему любимого платоновского героя можно назвать «сокровенным человеком»? Ведь он «ак открыт», доверчив. Какие исходные смыслы сосредоточены в слове «сокровенный»: «скрывают», «утаивать», «хоронить» или «охранять», «оберегать» (т. е. родня, глиственник, бродник)?
2. Иллюки 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 забоями о душе, о единичном Макаре, о сокровенном богатстве сердца?
4. В чём двойственность судеб платоновских бюрократов, «актиистов» в «Котловане»? Они губят дело, гуманизм революции, но и погибают в итоге от собственной беспощадности. Отдаёт ли себя автор от промысла Е. Н. Замятин «Мы»?

Примечание к «Котловану»

Наряду 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 пессимизма, о сущности «прекрасного и яростного мира» писателя. Об этом очень мудро писал поэт Ларрел Ангольский: «Большинство рассказов посвящено детям, их светлому и чистому росту, тесно связанному с тайнами 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, яственное для юного и юдного внимания ребёнка. В мире человеческих отношений господствует добродетель. Доброта — первородный признак всякой жизни и естественная и направляющая чёловека сила».

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

#### Темы сочинения



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.

#### Темы реферата



Особенности композиции романа А. Платонова «Челенгур».

#### Проект



Фольклорные источники романа А. Платонова «Челенгур».

#### Составленный презентаций



- Шубин Л. Понятие смысла отдельного и общего существования: Об Андрее Платонове. — М., 1987.  
Прослеживая драматический творческий путь писателя, автор первым обратился к тем его произведениям, которые увида-

- ли свет лишь в 1990-е гг. («Ювенильное море», «Котлован», «Чевенгур»).
- **Васильев Владимир.** Андрей Платонов. — М., 1990.  
В книге подробно освещён мучительный жизненный путь не-признанного «егрютного» Платонова, важнейшие этапы творческой биографии, включающие создание романа-антитопии «Чевенгур», а также дан анализ сложного, однократного слова́т 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 глубоко чайшая 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. Отец звали Афанасий Иванович. Мальчик рос, окружённый заботой. Отец был внимателен, заботлив, а мать — жизнерадостная и очень весёлая женщина. Хахотунья. И вот в этой обстановке начинает расти смешливый, 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 остроюжной, наполненной конфликтами и фантастическими смещениями прозы, создатель оригинального театра, где совмещены лирика и гротеск, смек и трагедия, Михаил Афанасьевич Булгаков стал, пусть и посмертно, великим слугником нашей духовной жизни. Его романы «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита», повести «Собачье сердце» и «Роковые яйца», пьесы «Дядя Тура» и «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 специальному вопросам христианской Церкви (католической и англиканской), так и вопросам общим (например, «Церковь и пресса»). 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, уходи со всеми исками 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 Карабаша Орловской губернии Михаила Васильевича Покрышкиного и Анфисы Ивановны, в девичестве Турбиной (как просили

уникальное это имя в своём творчестве!), окончила орловскую гимназию и сама была затем преподавательницей и надзорительницей в этой прогимназии. И отец, и мать происходили из Орловской губернии, того подстепья средней России, которое дало чуть ли не «шпикую» нашу литературу с Тургеневым и Львом Толстым. Свекровь одна с семью детьми на руках (надо сказать, что в семье были в традициях людей духовного звания народные учителя), родители отца имели десять детей, а родители матери — двенадцать), Варвара Михайловна сперва растерялась, но затем обрела в себе силы. «Она была женщина энергичная, очень умная, приветливая, обаятельная и радостная», — говорит о матери Н. А. Земская. Уже совсем весёлые, шутки, игры, смех вновь вернулись в семью, которая умножилась до десяти человек. Признавая за Варварой превосходные незаурядные достоинства воспитательницы, один из сыновей Афанасия Ивановича, служивший в Японии, попросил женить свою семью двух своих сыновей, а вскоре к ним присоединились племянница из Люблинской губернии.

Семья. Как вспоминает брат писателя Николай, семья была спокойной, дружной, культурной, музыкальной, театральной. Занимался он старший брат. Весной и летом катались на лодках по реке, зимой гимназист Булгаков демонстрировал на катке фризби — «фистолет» и «испанскую звезду», летом на даче играли в карты (лучшее, и Варвара Михайловна бралась за крокетный макет), затем пришло общее увлечение теннисом, а уже в старших классах Гимназии Михаил отдался новой тогда в Киеве — футболу.

Музыка сопровождала Булгакова с самого раннего детства, и цвела в семье. И совсем не случайно его дядя С. И. Булгаков, учителя пения и регент хора Второй Киевской гимназии, куда юноша поступил в приготовительный класс, выпустил книгу «Знание музыки и пения в деле воспитания и в жизни человека». Книга существовала даже домашний оркестр, где отец играл на скрипке, брат Николай — на гитаре, сестра Варвара и мать — на двух роялях. Да и сам Булгаков неплохо музицировал на скрипке, конечно, на любительском уровне, имел приятный голос, знал начинаясь целые оперы и сорок один раз слушал концертную из них — «Фауста» Гуно (отсюда новый шаг — концертную Воланду и прекрасной Маргарите).

В доме № 13 на Андреевском спуске ненамменно царили уют, честное взаимопонимание, атмосфера высокой интеллигент-



Дочь М. А. Булгакова в Киеве

ности. Позднее, в романе «Белая гвардия» (1924), Булгаков же создаст эту обстановку с теми деталями и драгоценными пыльниками быта, которые только и могут обратить сиюминутное, временное в вечное: «Много лет до смерти (отца и матери, — О. А.) 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 пылающей жаром изразцовой печки „Саардамский Плотник“<sup>1</sup>, часы играли гавот, и всегда в конце декабря пахло хвойей, и разноцветный парафин горел на зелёных ветвях. В ответ бронзовым, с гавотом что стоят в спальне матери, а ныне Еленки, были в столице чёрные стенные башенным боем. Покупал их отец давно, когда женщины носили смешные, пузырчатые у плеч рукава. Такие рукава исчезли, время мелькнуло, как искра, умер отец-профессор, все выросли, а часы остались прежними и были башенным боем. К ним всё так привыкли, что, если бы они пропали как-нибудь чудом со стены, грустно было бы, словно умер родной товарищ».

<sup>1</sup> «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.

«ничём пустого места не заткнёшь. Но часы, по счастью, сохранились бессмертны, бессмертен и Саардамский Плотник, и голландский изразец, как мудрая скала, в самое тяжкое время воспитательный и жаркий».

А за окном подымался Киев, весь на горах, и чудный гоголевский Днепр, и неповторимые красоты украинской природы. О Киеве вспоминают герой и «Белой гвардии», и пьесы «Бег» («Эх, Киев! — город, красота! Вот так Лавра пылает на горах, а Днепр! Днепр!») — тоскует в Константинополе генерал Чарнота), и даже «Мистера и Маргариты». И уже тяжёлобольной, 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».

И сечь преобладали интеллектуальные интересы. Любимым читателем, 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 одирактные комедии, и Булгаков поразил однажды всех домашних замечательным исполнением роли комичного бухгалтера Хирина в чеховском «ИИльеве». Из современных писателей выделяли Горького, Толстого, Андреева, Куприна, Бунина (его рассказ «Господин из Сан-Франциско» Булгаков знал чуть не наизусть; этот рассказ читал Елемя в «Белой гвардии»). Михаил читал запом, «и при его совершенной исключительной памяти, — говорит Н. А. Земцов, — 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 на серьёзному, сочинять драмы и рассказы. В конце 1912 г. дал прочитать свои опыты сестре Надежде со словами: «Вот увидишь, я буду лекарем». Однако первой на его жизненном пути стала профессия врача.

Булгаков-врач. Существует расхожее мнение, будто на этой почве он оказался случайно, однако семейные традиции говорят иначе. 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 любимый писатель Михаила Афаникевича 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 Афаникевич 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 материала 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 им из «вторых рук». Вот, к примеру, эпизод из рассказа о девушке попавшей в мясник [«Полотенце с петухом»]:

«За меня работал только здравый смысл, подхлестнутый не обычностью 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 груду торжественных пинцетов. Я срезал громадный куск женского мяса и один из сосудов — он был в виде беловатой трубочки, — но ни капли крови не выступило из него.. Торжественные пинцеты висели грозящими. Их марлей оттянули сверху вместе с мясом, и я стал менять козубой ослепительной лилой пилить круглую кость. „Почему он умирает?.. Это удивительно... ох, как живуч человек!..“

— Живёт... — удивлённо крикнул фельдшер.

затем её стали подымать, и под пристыдой был виден гигантский кранец — третью её тела мы оставили в операционной.

Был и суровый опыт земского врача во многом помогли Булгакову в его дальнейших тяжёлых и глубоко личных испытаниях («Ок, как живуч человек!»). В феврале 1918 г., после неудачных попыток демобилизоваться из армии, он наконец получил отставку по состоянию здоровья и вместе с женой, через Белорусскую Москву, вернулся в Киев. Любимый город перенес кривавую чехарду правительства 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 НКВД (отделом 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».

Ничная драма Михаила Булгакова и его большой семьи становится драмой будущего романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбина». 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 генеральское, боевое, служилое, во все войны поставлявшее беззаветных капитанов Тушиных, обманываемое и предаваемое генеральскими и штабными жуликами и теперь оказавшееся в самом центре исторических событий. Его позиция? Она выражена в конеках лозунгах на голландской печке, начертанных юнкером Поклонским, 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:  
И наконец:  
Да здравствует самодержавие!

**Роман «Белая гвардия».** Конечно, было бы до крайности наивно видеть в художественных созиданиях простые семейные фотографии. Однако и 28-летний военврач Алексей Турбин, и юнкер Николка, и поручик Мышлаевский (живший у Булгакина), Николай Сынггаевский, и Еленка (сестра Варвары), 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-Киселёва, — совещались и решили, что надо отстоять город. И ушёл. Мы с Варей вдвое были, ждали их. Потом Михаил напнулся, 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 отдает свою жизнь полковник Най-Турс, проливает кровь раненный синекуланиками 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 карташевым голосом»:

«— Юнкера! Слушай мою команду: ссыпай погоны, команди подсумки, бросай огуречки! По Фонагному легеулку сквозными дыгами на Газьеэжую, на Подол! На Подол!! Гвите документы по дуге, пячьтесь, гассыпьтесь, всех по дуге гоните с собой-очи!»

Вдали, там, откуда прибежал остаток Най-Турсова отряда, внезапно выскочило несколько коммых фигур. Видно было смутно, что лошади под ними танцуют, как будто играют, и что ливия серых шашек у них в руках. Най-Турс сдвинул ручки, пулемет хрюкнул — ар-ра-лаа, стал, снова хрюкнул и потом длинно заскрипал... Най-Турс развел ручки, кулаком погрозил небу, приоткрыл глаза его налились светом, и прокричал:

— Ребят! Ребят!.. Штабные стегны!..»

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

шопки» мира. Был удивительный турбинский дом, полный романтизма, света и музыки, была киевская гимназия, электрический крест в руках промаднейшего святого Владимира на Владимирской горке. Были германские оккупанты в металлических шлемах, «И было другое — лютая ненависть. Было четыреста тысяч немцев, а вокруг них четырёхжды сорок раз четыреста тысяч немцев с сердцами, горящими исутолённой злобой. О, многое копилось в этих сердцах».

Но поступившие в город петлюровские синекупанники хозяинили в нём только недолгих сорок дней, бесславно уступив Киев коммунистам, чье имя начертано на чудовищном брюхе броненосца, неколебимо ставшего у вокзала: «Пролетарий». Именно отсюда начинается для Булгакова новый крестный путь России. История к роману, взятый из «Капитанской дочки»: «Пошёл Мельник и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась мгла... — Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!» — заставляет вспомнить фразу: «Не приведи Бог видеть русский бунт, он милленный и беспощадный!». Только в центре этого бурана и милье пугачёвы — пугачёвы с университетским образованием и марксистской догмой принудительного счастья.

Попытайтесь вмысливание на автобиографическую основу романа: Турбины — девичья фамилия бабушки Булгакова со стороны матери; семья Турбинах — с значительной склонностью семья Булгаковых; другие персонажи романа имеют прямых прототипов среди киевских друзей и знакомых писателя. Вместе с тем «Белая гвардия» — это история о русской интеллигенции в испытаниях революции и Гражданской войны. Какой смысл вкладывал Булгаков, говоря о трактовке «Войны и мира» в своём романе? Какие последствия для писателя в условиях господствовавшей большевистской диктатуры имела попытка «стать беспристрастно над красными и белыми»? Можно ли сказать, что в самой структуре романа с его напряжённым сюжетом, драматизмом и взрывчатостью повествования былизаложены возможности преображения «Белой гвардии» в лицу «Дни Турбинах»?

Итоги. Став свидетелем новых, безмерных жестокостей, вынужденный петлюроцвами и сумевший бежать, Булгаков разбежался из Киева с белыми: сначала на юг, в Пятигорск, а затем — в Кавказ. «Как-то ночью в 1919 году, — пишет он в авто-

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

Этот «рассказ», во всей очевидности очерк «Бряущие пары спектаклей», был опубликован в белой газете «Грозный» 13 ноября 1919 г. и исполнен отчаяния и зловещих пророчеств. «Теперь, — пишет Булгаков, — когда Маша несчастная родина находится на самом дне ямы позора и бедствия, в которую её загнала „время-кая 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 прошлые члены верным трудом, суровой бедностью жизни. Платить и в переносном и в буквальном смысле слова. Платить за безумие Мартинских дней, за безумие дней октябрьских, за самостоятельных изобретников, 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 «трут из рук Троцкого пядь за пядью Русскую землю», явилось желание покинуть Россию, уйти через Батум в Константинополь, но сцепление случайностей, а может быть, некий штурмённый судьбоносный жест остановили Булгакова. С приходом во Владикавказ красных он работает в организованном здесь русском театре и пишет для него пять малобуздачных пьес (одна из них, кстати, носит название «Братья Турбиных»), которые же гем уничтожает, а в конце 1921 г. без денег, без вещей приезжает в Москву.

Надежда Москва встретила Булгакова негостепримимо: 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 осторожением. С утра до вечера и так каждый без перерыва день». Он трудится в литературном отделе Главполлитпросвета (Лито), выступает в «брюх-

«одиличив актёров», одно время даже подвизается в качестве ~~литератора~~ в маленьком театре, сотрудничает в коммерческих газетах и в органе ЦК ВКП(б) «Рабочий».

Булгаков хочет «завоевать» Москву и засыпает газеты колкими фельетонами, острыми зарисовками, лёгучими карандашными набросками, «живописую» нал, социальные контрасты (одва ли не ~~лучше~~ ужаснее, чем до Октябрьского переворота), безумный рост новых товаров, причудливые человеческие судьбы. Он слагает поэтическое возрождение, Бога Ремонта (*«Столица в блокаду»*): «Всё сибирь на глазах промсходит чудеса. Зияющие двери в окнах этиках вдруг застекляются. День, два, и за стёклами горят лампы... Я с чувством наслаждения прохожу теперь Сретенку, Петровка и Кузнецкий в сумерки горят огнями, И буйные щёмы красок за стёклами — улыбаются лики игрушек музейных. Пиццы пошли! Сам видел сегодня. Имею я право верить своим глазам?»

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

Также широко отворяет двери булгаковским фельетонам, статьям, рассказам — на её страницах появились, в частности, «Записи на манжётах» (где Булгаков с шутливой иронией повествует о своей московской одиссеи), «Похождения Чичикова», «Москва будущая», «Киев-город». Булгаков чувствует прилив надежды («Но итога ещё образуется, и мы идём можем пожить довольно долго»), 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 вымышленное».

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»* (1922) и *«Собачье сердце»* (1925).

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

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

Профессор Преображенский постигает наконец всю трагичность своей ошибки: он не вправе заменить собою, своим скандалом Творца, природу, которая мудро распорядилась извечным течением жизни и соединением человеческой личности: «Можно привить гипофиз Спинозы или еще какого-нибудь такого ленивого, — 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, создает выдающихся гениев украшающих земной шар».

Бунт Шарикова, пытающегося подчинить себе «буржуя» Приображенского, в повести терпит фiasco. Сам учёный, творец анти-



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

и будит совершить «контрреволюционное» возвращение человека к первоначальное состояние. Вновь дворянка Шарик занимает свой положенное место в кабинете, у ног профессора.

Булгаков со щедринской силой высмеивает большевистский роман 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 сменяющих друг друга журнале «Россия» опубликована первая часть романа «Белая гвардия». В следующем году издан сборник прозы «Демониада», куда вошла повесть «Роковые яйца». Тогда же «Гумилевский 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 «золовые» — идеологи и практики — не могли простить писателю острую 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 премьеры пьесы «Дни Турбиных», писатель подвергается допросу инспекторами ОГПУ. Начинается неравная борьба одиночки творца

и всесильной 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 Турбинах».** Проза Булгакова необыкновенно сценична. Она насыщена живыми диалогами, резкими сюжетными поворотами, динамикой столкновений и конфликтов. Неудивительно, что «Белая гвардия» стала пьесой, которая обожнила понапалу заглавие романа. О том, как это произошло, рассказывает сам автор в позднейшем автобиографическом и незавершённом «Театральном романе» (1936—1937): «Тут мне начало ходить по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картины. И более того, что картина 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 привозился, 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 Турбинах», «Бег» (1928), «Кабала святых (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 чисто выбросить, как рассыплется всё строение, «и мне снилось, что падают карнизы и обваливаются балконы» («Театральный роман»). Однако такую пятнактную пьесу, растянутую и рыхлую, невозмож но 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 распложившаяась улица с её ры ноголосицей и то жуткой, то комичной кутерьмой; в нём обозлились, пожалуй, три центральных героя — военный врач Турбин, доблестный полковник Най-Турс и отважный командир мортирного дивизиона Малышев; сплетались лирические темы Елены и Шваринского, Юлии и спасённого ею Турбина; появлялся во второй

чтобы «выходить два несчастья», нелепый и симпатичный «кузен из Житомира» Лариосик, словно заблудившийся и пришедший из чужого мира; проходят страницы, где три уголовника смачно грабят демонладельца Василису, и т. д.

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

В итоге переработки «картавый гусар» Най-Турс, артиллерист Мальчиш и военный лекарь Турбин совместились, слились в одного, центрального героя драмы — полковника Алексея Турбина, «кузена из Житомира» Лариосик появляется уже в первом действии, романтический комический колорит, в кульминацией пьесы становится образ Алексея Турбина, отдавшего жизнь «за други своя», спасших обречённых на бессмысленную гибель мальчишек — юнкеров из Гурштадта.

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

Алексей Турбин в этой последней редакции осуждает все 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 загнанную в будущее России.

Состоявшаяся 5 октября 1926 г. в Художественном театре премьера «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 маркома просвещения Лумачарского и кончай пролетарским поэтом Безыменским. «Героя моей пьесы „Дни Турбиных“ Алексея Турбина, — сообщал Булгаков в письме правительству СССР от 28 марта 1930 г., — печатно называли „сукинным сыном“, а автора пьесы рекомендовали как „одержимого собачьей старостью“. Обо мне писали как о „литературном уборщике“, подбирающем объедки после того, как „наблевала дождина гостей“». Самолюбивый и впечатлительный, Булгаков болезненно-остро пережил эти нападки.

Правда, встречались и совсем иные отклики. Так, один зритель, назвавшийся персонажем пьесы — Виктором Викторовичем Мышилаевским, 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 междуевые месяцы революции проходят. Нэп. Кронштадтское восстание. У меня, как и у многих других, проходит уггар и разовые очи 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 фантики, думающие пробить лбом стену. А самая идея?! Да, или 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, пустопорожние душой. Скажите со сцены ли, со страниц ли журнала, прямо 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 мышилаевских, 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

и центристическую трагикомедию, фарс «Зойкина квартира» (премьера состоялась 26 октября 1926 г.), Камерному театру передал фантастическую феерию «Багровый остров» (премьера 11 декабря 1928 г.), иаконец, для Художественного театра создал пьесу «Бег» (1928).

■ Сравните пьесу «Дни Турбинах» и роман «Белая гвардия». Как проявилось мастерство Булгакова-драматурга, склонившего материал, укрупнившего образы и резче прочертывшего главный конфликт? Случайно ли, что «Дни Турбинах» 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 протосовские сцены (дворец гетмана, штаб петлюровцев) имеют своим истоками высокую гоголевскую традицию? Почему «Дни Турбинах» вызвали разные неприятные ощущения لدى подделявших идеологию?

«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 — сверхуниз, 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 немые дочери, петербургские бледные развратницы с накрашенными кармином губами... Бежали цызья и алтынники, поэты и ростовщики, жандармы и актрисы императорских театров» («Белая гвардия»). Бежал Парамон Никифорович Корзухин, деляга, картёжник, проходимец, товарищ министра в Крымском правительстве. Бежал Голубков — сын профессорско-идеалиста и сам приват-доцент, чистый и несколько пренебрежительный петербургский интеллигент, и Серафима, жена Корзухина, глубокая и нежная натура. Если в пьесе «Дни Турбинах» показано главным образом боевое служилое офицерство, то в новом произведении вместе с расширением исторического масштаба отображается многоэтажная общественная иерархия — от просвещенного владыки до вестового, от командующего фронтом до скромного интеллигента.

Горький ошибался, назвав «Бег» «превосходнейшей комедией». Впрочем, великие произведения вообще не укладываются в привычные литературоцентристские шаблоны. Недаром Гоголь обозначил жанр «Мертвых душ» как поэму, а Достоевский дал своему «Двойнику» подзаголовок «сны». Из восьми сюжетов выстрадывается и драма «Бег», открывающаяся ремаркой: «И мне (т. е. автору) снился монастырь...» Пьеса пронизана атмосферой болезненного бреда, кошмарного сна. «В сущности, как странно 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 тяжко, 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 немешательству смятении, под угрозой пытки в застенке белой ротации лежит на ней «компромат» Голубков.

В «Беге» соединились и комедия (карточная игра в Париже генерала Чарноты с Корзухиным), и мёлодрама (любовь Голубкова и Серафимы), и откровенный фарс (тараны бега в Константинополе), и высокое трагическое начало, понуждающее вспомнить классическую трагедию [Хлудов, которого преследует тема казнённого им вестового Крапивина, 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 «новых исполнителей «Дней Турбиных» в Художественном театре). Писатель пользовался в работе документальными источниками, в частности воспоминаниями генерала Слащева, который стал прототипом Хлудова. (Слащёв, командуя корпусом, успешно оборонял Крым от красных, затем ушёл с армией в Константинополь, дальше 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. «Что бы почувствовать атмосферу жизни в Константинополе, в котором я провела несколько месяцев, — вспоминала она, — Михаил Андрианьевич просил меня рассказывать о городе. Крики, суета, ин-

национальная толпа большого восточного города показаны им нынешне и правдиво. Что касается „тараканых бегов”, то их 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 Серафим и Голубков, кто мучимый угрызениями совести, как Жлудов, — 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», «Монтина квадрига» и «Багровый остров». После отчаянных пыток в правительство Булгаков скигает 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 с Сталиным было назначение Михаила Афанасьевича на работу в Типографию молодёжи, сокращённо ТРАМ, а затем и вственный им Художественный театре.

Художник и тиран. Между всемиальным генсеком ВКП(б) и талантливейшим русским писателем возникают очень сложные отношения: Булгаков не подвергся репрессиям, подобно другим инакомыслившим (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 руководителем Художественного театра в начале 1932 г. одобрительно отзывался о пьесе «Дни Турбиных», которую он смотрел около десяти раз, после чего её постановка была немедленно возобновлена. Это не случайно совпало с ликвидацией Ассоциации прозаических 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, изобретенный Л. Троцким). Булгаков таким образом не ходит себе отдушину, казалось бы, в наглухо закрытой для него литературной деятельности. Он увлеченно работает над исполнением романов Толстого «Война и мир» и «Мертвыми душами» Гоголя (премьера спектакля состоялась в Художественном театре 28 ноября 1932 г.) и заканчивает тогда же для театра-студии Ю. Завадского пьесу по мотивам Мольера «Полоумный Журдан». Великий французский комедиограф, ого бурная жизнь, его гениальное творчество в условиях «просвещённой монархии» «короля солнца» Людовика XIV захватывают Булгакова. Еще раньше, в 1929—1930 гг., он создаёт пьесу «Кабала святош» (Мольер!), где историзм сочетается со злободневностью, весёлый бурлеск соседствует с трагедией одиноких-творца и явно прорисовывается тема «Художник и Тиран».

«Кабала святош». Мольер всецело зависит от всесильного короля, отождествляющего себя с Францией. Когда Людовик предлагает драматургу (неслыханная честь!) отужинать с ним, тот в волниении восклицает: «Ваше величество, во Франции не было случая, чтобы кто-нибудь ужинал с вами! Я беслюдоюсь». «Людовик»: Франция, господин де Мольер, перед вами в кресле. «Она есть цыпленка и не беспомощна». Ради спасения своего любимого детища — резящей комедии «Тартюф», в которой обличается гидус религиозного ханжества, Мольер готов на любые унижения перед монархом. Но он вызывает ненависть «святош» — окружающих Людовика царковных фанатиков, которые травят и добиваются гениального драматурга. «Что явилось причиной этого? — размышляет в finale булгаковской пьесы «Летописец» Регистр. — Что? Как записать? Причиной этого явилась ли немилость короля или черти 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, как залось, спас пьесу: «Кабала святош» была наконец поставлена

в МХАТе 16 февраля 1936 г. с триумфальным успехом. Однако столицу на стол легла докладная председателя Комитета по делам искусств: «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 между положением писателя при диктатуре пролетариата и при „бессудной тирании“ Людовика XIV». Результатом этого допроса одного из членов «чёрной кабалы» было появление в «Правдe» разносной статьи «Внешний блеск и фальшивое сопровождение», после чего пьеса была немедленно изъята из репертуара инспирированным Станиславским. Это привело к разрыву Булгакова с МХАТом. Чуть раньше (1933) Горьким была раскрытия его книга о Мольере, предназначавшаяся для серии «Жизнь замечательных людей»: «Нужно не только дополнить её историческим материалом и придать социальную значимость — нужно изменить её „игриный“ стиль. В данном виде это — не приличная работа». Законченная тогда же для Театра сатиры комедия «Иван Васильевич» после генеральной репетиции в мае 1936 г. была исключена из репертуара.

**Инстинкт государственности.** Несмотря на непрерывные удары и циничные 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 неизбыточный патриотизм, что так ярко проявлялось в романе «Белая гвардия» и пьесах «Дми Турбинах» и «Мэри» и что можно было охарактеризовать как инстинкт государственности. Булгаков последовательно отвергал как «мирскую» («миропись»), так и «левое» искусство — от Маяковского до Мейерхольда — и отстаивал классическое наследство, подвергавшееся искажению в 1920-е гг. Наметившийся в 1930-е гг. поворот — к утилитарным и духовным ценностям, идущим из прошлого (с оправданием усилением сталинских репрессий), всё-таки позволил Булгакову, не изменяя себе, работать в новых жанрах и формах. Он участвует в 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 О. В. Вересаевым готовят пьесу «Последние дни (Пушкин)». Создают 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», все же, 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 на выставках 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 насяжившимися 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 мыслию 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 приобрести годинный комплект этого журнала. Напомним, что с размышлений в атеистическом духе о Христе «учёнейшего» предшественника 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 чай, надо сказать, невиданный разгром и неразбериху. Отвлекаясь от своего жёта, 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

1932 г.

Редакторский ~~рукопись~~  
журнала «Атака». Вып.  
н. д. Шедро в первом терапевтическом  
отделении. Поликлиника.

Часть из ~~рукописи~~ с ~~заголовком~~  
В год землетрясения в Китае, разорившем  
Мурдех и Ахирбад. Там же в том же  
году в них был землетрясение, погиб  
житель в деревушке Зариншань  
Китая. Место это было забыто  
и забытое со временем и забыто,  
забытое ~~все~~ забытое забытое. Там  
же в Китае, на берегу моря и забыто  
забытое в волнах моря.  
Из глыб камней упало.  
На землю камни упали.

На землю от землетрясения и  
забытое Сюань Кенг как будто бы  
забытое был забытый, забытый  
~~забытый~~ забытый забытый из  
забытого.

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

... никто, и с героями романа «Эликсир дьявола» немецкого  
литератора Фофмана, и с Мефистофелем из великой  
поэмы И. Гёте «Фауст». Однако связь с последним, наиболее  
однозначной, преломляется скорее через призму одноимённой опе-  
ры Шарки Гуно, столь любимой Булгаковым.

Зажужжащимся воемогуществом вершит дьявол в советской  
литературе суд и расправу. Стоит, впрочем, отметить, что его  
власть и колдовству поддаётся лишь то, что уже подмнило, вра-  
жданье и проклятия второй свежести у буфетчика из варьете Сокова.

Более того, читатель может убедиться, что автор — странные сказаты — относится к дьяволу со сдержанной иронией (иначе, 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 виноватые литературным проходящим, административным жуликам и всей той бесчеловечно-бюрократической системе, которая тоже подсудна дьяволу и подлежит. Уже не бытоваая, а острополитическая сатира, скрытая от цензуры, жалит и настигает социальное зло. Это гоголевские «свиньи рывки» на новый манер.

**Композиция.** Два стилистических потока. В романе прослеживаются два стилистических потока. При изображении «красной Москвы» используется искромётный фельетонный стиль, отточенный Булгаковым в пору работы в «Гудксе». Автор утрачивает язык «совкового» обывателя почти в «Зощенковском» и пародирует его в развязной и хамской речи притворицы и «наглого гаера» Коровьева-Фагота, слуги дьявола («Колода из таперича, уважаемые граждане, находится в седьмом ярусе у гражданина Парчевского, как раз между трёхрублёвкой и весткой о вызове в суд по делу об уплате алиментов гражданки Зельковой» и т. д.). Совсем в ином ключе, однако, построено «роман в романе», который живёт в воображении одновременника Воланда-дьявола, и затравленного критиками писателя-Мастера. Это роман о Понтине Пилате и о Том, Кого не смеет ослушано — и сам дьявол, — об Иешуа. Уже говорилось в специальной литературе, что стилистически этот «роман в романе» заставляет вспомнить «магическую» пушкинскую прозу и является собой высокий строгий реализм, выверенный в мельчайших деталях и подробностях. Таким образом, у Булгакова далёкое библейское Иудаизм стало 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 сатиры Ильфа и Петрова. Не парадоксальное обличение или высмеивание каких-то злободневных сторон действительности — это шло попутно, мимоходом, лишь то, — но глобальная мысль о человеке на этой земле, о добре и зле как исключительно конкретных категориях — вот что учило первом Булгакова-романиста. Уже в этом принципиальном отличии его романа от известной сатирической дилогии И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок». «Мастер

литературе создавался в прямой подёмине с так называемой «молодой никлой» (молодой В. Катаев, И. Ильф, Е. Петров, Симонов — писатели, с которыми Булгаков сотрудничал в «будапештской группе» в приятельских отношениях). Сострадание души автора к книге привело к реакции распределению света и тени в булгаковском романе, почти истребив в нём благодушный юмор: этого сопутствия проходящим, бойким халтурщикам, всякого Лягушникова, Аримана и прочим Варенухам. Если Остап Бендер — это, по удачному определению И. Эренбурга, «забытый южанин», то в строгом художественном контексте «Мастера и Маргариты» он выглядел бы уже начисто лишенным даже мысленного шарма. Характерён в этом смысле эпизод, вспомнили автору этих строк «третьей музой» писателя Е. С. Булгакова, И. Ильф и Е. Петров, прочитав роман «Мастер и Маргарита». В одном из ранних вариантов, убеждали его «исключить все юмористические главы и переделать произведение в юмористический детектив». Когда они ушли, Булгаков горько сказал: «Такого и не поняли... А ведь это ещё лучшие...»

**Иноваторство романа. Философская концепция.** Исследователи, зарубежные и отечественные, отмечают новаторство романа. Булгакова для русской литературы действительно новатор, а потому и нелегко дающийся в руки... — пишет американский литературовед М. Крапс. — Фантастика наталкивается на свой реализм, миф — на скрупулёзную историческую достоверность, философия — на демонизм, романтика — на клоунаду. Не добавить, — комментирует исследователь Б. Соколов, — что единственный ершаламских сцен „Мастера и Маргариты“ — романа о Понтии Пилате — происходит в течение одного дня, соответствует требованиям классицизма, то можно с уверенностью сказать, что в булгаковском романе соединились весьма причудливо едва ли не все существующие в мире жанры и литературные направления». Здесь сходятся все стихии: смешного, гротескного, философии и сатиры, пародии и волшебной фантастики.

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

Этим трём мирам соответствуют триады героев, объединённые «функциональным подобием», а в ряде случаев и портретным сходством. Первая: прокуратор Иудей Понтий Пилат — «животные» Воланд — директор психиатрической клиники профессор Стравинский, каждый из которых диктует свою волю в своём мире. Вторая триада: Аффрикий, первый помощник Понтия Пилата, — Коровьев-Фагот, первый помощник Воланда, — врач Фёдор Васильевич, первый помощник Стравинского. Третья: кентурион Мило Крысобой, командир особой кентурии, — Азазелло, демон-убийца, — Арчибалльд Арчибалльдович, директор ресторана Дома Гробоедова. Четвёртая — это животные, в большей или меньшей степени наделённые человеческими чертами: Банга, любимый пёс Пилата, — кот Бегемот, любимый шут Воланда, — милитцайский пёс Тузубубен, «современная копия собаки прокуратора». Пятая: Нина, агент Аффрия, — 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, разызвавшего мысль о том, что «тройичность 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 и «бездумный». Это послушный ученик Берлиоза, внимавший его «просвещённым» замечаниям. Он сгоряча предлагает отправить давно привыкшего философа Канта для перевоспитания «года на три в сибирские ловкини, страшно смущая своим простодушием Берлиоза, который стесняется «иностраница» Воланда. Однако простодушие и виновато очевидно, та живая стихия, которая в итоге спасает Ивана — теперь Иванушки (так ласково называют его в конце книги и автор, и Мастер, и Маргарита). Пройдя через цепь потрясений, осознав убогость и даже стыдобушку своего виршеплётства, иконо власти иного замысла — продолжить труд мастера, в „Принцип ученик“, — чуть слышно сказал Мастер и стал таять в воздухе. Ученик Берлиоза стал учеником Мастера.



Дом в Мансуровском переулке, где находился  
«подъальчик» Мастера

Иешуа. Мастер не может исчезнуть, быть проглоченным, как не умрёт и «королевский комедиант» Мольер, чью обиженную по извинительной человеческой слабости не смог спасти — безгрешно и до конца, пройти свою Голгофу. Но в силах удержаться на той духовной высоте, какой достиг у Булгакова лишь Иешуа. Этот Сын Человеческий способен напомнить о целой традиции, как существовавшей в романе, так и сохранившейся далее. Самое общее название Иешуа (как бы страшась конкретностью разговора и разоблачения) суммаризировал филолог профессор П. В. Палиевский: «Он далеко, слишком, хотя и поддающий грален. Реальность эта особая, какая-то окаймляющая и чертятельная: ведь нигде Булгаков не сказал: „Иешуа есть!“, никогда мы не присутствуем в его мыслях, не входим в его внутренний мир — не дано. Но только видим и слышим (если конечно, исключительно сильно), как действует его разделяющий велену ум, как трещит и расползается привычная логика и связь понятий, но откуда и чем — непонятно, всё всплывает и обрамленное (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 издалека 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 неправедном 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. Не завершённый автором, он предстаёт словно цельный, отстроенный храм, собор, с кимерами 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 скептицизмом 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: сгинули 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, ко-

торому никогда не суждено его увидеть, посылаю ему свой прощальный привет!» Эти слова, которыми заканчивается «Жизнь поэтического де Мольера», мы вправе повторить сегодня и о самом Булгакове. Терпеливо и самозабвенно писал он всю жизнь — и самую частую в стол, был обруган сворой критиков, находился под надзором Лубянки и ощущал на себе тяжёлый взгляд толпы. Сжёг все рукописи. И всё-таки явился нам благодаря своим произведениям в посмертном величии, в той новой и уже второй жизни, которую у него никто отнять не в силах.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Малые эпические жанры: Дневники

Записки

Авторская позиция

Усладность

Островергательная тональность

Сатира

Театр Булгакова

Библейские мотивы в романе {«Мастер и Маргарита»}

Социокультурный контекст ..... .



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



1. Мысль семейная в русской литературе (по произведениям М. Булгакова романа «Белая гвардия», пьесы «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».

## Темы рефератов



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.)

## Самостоятельный поиск



- 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 Марията. Жизнеписание Михаила Булгакова. — Москва, — № 6—8: 1988, — № 11—12.

М. Чудакова собрала уникальный [архивный] материал, который не располагает ни один булгаковед. На его основе и написано «Жизнеписание» — наиболее фундаментальная из всех до настоящего времени изданных работ о булгакове.

- Агапов В. В. «Трижды романтический мастер»: проза Михаила Булгакова // Агапов В. В. и др. Литература народов Родины 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.  
И книги на огромном фактическом материале комментируются биография Булгакова, публикуются сведения о родных и близких писателя, даётся подробная характеристика не только булгаковских произведений, но и его героя, и ключевых сцен и символов романа «Мастер и Маргарита».

## МАРИНА ИВАНОВНА ЦВЕТАЕВА

(1892—1941)

Биография. ■ Начало творческого пути. Первые поэтические сборники. ■ Фольклорные истоки творчества. ■ Поззии. Проза Цветаевой. ■ Своеобразие поэтического письма



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

Однако со своими современниками — Ахматовой, Мандельштамом, Пастернаком, Маяковским — Цветаева заметно раздвинула границы, и сами возможности поэтической речи. Миру и человечеству предъявляла максималистские нравственные требования, а интонация её стихов императивна, категорична и поэтическая. По её выражению, в этом мире мера она никогда не была «меры». Внешне, по стилю, по слову Цветаева кажется, что ей не похожей, но на самом деле её поэзия органично продолжила романтическую литературную традицию, которая, albeit в виду масштаба, на чай и замкнулась; по сути, Цветаева оказалась в нашей литературе последним величим трагическим поэтом.

Детские годы. Родилась Марина Ивановна Цветаева в Москве 26 сентября 1892 г. с субботы на воскресенье, в полночь, в Иоанно-Богослове, в самом сердце города, в небольшом, Трёхпрудном переулку, уютном доме, напоминавшем городскую усадьбу фамусовских времён. Она всегда придавала смыслу и едва ли не пророческое значение таким биографическим датам, в которых чувствуется порубежность, граница, начавшая 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, наущенной, обречённо пылающей высоким багряным костром:

Жаркою кистью  
Рябина зажглась.  
Падали листья,  
Я родилась.  
Спорили сотни  
Калюков.  
День был субботний:  
Иоанн Богослов.  
Мне и доньне  
Хочется грызть  
Жаркой рябины  
Горькую кисть.  
(«Красной кистью...»)

Рябину можно по праву внести в поэтическую геральдику Цветаевой.

Отец Цветаевой был выходцем из бедного сельского синевата; благодаря незаурядному таланту и «дваждыильному» (то есть 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 Владимира вича Цветаева — он был основателем этого знаменитого грандиоз-

литературного учреждения. Мать, Мария Александровна Мейн, про-  
исходившая из обруссевшей польско-немецкой семьи, была ода-  
нной пантисткой, реализовавшей, правда, свой талант лишь  
в духовном кругу; её игрой восхищался Антон Рубинштейн. Му-  
зыкальное начало оказалось исключительно сильным в цветаев-  
ском восприятии. Марина Цветаева воспринимала мир прежде  
всего слухом, стремясь найти для улюбленного ею звука по-  
тенциальную тождественную словесно-смысловую форму. К та-  
кому типу поэтов принадлежал, как известно, и Блок, умевший  
из звукового хаоса музыку и гармонию. В отличие от  
Блока, преодолевавшего «хаос» волевым усилием, Цветаева скла-  
дывала, золовой арфой воздух злости касался её струн  
и номинировал видимой воли «исполнителя». Музыкальность Цве-  
таевой в чистой мере не означает, как можно было бы подумать,  
музыкальности или напевности, это — музыка XX в.: резкая, по-  
этическая, дисгармоничная. Стихотворную строку она, повинувшись  
внутренним ударам и толчкам, порой рвёт на отдалённые слова  
и звуки, и здесь она чуть не вступает на «клещи» Мая-  
ковского, к которому, кстати, всегда, особенно в более поздние  
годы, привлекала близость. И. Бродский, имея в виду цветаевскую  
музыкальность, говорил в одной из своих статей о «фортепиан-  
ном характере» её произведений. Сама же она предпочитала  
играть — в той же связи — виолончель, так как ценила  
в инструменте внутренний тембр и теплоту человеческого  
голоса. Однажды в крупных своих вещах, например в «Фольклор-  
ных поэмах» («Царь-Девица» и др.), приближалась по полифонии  
и звуковому широкалу к органу.

Очень часто по этой причине, т. е. из-за своеобразной (атональной)  
музыкальности, стихи Цветаевой бывают нелегки для восприятия,  
затрагивают не только душевного, эмоционального, интеллекту-  
ального (так и у родственного ей Б. Пастернака), но и физиче-  
ского напряжения. Недаром Цветаева мечтала об особом для  
нее «виртуозном» читателе — исполнителе и виртуозе.

**Первые публикации.** Поэтическое своеобразие Цветаевой  
раскрылось поздно и быстро, но не сразу. Однако всё же и в первых  
изданиях («Вечерний альбом», 1910, и «Волшебный фонарь»,  
1912), составленных из почти полудетских стихов, прими-  
тичишающая, непринуждённая, ничем не «зажимавшая» искрен-  
ность. Уже и 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 оставила навсегда. О «Вечернем альбоме» одобрительно отзывался и Николай Гумилев. После «Вечернего альбома» и «Волшебного фонаря» Цветаева создала много стихов и ёдва ли не полнокровно сформировалась как художник. За два-три года после первых наивных книг она прошла большой и плодотворный путь. Она отбросила искусы книжного, полутеатрального романтизма, они пробовала различные маски, разные голоса и темы, успела не бывать в образах цыганки, грешницы, куртизанки и даже умници разбойничьей вольницы — все эти примерки разных ярких и ярких судеб остались в её творчестве целую россыпь примерных 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 единомышленных 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 открывали все цветаевские сборники. А было оно написано в 1911-м в Коктебеле (Крым), у Максимилиана Волошина. В те же самые годы появились из-под её пера стихи «Как правая и левая рука...», «Идёшь, на меня похожий...», «Какой-нибудь предок 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, родине её стали публиковать почти через двадцать лет после смерти. Воспитанная на Античности, она называла трагедии бессмертности, преследовавшую её всю жизнь, «роком» и — право-

она спорогивалась, но внутренне всегда оставалась убеждена, что «перед» её стихам придёт, и потому писать не перестанет. Оно, живавшее близко Цветаеву, вспоминали, что каждое новое она — в любых условиях, в болезни, в отчаянии. В нижнем письменном столу, подобно тому как рабочий идёт к своему станку. Вот откуда её стихи:

Так будь же благословен —  
Лбом, локтем, узлом колен  
Испытанный, — как пила  
В грудь въевшийся — край стола!  
(«Стол»)

Соединение поэта. Какой странный, но точный для неё образ! Человек и Человек, уже неотрывные друг от друга; вместо человека и Музы — почти кентавр! Такое же искусство было ремеслом — святым, единственным, прямым и, следовательно, трудом:

Благословляю ежедневный труд...

Она не была одинока — так же относилась к своему другу Ахматова, написавшая цикл «Тайны ремесла». Цветаева редко бывала автором стихов на политическую тему, предпочитая пересчитывать по пальцам одной руки. Дело в том, что она была как бы отверстым слухом, и потому Цветаева, по её же словам, словно под нёчленораздельную диктовку ветра, полагаясь прежде всего на интуицию, а не звук тихо или иного политического дня. Тем более симптоматично и характерно, что в годы Первой мировой войны, по выражению революционных событий, она всё чаще и спон стихи именно ветровую стихию — ту, к которой прислушивался Блок, назвав ее «музыкой Революции». И буквально захлебнулась тем же ветром, но услышала в отливе от Блока или Маяковского, прежде всего музыкальные:

Кабы нас с тобой — да судьба свела —  
Ох, весёлые пошли бы по земле дела!  
Не один бы нам поклонился гряд,  
Ох, мой родный, мой природный, мой  
бездонный брат!  
(«Кабы нас с тобой — да судьба свела...»)

В эти же ветровые, озарённые заревами предреволюционные годы она даже объединяет в одном стихе-образе Поззию и Мир

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

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

В стихах 1916—1917 гг. много гулких пространств, береговых  
дорог, быстро бегущих туч, криков полночных птиц, быст-  
рых закатов, предвещавших бурю, и лиловых беспокойных звёзд.  
Самый стих у неё постоянно кружится, плещет, сверкает, переливается и тревожно-празднично звенит туго натянутой стрункой.

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

...Дробясь о гранитные ваши колена,  
Я с каждой волной воскресаю!  
Да здравствует 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. — только мелькнула возможность для издания. А все эти годы дебютных книг «Вечерний альбом» и «Волшебный фон» (до появления «Вёрсты» (в 1922 г.) — были временем безвестности. А между тем талант её развивался с необыкновенной, неостановимой, ливущейся и упругой энергией, он двигался центробежно, гоняя гончими голчками: её поэтическая личность воё время раздвигала пределы, отыскивая точки соприкосновения, взаимопонимания любви и доверия в широких пространствах мира. Цветаевский

чужда камерность — она всегда широко распахнута лицу так же широко распахнутому миру.

Инспирировано и Первой мировой войной. А мир воевал, шла Первая мировая, потом Гражданская. Жалость и печаль переполняли Синюху:

Бессонница меня толкнула в путь.

— О, как же ты прекрасен, тусклый Кремль мой! —

Сегодня ночью я целую в грудь —

Мою круглую воющую землю!..

(«Сегодня ночью я одна в ночи...»)

Быть народом — вот что прежде всего пронзило её душу:

Но не щогнёвили тебя эти серые каты, —

Гонцы! — и для чего стольким простреливать грудь?

Понад прошёл, и завыли, завыли солдаты,

И запылил, запылил отступающий путь...

(«Белое солнце и низкие, низкие тучи...»)

Фольклорные источники творчества. Вместе с народным горем и народной горечью и народное слово. Обделённая сказкой и детской наивной традиционной и чуть ли даже не обязательной русской поэзии мими (вместо неё — боянны и гувернантки), мимо юноши павёрстывала упущенное. Сказка, былина, притча, рассказы о заклятий и наговоров, огромный, густонаселявшийся мир славянских языческих божеств — весь этот мир попадал в её сознание, в память, в поэтическую память. Она зачитывается былинами и сказками. Её поражал язык, звук, звучание, многострунный, полный неизъяснимой прелести. Познание норм её натуры, шедшие из отцовской владимир-каштанковой земли, проросшие в московскую, словно зашевелились в глубине, в прапамяти, в поэтическом досознании. Цветикша вычитывала, она как бы всленила. Русскому языку не понадобилось трудно и долго обживаться в её памяти. Пришло в ней очнулся. В стихах, составивших «Вёрсты», произведений, где фольклорная «чарка» (любимое слово) уже хорошо чувствуется:

Заклинаю тебя от злата,

От полночной езды крылатой,

От болотного злого дыма,

От старухи, бредущей мимо,

Змен под кустом,  
Воды под мостом,  
Дороги крестом,  
От бабы — постом,  
От шали бухарской,  
От грамоты царской,  
От чёрного дела,  
От лошади белой!

(«Заклинах тебя от злата...»)

Из стихов «Вёрста» (и из тех, что не вошли в книгу) видно, какое огромное интонационное разнообразие русской, немножко 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 ладногого московского говора, перемешанного с диалектными речениями приезжих из жителей, странников, богомольцев, юродивых, мастеровых, бывших и бывших в стёны и уши отзывчивого жилища. Московским духом восхищался Пушкин. Цветаева, выйдя за порог отцовского дома, от бабушки-немки и француженки-гувернантки, с пылью окунулась в эту родную языковую купель. Она была крещена русской речью.

Годы революции и Гражданской войны были в жизни Цветаевой трудными и драматичными. Умерла маленькая дочь, из-за голода отданная в приют. Со старшей дочерью Ариадной (Анне) они испытывали не только жесточайшую нужду, холод и горе, но и трагедию одиночества. Муж Цветаевой Сергей Эфрона входил в рядах белой Добровольческой армии, и от него три года не было вестей. Положение Цветаевой, жены белого офицера, оказалось в красной Москве двусмысленным и травмажущим: а её характер, резкий и прямой («есть в стане моём официерская прямость...»), делал такое положение ещё и опасным. Стихи 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...»)

И опять тех лет пронизана исступлённым ожиданием вести о судьбе Энрикона. «Я вся закутана в печаль, — писала она. — Стихов, посвящённых разлуке (они составили книгу «Разлука»), было написано немало. Но их не было, она писала в пространство, словно бросала весть в безумный мир во время кораблекрушения:

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

И это не Цветаева, как свидетельствуют её дневники и стихи, занимавшиеся и окружавшую новь без враждебности и раздражения. Тогда того — доброжелательно и с жаждым художническим [стихотворение «Большевике»]. Она знакомится с революционно-исторенной молодёжью из вахтанговской театральной студии, выражается её энтузиазмом и пишёт несколько романтических пьес, изящных и пылких, которые, увы, так и не были опубликованы в те годы, но сейчас некоторые из них («Приключения», «Метель», композиция «Три возраста Казановы») изредка появляются на подмостках театров. Все свои пьесы, лёгкие, романтичные, условные, грациозные и изящные, она объединила в цикл под наименованием «Романтика». Пьесы всё же лучше читать, возможно, что они именуются «для чтения», так как плохо переносят сцену. Все они на иной степени близки к стихам, посвящённым разлуке: особенно в «Метели», звучит страстная мольба о встрече. Прямо из московских сугробов появляется Владник Быстро о Встрече, и герояня восклицает:

Первая я — раньше всех! —  
Ваш услыхала бубенчик.

И том, что Цветаева впустила в свою душу и в слово революционные темы, говорит её восторженное отношение к «Двенадцати Апреля» и пылкое преклонение перед поэзией В. Маяковского:

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

Поэмы Цветаевой. В те же годы она пишет большую «фольклорную» поэму «Царь-Девица» — в её эпилоге прославлен красный мятах против царя и сытых. Романтический отсвет живёт и на поэмах «На Красном коне», «Переулочки», словно настороженных 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 — «Егорука». Всё, казалось, шло к ещё большему обближению с реальной жизнью.

Жизнь в нужде, холода и голод она, может быть, впервые в жизни чувствовала себя счастливой, всему окружающему бедственному миру. Ходила на службу в башмаках, привязанных верёвками, в измождённом платье, закутанная в мороз во что попало: «...себя и числяю к рванни» («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, холад и огомные силы сломить крылья её стиха. И в самом деле: годы белогвардейства были едва ли не самыми творчески насыщенным и плодотворным. 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 забудораженную толпу. В статье «Поэт и время» Цветаева писала: «Моя русская вища... волей не моей, а своей рождаются — на множества... В России, как в степи, как на море, откуда и куда сказать...» Её талант в глубине своей был пародийно-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 дальнейшая судьба Цветаевой, но летом 1921 г. она наконец получила долгожданную Благую Весть — письмо из Праги от Сергея

Барин и принц», по её выражению, «сврнулась» к нему. А ещё разлука разлукой, записывала в дневнике, заочно обращаясь к Зефирину: «Если Бог сделает это чудо — оставит Вас — я буду ходить за Вами, как собака».

Цветаева эмигрировала не по политическим мотивам, которые всегда у нас приписывали и по этой причине не отпустили, отпустили от родины и русского читателя, — её позвала эмиграция обернулась бедой, несчастьем, нищетой, беспомощностью министрами и жгучей тоской по родине. Она привезла в свой никоновского «Молодца» — последнюю из своих «автографических» поэм. Эта поэма и начатый, но незавершённый «Горунька», с их фольклорной мощью, надёжно спасали девушку от пыкового безводья. Впрочем, надо помнить, что в её памяти постоянно жил, не оскудевая, огромный запас русской речной стихии.

Несколько три года (до конца 1925 г.) Цветаева жила в Праге, в её пригородах. Из всех эмигрантских лет именно пражские воспоминания на нужду, оказались самыми светлыми. Славянка Чехия она полюбила всей душой и — навсегда. Там у неё родился сын Георгий (Мур). Впервые удалось издать сразу пять книг: «Царь-Девицу», «Стихи к Блоку», «Разлуку», «Психоз», «Ромео». 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 покойнику, но вскоре после переезда в Париж судьба снова сврнула вынужд к читателю. В 1928 г. вышел последний прижизненный сборник Цветаевой «После России», включивший в себя 1922—1925 гг. Отныне ни стихи, ни поэмы, ни проза, ни романы не находились в её книгах, потому что самих книг больше не было. Не существовало и того широкого русского читателя, который так дорожила Цветаева на родине, не было и не могло быть множества». Вместо русских «моря» и «степей» остался маленький речной островок посреди каменного Парижа.

Быть по родине. Неудивительно, что в эмиграции Цветаева ощущалась. Быстро выявились непоправимые расхождения между её и клиательными эмигрантскими кругами. Всё чаще её стихи отвергались русскими газетами и журналами, вынужданными в Париже, Нищета, унижения, несправедливость и неуважение уничтожили цветаевскую гордую музу, и лишь с помощью её друзей удавалось кое-как сводить концы с кон-

цами. В особенно тяжкий период она создала одно из наиболее трагичных своих произведений — «Позму Воздуха», которую можно было бы назвать «Позмой Удушья» или «Позмой Самоубийства». Однако творчество, ежечасный поэтический приз 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 мнё чужд, всяк храм мнё 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 либо склоном Цветаевой — особенно в 1930-е гг., когда и жить, и просто дышать ей стало невыносимо трудно:

Это жизнь моя пропела — пропыла —  
Прогудела — как осенний прибой —  
И проплакала сама над собой.  
(«Это жизнь моя пропела — пропыла...»)

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

Вскрыла жили: 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 жили: неостановимо...»)

Цветаева и Пушкин. «Стихи к Пушкину». Всё чаще, под-  
властное опытом и ищущей мыслью, задумывается Цветаева  
— в пейзажах, власти и ремесленной технике — поэтиче-  
ские изысканности. Божественный, непререкаемый авторитет для  
Пушкина. Цикл «Стихи к Пушкину» («Бич жандармов, бог  
и», «Пётр и Пушкин», «Станок», «Поэт и царь», «Пре-  
датор») — это молитвенное признание в любви, преклонение  
и — учёба. Цветаева чувствовала себя, без малей-  
шего сомнения, достойной ученицей Пушкича:

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

Литературные мысли о Пушкине рассеяны в разных её статьях  
и критике, «Наталья Гончарова», «Искусство при свете  
жизни», «Поэт и время». Особенно выразительна и глубока её  
литературно-прозыческая вещь — «Пушкин и Пугачёв». В наиболее  
выразительной форме мысли о Пушкине выражились в об-  
разе романа «Мой Пушкин», написанной в 1937 г. — к 100-ле-  
тию гибели поэта.

Любимая, выношенная, выстраданная мысль Цветаевой: каж-  
дый поэт обязательно должен «выйти» из Пушкина, именно  
из него, а не остаться в нём. Взяв живой воды из пушкин-  
ского прозаизывающего источника, поэт обязан двигаться даль-  
ней со своим временем. Именно так, по её убеждению,  
был Маяковский. Сразу после его смерти в 1931 г. Цвета-  
ева писала: «Пушкин с Маяковским бы сошлись, уже сошлись,  
но не существуя, и не расходились. Враждуют низы,  
но не сближаясь».

Но для Цветаевой, Очень значительное место в конце 1920-х  
и в 1930-х гг. заняла в её творчестве проза. Она пишет чисто  
литературные очерки: «Дом у старого Пимена», «Сказка мавтерки»,  
«Пленник», «Мать и музыкант», «Чёрт», а наряду с ними боль-  
шое количество памятных воспоминания о встречах с В. Брюсовым («Герой труда»),  
А. Толстым («Пленный дух»), О. Мандельштамом («История  
одного воспоминания»), М. Волошином («Живое о животе»), М. Куз-  
нецовым («Нездешний вечер»), В. Маяковским и Б. Пастернаком  
(«Любовь 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 детали юности, вахтанговская студия («Повесть о Сонечке») — вложены эмигрантского жития в Париже («Страховка жизни»). Как и в лирическом стихотворении, Цветаева в своей прозе открыта и субъективна. Её гиперболизированный романтизм, сводящий к «небу» интонация совершенно родственны её же поэзии. Продаром Цветаева принципиально не различала прозию и притчу, а различала прозу и стихи, т. е. внешние признаки: рифма, которой, правда, может и не быть, и т. п. Всё же прозы, не видимому, давала ей большую свободу. Её речь в прозе, будущей поэтической, движется с живой естественностью и чуть ли не с угловатостью. Она местами напоминает «былое и думы» Григорьева: тот же племянительно «неправильный» синтаксис, параллельность словообразований, радиарные выпады язвительных суждений и стрёмительный, как кинжал, блеск логики.

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

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

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

В начале Великой Отечественной войны Цветаева с сыном были против своей воли эвакуированы. Сначала — в Елабугу, где не нашлось ни работы, даже чёрной, ни жилья, а последнее короткое пристанище в Елабуге, где тоже не было никакой работы, значит, и заработка. Органы НКВД смотрят с неё глаз, есть сведения, что её пытались шантажировать. Конец известен: 31 августа 1941 г., в свою любимую оконную юру, накануне листопада, она покончила жизнь самоубийством.

В начале жизни Цветаева писала:

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

Свой час придёт настал. Теперь Марина Цветаева — общепризнанная величайшая русская поэтесса, одна из её вершин, — умирают. Поэзия — остаётся.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

- Лексико-семиотика
- Литературная мифология
- Мифологические образы
- Мифологизм
- Моделические мотивы
- Окна
- Стильские образы
- Номинативные структуры
- Номинативные схемы

## *Русинишизм и кроинишизм*



1. Какие классические традиции вы можете обнаружить в царевском творчестве?
2. Что вы можете сказать о «фольклорных» поэмах М. Цветаевой о роли устного народного творчества в её поэтической традиции?
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 Марине Скому? Пастернаку?
5. Можете ли вы назвать современных поэтов, родственных стилю 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 речистый». Правда ли она?
2. Охарактеризуйте роль музыкального начала в стихах 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 спектр «Вёрсты»).
2. Образ лирического героя в стихотворениях М. Цветаевой.
3. Тема поэта и поэзии в лирике Маринны Цветаевой.

## *Темы рефератов*



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

## *Проекты*



Проза Маринны Цветаевой (нёмуарные очерки об Анджелином «Пленном дух», об Осипе Мандельштаме «Истории моего покаяния», о Максимилиане Волошине «Жизнь и смерть», о Владимире Маяковском и Борисе Пастернаке «Любовь и лирика современной России»), (Коллективное исследование)

- **Свакина Анна, Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества (1910—1922). — М., 1986.**  
Это практически первое документальное исследование творческого пути Мариной Цветаевой. 1910—1922 гг. — важнейший этап в становлении личности художника.
- **Белякина Марина. Скрещение судьб. — 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 Европейский («почтовый роман») трёх поэтов.
- **Поминания о Марине Цветаевой. — М., 1992.**  
В книге помещены воспоминания современников о Марине Цветаевой — члене семьи и поэте.
- **Бродский о Цветаевой. — М., 1997.**  
Ю. Бродский делится своими профессиональными наблюдениями о своеобразии поэтики М. Цветаевой.

## АМЕЛИЕВИЧ МАНДЕЛЬШТАМ

(1891—1938)



Биография, ■ Первые поэтические публикации, ■ Сборник стихов «Камень», ■ Берлинские тетради, ■ Последние годы жизни — годы испытаний

Быть поэтом — это было страшно. Мандельштам знал подлинную цену своему поэтическому дарованию. В письме Ю. Н. Тынянову от 21 января 1937 года он писал: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное существо, наплываю на русскую поэзию, но вскоре стихи мои расходятся с ней, кое-что изменяя в её строении и составе». Ни одна из тем не изменяя своему призванию, поэт вместе с тем был вынужден, жреца предпочитал позицию живущего вместе с теми людьми создающего насищно необходимое людям. Наградой

ему были гонения, нищета, наконец, мученическая смерть. Но оплаченные такой ценой стихи, в течение десятилетий не претавшиеся, жестоко преследуемые, остались жить — и теперь входят в наше сознание как высокие образцы достоинства, чистоты 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 него 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 августовском кишке журнала «Аполлон» в 1910 г.

В 1913 г. выходит первая книга стихов поэта, в названии которой — слово из разряда обычновенных — камень. Но у него свой язык. Здесь особую ценность обретает способность стиха иметь переносный смысл — на этом основывается метафора, на которой держатся стихи Мандельштама. Камень принадлежит миру природы и напоминает о вечности, а еще — о неподвижности; однако, поднятый на высоту, обретает динамику. «Камень как бы возраждал иного бытия», — писал Мандельштам в «грамматической статье» «Утро акмеизма». — Он сам обнаружил скрытое в нем потенциальную способность динамики — как бы поднявшись в «крестовый свод» участвовать в радостном взаимодействии себе подобных». А главное — служит строительным материалом, наводя на мысль о человеческом гении, творящем (в скульптуре и в особенности в архитектуре) на века.

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

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

Но Петербургскому Адмиралтейству, наглядно доказывающему, что «Красота не прихоть полуобога, / А хищный глазомер этого спирта»,

В стихах Мандельштама повседневная действительность, привнесённые детали окружающей жизни едва ли не всякий раз поднимают к широкой картине, которой является история мировой культуры. Включённый в Античность и Средиземноморье, которое воспринимается им как колыбель человеческой истории и культуры, благословивший перед Пушкиным и Данте, испытывавший «испытание» при встрече с прекрасной музыкой, Мандельштам всегда чувствовал себя наследником и — в меру собственной силы — продолжателем традиций, восходящих к этим источникам. Афродита и Елена, Гомер и Расин, Бах, Диккенс, Судариков — вот лишь некоторые из имен, которые естественно звучат в стихах, собранных в «Камне». А ещё здесь встают Акрополь и Нотр-Дам, Капитолий и крам Айя-София; всё это предметы хорошо обжитого, ставшего для человека своим мира, оценки которого необыкновенно широки,

Благодаря историей меты с подчёркнутой резкостью выделяются в разных стихах Мандельштама: «Я получил блаженное Чужих певцов блуждающие сны», «И всем векам — от Истиниана...», «Поговорим о Риме — дивный град!..». Петербург в стихах Мандельштама не просто город, он великий, — это символ жизни, Сотворённый руками Бога, он, в свою очередь, творит его, одаривая чувством привлекательности вечно прекрасному: «...И без него презрения нет, / Как жалкий сор, дома и алтаря».

Вопросы: «Чemu предметные детали в стихах Мандельштама оказывают приметами Mира в целом, вечности?»

Вопросы: смысл образа «камень» (См.: «Практикум»<sup>1</sup>, задание 2). Что в поэзии Мандельштама сближает поэзию (искусство слова) и литературу?

Несколько империи было воспринято Мандельштамом как неизбежное, но Октябрьский переворот был оценён им очень резко:

<sup>1</sup> Практикум по литературе XX века: 11 кл.: практикум: учеб. пособие для учащихся средней школы, учреждений / [А. А. Кунарев, А. С. Карпов, О. Н. Михайлов и др. сост. Е. Н. Промина], под ред. В. П. Журавлёва. — 3-е изд. — М.: Просвещение, 2006.

в написанном тогда стихотворении не народ, а «злая чары» поднимается по призыву «октябрьского временщика», и «мы винь и смерть сеют эти призывы, сярмо насилия и злобы» утверждено Россию новой властью («Когда октябрьский нам готовил временщик...»).

Мандельштам не был убеждённым противником новой власти: он был уверен в необходимости преображения мира на основе добра, спрavedливости. В стихотворении «Сумерки свободы» он, славя величие времени, с надеждой и тревогой восматривало в открывающиеся взору дали: «Сквозь сети — сумерки густые / Не видно солнца, и земля плывёт». Одно несомненно — «сырая ющееся более не страшит поэта: «Ну, что ж, попробуем: отважный, неуклюжий, / Скрипучий поворот руля. Земля плывёт. Мужайтесь, мужики! И «власти сумрачное бремя» оказывается уже в руках уже не «временщиков», а «народного вождя».

С революцией лишь усиливается убеждённость Мандельштама в том, что основанием творчества жизни является культура, просящая 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 инфекцией. Отныне поэт был обречён на бесприютность, на инкогито яянное кочевье. Выраженную им когда-то с таким наивным недоумением «радость тихую дышать и жить» смениет недостаток прояснившееся ложа предчувствие надвигающейся катастрофы: «В Петербурге мы сойдёмся снова, / Словно солнце мы покидали в нём», — сказано это не о завершении отмеренного циклорадий срока, но — о конце, об обрывающейся цепи в жизни. И сам Мандельштам оказывался на грани гибели: дважды его арестовывали по нелепым обвинениям, и только благодаря очарованию 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 Пу-

«Баллада Гизоне». В стихотворении, которое дало название сборнику, может восприниматься как программное для неё, символическое и неизбежность расставания с тем, что было. Здесь звучат «замиланные очи», услышан «жёнский плач», звуки которого сопровождаются с «плением муз». Но это расставание, оставленное в ожидании какой-то новой жизни». И залогом намеченного образом вечного движения, обновления является — впереди Мандельштама — обычное, неостановимое течение дней:

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

Причём, если это и обыденность, то особого, мифологического плана. Из древнеримской мифологии «забрели» в стихии богини судьбы (парки), изображавшиеся в виде трёх переплетущих нить человеческой жизни: встречающиеся вороты упоминания о городских вигилиях, об акрополе, о Долине и, наконец, об Зреба, олицетворявшем в греческой мифологии одно из начал Мира — вечный ирак, — всё это предвещает такое прочтение стиха,

Баллада о судьбах поэзии в эпоху, открываемую революцией. Мандельштам писал: «Поззия — плуг, взрывающий время так, что слои времени, его чернозём оказывается сверху». В этих слоях времени варяты, перемешаны, глубинное вымыло. Попытка соединить эти пласти и тем утвердить чистоту мысли над временем предпринята, например, в стихотворении «Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши природы». Здесь, присмотревшись, можно обнаружить выход к теме романтической любви (возможно, навеянной кратковременным романом с Мариной Цветаевой), приметы крымского пейзажа (стихотворение писалось в Коктебеле), но основным является план бытия, всплывает поток времени. Оно обладает разрушительной силой («Человек умирает, песок остывает согретый, / И вчерашнее солнце на чёрных носилках несут»), но, перепахивая бытие, время несет на земле «бледным нежным розам». Тяжесть и нежность — второй строке разделённые, теперь сливаются воедино в едином, он исполненном чистой и высокой поэзии. Однако важен не смысл слов, но и звучание их. Солнышко солнца, время и солнце — слова словно бы перекликаются, переливаются одновременно. Философски опутывим процесс движенья времени, его «медленный кипурот», несущий гибель и возрождение...

Приметы истории входят в стихах Мандельштама в привычный повседневный круг, они словно бы одомашниваются. Точные 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 всклоченный сеновал, —  
Я дышал звёзд 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 рабочему просторечию, чём поэтическому языку, всклоченный (т. е. вскокоченный). Стоящие далее слова *труха* и *колтун* ещё более усиливают ощущение обыденности происходящего и пародийского рассказа о нём. Но это лишь один (и, как выяснилось, не главный) план. Приставленная к сеновалу лесенка выходит в небо, труха связывается с Млечным Путём, а колтун — с космосом.

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, но онее 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 бродить / Удлинённых звучаний рой», «Звёзд в ковше Медведицы семь, / Добрых чувств на земле пять». И если созвездие Большой Медведицы — это «распряженный огромный воз», то иное человеческое пристанище воспринимается как «есенинский древний хаос».

Несколько минуты эти стихи в эпоху, которая не знает гармонии, — в мир, человек в то же время вступает с ним в конфликт: «Вончий чешуйй шуршим, / Против шерсти мира поём. / Словно спешим / Обрасти косматым руном», — это означало всё труднее.

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

Но, как живущий на земле, он стояла испытывал на себе и силу другой власти — власти времени, эпохи. А с ней, со временем, у него складывались всё сложнее. Мир терял основы, основания, на которых он держался ранее, разрушалась. И тогда появлялись слова: «Два сонных яблока у века-столба / И глиняный прекрасный рот», «О глиняная жизнь! глиняные исквы!». Глина здесь — символ хрупкости: жизнь, на которой основано, обречена на гибель. Но свою непрочность этот поэт компенсировал жестокостью, становясь, по определению поэта, зверем, которому «снова в жертву, как ягнёнка, принесем». Тема впервые прозвучит у поэта, чтобы в дальнейшем повториться: «И меня срезает время, / Как мой каблук» — пустячное сравнение призвано смягчить признания. Но оно повторится и уже не будет прикрыто юмористической бронёй иронии: «Время срезает меня, как монету / И меня уже не хватает меня самого». А потом прорвётся ещё одна мысль: «Я не могу дышать, и твердь кишит червями», «Мне с каждым дыханием все тяжелее, / А между тем нельзя повременить». Всё это Мандельштам был едва ли не единственным, кто так смело рассмотреть опасность, угрожавшую человеку, которую властя подчиняет себе время. Поэт нашёл этому своё выражение: «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк — волчица синяя».

Несколько сиюю судьбу от судьбы народа, страны, наконец, от судьбы эпохи современников поэт не хотел. Он твердил об этом в своих стихах, громко:

Поры вам знать: я тоже современник,  
И членовек эпохи Москвошвея,  
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,  
Как и ступать и говорить умею!  
Неизобуйте меня от века оторвать!  
Рушюсь вам, себе свернёте шею!

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

Поэт был искренен и тогда, когда называл век звоном, 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 хоронят. И не его вина в том, что этот порыв оставался безответным и приходилось констатировать: «Я — непризнанный брат, / Ощеленец 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 не было 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, будто заметно иронизируя над своими оппонентами: «Ну что ж, я не винюсь, / Но в глубинах ничуть не изменяюсь...» А вскоре тем, кто надеялся увидеть его сломавшимся, заявлял с вызовом: «И не ограблен я и не надломлен, / Но только что всего изогнут — / Как слово о полку струна моя туга...» И позже, волкодаву он не собирался уступать, будучи твёрдо уверенным: «Не волк я по крови своей, / И меня только равный убьет».

Тут главное слово — *разный*. Как показвывают черновики, Мандельштам долго искал это слово, способное передать сущность отношений между людьми, между человеком и временем — одновременно приемлемым для поэта. И чем более жёсткой — а это и более жестокой — оказывалась власть времени, тем настоятельнее желание противостоять ей, желание сказать о том, что для человеку возможность выстоять.

В жизни Мандельштам не был ни борцом, ни бойцом, но в своих своих неназемно оставался мужественным, упорно твердым.

Но! Не прогрите, не жаловаться! Цыц!

На звонкоты

Для того ли разночинцы

Однокровные трогали сапоги, чтоб я теперь их предал?

На умрём, как пехотинцы,

Но не предавим ни хищи, ни подёнщины, ни лжи!

Более всего примечательна апелляция к собственным демократическим истикам, верность, как говорил Мандельштам, четырёх основанию. В результате стих мужает, вбирает в себя всю поэзию, строится на волевых, императивных интонациях. Но разгойный стремится поэт, но преодолеть столь естественное в них условиям страх перед жестокой силой, что ломается, не считаясь с неповторимостью и значительностью этой яркости,

Но давайте, тем ощутимее встают в этих стихах приметы обитателей поэта вместе с его современниками. Ему любят спящий, брущий, / К земле пригвождённый народ», любят начиняе «разыграться, / Разговориться, выговорить / Песнь хандру к туману, к бесу, к ладу...», возникает любопытное признание: «...Я ещё могу набедокурить / На рыболовное беговой». Иным становится словесный, образный словарь: в него входят теперь разговорное просторечие («Помажет Пустота, / Строгий кукиш мне покажет Ни») и даже, что уж вовсе неожиданно для Мандельштама, греческая («Командированный — мать твою так!»).

Мандельштам не хотел: поддерживала уверенность, которую способно заменить вычёркиваемое из жизни времечко возможность человеку не утратить чувства собственного «я». И он твердит: «Ещё далёко мне до патриарха, / Ещё в юношеский возраст», перечисляя всё, чем «одаривает» юношу, Магина, в которой у него не было даже собственного «я»: «Я был вынужден вместе с женой скитаться от одного краинца к другому. А в стихах его всё сильнее развивается лицущение непрочности мгновения: «Я трамвайная машина старинной поры / И не знаю, зачем я живу». Тогда-то всплывают слова, закрепляющие состояние последнего отчаяния и одновременно — желание противостоять злу, что уже всплыло берёт же горло: «Кто-то чудной меня что-то торопит / Принести — и всё-таки до смерти хочется жить».

- Чем обусловливается для Мандельштама достоинство поэзии — места в жизни?

«Ну что же, если нам не выковать другого, / Давайте с языком вковать» — было сказано в 1924 г. Но вковать с языком, оставленным на долю поэта, становилось всё труднее: он буквально изталкивал человека. Об этом сказано в одном из самых известных стихотворений Мандельштама «Я вернулся в мой город, занесённый до слёз...». Здесь «крыбий жир лёгимградских речных фондов» сгущается до «зловещего дёгтя», город населён уже не теми, кто дорог поэту, а мертвецами. И всё в нём — чёрная лестница, «рванный с мясом звонок», ассоциирующаяся с камдалами змеи-цепочка — навеяно ужасом ожидания ночных «гостей».

Стихотворение написано в 1930 г., массовый террор в стране начнётся позже, но истинная позия по природе своей предпророчеству:

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 бирался. Ахматова — единственный из современных поэтов, талант Мандельштамставил бровень со своим, вспоминают, в начале 1930-х гг. он «отяжелел, поседел, стал плохо дышать», производил впечатление старика (ему было 42 года), но глаза же прежнему сверкали. Стихи становились всё лучше. Проза тоже.

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

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

Мандельштам всё отчётливее осознавал, что принадлежит к «высокому племени людей» грозит гибелью. Отсюда — попирающееся в его стихах чувство смертельной опасности, над которой не удается. Но вызывало это у него не страх, а уменье — назло жестокой силе — противостояния упрёкам и угрозам.

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

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

В мае 1933 г. поэт смог в последний раз побывать в Крыму, который он так любил. Но Крым теперь наводил на мысль не человеческой культуры, а о гибели, конце человечества. Гранитные реалии эпохи, которую называли тогда эпохой социального параллакса, отражены в написанном поэтом стихотворении «Холодная весна. Голодный Старый Крым». Уже в первой строке на слово «холодная» ложится от света близкого по звучанию слова «холодный» простая характеристика времени года, состояния природы и зловещий смысл. И дым — просто дым топящейся печи, дым очага — окрашивается в те же смысловые, зловещие тона: «...такой же серенький кусающийся дым». Но в этом не природа, запаздывающая с долгожданным цветением, — она по-прежнему прекрасна: «Всё так же хороша распахнутая дымка, / Деревья, почками набухшие на малость...». Но эти пейзажи художественные краски смазываются, когда в стихотворении появляются жертвы насилия, осуществляемой коллективизацией, обреченные на голодную гибель:

Природа сефого не узнаёт лица,  
А тени страшны — Украины, Кубани...  
Как в туфлях вайлочных голодные крестьяне  
Капитку стерегут, не трогая кольца.

Проклинирован всякого рода поэтическими красотами, поэт скажет, что был вычеркнут из жизни согласно сталинским меркам уже давно не просил ни жалости, ни милости. Мастерство (то есть изысканности) метафоры, Мандельштам в этом стихотворении выбирает слова из разряда обычных, избегая всего, что бы украсить стих, даже эпитетов, но от этого сказанное обретает разящую силу обвинительного документа.

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

под собою не чуя страны...» - распространялось в списках, пока 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. Аристованный поэт не стал хитрить, отпираться — сразу сознавая в авторстве. Известно, что, неожиданно позвонив Пастернаку, Стилин расспрашивал его о Мандельштаме, желая убедиться, что он действительно мастер; видимо, на самом верху не теряли надежды на то, что поэт «образумится». Но в высочайшую минувшую Мандельштам не верил; в Чердыни, доведённый до психического расстройства, он попытался покончить с собой, выбросившись из окна больницы, но, к счастью, отделался лишь сломанной клюквой. 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 списковико-поэтического слова быть многозначным.

Портрет «кремлёвского горца» создан средствами гротески:

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

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

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

Образ этот занял пространство стихотворения, вытеснив все иное. Те, кто пребывает рядом с ним («сброд тонкошеих вождуней»), обречены на роль полуподобий, предающихся унизительным, постыдным занятиям: «Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет...». И естественно, что в мире, где всё заполнено Стилиным, где всё опредено его злой волей («Как подковы, куют за указом указ — / Кому в наконочнику в лоб, кому в бровь, кому в глаз»), жить человёку невозможно.

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

Гонки, нежный лирик, Мандельштам в этом стихотворении вы-  
бирает слова жёсткие, колющие, хлещущие, как пощёчина. Пальцы  
именного ему «осетина» сравниваются с червями, его усы за-  
ставляют вспоминать о тараканах, с нескрываемой издёвкой оха-  
рактеризовано изрекаемое им: «Он один лишь бабачет и тычет».

В «Общности образной системы стихотворений Мандельштама на-  
чала 1930-х гг. (доклад)<sup>1</sup>.

«Воронежские тетради». Обречённый на положение ссыл-  
ника, к тому же лишённый средств к существованию, перебыва-  
ющий случайными заработками в газете, на радио, живущий  
из «гудную помощь друзей», Мандельштам, по словам хорошо  
известной поэта Ахматовой, «продолжал писать вещи неназречён-  
ной присяты и мощи».

Купленные в Воронеже простые школьные тетради заполня-  
лись строками стихов. Толиком для их возникновения станови-  
лись подробности окружавшей поэта жизни. В стихах этик от-  
крывались человеческая судьба: страдания, тоска, желание быть  
признанным людьми. Но не только это: прикованный к месту  
ссылки, поэт с особенной остротой ощущает, как велик  
закрытым мир, в котором живёт человек. Стоит подчеркнуть:  
в мире, столь же родном для него, как родимый дом,  
и, наконец, страна!

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

Стихи, составившие «Воронежские тетради» (в печати появить-  
ся не могли, в течение многих лет рукописи их сохраня-  
лись с риском для жизни — вдовой поэта), рождены ощуще-  
нием присущейской безысходности: «Что делать нам с убитостью

<sup>1</sup> Подготовиться к докладу, см. учебник А. И. Власчикова, Л. М. Рыбченковой  
«Русский язык и литература. Русский язык. 10—11 классы. Базовый уро-  
вень». М., 2014. — С. 162—164.

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

Отрезанный от большого мира, который был для поэта спасением, Мандельштам чувствовал себя в заточении. Или — если упрощать не раз встречающийся в его стихах образ — в яме. В стихии Мандельштама это деталь символическая («И в яму, в борозды чагу темы / Скользжу к обледенелой водокачке»), позволяющая ощутить безысходность положения, в котором оказался поэт. И в другом стихотворении ощущение земного простора, вырывавшегося из окна дома на городской окраине («Чернолаховая ночь степных закраин / В мелкобисерных иззябла огонькам»), может вытеснить поднимающейся в душе смертельной госки:

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

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

Всем существом своим протестовал Мандельштам против «воли», на которую был обречён, против одиночества, которое должно было стать уделом опального поэта. Но не жалкий, горько недоумение звучит в его голосе: «Где я? Что со мною дурногот? / Степь беззимняя голая», «Что делать нам с убитыми равнин, / С протяжным голосом их чуда?», «Куда деться в этом январе? / Открытый город сумасбродно цепок...».

Ощущение, выраженное в словах: «И я в размолвке с минью с волей...», — уже не покидало Мандельштама. Насильственное отторгнутий от мира, от воли, он упрямо настаивал: «Еще ты жизнью полны в высшей мере...», «Ещё не умер ты, еще ты один...». Смиряться с неволей он не хотел, но предчувствие неминуемой гибели, которую она несёт, тоже не покидало его.

жизни и в этих условиях поэт сохраняет чувство собственного достоинства. У него свои меры ценностей: «Я соглашался с равной равниной, / И неба круг мне был недугом». С ним осталась память, позволявшая ощущать своё всесилье, способность разыгрывать наизнанку на него путы. Вот почему из-под пера этого юного узника смогли появиться дерзкие слова: «Заблуди в небе — что делать? Тот, кому оно близко, — ответь!» (то есть, в тех «переулках лающих» или «улицах перекошенных»). Несколько и «Воронежских тетрадях» и, пожалуй, программное для поэта произведением стали «Стихи о неизвестном солдате» воевдина слились характерные для Мандельштама мотивы.

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

Враждебному, история человечества напоминает о том же — великим пародиям, сражениям под Ватерлоо, Аустерлицем. Этому врагу прогибостоят уверенность в том, что человек рожден для того, чтобы стать пушечным мясом, не для того, чтобы «миллионы убитых задёшево / Протоптали тролу в пустоте...».

Монолог жизни и смерти развивается в разных — пересекающихся, вступающих в сложное взаимодействие — планах, временных и пространственных. Здесь совмещены прошлое («Помнит / Тиличривёгливый сеятель, — / Безымянная манна / Как мясистые крестики метили / Океан или клин боя»), настоящее («Хорошо умирает пехота, / И поет хорошо хор») и будущее («Будут люди...»). Метафора стягивает небо, превращая окопным, с землёй, а кровавая «битва вчерашняя» разливающаяся в мире новому свету. Слепая гигантская сила, предпочитающая вести счёт на миллионы, способная засыпать в могилу целые поколения, сталкивается с осознанием, что жизнь человеческая единство: переход от множественности к единице, от Мы к Я заставляет стих буквально пульсировать, заставляет почувствовать в нём ток живой крови. Здесь появляются и пыльевые сказанные слова: «...Я новое, От меня будет

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

Завершается стихотворение — или, лучше сказать, поэма, — на предельно высокой, эмоциональной ноте: переходящей поколений, обречённых на бессмысленную гибель. И в плачущем хоре звучит — что особенно потрясает — голос не умершего лирического героя, а самого поэта с его, так сказать, душевными данными:

И, в кулак зажимая истёртый  
Год рождения — с гурибой и гуртом,  
Я шепчу бескровленным ртом:  
— Я рождён в ночь с второго на третье  
Января в девяносто одном  
Немаджном году — и столетья  
Окружают меня огнём.

В грамматическом сбое («января в девяносто одном») словесные материализуются горячечное состояние, в котором проходят 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 лишен приватизированной им на собранные деньги квартиры, а затем и права проживания в столице. Для поэта начался новый — ещё более жестеленный 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, и, говорят, 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.

Быт — вдох! — в своих стихах. А они у Мандельштама — рожденные спасением жить на земле, глубокими раздумьями о жизни человека, трагическими метами в предчувствии настигающей гибели, — они всегда глубоко человечны, одаривают читателя радостью встречи с истинным — высоким и прекрасным —

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Люди

Индивидуальность слова-образа

Фигуративная интонация

Софийские стихи

Критика метафоричности

Софийский цикл

Софийская лирика

Софийские принципы

- В чём особенности образной системы рамками стихов Мандельштама? Назовите встречающиеся здесь детали вещного мира и объясните смысл их появления.
- В чём смысл столь частого обращения поэта к явлениям мирской культуры? Назовите их и проанализируйте.
- Каковы стилистические особенности стихов Мандельштама? Покажите на примере 2–3 стихотворений.
- Каковы особенности взаимоотношений человека и переволюционной эпохи в лирике Мандельштама?
- Как характеризует Мандельштам место и роль поэта в социальной действительности?
- Каковы особенности композиции «Стихов о неизвестном солдате»?
- Чем объясняется трагизм судьбы поэта?

Лирика

- Напишите эссе, в котором было бы выражено ваше понимание (носприятие) лирики Мандельштама.
- Прокомментируйте книгу стихов «Камень».
- Сформулируйте оценки творчества Мандельштама в современной критике и в наши дни.

Место и роль лирики Мандельштама в русской поэзии ХХ в.

## Готовимся к устному высказыванию



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

Сообщение 2. Диалог поэта с эпохой.

Сообщение 3. Особенности поэтики Мандельштама.

## Темы сочинений



1. Тема любви в лирике Мандельштама («Зв то, что я в тебе не сумел удержать...», «Я наравне с другими...», «стерица виноватых взоров...»).
2. Россия и революция в поэзии Мандельштама («Когда светский нам готовил временщики...», «Кассандра», «Сумраки боды»).
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. Специфика 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.

## Советы по прочтению



- **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, художественный документ о литературной обстановке и эпохе в 1920–1930-х гг.
- **Сарнов Бенедикт. Заложник вечности. Случай Мандельштама.** — М., 1990.
- В центре книги одна из самых драматических и интересных страниц русской литературы XX в. поэтических судеб.

<sup>1</sup> Как подготовиться к устному высказыванию, см. учебник А. И. Власова и Л. М. Рыбченковой «Русский язык и литература. Русский язык. 10–11 классы. Базовый уровень». — М., 2014. — С. 153–158.

- **Рыбадин Станислав.** Очень простой Мандельштам. — М., 1994.  
В книгу введен портрет поэта, чьи стихи обладают огромной пронизывающей силой. О том, чём обусловлено это, и рассказывается здесь.
- **Каримов 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 выражается восприятие лирики Мандельштама критикой, причины, обусловившие трагичностью судьбы. См. также: Русская литература. 11 класс: практикум. — М., 2000. — Раздел «О. Э. Мандельштам».

## АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ

(1883—1945)

Биография. ■ Автобиографическая поэма «Детство Никиты». ■ Эмиграция. ■ Повесть «Хождение по мукам». ■ Тема Толстого в творчестве Толстого. ■ Своеобразие художественного мира писателя



Толстой был индивидуальностью ярчайшей и талантом ослепительным. Он не повторял никого ни в чём и одновременно был единственным связью с неумирающим нашим наследием... — сказал, откликаясь на его кончину, писатель К. Федоров. — Петром I он своими мастерскими руками сложил себе величественный памятник...

Граф Толстой или Бостром? Рождению Алёши предшествовал бракосочетание, расколотвшее брак графа Николая Александровича Толстого и Александры Леонтьевны, урождённой Тургеневой. Граф Толстой любил свою «святую» Сашу; Александра Леонтьевна же всеми силами всё более тяготилась этим чувством. Мелкопоместный дворянин Алексей Аполлонович Бостром, «молодой офицер», централ, читатель книг, человек «с запросами» (как

охарактеризовал его А. Н. Толстой), конечно, куда лучше: познакомил Александру Леонтьевну, её духовные интересы. Это была взаимная пылкая любовь. Александра Леонтьевна оставили муж, детей и ушла к Бострому, в доме которого 29 декабря 1880 г. (10 января 1881 г.) и родился Алексей Толстой.

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

«Детство Никиты». Ранние годы А. Толстого протекали в большой усадьбе Бострома — Сосновке, в сорока верстах от Екатеринбурга. Он, по собственным воспоминаниям, прошёл один, в сознании, 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 выюги, засыпающие сугробами избы до самых труб; весенний шум вод; крик грачей, прилетавших на прошлогодние гнёзда; в круговороте времён года; рождение и смерть — как восходит и заходит 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 антиграфическом материале произведение пронизано солнцем, радостью, счастьем детства. В повести сохранены и название усыпальница и имя и отчество матери и домашнего учителя Аркадия Ильиничина, и прозвище «главного приятеля» Мишки Коряшонка, прекрасно воссозданы драгоценные пылинки и блёстки детства.

Память детства и чувство Родины. Но помимо антиграфической основы в этом произведении передано острое выражение маленьким героям русской природы, красоты Заволжья, поэтическость уходящего в века деревенского быта и ухода. Много позднее в статье «К молодым писателям» Толстой рассказал, как память детства сопрягалась с чувством историей в работе над романом «Петр Первый»:

Всё как сейчас людьми далёкой эпохи получились у меня живые! И думал, если бы я родился в городе, а не в деревне, я был бы с детства тысячи вещей, — эту зимнюю выигру в степи в заброшенных деревнях, Святыни, избы, гаданья, сказки, окны, которые особым образом пахнут, я, наверное, не мог бы написать старую Москву. Картины старой Москвы звучат у меня глубокими детскими воспоминаниями. И отсюда появляется ощущение эпохи, её вещественность. А вокруг Сосенки были разбросаны «дворянские гнёзда», уже совсем не те, что были воспеты И. С. Тургеневым. В них обитала пряди Толстого Григория Константиновича, патриарха рода со стороны матери — «Ганечки», что кличка второй жены писателя С. И. Дымшиц, «окончательно возможными чудачествами». Отсюда, из детства, из неких произведениям о старом Заволожье (роман 1911 г. и 1912 г. «Хромой барин», цикл рассказов, позднее вошедшее в роман «Под старыми липами»), в которых выведены образы буйных и нелепых самодурков и бездельников — например после Щедрина, после Бунина с его «Суходолом» и «Богатырем» усадебное, провинциальное дворянство.

И вот эти обитаночки, в которой сначалаился Алексей Толстой, не отметить литературное наследие Александры Константиновны, безусловно повлиявшей на судьбу сына. Её повести «Любовь», «Сестра Верочки», «Вожаки» оставили свой след в литературике рубежа двух веков. А в рассказах «Ниньки», «Любовь», «Два мира», «Как Юра знакомится с миром жизни», импонично, отразились переживания и заботы о любви ребёнка. И конечно, родная Сосновка навсегда заронила в душу драгоценные семена любви к отчиму краю.

В этих разных впечатлениях угадываются истоки того патриотизма, пылкого национального начала, которое так ярко окрасило затем творчество Толстого. Пройдут четыре десятилетия, горькие страницы Великой Отечественной войны прорежут память, набатно зазвучат очерки писателя: «Я призываю», «Оккуда пошла Русская земля», «Русские воины». Но эти строки из юношеского дневника: «Родина...» — сколько в этом слове чувства, мыслей, радости и горя. Чуть ли не горячо и сладко звучит оно. Бедный, бедный, зате-

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

Учёба в Самаре и Сызрани. Сосновка была продана Бестромом 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», нарастающие 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 Невьянском 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 Туреневе 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 Дымщиц.

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

Валёт. 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, воспыхивает его литературный дар. Начиная с рассказа «Старая башня» (1908), где мистический элемент совмещается с сочными образами уральских инженеров, «хника, учительницы, писатель обращается к «золотой жиле» Заволжья, воскрешая рассказы, предания и, главное, впечатления своего детства, художественно преображённые и гротескно заструйённые: «Соревнователь», «Архип», «Смерть Налымовых», «Минтай» [«Агей Коровин»], «Петушок» («Неделя в Турене»), «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 лёгкой 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, щюнде и улыбке, в заласах нерастраченной душёвной чистоты, в желании показать, на что он способен, в озорстве силана. Так уж переливалась силушка по жилушкам, что талант Толстого был царём край. Одним из изтров символовизма Фёдор Сологуб с оттенком исодобрения бросил в сердцах: «брюхом талантлив». В «нейтральном 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 поглощает «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 интеллигентией Толстой испил на путях и перепутях 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: грабеж и разбой...» (статья 1921 г. «Концерн 22 октября»). В дальнейшем, однако, Толстой вместе со своей третьей женой позестью Натальей Крандиевской пережил довольно быструю эволюцию.

Зов Родины, Бессспорно, 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, — «своечайшее 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 трагические десятилетия русской истории. Тремя 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, обирно виноваты во всем свершившемся. И совесть меня завёл не лезть в подвал, а скать 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-эпопеи. Ураган революции смёл, разъял привычные представления, традиционные понятия и ценности. На изломе мощных тектонических сдвигов обнажилась совершенно новая человеческая порода. Напои добра и зла укрупнились, Толстой так определил задачу новой литературы в осмыслиении эпохи: «Сознание грандиозности — вот что должно быть в каждом творческом человеке. Художник должен понять не только Ивана или Сидора, но из миллиарда Иванов или Сидоров породить общего человека — тип. Шекспир, Лев Толстой, Гоголь создавали не только типы человека, но типы эпох... над страной пронёсся ураган революции. Были 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 линией для героев и их автора стала тема Родины, России. Уже офортиф к первой книге трилогии — «Сёстры»: «О, Русская земля...» (из «Слова о полку Игореве») — передаёт стремление Толстого осмыслить исторический путь страны, её судьбу. Картины «одной жизни» сестёр Булавиных, Телегина, Рошина, переплетающиеся с хроникой исторических событий, подчинены нравственной проблематике — идеям духовной силы и цельности человека.

К счастью в любви, чистом и трепетном чувстве, идут через горы Телегин и Даша, Рошин и Ката. Здесь мы подходим как

будто к святым 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 героями. Женщина высвечивает сущность персонажа, будь то окружённый «чёрным дымом» своей фантазии декадентский поэт Бессонов или прямодушный во всём Телагин.

■ 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 развертывающихся исторических событиях. Этот вопрос вопросы, подчиняющий себе биографии Толстого 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 — гёркинское начало. В ту же пору он обращается к событиям XVI в. (дилогия «Иван Грозный»), в которых стремится увидеть прежде всего пример проявления «единой 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 героико-трудовой и одновременно трагической атмосфере, отмеченной миллионами жертв, железной рукой проводились индустриализация и коллективизация и закладывались основы культа И. В. Ста-

ции. 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, вырывав 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 стихней, яростью и азартчиной». Но в то же время писатель решительно протестовал против попыток критиков-бульваризаторов представить роман «Петр Первый» как художественную зашифровку своего времени: «Что привело меня к эпопее „Петр Первый“? Неверно, что я избрал ту эпоху для проекции современности — это было бы с моей стороны ложноисторическим и антихудожественным приёмом. Меня увлекло ощущение полноты „непринчёсанной“ и творческой силы той жизни, когда с особенной яркостью раскрывался русский характер».

**Композиция романа. Образ Петра Первого. Новаторство Толстого.** Алексей Толстой героям своей эпопеи делает именно «маленькую 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, архитектоника произведения. Что это такое — композиция? Это прежде всего установление центра, центра зрения художника... В моем романе центром является фигура Петра I. Как и в Букининской «Полтаве», монументальная, словно отлитая из бронзы, фигура царя-преобразователя становится стержнем произведения. Напротив, широкий исторический фон заполняют как раз другиеажи 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 чёрновых, эскизных намётов: «Линия Петра (война, строительство). Линия Монс (любовь). Линия Саньки (Бровкины). Линия Голикова (распри). Линия Лоскута, Оверьяна (революционный протест)». Одновременно многогранность композиции, контрастность главож, 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 Григория и Азовский поход Петра, стрелецкий бунт, строительство Петербурга, взятие Юрьева и Нарвы. Само движение эпохи, её узловых событий на протяжении огромного отрезка времени начиная с 1682 по 1704 г., образует как бы внутренний хартизм развёртывающегося повествования. Действие переносится с чисто матографической стремительностью из нищей избы Ивашки Ефимова кина на шумную площадь старой Москвы; из светлицы юной и хищной царевны Софьи на Красное крыльце в Кремль; из маленький Пётр становится очевидцем жестокой расправы в ярином Матвеевом; из скучных покоев матери царя Натальи Фёдоровны 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.

От книги к книге композиция совершенствуется и выигрывает, достигая в последней, третьей, особой стройности и слаженности. «Отдельные главы, подглавки, эпизоды, описания, — отмечает следователь исторического романа А. Толстого А. В. Адамчик, — смениют друг друга не просто в порядке общей хронологической последовательности. В их движении и темпе чувствуется удачливая на определённую художественную выразительность; опущаются даже какая-то упорядоченность самого ритма повествования». Одновременно нарастает патриотическое звучание. Третий том создаётся в обстановке герического подъёма Великой Отечественной войны. В ней на первый план закономерно выходят героические воинских подвигов русского солдата, русского человека, ярко раскрывающихся в описании штурма Нарвы. Ещё более магически предстаёт в третьей книге фигура Петра. «Характер тощего, изнурённого, — пишет А. В. Адамчик, — игрывает от смело накладываемых теней», — говорил Лев Толстой. Пётр раскрывается во всей грандиозной противоречивости: однажды — великодушный и жестокий; отважный и подверженный неуступкам страха, идущим из детства; широкий и беспощадный в отношении комыслящим; царь-революционер и воистину первый романтик России, он предваряет собой весь русский восемнадцатипятилетний 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 яриродой начал: воли, энергии, настойчивости в достижении цели. Он не переносит «духу старушки»

Боязни нет чувствует отвращение ко всем старым обычаям, первому империальному, олицетворением чего являются для него куклы, пиньки, приживалки и шутихи. Этой сырой, но пустой жизни и труда противопоставлена книжная деятельность, которую всегда было «некогда». «Доброго ты сына ротолюбрит Наталье Кирилловне Борис Алексеевич Голицын, и в нынешок окажется, дай срок. Глаз у него не спящий», — пишет она к новой жизни, к новым людям, не похожим на то, что окружает его в Преображенском дворце.

В первых страницах романа Толстой подчёркивает внешнее сходство Петра с людьми «подлой» породы: «Петр, весь в пыли, потный, как мужичок, стоял под липой перед Никитой; пыль долговязый Пётр, — будто на Сватках одели мужичков платье не по росту». Жизнь в селе Преображенском делает ему близко общаться с народом, здесь завязываются теплые отношения между ним и крестьянскими ребячками, «Ты... побольше с ним божественное читай, — говорит матери Наталья Кирилловна первому ученику Никите Зотову. — А то он и на царя-то не похож...» — Петр же научился словами ществовать. Всё бегает, как ёжик. У ликосневших, кичащихся своей «родовитостью» бояр опасение за судьбу царя и государства вызывает в высокомерия в отношениях с простыми людьми, дружба с рабочими и «подлого звания» (Александровым Меншиковым, Борзыкиным), равнодушие к царскому сану, любовь к приключению всё уметь делать самому (от продёргивания через щёку до строительства корабля).

Документ Толстого в том, что он сумел показать постепенное становление Петра как выдающейся исторической личности, определило его сложившимся государственным деятелям полководцем (каким он предстаёт в третьей книге). Такая мысль о необходимом преобразовании страны привела к тому, что после заточения Софии в Новодевичий монастырь и кончины власти. Только посетив Архангельск и увидев первые корабли, Пётр понял, насколько отсталая экономика страны от Запада, остро почувствовал необходимость «强大ного флота и развития торговли. Таким образом, книга толкает Петра к преобразовательской деятельности. Книга повернула Петра лицом к государству и его нуждам и Азовском походе. «Мужественным голосом», не

терпящим возражений, говорит он — и не говорит, а «жон-  
лает» — на втором заседании боярской думы о немедленном  
благоустройстве разорённого и вымокшего Азова и крепости  
Таганрог, о создании «кумпанства» для строительства канала  
в сборе податей для постройки канала Волга — Дон. «В два года  
должны флот построить, из дураков стать умными», — браво  
кословно 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 боярынина  
бороды и участвует в жёстких пытках своих врагов. Одной  
беспощадной борьбы Петра с боярством, стрелецким мятежом  
и раскольническим движением диктуется исторической начинка  
мостью превратить византийскую Русь в новую Россию. В реальности  
не повторяются размышления Петра, видящего нищету, убийство,  
темноту страны: «Отчего сме? Сидим на великих просторах  
и — нищие...» Как и Ромодановский или Василий Голицын, Пётр  
видит выход в развитии промышленности, торговли, в захвате  
берегов Балтики. Но, в отличие от безвольного мечтателя Голи-  
цына, Пётр — государственный деятель, решительно пропагандирующий  
свои идеи в жизнь.

Этот государь пробуждает в стране национальные силы.  
Видя, как обогащаются за счёт России иноземцы, Пётр  
спрашивает: «Почему они не могут?» Не задумываясь, с радостью  
даёт деньги предпринимчивому тульскому кузнецу Демидову,  
шившему «поднять Уралье, помогает братьям Бажениным, покорившим  
ишим без заморских мастеров водянную пильную машину и  
предоставляет три корабля первому «навигатору» Ивану Жуковскому,  
чтобы тот вёз за море ворвань, тюленьи кожи, сёмгу и  
чук. Он прекрасно понимает, что развитие торговли невозможно  
без выхода в Балтийское море, иначе — полная зависимость  
иностранных купечества. «Нет. Не Чёрное море — забота...» —  
говорит он министрам. — На Балтийском море нужны свои  
лиги. И Северная война со Швецией 1700—1721 гг. явилась в  
ней справедливой, ибо она велась за возвращение земель, потерянных  
в начале XVII в. русских земель и выход к Балтийскому морю.

Пётр волевым усилием пытается не только преодолеть слабость  
своей страны, но и бороться с невежеством и позором. Он практик,  
думающий больше о «сегодняшнем», чем о «вчера-  
ном», тем более что это «вечное», на его взгляд, только

так, в прошлое, «От богословия нас вши завели... — восклициало. — Навигационные, математические науки. Рудное дело, земля. Это нам нужно...» Он учреждает школу при литеином в Молкве, где двести пятьдесят детей боярских, посадских и купеческих звания учились литью, математике, фортификации. «Дубиной» гонит Пётр в науку дворянских неловко, и то безмерно радуется, видя плоды своего труда, и когда энергичный, сметливый — под стать самому понимающемуся русский человек «из низов», «Родом не другим надо братъ», — объясняет вчерашний «холопъ» Бровкин. И Пётр, «вдруге» загоревшийся выдать Рюриковну, Борисову, за одного из шестерых сыновей Бровкина — Ефима, бросается целовать и хлопать юношу, когда тот отвечает по-французски («как горохом отсыпал»), по-немецки голландски. Понятно поэтому и решение Петра «за ум гравитацию».

**Против контраста.** Толстой прибегает в романе к приёму контрастов, сопоставляя и противопоставляя Пётра князю Василию Борисову, в позднее — шведскому королю Карлу XII и польско-шведскому Августу. Это не только придаёт выпуклость и яркую форму главного героя, но и резко оттеняет его достоинства и недостатки. Сами лет правил Голицын страной, прекрасно сознавая, что в ней коренные превращения. «Во всех христианских странах есть такие, что и уезда нашего не стоят, — жиреют в них, париды богатеют, все ищут выгоды своей... — с горечью говорят им боярам. — Лишь мы одни дремлем непробудно... — пушкинчи назовут Русскую землю!» Но не ему, а Петру предстоит «поднять Россию на дыбы». Почему? Голицын умён, харизматичен собой, но слаб. Князь то издаёт указ, дабы народ поклонялся, то «по доброте отменяет его». Проницательная Софья думает: «Ох, красив, да слаб, жилы женские». Толстой энергии, воли, настойчивости в достижении цели — это то, что было присуще Петру. Особенно ярко этот контраст на примере двух неудачных Азовских походов — под руководством Голицына и под началом Петра. Толстой выявляет поведение каждого из них во время боя: «Василий Иванович леший метался по обозу, бил плестью пушкарей, в лик кинёса, вырывал фитилие»; «Пётр сбросил плащ, кафтанину рукава, взял банник у пушкаря, сильным движением

прочистил закопчённое дуло... подкинул на руках пудовий лягушачий снаряд, вкатил в дуло, налегая на баник, плотно зажмуривши и т. д. Здесь важны даже глагольные формы, употребленные писателем. «Все глаголы, удачно найденные Толстым, — пишет в своём пособии о романе «Петр Первый» Н. А. Демидова, — помогают раскрыть душевное состояние Голицына, его полноту, помощьность, растерянность, незнание военного дела. Рисуя Голицына, Толстой употребляет все глаголы в несовершенном виде. Пётр сосредоточен, его спокойствие передаётся окружающим, но не мавичок в военном деле, поэтому все действия его уверены. 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-импичментист. Толстой копит детали, рисующие портрет гулёны, императрицы, безвассудного мальчишки. Уважающие себя граждане готовятся к обеденной трапезе, а Карл не покидал ещё пока почтительная Расина, рядом с ним — авантюристка графиня Йонсон; «Чашка с шоколадом стояла у его постели на столе между бутылками с золотым рейнским вином... Штаны короля висели на голове золотого купидона... шёлковые юбки и женские белье разбросаны по стульчикам». На охоте боевой офицер привёзший важное письмо, «с усмешкой глядел на его [Карла] мальчишескую сутулую спину, на самолюбиво напряжённую штылок». Даже «необыкновенная решительность и сдержанность шведского короля — это порыв испорченного юноши». Другой рода контраст — Пётр и Август Великолепный. Это изысканный сибарит, «оказалось, созданный природой для роскошных прелестей, для покровительства искусствам, для любовных утех с самойшиними женщинами Европы, для тщеславия Речи Посполитой». В обоих случаях Толстой членяя звено, с помощью художественных деталей подводит к мысли о том, что Карл XII и Пётр родились королями, а Пётр выковал в себе царя-исполнителя.

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

она точно приросла к нему. Он не только кланялся, синхронизируясь, как жердь, — был смешон в своём смущении, которое смущалось ещё более. Пётр не говорит, а бормочет своим голосом, все немецкие слова выскоцили у него из головы. Однако отметим, что Толстой ни на минуту не забывает, что он простенческий, непосредственный, простой в обращении герой и страшен. Не случайно автор показывает изменения Петра, вызванные воспоминаниями об избе в Преображенской, выклюющей от крови, где он совсем недавно пытал Цыклера. Но у него (у Петра) скривился, щека подскочила, выпуклые глаза остекленели, — и перед нами снова Пётр в день Цыклера. Он старается отмахнуться от видения, виновато убегает от женщинам.

Картина речь Петра, выражаяющая его «быстроизменение», — яркая, афористичная, живая, народная. Чаще всего — крылатки, рубленая фраза, сдобренная просторечием: «Боялись, добраяне — мужичье сиволапое — спят, жрут да молятся». «София — урок добрый»; «Сам поведу осаду. Сам, вони начать подкопы. Хлеб чтобы был... Вешать будут». Это речь искусно вплетается и язык автора, который сам как участник участником промсходящих событий.

Варианты. Прочитав первую книгу романа, Бунин сказал: «Это Меншиков и тонка и нежна прелестная Анна Монс. Но это остатки какой-то богатырской Руси». Многочисленные исторические и вымышленные герои, окружающие Петра, его союзники и противники — всё это живые человеческие характеры. Такой беззаветно преданный Петру Меншиков. Это плут, хитрован и в то же время отважная и простая натура. Суть его характера — любовь к Петру: «А что я тебе скажу? Ступни какую-нибудь — тяп-ляп по-мужицки. — Меншиков, мялся и поднял глаза, — у Петра Алексеевича такое спокойное и печальное, таким он его редко видел. И как ножом по сердцу, полоснула жалость. — Миниатюризм, парикося брови, — мин херц, ну, что ты? Дело до чечера, приду в палатку, что-нибудь придумаю...» Герой — одинокий безродный, полудержавный «властелин» вырос с горькотолстовской яркостью, как и другие герои — Иван Буйносов, умная и хитрая царевна Софья. Надо сказать, что женские образы в романе обрисованы проникновенным проникновением в женскую психологию. Волшеб-

ный дар, каким обладал Толстой, позволяет ему создать целую галерею портретов — царевна Наталья, Санька Броекина, икононеч, Анна Монс и её «женская лукавая любовь», «Глаза Анны» дрогнули, увидели его в дверях раньше всех. Поднялась и вспомнила летела по вошённому полу... И музыка уже весело пела о лесах Германии, где перед чистыми, чистыми окошечками цветёт розовый миндаль, добрые папаша и мамаша с добреными улыбками глядят на Ганса и Гретель, стоящих под синим миндалём, что начинает — любовь навек, а когда их солнце склонится за горизонт синеву, — с покойным вздохом оба отойдут в могилу... Ах, не возможная даль!

Петр, обхватив тёплую под розовым шёлком Анхен, тихо и молча и так долго, что музыканты понесли ме в лад... (Живой круг по залу, Петр сказал:

— Мне с тобой счастье...♦

Народ в романе. А за окном весёлого, уютного немецкого домика — Русь, трагические судьбы. Петр появился на балу вскоре того, как приказал застрелить, чтобы не мучилась, закованную по горло женщину, убившую ножом мужа. Народ в романе — не не толпа, а судьбы, то искалечившие простого человека («женающей от злобы» Федыка Умойся Грязью, ратник Цыган «весн»), то железной бородой, глаз выбит, рубаха, портки сгнили на телах), то просветлённые неназываемым талантом (искусный кузнец Яковлев, богатырь, валдайский кузнец Кондрат Воробьев, паликий иконописец Андрей Голиков), то бросившиеся в пучину жестоких бунтов (участники восстания Степана Разина атаман Иван Быковевич и Овдоким). Стихия народа выплескивается в масштабных сценах — на Красной площади или у стен Нарвы, под огнем шведской артиллерии. С крестьянской избы, а не с дворца, ведётся и замечательный зacin романа: «Санька соскочила с лестницы задом ударила в забукшую дверь. За Санькой быстро склонились Яшка, Гаврилка и Артамошка; вдруг все захотели пить, — и побежали в тёмные сени вслед за облаком пара и дыма из проникшей избы. Чуть голубоватый свет брезжил в окошке скворечника Студено. Обледенела кадка с водой, обледенел деревянный сиденье. Чада прыгали с ноги на ногу, — всё были босы. У Саньки голова повязана платком. Гаврилка и Артамошка в одних руках до пупка.

— Дверь, оглашенные! — закричала мать из избы. Мать споткнулась у печи...♦

такая изобразительности. Уже в этих строках ярко проявляется художественная, до галлюцинации, сила, какая присуща писателю-художнику. Метафорическое, подчас нарочито «заболотившее» начало проникает во все клеточки прозы, вплоть до лиц и клинук героя, вызывая в читателе почти чувственную реакцию. «Чернозёмная нутряная сила так и выпирает в выразительной фамилии одного из эпизодических персонажей первого тома — Овселя Ржова», — замечает в своем исследовании Толстой — мастер исторического романа А. В. Аллатов. Овсель Ржов — «стрелец Пыжова полка», про которого автор пишет, что у него «в полуподвале крепко пахнет сытым, вонючими щами...». А герой второй книги романа — беглый крестьянин Федыка по прозвищу Умойся Грязью?! Баринская баба-ворожея Воробышка с её юркими «мышиными глазками или заседающими в Приказе Большого дворца бояре Ендогуров, Свинин, Буйносов, Лыков? Во всех званиях и прозвищах ощущается наглядная предметность, простая образная выразительность. Разнашивать новые санкт-петербургские заставляют дворового Стёпку Медведя, мрачного роспиря, который, «склонотив в ник ножищи, бегал по лестнице жеребец». «Палач Емельян Свежев с равнодушным единим лицом наказывает девицу Машку Селифонтову, которая по-поросильчи...

Бараки, создаваемые Толстым, поражают тем, что можно бы определить как «эффект присутствия». Вы ясно видите то, что и словно участвуете в нём. Достигается это, по-видимому, использованием других художественных средств, тем, что писатель сопрягает собственный взгляд на изображаемое со своим «этимнутри», как бы исходящим от изображаемых лиц. Девицы боярина Буйносова в будничной скуче: «Буйносовы в окопыши балов и фейерверков томились у окошка... ни шагнуть, ни бережков — посидеть, кругом — тина, грязь... Конечно, можно было развлечься с девами, сидя на других крылечках: с княжной Лыковой, дурильщиком себя шире, даже глаза заплыли, или с княжной Никитиной — черномазой гордячкой (скрывай не скрывай — Никита знала, что у неё ноги волосатые), или восемью княжнами-шакшинами — эти выводок зловредный — только и шушукались между собой, чесали языки. Ольга и Антонида не любили...

**Роман о Петре и уроки Толстого.** «Петр Первый» — это не творчество Толстого и как бы его художественное завещание. В романе выкристаллизовалось глубоко национальное начало — ланта писателя, необыкновенная, голограммическая яркость в создании далёкой эпохи, мастерство в изображении характера, смелость метафоризации и первородство языка.

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

Заветы его обращены прежде всего к тем, кто хочет писать, т. е. к молодым литераторам. Но значение их неизмеримо выше. «Пушкин, — напоминал Толстой, — учился языку у просвирю», 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 стами, он видит то, о чём он говорит. Его речь образна. Гордый 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 писатель-работник на литературной ниве. Лёгкое, весёлое перо, какое само багущее по листу, и десятки черновиков, правка и прочее подлинное подвигничество художника слова. Даже смертельная болезнь — злокачественная опухоль лёгкого — и страшные физические страдания не могли оторвать его от работы; именем геронтическим усилием Толстой писал третью, последнюю книгу — «Петра». «Трудно поверить, — говорит его биограф, — что багущие жизнью, любовью, полные жизнерадостных красок и огромного оптимизма строки созданы умирающим человеком».

23 февраля 1945 г. Толстого не стало.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

литературное ловестование

литературная хроника

литературная повесть

литературный роман

литературный роман

литературный реализм

литературный роман

литературность, пластичность описания

литературное прочтение

- 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 Выделите 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 парфос реформаторской деятельности Петра Великого?
- 9 Какой показывает А. Толстой «старую» и «молодую» Россию?
- 10 Что позволяют называть А. Толстого художником-гуманистом?

литература

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

литература

- 1 Проблемы роли личности в истории по роману А. Толстого «Пётр Первый».
- 2 Жизнь 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



- Аллатов 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.
- Денидова 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. Волошином, И. Анненским, В. Брюсовым, А. Ремизовым, А. Белым, М. Горьким, И. Бунином, К. Фединым, В. Мейерхольдом, В. Шишковым, Т. Манном, Р. Ролланом, И. Бахарем 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 переосмыслиенный 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 свою увидеть отражённым в мире природы и человечества».

Самого себя он рассматривал как часть окружающего мира, «частицу мирового Космоса», к своей жизни относился как к лि�рико-драматургическому 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 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 не-богатой семье выходцев из купцов. Увлекающийся и мечтательный, рано умерший отец и особенно мать, нежная, поэтическая, 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 отказалась 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 мужиком», 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, — говорил 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 в 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. Пытает и художественные произведения, но «сложные психологические вещи» не удается.

И тогда пришла мысль взять в Географическом обществе рекомендательное письмо и отправиться на Север, который издавна манил своей тайной. Два лёта 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.

Совсемобычным 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». Книжка не заслоняет правдивый показ нищенской жизни народа, природы, 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, превратив книгу на фантастическом преображении местности и путешественника, выдающего себя за человека, принявшего молчания.

■ Путешественника сопровождают слухи и миражи, размыты граничицы времени и пространства. Здесь нет отражения социальных контрастов, героя 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 кольчатся, поднимаются и опять спускаются, как искры, претревоженные лодкой на море».

Книга необычайно живописна и музыкальна. Читатели были очарованы 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 участия и поддержку, печатался в их журналах, своим учителем он называл А. Ремизова. Пришвине 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 «скетчи». К сожалению, этот замысел не был осуществлён.

На перепутках истории. В годы Первой мировой Пришвин посыпал заметки с фронта, в них он выражал протест против бес смысленных 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, явственно озаглавленной «Большевик из „Балаганчика“», отклинулся Пришвин на призыв Блюка 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

броненосца. Идейный спор был продолжён и в произведении, одновременно вышущемся пришвинский рассказ «Голубое знамя» в поэма Блока «Двенадцать».

Летом 1918 г. Пришвин переехал на родину, в Хрущёво, получив земельный надел и занялся крестьянским трудом, но его выдворили из Хрущёва как бывшего помещика. Начались «годы рабинзонации». 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 контрапозиционной», 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 Подмосковье, 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 Элкой было создание «произведениями» очерков «Башмаки» и «Торф». Хотел он написать о рабочик уральского завода, но увиденное там его не удовлетворило, собирался написать очерки о нефтяниках, поехать в Быку, но отсоветовали.

В 1923 г. началась публикация автобиографического романа «Канеева 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 мытаря» он увидел диктат времени, невозможность «писать для каждого 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 собою и не заключать компромиссы с мерзавцами».

■ Он отразил жизнь народа, но рассказал о том, что присущее душе человека, о стремлении к добру и правде, богаточему внутреннему миру. Он любил писать о детях, рыбаках, охотниках, людях, близких к Природе, либо о тех, кто «дохновлен любимым делом».

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

■ 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 коробку и пойду от природы к людям, к их руководящему жизненному 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 мировосприятия и творчества.

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

Но поняв пришвинскую философию природы, мы не сможем глубоко прочитать его произведения. От других художников слышно, что 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 Приморин опубликовал повесть «Женьшень». 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 необычайноpoэтичен и наполнен глубоким смыслом. Женьшень — корень жизни, источник здоровья, долголетия, 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, счастья, радости, счастья».

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

«На долине, где бежит Засуха, вся сплошь покрыта цветами, и тут я научился понимать трогательную простоту рассказа каждого цветка о себе: каждый цветок в Засухе представляет собою

маленьков солнце, и этим он говорит всю историю встречи сия  
нечного луча с землёю. Если бы я мог о себе рассказать, как  
эти простые цветы в Засухе! Были ирисы — от бледно-голубых  
и почти что до чёрных, орхидей всевозможных оттенков, лилии  
красные, оранжевые, жёлтые, и среди них везде звёздочками  
ярко-красными была рассыпаны! воздника. По этим долинам, про-  
стым 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 резали на цветах, осы; с шумом носились по вет-  
ху мохнатые шмели с чёрным, оранжевым и белым брюшком. Случалось, когда я заглядывал в чашечку цветка, там оказы-  
лось такое, чего я никогда не видел и назвать до сих пор не  
могу: ни шмель, ни пчела, ни оса. А по земле между цветами  
всюду юлили преборные жужелицы, ползали чёрные могильщики,  
таились огромные реликтовые жуки, собираясь при случае едру-  
подняться на воздух и прямо лететь, никуда не сворачивая. Сре-  
ди всех этих цветов и кипучей жизни долины только я один, тих  
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 рас-  
сказывать, лишь склонивая родственным вниманием все разно-  
образные освещённые им предметы и все лучи их собирая  
в единство».

Здесь отразились глубокие естественно-научные знания При-  
швина — он называет цветы нескольких родов и семейств: ирисы,  
гвоздики, лилии, орхидей; насекомых разных отрядов и видов:  
осы, шмели, пчёлы, жуки (жуки-лици, могильщики), бабочки  
(аполлоны, махаоны, крапивницы); замечает насекомое, ещё не  
известное науке, и не описанное учёными «поведение» бабочек.  
В прекрасной картине земного рая проявилось удивительное сло-  
весное 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 — опре-  
делиться в своём жизненном деле, найти своё место в обществе.  
Затронул Пришвин и вопрос о творческом поведении писателя:

«...человек, я слепну от солнца и могу рассказывать, лишь оживлен родственным вниманием все разнообразные освещенные 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 юношеской историей человека, попавшего на Дальний Восток во время Русско-японской войны, явно автобиографичен один из главных мотивов повести — чувство острой щемящей боли, напоминающей 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. Касиль. Появилось много рецензий. Критик А. Тарасенков написал о том, что книга Пришвина способна «обогатить внутренний мир человека, поднять его эстетическую культуру». Художник А. Кипренский сказал, что Пришвин выразил в книге «не свойственное социализму вневременное чувство природы», критик В. Перцов писал о том, что «пришвинская социальная утопия рождает поэтическую силу художника». Художника упрекали в том, что он намеренно ушел от изображения современности, — он разбил 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: десятотизм и его жертвы». О счастье жить на земле он пишет в повести «Жинь-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, что же тяжело нести невыносимый крест власти, то ты не власте покидаешь, а усмотря в ней распишанную 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

останься 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 — темы любви.

Любовь как дело человеческой жизни, Михаил Михайлович создал настоящую поэму любви и в прекрасных книгах «Женитьба», «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, воспевая красоту чувства, славил любовь как дело человеческой жизни. «Всякое дело на свете должно быть делом любви», «Любовь — это чувство вселенной, когда все во мне и я во всем, 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-

или нравственности, что люди «спяли чисто внешне, или под притиранием страха слежки, или страхом голода»; замечал, что люди 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 записи: «„Жень-шень“ направлен к утраченной юности девушки, „Фацелия“ — к той, что пришла почти через тридцать лет и наконец вытеснила из меня первую». Это своеобразный очерк истории любви лирического героя, его душевного состояния, переданный через восприятие природы. Фацелия, графа с синими цветочками, — символ любви и радости. Пришвин очень любил своё произведение, однажды он сказал: «Но 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 землях 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 «кладов», «могого» и «общшего». После неудачи с романом эти же ватросы он поставил в «Кладовой солница» и «Корабельной чащё», также называемых им сказками.

■ Упражнение № 4. Расскажите о сказках Михаила Пришвина.

■ Вспомните, что такое эзотерический язык

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

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

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

■ Можно ли говорить о фольклорной основе «Кладовой солнца» и «Корабельной чаши»?

Не случайно главные герои всех «сказок» — дети. Они верчивы и искренни, открыты всему добому. Пришвин считал, что все дела взрослого человека вырастают из детства, поэтому люди не теряют своё «детское» лучшее, а сохраняют внутреннее, потому что он всегда и призывал охранять «детство» своей души. «Человеку надо вернуть себе детство, и тогда ему вернётся счастье и с удивлением вернётся и сказка».

Завещание художника. Михаил Михайлович искренно любил детей, когда встречал понимание, часто говорил, что пишет для своего читателя, читателя-друга, способного к сотворчеству. Его читателями его таланта были часто изавещавшие его в последние годы жизни и в Москве К. Федин, Вс. Иванов, Н. Ильин.

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

Читатель видел Пришвина в К. Паустовском, пожалуй, ближнем ему по « духу творчества »: их роднит любовь к природе, лиризм, обострённое внимание к слову. К. Паустовский пылкенно отзывался о дневнике, говоря, что это труд природы и огромный, полный поэтической мысли и необычайно коротких наблюдений — таких, что другому писателю пришлось бы « расширить, на целую книгу ».

Дневник писателя — ценный материал для изучения его творчества. Там, обилие метафор не только художественный приём в Пришвина, но и следствие его ощущения себя частью единого природного мира (такой же, как растения, камни, река). Вывод этот можно сделать на основании многих записей, например таких: «Поглядывая на яблони яблоки, Ух, какая работница нависла надо мной! И такие, как яблоко, показалось из моей земли». Или: «Теперь стал видеть себя. Я думаю об этом так, что, пожалуй, нужно очень долго растя кверк, чтобы получить способность видеть себя не в себе, а отдельно со стороны, как будто я сам собирая и вышел из себя». Обратим внимание: в словах «земля» и «созрел» один и тот же корень.

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

Всего лишь сей вму удалось опубликовать, из дневника родились романы, «Лесная капель», «Глаза земли», «Незабудка». Чисть записей не могла быть напечатана ни при его жизни, ни урояние годы спустя, так как казалась выражением личных, идеологически неверных взглядов.

Писатель фиксировал разговоры с людьми, привидения, размышлял, планировал: «Совестливый человек отстает от мысли, которая называется ему телерь именем, 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 последних хозяев земли. Из дневника писателя очень много можно узнать о жизни нашей страны первой половины XX в. Это ценный документ эпохи, свидетельство человека мудрого, честного 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 хороши, и вдруг опомнишься и почувствуешь себя здоровым».

Пришвин рассматривал свой дневник как завещание будущим поколениям. В конце жизни он сказал: «Я написал несколько томов дневников, ценных 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 прочитать произведения, без умолчаний, без кирзовки 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 я найду», — думал он. И не ошибся: такое время наконец наступило.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Записи натуралиста  
Пришвинская философия природы  
Сказки о Правде

Рукопись о прошибленном ...

- !
1. Выявите авторскую позицию М. Пришвина в рассказе «Все знают» и А. Блока в поэме «Двенадцать».
  2. Какие философские проблемы поставлены М. Пришвиным в повести «Жить щенком»?
  3. В чём, по вашему мнению, заключается смысл новеллы «Кладовая солнца»?
  4. В чём вы видите сходство пришвинских «сказок» 1940-х с русской народной сказкой и отличия от неё. (Пиши «Живой солнца» или «Корабельной чаши».)

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

Изучение синтаксиса и рефератов

- Проблема человека и природы в творчестве М. Пришвина («Кладовая спленица», «Корабельная чаща»).
- Как связаны мир человеческой души и мир природы в произведениях М. Пришвина?
- Художественное своеобразие произведений М. Пришвина.
- Традиции М. Пришвина в современной прозе.

Литературный практиканты

- 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 «Осударёвой дороге»: Из дневника 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 открытия, 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. Её жизнь представлена как путь писателя своего Слова.
- Пришвина В. Д. Круг жизни: очерки о М. М. Пришвине. — М., 1991.  
В книге рассматривается своеобразие художественного мира писателя. Главное внимание уделено его творчеству 1920—1950-х гг.
- Нарламов А. Пришвин. — М., 2003. — (Серия ЖЭЛ).



## БОРИС ЛЕОННДОВИЧ ПАСТЕРНАК

(1890—1960)

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

**Начальная пора.** Свое 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 жизни, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас».

Жизни он оставался верен всегда, но свое место в ней нашел не сразу — не сразу осознал свое истинное привлечение.

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 всерьез 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. Столк же внезапно пришло решение оставить философию, несмотря на явные успехи в этой области.

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

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

Поскore 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», «бесценностным и сверхколичественным городом».

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

Февраль. Достать чернил и плакать!  
Писать о феврале навзрыд,  
Пока трохочущая слякать  
Весною чёрию горят.

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 помогает понять, объяснить события, происходящие в мире, в человеческой судьбе. Она на равных с человеком: «У плюсны / Мож скрипки веток с ветром бледным / Шёл спор, Я замер. Про меня!»

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

Для Пастернака поэзия — высота, висящая под ногами: применительно 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 настоящое искусство не нуждается в романтических преувеличениях и украшательствах — оно всегда реалистично, если понимать под реализмом «соболь 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, / Апрелью: „Здравствуй!”»), он бурно развивается эзойным летом («Степь», «Душная ночь»), а осень становится для влюблённых порой расставания («Осень. Из желтых серый бисер множится. / Ах, как и тебе, прось, мис 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: про-за, которая, «как жрец, сожгла сирень / И дымом жертванным застлала / Глаза и тучи», выглядит и как «спышка страсти»: «Теперь, теперь приблизь лицо, и в озарены / 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! — / Кашнет и вслушается. Всё он ли один на свете, / Миёт 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 ощущимой достоверностью, находит объяснение как в самой эпохе, так и в специфики 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 осмысливания силовых линий эпохи: по мнению поэта, «эпос внушён временем», позволяя прямую выйти к истории.

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

Для понимания позиции поэта, которая обнаруживает себя в его творчестве, существенны слова из автобиографического щебриска: «В революции дорожу больше всего её мравственным смыслом. Отдалённо сравнил бы его с действием Толстого, возведённым в бесконечную степень. Сначала же мравственно умноженный 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 мравственного величия революции, которая для Пастернака не нуждалась в оправдании, ибо по значению своему соприродна, и ощущение своей неслыханности — теми её проявлениями, которые названы «обличительными крайностями».

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

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

ной для жизни мои творчества, искусства. Примечательно уже то, что, пытаясь прийти к пониманию сущности 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 туфляков / Вон из 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 сглаживаются воедино, участвуя в создании целостного образа мира. На этой целостности поэт настаивал:

Поззия, не поступайся ширью,  
Храни живую точность; точность тайн,  
Не занимайся точками в пунктире  
И зёрен в мере хлеба не считай.

**Поэт и эпоха.** Пастернак был убеждён в независимости искусства, которое теряет право на существование, если людчинается 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, в юю намеченных, пускай и более добровольному, чем это делалось раньше», не соглашался с содержащимися в ней указаниями, каким быть новому стилю. Поэт

постоянно: «...художнику неоткуда ждать добра, как от своего изображения».

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 «Стансы». Здесь утверждается стремление «глядеть на вещи без бозин», возникает историческая параллель: «Величье дна сравненье разня; / Начало славных дней Петра / Мраморили мятежи и казни». Всё это ложится в основание желания писателя трудиться «со всеми сообща и заодно с правопорядком». От этого 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 подымуюсь с ней?  
Но как мне быть с моей грудною клеткой  
И с тем, что всякой косности касней?

Речь тут не о пресловутом отставании от действительности, человека — от требований времени, не об отставании, которое вызывает у всех, называющих себя передовыми, желание подопытить, подхлестнуть людей. На 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 Рейстратой отклика, не злободневностью сказанного. Для него поэзия — органическая функция счастья человека.

Принятие настоящего было для поэта определённым, хотя и сомнительным 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: телогою проекта  
Нас переехал новый человек.

Поэт оставлял за собой — за искусством — право обходиться без мелочной спеки, 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 не за восторгаться через каждые десять минут, нельзя искренно удивляться тому, что уже не удивляет. А меня всё время заставляют писать какие-то отклики, находить восторжённые слова... Потому-то так важно для него, вступая в спор с выдающимся желаемое за действительное, сказать:

Ты рядом, даль социализма.  
Ты скажёшь — близъ? Средь геноты,  
Во имя жизни, где сошлись мы, —  
Переправляй, но только ты.

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

Пройдёт время, и Пастернак признаётся, что живущее и некогда-то желание «единения со временем» перешло в «сопровождение ему». Но прийти к этому он смог, лишь осознав, что губительно для художника стремление быть в согласии с «крайней эпохой»; приняв её, соглашаясь с нею, он тем самым изменил себя возможности самореализации.

Блестяще образованный, владевший несköлькими иностранными языками, профессионально разбирающийся в философии и в музыке, он был подлинно интеллигентным человеком. Но 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 цену труду до изнеможения, который не только давал смысл существованию, но и составлял для него основной смысл жизни.

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

журнала постоянно упрекали в оторванности его творчества от жизни, от современной действительности. Подтвердите, обратившись к текстам стихотворений, неосновательность и даже некорректность таких обвинений.

В стихотворении «На ранних поездах», давшем название книге [1943], что ознаменовала резкий перелом в его поэтическом творчестве, Пастернак так сказал о своих спутниках на первом подмосковном поезде, которые несли в себе «России чёрты»:

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

Большая вера в этих «людей из трудового звания» была для Пастернака нынешними на пограничье потере веры в человека.

Нынешнем характере поэтического труда Пастернак не имел, но собственному признанию, жил в поэзии, «ограниченный рамеслом», знай в то же время, что поэт всегда «вечный художник, у времени в плену», а поэзия позволяет соединять каждый день с вечностью. И это открывало перед поэтом способ «глядеть на вещи без боязни», а главное — трудинуть всеми сообща и заодно с правопорядком».

Самые противоречия с жившей в поэзии убеждённостью в том, что художника всегда противостоять житейской пошлости, соединяясь с убеждённостью, столь отчётливо выраженной им в самом стихотворении «Гамлета»: «Я один, всё тонет в воде...». Противостоять всему, что недостойно человека и живущим фарисеистом, и значило для Пастернака жить «бесцельно».

Жизнь и природа. В стихах Пастернака голосом поэта говорили природы, с ним вступали в общение, одушевляясь, предстающие в окружавшего мира, прежде всего мира природы: «Деревья плохо видят / На отдалённом берегу», «Она шептала... Слези! — / Губами белыми от стужки» (о зиме). Но природа, в свою очередь, целиком вписывалася в этот мир и, неизменно в нём, становился его органической частью: «Ты из меня склоняешься, / Твой смысл, как воздух, бескорыстен», «Ты обрываешь платье, / Как роща сбрасывает листву».

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

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

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

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

Так, в стихотворении «Всё сбылось» рисуется лес ранней весны: «дороги превратились в кашу», «крикливо пролетает 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 лесной наст здесь «щебечет... под сурдинку», превращаясь в «мумифицированную шкатулку». Взору и слуху открывается — как может быть только в весеннем лесу — даль: «Тогда я слышу, как мир... пять / У дальних землемерных вех / Хрустят шаги, с деревьев капит...». Но и зрение и слух тут особого рода: «Я вижу сне... его пролёты / Всю будущую жизнь насквозь», «Как птицы, — ответит эхо, / Мече целый мир дорогу дасть». Это свидетельство кровной близости поэта миру.

Рисуемая в стихотворении картина динамична — всё природное в движении, закрепляемое обилием глаголов: дороги превратились в кашу, я пребираюсь, плетусь, пролетает сойка, березняк высится порожняком, я в лес вложжу, оседает наст и т. д. Далее схватчен момент пробуждения от зимней спячки, вызывающее ощущение широко распахивающихся горизонтов. Сосредоточенность на том, что буквально лежит под ногами («Я с глиной лежу»)

тексту, книгу, / Плетусь по жидкой размазне»), сменяется тем к происходящему «вёрст за пять» и не мешает видеть будущую жизнь насквозь: открывающаяся взору пространство времени расширяется.

В это пространство обжитое. Всё встречающееся здесь воспринимается как приметы мира, в которых человек чувствует себя живым: оттаявшая глина со льдом вызывает такое сравнение, как в кашне, весенний, насквозь просматриваемый лесной выркаком постройки, щебет птички «даёт» музыкальный момент мысли, душевному состоянию. И человек, вспоминаящий березняко, чувствует себя сродни ему: вместе с первыми обитателями ждёт, как отзовётся здесь его Ещё стихотворения предстаёт уже не соглядатаем природы: он вместе с лесом переживает радостное начало настоящего пробуждения к жизни.

Сравните мир природы, открывающейся в стихах Пастернака, с тем, что предстаёт в лирике Есенина. Чем эти миры различны? Что же обложает?

Начиная юдства со всем миром, способность в быте видеть начало закона, ведут Пастернака от прежней привычки к «неслыханной простоте» поэтического стиля, когда слова эти взяты из стихотворения, которое увидело свет в 1931 г., и подкреплялась эта мысль ссылкой на больших 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.

«Директор Живаго»: проза поэта. Ещё в пору создания стихов, написавши «Сестра моя — жизнью», Пастернак утверждал: «друг от друга поэзия и проза — полюса — и давным-давно эти не существуют отдельно».

Не поддавалось собственным творческим опытом: ещё зимой 1917/18 г., поэт принёсся за роман, в центре которого должна была быть революционная эпоха. С замыслом этим он уже работал, с ним связывая возможность сказать самое главное.

Переломными в работе над романом, затянувшейся на пять лет, явились военные годы. «Трагически тяжёлый период войны», — написал вследствии Пастернак, — был эпичным годом и в этом отношении вольным радостным возрождением духа общности со всеми. В этой атмосфере на бумагу первые строки романа, который будет — не сразу — называться «Доктор Живаго». Окончание войны породило у Пастернака и не только у него одного — надежду на возможность перемен в общественно-политической жизни, на ослабление нешадящего жёсткого гнёта власти, идеологии, надежду на то, что наступит конец времени чудовищного подавления личности.

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

Роман был закончен в конце 1955 г., но редакция журнала «Новый мир», куда была отправлена рукопись, отвергла её, решив 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 за гениальное поприще великой русской прозы».

Уже через три дня после того, как было принято решение о расширенном заседании секретариата Союза советских писателей, Пастернак был исключён из членов этого союза, а спустя некоторое время в газетах и журналах, по радио в его адрес велись инспирированные сверху потоки оскорбительных заявлений. Всё сильнее новился «шум погони», «сё сё тесней кольцо облавы». И, конечно, всего было для художника настойчиво раздававшееся требование

желанную землю. «Для меня это невозможно», — решил он. — Я связан с Россией рождением, жизнью, и не мыслю своей судьбы отдельно и вне её. Вся эта история не могла не подкосить поэта, всегда отличавшегося блестящим здоровьем.

В мае 1960 г. Бориса Пастернака не стало.

Почему, почему была так возмущена романом Пастернака читательско-придержающаяся: здесь возрождалась убеждённость в самодостаточности человеческого существования, что шло вразрез с гонимыми в тоталитарном государстве представлениями. Их упоминание здесь вполне традиционно: рассказывается о любовнике в эпоху революции, в тот же времена. Но Пастернак пишет свой роман по законам скорее лирики, чем интимного изображения субъективно (поэтически) преломлено, мир героя таким, каким он отражается в сознании главного героя. Болгарин, утвердившийся в советской литературе нормами марксизма, остаётся частным лицом. И смысл его существования выражается не столько в действиях и поступках, сколько теми внутренними составляющими органическую часть романа.

Болгарин, примкнувший к жизни, к природе позволяет человеку обрести способность участвовать в творчестве. И воспринималось это радостно, вызывало чувство благоговения, рождало слова высокие, прекрасные:

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

Пастернака почти нет — случай в поэзии чрезвычайно редок. Стихи о смерти; куда чаще встречается в них слова «убийца».

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 стремится уловить их смысл, их место в том целом, что и составляет жизнь. В ряду важнейших из этих составляющих — природа. На путь — революция. Говоря о ней, Юрий Живаго произнес слова «стремительно», «чудо истории», «так неуместно и неизвестно», только самое величое». И не случайно им, как

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

Единство мира, человека и вселенной является основой и ощущения Пастернака. По словам Юрия Живаго, «всё время и та же необыкновенно тождественная жизнь наполняет ясны и ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и прыжениях». Так открывается столь важная для автора и героя романа мысль о возможности приобщения к вечному круговороту жизни, утверждается представление о жизни как торжестве вечного и 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 новое евангельская драма духовного выбора и крестной жертвы лежит в основании движения сюжета, развития характера и поэзии Пастернака. Стихи Юрия Живаго оказываются неоднозначным компонентом художественного целого, потому что в них выражается бытийное содержание его личности, осуществляется её предназначение. Символической является и фамилия героя (имя меняется: «сын Бога живаго»), и его имя Юрий (его пэркин Георгий, победивший Дракона). Жизнь частного человека, таким образом, соотносится с евангельским прототипом — ит

все размышления Юрия Живаго и его друзей постоянно вспоминается триада жизни — смерть — воскресение, а само творчество воспринимается как «Слово Божье о жизни».

В романе, персонажи романа раскрываются в сопоставлении с самим его персонажем, и это ещё одно свидетельство об особой природе романа. Обращаясь к своим друзьям, Юрий Живаго просит: «Единственно живое и яркое в вас — это то, что в то время со мною и меня знали». При желании можно увидеть проявление крайнего индивидуализма, самодовлеия, но в романе Пастернака в самом деле именно природа Живаго позволяет увидеть главное в событиях и людях, скрыть душевный смысл их существования. Другое важное для природы романа обстоятельство: Юрий Живаго одновременно любит и жену Тоню, и Лару. Объяснения этого наивного уровня будут мелкими (если не пошловатыми), но в романе в каждой из этих женщин привлекает лишь ей индивидуальность. Тоня олицетворяет собою тепло книги, семью, родной для человека круг жизни. Для Антонину Александровну привлекательной является теплота и сердечная доброта, и Юрий Живаго с раздражением в заботы, которыми наполнена её — и их — жизнь. Но в этой такой хрупкой женщине поразительна стойкость, способность выжить — вместе с близкими — в невероятно тяжёлых условиях революции и Гражданской войны. И позже, оставшись без мужа, насильственно из её жизни, она смогла сохранить то, что составляло её существования — семью, счастье детей. Иной окажется роль, которую играет в жизни Юрия Живаго Лара. С её помощью его жизненный круг раздвигается, сюда входят мысли о России, о революции, природе. И недаром, расставшись с ней, в стихах, ей посвящённых, он всё дальше уходил от понимания своего прообраза: в стихах этих «появлялась широта, подымавшая частный случай до общего знакомого». Не случайно именно Лара, оказавшись рядом Юрия Живаго, обращается к нему — как к живому! — со словами, очень значительными для понимания позиции автора: «Загадка жизни, загадка смерти, прелест гения, прелест сознания, это пожалуйств, это мы понимали. А мелкие драки вроде перекрошки земного шара, это извините, это не по нашей части».

Приняв революцию, Юрий Живаго не может согласиться с тем, что величие её целей должно утверждаться силой, хроническими болезнями, страданиями, выпадающими на долю неповинных и беспомощных людей. Попав по принудительной мобилизации в партизанский отряд, он с особенной отчётливостью увидел, как бесчинства Гражданской войны: «Изуверства белых и красных совершились по жестокости, повсеместно 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 бывшие друзья Гордам и Дудоров, принадлежавшие «к хорошему фессорскому кругу», поддаются политическому воспитанию, ражаясь «политическим мистицизмом советской интеллигентии», что вызывает у Юрия Живаго резкий внутренний конфликт: «Несвободный человек, — убеждён он, — всегда идеализирует свою неволю». Герой романа Пастернака не соглашается с давлением «постоянного, в систему возведённого крикунства» и потому оказывается чуждым и гибнет в конечном счёте в том месте, где эта система утверждается. И уж твёрде не приёмлет никакой даваемой силой оружия, ценой гибели многих и многих жизней философии таких «преобразователей», как Антипов-Стремянин, принадлежащий к породе тех, для кого «построение мира», «хорошие периоды — это их самоцель». Юрий Живаго пишет о том, что жизнь «сама вечно себя переделывает и претворяет», и пытки масштабенного преобразования её свидетельствуют о непонимании «её духа, души её». О том, насколько противостоящая ему в этом случае сила, ярче всего выступает появляющаяся на страницах романа фигура красного террориста Памфила Палых: он из тех людей, чья «бесчеловечность» представлялась чудом классовой сознательности, их «величество — образцом пролетарской твердости и революционного стинкта».

Революция для Пастернака не нуждается в оценках и оправданиях. Но он ведёт речь о цене, которую приходится платить за совершение ею: о невинных жертвах, о разбитых судьбах, о утрате веры в ценность человеческой личности. Рушилась крепкая семья Юрия Живаго, сам он, насилию отторгнутый

оказывается среди чуждых ему людей, лишена свободы. Замечательно поэтому, что с развитием революции жизнь героя всё более аскудевает: он окончательно теряет себя — знает Лара, вся окружающая его обстановка становится мелочной, оскорбительно пошлой. И самое страшное: приходит гиореческие силы, он опускается и погибает от удущающего горло. Символическая смерть — она настигает Евгения Живаго в переполненном трамвае, который никак не может остановить пешехода.

Важно необходимо возвратиться к революции, сыгравшей такую роль в судьбе поколения, к которому принадлежит роман: она притягивает и ужасает, соединяя несоединимую целей и разрушительность способов их осуществления. Но завершает свой роман Пастернак на высокой лирической ноте, утверждая веру в жизнь, в её торжество: «Хотя счастье и освобождение, которых ждали после войны, не пришло с победою, как думали, но всё равно предвещано им было в воздухе все послевоенные годы, со всем единственным историческое содержание».

Несмотря на своего героя поэтическим даром, Пастернак тем самым одал ему самое дорогое из того, чем сам обладал. В стихах Евгения Живаго торжествует жизнь в её элементарных и, может быть, прекрасных формах; здесь мгновение длится бесконечно и открывается сокровенный смысл человеческого существования. Любовь, соединяя двоих, позволяет приобщиться к общему движению жизни: беспредельно раздвигаются для любви границы мира, в котором живёт, чувствует себя своим человеком. А в стихотворении «Август» поэт обратится к людям — к которым тоже придётся когда то перейти роковую черту, — и напомнит ощущений, что идут [страшно сказать!] оттуда; вот как говорят о самом главном, что было в жизни:

Прыгай, размах крыла распрашанный,  
Полета вольное упорство,  
И образ мира, в слове явленный,  
И искорчество, и чудотворство.

Ещё Евгений Живаго — о сокровенном. Не раз вспомнит герой свою первую любовь, что горела за окном московского дома, где была первая встреча, которую он затем встретил и полюбил. И среди написанного он скажет «Зимняя ночь»:

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

В бескрайнем просторе мира свеча становится точкой притяжения для человеческой души: повтором слов этот — такой же машинный, уютный — источник света превращается единицей в вечный. А впрочем, так оно и будет в романе для Кюльбаго и его любимой, а в стихотворении вновь и вновь наконец повторяется: «Свеча горела на столе, / Свеча горела». И чит это как заклинание. Не в комнате, а в мире мерцают — не гаснет! — этот одинокий свет: мелькающие на потолке, таинственном неверным светом свечи тени вполне реальны, а вместе с ними наводят на мысль о судьбе, её игре, её силе. И противостоять ей невозможно, недаром здесь «вокс слезами с ночники грустые капал». С почти святотатственной дерзостью именем именем креста осеняется совсем не любовь, а «жар соблазна». «На свечку дуло из угла» — вот когда этот мерцающий, южный огонёк обретает почти мистический смысл: он не гаснет, и единственным источником света, в котором так нуждается блудшая душа. И что бы ни случилось, как бы ни бушевала тьма, когда «всё терялось в смажчной мгле», как бы ни гасел свет челофеку, который соблазном погружается во тьму, он одинок, не потерян в мире: «Мело весь месяц в феврале, / 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 единичное родное и историческое и тем укрепить единство мира на выразлениях добра и красоты, укрепить единство идеала и мира. Принадлежность обыденного бытию особенно ощутима в стихах Пастернака там, где речь заходит о таких, в общем, обычных переменах в природе. Неизбежно наступившие зазимки существуют о вечном движении жизни, о её обновлении, о том

решите полна зима на даче крайней». И снегопад уж, казалось бы, проще — тоже позволяет испытать привычения 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?

вспоминается в жизнь, оказывается её составной — и необходимой — частью, «Что значит понимать поэзию? — спрашивает поэт. — Это значит понимать жизнь. Иначе — в глубине». Позднее об этом же сказано в стихах: «Одна пространства / Хотела от меня поэм. Она одна ко всем присла, / Я только ей не надое».

единственный смысл человеческого существования, был убеждён, в том, чтобы суметь «Привлечь к себе лобовь прошлых, / Услышать будущего зов», в том, чтобы «быть живым, и только, / Живым, и только до конца».

Ластирнак написал: «Я брошен в жизнь, в потоке текущую потоки рода». Но вовсё не щепкой в волнах потока чувствует себя герой лирики поэта: в слияности потока — пражде всего с природой — видится ему источник единовременность привычения к вечному круговороту жизни. То икоин и вновь возвращается поэт в своих стихах к смене дней: здесь особенно наглядно обнаруживается и тема («потоков дней») жизни, и её устойчивость, находящая выражение в повторяемости, в цикличности.

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

Возвращение к природе, к миру даёт возможность преодолеть одиночество, и осознание кратковременности собственного бытия — открывает возможность видеть то, что дальше впереди, за очерченными жизнью горизонтами. «Лесом, в глубине / Лесного лога, / Готово будущее мне /

Верней залога». Но есть возможность ощутить собственную силу, подобную той, какой владеет природа с её очистительными грозами, после которых всё оживает, всё «дышит», как в романе «Рука художника — еще всесильней / Со всех вещей смывает грязь и пыль, Преображеней из его красильни / Выходят жизни, даря стемтельность и быль». Полнота доверия к жизни побуждала 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 — трулого — 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 ёлкаю святочной  
Вечность средь комнаты стала.

И это такично для поэзии — породнить человека с вечностью, заставить его постоянно помнить о том, что «только жизни впору / Всё время рваться вверх и вдали».

## 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
- Слияние поэзии и прозы
- Проза поэта
- Лирическая природа романа
- Поэтическое введение истории

## Язык литературы

В стихах Пастернака соединяются разные речевые пластики: 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.

Литературный анализ и практическое применение

- ! 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 пареволюционной 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 пареволюционной эпохи?
- 5. Какую роль играют в романе Пастернака стихи Юрия Живаго?
- 6. Какое место в поздних стихах Пастернака занимают религиозные мотивы?

Литературное задание

★ Проследите развитие лирического сюжета в книге стихов «Секретная — жизнь».

Задача 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»).

Задача реферативная

- ✓ 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. (Компьютерное исследование.)
2. Спеообразие образной системы в лирике Пастернака (на мере 2–3 стихотворений по выбору). (Индивидуальное исследование.)

## *Урок-практикум*



**Цель урока:** Объяснить, чем обусловлено своеобразие Пастернака, характеризовать особенности его письма, закономерность выхода поэта к прозе.

### *План работы*

1. Обращение поэта к природе как средство постижения духовного смысла мира.
2. Образная система лирики Пастернака.
3. Человек и мир в лирике Пастернака.
4. Роман «Доктор Живаго» не укладывается в канон русскому классическому (реалистическому) роману. Объяснить, в чём особенности его жанровой природы. Почему в центре повествования оказывается герой, рождающийся не столько в действии, сколько в своих воспоминаниях. В чём смысл романа и его реализация и цели художника Юрия Живаго?

## *Советуем прочитать*



- Быков Д. Пастернак — М., 2006. Наиболее полная биография поэта, воссоздающая творческое развитие на широком историко-литературном фронте.
- Карпов А. Неудачный свят. — М., 1998. — гл. «Мимин и ложник, у времени в плена». Рассказ о судьбе поэта, сумевшего сказать своё гениальное слово о выпавшей на его долю сурьей эпохи.
- Пастернак Е. Борис Пастернак: биография. — М., 1993. Книга, представляющая собой первую биографию Б. Пастернака, написанную сыном поэта на основе богатейшего архива — 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 жизни и воспоминания людей, близко знавших Б. Пастернака, обогащающие представление о Пастернаке — человеке честном, искреннем. Пастернака — художника яркого и самобытного дарования.

## АННА АНДРЕЕВНА АХМАТОВА

(1889—1966)

и нутри. в Первые поэтические  
издания статья, «Подорожники».  
индивидуальный поэтический почерк  
и Тема Родины. в «Реквиеме».  
был героя. в Итог жизни — итог  
страданий



биография поэта. Анна Ахматова прожила долгую жизнь, она смирилась с рано пришедшим к ней всероссийскую известность обидчивым и обиженным — затянувшимся на несколько десятилетий драматичную судьбу, надолго закрывшую ей дорогу в печать, и подавившую славу, что вернулась к ней на склоне лет. Время не было жестоко. Но она продолжала жить радостно и гордой, утрачивая всегда свойственной ей величавости, гордой и спокойной в спасительной силе поэтического слова.

Анна Андреевна Горенко (Ахматова — литературный псевдоним), по собственным словам, в честь пррабабушки, татарки Ахматовой родилась 11 (23) июня 1889 г. на Большом Университетском бульваре (близ Одессы) в семье флотского инженера-механика. Уже через год семья перебралась в Царское Село, где — как, впрочем, и с Петербургом — будет связано для Анны Ахматовой, по собственному признанию, училась в гимназии, которую она окончила в 1906 г. Анна Ахматова, по собственному признанию, училась в гимназии «ненадолго», а после её окончания поступила на юридический факультет Высших женских курсов, но проучилась там недолго. Недолго проучилась она и на Высших историко-филологических курсах Раева, куда поступила, переехав в Петербург, и в котором её жизненное призвание определилось — это окончательно поэзия.

В 1910 г. Анна Горенко становится женой Н. С. Гумилёва. автора трёх книг стихов — уже было в поэзии довольно много ими. Когда выяснилось, что стихи пишет и его юная жена, сразу же к этому поэт отнесся не сразу. Однако очень скоро ясно, и Гумилёву в том числе, что в русской поэзии есть 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 сказали 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 скучная земля» вошла в стихи. Как всегда же вошла в ее 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 нем прорывается 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 «Аллея Domini МСМХXI» (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 однозначным, прямо противопоставляемым 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 видно 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 пронизывались уничтожительные (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 изгояем 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 никад Ахматовой в русскую и мировую поэзию был по достоинству оценён присуждением в 1964 г. международной премии «Этико-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 были очерчены любовью — чувством, составляющим и определяющим содержание человеческой жизни. Нет, кажется, что оттенка этого чувства, о котором бы не было сказано: от новых оговорок, выдающих глубоко затаенное («И как будто ошибке / Я сказала: „Ты...“»), до «страсти, раскалённой дикой».

О душевном состоянии в стихах Ахматовой не рассказывает — она воспроизводится как переживаемое сейчас, нынче, переживаемое в памяти. Воспроизводится точно, тонко, и тут же на каждая, даже самая неизначительная подробность, попадающая, уловив, передать переливы душевного движения, о которых прямо могло и не говориться. Эти подробности, детали, вызывающие заметны в стихах, говоря о происходящем и о своих героях больше, чем могли бы сказать пространные цитаты. Примером такой поразительной психологической насыщенности стиха, ёмкости стихового слова могут служить строки из последней встречи:

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

Поэзия Ахматовой представляет собой словно бы рожденный, сущий тончайшим психологизмом. Здесь есть свой центр, который нетрудно восстановить, проследив, как возникает, развивается, разрешается порывом страсти и уходит, становясь состоянием памяти чувство, которое в ранних стихах Ахматовой определяет главное в жизни человека. Вот лишь приречное любви, мечтное еще томление, заставляющее трепетать: «Безвольно пощады просят / Глаза. Что мне делать с ними?». Или при мне произносят / Короткое, звонкое имя?» Оно сливается с другим чувством, которое резко учащает биение сердца, увлекает вновь вспыхнуть страстью: «Было душно от жгучего света. А взгляды его — как лучи. Я только вздрогнула: эти / Мечты меня приручить». Состояние это передано с физической полнотой, обжигающий свет здесь обладает странно — и притягательно — притягивающей силой, а последнее в стихах слово — меру беспомощности перед ней. Угол зрения в этих стихах — жалуй, не широк, а само зрение сосредоточено. И это потому, что здесь речь идет о том, что составляет ценность человеческой

животной, в любовном поединке испытывается достоинство и гордые стихов придёт и смиренье, однако прежде звучит гордое: «Тебе локорной? Ты сошёл с ума! / В одной Господней воле. Я не хочу ни трепета, ни боли, / — пиши, а дом его — тюрьма». Но главные здесь слова звучат вслед за только что приведёнными: «Но видишь и принца сама...». Подчинение — и в любви тоже — возникло Ахматовой лишь го собственной воле.

Ахматовой написано много, и, наверное, никто в русской лирике никогда столь полно, столь глубоко это возвышенное чувство.

Стихах поэтессы смла страсти оказывалась неодолимой, как любили тогда говорить. Отсюда — пронзительные слова, которые вырываются из опалённого любовью: «Не любишь, не хочешь смотреть? / О, как ты красив, / А дальше здесь же: «Мне очи застиг туман». Многое, напечатлевших почти горестную беспомощность, кото-рое ни смену вызывающему непокорству, приходит вдохновленно. Как это увидено — безжалостно, точно: «По-интуитивно / Поцелуем руки коснулся...», «Как не открыть / Прекрасненья этих рук».

Все о любви, о которой в лирике Ахматовой сказано с такой предельной откровенностью, что позволяет читателю отнестись к стихам как к строкам, ему лично адресованным.

Ахматовой одаривает и радостью, и горем, но всегда — вместе, потому что позволяет преодолеть всё, разъединяющее («Ты дышишь солнцем, / Я дышу пункою, / Но дыхание одною»), помогает их дыханию слиться, отображаясь в «тыках»:

Лирик, голос твой поёт в моих стихах,  
В тихиях стихах моё дыханье веет.  
И есть костёр, которого не смеет  
Погаснуться ни забвение, ни страх.  
И если б знал ты, как сейчас мне любы  
Твои сухие розовые губы.

В стихах Ахматовой разворачивается жизнь, суть которой в первых её книгах и составляет любовь. И когда она покидает человека, уходит, то остановить её не могут даже ведущие укоры совести: «В недуге горестном моя / плоть, / А вольный дух уже почивает безмятежно». Тогда, казущаяся безмятежность, она опустошительна, поскольку горестное осознание, что в покинутом любовью доме она «благополучна».

Ахматова не стремится вызвать у читателя сочувствие, а более жалость: в этом героянне её стихов не нуждается «шена». Придуманное слово — / Разве я цветок или птица? И дело тут вовсе не в прёсловутой силе характера — в стихах Ахматовой всякий раз слагается мгновение: не «историчное», а ускользающее. Чувство, состояние, лишь мимолетно изменяется. И может быть, именно в этой смене состояний зыбкости, неустойчивости — очарование, прелесть юности. В ранней лирике Ахматовой характера: «Радостно и тепло / гра будет утро, / Эта жизнь прекрасна, / Сердце, будто вино». Даже облик героини стихов намечен лёгким внутренним уловом: «У меня есть улыбка одна, / Так, движущая / видное губ». Но эти зыбкость, неопределённость уравниваются обилием деталей, подробностей, принадлежащих жизни. Мир в стихах Ахматовой не условно-поэтический реален, выписан с осозаемой достоверностью: «Протертый рик под иконой, / В прохладной комнате темно...», «Ты в чёрную трубку, / Как странен дымок над ней, / Я надела / юбку, / Чтоб казаться ещёстройней». И герояння стихов является здесь «в этом сером будничном платье, на сплошных каблуках». Однако ощущение заземлённости при этом неникает — тут другое: «...Нет земному от земли / И из блажи / обождения».

**Тема любви в ранней лирике Ахматовой, средоточие выражения переживания в стихах.**

Погружая читателя в жизнь, Ахматова позволяет испытывать течение времени, властно определяющего судьбу человека. Впрочем, вначале это находило выражение в столь чётко зачающейся у Ахматовой «прикреплённости» проникнувших к точно — по часам — обозначенному моменту: «Я сорока / о мальчик странный, / В среду в три часа». Позднее, проникнувшись движущегося времени будет поистине материализовано.

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

Как рождаются стихи, Ахматова рассказала в цикле лекций. Примечательно соединение этих двух слов, оно сокровенного и обыденного — одно из них буквально от другого, когда речь заходит о творчестве. Оно — явление того же ряда, что и жизнь, и процесс появления сил, что диктуют ход жизни. Стих возникает как стихающее громъ, как звук, побеждающий «безвестный и звоновь». И задача поэта — уловить его, расслышать прыгающие откуда-то «слова и лёгких рифм сигнальные».

Сотворчества, рождение стиха у Ахматовой приравнивается к процессам, что происходят в жизни, в природе. И обязательно, казалось бы, не выдумывать, а всего-то лишь записать. Но давно уже замечено, что художник творчество не стремится к тому, чтобы делать как бы приоритетом как сама жизнь. В соперничество с жизнью Ахматова: «У меня не выясняены счёты / С пламенем, с водой...». Впрочем, тут, пожалуй, точнее говорить о творчестве, а о сотворчестве: поэзия позволяет до-брать сокровенного смысла того, что делается и сделано. Ахматова сказала: «Когда б вы знали, из какого растут стихи, не ведая стыда, / Как жёлтый одуванчик / Как лягушки и лебеда». Но земной сор становится из которой поэзия вырастает, поднимая с собой человека: «И не мои дремоты / Вдруг такие раслахнут ворота / О утренней звездой». Вот почему в лирике Ахматовой в мире отношения на равных — счастье быть одарённой и одарившей в стихах от осознания возможности подарить и принять:

Многое еще, 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 единственная сила, место и роль художника в жизни людей.

С ощущением этой дарованной ей силы Ахматова прожила свою жизнь в позии. «Осуждены — и это знаем сами — / Мы расточать, а не колыбель», — 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, отчёлько выраженная позиция принятия мира, противостоящего человеку, — всё это позволяет говорить о пушкинском начале, явственно обнаруживающем себя в позии Ахматовой. Имя Пушкина было для неё самым дорожим — с ним связывалось представление о том, что составляет суть поэзии. Прямых перекличек с пушкинскими стихами в позии Ахматовой почти не встретить, воздействие Пушкина сказывается здесь на ином уровне — в философии жизни, настойчивом стремлении быть верным лишь одной поэзии, а не силе власти или требованиям толпы.

Именно с пушкинской традицией связывается свойственный Ахматовой масштабность поэтической мысли и гармоничная точности стиха, возможность выявить всеобщее значение первого вторичного душевного движения, сплотнсти чувство истории с чувством современности, наконец, многообразие лирических тем, скрепляемых личностью поэта, который всегда современник читателю.

**Особенности воссоздания внутреннего мира лирической героини стихов в позии 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, объяснив об этом решительно, громко в стихотворении «Мне голос был. Он звал утешно...».

Но становиться певцом победившего класса Ахматова из сошлось.

Она не отказывала революции в величии целей, но утверждению — была убеждена Ахматова — не могли способствовать поружение человечности, жестокость, которая в пореволюционную эпоху выдавалась за самое действенное средство утверждения добра и справедливости. Неизбытной горечью наполнены все стихи, похождённые временем, когда во имя высоких идеалов были беспринципно 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 ней на всю жизнь горе будет отзываться в её стихах вновь и вновь: «На пороге белом рая, / Оглянувшись, крикнул: „Жду!“», «Я гибелью накликала милый, / И гибли один за другим».

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

Заплаканная осень, как вдова  
В одеждах чёрных, все сердца туманит...  
Перебирала мужинны слова,  
Она рыдать не перестанет.  
И будет так, пока тишийший снег  
Не склонится 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 **осенний**: здесь воедино сливаются горечь и тоска, перерастающие в чувство безысходности, которое с закономерностью, но плащаемой в смене времён года, тоже проходит, сменяется же поглощающим беспамятством. Выражению этого состояния подчинена вся система художественных средств. Здесь обилие представлены слова, обладающие большой эмоциональной насыщенностью: *вдова, боль, забвение, нега, рыйство, склонность, туманность*. Особенно заметно это при обращении к эпитетам *заплаканная, чёрные, тягчайший, скорбная и усталая*. Каждый из них обладает чрезвычайно широким содержанием и вместе с тем конкретен, служит характеристике происходящего в члене человеческой душе, в сердце.

Аллегорическая фигура осени, ассоциируясь с неутешной порвой, обретает черты, свойственные одновременно и явлению природы (времени года), и человеку (быту): *заплаканная осень, в одеждах чёрных*. Поэтическая аллегория соединяется с жизнью жизни, всегда торжественное природное явление — со склонной быдленностью. Уже первой строкой, заключённым в ней сравнением (*«Заплаканная осень, как вдова»*) величественная картина одного из времён года совмещается с жанровой картиной. Но ощущения снижённости, 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», или «Снова осень валит Тамерланом, / В арбатских переулках тишина, / За полустанком или за туманом / Дорога непроезжая чёрная», почувствовать, что «безвольна песня, музыка нема, / Но дух жаждётся их благоуханием...». И всякий раз обострённо воспринимаемое сейчас сопрягается с тем, что уже было и будет, — взгляд, брошенный к ограде домика в Комарове, где в последние годы подолгу жила Ахматова, заставляет вздрогнуть: «В зарослях крепкой малины / Тёмная свежая ветвь бузины. Это — письмо от Мариной». Напоминание о Марине Цветаевой с её трагической судьбой раздвигает временные рамки стихотворения, непрятязательно названного «Комаровские наброски».

напоминающего о том, что «все мы немного у жизни в го-  
дах, / Жить — это только привычка».

Помощью каких поэтических средств передаётся в лирике Ах-  
матовой ощущение «бега времени»?

Привычка жить у Ахматовой с годами не ослабевала, а всё  
остающееся 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 переживает,  
Всё, даже ветхие скворешни  
И этот воздух, воздух вешний,  
Морской свершивший перелёт.  
И голос вечности зовёт  
С неодолимостью нездешней,  
И над цветущую черешней  
Сиянье лёгкий месяц льёт.  
И кажется такой нетрудной,  
Белая в чаще изумрудной,  
Дорога, не скажу куда...  
Там средь стволов ёщё светлее  
И всё похоже на аллею  
У царскосельского пруда.

«Голос вечности» в стихотворении отнюдь не аллегория: на-  
ходит угла человека время, когда он слышит его всё отчётливее.  
В первом свете «лёгкого Месяца» мир, оставаясь реальным,  
но в этой своей реальности теряет, становится призрачным,  
как дорога, что от комаровского домика (Ахматова называла его  
«трудной») ведёт, «не скажу куда».

Изображение в стихе балансирует на зыбкой грани реального  
и того, что лежит за границу воспринимаемого живым человеком  
мира. Дорога, ожидающая человека в конце его жизни, внезапно  
оканчивает неизбежное завтра с родным для поэта царскосельским  
райем, потому-то она, дорога, и кажется «совсем нетрудной».

Ощущение вечности возникает здесь на удивление естествен-  
но — простым сравнением сроков, отпущенных человеку и тако-  
му, в общем, недолговечному предмету, как «ветхая скворешня».

И предстоящая человеку скорбная дорога оказывается светлой не только потому, что он внутренне готов пройти по ней до конца, но и от сияния ствола, высоких мысль об исконно русском дереве — берёзе.

Мысль о неминимоности расставания со всем, что влечёт сердцу, вызывает счастливую скорбь, и чувство это похоже не только на горю (Ахматова всегда была глубоко верующим человеком), но ощущением своей кровной причастности к жизни. Осознание того, что «здесь все меня переживают» — даёт не злобление, а, напротив, состояние умиротворения.

- Обратим внимание и ещё на один момент. С началом синевы — представления о завершении, о конце, с весной — о начале о прекрасной поре первоцвета. Здесь, в стихотворении Ахматовой эти точки, два состояния, два представления сливутся: «цветущая черешня» облита сиянием «легкого месяца».
- Это стихотворение о стоящей у порога смерти? Да. И о счастье жизни, что уходит в вечность.

**Ощущение приобщённости индивидуальной (и своего же) и общественной таже) судьбы к вечности, к истории.**

Насквозь земная, поззия Ахматовой нигде, ни в одном из написанных ею стихотворений не выглядит приземлённой. Всегда в ней это высоким настроем души, всегда живущей в стыке дёйнностью в высоком предназначении человека. Мелкие и веческих отношениях, подробности быта остаются за пределами лирической поззии или оказываются почвой, на которой цветет — она радость вам и мне — чудо стиха. Стихи Ахматовой отнюдь не бесплотен, но частности, детали повседневности являются здесь основанием для взлёта человеческой мысли, они находят в неприменимой — хотя не всегда открытой — связности с настойчиво утверждаемыми Ахматовой (и эстетическими) идеалами.

В лирике Ахматовой невозможно встретиться с чисто душевной успокоенности, расслабленности; мера требовательности остаётся предельно высокой и в стихах о любви, где любовь связывающее двоих, вырывается на широкие просторы чистого бытия: «А мы живём торжественно и трудно, / И чистые ряды наших горьких встреч». Потому-то в стихах Ахматовой всегда так велика напряжённость чувств, в атмосфере которых

просто. Но просто жить — это не для неё, сказавшей: «Желю вам другую — / Получше». Тут не гордыня и гордость, хотя гордости Ахматовой всегда было не занимать, — ощущение душевной свободы.

Следующими выразится в лирике Ахматовой осознание приваты, мужественное противостояние судьбе?

Любимой землею для Ахматовой всегда оставалась родная земля Петербурга, с Царским Селом. Навсегда она была связана с величественным городу на Неве, о котором скажет: «Был блаженной моей колыбелью / Тёмный город реки / И торжественной брамной постелью, / Над копытами венки / Молодые твои серафимы, — / Город любвию любимый». Начиная с Пушкина, Петербург — одна из важнейших тем русской литературы, своеобразная тема, на которой решаются вопросы её исторического прошлого, проблемы судьбы человека в современном мире. Ахматова повторяет своих гениальных предшественников — пушкинских. У неё свой Петербург: средоточие величия и восхищения творимой человеком красоты. С ним связана неё заветное в жизни («Ведь под аркой на Гаванни гени навсегда»), сердце пронзает сладкой болью Петухо сада («Я к розам хочу, в тот единственный час, когда в мире стоит из оград»), и вырывается воспоминание: «Как площади эти обширны, / Как гулки велики!». Между человеком и городом возникает связь, хочется назвать интимной; для героя ахматовской лирики пурпурный флюоресцент, он свидетель и участник её жизни. Каждая чёрточка его облика — это деталь, подробность судьбы. Он радует сердце, но может предстать и отчуждённой из столицы, «немилым городом»: в эпиграммы эти же героя измен и потеря, окутывающий душу холод.

Наконец не была для Ахматовой понятием отвлечённым, а при обращении к теме Родины иными, всё более знаменитыми становятся масштабы размышлений поэта. Одно из лучших тому — стихотворение «Родная земля».

Любовь к ней яроворяется всей жизнью, но и смерть — убийца Ахматова — не способна оборвать связь между членами и родной для него землёй:

В заветных ладанках не носим на груди,  
О ней стихи наворыд не сочиняем,  
Наш горький сон она не бередит,  
Не кажется обетованым 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 — своёю.

Здесь — и это свойственно поэзии Ахматовой — пересекаются два смысловых плана, закрепляющих два значения слова «земля»: представления о земле. Буквально реализуется принцип двойного смысла: заигравшись в ладанку щепотка родной земли, хруст на наших зубах, грязь на калошах. И отношение к земле, что лежит ногами, вполне прозаическое: её мелют, месят, крошают. И воззвышенное отношение к ней, когда она воспринимается как Отчизна, демонстративно отвергается: «В заветных ладанках не носим на груди, / О ней стихи наворыд не сочиняем», — она кажется «обетованым раем». Но этот ряд отрицаний, отрицающих адресованного покинувшим землю (это они уносили её в ладанках, это они сочиняли о ней стихи наворыд), при своем дальнейшем ведут движение мысли в противоположную сторону: «Не делаем её... предметом купли и продажи». И настойчивее повторяются слова, казалось бы, демонстрирующие равнодушное к родной земле, тем очевиднее становится, что здесь раскрывается отрицательное отношение к внешним — находящимся вне земли — чувствам. В заключительном двустихии изумительно просто «переносится» мысль о будущем человека и земли, воззвышенное и земное предстаёт как одно. Завершающее предыдущую строку слово «прах» равновесия теперь и к земле, и к человеку: рожденный на земле,

— и оба эти акта — самое значительное из того, что  
произошло в жизни.

«Реквием». Любить эту родную землю было для Ахматовой  
очень просто, потому что именно здесь приходилось испы-  
тывать муки, которые не поддавались никаким сравнениям. Сама  
быть тут, разумеется, ни при чём, но от осознания этого  
чувствовалось легче.

Стоя в каменном узнице у стен тюрьмы, где был заточён её сын, Ах-  
матова утешала полушиботом произнесённый вопрос: «А это вы  
хотите понимать?» — и ответила: «Могу».

Вокруг сидевших стихотворения, вместе составившие «Рекви-  
ем», которая стала данью скорбной памяти всем без-  
выдуманным в годы сталинского произвола. Спустя два  
дня после завершения ей был предложен эпиграф, в ко-  
тором позиция Ахматовой в жизни и в поэзии получила итого-  
вразительную по суровой строгости и выразительному  
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.

Легко понимающееся слово чуждый дважды отвергается, пере-  
формируется словами *твой народ*: прочность слияния судеб на-  
рода и чести поэта проверяется общим для них *нечастыем*.

О том, почему Ахматова не могла не написать «Реквием»,  
сказано в кратком предисловии к поэзии: это был ее долг  
и долг, вместе с кем она провела «семнадцать месяцев в тю-  
ремных ямах Ленинграда».

В русской поэзии найдётся немало стихов, где с такой же  
力量 выражен ужас потери, выражено горе, заставляю-  
щее сомневаться в возможности и необходимости собственного  
жизнедеятельности, проникающее, кажется, во все поры тела, лиша-  
ющее человека душёвных сил. Подробности происходящего вос-  
производятся с обычной для Ахматовой достоверностью, но ока-  
зываются стилем страшными, что позволяет почувствовать леде-  
ющее движение смерти. «Уводили тебя на рассвете, / За тобой,  
как винце, шла...», «На губах твоих холод иконки, / Смерт-

ный пот на челе... Не забыть!», «И прямо мне в глаза / дит, / И скорой гибелью грозит / Огромная звезда». Обращаясь к смерти мольба: «Ты всё равно придёшь — зачем же теперь? / Я жду тебя — мне очень трудно» — является одним из высших точек развития лирического сюжета в поэзии.

Острая боль, которой вызваны к жизни строки поэма, олицетворяет мир, и в этом — страшная правда времени, и одновременно идёт здесь речь. Масштабы трагедии заданы уже первыми строками посвящения к поэзии: «Перед этим горем гнутся горы, / течёт великая река...». И раньше чем прозвучат слова «всё меня оба мне», возникает образ всеобщей беды: «Подымалики к обедне ранней, / По столице одичалой шли, / Там встречаются мёртвых бездыханных, / Солнце ниже и Нева туманней, / А дождь всё пойт вадли». Но избранным поэтом жанру — реальности, звучащему во время заупокойной службы, и эти исполнительские рамки ожигаются слишком узкими: трагедия, о которой идет речь в поэзии, вызывает в памяти самое страшное из прошлых событий, которые знает человечество, — распятие Христа. И Елена Ахматова сумела разглядеть горе Матери, о котором даже сказать страшно: «...Туда, где молча Мать стояла, / Так никто не скажет и не посмеет».

Черты создаваемого в поэзии обобщённого человеческого портрета («Узнала я, как опадают лица, / Как из-под век выпадает страх, / Как клиновиси жёсткие страницы / Страдания вспыхивают на щёках...») становятся здесь чертами облика эпохи. Герои-меты множатся, и каждая из них увидена, перевита и вмешана словно бы находиться уже за гранью реального. Слова о бедуине, которое «крылом души закрыло половину», относятся не только к той, кого настигла беда, но к самому времени, когда «бездумев от муки, / Шли уже осуждённых полки». Правда же в том, что ни в стихах нигде не марашается ни в большом, ни в малом — при этом грань между реальностью и кошмаром размыта — уже «не разобрать телерь, кто зверь, кто человек».

Крик боли прорывается, но предпочтение отдается слову, занянному негромко, на пределе душевных сил. Сказанием же о том, так, как говорили в той страшной очереди. Оттуди же обобщенность строя стихотворной речи, не бывающей на земле, обращённой к «невольным подругам» пережитых поэтом «осатанелых лет» и сотканной «из бедных, у них же пыльных слов».

бездны бедности разны, и здесь она не от ограниченности, а от изнуряющей сущности на собственном горе, а от того, что смысл жизни сводён к немногим памятням и рамки её очеркены жестко. Каждое из этих немногих, что ещё остались из обихода, слов наполнено огромным смысловым и эмоциональным содержанием:

Звёзды смерти стояли над нами,  
И безвинная корчилась Русь  
Под кровавыми салютами  
И под шинами чёрных марусь.

Сообщением, которым в ту страшную пору именовали вёзущие осуждённых на смерть машины, Русь и звёзды в небе над нею оказываются дочками одной картины. И кровавые салюты совсем не краска, а одно из орудий тогдашнего так называемого следствия. Никаких в метафорах, в сложной образности нет там, где нет слов: **смерть, корчиться** (от боли), **кровавый, чёрный**. Страна «безвинная корчилась Русь» тоже не воспринимается как метафора — это скучное и точное определение. Сама поэта говорит народ — убеждённость в этом в поэме выражена рисующаяся в прямую: «...Мой измученный рот, / Косящий стомильонный народ». Только этот крик едва вырывается из сдавленного ужасом горла: он едва слышен, но уже становится ещё страшнее.

Словом, не только уста, продолжая кричать, онемевают: виновному психологически точно воссоздано состояние, когда **смерть** становится для человека обузой. Но здесь **смерть** — желанный, но недоступный для человека способ освобождения от ужаса обрушившейся на него кары за не совершившие грехи. Есть нечто пострашнее смерти: «...Надо помнить, / Надо убить, / Надо, чтоб душа окаменела, / Надо снова на-  
чать жить».

Ахматова в поэме Ахматова не бросает вызов, обвинение палающим виновным, она просит возмездия. Страшным обвинением эпохи беззакония звучит вся поэма, и нет необходимости специально выделить в ней обвинительные заключения — таким заключением являются, без преувеличения, едва ли не каждая строка. «Лёгкие сумерки, / Что случилось, не пойму. / Как тебе, сынок, / Ночи белые глядели...» И «лёгкие недели», и «ночи

здесь они переосмыслены, наполнены другим — жутким — смыслом. Нежное слово «сынок», встав рядом со словом «Ницца», звучит не радостно, а горько. И у белых ночей, в которых связано представление об очаровании Северной столицы, ожиданно оказывается «астребимое жаркое окно»: адски-наполнены новым — страшным — смыслом. Белые ночи уже стали символом поззии, разлитой в самом петербургском воздухе: здесь они говорят о смерти. Стоящие длиною в крест высокий», служа напоминанием о распятии, позволяют ощутить истинный смысл (масштабность!) свершающегося.

Она апеллирует к истории, в которой закрепляется память, надеется на поминание. Но именно тут обнаруживается смиренни, покорности и всепрощении в поэзии нет и быть не может. Простой обычай поминания, освящённый именем распятого Господня Божьего, но уже воспринимающийся в житейском плане, буквально воплощением благодарной и неоскудевакици мятни.

«Реквием» прочитывается как заключительное обвинение делу о страшных злодеяниях кровавой эпохи. Однако предъявляет эти обвинения не поэт, а время, которое, всё расставив свои места, непременно властивигает памятник бравично живущему и тем, в чьих жизнях отразилась их трагическая судьба. Потому-то так эпически величаво — внешне скромно, скромно — звучат заключительные строки поэмы, где сама прошлая поток времени, ощущимый как течение державной реки, решает свой суд человеку, его судьбе и действиям: «И голубь твой пусть гулит вдали, / И тихо идут по Неве корабли».

■ Пoэма «Реквием»: история создания, глубина трагического стиления народного горя.

«Пoэма без героя». Окончательные решения в размышлениях о своём времени, о мире и человеке в нём были найдены Ахматовой в «Пoэме без героя», ставший для её автора итогом жизни в поэзии. Сюжетной основой её первой части, «антической повести» «Девятьсот тринадцатый год», явилась поразительная жизненная драма: не выдержав изменения боготворимой ими Екатерины, известной актрисы, очаровательной и непостоянной О. А. Гончаровой-Судейкиной, застрелился влюблённый в неё 22-летний юноша и гусар Вс. Князев.

«Кriminalnaya любовная драма, если бы не её трагичность». Но Ахматова и не испытывала желания выписывать читателей интересные её перипетии. Её поразил символический — смысл происшедшего, словно яркий прожектор высветивший существенные особенности и назначение выше имена в поэме ни разу не встречаются: воинно существовавших людей занимают традиционные театрализованного маскарада.

Для понимания поэмы обстоятельство: персонажи её живут, а играют в жизнь. Здесь все в масках, каждый играет роль, другими словами, проживает искусственную жизнь, живёт — но так лишь кажется — вечно: «Крик петуший / вится, / За окошком Нева дымится, / Ночь бездонна / дымится — / Петербургская чертовня». Однако одному участнику этой придуманной, весёлой и жуткой игры распахнуто в ней участие в ней придётся жизнью.

Жизнь продолжается и за стенами дома, где происходит действие: «Все уже на местах, кто надо, / Пятым актом / Вечного сада / Веет... Призрак Цусинского ада / Тут же». График, составляющий сюжетную основу «Петербургской жизни», принадлежит своему времени, как принадлежит ему и герой поэмы, «петербургская кукла, актёрка», что «друзей приводят в постели»: её маниящая прелесть, воплощённое в ней чувство начала, греховная беззаботность — всё это притягивало и разрушающей силой, оказывалось порождением утара, характерного для стоявшего на краю гибели Петербурга. Так открывается в поэме черты «предвоенной, блудной эпохи поры, возникает ощущение неодолимости, с какой «юноши легендарной / Приближался не календарный — / пришёл Диадцатый Век».

Но и неким веком у Ахматовой свои непростые отношения, Приближение его подано в том же трагифарсовом и сцены «полночной Гофмановны», только главным героем становится теперь город на Неве:

Были сиянки кострами согреты,  
И валились с мостов кареты,  
И весь траурный город плыл  
По неводомому назначению,  
По Неве или против теченья, —  
Только прочь от своих могил.

Ахматова не отказывает в любви городу, с которым связана вся её жизнь: «Я с тобою неразлучима, / Тень моя на солнце твоем, / Отраженье моё в каналах, / Звук шагов в зимних залах, / Где со мною мой друг бродил». Но именно здесь, в Петербурге, наиболее ощутимо течение (точнее — всё убыстрение) времени, наиболее отчётливо ощутимо, куда движено, что несёт с собой. Ведь и трагедия «драгунского Пьера» «Кому жить осталось немногого, / Кто лишь смерти у Бога / И кто будет навеки забыт» — тоже принадлежит времени. Как принадлежит ему и полная драматизма судьба автора. И в том и в другом случае обнаруживает себя кризисный «эр» эпохи, когда расцвет оборачивается гибелью, а впереди — «этого ли века виденье / Или чёрное преступленье / И хаосе дремлик дней?».

Отказываясь выступать в роли судьи, Ахматова вместе с тем знает: «Всё равно подходит расплата». Смерть юноши-шахматиста, который не мог пережить изменения любимой, лишь первый шаг к тому, что разыгрывалась в XX в. на просторах истории. Четыре года спустя, в 1941 году, в Ленинграде возвращается к тому, «с чём давно прощались»



Набережная Фонтанки, дом 34. Дворец графа Шереметева  
Санкт-Петербург



Мемориальная доска музея А. А. Ахматовой  
в Фонтанном доме, Санкт-Петербург

«Позма 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 неоднократно: «Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет...» Вот почему в поэмеasnится то, что с нами спутниться», рассыпан тогда ещё «непонятный гул» — отзвукы истории, в которую без остатка вписалась жизнь самого поэта.

«Позма без героя» — итоговое в поэзии Ахматовой произведение.

Печальная автобиография Ахматовой, написанная ею незадолго до кончины, завершалась словами: «Я не переставала писать ... Для меня в них — моя связь с временем, с новой жизнью и профцем. Когда я писала их, я жила теми ритмами, которые были в гернической истории моей страны. Я счастлива, что в эти годы я видела события, которым не было равных». Главное о прожитой ею трудной и славной жизни.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ТРОБЛЕЙ

Любовь, о любви, о женском сердце

Лирическая лирика и лиро-эпика

Лирический роман

Лирическость лирики

Лирика Петербурга

Лирическая выразительность

Любовь и прочий роман

Какие особенности раскрытия темы любви в ранней лирике Ахматовой?

С помощью каких художественных средств воссоздаётся единичный мир лирической героини стихов?

3. Как выражается в поэзии Ахматовой гражданский позиция поэта?
4. Какое место в лирике Ахматовой занимает тема Пушкина?
5. «Реквием» — поэма или цикл стихотворений? Каковы особенности композиции произведения?
6. Как сказываются в стихах Ахматовой традиции русской лирической классики?
7. Как передаётся в стихах Ахматовой ощущение напряжения «бега времени»?
8. Каковы особенности образной системы в лирике Ахматовой (на примере 2—3 стихотворений по выбору).

#### Литературные задания



1. Напишите эссе, в котором было бы выражено свое представление о лирике Ахматовой.
2. Определите характерные черты лирической гернии Ахматовой.
3. Объясните, как соединяются в лирике Ахматовой 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 из «Нечет» или «Северные злеты»).
3. Образ Родины в лирике Ахматовой.
4. Тема исторической памяти в поэзии Ахматовой «Реквием».
5. Даюние истории и судьба человека в «Позме» Ахматовой.
6. Лирика Ахматовой как показания 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 и А. Ахматовой» с вступительной статьёй, графическими и воспоминными иллюстрациями. (Коллективное исследование)

## Литература

Бабичевский 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 портрет погибшего поэта Анны Ахматовой.

Шайман Анатолий. Рассказы об Анне Ахматовой. — М., 1989.

Коротко сказавший Ахматовой в последние годы её жизни, автор делится своими воспоминаниями о ней и ее тогдашнем окружении, рассказывает об истории создания отдельных произведений, размышляет о природе её творчества.

Мудров В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. — М., 2007.

Ностальгия и время, творчество и эпоха — главные темы размышляющей автора монографии. Ахматова предстает здесь в двух аспектах творца, «победившего смерть слова», и человека, «миссияющего себя вне страны и её судьбы».

Кицуклемпи 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 помогали ей всегда оставаться верной своему призванию.

Киримилов С. Пoэтическое творчество Анны Ахматовой. — М., 2009.

Адресованная старшеклассникам и абитуриентам книга поможет 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 верными 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 приверженций Заболоцкого. ■ Кредо поэта. ■ «Мысль — Образ — Музыка».

**Начало пути.** Родившийся в Казани в семье агронома и ведший детство в провинциальном городке Уржуме, Николай Заболоцкий в начале 1920-х гг., приехал учиться в Петроград, где он очутился в сложнейшей обстановке первых лет эпохи — в воворотстве идеологий и художественных направлений, «внутри 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. Хармом, А. Введенским и некоторыми другими молодыми писателями членом Объединения реального искусства (ОБЭРИУ), перенимая в духе времени именовавшего себя «Левым флангом». Иные обозреватели не чуждались «зауми». Заболоцкий же, хотя и не нередко прибегал к непривычным метафорам, основанным на вымыслах и даже алогичных ассоциациях, стремился рисовать вполне конкретные фигуры, придинутые вплотную к глазам читателя и почти физически ощущимые.

«Знаю, что запутываюсь в этом городе, хотя дерусь с ним», — говорится в тогдашних письмах поэта. — Сколько шагов вперёд, сколько разочарований, сомнений! Но если в эти минуты человек поколеблется — его песня сплата. Жизненный принцип Заболоцкого становится сказанное в тех же словах: «Вера и упорство. Труд и честность».

**«Столбцы».** Название его первой книги — «Столбцы» (1929) — подчёркнуто просто и строго. Сам поэт обложки с стремлением к «дисциплине, порядку», противостоящим «всему мещанству» и всему, что грозит «запутать» и «поколебать». Однако книга оказалась противоречивой, как и сама динамика эпохи, ограниченности, самоупоённой суетости. В самом отдалении от

также напечатаны они в стихотворениях «Свадьба», «Ивановых», «Белый канал» и др.

Английский чайтолье походит на вражеский вооружённый стан: «...как выстрел мужья сидят, как выстрел из ружья», на столе «жирные траншины». Люди и вещи почти неотличимы от оружия: если «бокалу винному невмочь расправить огненными щипами», то и у пирующим «крепость их воротников до горла шеи»; «ревут бокалы пудровые» или сами тучные «супружницы свои здравицы». На рынке у Обводного канала пропагандируют: «Маклак — владыка всех цыганов, / Ему подвластен мир, / Ему подвластно толп движенье, а «Толпа в пленах, / в окопе, / Толпа лунатиком идет, ладони вытянув впереди в молитвенном преклонении перед вёшами и иконами». И даже будничное зрелище рыб, снующих в садке, создает и сходную трагическую картину безумного мира:

...За стеклянною стеной  
Плынут лещи, объяты бредом,  
Галлюцинацией, тоской,  
Сомнением, ревностью, тревогой,  
И смерть над ними, как торгаш,  
Поводит бронзовой острогой.  
(«Рыбная лавка»)

Наконец и в «Столбцах», и в других стихах Заболоцкого этих людей и вещный мир порой всё же предстают иными. Так, скучное и скучное «складце» городского двора бродячих музыкантов и их непрятятательными песнями резко преображает забытый, застигнутых порой в самом затрапезном виде:

И каждый слушатель украдкой  
Слезою чистой вымылся,  
Когда на подоконниках  
Средь музыки и грохота  
Легла толпа поклонников  
В подштанниках и кофтах.  
(«Бродячие музыканты»)

Доброй и спокойственной улыбкой изображены и другие неизвестные развлечения персонажей в «Народном Доме», где «развлечением водила» (пусть даже фоне к народу шла потешка в «каком-то обедненном, сниженном виде»), а вещный мир

обнаруживает там свою живую прелесть, как, например, синицы 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 «апимус выстроен как дыбы» и «от плиты и до сортира / бабы туловища скачут», мечась, как обезглавленные куклы. Существует иной, разнообразный и сложнейший мир, взываящий к вдумчивому, напряженному осмысливанию.

**Зарождение главной темы.** Помимо примитивных и ограниченных персонажей, смутно напоминающих тех, кто горестно выражался в рассказах Михаила Зощенко, в стихах поэта рождается другая, новая герония — мучительно пробивающаяся между, как бы угаданная, подслушанная автором у своих простодушных «потешных» герояев. Они впервые, пусть наивно и забавно, задумываются о жизни, природе, мире, их сложности и таинственности, походя уже на некоторых персонажей Андрея Платонова, тоже обеспокоенными поисками смысла во всем 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 изповеской 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-

один из них, под отцовским влиянием, а затем после чтения трудов учёных В. И. Вернадского и К. Э. Циолковского (с ним поэт даже пытался) Заболоцкий был одержим неустанным любопытством, склонностью к философскому осмысливанию 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 неизвестной и загадочностью, причудливо умноженными ещё и человеческим воображением. В стихотворении «Меркнут знаки Зодиака» начальные азы знаний, картинки, похожие на рисунки в детской книжке, залейтико смешаны с самыми фантастическими сущностями:

Слит животное Паук,  
Слит Корова, Муха слит,  
Над землёй луна висит.  
Над землёй большая плошка  
Опрокинутой воды.  
Леший вытащил бревёшко  
Из мохнатой бороды.

Но шутливое повествование внезапно сменяется философским самоцелением, добрым напутствием разуму — неопытному «бедному, юнителю» 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» утомлена не для проформы. Поэт искренне привержен пафосу преобразования мира, человека, мира сознания, самой природы. Но эти идеи претворялись в поэзии Заболоцкого крайне необычно и по содержанию, и по форме. Как и другие обериуты, 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: «...будет липа посыпать своим послов в совет верховный... / Понижу конские свободы и равноправие коров...»

На многом перекликается с «Ладомиром» поэма Заболоцкого «Кардинальство Земледелия». Пастух, Солдат, Тракторист, Предки

и другие её героя — это не подлинные крестьяне, а умные фигуры, алиситеторённые идеи, владевшие автором. Её прежде интересуют люди, лишь подымающиеся к сознанию жизни, неизменно и косноязычно высказывающие осенние мысли о родстве своём с природой (хотя прежде они знали что она «ничего не понимает и ей довериться нельзя») и в возможности преобразовать животное царство.

Написанная в 1929—1930 гг. и опубликованная в 1931 г. книга Заболоцкого выглядела очень странно на фоне прокатившей колхозификации, раскулачивания, голода в деревне. И хотя уже «Столбцы» были встречены критикой мастерожёно и поэтически брительно, то утопичность фабулы поэмы, идеалистическое изображение людей и животных в её финале вызвали всемогущие фальшивые толкования, резкие нападки в печати и обвинения в столько художественного, сколько политического смысла («природствующая поэзия Заболоцкого имеет определённый социальный характер» и т. п.).

- Как соотнести взгляды Заболоцкого на природу с раскрытием её в послевоенные годы темой её преобразования?

«Воля и упорство». Катастрофа с поэмой, запрещенной давать новую, уже подготовленную книгу стихов, неизбежна в связи со всем этим житейским сложности сврьёзно затронули работу поэта и во многом побудили его заняться переводом. Переводчик, 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 в первом теме проникновения в тайны природного мира, его метафизике и сопряжённости с ними самого человеческого духа.

Отдыхающие крестьяне (в однозначном стихотворении) чтобы подхватывать и проясняют «заскорузлые» речи героя «Благодарства Земледелия». Напряженные философские спирючи приходят в поэмах «Безумный волк» и «Деревья», в болезненном хотверении «Лодейников», потрясённый герой которого пытается понять, как «природы вековечная давильня соединила / и бытие в один клубок». При всей безотрывности и тревоге взгляда на эту безжалостную «давильню» («Жук ел труп, / клевала птица, / Хорёк бил мозг из птичьей головы...») же

и автору и мысли о великом круговороте природы, о таинственной запечатлённости во всём окружающем мире. «Ожесточенные мысли о собственном исчезновении, нестерпимая тоска о сокровенном» с природой превозмогаются вдохновенными кар-

И голос Пушкина был над листвой слышен,  
И птицы Хлебникова пели у воды...  
И все существовамъя, все народы  
Нутрённое хранили бытие...

(«Вчера, о смерти размыкала...»)

Вот так, с трудом пытаясь развивать  
Как бы клубок какой-то сложной пряжи, —  
Вдруг и увидишь то, что должно называть  
Бессмертием.

(«Метаморфозы»)

годы испытаний. Как и у большинства бывших обернузов, судьба Заболоцкого впоследствии оказалась трагической: в 1938 г. был арестован по ложному, сфабрикованному обвинению (именно, не без влияния предыдущей «умничательной» критики в журнале «Земля и люди»). Несколько лет он провёл в лагерях и ссылке. Только в 1945 г., ещё в Казахстане, ему удалось вырваться из-под ареста стихотворное переложение «Слова Игоря». После окончательного освобождения и перевода в Москву, где он с семьёй долго ютился по чужим углам, Заболоцкий вновь занялся переводами и классической, и современной французской поэзии.

Несомненно最难的 was to return to his own creative work. In a manuscript of one of his first poems written in 1946 after a long break, he сохранил (preserved) a line from his earlier poem, that he had tried to forget: «Я вернулся к своим излюбленным темам. «Завещание» вновь перекликается с такими стихами 1930-х гг., как «Вчера, о смерти размыкала...» и «Бессмертие». Стихотворение вновь проникнуто издавна свойственной поэту жаждой разгадки вечинского чуда земли». Родство природы и духовной жизни не просто декларируется поэтом, но нередко воплощается в импрессионистических образах и сюжетах. В картине прибли-

жения грозы проступает сходство с творчеством, с ранними  
поззиями:

Я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь  
вдохновичную  
Человеческий широк травы, веющий холод на тёмной русле  
Эту молнию мысли и медлительное появление  
Первых дальних громов — первых слов на родном языке  
(«Гром»)

В новых стихах Заболоцкого чувствовалась заметная эволюция  
поэтического стиля — отказ от демонстративной сложности, «  
орочитости», по его выражению, стремление к большей чистоте  
использования, по определению исследовательницы Л. Я. Бург, «энергии скрытых поэтических средств». Так, выразительность  
прочитированной выше строфы достигнута и ненавязчиво  
меткими эпитетами («человеческий широк», «веющий холод»)  
и естественно возникающими паузами (ибо, как сказывалось в  
дышущей строфе, «всё труднее дышать»), и почти «вымытым»  
громовым раскатом, передаваемым стихом при помощи заключи-  
тельной 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 же-  
 сам, «немножко научился присматриваться к людям и стара-  
 биться их больше, чем раньше». И это плодотворно и много-  
 разно отразилось на его творчестве.

С размышлениями, в образной форме сконцентрированными в  
плоды «ума холодных наблюдений и сердца горестных» (наприимер, «Есть лица, подобные пышным порталам, / Где и великов

чудится в малом...»), соседствуют картины прошлого, самого прозаического свойства, но теперь в ежедневном бытии, который смолоду, во времена «Столбцов», зачастую казавшиеся болоцкому близнецом-двойником мещанства, открывавшего тогда, поззия, вековая история народной жизни, её могучий и сильный темперамент, стихия.

Поэт говорит об этом с явным пафосом, пронесённым смягчённым добродушной улыбкой:

Натрудив вековые мозоли,  
Побелевшие в Мыльной воде,  
Здесь не думают о хлебосолье,  
Но зато не бросают в беде.

Благо тем, кто смятенну душу  
Здесь смоет до самого дна,  
Чтобы вновь из корыта на сушу  
Афродитою вышла она!

Наряду «перчества поэта — катхулация перед требованиями  
жизни» проявили и обогащение тематики?

Но перед ним открывалось то, что было неизримо до-  
говорится о герое стихотворения «Приближаясь к прель-  
зине». А в другом — «То, что было раньше незнакомым,  
сейчас делается тут» («Поэт»). Нет ли здесь автоби-  
ографичного признания?

Составляет и целый ряд вдумчивых психологических портретов  
— «Стыдная актриса», «В кино»), среди которых по страст-  
ному сопререживанию героине выделяется «Некра-  
сивка», увенчанная афористическим определением

Сосуд она, в котором пустота,  
Или огонь, мерцающий в сосуде?

За несколько лет до появления произведений А. Сол-  
датова и других авторов Заболоцкий прямо обратился к за-  
данной лирической теме, создав своеобразную, перекликающуюся  
с песнями и плачами балладу «Где-то в поле возле  
деревни» (1956).

Мы же — Образ — Музыка». В стихах Заболоцкого послед-  
ний заметна большая лирическая «раскованность». Порой  
он напоминает даже оригинальный и откровенно драматиче-  
ский портрет («Воспоминание»):

Наступили месяцы дрематы...  
Го ли жизнь действительно прошла,  
Го ль она, закончив все работы,  
Поздней гостью села у стола.  
Хочет пить — не нравится ей вина,  
Хочет есть — кусок не лезет в рот.

В даже и подобных произведениях, говорящих о глубоко  
переживаниях, например в цикле «Последняя любовь»  
(1957), автор сохраняет целомудренную элегическую сдер-

жанность тона. Когда в этом усматривали некий «холодок», Николай Алексеевич возражал: «Умный читатель под покровом этого спокойствия отлично видит играллище ума и сердца. Я считаю это умного читателя. Фамильярничать с ним не хочу».

Расчёт на умного читателя проявляется и в склонности безбоязненно вводить в свои стихи весьма разномбранный, аварный материал, часто выступающий в неожиданных, даже сочетаниях. В этом смысле характерно, с одной стороны, упоминание в «Стирке белья» Афродиты, да ещё в «компаний» «урытом», «онучамии», «авековыми (прекрасный, многозначительный эпитет!) мозолями», а с другой стороны, обращение к притчам в сугубо лирическом контексте:

Я различал полей зеленоватых призму,  
Туманно-синий лес, приюканный к организму  
Моей живой земли, гнездился между нив,  
(«Воздушное путешествие»)

Нередко за кажущимся «холодком» спокойно-уравновешенными интонациями всыхивает искорка улыбки и является стилистический приём, освоенный ещё в экспериментальной школе «Столбцов»:

Плытвёт белоснежное дымо,  
Животное, полное грёз,  
Колебля на лоне залива  
Лиловые тени берёз.  
(«Лебедь в зоопарке»)

Добродушно-усмешливая характеристика лебеди из «Столбцов», к тому же «полного грёз», напоминает аналогичные званные персонажи давних стихов («Спит животные в садах, дремлет птица Воробей» и т. д.), да и фигурки зверей, которых «сидят в отдаленье, придланы к выступам нор», тоже изображены почерпнуты из «Столбцов» («жених, придланый к норе») в стихотворении «Свадьба»).

И всё это органически сочетается с утончённой живописностью, гармонической звукописью («КоЛебЛя на Лоне залива. ЛИЛОвые гени берёз») и впечатляющим пластическим обличием лебеди: «вся она как изваянье приподнятой к небу колонны». Слияние «разновременных» приёмов тем естественнее, что справедливо считал сам поэт, «способность пластически изображать явления» проявилась у него ещё в эпоху «Столбцов». И

...длинная строка о том, как в море, «словно идол, в известном смысле послужила предшественницей»... погони с извращением волны.

лучших произведениях Заболоцкому удалось блестяще применить творческий принцип: «Мысль — Образ — Музыка» — идеальная тройственность, к которой стремится поэт. И он вновь вошёл в число лучших русских поэтов XX в., давши свое творческое истолкование взаимоотношений природы и человека, который открывает в ней всё новые соответствия и симбиозы нашему миру.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

四

Journal of Oral Rehabilitation

© 2019 by Project MUSE. All rights reserved.

Всем, на ваш взгляд, заключается философский характер заборовиков?

Что объединяет стихи поэта, созданные в последние годы жизни с произведениями Солженицына?

Journal of Health Politics, Policy and Law, Vol. 35, No. 4, December 2010  
DOI 10.1215/03616878-35-4 © 2010 by The University of Chicago

Попробуйте проследить, как претворяет Заболоцкий свой звонкий принцип «Мысль — Образ — Музыка» в рамках отдельного стихотворения.

Забалоцкий — мастер психологического портрета, бо-

Зубоцкий — драматическое распутье полуэзери, полу-  
соловьевской чистоты греческой.



- **Македонов А.** Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Гаморфозы. — Л., 1968.  
Автор стремится воссоздать жизненный и литературный Заболоцкого во всей его сложности, подробно анализируя 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 стихов с традицией русской философской лирики ХХ в.
- **Н. А. Заболоцкий.** Огонь, мерцающий в сосуде. Стихи и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнь. Воспоминания современников. Анализ творчества. — М. Избранные произведения поэта даны в этой книге параллельно с его подробнейшей биографией, написанной самим поэтом Заболоцким, и многочисленными документами и материалами. 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 символическое творчество

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 обвинявшиеся ему мативно, даже парадно. В биографию Шолохова, одному из самых трагичных художников XX в., вносились многочисленные «заслуги», на благополучие, внешнюю образованность, различные только на формирование образа идеального национального летописца, живущего «ради народа и среди народа».

иу тем судьба Шолохова, по образному выражению биографа В. Осипова — автора книги «Михаил Шолохов: документы в архивах» (1995), — была «изначально определена иперемежку с любовями».

Шолоховых восходит к новгородскому крестьянину Степану (конец XV в.) и систематически прослеживается с середины XVII в. от Фирса Шолохова (около 1644 — между 1708—1712) — сына Михаила Михайловича Шолохова, родного деда писателя, выжившего на Дону, в Вёшенской, в середине XIX в. Шолоховы жили в Задайске Рязанской губернии, в Пушкинском уезде, и были, как пушкари, близки по статусу казакам. Михаил Михайлович Шолохов, перейдя из служилых людей в крестьянское сословие, основательно укоренился в станице Вёшенской. Он женился на дочери купца Мохова (его потомок фигурирует в страницах «Тихого Дона»). Отец будущего писателя Михаил Михайлович Шолохов (1865—1925) после окончания приходской школы — приказчик, заведующий мануфактурой и кутюре Кружилини, владелец галантерейной лавки для ссылки зерна. По делам, связанным с закупкой зерна в купеческий клеба, он часто бывал в соседнем с Кружилином селении ломещника Попова — Ясеновке (в «Тихом Доне» — Листницких Ягодное), где и познакомился с будущей матерью писателя, горничной козявки Анастасией Даниловной Кузнецовой (1871—1942).

Судьба матери одарила автора «Тихого Дона» двумя самыми яркими образами в романе — Аксиньи и Ильиничны, — отставшим шолоховедом В. В. Васильев. Красивая горничная с «цветами вороньего крыла» косами да еще с прической горгом и слухом (матер словно передала Шолохову свою любовь к украинским и донским песням) стала в Ясеновке ухаживаний молодого цана. Может быть, она хотела его вплоть до его женитьбы на некоей вёшенской купеческой барышне Листницкого, вдове польских крепостных? Аристократию спешно выдали замуж за пожилого вдовца Епифания Кузнецова, но «грех» вскоре обнаружился (она девственна), и после издевательства, побоев фскорблённого матери девочки Анастасия, женщина, безусловно, гордая, с характером, опять вернулась в Ясеновку — Ягодное. «Кудоемужнюю», т. е. не разведённую с тем же Куз-

нецовыми, без обряда венчания и взял в жёны одинокий Александр Михайлович Шолохов. 11 (24) мая 1905 г. Анастасия Денисовна — ей было уже 34 года — родила сына Михаила.

Неудивительно после этой предыстории то «чрезмерное» любви проувеличение материнское чувство исстрадавшейся Аксиньи в «Тихом Доне»: она в финале «Тихого Дона» ждёт Григория как.., единственного ребёнка? «Маманя по нём, ту, чью истосковалась вся! Она его иначе и не зовёт: „Мой младшенький“», — говорит сестра Григория Дуняшка Аксинья, испуганная обижаясь, что она — ещё более «младшенькая» дочь — тоже для матери и не в счет... Собственно, и все другие младшенькие, чаще всего мальчики, «даваемые Шолоховым в руки очарованные, с исковерканной судьбой героям» (так однажды говорил В. П. Астафьев), — будь то дразнимыми сверстниками Никиты Мелехова в «Тихом Доне», Ванюшкой в «Судьбе человека» — жены той же исключительной тревогой взрослых, как их покойная, единственная опора. Сцена в романе у плетня лунной ночи, когда Аксинья видит старую Ильиничну, шепчуЩую: «Григорий Родченский мой!», — это диалог, генитальное двуголосие, выражение единого драматического жизненного опыта матери и отца обеих героинь.

«Великим упрямцем» называет Шолохова К. М. Симонин, видя, видимо, должное именно его воле к яркой творческой реализации, к победе над катастрофами даже исторического плана. Так, вопреки всем бедам Гражданской войны юный Шолохов не бросил учёбы в гимназиях (Москвы, Богучара, а в 1910 г. — Вёшенской). Фактически бедствующая семья Шолоховых — они снимали комнату на троих у хозяев — оказывалась на переднем фронте в Вёшках, лутках Рубежном, Плещакове. И в 1922 г., побывав то заготовителем, то продотрядником, гуриком, едва не расстрелянным бандой Махно, то учителем для беспомощных, — 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 искавшего перехода в студенты Михаилу Шолохову не удалось: не имел стажа рабочего, не был комсомольцем с рекомендательной характеристикой. Чтобы как-то прокормиться, ему приходи-

точно то каменщиком, то грузчиком на Ярославском вокзале, то пекарем. На фотографиях тех лет Шолохов, «молодой парень», по образному определению А. С. Серафимовича, чаще в кубанке, в гимнастёрке, с неунывающим взглядом.

Что он делал в это время, в какие редакции бегал?

Прибывши в Москву Шолохов (благодаря новому знакомству с Кудашёвой, молодому литератору из крестьян) попал в литературную группу «Молодая гвардия», собиравшуюся на квартире её Марк Колесов — в последующем близкого Н. Островского). В этой группе Шолохов познакомился с писателями, молодыми поэтами и прозаиками — А. Безыменским, А. Высоким, М. Светловым, Ю. Лебедевским, В. Герасимовым, познакомился А. Фадеевым и др.

В 1920 г. Шолохов вернулся на Дон.

Что — поистине судьбоносное для создателя «Тихого Дона» — покинуть новое литературное окружение, основать свою фотографию гнездом, дом на Дону как оплот независимости и непротивной связи с родиной, — было не случайным. В 1920 г. у Шолохова родилась дочь Светлана, и Мария Петровна не уехала с ней из Москвы на родину. Но это лишь одна причина возврата Шолохова в родные края. Важнее другое событие над Доном в 1917—1920 гг., величайшее историческое событие, которое властно притягивало к себе ум и сердце каждого художника.

Следует отметить, что долгие годы в угоду официозной канонизации своего образа, ради создания идеального фоторяда и биографии классика соцреализма писатель писал в урезанных, скомпактованных анкетах о жене: «учительница из станицы Букачевской». Но Мария Петровна была дочерью П. Я. Громославского (1890), выпускника Новочеркасской духовной семинарии, псевдонима, пакомец, станичного атамана (до 1916 г.), поистине «живой энциклопедии» (В. Воронова). Он пережил и трагедию «Большого стычка», и казачье восстание 1919 г.

«Большой Дон» старовер-возница говорит, например, о «векла-женихе» П. Малкина в пресловутом рассказывании: «Собирает стариков, ведёт их в хворост, вынашивает там из них гнёзда, приносит их дворянку и хоронить не велит родным». Оказывается этот самый Малкин... квартировал в доме П. Я. Громославского. А после публикации «Тихого Дона» этот искоренитель казаков, ставший в 1930-е гг. крупным «чистильщиком» в ОГПУ,

высказал кровную обиду на Шолохова и его роман («даже если Малкин не изменил») самому Сталину. Правда, от призыва Малкина исключить его фамилию из романа Сталин с диким отвращением отмахнулся.

Московское «комсомольско-пролетарское» окружение Шолохова не давало ему таких «зёркал», которые отражали бы его пути и судьбы казачества в годы смуты, всю гранёдикую заблуждений «русской Вандене». Что можно было сказать о прошлом и сложном прошлом казачества, о роде Шолоховых и Громыковых, о песнях и самой природе этого края, если забыть о его отношении к бывшей России «расстрельную», нигилистическую позицию крикливых разрушителей? А они в те годы помнили о России, о прошлом её в духе таких заклинаний:

Цыц! Пропадай, старая!  
Не мешай, старуха, достранивать!  
(А. Ясный)

Полумёртвое Прошлое...  
Лезет из брешей и...  
(С. Родин)

Отметим, что молодой Шолохов, даже зная трагичные моменты в судьбе матери и отца, не мог назвать прошлого «мертвым», 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 — «киногородний», «выходит из провинции мизов», «юношей-комсомольцем бился с кулаками» и т. д., он не мог быть отделён, оторван от этой земли, ее чудесного языка, песен о «батюшке гилюм Доне»...

Что такое само казачество для Шолохова — ребёнка и юноши? Может быть, он не понимал, почему казаки, часты неотделимые в скачке от коня и седла, суровые люди, верящие, будто, как дети, в колдовство, заговоры, приметы, так аристократически презирают мужиков? Всё дело в том, что казаки не были крепостными, они — потомки свободных людей, они выстроили свою вольность. Казачество (и станица) для Шолохова не словно, не каста, не военный лагерь некоей военно-общинной вольницы, а наиболее яркое, живописное воплощение всех самых разных и разных нравственных качеств России — её природной обиды («воли») и, увы, политической наивности, слепоты, одержимости страстью и детской доверчивости.

Боякин (от премён Разина, Пугачёва) донская земля, «Домиши» было гнездом колоритнейшего народного быта, «Гулай-поля», привлекавшим самых вольнолюбивых и дерзких натур. «Домиши» — это состояние целого края, сообщества людей, которые почти нераздельно существовали и «война», и «мир», и «уроши» (изба), тихие могучие волы и боевой конь, копьё, готовность мужчин к походу, сражению. В какой-то момент была обширная «Запорожская Сечь», подобная той, что изображена в «Тарасе Бульбе» Гоголя. И даже подобная толму Руси, когда воины были «с конца копья вскормлены» (в «подку Игореву»). Но рядом с «войной» и «миром» как возможными состояниями духа жил ещё и анархический «бунт»: некогда некогда и Разин, и Пугачёв — воплощение « frustrum, бессмысленного и беспощадного».

В «Тихом Доне» Шолохов внятно скажет об этой двойственности казаков в феврале 1917 г.: с одной стороны, великий императорский конвой из казаков, так и не поняли «человека» царя, через чур светского жеста, не приняли отречения, но, с другой стороны, и не стали бороться с агрессивной западской и мужицкой Русью за царя, империю, за старый Тамань был их исторический кругозор. «Сердце царёво было боянней», — верили они. Бог «выронил» его, «выронили» — думать нечего, Бог и спасёт её.

В казачьей общине были, безусловно, и свои «богачи» и «бедняки». Но Шолоховноюша застал ещё и дух своеобразного равенства, общности, уважения к личному мужеству, удали, трудолюбию.

Логин Киршунов в «Тихом Доне», видя трудолюбие бедноватых Мелеховых, отдал свою дочь в этот куда менее обеспеченый дом. Что-то искусственно есть в той «ячейке» подземной, раскалывающей хутор Татарский, которую сколотил мастер Штокман: ей фактически неоткуда было взяться! (Штокман был арестован, то казак, отвозящий его в тюрьму, полнейшую инородность этого агитатора, боится говорить с ним, кричит едичальным хриплым голосом:

Судя! Зарублю!

В первый раз за свою простую жизнь видел он человека, против самого царя шёл».

В капиталах казачество от времени, от всех этапов созревания поклонилось. Царей уже умели убивать. Но как же оно опере-

дило всех в другом: в глубочайшей любви к земле, к небу, в сущности и мощи чувств! Отчтлинее всего ощущалось в памяти казаков всеобщее устремление казаков, детей природы, к круговороту природы, к простым и ясным для каждого из основам человеческого бытия, свободным от всякой «попытки» от листовок и лозунгов, от проповедей вражды. «...Когда представлял себе, как будет к весне готовить бороды, арбы, краснотала если, а когда разденется и обсохнет земля, — в степь; держась наскучившимися по работе руками за чайки пойдёт за плугом, ощущая его живое биение и толчки; представлял себе, как будет вдыхать сладкий дух молодой травы и приятного лемехами чернозёма, ещё не утратившего пресного привкуса снежной сырости, — теплело на душё» — так сказали пишущим о главном жизнеощущении Григория Мелажкова.

Дон потому и считался реакционным, «непрогрессивным», здесь одна часть народа долго не желала делиться на две, явно не хотела никак истреблять другую во имя идеи. И как трудно было вести Штокману «антитработу» в застойном Татарском! В такой косной массе, дорожащей настоящим, ищущей единства. Даже смиренная драка казаков на конюшнях с украинцами-тавричанами (из-за очереди на помол) показалась похожа на желанный для Штокмана эпизод классовой борьбы пробуждения революционного сознания: возы с зерном и узлы у других одинаково обильны...

Даже в 1917 г., пройдя сквозь стихию смертей на полях, лодные окопы, ожесточение атак, казаки не понимают, как и Бунчук мгновенно, без суда убить офицера-монархиста Каневского (буквально заткнуть ему рот) в ответ на его нелояльные кам обвинения в адрес большевиков: «Вы не партия, а гнусных подонков общества! Кто ваши руководители? — изложил главный штаб! «Пуля вошла ему в рот, — сообщает пресса о выстреле Бунчука, — взмыло хрипкое эхо». А что же думают и ощущают онемевшие казаки? Они ошеломлены и пришли совершенно бессмысленно (для Бунчука) спрашивают агента палача, разделяющего народ на врагов:

«— Митрич... Что же ты, Митрин?.. За что ты его?

Бунчук скзал блечи Дугина; вонзая в глаза ему (необычный, говорящий о чужеродности этой психологии) висти неологизм, — В. Ч.), неломкий взгляд, сказан странным, кайным потухшим голосом:

Эти час или мы их!.. Серёдки нету. На кровь — кровью...»  
«Донские рассказы» (1920) и «Лазоревая степь» (1920)

(натуралистическая предыстория эпопеи «Тихий Дон»  
1940). Известно, что «Тихий Дон» заканчивается много-  
главной сценой. Её можно назвать так: «Прощай, оружие»..  
жил Молохов по мартовскому льду переходит Дон, уже видя  
в дом, и бросает под лёд винтовку, подсумок, патроны  
и т. д., но инерции пересчитав их). Он бросает то, с чем на-  
шёл в 1914 г., т. е. целых шесть лет. Сам Шолохов ценил  
прощание прощания с оружием, пожалуй, выше, чем знаме-  
нитую встречу Григория с сыном Мишаткой. «Гришка вы-  
шел кружные под лёд, — тихо сказал Михаил Александро-  
вич. Под лёд! — усилил он интонацию в голосе. — Мелехов  
— родной земле! В нём ещё жива душа. В этом — его  
точка и есть самая большая находка!» — вспоминал один  
из современников писателя.

«Донские рассказы» — это не прощание, а встреча с оружием,  
своим истоками, а не примирения. Говоря о «Донских рас-  
сказах», один из старейших шолоховедов Ф. Г. Бирюков искренне  
заявил: «Страницы рассказов густо окрашены кровью». Это  
тако, но, увы, действительно так: молодой писатель хотя  
и надеялся притихшую Донщину (после решавших сражений  
войны, ухода Деникина и даже Врангеля из Крыма),  
а бы раздувает гаснущие огоньки ярости, превращает мел-  
коды и красные продотряды в своего рода долговременно-  
стоящие армии, вечно подстерегающие друг друга, нападаю-  
щими. Здесь война без границ, без фронтов. Она бушует  
все, истребляет руками отцов детей и наоборот.

Вот какое «Родинка», например, белогвардейский атаман за-  
ставил красного командира... по родинке узнал в умираю-  
щем и покончил с собой после этого открытия:

«Сынок!.. Николушка!.. Родной!.. Кровинушка моя...  
руки прижимая, поцеловал атаман стынившие руки сына и, стис-  
нув запотевшую сталь маузера, выстрелил себе в рот...»  
«Донские рассказы» порой подчёркнуто натуралистичны, анти-  
герои, а в языковом плане актенно обращены к достовер-  
ности при коречной народной стихии языка. Такие словечки  
какие речи, как откель, игрался, зажимаешься, оглася, вы-  
слушай есть горожнееничтожество, из хаты слышалась  
кряхтенье раненого пулемётчика, прогрепел, ма-

Первая часть романа — описание двора, семьи Мелеховых, история замужества Аксиньи, приезд хорунжего Мануйлова (будущий Листницкий), первая скора 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 зовется 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 Аксенова, 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, призывающие 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 собратия по перу ещё жили романтическим увлечением от сабельных походов, любовались рубкой голов. Шолохов показал критику жизни мирной, даже патриархальной, важность покоя и единения народа. А ведь это (а не разобщение) уже было — в то следнее предвоенное десятилетие! — чрезвычайно важным. Его не хотели понять: посыпались обвинения в том, что «расплывчатая идеальная установка романа», что Шолохов «любуется кулаками 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, пустыни заблуждающуюся, единственного народа, жалеть их семьи, детей — даже после «Белой гвардии» («Дни Турбиных») М. А. Булгакова — как бы не лолагалось. «Куда течёт „Тихий Дон?“» — прощали наиболее «бдительные» критики. О том, насколько гротескно 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 рекомендовав

ишибче 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, Стalin ответил:

— Да, согласен. Изображение хода событий в третьей книге «Тихого Дона» работает на нас.

В беседах с М. Горьким, предшествовавших съезду, созданию Союза писателей, Стalin, отвечая на вопрос о феномене Григория Мелехова, командира белой дивизии, объективно якобы начальствовал, разрешал эту крайность: «Это казак, А среднерусский крестьянин не мог стать командиром белой дивизии». Но и это не смиряло неистовых ревнителей. Фёдор Гладков, автор «Импичента», самый упорный недоброжелатель Шолохова, почти не скрывал классовой неприязни и к роману, и к его автору: «У меня свой взгляд на этого писателя. Идеализирует 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 окончания романа. Шолохову стали усердно рекомендовать одни поворот сюжета: быстренько «перевоспитать», «перековать» Григория Мелехова... в большевика, снести его с проклятием, к которому он и так зорко присматривался. Не отдавать его белым! Уже А. С. Сергиевич в первом из отзывов пришивал от Шолохова немыслимого: «идти в самую толщу пролетариата» (из своеобразной военной общины казачества) и... суди же вести заблуждающегося героя! В дальнейшем критики, «ис разрешая» писателю ни погубить героя как замечательную человеческую ценность (это было бы обвинением решительным!), ни оставлять его «у белых», требовали именно перевоспитать героя.

Даже М. Горький, в целом активно помогавший публиковать «Тихий Дон», не избежал участия нездачливого 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 казанского мира и сомнительной „новизны“ этого мира. Не соглашается он с этим потому, что сам же ещё — казак, существо, биологически связанные с определённой географической областью, определённым социальным укладом...» Далее он рекомендует Шолохову осознать превосходство нынешней над древней и молитвой, понять, что «фабрика более человечна, чем церковь, и что хотя фабричная труба нескромно портит привычный лирический пейзаж, но исторически необходима именно она, а не колокола церкви».

В этих условиях, да ещё в трагической атмосфере количественной, в борьбе за своих друзей, неоправданно репрессированных работников Вёшенского райкома партии, отрываясь на долго от письменного стола, чтобы спасти голоддающие 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 героя. 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, ощущимостью вещей. Ничего приличного, блёклого, тусклого, невыразительного. Поймали, скажем, в донских водах Григорий с отцом сазана: «Схлынула юнда и двухаршинный, словно слитый из меди, сазан со стоном прыгнул вверх, сдвоив по воде изогнутым хвостом. Зернистые брызги засекли баркас».

Восходит солнце над Доном, степями, над мелеховским дымом, что стоит на самом краю хутора. И это солнце — чисто шолоховского эпического мира, близкая страстным, бурным характерам, населяющим этот мир. Оно не просто жаркое, южное, непохожее на северное солнце, которое усмиряют дожди, сырость, которое, как писал Ф. И. Тютчев, «неокотно и несменено».

«прит на поля». Шолоховское солнце имеет огромную власть над миром, оно смело и охотно «смотрит» на мир, творит его: «С крыши капала, серебрились сосульки, дегтярными полосками чернели на карнизе следы стекавшей когда-то воды. Ласковым склоном притулялось к оттаившему бугру рыхое потеплевшее синева, и земля набухала, на меловых мысах, запысанными стекающих с обдонского бугра, наехала зеленела ранняя трава».

Самое любопытное, что шолоховское солнце не только возбуждает на состояние героев, наделяя их радостями весны или горечью, делая из них то «потеплевшим», то угрюмо-забоченным. Оно и само «поддается» человеческим воздействиям. Это солнце уединенное, «независимое», но одновременно и крайне чувствительное. Оно «принимает» в себя человеческие тревоги, порывы, отчаяние, проклятия. И тут же окрашивается в цвета надежды или отчаяния! Так, в финальном эпизоде эпопеи, когда Григорий Мелехов молчаливо, в полном одиночестве коронует Аксинью, коронует из последних своих надежд на осмысленную, нужную любовь жизнь, его лицо озарило — какое неожиданное превращение! — чёрное небо и ослепительно сияющий чёрный диск солнца. А задолго до этого промелькнуло в эпопее солнце, вобравшее винную течаль — вдов и сирот во время Первой мировой войны: «По-вдовьему усмехалось обескровленное солнце, строгая небесная синева неба была отталкивающе чиста, горделива».

Точно так же ведут себя и два других «героя» эпопеи, сквозь образы которых определяющие самочувствие героев и меняющиеся вместе с состоянием этих героев; образ степного пространства, громадной дали и образ песни, песенной души народа. Читатель «Тихого Дона» может и сам уловить полноту именно этих сквозных образов эпопеи — степного пространства, песен башошке тихом Доне, о казачьей воле. Они возникают, как правило, в лирических отступлениях, в особых состояниях героев, прощающихся с прошлым. Шолохов одновременно рисует и окружающий мир, дом Мелеховых, всю Донщину и... свой состояния тревоги, заботы о героях,

М. Шолохов, «Тихий Дон». Григорий Мелехов. Иллюстрация О. Г. Верейского



наивных детях природы, людях «с солнцем в крови», с любовью в душе:

«Степь родимая! Горький ветер, оседающий на гривах конных маток и жеребцов. На сухом конском храпе от которого лено, и конь, вдыхая горько-солёный запах, живёт шёлковыми губами и ржёт, чувствуя на них привкус ветра и солнца. Голубая степь под низким донским небом! Виллюжини балок, гуашь красноглинистых яров, ковыльный простор с затравленным добрым следом конского копыта, кургамы в мудром манже берегущие зарытую казачью славу... Низко кланяясь сыновьям целую твою пресную землю, донская, казачья, не покидающей кровью политая степь!»

Как мы уже отмечали, Шолохов, начав «Тихий Дон» с изображения бытежа Кошкилова, решил как бы пояснить сущность казачества, его бытового уклада, природных и исторических предпосылок бытия. Но возникла отнюдь не предыстория, не изначальное, «поясняющее» описание области Войска Донского. Очевидно, что автор «Тихого Дона» сумел многое сказать о походах казаков «против турок», и об атаманах Платове и Кларкове, и о распорядке службы казаков в лагерях, и о садах и садьбах и скачках, о купце Мохове, о взаимоотношениях казаков с иногородними и т. п. Главное, что вызвало затруднения в идеализации казачества, любовании «сытой кулацкой жизнью» и т. п., состояло в том, что он показал сам дом, семейные отношения Мелеховых, всю стихию трудов на сенокосе, на пашне как замечательное, прекрасное, почти священное.

■ В 1923 г., когда ещё царствовало — в позами особенные — уничтожение разрушительством, О. Э. Мандельштам прозирало проявления «бытия» в землях, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать как кирпич, как цемент, что им нужно строить, а не для него... Но есть и другая стихия архитектуры, не масштабом, всё мирой тоже является человек, он строит не из человека, а для человека... Кто осмелится сказать, что человеческое жилище, свободный дом человека не может стоять на земле как лучшее её украшение и самое прекрасное из всего, что существует?» («Гуманизм и современность»)

В сущности, Шолохов, без конца возвращаясь к теме Мелеховых, показывая всех его обитателей как ярких, почтительных



М. Шолохов. «Тихий Дон». Григорий Мелехов.

Иллюстрация О. Г. Верейского

людей (а разве не таковы Наталья, Ильинична, сам Григорий Мелехов?), отверг бесчеловечкую традицию «невнимательности», привыкшей к тому, что ломала, разрушала революция. Сколько ветров в 1920-х гг. воспевало разрушительную силу ветра, бури, грозы, не смеяньто и всматриваясь в то, что они разрушали? «Ветер приходит нагая», — писал В. Хлебников, т. е. приходит из ничего прошлого, без песен и преданий, ей не нужно всматриваться в какие-то избы, в их обитателей. Шолохов выдвинул проблему: как сберечь человека, Россию в вихре революции, как отделить действия революции «для человека» от тех, которых сам человек только строительное средство, только элемент для утверждения каких-то утопий, догм?

Отделить эти начала «из человека» и «для человека» в бурном потоке восстаний, войны на Дону, среди развали домов, семей, стихий, братоубийств нелегко. Шолохову потребовалось воссоздать множество индивидуальных линий поведения, часто спорял героя со временем, эпизодов отставания «своей правды» и стириком 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 беспылия, обречённости разлито во всём:

«Обуглившееся лицо его с каким-то фиолетовым оттенком. На бледному лбу косой чёрный полукруг папахи, формы казачьей конвойной стражи. Листницкий почти бежал мимо изумлённых оглядывающихся на него людей. В глазах его падала от крыши чёрной папахи царская рука, в ушах звенел бесшумный холостой ход отъезжающей машины и уничижительное безмолвие толпы, молчанием провожавшей последнего императора».

Как превосходно говорит о бессилии, убивающем волю и защищите царя, власть присяги, эта парадоксальная подробность. «В ушах звенел бесшумный... ход...» и уничижительное безмолвие! Ещё будет ледовый поход монархистов на Екатеринодар, гибель Корнилова, но тень смерти — недалёкой и ужасной — уже на высле над императором. Шолохов разрушает старый миф о том, что казачество — это опричнина, опора царизма. Увы, эти дети природы, до поры окраинявшиеся 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 хромовой — нёчёго греха ганть. Папашин был потвёрже», — говорит казак Чубатый), бередит народное сознание. И разрушить его никаким энтузиазмом рыцарей

штудового парада невозможно, «Обуглившееся лицо», «фонолетовые оттенки», «бледный лоб», «падающая рука» Николая II после присягивания в вышеприведённой сцене — это значимые детали в изображении именно бессмыслицы идеи монархизма. Кстати говорят, даже лексически этот шолоховский текст, выражение безвопиц и обречённости царя, но одновременно и пародича разума, мышы, утраты индивидуального сострадания к венценосному спирдульцу, 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, унизительно издох.

Шолохов первый оценил трагическую глубину этого мгновения. Лишь один Листницкий пробует разорвать кольцо унизительности рабского безмалвия казаков, их слепого соглашательства с вымешней бедой царя (а завтрашней — своей). Отметим, что в другом известном воспоминании Г. Иванова о той же ситуации есть масса совпадений, лексических и интонационных, с монументальной, немыслимой в прозе 1920-х гг. зарисовкой Шолохова. Напомним эти строки:

Эмалевый крестик в петлице  
И серой туркунки сумно.  
Какие печальные лица  
И как это было давно!  
Какие прекрасные лица  
И как безнадёжно бледны —  
Наследник, императрица,  
Четыре великих княжны!..

«Бледный лоб» императора, оттенённый ачёрным полукругом щёких, у Шолохова перешёл в маску у Г. Иванова, в «безнадежную бледность» смертников Ильинского подвала.

Идея дома, святого домашнего очага Пантелейона Пронофьевича Мельхова развернута в романе в ситуациях своеобразного подлинника этого трудолюбивейшего казака-крестьянина с разрушающими его гнездо вихрями истории. Идея дома... «Животворящей святыни или гнезда человеческого, где исчезают все про-

тиводуховные силы и ничто не развязывает и не поощряет в людях «волка»» (как писал философ И. А. Ильин в работе «На очевидности»). Эту великую идею домостроительства, «созидающей семью, которая, по мысли В. В. Розанова, «согреется и привлечёт детёнышами», Шолохов связывает с двумя героями — Пантелеем Прокофьевичем и Натальей. В сущности, в романе спрятаны Дома и Антидома, стихии ожесточённой бездомности, разрушения семьи, падения человеческой личности... Не случайно ведущие стороны чаще всего жгут дома, гнёзда, уничтожают нравственную опору.

- Одна из учениц XI класса на уроке литературы учителя Е. А. Карелиной в Улан-Удэ заметила: «Возможно, и не было бы никакой революции, а потом Гражданской войны, если бы у Ники Корчагина был такой дом, как у Турбиных М. А. Бутыриных в „Белой гвардии“» (из статьи «Дом, который построю я» в журнале «Литература в школе», 2008 год, № 4, с. 30). Никита наверно и насмешливо прозорливо такие постижение иуды Дома. Что вносит Шолохов в постижение этой идеи? Как обновлять идею дома, спасительного гнезда человечности Вас. Бенк в повести «Привычные дела», В. Распутин в повестях «Покорение срока», «Прощание с Матёрой»?

В трагические дни, когда рушится большой дом — Родина, когда весь мир во власти катастрофы, Пантелей Прокофьевич, муравей, гащит в дом всё, что подвернётся, что плохо пахнет, стало вдруг «бескозынью». Готовясь в очередной «отступе» из Тарского, он намечает свой маршрут с непонятными для сыновей ездами и «крюками». Зачем так криво, так нелепо? «А знаете что и в Латышевом у меня двоюродная сестра, у них и я и коням корму добуду, а у чужих придётся своё тратить...» В сущности, мы видим трагический поединок «естественного» (инстинкта) привыкшего вить гнездо, тащить «соломку» на его скрупулёзно скреплять даже кусочки старого быта, — и исторический «истории» разваливающих, сносящих это гнездо, рассыпающихся его «стекловидные» части. И прежде всего отдаляющих, убивающих сыновей. Наконец это накопительство Пантелея Прокофьевича, всю его гордость — сохранность дома, сохранность привычного ритма труда, «внедрение детей и внуков вкулакским стяжательством» было бесконечно просто. Он даже... пулемёт вывез откуда-то и спрятал для своего хозяйства! Он же умело «калечит» лошадей, чтобы ия не забиралась

ионные чакчи... Собственник, враг, чуждая новому миру душа? И живутся старики Мелехов двум внукам — ведь и новый мир не был для них! — как устойчиво мелеховское гнездо, пока он живёт зря хромой старик трудится на земле. И горестная песня может звучать, когда этот герой впадает в притворное сумение и купит своё же, невольно утраченное, — полушибок Ильинична ли, — смутно догадываясь: «Какие-то иные, враждебные ему начали вступили в управление жизнью».

Нельзя сказать, что Наталья Мелеховой также развёртывается в психологическом мире покоя, устойчивости быта, а в сложном соприкосновении с судьбой, с «годиной смуты и разврата». Она, оскорблена и унижена роковой отрешённостью от неё Григория, то умоляет вымаливать его у Аксиньи, то бунтует, уходит из дома Мелеховых, покушается на свою жизнь. Вероятно, любой роман «Тихого Дома» не раз будет изумлён редкой точностью и последовательности сюжетных поворотов и характера того или иного персонажа, например, Наталья то уходит из дома Мелеховых, то возвращается, то всё без надежды на него, Григория, возвращение — идёт из дома в дом свёкра? И это не выглядит как непоследовательность геронни, а лишь усиливает её цельность, верность жизни, дома. Дело в том, что инстинкт подсказывает ей: сквозь скрипку она ёщё дождётся возвращения нефертого мужа, сквозь разрушенную семью, обретёт детей. Ведь тут, Наталья, ей и стены помогают; её союзником становится Пантелеев Прокофьевич, собиратель гнезда, и сюровая Елизавета. Она делается сильнее, опираясь на их традиции, их любовь. А что её ждёт вне дома Мелеховых? Там она обретёт одиночество, сиротство, явно лишена надежд на будущее. Поразительна эпическая высота этих психологических персонажей Шмелёкова... И как же возвеличена благодаря Наталье домашней ячейки человеческого бытия!

Бытовое насилие, разрушительство быстро истощается, показанное беспылодие, а вот идея жизни Натальи, её путь к созданию нового гнезда, дома — даже после поражений — лишь вдохновляет. Наталья побеждает «разлучницу» Аксинью талантом терпения. Её душа — самая крепкая ограда для всего Мелеховского. Это тонко чувствуют и Пантелеев Прокофьевич, и Ильинична, нашедшие в невестке надёжную союзницу перед лицом драматического очага как одну из высших морально-этических ценностей.

Наталья погибает в тот момент, когда она не просто отказалась от идеи материнства, но самым злым, истинительным образом разрушила эту идею. И как гениально выбрана собеседница Натальи, свидетельница её душевного кризиса стала Ильинична, человек, глубоко родственный ей, мать Григория, сперфые не нашедшая слов для оправдания сына, даже ввержения правоты Натальи. Ильинична смогла лишь убздить Наталью не проклинать Григория, не желать ему смерти. Но отказаться от рокового решения — «ридите от него быстрее, хочу — Наталья не смогла: слишком уж оскорблена, уничтожена 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 деньги, как это делают сейчас во всех сферах нашей жизни», — говорил драматург В. С. Розов в 2003 г. (Московская правда, 2003, № 31).

Характер и судьба Аксиньи Астаховой, наибольшего трагизма после Григория Мелехова персонажа «Тихого Дона», одно из наивысших художественных открытий Шолохова. Если смысл любви, всегда таинственной, могучей силы, состоял в том, что предельном самопожертвовании, утрате эгоизма, в перенесении центра своей жизни в другого человека, в способности жить не только в себе, но и в другом» (В. С. Соловьев), то в Аксинье именно это чувство живёт в особенно глубоком, спрятанном месте. Это чувство Аксиньи не переносится, как у Натальи, на друга, на родню. Как раз дети — это роковое несчастье для Аксиньи — вблизи неё не выживают. О родне она почти что говорит: «У тебя хоть дети есть, а он у меня, — голос Аксиньи дрожал и стал глушё и ниже, — один на всём белом свете! Первый... следний...» Так говорит эта геройня в диалоге с Натальей, склонившись откинув как нечто малозначительное её упрёк: «Ты с Листницким путалась, с кем ты, гуляющая, не путалась? Кому любят — так не делают...»

Безусловно, противопоставление Аксиньи и Натальи как нравственных лиц двух женских правд играет в романе огромную роль. Она и ту и другую любит — и опять без теми раздвоенности — Григорий. Наталья порой поражает его одним: «Сияющие глаза

...ой внутренней красотой...» Она вся в стихии семьи, дома, где в руцкие стены помогают, все в традициях казачьего быта, под ней уютно, тепло и спасительно и её детям. Она и живёт, любит Григория, и умирает в родном, ещё устойчивом доме, среди детей. Об Аксинье многие в романе говорят иначе — и восприятие передаётся Григорию: «какая поводная красота», «изысканная красота». Её встречи с Григорием — тайные, вынужденные — почти всегда вне дома, вне обычая.

Григорий, и Листницкий почти одинаково заниженно воспринимают демоническое воздействие этой порочной красоты: «не вынесли её тяжко и исступлённо» (о Григории), «желал исступлённо» (о Листницком). О грубой страсти Степана Асташова — кто-то не простившего сй — не вины, а её же девичьего привлекшего её к Григорию, — и говорить не приходится: «бес её, и лютого рубит платья, кофты Аксиньи в слепом отеле чувственной страсти».

Про Аксинью в романе (а он начат почти с первых страниц до трагического финала в 4-й книге, до раковой эпопеи Григорием и Аксиньей разъезда красных) преисполнен конфликтов. Красота отрицает сёрость равенства, свободы. На первых порах Аксинья столкнулась со страшнозавладительной силой рода, традиций, тиранией обычая. «Кинь, уйдём! — зовёт она Григория, ещё юношу, во многом поклонившему ей в тонкости, глубине чувств. Ей не нужна уравнилка, не свобода. Впрочем, его воли хватило не на уход, а на пределы хутора, но не очень далеко, в имение папок. Лишь позднее он станет эмоционально равен Аксинье, удивительную фразу со смешанным порядком слов: «Барыня, Аксинья, дорогая!»

#### ■ как писать о любви?

Не следует забывать, что «Тихий Дон» писался в 1920-е гг., когда многие образы в прозе, особенно в крестьянской, послышанной Гражданской войне, часто бывали огрублены, упрощены.

Но в воздушением этой традиции возник и в «Тихом Доне» новый слой грубых красок, снижавших Аксинью: «рыб-копту» (Аксинью. — В. Ч.) Григорий на руки — так кидает в себе на хребтину зарезанную овцу, «берёзово-белые, тычиночные тыскинутые ноги» и т. п. Да и сама Аксинья готова

ещё защищать своё счастье по-волчьи, скривляясь и скали зубы, грубо насмехаясь над Натальей. Она обвиняет и Григория, «поскучившего как кобель», и т. п. Позднее все эти краски будут «положены» на образ Лушки Нагулыновой в «Поднятой целине».

Михаил Шолохов свёл в характере и судьбе Аксиньи как земской героини земное и идеальное. Её «коснулись», исковеркли многие житейские удары. В том числе и догмы нового мира устройства, вносимые в мир Кошевым: увы, в его мире Аксиня, как и Григорию, нет места. Можно отметить, что к тридцати годам Аксинья уже и оставила упоение демонической мощью своей красоты, и забыла вкус соперничества (это проявилось в её расчётливо-горделивом торжестве над женой Листницкого, «тургемовской девушкой» Ольгой Николаевной) и былого 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 «прижившихся» —



М. Шолохов. «Тихий Дон», Григорий Малеков и сын.  
Иллюстрация О. Г. Верейского

сторон притихших детишек родного ей человека». Помимо ухода с Григорием: «А я все боюсь — не во сне ли погледище счастливое сновидение героями, напомнившими им о жизни, и Григорию, что рассвет любви открывал им великие земли счастья, рождал божественные ожидания. Не спадине сны были эти сны в дурной действительности. И не случайно произошедшее с Григорием после смерти Аксиньи, предвосхитившее солнца в чёрный и мёртвый диск, — это уже эпилог, завершившийся время, остановилась жизнь. Но то светлое сомнение, та избыточная надежда — пусть бы ускакали Григорий и Аксинья, ведь мы знаем этих людей лучше преследователей, — осталась в миллионах читателей «Тихого Дона» как бесконечная музыка.

**Григорий Мелехов** — на грани в борьбе двух начал. Центральное положение этого героя в эпопее обусловлено очень много обстоятельствами. Прежде всего тем, что он соединяет в себе частный мир семьи, дома, хутора и огромный общественный мир. Он стремится понять частные, личные «права» разделяющие народ, и найти что-то объединяющее, единую людей. Он встречается с людьми — Кошевым, Подольским, Котляровым и тем же Листницким, белыми генералами, которые давно уже смотрят друг на друга только через прищленную винтовки. Его восхищает, скажем, вахмистр Штокман, громящий белых генералов. Однако он для Штокмана (до восстания) остается врагом № 1. Не случайно он восхищает покорному ему во всём Кошевому: «Иди забери же Гришку. Посадишь его отдельно. Понял?» Даже служба Царской армии, беспощадная рубка белых офицеров, бессмыслица, не спасает его от подозрений самодовольного и тупого Люмпена у власти Минки Кошевого. Всем другим хуторам Татарского этот новоявленный Шариков грозит открыто, безадресно: «Я вам, голуби, покажу, что такое Советская власть!» Григорию же он угрожает персонально: «Всю им пойдёшь (на регистрацию, — В. Ч.) — погоню под

заключение этого поразительного объекта ненависти и для оторвавшихся от власти монархистов (вроде Листницкого или полковника Бородина), и для новоявленных каратель-винтиков, грозящих показать, «что такое Советская власть», показав, не было ли в 1920—1930-х гг.

Григорий Мелехов — заветнейшая надежда и отца, так прочно гордящегося им — офицером, командиром повстанческой дивизии, и Натальи, то обретающей, то теряющей в нём живой смысл своего подвига материнства, и, конечно, Аксиньи, испытывающей любовь к нему. Для друзей по повстанческой дивизии — Петона Рябчикова, Харлампия Ермакова — они... самостоятельный донской атаман, готовый Махно, который вне лагеря белых и красных: «Веди нас в Вёшки — всё побьём и пустим в дым! Илью Кудинова (руководителя восстания. — В. Ч.), полковника уничтожим! Хватит им нас мордовать! Давай биться с краинами и с кадетами!»

Фразу о том, что Григорий «стал на грани в борьбе иных идеалов, отрицая оба их», следовало бы видоизменить. Она приведена в роман из 1920-х гг., когда весь мир делился на два лагеря белых и красных. Сейчас видно, что Григорий живёт на грани множества начал и мечтаний, вовсе не сводимых к борьбе «красного» и «белого». Надо говорить о том, что «Григорий — это Стайнин-сердняк, отсюда его политическая неустойчивость и все колебания», что в нём «две души — собственник и гражданин».

Его страдания, колебания, своего рода «гамлетизм» куда более сложны. Вспомним только, как он, стремящийся к земле, покоя, к детям, но вечно обращённый лицом к жизни «к стихии жестокости», жалуется Наталье: «Какая уж там счастье, когда вся жизнь покинулась... Людей убивась... Неизвестно для чего всю эту кашу...»

Григорий и в самом деле всю жизнь проводит в чужом мире и «далёкой стране» ненависти, смерти, ожесточаясь, блидая и измаяние, 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 — трудов в поле, на пашне, оторван от детей.

Всё движение героя в чрезвычайно сложном пространстве мира — это путь хождения по мукам с открытым всему, сплошь разорванным сердцем. Мир дробится, «автоматизируется», в он же не цельности, истин, не подавляющих людей.

Весь финал «Тихого Дона» — это мольба автора о прощении о «прощении» героя. О чём говорит ещё одна чудесная подвойность бегства Григория и Аксиньи, последняя ночь этих безнадежных перед гибелью героян? На рассвете в лесу, когда Григорий еще

шапу. Аксинья нацевала большую вхапку цветов, сплела из них «Он получился нарядный и красивый. Аксинья долго любовалась им, потом воткнула в него несколько разных цветков — лаванды, положила в ноголовье Григория».

Вновь подожданный подробность. Венок — предвестник скорого конца прощания героя с Аксиньей. Венок — возврат героя из лихолетья войн, скитаний! — в безгрешную юность, из подлинно парнем был, — говорит Григорию, уже поседевшему Аксинья. Ничего свидетельствующего о чертах бандита, «зимничного волка», нет ни в едином слове в этих сценах — прощания. Он, бросая в Дон оружие, уже не спрашивает себя: «Войнам Григорий дашь? Как её уничтожить, раз извеку воюют?»

(В. Васильев В. Последние книги «Тихого Дона» и «Подкипина» в единстве исканий М. А. Шолохова // Новое поколение Шолохова. — М., 2003 — С. 319.)

Нравственное своеобразие романа «Тихий Дон». Создание современнейшего романа-эпопеи в XX в., в котором «жизнь рождается в формах самой жизни, панорамы событий и лиц», — Европейский подвиг Шолохова, художника новой эпохи. Переоценить его невозможно.

Шолохов показал героев, которые обрели биографию, живущие события, переживали о судьбе родины, о доме, семье, о любви в эпоху революций. Традиционный «маленький человек», даже такой, как Пантелеев Прокофьевич или его тихая жена Ильинична, нашёл в себе силы активно противостоять античным историям, бороться за свою идею жизни. Роман — это история труднейших нравственных восхождений матери, Аксиньи как любящей женщины, готовой во что бы то ни стало исполнить судьбу любимого человека, Дуняшки, почти яко-жаждущей жалеющей брата. Даже Прохор Зыков, ординарец Милехова, долгое время повторяющий трагический путь своего командира, в конце повествования обрёл завершённость и человеческую значимость. Замечательной победой Шолохова-романиста стало то, что все его вымышленные герои — та же Наталья Милехова, Аксинья и тем более Григорий — оказались в целом гораздо интереснее, «биографичнее», чем героями (Корнилов, Каледин, Краснов и др.).

В «Тихом Доне» временами трудно отделить авторскую речь от языка персонажей, лирические отступления, описания (солнца, реки, неба) и неторопливые самообъяснения героя, стихично бы-

толисательства. Целые фрагменты пейзажной лирики отмечены присутствием авторского голоса.

«В небе, налитая синим, косо стояла золотая чаша монгольского месяца, дрожали звёзды, зачарованная ткалась тишина», «ночный, иссечённый мукой голос звучал тусклю» и т. п. Стихи о родной речи, фольклора, донских песен так властно вторгаются в звучание авторского голоса, что возникает особый полифонический взаимодействие голосов: «стремя Дона» (а не «стремнина»); «жил замшелых глыб» (а не «между»); «Дуняшка... прошгла по берегу» (т. е. стремительно пробежала); «со скотиньего базав» (а не «кошьного»); «живущий» (а не «живучий») и т. п. Всё это говорят, что заметил Ф. Г. Бирюков, что «в выборе слова Шолохов опирался на исключительное знание народного языка».

«Старинные казачьи песни, простые, образные, родничные чистоты, хотя и с заметным налётом древности, задевают душу трепетной любовью к родной земле, родному краю. В них дух думья, эпическая широта. Проходных слов, заполняющих пустоту нет совсем. Каждое слово имеет смысловую и эмоциональную на-



После вручения Нобелевской премии

Исполненная интонация — вопросы, восклицания, обращения, эпимилки, строгий смысловой и образный параллелизм, вычленённый ритм, поэтическая лексика — все это создаёт особую привлекательность песни.

Песни неизменно вписались в роман. И не только песни, а и заговоры, молитвы, причитания, сказы, приметы, поверья, пословицы, поговорки, дразнилки, прозвища, притчи. Лирические картины степей Дона, событий войны, нелёгких пред ли были бы столь волшебными и достоверными, если бы не было этой опоры в неизменном источнике красивой и сильной народной поэзии.

Ф. Г. Бирюков. *О подвиге народа*. Жизнь и творчество А. Шолохова, 1989.

«Поднятая целина» (1932—1959) — суровая автобиография — пришла к читателю с перерывом после «Тихоокеанской» в четверть века. Первая книга была создана сразу вслед за сдвигами колLECTIVизации. Вторая доработана после событий Великой Отечественной войны, она создавалась параллельно роману «Они сражались за Родину» (1959) и рассказу «Судьба человека» (1960). Безусловно, в этом романе отразилось влияние определённых схем, возникших в литературе о коллективизации в конце 1920—1930-х гг. Но надо учесть, что тогда имелись и необходимость для всей страны скорейшего прорыва в деле индустриализации, повышения её оборонной мощи, усиления её «монолитности». Это было необходимо особенно во время прихода фашизма в Германию. Шолохов, как и его Нагулов и Давыдов в «Поднятой целине», пренебрежительно отнёсся к пыткам, абсолютизировал приёмы насилия.

Не потому ли в этом романе уже нет идеализации Дона, тем более клинковской «избы-сказки» или «берестяного рая», «безвойной рублёвской Руси», как писал поэт Н. А. Клюев и другие «герои Тяньской купчины» 1920—1930-х гг.? Не возобладала ли в нём в эти годы мысль М. Горького о мужицкой жестокости, беспощадности, прежде мужика и горицу (*«О русском крестьянстве»*)? Случайно или закономерно обошли «Поднятую целину» в своих произведениях о колLECTIVизации Ф. Белков, Б. Можаев, И. Акулов, Ю. Абрамсон?

Первоначально книга имела заглавие «С потом и кровью». Основное же смысл. Только ли о физических и моральных усилиях горожан при колLECTIVизации это говорило?

Талант Шолохова в «Поднятой целине» упорно сопротивляется насилию схемы. Он показал, например, что после первого же раскулачивания (по существу, первой главы в летописи *жизни и стяжания*) Андрей Разметнов пришёл в сельсовет и *тихим* голосом: «Больше не работаю... Раскулачивать больше не пойду». Свои «отклонения» от схемы имел и стан «Фрагов». Так, Яков Огурцов, укрывавший офицеров Половцева и Лятыевского, узил, что его старушка мать «проговаривается» об этом. И расчётливо устрял её голодом в запертой комнате!.. Но на похоронах *старческое* не было человека, плакавшего более горестно, чем тот же Надежда Лукич! И это не дешёвое притворство: герой искренне оплакивает себя, втянутого в водоворот безнадёжной борьбы.

...Время вносит свои поправки в образ Шолохова — кудрявика и человека, определяет границы его «страны гуманизма». Ищется — и не следует жалеть об этом — образ «великого романтика», человека канонической, образцовой биографии, изрекающего упрощённо-верные истины.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

*Стилия народного языка*

*Психологизм рассказа*

*Роман-эпопея*

*Сквозные образы*

*Из жизни казаков о прошлой и настоящей* ..... .



1. Что такое казачество? Почему герон «Тихого Дона» себя *казаками*, т. е. принадлежащими к особой *единице* считает? Если понятие «казак» (от тюркского «казман» — «брат», «бродит») означало и в ХХ в. «войсковой обыватель», «поселённый», «соседний воин», то о каких исторических живущихся чертах донского казачества говорят сформулированные В. И. Далем поговорки?

Казак и в беде не плачет.

Без коня казак кругом сирота.

Казак сам голодаает, а лошадь сыта.

Казаки обычаем собаки. Казак — глазастая собака.

Казак донской что карась озерной и икры (и поми), и

Казак из пригоршни напьётся, на подиши победишь.

2. Два уровня сознания у героев «Донских рассказов»: наивный, «apolитизированный», лозунговый, «турецкий» и глубинный общечеловеческий, отмежевающий культурные

жизнью нации... Как отражается эта сложность в поединке сердца, в решениях Якова Шибалка («Шибалково семейство»), муже и женщина рассказов?

Почему так трудно и создавался, и принимался «Тихий Дон»? Что произошло бы с романом, если бы Шолохов благополучил «перевоспитать» Григория Мелекова?

Почему так рефлексны, многозначны сквозные образы «Тихого Дона» — образы «степи родимой», простора над Доном, южного солнца? Не определяет ли эту лирическую яркость и сущность эпических природных красок трагический смысл событий? Михаил Шолохов в «Тихом Доне» смог «услышать» даже чрезвычайную боль романика монархической идеи офицера Листенского. Как предугадал Шолохов интонации и жостальгичные словесные краски поэта эмиграции Г. Иванова?

Так чи наивна идея семьи Натальи Мелековой? Трагичен ли смысл её поединка с Аксиньей и с эпохой смути?

Минимо ли было «упростить» Григория Мелекова? Почему он из конца романа остался на грани в борьбе двух начал? Что даёт эта мучительная позиция для понимания героями А. Неструникою и Кошевого, и красных и белых?

Существие счастливой концовки, внешняя «незавершённость» «Тихого Дона» — не говорит ли она о подлинной эпичности и трагедийности романа?

#### Литература

Особенности авторской позиции в «Донских рассказах» М. Шолохова.

Путь искаций Григория Мелекова в романе М. Шолохова «Тихий Дон».

Мoralственная сила добра в рассказе М. Шолохова «Судьба цыганки».

Женские образы в романе М. Шолохова «Тихий Дон».

#### Фильмы

«Всёчные законные» человеческого бытия в романе М. Шолохова «Тихий Дон».

Психологизм романа М. Шолохова «Тихий Дон».

Трилогия «великого перелома» в творчестве М. Шолохова («Динские рассказы», «Поднятая целина»). (Коллективное исследование.)



- Колодный Л. Кто написал «Тихий Дон»: Хроника письменного поиска. — М., 1995.  
В книге впервые прослежив на основании вновь найденных рукописей романа творческий процесс реализации якобы его 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 второй 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 истории. Мечтали в сказках и легендах. Ещё в Античности мечта превратилась в описание жизни, которая якобы существует где-то, в Какой-то неизвестной или фантастической стране. Писатели такого рода сочинения стали называть утопическими.

Когда первый употребил слова «утопия»? Что оно значит?

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., начали казаться, что утопии осуществимы. Тогда же появились первые предупреждения: готов ли человек к тому, чтобы получить в руки мощные средства преобразования жизни, справится ли с ними, сумеет ли привести научные законы в согласие с новыми человеческими отношений? Среди первых, кто начал предупреждать, был Герберт Уэллс.

Самые яркие опаснее научных экспериментов оказались социальные проекты по революционному преобразованию действительности. Писатели получили возможность с натуры воспроизвести черты будущего тоталитарного государства. Зимой 1908 г., в промёрзшем и голодном послереволюционном Петрограде, Евгений Замятин создал самую прославленную антиутопию — роман «Мы».

Антиутопия — это мечта, начавшая осуществляться и неожиданно обнажившая массу побочных эффектов. Вопрос жажды — каким должно быть будущее? Вопрос антиутопии — можно ли принудительно сделать человека счастливым? Антиутопия — это не столько мечта, сколько предупреждение.

Замятин очень точно определил человеческий парадокс эпохи интуитивной: в них вместо «я» властвует «мы». Личность пропадает в жертву коллективу. В романе Замятина, рожденном русской действительностью, государственное устройство приносит максимум подавления и минимум материального благополучия. В романе О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932) наименование изменено психологической инженерней — людей ещё до рождения создают в соответствии с их будущим местом в обществе, а материальное благополучие предоставляется всем в избытке. Главные общественные обязанности каждого члена общества в романе Хаксли — тратить и тем самым поощрять производство. «Чем старое чинить, лучше новое носить» — Такова сущность эпохи, которую вдалбливают каждому ещё в колыбели.

### ХАКСЛИ И ЗАМЯТИН

Хаксли отрицал влияние на него русского писателя. Одним самым 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 по хронике Форда, или эры Фрейда: два имени, одно из которых определяет техническое совершенство, а второе — представление о человеке, движимом сексуальным инстинктом. Совершенство не 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 питательного центра ведёт экскурсию студентов по его залам. На дверях инкубатория девиз Мирового Государства: «ОБЩНОСТЬ. ОДИНАКОВОСТЬ. СТАБИЛЬНОСТЬ».

Слова «отец» и «мать» употребляются либо как бранью, либо как исторические термины, описывающие далёкое прошлое, когда люди были живородящими. Теперь людей изготавливают на заводе в пробирках. Главное достижение — умение производить однотипные одногенетических близнецов в соответствии с требованиями одинаковости. Однако одинаковость — это не то же самое, что одинаковый предрассудок, именовавшийся «демократией». Равенство пред-

получает Директор, не распространяется далее физико-химиче-  
ской ухмылки. Полная одннаковость существует лишь внутри низших  
эшелонов из которых обозначена буквами греческого алфавита:  
на нижней — альфы (плюсовики и минусовики), затем беты,  
и, далее, дельты, а на нашей ступени — эпсилоны. Эти послед-  
ние эпсилоподобные существа, необходимые для выполнения  
нашей работы, для которой они предназначены ещё в пробирке,  
стремятся и вполне удовлетворены своим местом в обществе.

Всюду человека «раскопоривают» (никого теперь не рожают).  
В юношеском и детском состояниях он проходит курс антило-  
гии — обучения во сне. Путём тысячекратных повторов через  
дни и сознание вбиваются основные истины и правила  
всего Понедеяния. Все довольны и счастливы, а если кто-то  
запытается психологическое потрясение или неудобство, то  
такое есть средство и поведенческое правило: «Соны грамм — и  
ничего драм».

СОНА — это, как бы теперь сказали, релаксирующее, т. е. рас-  
сплывающее, средство. Название для него в обществе всеобщего  
потребления заимствовано из древнегреческой мифологии: так  
назывался напиток богов. У Хаксли нередко имена людей и на-  
званий лицей берутся из истории культуры, но не как знак па-  
тентов. Напротив, как знак беспамятства, поскольку никто не осо-  
бенно связывает с прошлым.

Единую геронию зовут Линайма. Английское написание имени  
защищает сомнения относительно его происхождения — *Lelila*.  
Имя достоинства очень ценится в обществе, где в отно-  
шениях между разнополыми существами действует принцип: каж-  
дый принадлежит каждому. Все партиёры Линайны единодушно  
都认为, что она исключительно пневматична. Это раздражает  
любопытного в ней Бернарда Маркса. Впрочем, влюблён-  
ность — это слово, отсутствующее в лексиконе, а само состояние  
является склонность к нему — непристойное нарушение сущ-  
ествующих правил («ничего излишне эмоционального»).

Бернард Маркс — один из тех, чей пример свидетельствует,  
что в обществе всеобщей одннаковости возможны сбои систем.  
Альфа-плюсовик, Бернард, в отличие от своей касты, низко-  
оценяет человеческое несовершенство — это лишь знак его внутренней  
склонности (предполагают, что в его пробирку налили избыточ-

ное количество спирта). Ответственный в инкубатории за инспекцию, он ненавидит эти способы подавления мысли и всегда пребывает в таком душевном состоянии, что при виде его начинается к карману, чтобы предложить грамм сомы. Единственный, кто его понимает, — его друг Гельмгольц Уотсон. Он также представляет отклонение от нормы, но если Бернард — «символ Несовершенства», то Гельмгольц — избыточного чрезвычайного. А результат один — внутренняя неудовлетворённость.

Так возникает ситуация — человек не на своём месте, которого вполне было бы достаточно для романного сюжета. Но Ханнессёй более увеличивает меру конфликтности, вводя в утопию сюжет обычного человека.

Конфликт утопической цивилизации разрастается до превышения культив. Дело в том, что существует резервация Нью-Мексико, в которой сохранились люди, живущие по законам эры Форда, а настоящие индейцы-дикари, с барабанами, оберегами, своей религией. Вход туда строго ограничен. Бернард 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 же правился с девушкой в резервацию, но вернулся один.

Девушка по имени Линда исчезла. Её найдёт Бернард. И однажды, а вместе с сыном Джоном (это сын Директора, который настолько будет потрясён неприличностью ситуации, что подаст в отставку).

Линда теперь стара, толста, отвратительна (в особенности покажется такой, когда её вернут в цивилизованный мир, знающий уродливых признаков старости). Джон одинок, никому дикари не считают его за своего, не приглашают к танцам. Единственный его спутник — растрёпанная книга на английском языке — Шекспир.

Шекспир стал для Джона учебником жизни. Сыплющий цветами из Шекспира, учившийся любить по трагедиям «Ромео и Джульетта», «Отелло», молодой Дикарь (так его будут знать в обществе эры Форда) покажется экзотической диковинкой, а в сущности будет обречён на ещё большее одиночество и в концов на гибель.

Дикарь полюбит пневматическую Линайну, но так и не поймёт (и не примет) её отношения к себе. Джон выгоняет Линайну, да

дного расстилающую молнии на своём комбинезоннике. Он берёт из обихода людей, удаляется на маяк, куда к нему устремлены на плацдарм вертолёты любопытные, приняв его проклятий, и возвращается за новый ритуал всеобщего единения. На следующий день они Дикаря найдут повесившимся.

Элемент для понимания идеологии нового общества будет в кабинете Главноуправителя — Мустафы Монда. Он принесёт в себе трёх нарушителей спокойствия: Бернарда Маркса, Уотсона и Дикаря. Почему нельзя всем разрешить Шекспира и Библии, тома которых заперты в сейфе Главноуправителя? Сам же он читает эти книги.

Главноуправитель гажал пичками.

— Потому что он [Шекспир] — старёй; вот главная причина. Старёй нам не нужно.

Но старёй ведь бывает прекрасно.

Там буде. Красота притягательна, и мы не хотим, чтобы притягивало старое. Надо, чтобы мы нравились новое.

Но писать новое так глупо, так противно. Это фильмы, где лягушки летают вертолёты и ощущаешь, как царапаются. Он бреагливо. — Мартышки и клоуны. — Лишь словами этого мы он с достаточной силой выразить своё презрение к человечеству.

Обещание всеобщего материального благополучия всё должно быть новым. И основное, что поняли Главноуправители: общество может состоять из одних альф, из одних любителей мира. Такое общество обречено на гибель (был поставлен соответствующий эксперимент). Но раз все не будут читать Шекспира, то по закону одинаковости его не должны читать никто. Несчастные отправляются на остров. Гальмгольц перенес сюда стоянки. Бернарда пришлось вынести из кабинета, потому что было сго отчаяние и малодушие. Мустафа Монд подумал: «Минно подумать, его убивают... Его ссылают на остров. Туда направляют туда, где он окажется в среде самых интересных мужчин и женщин на свете. Это все те, в ком почему-либо самосознание до такой степени, что они стали неприменимы для жизни в нашем обществе».

Из них Главноуправитель из таких же еретиков. Только в своё он сделал иной выбор. Ему предложили либо ссылку на

остров, где он, физик по профессии, мог бы заниматься наукой, либо служить счастью других людей. «Счастье — это сурьёзный».

В романе Хаксли предписанное счастье оказывается для такого сурьёзного хозяином, как в большинстве прославленных антиутопий XX в. У Евгения Замятина или в мировом бестселлере английчанина Джорджа Оруэлла «1984» (написан в 1948) государство выглядит куда более жёстким. Замятин и Оруэлл предупреждали о трагических последствиях тоталитаризма. Предупреждение Хаксли относится к судьбе цивилизации: он предупреждал о том, что произойдёт с человеком, если по замыслу своей духовной миф он обменяет на материальное блаженство. И можно ли подобное развитие событий счесть истинной счастливым концом?

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

*Антиутопия:*

социальный проект  
техническое совершенство  
тоталитарное государство  
роман-предупреждение  
предписанное счастье

*Цивилизация в угрозах и опасениях*



1. Почему XX век вошёл в историю как антиутопический? Какие утопические проекты предшествующих эпох вызвали такое развитие?
2. Можно ли счастье людей в обществе эры Форда считать истинным? Что официально понимается под счастьем? Кто такие «братья»?
3. Почему, с точки зрения Главнокомандующего, Шекспир не может сесть с возможностью для всех быть счастливыми?

*Темы для доклада*



Замятин и Хаксли.

*Советуем изучить*



- Зверев А. Зеркала антиутопий // Антиутопии XX века. — М.: АСТ, 1999. — С. 336—349.

## АЛЕКСАНДР ТРИФОНОВИЧ ТВАРДОВСКИЙ

(1910—1971)



■ Путь — творческого пути. ■ Своевобразие «Страны Муравия». ■ Журналистикой на фронтовой печати — газета «Горячие Родники». ■ «Книга про бойцов Белой Гвардии». ■ Поэмы «Дом у дороги» и «Большое дельво — даль». ■ Исповедальня «Барыня». ■ Поэма «По праву памяти»

Биографические источники творчества. Александр Трифонович родился и вырос на Смоленщине, в деревне Загородье крестьянина-кузнеца. Отец, большой любитель книжек, наизусть много стихов, присущий к чтению и детям, слылый дорогой, книгой на всю жизнь остался для погибший ему отцом том стихов Некрасова. А день, когда племянница прочла ребятам вслух гоголевскую «Ночь перед Рождеством», Твардовский вспоминал как «один из счастливых в своей школьной жизни».

В четырнадцать лет стал селькором смоленских газет, где впервые напечатаны и его стихи.

«Страна Муравия». В большинстве ранних стихов юный поэт писал о наступавших в деревне переменах. Даже начавшаяся коллективизация, от которой в числе множества деревень пострадала и семья Твардовских, он мучительно старался, позже позднее, «представить дело так, как всем нам хочется» (как необходимый и прогрессивный «великий обряд»).

Первая уже поэма Твардовского «Страна Муравия» (1934—1935) заметна отличалась от обычной для тогдашней литературы второй трактовки происходящего в деревне.

Автор воспользовался сюжетом, подсказанным Александром Панфиёровым, который в одном своём выступлении говорил о родном селе Панфиёрова «Бруски»: «Там есть одно место в Никитинской деревне, передняке, который, когда организовали колхоз, за спичечную и поехал на телеге по всей стране искать, где нет коллективизации и колхозизации. Он ездил долго... не найдя Панфиёвки похудела, он сам осунулся и поседел. Оказа-

лось, что у него нет другого пути, кроме колхозного... Но это рассказывало Панфёровым на нескольких страницах... А в то время можно было бы всего остального не писать, а написать же Ман именно об этом мужике...»

Твардовский горячо воспринял эту мысль, как писал он для выражения того личного жизненного материала, который располагал в избытке».

Перед его глазами был пример собственного отца, который тоже, как это сделает и герой поэмы Никита Моргунок, «принес семью и дом», не жалая вступать в колхоз. Отразились в памяти и впечатления, вынесенные поэтом из поездок по сибирским деревням в качестве корреспондента областных газет. Так, описание «селения Остров» во многом повторяет очерк «Окруженное» — о жителях деревушки Остров, правда в гиперболизированном виде.

Настойчивое стремление доказать необходимость и возможность «великого перелома» для деревни противоречит самому поэту в поэме с ощущением драматизма происходящих социальных перемен. Оно возникает в первой же главе,

Картина обычного перевоза через реку исполнена нынешней даже тревоги, и при всей своей реалистичности обретает эпический смысл — «переправы» к какой-то незавестной, будущей жизни:

У перевоза стук колёс,  
Сбой, гомон, толот наг.  
Идёт народ, ползёт обоз,  
Старик наромщик замок.  
Паром скрипит, канат трещит,  
Народ стоит бочком,  
Уполномоченный спешит,  
И баба с сундучком.  
Паром идёт, как карусель,  
Кружась от быстринь.

«Быстриня» происходящих событий (примечательно упоминание о спешающем «уполномоченном» — одном из тех, кто тоже давно осуществлял «сплошную», как тогда выражали (или, вероятно, тиражизацию) срывала с обжитого места не только самого Никиту Моргунка, который отправился на поиски сказочной страны южного счастья — Муравии. Слышданная им в дороге

рассказывает про деда и бабу, которые тоже «жили век в своей избе», пока не случилось «небывалое» половодье, представляющее собой лирическую аллегорию:

Разлились по всей России  
Воды всех морей и рек...  
Подняла вода избушку,  
Как кораблик, понесла...  
И качаются, как в эзбке,  
Дед и баба за стеной,

На сказка оканчивается благополучно. В жизни же весна 1901 г., в которой прямо говорится в сказке, не только «похоронила снег», но и рушила человеческие судьбы: шло политическое рискованничество, коснувшееся даже середняков. По этим причинам в поэме об этом упоминалось глухо и редко. Помимо душ усопших, что пошли на Соловки, — слышит Моргунов, попав на мрачную гулянку, и только в черновиках сохранились драматические картины покинутых жилищ:

Дома гниют, дворы гниют,  
По трубам галки гнёзда выют,  
Зарос хозяйский след.  
Кто сам сбежал, кого свезли,  
Как говорят, на край земли,  
Где и земли-то нет.

Герой из Твардовского после череды разных встреч и приключений собирается вернуться в колхоз, и этот финал, который заменяет картину весёлой колхозной свадьбы, позвал на поэму однозначно трактовать поэму как вославление «колхозного бытия».

Но автор поэмы впоследствии видел ее «сильнейшую противоположную сторону — в драматизме картины» и в изображении «драматической красоты» крестьянского труда.

Драматично, например, описан конь героя. Он и опора, и почта, и кинетчик: «...в ночь, как съехать со двора, с конём был свор... / И, голову склонивши вбок, был строг и грустен конь». Драматичны и психологически правдивы образы некоторых сельских знакомцев Моргунка, например молодого тракториста,кий к своей «аракапризничавшей» машине «боязливо присмотрелся к пошади дурной».

Художественные достоинства поэмы были высоко оценены даже писателями совсем иной судьбы и творческой манеры — пример Борисом Пастернаком и Николаем Асеевым, который писал, что «кажущаяся простота „Страны Муравьев“ не является большой и сложной культурой стиха».

В поэме своеобразно претворились стиль, мотивы и образы народных сказок (поиски волшебной страны, колебание перед тем, какую выбрать дорогу, и др.), а также традиции любимой Твардовским с детства поэзии Некрасова. Ведь само описание Моргунка напоминает странствия героев поэмы «Кому на Руси жить хорошо».

■ Что отличало «Страну Муравьев» от других произведений тех лет — «великим переломом» — коллективизации? В чём её привлекательность, о которой 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 в это время, он участвовал в создании фельетонного персонажа, возникшегося 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 газете опубликовал первые главы своей «Книги про бойца» — «Василий Тёркин». Восторженный приём, который Тёркин встретил у читателей, поток солдатских писем, сложенных треугольными листков («Ваша поэма стала событием в жизни нашей части. Тёркин стал нашим любимцем... Спасибо вам, родной, за новость, 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,

Твардовский в послевоенной статье «Ответ читателям „Василия Тёркина“», — это стремление к известной законченности главной «одиничной» части, главы, а внутри главы — каждого периода, профиля и строчки.

Он должен был иметь в виду читателя, который хотя бы и не читал с предыдущими главами, нашёл бы в данной, напечатанной сегодня в газете главе нечто целое, окружённое... этот человек мог и не дождаться моей следующей главы; он был там, где и я был, — на войне.

Об этом же, в сущности, сказано и в самой книге:

Ветор злой мавстрочу пышет,  
Жизнь, как веточку, колышет,  
Каждый день и час грозя,  
Кто доскажет, кто дослышишт —  
Угадать вперёд нельзя.  
И до той глухой разлуки,  
Что бывает на войне,  
Рассказать ещё о друге  
Кое-что успеть бы мне.

Но и в «Стране Муравьев», в «Василии Тёркине» живо ощущаются лукавые корни. Главы книги близки солдатским байкам, забытым, неприятательным историям, которые, однако, при обрачиваются мудрыми, поучительными притчами.

Объемность грозных и печальных событий войны (говоря о «Ответе читателям...») повела к знаменательному преображению персонажа газетных фельетонов 1939—1940 гг. Василий Тёркин был упрощённой, лубочной фигурой: «бабочка, скакень в плечах... врагов на штык берёт, как снопы на

сплошь», сказались тут и широко распространённое тогда представление о лёгкости предстоящей кампании, и антиутопистические настроения.

Новый же Тёркин — истинно рядовой боец: «Просто парень сам обычный... обычный... Не высок, не то что мал». И хотя он вновь становится героям уже не в литературном, а в самом самом смысле, но ничего невероятного, неправдоподобного не произошло.

Твардовский с уничтожающим сарказмом высмеивает обобщённое, 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 долг до тоски,  
Латний бой за этот самый  
Населенный пункт - Борки.

Уже во вступлении к книге автор прямо высказал свой  
мое убеждение. Говоря о том, что на войне не обойтись без  
и «доброй пищи», без махорки, «клибаутки и без шутки»,  
заключал:

А всего иного пуще  
Не прожить наверняка —  
Без чего? Без правды сущей,  
Правды, прямо в душу бьющей,  
Да была б она погуще,  
Как бы ни была горька.

«Густая» и «торькая» правда об отступлении первых лет  
тяжёлейших потерь, опустошении родной земли и отречении  
в «Книге про бойца» от начальных («Песен боя», «Пиршество»)  
до последних глав («Смерть и Винна», «Про солдата-сироту»).  
С первых страниц Тёркин представлял солдагом «в грязи и в  
гимнастерке», испытавшим все превратности фронтовой жизни  
о чём говорил с присущим ему юмором:

Трижды был и окружён,  
Трижды — вот он! — вышел изон.  
...И не раз в пути привычном,  
У дорог, в пыли колонн,  
Был рассеян я частично,  
А частично истраблён...

«Книга про бойца» — это и книга про народ, лучший из которых  
которого воплотил герой: любовь к Родине, самоотверженность  
душевную открытость и щедрость, сметливость и добрую

# Василий Теркин



на сцену, Клодин Вильямс.  
Вспомнила это с любовью.  
И сейчас, тоже на балконе,  
она тоже плачет тоже.  
Но в душе ей тоже  
все было хорошо, тоже  
Барбара Чарльз на сцене.  
Но ее, теперь, это больше  
всего дарило ей счастье.  
Сейчас, когда я смотрю  
и слушаю, я так счастлив.

**1. НА ПРИЧАСТИЯ**  
— Здравствуйте, моя пасынка.  
Вы старые не зовите.  
Что говорите про пасынка  
Не можете сказать?  
  
Кто — не можете ли сказать  
Будет ли — не можете сказать.  
Но, пасынка не буде пасынка  
Будет — не можете.  
  
Ладно, Агафон, мне надо  
Всё это сказать.  
И говорю, буду, потому...  
Да можете сказать?  
  
Но вы лучше говорите.

序

Быстро съелася, спох-  
тил и ушел в гостини-  
цу. Там, как известно,  
быстро заснул, забыв  
о том, что он сейчас  
все еще в Китае, и  
он, видя в темноте  
все эти чудесные  
дома — это даже  
было приятно —  
был уверен, что это  
был китайский пейзаж.  
Видимо, он заснул  
также потому, что  
быстро заснул, а не  
потому, что устал.  
— Но это же китай-  
ский пейзаж! —  
— Да, да, да, —  
— Китайский пейзаж!  
— Да, да, да, —  
— Китайский пейзаж!

— 10 —

Богдан, король речи  
Родина и земля речи  
В народе есть она только  
И в языке своем.  
  
Литература, музей памяти,  
София, образец красоты,  
Каждый человек позади  
И в языке — памяти.  
  
Я в языке, я в языке,  
Словеса, изображение  
Любви, страсти, счастья  
Их языком я изображаю.  
  
Я в языке, я в языке  
Моя любовь — языка  
Я в языке, я в языке  
Моя любовь — языка.  
  
Я в языке, я в языке  
Словеса, изображение  
Любви, страсти, счастья  
Их языком я изображаю.  
  
Я в языке, я в языке  
Моя любовь — языка  
Я в языке, я в языке  
Моя любовь — языка.

одиннадцати письма А. Твардовского во фронтовой газете. 1942 г.

запекающую удуль («Не затем на смерть идёшь, чтобы кто-  
нибудь / Хорошо б. / А нет — ну что же...»).

только приступая к работе над книгой, Твардовский раз-  
о читал, что с развитием повествования «этот парень пой-  
дет сложней и сложней». И действительно, Тёркин как бы  
заживёт в глазах читателя, обнаруживая всё большую глубину  
и глуботу.

нейшем к Родине заставляет вспомнить слова Л. Толстого, о чём патриотизм — чувство, «редко проявляющееся, и редко в русском, но лежащее в глубине души каждого». Он выражает свою любовь не словами, а делами, неустанным трудом и подвигами, среди которых самые разные: «...в одиночку... держит фронт в неравной схватке с врагом солдатом» (*«Поединок»*), то выходит победителем в бою своим самолётом (*«Кто стрелял?»*), то дерзкой, ухарской, юмористической автора, выходкой подымает дух товарищей (*«Тёркин»*), но не поддаётся самой Смерти (*«Смерть и Волна»*).

кого лет спустя Твардовский писал как об одной из важнейших этой книги о «скрытости более глубокого под, более видимым, видимым на первый взгляд». Действительно, во многих за тёркинской весёлостью и остававшем от-

крыивается чуткая, отзывчивая душа, боль за «Родину, мою старуху», родимый Смоленский край, страдающий и потерявший «солдата-сироту», потерявшего дом и семью.

Высочайшего лирического пафоса достигает страстная молог 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,  
Услыхать салют победный,  
Что раздастся над Москвой?  
Дашь ты мне в тот день немножко  
Погулять среди живых?  
Дашь ты мне в одно окошко  
Постучать в краях родных  
И, как выйдут на крылечко, —  
Смерть, а Смерть, въё мне там  
Дашь сказать одно словечко?  
Полсловечко?

Органично, естественно и трогательно соседствует с «Фронтом» всенародного торжества и «словечко» о простом человеческом счастье — встрече с любимой.

■ В чём, по-вашему, главная причина популярности «Владимира Тёркина»? В образе героя? В привлекательности изображаемого и фронтового быта? В демократичности, общедоступности «Фронта» в комиксе?

Кроме главного героя, в книге множество других персонажей обрисованных с разной степенью обстоятельности, но неизменно выражают какую-то существенную часть народной судьбы: встреченные Тёркиным на разных этапах войны дед и баба, солдат, покинувший родной дом при отступлении и вернувшийся в пепелище, старая женщина, возвращающаяся с церквиши, на фоне командир, гибнущий с возгласом, который входит в линзовку: «Вперёд, ребята! Я не ранен. Я — убит...»

Очарование книги и собственный голос поэта, особенно в не-  
известных пьесах-монологах «От автора» и «О себе»; звучащие здесь  
лирические ноты вместе с тем близки множеству людей,  
пищущим лирические воспоминания о детстве в родных краях:

Милый лес, где я мальчиконкой  
Плёл из веток шалаши,  
Где однажды я телёнка,  
Сбившись с ног, искал в глухи...  
И в истоме птицы смолкли...  
Светлой каплею смолы  
По коре нагретой ёлки,  
Как слеза во сне, текла...

Как вы понимаете сказанное в книге: «То, что молвить бы перо,  
и лично сам... Тёркин, мой герой, за меня гласит лорд?»



Василий Тёркин. Рисунок художника  
А. Каневского

«Чувство полной свободы обращения со стихом и способ в естественносложившейся непринуждённой форме наложено о чём писал Твардовский в «Ответе читателям...», пронизывает всё, начиная с «вольной» композиции книги («без начала, без конца, без особого сюжета, впрочем, правде не во вред») чрезвычайно разнообразной строфики. Главы в книге часто варьируются, как бы отзыкаясь на сложетные повороты, изменения настроения, развитие авторской мысли. Например, главы «Переправы» начинаются необычной шестистрочной строфой:

Переправа, переправа,  
Берег левый, берег правый,  
Снег шершавый, кромка льда...  
Кому память, кому слава,  
Кому гёмная вода, —  
Ни приметы, ни следа, —

Прозвучав как тревожная, напряжённая увертюра к дальнейшему повествованию.

Некоторые главы начинаются динамичными двустынными

Потерял боец кинет,  
Заскакался, — нет и нет.  
(«О потерях»)

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 удасть, какая меткость, — говорил во всём, — писал, прочитав «Василия Тёркина», И. А. Бунин, — какой необыкновенный народный солдатский язык, ни сущего задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературного-то-шлого, слова!»

Действительно, язык «Книги про бойца» замечательно звучит: писен и гибок, предельно близок простой разговорной речи («Пусть читатель вероятный скажет с книжкою в руке: «Стихи, а всё понятно, всё на русском языке...» — говорит он в следней главе»).

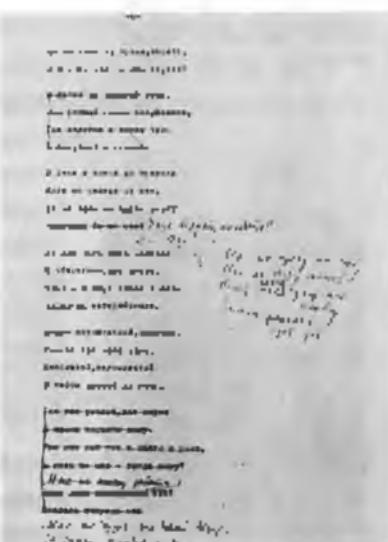
В книге немало «синафоголосных» диалогов, в которых за разные окружности обстановка, время, межхожие характеры. Вот один из них:

— Ох-ох. Война, ребятки.  
— А ты думал! Вот чудак...  
— Лучше нет — чайку в доставке,  
Хмель — он греет, да не так,  
— Это чья же установка  
Греться чаём? Вот и врёшь...  
— Эй, не ставь к опию винтовку...  
— А ещё купеш хороши...

Вот имена слова и вполне традиционные (в дословике), и созвучные (устаревшие).

Несмотря на то что пейзажи как мирных, так и военных лет:

Фронт. Война. А вечер дневный  
На окраине пустым идёт.  
На следим Стады вчерашней,  
На командиной тропе;  
На холмей, помятой, зряшной  
Багажной, густой траве;  
На земле, рябой от разрывов,  
Рваный ям, воронок, расе,  
Сквертиким зноем жаркой битвы  
Спалённых у краёв...



Гвардии. Автограф.

Многих быть, полсвета  
Из нас в самом жанте спешил,  
К тому тем дороги этой  
Любовь лить не совершил.

Обращают на себя внимание точные эпитеты: «густые», «сеянные поля», «зрачнaya», пропадающая, перестоявшая трава. Чрезвычайно уместна в описании изрытой, изувеченной стародеревни и окопами земли аллитерация: «...Рябой от Рыбин, Рыбаки в Ромок, Рвов, смертным зном жаркой битвы опалённых у

И какой контраст с подобной картиной представляется в воспоминаниях автора прежний мирный лес — «ни пушка, ни скопок 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, смалистый.  
Золотой держался зной.  
И в спокойной чаще хвойной  
У земли мешался он  
С муравьиным духом финным  
И пьянил, склоняя в сон.

Нетрудно заметить, что здесь, благодаря обилию внутренних рифм, каждая строка многократно перекликается с другими, любой звук порождает отзвук и, кажется, всё звенит, как звон летнего леса.

Сам автор писал о «Книге по бойцам»: «Каково бы ни было её собственно литературное значение, для меня она была фундаментальным счастьем. Она мне дала понимание законности места художника в борьбе народа, ощущение очевидной силы личности моего труда... „Тёркин“ был для меня во взаимоотношениях инсайдером, своим читателем моей лирикой, моей обличицей, песней и поучением. Иногда том и присказкой, разговором по душам и репликой к случаю».



А. Т. Твардовский на пепелище разрушенных деревень. Загорье, 1943 г., август, в день освобождения

Примите, приурите эти слова конкретными примерами.

«Дом у дороги». Глубокий демократизм Твардовского, столь проповедовавшийся в «Василии Тёркине», отличает и замысел поэмы «Дом у дороги» (1942—1946). Она посвящена судьбе типичной крестьянской семьи, испытавшей все тяготы войны. Подобно поэме — «лирическая хроника» — точно соответствует её содержанию и характеру. Жанр хроники в традиционном понимании — это изложение исторических событий в их временной последовательности.

Для поэты судьба семьи Сивцовых с её трагизмом и типично для тех лет вызывает глубокое сопереживание, достигающее эмоционального накала и побуждающее автора постоянно вмешиваться в повествование.

Судьба, подобная выпавшей Андрею Сивцову, была намечена для «Василии Тёркине», в главах «Перед боем» и «Про солнце спрятку». Теперь же она изображена подробнее и ещё более пронзительно.

Открывающая поэму картина последнего мирного воскресенья показывает ту «традиционной красоты» сельского труда (косьбы и привычному делу), которая поэтизировалась Твардовским в премъёне «Страны Муравине». Это дорогое и горькое воспоминание о привычном и любимом крестьянском обиходе, которое, уютё, порядкё, прерванное (а для многих — навсегда обретенное) войною, будет впоследствии постоянно воскрешать и пакже вместе с вековым присловьем:

Коси, коса,  
Пока роса,  
Роса долой —  
И мы домой.

В ближнюю пору отступления Сивцов ненадолго тайком заходит в худой, заросший, словно весь посыпанный золою, склоном ущелья и «бахромка рукавах» обтрепавшейся шинели, но уклона прокладывающий «никем не писанный маршрут» впереди за фронтом.

Напарни 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 дланях —  
сгра, / Как змейка, вся ходила»), но полна величайшей сдержанности, душевной силы, позволяющей ей вынести страшные испытания, например отправку на чужбину, в Германию:

И хоть самой — на снег босой,  
Троих одеть успей.  
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 геройизм Анны достойно вершины, когда у неё в каторжном бараке рождается сын, казалось бы заведомо обречённый на гибель. Замечательно, пользуясь поэтику народных притчаний, плачей («Зачем я, недобрый срок зазеленела юсточка? / Зачем случился мы, сыновья мои родная деточка?»), Твардовский передаёт воображаемый фантастический разговор матери с ребёнком, переход от горечи к надежде:

Я мал, я слаб, я свежесть дня  
Твою кожей чую.  
Дай ветру дунуть на меня —  
И руки развязжу я,  
Но ты не дашь ему подуть,  
Не дашь, моя родная,  
Пока твоя вздыхает грудь,  
Пока сама живая.

Герои «Дома у дорогие» так же оказываются лицом к лицу с опасностью, безнадёжностью, отчаянием, как это было с Тарпией в главе «Смерть и Всмъ», и так же выходят победителями из этого противостояния. В очерк «В родных местах», рассказывающем о своём одногородчанине, который, как и Андрей Сивцов, остался дома на пепелище, Твардовский выразил своё отношение к этому с публицистической прямотой: «Мне всё более естественно становилось определить возведение этого незатейливого избянника проца как некий подвиг. Подвиг простого труженика, хлебопrodu

бояние, пролившего кровь на войне за родную землю и теперь  
из той, разорённой и приунывшей за годы его отсутствия, начи-  
нающего наподобие жизни сначала...» В поэме же автор предостав-  
ил возможность сделать подобный вывод самим читателям, огра-  
ничившись самым лаконичным описанием этого непромолгасного  
события Андрея Сивцова.

В первой главе автор отступил от правил жанра хроники (из-  
ложение событий в их временной последовательности), упомянув  
о встрече победной весной 1945 г. с русской женщиной,  
вырывающейся из плена:

Она тянула кое-как  
Вдоль колес шоссейной —  
С меньшим, уснувшим на руках,  
И всей гурьбой семейной.

Читателю хочется видеть в ней именно Анну, но такт худож-  
ника предотвратил Твардовского от благополучного финала. В од-  
ной из статей поэт замечал, что многие лучшие произведения  
литературы, «возникнув из живой жизни... в своих концовках  
хотят как бы сокнуться с той же действительностью, от-  
рываясь от неё, и раствориться в ней, оставляя читателю широкий  
поле для мысленного продолжения их, для додумывания, „до-  
кончения“ затронутых в них человеческих судеб, идей и во-  
просов». И в своей собственной поэзии Твардовский позволял  
читателю живо представить себе и трагический конец, который  
были подобные истории в жизни множества людей.

Было ли, что в поэме нет прямого упоминания, что женщина, встре-  
ченная автором, возвращается домой с мужчиной, — это именно Анна  
Гаврина и что солдат, изображаемый в колце, — её муж? Какой смысл  
в этом «личностном», в отсутствии счастливого конца, «хеппи-энда»?

На даче — даль». В послевоенные годы заметно активизи-  
ровалась общественно-литературная деятельность Твардовского.  
Начиная с 1950 г. в журнале «Новый мир» были нап-  
ечатаны и резко критический очерк В. Овечкина «Районные буд-  
ни» и такие правдивые промаведения о войне, как роман  
Г. Гайдамина «За правое дело» и повесть Э. Казакеевича «Сердце  
города». Это вызвало резкие нападки официальной критики. Ещё  
ранее, в 1947 г., после нескольких апрорработочных статей была

прекращена публикация в журнале «Знамя» прозаической Твардовского «Родина и чужбина», состоявшей из «журналов» и дневниковых, часто исповедальных записей.

С началом «оттепели» «Новый мир» сделался еще «молодым», 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 мимо того, что в ней отразились впечатления нескольких сибирских 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  
Уводят память давних лет...

О подобном замысле, вначале относившемся к прозе, говорилось еще в «Родине и чужбине»: «...повесть же повесть, дневник не дневник, а нечто такое, в чём являются три четыри: склонность к необычайным впечатлениям, Предчувствуется большая ёмкость какого рода прозы. Чего-чего не вспомнить, не скрестили и не уехазать при таком плане. Дело только в том, чтобы, говоря будто про себя, говорить очень не «про себя», а про себя же, глаеное».

Такие «аслои разнолицких впечатлений», по мысли автора, должны были образовать и книгу «За далью — даль»: в памяти «отчий край Смоленский», скромная отцовская деревня и её великий родич — «вопорный край державных», индустриального Урала, Волга и «звёздная» Сибирь, разномастные доирожники — путчики; едущие в незаселенные края молодожёны и изгнанники, ющийся оттуда несправедливо осуждённый при Сталине в детства автора, торжество перекрытия Ангары и посещение чально знаменитой, а ныне опустевшей тюрьмы — Ачинского центра.

Рисуя этот «мир большой и трудный», Твардовский стремится заново переосмыслить пережитое, не обходя горестей, бед и болезненных трагедий, испытанных народом. Уже в один из первых

книги, «Литературный разговор», он не только горько и язвительно высмеивал фальшивые, «лакирующие» действительность произведения, желая, как и читателям, ощущать в искусстве «жаркой, пронзившей речи, а не вранья холодный дым», но и создал свою фантастическую, но, в сущности, вполне реальную фигуру героя, как бы внутреннего редактора, который пробрался сквозь луну писателя и боязливо вытравляет из задуманного произведения им всё самостоятельное и смелое.

Со временем выражение «внутренний редактор» вошло в литературу обиход. Но самый большой общественный резонанс оно внесло в следствии главы «Друг детства» в особенности «Так живёт», посвящённые переосмыслению роли Сталина и разрыву 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 есть нет полного, окончательного осознания всеобщего прошедшего в недавнем прошлом со страной и народом, но оно звучит скромно, но выразительно нарисованный образ человека из народа, который вынужден расплачиваться за всё совершенное Сталиным: землячка поэта из «послевоенного вдовьеского» тёни Дарья, с её терпением безнадёжным, с её избоями и грудастым пустопорожним...».

Но такого в этой главе, но и во всей книге отразились переносы характера времени, когда она писалась, трудный, постепенно выходя от укоренившихся взглядов и иллюзий.

Тёркин на том свете». Сатирическая струя, ощущимая в таинстве книги «За далью — даль», как «Литературный разговор и фронт и тыла» (в образе попутчика «с улыбкой мягкой-горячей», рьяно доказывавшего, что именно такие, как он начали главную тяжесть войны... в тылу), в полной мере проявилась в поэме «Тёркин на том свете» (1954—1963).

Неподражав известную в мировой литературе фабулу (недавно-действительный в поэме редактор-перестрековщик негодует на то, что автор «новым, видите ли, Дантом объявиться захотел»), Тёркин под видом «амира загробного» сатирически изображает концепцию в той Гидашней стране политическую обстановку тирана тиранократизма.

Ещё в «Василии Тёркине» уломиналась легенда о гибели роя, который успел пошутить:

— Жаль, — сказал, — что до обеда  
Я убитый, натощак.  
Неизвестно, мол, ребята,  
Отправляясь на тот свет,  
Как там, что: без аттестата  
Признают нас или нет?

Как в воду глядал! В новой поэме с него спрашивали уже не только продовольственный аттестат: как сквозь строй, должны пройти сквозь Учётный стол, Стол проверки, Стол музкомбов ботки, и всюду требуют то анкетное «авто-био», то «железные точки... в долинных экземплярах», то даже сведения «отличного моши и солдатской крови» («Ну как будто на курорте... нужна путёвка!» — дивится Тёркин).

В поэме «с добрым» выдумкою рядом правда и грех живят — правда о зловещей бюрократической машине, сумрачной,ющей в действительности и стремящейся каменной стеной, родиться от жизни, людей, их нужд. В сказке, как ни рыхко, нутрёт автор свою поэму, реальные явления доведены до гротеска: здесь «от мала до велика все... руководят», им «ни 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, зарно, стада...

В своей критике «этого света» Твардовский временами забывает чрезвычайной остроты. Тот же тёркинский собеседник рассказывает о диковинном «загробном лайке»: «Обозначено и не а в натуре нету», — «Вроде, значит, трудодня?» — разыгрывает герой, замечая очевидную параллель между «сказкой» и той самой колхозной явью. Читатель же мог подумать здесь и о других вещах, существовавших только в меню, на бумаге (например, свобода слова, печати, собраний, «обозначенная» в статьях конституции). Знаменательны и ответ, полученный Тёркиным, когда он возмущался было волокитой: «На том свете жалки пот, Ни у нас довольны», и безрезультатное обращение в фразеологизме

он этот характеризовал свою поэму как «суд народа над бюрократом и аппаратурой». При первой попытке напечатать её она была отклонена партийным руководством как «спасательный нарукавник действительности», а Твардовский был уволен с поста главного редактора журнала. В доработанном виде «Тёркин» не был опубликован только в 1963 г., но с концом «оттепели» уже почти не переиздавался и не упоминался в печати. С годами в творчестве Твардовского всё большее место занимает лирика.

Стихи 1930-х гг., составившие так называемую «Сельскую хронику», были ещё продиктованы, как беспощадно определил в дневниках сам поэт, «восторженней и безграничной верой в жизнь, желанием видеть в её замечтном или выбранном будущности жизни то, что свидетельствовало бы о близкой неминуемой победе этого дела». И всё же среди произведений тех лет «Сельская хроника» выделялась пристальным, вниманием отношением к людям, запоминающимися образами тех края тружеников: скромного пекаря Иваушки и деда Данилычака и мудреца, героя цикла стихотворений, несколько опровергнувшего будущего Василия Тёркина.

Фигуралистичны произведения Твардовского, вошедшие в его «Северную хронику» (1941—1945). Это и публицистические альбомы стихотворные «алистовки» («Бойцу Южного фронта», «Солдатам Смолеччины», «Зима на фронте»), и сюжетные языческие о героях войны и их подвигах («Сержант Василий Мысентьев», «Рассказ танкиста», «Дом бойца», «Награда»), и картины быта («Когда пройдёшь путём колонн...», «Армейский повар», «Ночлеги»). Некоторые из стихов прямо перекликаются сюжетными эпизодами «Василия Тёркина» и «Дома у дяди Баллада о товарищах», «В пути»).

Последним временем лирика Твардовского заметно эволюционирует, нигдея ко все большей углублённости, напряжённому звучанию, краткости и отточенности поэтической формы. В этом смысле характерны пейзажная зарисовка «Ноябрь» (1943) и особо «Дни строчки» (1943) — мучительное воспоминание об этих годах в финскую войну «бойце-парнишкей»:

Мне жалко той судьбы далёкой,  
Как будто мёртвый, одинокий,  
Как будто это я лёжу,

Примёрзший, маленький, убитый  
На той войне незнаменитой,  
Забытый, маленький, лежу.

Сам автор впоследствии определил владевшие им по окончании войны и после неё мысли и чувства как «навечное обязательство к жизни перед людьми за общее дело, невозможность забыть» 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» (1946). Написанное от лица безымянного солдата, оно звучало «мoralственная заповедь, наказ живым»:

Пусть не слышен наш голос, —  
Вы должны его знать.

Невозможности «прожить... в своём отдельном счастье», отрекшись от мыслей о погибших, посвящено и стихотворению «В тот день, когда окончилась война» (1948):

Что ж, мы — трава? Что ж, и они — трава?  
Нет, не избыть нам связи обиодной.  
Не мертвых 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 борьбы и жертвы умалялись, эти мотивы творчества Твардовского имели особое значение. «Жестокая память» (так называлось одно из его стихотворений) была одновременно масущим необходимым, восстанавливая справедливость, очищая и облагораживающая человеческую душу, помогая осознать своё единство с родом и его судьбой. Этой теме поэт остался верен на протяжении последних лет сохранив неослабевающее чувство сопричастности к 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 антические мотивы, порождённые естественной гордостью победой, а также верой в будущее, в успехи в мире труда («Свет всему свету», «Мост» и другие стихи о Сибири, опубликованные с замыслом книги «За далью — даль»). При этом он твердо придерживается тех нравственных заповедей, которые высказал устами погибшего воина в стихотворении (о чём писал Ржевом): «Ликовать — не хвастливо в час победы 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,

Но перекликалось со сказанным ещё в «Василии Тёркине»:

От Ивана до Фомы,  
Мёртвые ль, живые,  
Все мы вместе — это мы,  
Тот народ, Россия.

Даже понтическое мебывалое событие — полёт Гагарина — осталось поэтом как зерно всей народной жизни и истории. В стихотворении «Космонавту» (1961) Твардовский вспоминает покойных лётчиков военных лет и заключает:

Так отразилась в доблести твой  
И доблесь 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 «кужившую». Но если она действительно легко «куживается» с самыми простыми темами и героями, то чем дальше, тем откровеннее не хочет солгать о ложью, несправедливостью, насилием, глупости.

В стихотворении «А ты самих послушай хлеборобов...» (1965) перечислены все «странные и страсти», испытанные крестьянством за годы советской власти, все сменявшие друг друга проповеди и псевдонимные предписания: «То — плугом лает корячай в пол-аршина, то — в полвершка, то — вовсе не лает и т. д. В стихотворении же «Новосёла» (1955—1959), и осо-

бенно в цикле «Памяти матери» (1965), Твардовский приближается к переосмыслинию роли, которую сыграли в судьбе деревни коллектифизация и раскулачивание, ставшие трагичёским, но живоющим переломом в жизни миллионов людей.

- Проследите, как углублялся образ матери — от добродушных стихов «Лесия», «Матери» до цикла, посвящённого её памяти.

Те злегически-раздумчивые мотивы, которые возникли в предвоенных стихах поэта («Поездка в Загорье», «Макар») обрели в поздней его лирике несравненно более глубокое, философское звучание. Точно так же, как в изображении матери Твардовский не закрывает глаз на трагические стороны бытия. Знаменитая тёркинская глава «Смерть и Всё» словно бы ищет продолжение в стихах «Мне памятно, как умирали дед...», «Ты — дура, смерть, грозишься людям...», «На лице моей жизни...». Они полны благодарности за каждый «день бывшего» прожитой жизни, за «беглый век земных красот», как будто вместе с тем с лёгкой улыбкой над старомодным выражением этого выражения сказано в стихотворении «Приманка»: Веря в посмертную духовную связь людей и поколений, Твардовский надеется, что и сам «отметился галочкой» пусть не на грядущих страницах истории, а запавшим в чьи-то сердца и память, вспоминанием, который переживает даже «время, скорое на расцветку».

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 прибьёт в пыли...  
(«О сущем»)

- Сравните стихи «Сельской хроники» с послевоенной лирикой Твардовского. Какие изменения в тематике и художественном манёvre паэта вы замечаете?

На крылу памяти». Тема, лишь глухо пробивавшаяся в «Страховщике» и отдельных стихах 1930-х гг. («Братья») и разбуженная в цикле «Памяти матери», нашла своё наиболее полное выражение в последней поэзии Твардовского «По праву памяти» (1969). Она откровенно автобиографична, исповедальна и делает итог многолетним трудным размышлением.

На этом свидетельствует уже первая глава — «Перед отлётом» (изданная напечатанная ещё при жизни поэта под названием «Вспоминание»). Двое друзей, деревенские юноши, собирающиеся на крыло дальнейший, полны надежд, мечтаний и иллюзий: «Мы юноши, / кто напасти / Нам никакие нипочём, / Но сами ждали / Счастья, — / Тому был возраст обучён». В своём восторженном юннизме, объясняемом не только их собственной молодостью, но и «возрастом» самой эпохи, они не слышали, что птицы-петухи «как будто отлевали конец ребячих наших лет», и не предугадывали, что вскоре «сорвётся с места край деревни — деревня — в кметелице сплошной» (последний эпитет в письмах и документах 1930-х гг. постоянно применялся к колхозизации) и что сама их пламенная вера и устремлённость будущее подвергнутся жестоким испытаниям:

Готовы были мы к походу.  
Что проще может быть:  
Не лгать,  
Не трусить,  
Верным быть народу,  
Любить родную землю-матерь,  
Чтоб за неё в огонь и в воду. А если —  
То и жизнь отдать.  
Что прощел  
В целости оставим  
Таким зевет начальных дней.  
Лишь про себя теперь добавим:  
Что проще — да.  
Но что сложней?

Сложившая судьба одного из друзей обозначена лишь намёком:

И где, кому из нас придётся,  
В каком году, в каком kraю  
За петушиной той хрюпотцей  
Расслышать молодость свою,

Тут вспоминается трагическая фигура «друга детства» из одноимённой главы книги «За далью — даль», «с кем вместе ходил, в комсомоле и всюду были до поры»:

...годы целые за мнюо,  
Весь этот жизни лучший срок —  
Та дружба числилась мнюо,  
Что ине любой напомнить мог...

Другой же авторской «ини» посвящена глава «Сын ты отца отвечает». Она озаглавлена теми сталинскими словами, которые, прежде, в 1930-е гг., были восприняты и самим поэтом, «акулой отрдьем», и множеством людей такой же судьбы как онкогородчане: счастье, милостивое избавление от «несмыываемой отметины».

Но, помимо того что сказанное оказалось обманом («...сын врага народа уже при них вошёл в права»), как показывает поэт, были бесчеловечны, глубоко иморальны 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 ненавидевший о нём как о «богатее», поэт теперь с покаянным чувством и пониманием рисует и натруженные руки этого мишеника-блажка — «те, что — со вздохом — как чужие, садясь к столу, клал на стол» (отдельных не было мозолей — сплошь), и ту 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 быль, быть родных и близких лица / И столых судеб крестных пут».

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 глубокоозвучны, связанные, к тому же в «Василии Тёркине» о том, что нельзя проигнори-

жизни будней, / Правды, прямо в душу бьющей, / Да была б она  
правой, / Как бы ни была горькая».

Несмотря на позицию Твардовского нарастание всё более критичного отношения к современной ему действительности и литература [«За далью — даль», «Теркин на том свете», «По праву земли, скажи последних лет»].

Своё убеждение ложало в основе всей литературной деятельности Твардовского. После его возвращения в «Новый мир» (1958) он окончательно становится центром притяжения всех литературных и общественных сил. В 1960-е гг. появляется выражение «новомирская проза», т. е. остропроблемная значительная (произведения Ф. Абрамова, Ч. Айтматова, О. Белова, В. Быкова, В. Войновича, К. Воробьёва, Ю. Домбровского, Е. Дороша, С. Залыгина, Ф. Искандера, Б. Можаева, Григорьева, В. Шукшина, А. Яшина). Огромной заслугой Твардовского-редактора была публикация повести А. Солженицына «Октябрь Ивана Денисовича» (1962). В истории русской литературы и общественной мысли «Новый мир» этих лет занимает не место, чем «Современника» и «Отечественные записки».

Одним из своих писем Твардовский так формулирует черты настоящей поэзии: «Есть тема, не выдуманная от желания писать про то, и та, от которойлеваться некуда, если не одолеть ее; есть сущее, не ограниченное мелочным себялюбием от других и открыто обращенное к ним; есть, наконец, желание жить и подумывать для себя до конца, до полной уверенности в том, что кажется уже достаточно обдуманным другими, готовым (ничего нет в области мысли) — иссё с самого начала и конца. Сопоставьте это со всем творчеством поэта. Подтвердите истинность поэта этому принципу.

«Самым «вотцепелим» журнал всё чаще подвергался цензурным притиркам и нападкам в печати. В феврале 1970 г. Твардовский вынужден уйти из «Нового мира» и вскоре, 17 декабря 1970 г., умир, прожив жизнь согласно принятому им принципу:

С тропы своей ни в чём не соступая,  
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

Реалистичность в прачтитанной



1. Какие традиции русской лирики нашли своё отражение в эпосе Твардовского и в чём её принципиальная новизна?
2. Кто из современных авторов можно было бы отнести к этическим преемникам С. Есенина и А. Твардовского?
3. Чем отличается лирика А. Твардовского 1930-х гг. от военной?
4. Каковы сходство и различия поэм «Василий Тёркин», «Дом у дороги», «По праву памяти»?
5. В чём, на ваш взгляд, способствовало поэтическому стилю Твардовского? Ответ аргументируйте цитатами из произведения.

Творческие задания



1. Определите фольклорные корни творчества А. Твардовского.
2. Продемонстрируйте конкретными примерами, отталкиваясь от «Книги про бойца» слова автора: ««Тёркин» был... мой другом, моей публицистикой, песней и поучением, лирикой и присказкой, разговором по душам и репликой к спорам».

Темы сочинений



1. Подвиг и трагедия воюющего народа в изображении А. Твардовского («Дом у дороги», «Василий Тёркин»).
2. Образ Василия Тёркина: лубочный персонаж или индивидуальный литературный герой?
3. Прошлое и настоящее в поэзии А. Твардовского («Эти дни в дальне»).

Темы рефератов



1. Эволюция творческого пути А. Твардовского от «Страны Небес» до создания поэмы «По праву памяти».
2. Тема памяти в творчестве А. Твардовского («Для сорок пятого», «Я убит подо Ржевом», «В тот день, когда окончилась война...»).

Традиции Твардовского в современной поэзии. (Коллективное исследование.)

Литература

- Маннанов А. Творческий путь Твардовского: Дома и дороги. — М., 1981.  
В книге подробно исследованы этапы творческого пути поэта: прослежено развитие его главных тем, его «генеральная линия», если применить к сюжету 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 газеты «Новый мир». Постоянное общение с поэтом, подлинная влюблённость в его стихи и в саму его личность привели Кондратовича к дальнейшему серьёзному исследованию жизни и творчества Твардовского. На многих страницах книги возникаёт живой образ поэта, запечатлённый в лучших традициях русской мемуаристики.
- Турков А. Андрей. Александр Твардовский. — М., 2010. — Серия ЖЭЛ.

## 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 больница 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 фронтовё бе поколения, 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, то есть, уже в «оттепельные» годы, обнаружив свой глубокий, но не востребованный в предвоенные времена смысл. Молодые поэты отчётливо слышали «далёкий трохот, подпочвенный, неясный гуд» (П. Коган) приближающейся войны с фашизмом. Они давали себе отчёт в том, что нас ожидает очень жестокая рана — 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 «водите речки Шпрее» (П. Коган), которые «умирали, не дописав нёргиных строчек, не долюбив, не доказав, не доделав» (Б. Смоленский), «умели, не долюбив, не докурив последней папирогни» (Н. Майоров). Они про видели свою собственную судьбу.

## ПРОЗА: ОЧЕРК, РАССКАЗ, ПОВЕСТЬ

По данным энциклопедии «Великая Отечественная война», действующей армии служила 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. Когдато во время испанской войны Хемингуэй заметил: «Писать правду о войне очень опасно и очень опасно домыкаться 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 для каждого особенно правдой, а не искажёнными слухами, которые мы видим 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. Павлико, А. Суриков, её постоянными авторами были А. Толстой, Н. Петров, А. Довженко, Н. Тихонов. В «Правде» работали А. Фадеев, Л. Соболев, В. Комлевников, Б. Полевовой. 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 фронтов «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 рожден 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. Восла в обиход прежде немыслимая — считалось аксиомой, что газета живет один день, — на газетной полосе фразе: «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 Тарасов» («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. Бергтольц («Комсомольская правда», 1942), «Василий Тёркин» А. Твардовского («Правда», «Известия», «Красная звезда», 1942); пьесы «Русские люди» К. Симонова («Правда», 1942), «Фронта» А. Корнейчука («Правда», 1942). На войне солдат — пехотинец, артиллерист, сапёр — сталкивался не только с бесчисленными опасностями — бомбёжками, артиллерийскими налётыми, пулемётными очередями — и со смертью, до которой так часто бывало всего-навсего четыре шага, но и с тяжким повседневным трудом. И от писателя войны 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

ползунги, листовки, песни, статьи, заметки — всё». Но даже традиционные гаёты 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, преображавший: корреспонденция превращалась в художественный очерк, публицистическая статья — в эссе, и приобретали достоинства художественной литературы. Многое 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 наравне с примахами 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, формирующие характер этого человека, подробно изображен тот бой, в котором он отличился, при этом главное внимание автор отдаёт будням войны.

Виктор Некрасов, прошедший всю сталинградскую эпопею на передовой, командуя полковыми сапёрами, вспоминал, что в Сталинграде нечасто, но всё же появлялись журналисты, правда, обычно «люди перез» появлялись немногие 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 главное — дательство: «...газеты с его, как и Эренбурга, корреспонденции зачитывались у нас до дыр». Ставленградские очерки явилишим художественным достижением писателя в ту иную.

В галерее образов, созданных Гроссманом в очерке «Воина», с которыми писатель острелился во время Сталинградской битвы, были живым воплощением самых существенных, самых дорогих ему черт народного характера. Это 20-летний юноша Чехов, «юноша, которого все любили за доброту и привязанность к матери и сестрам, не пулявший в детстве из рогатки», искавший «желать быть по живому», «ставший желанный, жестокий и в то же время логикой Отечественной войны страшным членником, огнителем» («Глазами Чехова»). И сапёр Власов с «кнутом зла» (это из записной книжки Гроссмана, также она извела на него впечатление), волжской переправы: «Что изображает, что один человек воплощает в себе все особенные черты большого дела, большой работы, что события его жизни и черты характера выражают собой характер целой эпохи. И нечно, именно сержант Власов, великий труженик мирных дней, шестилетним мальчиком пошедший за бароной, сыном первых старательных, мебалованных ребят, человек, будущий первым бригадиром в колхозе и хранителем колхозного имущества, есть выражитель суровой и будничной геройности «сталинградской переправы» («Власов»).

«Одухотворённые люди» — так называется один из самых известных очерков-рассказов (за неимением других военных) этого жанрового определением, хотя оно не передает сущности пропаганды, в котором конкретная, документальная действительность сочетается с легендарно-метафорическим художественным строем) Андрея Платонова. «Он знал, — пишет Платонов о одном из своих героев, — что война, как и мир, одухотворена счастьем и в ней есть радость, и он сам испытывал радость войны, счастье уничтожения зла, и ещё испытывает их, и поэтому он живёт на войне и другие люди живут» («Однажды солдат»). Снова и снова возвращается писатель к мысли о силе духа как основе нашей стойкости, «Ничего не совершилось бы подготовленности в душе, особенно на войне. По этой внутренней подготовленности нашего воина к битвам можно судить о силе его органической привязанности к Родине, и о его покорном взорении, образованном в нём историей его страны» («Однажды



Плакат. 1941 г.  
Художник И. Репин



Плакат военных лет.  
Художник В. Корецкий

«погибает» («Три солдата»). А в захватчиках, бесчинствующих на нашей земле, самое отвратительное, чудовищное для человека — «пустодушные».

Враг с фашизмом и предстаёт в произведениях Платонова («Бытье воздухотворёных людей» с «неодушевлённым врагом» (это название другого платоновского очерка-рассказа), как любви добра и зла, созидания и разрушения, света и мрака, честолюбия и боя, — замечает он, — освобождается от злодейства и ненависти). Но, рассматривая войну в коренных общечеловеческих категориях, писатель не отворачивается от своего времени, пренебрегает его конкретными чертами (хотя такого рода приведливых обвинений: «В рассказах Платонова нет времени исторического человека, нашего современника — он не избежал). Образ жизни современников (вероятно, в их мироустройстве, ибо всё бытовое, «вещественное» переносится Платоновым в эту сферу) неизменно присутствует в произведениях, но главная цель автора — показать, что идёт «ради жизни на земле», за право жить, дышать, быть людьми. Враг посягнул на само физическое существование

нашего народа — вот что диктует Платонову «вселечину», общий человеческий масштаб.

- На это ориентирован и его стиль, в котором слились финалистичность и фольклорный метафоризм, гиперболы, восходящие к эпическому повествованию, и психология, чуждый сказание, сюжетика и просторечие, однажды интенсивно окрашивающие и героев, и авторский язык.

В центре внимания Алексея Толстого — патристические и романтические традиции русского народа, которые должны служить духовным фундаментом сопротивления фашистским захватчикам. И сражающиеся против гитлеровских полчищ советские солдаты для него прямые наследники тех, кто, «оберегая честь отечества, шёл через альпийские ледники за конём Суворова, умчавшись отражал под Москвой атаки кирасиров Мюратова, в чистой тяге на рубахе стоял — ружьё к ноге — под губительными штурмами Наполеона, ожидая приказа идти на неприступные высоты {и} мы защищаем».

- Постоянное обращение Толстого к истории отзывается в торжественной лекционной, писатель широко использует не только архаизмы, но и просторечие — вспомним эпичнейшее тире из «Ничего, мы сдружим!»
- Характерная черта многих очерков и публицистических текстов этого времени — высокое лирическое напряжение. Не случайно так часто очеркам даются подзаголовки подобного типа: «Записной книжки писателя», «Страницки из дневника», «Дневник», «Письма» и т. п. Это пристрастие к лирическим формам, к воспеванию, близкому к дневнику, объяснялось не столько тем, что они давали большую внутреннюю свободу в выражении материала, ещё никак не уложившегося, материала, который сегодня называют в буквальном смысле этого слова, — главами. Но и в другом: так писатель получал возможность от выражения говорить о том, что переполняло его душу, прямо выражать чувства.

«В чувстве коллективной сплочённости, в полном растворении человека в общем деле защиты Ленинграда я черпил вдохновение», — это сказано Николаем Тихоновым, но чувство здешне выражено общее для большинства писателей. Никогда писатель не

стника не слышал сердце народа — для этого ему надо было прислушаться к своему сердцу. И о ком бы он ни писал, одновременно писал и о себе. Никогда ещё для писателя не было коротким расстояние между словом и делом. И ответственность его никогда не была столь высока и конкретна.

На самого конца войны писатели продолжали выступать на военных газетах с очерками, публицистическими статьями, и лучше из них были настоящей, без всяких склонок, литературой. Повести и пьесы появились рано — в 1942 г. И, переходя из прозы и публицистики к обзору повестей, надо иметь в виду, что не годится подход выше — ниже, оценки лучше — хуже. Выходят с самых значительных, художественно самых ярких, переназдававшихся и в послевоенные годы произведения: «Народ бессмертен» (1942) В. Гроссмана, «Непокорённые» («Тарас») (1943) Б. Горбатова, «Волоколамское шоссе» (часть под названием «Панфиловцы на первом рубеже в страхе и бесстрашии»), 1943; вторая — «Волоколамское» (вторая повесть о панфиловцах), 1944) А. Бека, «Война и мир» (1944) К. Симонова. Они примечательны и тем, что возвращают широкий диапазон литературных традиций, на которых ориентировались авторы повестей, художественно претворявшие от катаклизмически переломившейся, взрывной действительности.

Вениамин Гроссман начал писать повесть «Народ бессмертен» в 1942 г., когда немецкая армия была отогнана от Москвы и стабилизировалась на фронте. Можно было попытаться принести в какой-то порядок, осмысливать обжигавший душу опыт первых месяцев войны, выявить то, что было подлинной основой нашего сопротивления и внушило надежды на то, что сильным и умелым врагом, найти для этого органическую обличную структуру.

Каждая повесть воспроизводит весьма распространённую ситуацию той поры — поплавшие в окружение наши солдаты, имея в бою, неся тяжёлые потери, прорывают вражескую линию. Но этот локальный эпизод рассматривается автором в контексте на толстовскую «Войну и мир», раздвигается, расширивается, приобретает чёрты Минин-Эпоса. Действие переносится из штаба фронта в старинный город, на который обрушивается вражеская авиация, с переднего края, с поля боя — в окружённое фашистами село, с фронтовой дороги — в расположение

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 тяжелой ответственности», и казённые оптимисты, всегда кричавшие «ура!», но сломленные поражениями; немецкие офицеры и солдаты, уроёные силой своей армии и одержанными победами горожане и украинские колхозники — и патриотически настроенные, и готовые стать прислужниками захватчиков. Всё это продиктовано «мыслию народа», которая для Толстого в «Войне 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 своих повестей 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 тамкистом, «громным, плечистым», «прошедшими по Бельгии, Франции, топтавшим землю Белграда и Афин», «кью грудь сам Гитлер украсил „железным крестом“». Оно напоминает описанную позднее Твардовским скватку Тёркина с «сытым, бритым, бережённым, дармовым добром кормлённым» немцем:

Как на древнем поле боя,  
Грудь на грудь, что щит на щит, —  
Вместо тысяч боятся двое,  
Словно скватка 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 выработке этого сюжета. Гроосман стремится всячески расширить общую панораму происходящего. Бек замыкает повествование рамками одного батальона. Художественный мир повести Гроосмана — герои, воинские части, место действия — поражён вдохновческой фантазией, Бек документально точен. Вот как он характеризовал свой творческий метод: «Поиски героя, 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 соисследника...». В «Волоколамском шоссе» он воссоздаёт подлинную историю одного из батальонов панфиловской дивизии, всё в ней соответствует тому, что было в действительности: география и хроника боёв, персонажи.

В повести Гроосмана рассказ о событиях и людях ведёт вездесущий автор, у Бека рассказчиком выступает командир батальона Баурджан Момыш-Улы. Его глазами мы видим то, что было в 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 принять 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, действовать не кримком, а умом, в ярости 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 скрывал воображения, создавал в меру сил характеры, сцены...». Конечно, и в авторских декларациях документальности, и в его упоминании о том, что он не стеснял воображения, есть некое нуклеусство, они как бы с двойным дном: читателю может казаться, что это приём, игра. Но у Бека обнажённая, демонстративная документальность не стилизация, хорошо известная литературе (хоть для примера хотя бы «Робинзона Крузо»), но поэти-

ческие одежды очерково-документального покрова, 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 метэослужбы, 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 вё налился 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 прифела его в Сталинград, где только ни побывал он, чего только ни повидал. Чудом выбравший в июле сорок первого из кровавой сумятицы окружения. Был в осаждённой времом Одессе. Участвовал в боевом походе подводной лодки, минировавшей румынский порт. Ходил в атаку с пехотинцами на Арабатской стрелке в Крыму... И вот таки то, что Симонов увидел в Сталинграде, потрясло его. Ожесточение боев за этот город достигло того крайнего предела, что чудилось ему здесь какой-то очень важный исторический рубеж в ходе битвы. Человек, сдержанный в проявлении силы,



Плакат. 1942 г.

чувства, 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 наскоро вырытыми траншеями стали неприступными.

В степях под Сталинградом много безвестных холмов и речушек, много дэрвеочек, названий которых не знает никто за сто шагов отсюда, но Народ ждёт и вспомнит, что название какой-то из них деревенек прозвучит в песнях, 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 инициатуру за этот день атаку немцев, выкурить их ночью из заклачённого 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 принести 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». Едва отметить близость эстетических позиций Симонова и Бокачио случайно Симонов так высоко оценил «Волоколамское поле».

Следуя толстовской традиции (Симонов не раз говорил, что более высокого образца в литературе, чем Толстой, для него не было, — правда, в данном случае речь идет не об эпическом романе «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, нади залатать гимнастёрку и починить сапоги. Скудный 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 портняжках, человеку ни за что не выдержать постоянного соседства со смертельной опасностью.

«Дни и ночи» написаны с очерковой точностью, с дневниковой погруженностью во фронтовые будни. Но образный строй повести, внутренняя динамика изображаемых в ней событий и характеры направлены на то, чтобы раскрыть духовный облик тех, кто стоял насмерть в Сталинграде.

В повести первый этап невидимо жёстких 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, когда они изображены в повести, отличаются предельным нёреным напряжением, яростной иступлённостью, 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 ступени мужества.

В повести «Дни и ночи» геройское выступает в самом мысльном его проявлениях. 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 непоколебимое мужество становятся главным мерилом человеческой личности. Во всенародной войне исход которой зависел от силы патриотического чувства множе-

она людей, рядовых участников исторических катаклизмов, роль обычного 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 пули и фосфорки, которым было тяжко и страшно, — у каждого из них была одна жизнь, которой надо было рисковать, 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 отразился в трилогии Симонова «Живые и мёртвые», в дилогии Гроссмана «Жизнь и судьба». Поп-сюжету претворённый жёсткий реализм «Севастопольских рассказов» обнаруживает себя в повестях и рассказах Виктора Некрасова и Константина Воробьёва, Григория Бакланова и Владимира Тендрякова, Василия Быкова и Виктора Астафьева, Бячеслава Кондратьева и Булата Окуджавы, с ними 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, чьи успехи связаны с именами А. Адамовича, Д. Гранина, Д. Гусаринца, С. Александрович, Е. Рихтерской.

## ПОЭЗИЯ

Говорят, что, когда грохочут Пушки, музы молчат. Но от первого до последнего дня войны не умолкал голос поэтов. И пурпурная канонада не могла заглушить его. Никогда к голосу поэтов так чутко не прислушивались читатели.

Известный английский журналист Александр Верт, который всю войну провёл в Советском Союзе, в книге «Россия в войне 1941—1945 гг.» свидетельствовал: «Россия также, поистине, 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, немыслимо чувство ответственности. Вдумаемся в смысл любых, не стёrtых 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 Неполяе», 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 весях  
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 иными слима без духовного раскрепощения и сопровождалась стихийным освобождением от душивших живую жизнь официальных норм, 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 голода, в печали,  
где смерть, как тень, тащилась по пятам,  
такими мы счастливыми бывали,  
такой свободой бурною дышали,  
что внуки позавидовали бы нам.

(«Февральский дневник»)

Берггольц с такой остротой ощутила это счастье внутреннего обновления, наверное, ещё и потому, что перед войной ей тогда мерой довелось изведать не только унизительные «Проработки» 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 скучным, / Как над добром дрожать своим»), и смерть, подстерегающая на каждом шагу («Да, мы живём, не забывая, / Что про то не пришёл черёд, / Что смерть, как чаша круговая, / Наш мир обходит круглый год»), и дружба («Всё тяжелее груз наружства, / 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 выражалось в стихах Симонова.

■ И сама поэзия избавляется (или должна избавиться) — избавление суповой реальности жесткой войны, изменившееся в мироощущение — от выевшихся в довоенную пору в стихии 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 крайний 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 трёх 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, личное восприятие Родины. В этом сходились самые разные — по возрасту, и по жизненному опыту, и по эстетическим пристрастиям — поэты.

Дмитрий Кедрин:

Весь край этот, милый на веки,  
В стволах белокрылых берёз,  
И эти студёные реки,  
У плёса которых ты рас.  
(«Родина»)

Павел Шубин:

И увидел он хату,  
Дорогу под небом холстинным  
И — крылами к закату —  
Берёзу с гнездом аистиным.  
(«Берёза»)

Михаил Левков:

Берёзок тоненъкая цель  
Вдали растаяла и стёрлась.  
Подкатывает к горлу степь —  
Попробуй убери от горла.  
Летит машина в море, в хлеб,  
Боец раскрыл в кабине дверцу.  
И подступает к сердцу степь —  
Попробуй оторви от сердца.

(«Степь»)

Ощущение существенно изменились представления и о содержании поэзии, как «гражданское и интимное в поэзии». Поэзия сдвигалась от воспоминанного в предшествующие годы предубеждения в чистом, «домашнем», по «доводенным нормам» эти чувства — общественное и частное, гражданственное и интимное — были далеко разведены друг от друга, а то и противоположны. Пережитое на войне подталкивало поэтов к предельной интимности самовыражения.

Савва 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 «Бриллиантами», эпического размаха произведением, не задумываясь, без грамин сомнений ставят интимнейшие «Бьётся в тесной спиральной спирали...» Суркова и «Жди меня» Симонова. Твардовский, один из троих и даже придирчивый ценитель поэзии, в одном из своих кончинно времени именно те стихотворения Симонова, которые имели в себе «душу откровенный дневник», посчитал «луч-

■ И сама поэзия избавляется (или должна избавиться) — требование суровой реальности жестокой войны, изменившее мироощущения — от выёвшился в добрую пору в стиле 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 пары.

Но в час, когда последняя граната  
Уже занесена в твоей руке  
И в краткий миг припомнить разом нади  
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 однаго Симонова война пробудила столь остро, как и личное восприятие Родины. В этом сходились самые различные по возрасту, и по жизненному опыту, и по эстетическим предпочтениям — 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 замату —  
Берёзу с гнездом анстинным.  
(«Берёза»)

Михаил Львов:

Берёзок тюменская цепь  
Вдали растаяла и стёрлась.  
Подкатывает к горлу степь —  
Попробуй убери от горла.  
Летит машина в море, в хлеб,  
Боец раскрыл в кабине дверцу.  
И подступает к сердцу степь —  
Попробуй оторви от сердца.

(«Степь»)

Но не существенно изменялись представления о содержании поэзий, как «гражданское и интимное в поэзии». Поэзия «выжила» от воспитанного в предшествующие годы предубеждения в чистом, «домашнему», по «современным нормам» эти были — общественное и частное, гражданственное и интимное — были далеко разведены друг от друга, а то и противоположны. Пережитое на войне подталкивало поэтов к предельной откровенности само выражения.

Георгий Кирсанов писал в 1942 г.:

Война не вмешается в оду,  
и многое в ней не для книг.  
Я верю, что нужен народу  
души откровенный дневник.  
Но это даётся не сразу —  
душа ли ёщё 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 «Бароном», эпического размаха произведением, не задумываясь о тени сомнений ставят интимнейшие «бьются в тесной спарте» Суркова и «Жди меня» Симонова. Твардовский, будучи единственный даже придирчивый ценитель поэзии, в одном из своих комментариев времени именно те Стихотворения Симонова, которые имели собой «души откровенный дневник», посчитал «луч-



Оборона Севастополя. 1942 г. Художник А. А. Дичинин.

шим, что есть в нашей поэзии военного времени», это не о самом главном, и в них он (Симонов, — Л. Л.) выступает как поэтическая душа мынешней войны».

Написав «Бьётся в тесной печурке огонь...» и «Жди» (оба стихотворения — излияние потрясённой трагической судьбами сорок первого года души), авторы и думать не думали печатать эти затем получившие неслыханную популярность публикации состоялись по волне случая. Поэты же были уверены, что сочинили нечто камерное, лишенное гражданского смысла, не представляющее никакого интереса для широкой публики. На этот счёт есть их собственные признания.

«Возникло стихотворение, из которого родилась песня „Маршал Сурков“, — случайно. Оно не собиралось быть песней. И даже не претендовало стать печатаемым стихотворением. Это были шестнадцать „домашних“ строк из письма жены. Письмо было написано в конце ноября 1941 года, после одного из трудного для меня фронтового дня под Истрой, когда пришлось после тяжёлого боя пробиваться из окружения с одноклассниками из полка».

«Я считал, что эти стихи — моё личное дело...» — рассказывает Симонов. — Но потом, несколько месяцев спустя, когда пришлось быть на далёком Севере и когда метели и заносы иногда заставляли просиживать сутками где-нибудь в сугробах или в занесённом снегом бревенчатом домике, в эти часы, часы

всю войну, мне пришлось самим разным людям читать и самим: разные люди десятки раз при свете керосиновой лампы ручного фонарика переписывали на клочке бумаги стихотворение «Жди меня», которое, как мне раньше казалось, было тонько для одного человека. Именно этот факт, что переписывали это стихотворение, что она доходило до их читателей Меня через полгода напечатать его в газете». История этих двух самых знаменитых стихотворений тех лет — это вынуждающейся в первые же месяцы войны жгучей общественной потребности в лирике, в задушевном — с глазу на глаз — говоре поэта с читателем. Не с читателями, а именно автором — надо это подчеркнуть. «Оять мы отходим, това...» — «Не плачи! — Всё тот же поздний зной висит над жёлтыми...», «Когда в последний Путь ты отправляешь друга...», «Когда ты входишь в город свой...» — это Симонов. «Дорогая, дальняя, ты слышишь?...», «Ты помнишь ли, что надолго свет земной простор, дороги и поля?...», «...Запомни дни. Прислушайся немного, и ты — душой — услышишь все часы...» — это Ольга Берггольц. «Положи на сердце эту книгу, «Тебе не расстаться с щинелью...», «Не напрасно мы про синий платочек твой...» — это Михаил

Булгаков. Несомненно такое совпадение приёма: стихи строятся на доводческом обращении к какому-то человеку, на место которого могут поставить себя многие читатели. Это или послание очень конкретному человеку — жене, любимой, другу, или задушевный говор с храброющим тебя собеседником, когда плач и гиза неуместны, невозможны, фальшивы.

Эти особенности лирической поэзии военных лет говорил Ф. Туруков: «И эта война нам подсказала: «Не оги, говори!» Это одна из истин, заблуждение которой должно привести на войну в срыву голоса, или к потере лица. На войне кричать надо. Чем ближе стоит человек к смерти, тем больше раздается его громогласная болтовня. На войне все на солдата смотрят — и пушки, и пулемёты, и бомбы, и командиры, и все хотят на это право. Но нигде в уставах войн не записано, что солдат имеет право оглушать солдата лозунговым пустозвонством».

Любовная лирика неожиданно заняла тогда в поэзии более достойное место, пользовалась необычайной популярностью (можно сказать стихотворные циклы «С тобой и без тебя» Константина Симонова и «Долгая история» Александра Гитовича, стихи «Любовь-неко» и «В лесу прифронтовом» Михаила Исаковского, «Любовь-ночь» Владимира Агатова, «Мою любимую» и «Случайный звонок» Евгения Долматовского, «Ты пишешь письмо мне» Ильи Трухина, «На солнечной полянке» Алексея Фатьянова, «В горах» Александра Яшина, «Маленькие руки» Павла Шубина и др.). Поэзия же точно уловила самую суть развернувшейся войны: «Бой идет святой и правый, / Смертный бой не ради счастья. Ради жизни на земле» (А. Твардовский). И любовь для поэтов — высшее проявление жизни, она является тем, «за чью судьбу чины примут смерть повсюду, — сияньем женским, девичьим, юной, невестой — всем, что уступить не в силах, мы умираем, славив собой» (К. Симонов).

■ Отметим художественное превосходство поэм, которые отображают позицию автора (в этом отношении выделяются целостность, гармоничность, неподдельной искренностью («Февральские дни» Ольги Берггольц), а не рассказом об увиденном или о произошедшем событии, герое.

«Стараюсь удержать песчинки быта, чтобы в текучей жизни людской они б осели, как песок морской» — так формулирует свою художественную задачу в «Пулковском меридиане» Павел Инбер. И действительно, в поэме множество таких деталей: и замёрзшие автобусы, и вода из невской проруби, и покойственная тишина — «ни лая, ни мяуканья, ни писканичинки». 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 коронке, 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 память

запечатлел этот рассказ, в котором трагическая судьба сына связано с историческими катаклизмами ХХ в., с готовившим, проклятым превращавшим завоевательные походы фашизмом; поэт делает счёт своему немецкому ровеснику, воспитавшему сына жёстоким, бездушным исполнителем кровавых планов захвата стран и народов: «Мой мальчик — человек, мой — пыльца». И всё-таки самые пронзительные строки позади: «Помня горе отца, у которого война отобрала 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 ёщё малый ребёнок,  
И счастлив, и можками топчешь босыми  
Ту землю, где столько лежит погребённых.  
На этом кончается повесть о сыне.

Большим достижением нашей поэзии стал «Василий Тёрпич» (1941—1945) Александра Твардовского. Твардовский не выдумал своего героя, а нашёл, отыскал в народе, сражавшемся за свою Отечественную войну, современный положительно-геройский тип и правдиво изобразил его.

Но это шла речь о стихах, рождённых войной, но закончить обзор следует рассказом о первом поэте, рождённом Великой Отечественной.

В зиму к Эренбургу пришёл недоучившийся студент-и不负责任的, недавно выпицавшийся из госпиталя после ранения, полученного во время рейда во вражеский бронепарк. Он прочитал написанные в госпитале и в фануске по ранению Стихи Семёна Гудавинко произвели огромное впечатление на Эренбурга: он организовал творческий вечер молодого поэта и поддержал его — вместе с Гроссманом и Антокольским в Союз писателей, способствовал выходу в 1944 г. его книжечки стихов. Выступая на вечере, Эренбург дал проницательную, провидческую характеристику стихов Гудавинко: «Это поэзия — изнутри войны. Это поэзия участника войны. Что поэзия не о войне, а с фронта... Его поэзия мне кажется пророком-прозвозвестником». Вот одно из стихотворений

Когда на смерть идут — поют, а перед ~~этой~~  
можно плакать.  
Ведь самый страшный час в бою —  
час ожидания атаки.  
Снег минами изрыт вокруг  
и покернел 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 кричит.  
И смерть опять проходит мимо.  
Но мы уже  
не в силах ждать.  
И нас ведёт через траншеи  
окоченевшая вражда,  
штыком дырявящая шеи.  
Бой был коротким. А потом  
глушили водку ледянную,  
и выковыривали ножом  
из-под ногтей  
я кровь чужую.

(«Перед атакой»)

Всё написанное Гудзенко в ту пору, в сущности, предвещало собой лирический дневник — это исповедь сына трудного времени, молодого солдата Великой Отечественной. Поэт, как и многие тысячи юношей, почти мальчиков, что значили в июне 1941 года — был пехотой в поле чистом, в грязи окопной и в огне. Гудзенко пишет о том, что видели они все и что пережил он — о первом бое и смерти друга, о горьких дорогах отступления и о том, как «лодомно и даже поквартирно» штурмуют город, и

огнеструе и пламени пожаров, об «окопном терпении» и «слепом от страха».

Николай Антонольский назвал Гудасенко «полпредом целого поколения». Публикация его стихов в 1943—1944 гг. бы обранила путь для присоединившейся к нему в первые военные годы целой плеяды молодых поэтов-фронтовиков, привлекавших читателей к восприятию их япорохом пропахнувших землю [А. Орилов]. Поззия фронтового поколения стала одним из самых ярких и значительных литературных явлений.

## ДРАМАТУРГИЯ

Что говорилось о том, что война, которая с самого начала совсем не похожа на тот сверкающий победоносный миф, о котором её хотели видеть политики и литераторы, перечеркнула большую часть — почти всю — «оборонной» литературы. Самое тяжелом положении оказался театр — он остался без исторического репертуара, нужда в котором была особенно велика в эти суровые дни. Единственной одолевшей этот исторический рубеж была поставленная перед самой войной пьеса «Падение из нашего города» Константина Симонова, в основе которой реальный опыт боёв на Халхин-Голе, — в первый год войны не было более популярного драматургического произведения. Самое название пьесы стало чуть ли не крылатой фразой, которую это оно накладывалось на образ её главного героя, человека обычного и вместе с тем необыкновенного, профессионального военного высокого класса. И хотя он воевал в Китае и на Халхин-Голе, пьеса учила тех, кто тогда защищал свою страну от гитлеровцев, стойкости и мужеству, она вспоминала и победу — не скрывая, что пути к ней трудны, — и звала к ней. Финал её был открытым, обращённым в будущее: зритель вспоминал с героями не в минуты торжества, не после победы, а перед грядением.

Конечно, и во время войны было сочинено немало пьес склоняющих, любочных, далёких от действительности; некоторым из которых хотя и были живые приметы современности, но несли серьёзного осмысливания перевёрнутой войной жизни. Но становились театрами, которые не мыслили своей творческой деятельности в стороне от того, чем жил тогда весь народ, но которые удовлетворения зрителям не приносили. Самыми яр-

кими достижениями драматургии того времени стали четырёх пьес: первые три — «Русские люди» Константина Симонова, «Фронт» Александра Корнейчука, «Нашествие» Лешина и Онтова (все написаны в 1942 г.) — были поставлены во многих театрах, удостоены высоких премий; у четвёртой — «Драма Евгения Шварца — сценическая судьба не была счастливой: написанная в 1943 г. (начатая незадолго до войны), вспоминается встречаенная в литературных и театральных кругах (члены московских театра добивались права на её постановку), никак не имевшей премьеры в Театре комедии в 1944 г. была без объяснений и причин запрещена Комитетом по делам искусства и снова пропала на только что прошедшем восемнадцать лет, в 1962 г., через четырёх лет 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 Георгию Трёхессёру, художественный руководитель Московского театра драмы, — Л. А.) первый акт своей пьесы „Русские люди“. Потом следующих актов не было, они попросту въё не были написаны, 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 писатели. Но в «Русских людях» писателя впервые за время войны не связывало, не ограничивало конкретное редакционное задание. В пьесе он попытался осмысливать свой уже немалый опыт фронтовой жизни, вместиивший столько крови, страданий, горючего, чарований и надежд.

Сюжет пьесы воспроизводит характерную для той поры ситуацию (сходную с той, которая лежит в основе повестей «Народ бессмертен» и «Болаколамское шоссе»): герои Симонова оказывались 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 вновь подчёркивает, что у его героя, столько вынесших, столько переживших, только что вырвавшихся из окружения,передохнули, очень тяжёлая и очень долгая война. О них нельзя сказать, что 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, в любых мирных профессий, которых заставила взяться за оружие обра-

свали на страну беда: немолодой фельдшер, столичный журналист, которого привела сюда редакционная командировка, юноша-демушка-шофер, бывший штабс-капитан, участвующий в двух войнах, а ныне — в преклонные годы — преподаватель военного дела в техникуме. Война для них не приключение, не гимназище, на котором они получили возможность отдохнуть, а свалившееся огромное несчастье, которое можно забыть только всем вместе, не щадя ни сил, ни самой жизни.

Был ли у Симонова не противостоит герическому, быточному, а это было тогда для искусства новым словом. Писал о Родине, о том, что для человека дорого и свято, героям пишут на краю своего села около речки две берёзки, на которых вчера вешала, — её бесхитростный рассказ таит в себе и очень важный для понимания и смысла, и образного строя. Мысль об отечественной освободительной войне, о всенародном сопротивлении — главная мысль «Русских людей» — полуразбитие и в сценах, изображающих жизнь в городе, захваченном врагом. Каждый здесь поставлен перед выбором: или стоять на вершине, защищая Родину, или, спасая свою шкуру, предать её. Иного в это роковое время не дано. Проблема беспомощно-жестокого выбора в кровавых обстоятельствах войны остро поставлена в «Русских людях», будет занимать литературу в послевоенные десятилетия (она в центре творчества такого крупного художника, как Василь Быков).

Конечно, ни одно произведение военной поры не вызвало столько споров и самых разных толков, как пьеса Александра Корнейчука «Фронт», — появление которой было для многих читателей и зрителей подобно внезапно разбравшейся буре. Сейчас легко понять, в чём был секрет неожиданного успеха этой откровенно публицистической, плакатной драмы, её одномерность, её одномерные персонажи, характеры которых исчерпываются фамилиями (молодой талантливый инженер Огнев; генерал Горлов — старый рубаха, но и живущий представле-



Монумент «Родина-матерь». Волгоград.  
1967 гг. Скульптор Е. Вучетич

ниями Гражданской войны, умеющий воевать только на грани, военачальник разведки, которому противник всё время преподносил поражающие его сюрпризы; удивительный корреспондент Крикун, озвучивавший в регистре «авон победы, раздавайся» (популярные в штабах сводки, и т. д.), вряд ли могли вызвать у Зрителей переживание.

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 «Фронту» Стalinу — реакцию Сталина в таких случаях трудно было предвидеть. «Пьеса, — вспоминал драматург, — была рассмотрена в августе 1942 года начала печататься в „Правде“. Было дано указание никаких рецензий и отзывов о пьесе на протяжении двух летного времени в газете не давать, чтобы и в армии, и в тылу свободно могли её обсудить». Дискуссии были очень накалёнными: одни военачальники, узмавшие себя в отрицательных переносах пьесы, встретили её в штыки, другие посчитали, что в такие трудные дни не следует заниматься самокритикой, это одно — критика может стать разрушительной. Но на судьбы нации поддержанной высшим политическим руководством страны, дискуссия показаться не могла.

Вскоре после премьеры «Нашествия» Леонид Леонов сказал: «...величие наших дней и накопленный опыт примесут к искусству новый для современной эпохи жанр — трагедию». Несомненно, «Нашествие» было задумано автором как произведение этого редкого для советской литературы жанра. Трагедии коллизии, рождённые вражеским нашествием, неразрывно связанны в пьесе с трагическими обстоятельствами нашей предыдущей жизни, военная судьба персонажей предопределена этими обстоятельствами. «В пьесе „Нашествие“, — признавался автор, — 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 героя Фёдору Таланову, которого несколько лет назад «он снял болота сибирские загнаны», — то ли, пытается угадать министр,

что «капутился горяча, девчонку обидел по пьяному угару», ли виновно неосторожное при плохом товарище произнес, погодыдомо (большего по тем времечкам автор не мог сказать, тогдашнему зрителю было понятно, в чём здесь дело), но вины, судя по всему, без вины он на всю жизнь продрог «бжиле тысячевёрстном». Он «мечтенный», ходят о нём слухи, не понятно, выпустили ли его, или он сбежал из «болота сибирских», а время грозное, вот-вот город займут немцы, и все его сторонятся. Дважды обращается Фёдор к председателю Колосникову с просьбой взять его в формирующийся партизанский отряд, дать какое-нибудь задание, но безответно, и ведь Колосников знает его с детства и не может не понимать, что значит в такую минуту оттолкнуть человека. Да что же Колосников! Родители и сестра, которые, «чтобы не разжалобить, чтобы не сойти с ума», приучили себя думать, что их сын жив, и невинный, в чём-то всё-таки виноват, и они, даже они, никогда не подастся ли Фёдор в полиции, не станет ли имущим прислужником, чтобы рассчитаться за все несправедливости и обиды?

То, что годами преподносилось как необходимая, управляющая единство общества бдительность, на деле оказалось подделкой: это единство зловещей подозрительностью. Ведь Колосников в глубине души, видимо, не до конца доверял, не очень любил и на отца Фёдора, известного во всём городе доктора Каланова. И как в размышлениях Степана Яценко из повести «Непокорённые», в речи предрайисполкома звучат обвинение и укор самому себе: «Как странно: восемь лет мы жили вместе с вами, — говорит он доктору Таланову. — Вам сметы больничные резал, дров в меру не давал, на задания бралились... И за всё время ни разу не поговорили по душам. А ведь есть о чём...» Но суть не в том, что Степану и Колосникову, когда они были властью, не удавалось говорить по душам с людьми, что они плохо знали, не понимали, кто был рядом, кем они руководили, кого направляли. Виноваты были. Главное — в другом. Если за «словоцо неосторожное» можно было угодить в «болото тысячевёрстное» и это было бы Фёдора Колосникова в порядке вещей, значит, сам порядок этот был человечности и здравого смысла.

Одна из персонажей лёмоновской 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 отрекается свою личную (а она отмудь не только личная) общность, осознаёт себя частью Родины, без которой его собственная жизнь теряет смысл, которую поэтому надо защитить, любой ценой. Совершая подвиг — Фёдор Таланов выдаёт себя из мандира партизанского отряда, понимая, что будет казнён, обретает человеческое достоинство, которого его линия, правив в «сибирские болотах», сделав изгоями, отщепенцами, нов в «Нашествии» приносится к трагедии (более глубокую следовать ей он не мог — она была под запретом), которой наша литература, несмотря на цензурные рогатки, сопротивление под стёй, продолжала упорно заниматься на протяжении всех наших военных десятилетий.

Как почти все, что написал Евгений Шварц для театра, «Дракон» — сказка. Или, если быть точным, он искал и находил в своих произведениях сказочные — фольклорные и литературные — мотивы и сюжеты, сказочных, хорошо знакомых 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 упрека рыцаря Ланселота, странствующего по белу свету беззаботного защищая справедливости и добра. Есть в пьесе и мифический Дракон, главный его враг, и верные помощники Ланселота — юный Кот учёный и друг его Осел. Но в этой сказочной действительности возникают проблемы вполне земные и в высшей степени серьёзные, сказочность для Шварца не прием, а органическая особенность его видения и художественного исследования.

Сатирическая цель сказки Шварца, говорил на обсуждении «Дракона» Эренбург, — «моральный разгром фашизма». Эренбург понимал, что «мало уничтожить фашизм на поле боя, надо 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 шлюжебная 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 пьесы, её

— писал рецензент, — заключается в том, что незачем, бороться с Драконом — на его место сядут другие драконы, да и народ не стоит того, чтобы ради него копья ложить и рыцарь борется только потому, что не знает всей силы людей, ради которых он борется».

В рукописи Шварца есть запись о том, что во время работы «Драконом» его «погоревчивало» «куда-то в философию». Шварца интересовала логика истории, он стремился выяснить, на чём держится власть тиранов, почему так прочен деспотичный строй, что нужно для того, чтобы от него освободиться. И противостоящий Ланцелоту враждебный мир, с которому приходится отчаянно, изо всех сил бороться, надо напоминать не только на гитлеровскую Германию, — в нём отчетливо видны черты любого диктаторского режима, вне зависимости от того, имел или не имел его в виду автор.

Ланцелот вспесителен только потому, что никто ему не оказывает сопротивления, — души горожан скованы страхом, отравлены язвами, «Человеческие души, любезный, — цинично говорят Ланцелоту Дракон, — очень живучи. Разрубишь тело пополам — человек скелеет. А душу разорвёшь — станет послушней, послушнее. Нет, нет, таких душ нигде не подберёшь. Только в моём городе, безрукие души, безногие души, глухонемые души, целые души, ногавые души, окаянные души». Эти духовные калеки приспособились, приспособились к власти Дракона, и вызов, который Ланцелот бросает кровавому диктатору, кажется им не только страшным судом, но и угрозой их существованию, посягательством на благополучие. Победив в смертельном поединке Дракона, Ланцелот с горечью убеждается, что ему не удалось освободить людей от деспотического режима, их искалеченные души попросту принадлежат Дракону, поэтому созданный тираном мир оскверняется нерушим. Верный идеалам свободы и добра, Ланцелот, однако, не опускает руки, не отступает: «Работа предстоит монстра. Хуже вышивания. В каждом из них придётся убить человека».

В скансе 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 широкая борьба за души людей. Поэтому из всего, что созда-

но во время войны в драматургии, сказке Евгения Шварца —  
дена была самая долгая жизнь.

\* \* \*

Дух свободы, рождённый в испытаниях войны, питавший литературу и питаемый ею, уже невозможно былоистребить. Был жив и так или иначе пробивался в творениях литературы и искусства. В эпилоге романа «Доктор Живаго» Пастернак сказал: «Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но всё же это предвестие свободы носилось в воздухе все последние годы, составляя и единственный историческое содержание. Характеристика общественного сознания помогает вернуть подлинное историческое содержание литературы периода Великой Отечественной войны».

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Очерк

Публицистика

Лирический дневник

Лиро-эпические поэмы

Сатирические жанры

Размыслишки о прочитанном .....



1. В чём заключаются традиции Л. Толстого в прозе писателя?
2. Как по-своему передали трагические события сорока первого года в повестях «Народ Бессмертен» В. Гроссмана и «Беловодское шоссе» А. Бек?
3. В чём видит А. Корнейчук причину неудач Красной армии (пьеса «Фронт»)?

Творческие задания .....



1. Охарактеризуйте художественное многообразие очерков и публицистики временных лет.
2. Назовите фильмы о Великой Отечественной войне, выходившие сегодня, которые точно и правдиво передают горючую и радость победы народа. Подготовьте развёрнутый устный отзыв на один из таких фильмов.

## *Учебные гайды и рефератов*

1. Образ Родины в поэзии военных лет.
2. Пиратский характер гражданской поэзии в годы войны.
3. «Василий Теркин» как энциклопедия солдатской жизни на войне.
4. Темы патриотизма в пьесах К. Симонова «Русские люди» и И. Леонова «Нашествие».
5. Традиционные сказочные образы и разоблачение тирании в антической пьесе Е. Шварца «Дракон».

Проведите литературно-музыкальный вечер на тему «У войны жасков птицы» (по поэтическим произведениям Ольги Берггольц и Юлии Друниной).

## *Литературные книги*

- Симонов К., Эрнестбург И. В одной глянте... 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 Теркин. — М., 1976.  
И это издание вошли «Книга про бойца» «Василий Теркин», письма читателей поэту об этом произведении с 1942 по 1970 г. и его ответ читателям «Как был написан „Василий Теркин“».
- 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 реализма 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 тетради». ■ «Один день Ивана Денисовича». ■ «Матрёшин двор». ■ «Архипелаг ГУЛАГ».

Имя Александра Солженицына невольно связывается в сознании многих читателей с самым впечатляющим его героями — занским крестьянином, бывшим солдатом, лагерным «кремиков» с номером «Щ-854» Иваном Денисовичем Шуховым из романа «Один день Ивана Денисовича» (1962). Этот герой, скончавшийся Платон Карапетов ХХ в. из страны ГУЛАГ, вватнике будущего, шествующий в замерзающей колонне, среди ледяных прокорок, предстал перед читателем в 1962 г. как отважный пешник царства неволи.

«Солженицын — выдающийся русский характер, которому посчастливилось быть осуществлённым в России в 300 лет», — говорил Давид Самойлов («Памятные даты», 1995).

Александр Солженицын, лауреат Нобелевской премии по литературе за 1970 г., — автор и других, очень различных произведений. Он написал много рассказов, миниатюр («Краснодар»), несколько романов и пьес, сотни публицистических статей (в России и в вынужденной эмиграции), книгу своеобразных манифестов исследований литературного процесса 1960-х гг. («Бодиага и я, или с дубом», 1975), историко-документальную прозу антиутопического плана «Архипелаг ГУЛАГ» (1973—1975) и, наконец, «Матрёшика-колас» (1983—1986) — роман-хронику о Первой мировой и Февральской революции 1917 г. в России.

— основной писатель в стране — это..., как бы второе правительство, — говорил один из героев Солженицына. Он правит, ища правду, пробуждая совесть.

Оно убеждал читателя, что даже здесь, в лагере, для человека есть пути добра: закрытыя и не умирает в благородной душе, отмечается многое из лучших качеств её.

Писатель глубоко усвоил мысль-зашемание классика XIX в. Александра Герцена о mission русского писателя: «Мы — не хирурги, мы — больь»...

Годы детства и ученичества. Александр Исаевич Солженицын родился 11 декабря 1918 г. в Кисловодске.

Отец своего, офицера царской армии Исидакия Солженицына, участник трагического похода генерала Самсонова в Восточную Сибирь в августе 1914 г. (начало Первой мировой войны), будущий писатель не увидел: отец погиб при загадочных обстоятельствах за несколько месяцев до рождения сына. Мать — Тамсия Федоровна Щербак, дочь крупного землевладельца на Кубани,



А. Солженицын на церемонии вручения Нобелевской премии.  
Стокгольм, 10 декабря 1974 г.

прекрасно знавшая иностранные (европейские) языки, ~~стали~~ нынешним воспитателем, умным другом и, видимо, советчиком-вдохновителем будущего создателя «Красного колеса», «Нечестивый родят нас, дом родит», — сказал когда-то поэт Павел Николаевич Но когда рухнул «дом», когда для обоих родов — Солженицыных и Щербаков — настала пора гонений, бездомности, болезни («лишенства»), поражения в превзойдя согласно суворой терминологии 1920—1930-х гг.), то роль матери-воспитательницы ~~рода~~ ~~и~~ ~~растала~~.

- Что узнавал юный воспитанник ростовской школы — «Минина и Пожарского» в 1924 г. переехала Таисия Захарова с сыном — от ~~матери~~ о прошлом?

Прежде всего мать не позволила угаснуть в ребёнке — в ~~матери~~ неё, исчезнуть, не родившись, — памяти об отце, о прошлом ~~и~~ зачьяго рода Солженицыных.

История отцовского рода была не просто увлекательная. Всю жизнь Солженицына-писателя будет волновать вопрос: «Как ~~и~~ выбираются люди в народ?» Следует заметить, что в 1920—1930-х годах господствовал официозный образ народа, «представителя народа» в литературе — народом был бунтарь Степан Разин, Емельян Пугачёв, но ~~вненародны~~ были Рублёв, Суворов и ~~жем~~, Рахманинов. Ещё более народен был угнетённый Николай Власов, но совершенно антинародны, скажем, фундативные Трубины М. Булгакова, псевдонародными, реакционными Фёдором и Платоном Карагаевыми, и, естественно, Алёша Карамазовым...

В рассказах матери, вошедших в ином виде в роман «Красное колесо», отбор людей в народ свершался ~~весь~~ ~~штампов~~, классовых границ, с какой-то иной, мрачно-дуальной точки зрения.

«Из-под Воронежа откуда-то и вышли Лаженицыны. Дед Григорий, когда жив был, рассказывал, что на его пращура Филиппа наложился царь Пётр — как смел поселиться инде без спросу, в ~~один~~ селище, и слободу их Бобровскую скёг, так осернал. А ~~дядька~~ ~~они~~ сослали из Воронежской губернии сюда (т. е. в Ставропольский край) за бунт... однако тут кандалов не надели, и не в солдаты ~~они~~ ~~селение~~, а распустили по дикой землиской степи, при ~~один~~ Старой линии, и так они жили тут, никто никому, не живя в ~~один~~ безземелью, на полоски степь не делили... окоренились».

Бороды и суровый царь Пётр, и дерзкий мужик Ефим Солдатов.

«...но рождению, не по труду своих рук и не по крылам образованности отбираются люди в народ.

— по душе» (\*В круге первом\*).

И проходит этого отбора по душе, по совести, по духовной природе каждого человека ищет себя. Таким праведником, на мечту о веге другим убеждений, был, по рассказам матери, в юности он увлекался учением Л. Н. Толстого, в 1914 г. учащимся пошёл на фронт.

Былая православная Россия жила как бы под сенью объединяющего всех Креста. Во многих людях — крестьянах, купцах, интеллигентах, заводчиках, жертвовавших деньги на храмы, музеи и школы на революцию, — жила, как заметил позднее Солженицын, «простота», дослужебная, доиновная, дословная, догосударственная, невежественно-природная простота» (\*Красное и белое\*). Эта соборность, общинность долго противостояла злонамеренному разделению народа на классы, на партии, софловия, на идеи организаций борьбы между ними.

В 1941 г. Солженицын окончил Ростовский университет и выехал в Москву, чтобы сдать экзамены (за II курс) в Московском философском литературном институте (МИФЛИ) и начать учёбу в нём на очном отделении. Заочно он уже учился в этом институте с 1939 г. Но вдруг он устроился в общежитии МИФЛИ (позже писатель назовёт этот замечательный институт «Московская Сечь свободной мысли»), как услышал трагическую новость: бронированные армады Гитлера напали на Советский Союз, первые бомбы обрушились на мирные советские города. Начались «сороковые-рековье» (Д. Самойлов).

Война — путь самопознания и прозрений Солженицына. Он мобилизован в армию в октябре 1941 г., Солженицын вспоминает, в обоз лошадиной тяги, в гужетранспортный батальон (\*лошадиную роту\*). В письме от 25 декабря 1941 г. он пишет о своём восторге пишет: «Сегодня чистил навоз и вспомнил, что я инженер, как нельзя кстати пришлось...» И тут же формулирует — вписывая саму войну в какой-то необходимый ему план самопознания, прозрений акт жизненного сценария! — основной подвиг, ко всему событию войны: «Нельзя стать большим 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 эпичных испытаний.

■ Война — это предельное, даже болезненное обострение духовного зрения, трагическое углубление мысли о России и ее судьбе. Всем народам гиант был XX век с его войнами, но почему именно Россия переживает историю, ее провалы и муки самой катастрофическим образом? Почему в конце концов Солженицын будет писать свой «Архипелаг ГУЛАГ» в необычайном для кальном жанре — жанре крика и исповеди? Что за времена! Конечный (образ В. Астафьев) обязан погибнуть русский писатель?

Война — это путь стремительного избавления Солженицына от миражей и фантомов. Избавления не наедине с самим собой, в общении с другом юности Николаем Витковичем (Кокой). Само существенное, лишь частично отраженное в письмах Николая Витковичу, присутствовало где-то в глубине прозрения: идея «Великий Замысел», идея написать «новую художественную историю послевоенных лет» [и самой революции], есть ли они с новыми, неофициозными оценками роли и смысла походов В. И. Ленина и И. В. Сталина. Слишком уж легковесными, однозначными для сознания стали после пламени войны все шаблонные штампы, все картонные персонификации добра и зла, обладавшие трагическую историю, муки России в XX в. Юношество терпение было, правда, зашифрованным, немногословным и в тех немногих, видимо, откровений о «Великом Замысле», зашифрованных оценок «Вовки» (Ленина) и «Пахана» (Сталина) что мелькнули в переписке Солженицына и Н. Витковича (они 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 июня 1945 писатель узнал 27 июля 1945 г. Заглядывая вперед, заметив, что реабилитирован он был уже после XX съезда КПСС, 6 февраля 1956

«Лагерные университеты» Солженицына — путь к главной теме. Маршрут тюремных и лагерных скитаний капитана Солженицына имел несколько очевидных вех: в 1945 г. — лагерь в Калужской заставе, с лета 1946-го до лета 1947 г. — спецлагерь в г. Рыбинске (недолго в г. Загорске), затем до 1949 г. — Мурманская «шарашка» (т. е. специнспитут в северном прибрежном

ты), в 1949 г. — лагерные работы в Экибастузе (Казахстан). Учебы, что в Марфинской «шарашике» (она изображена на рисунке «В круге первом») писатель мог много читать (и «Война и мир» Л. Н. Толстого, и сочинения А. К. Толстого, А. Фета, Бакунина В. И. Даля и др.), беседовать (спорить) с весьма оригинальными, разносторонне образованными людьми вроде инженера-механика Д. М. Панима, критика-германиста Л. З. Конелева (о лагерный маршрут Солженицына был, видимо, менее интересен, чем, скажем, маршруты «спусканий во тьму» О. В. Волкова, проходившие через Соловки, В. Шаламова — через ледяные Котельные, чем «крутые маршруты» и двухгодичное пребывание в одиночке Е. С. Гимзбурга).

После реабилитации писатель некоторое время работал в Менделеевской школе во Владимирской области (здесь он жил в деревне Минцирово в избе у Матрёны Васильевны Захаровой — вспоминается в очерк-рассказе «Матрёнин двор», 1959), затем переехал в Кострому. Здесь писатель жил с 1957 по 1969 г.

Сейчас уже можно точно восстановить и последовательность некоторых произведений и первых публикаций: в Мильевском (1956—1957), в избе незабвенної Матрёны Васильевны, в оконченном 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 1961 гг. рукопись этой повести была примесена в редакцию журнала «Новый мир» Р. Д. Орловой, женой Л. З. Конелева (она служила прототипом германиста Рубина в романе «В круге первом»). Публикация повести (ноябрь 1962 г.), а затем (в 1963 г.) — «Матрёнина двора» и «Случай на станции Кочетовка» сделали Солженицына всемирно известным.

Повесть «Один день Ивана Денисовича»: «Лагерь глазами Ивана Денисовича» (А. Твардовский). Писать что-либо в зоне, в лагерных избах, в тюремных вагонах было, как известно, строжайше запрещено. Солженицын обходил запрет по-своему: в лагере он писал, например, автобиографическую эпопею «Дороженька» в избах и заучивал её. Кое-какие главы из неё он затем воспроизводил. Рождались и, к счастью, не умирали и другие замыслы. «Секрет» возникновения повести «Один день Ивана Денисовича» — жанровую форму её (драматическая запись впечатлений, воспроизводящий одного рядового дня из жизни заключенных, «сказка о заключённом») писатель объяснял так:

■ «Я в 1950 году, в какой-то долгий лагерный зимний день, — носилки с наларником и думал: как описать всю нашу жизнь? По сути дела, достаточно описать всего один день в работах, в мельчайших подробностях, и день самого проклятого, и тут отразится вся наша жизнь. И даже не найдется каких-то ужасов, не надо, чтоб это был какой-либо беный день, а — рядовой, вот тот самый день, из которого складывается жизнь» («Звезда», — 1995, — № 11).

Задумаемся на миг: Солженицын, не ища потрясающего чуда, рассказывает о лагере как о чём-то давно и прочим спущенном, совсем не чрезвычайном, имеющем свой регламентированный свод правил выживания, свой фольклор, свою легенду «мораль» и устоявшуюся дисциплину. Любая подробность в повести — буднична и символична, она отсечена, отбрана из всего, а многими годами лагерного бытия. Отобран и жаргон, ставший событием после публикации повести. Не случайно, в повести мелькают выражения «как всегда», «никогда не придет подъём», а бригадир Тюрин рассказывает о прошлом «безымянности, как не о себе». Здесь уж — своя философия, склонение кращения слов, особые знаки беды. Не сразу и поймешь, что помогла одному бедолаги другому: она «доходила на гибну», в портняжную устроил. На общих работах, т. е. насыщенных карьере — в холода и голоде, в портняжной мастерской труда... Эта будничность трагедии поражает больше всего.

«В пять часов утра, как всегда, пробило подъём — манят об рельс у штабного барака»; «В лагере вот кто подымается — миски ложат, кто на саммость надеется да кто к куму ходит покачать»; «Вот, тяжело ступая по коридору, дневальные пронесли из восьмиведёрных параш... а ну-ка поди вынеси, не пронеси»; «Никак не годилось с утра мочить валенки»; «Если каянка в бригады хоть по чутку палочек примесёт, в бараке темней будет»; «Завстоловой никому не кланяется, а его все зеки боятся. Он в одной руке тысячи жизней держит»; «Денисыч! Там... Дичинка гоняет! Это, значит, ножичек дай им складной, маленький» и т. д.

Машина лагеря заведена, работает в заданном режиме, в конкретам (да ик и нет!) его функционирования привыкли все: лагерные работяги, и пристроившиеся «потёплее» ловчими, и палцы («прикурки»), и сама охрана. Выжить здесь — значит «быть» с тем, что сам лагерь — это катастрофа, это проклятие.

Вспоминает вопрос, по-своему весьма увлекательный: а кто же в повести посвящает читателя в эти видимые секреты, мелкие тонкости выживания? подать сухие валенки бригадиру, протащить в бункер драки, обойти залостоложей, незаметно «сканечить», т.е. унести, пышнуюю плошку баланды, одолжить за сигарету но-вогод?

Но не заметьте, что в повести как бы *або* то сливающихся, то *дискриминирующихся* голоса, два рассказчика, активно (но не навязчиво) помогающих друг другу.

Конечно, первым мы слышим голос автора, усваиваем его восприятие, его чувство «пространства-времени». В его власти инициалы объектом описания, типической частью среды — Ивана Денисовича, то лежащего утром под одеялом в камере, «сунув обе ноги в подвёрнутый рукав телогрейки», покрытой на мороз, думающего о том, куда их погонят работать. И *личностном смысле* не более важной частью, чем угловые камни, Пайдемагельская, столовая, ритуал «шмонов», — подробности патримония преданий, бесед.

Но нам больше мы вслушиваемся в повествующий монолог второго, внимательнее в подробности быта, в фигуры заключённых, представляемых автором, тем яснее становится следующее: многое автору как бы «подсказывает» соавтор, Шухов! Так он начинает обострять, усиливать наблюдательность автора, он наставляет свой угол зрения на течение дня.

Наконец и автор, т.е. сам писатель, с его раздумьями о национальном чувстве, инстинкте нравственного самосохранения, среди деморализующей стихии лагеря, не исчезает в монологах героя. В конце концов, целый ряд персонажей в повести, например Цезарь Маркович, получающий посылки, рассуждающий о национальности фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный», вынужденный обхождением цензуры, и жилистый старик интеллигенты, вынуждающий ловкость лжи режиссёра по-своему («эвакуации из фильма»), — вне кругозора Ивана Денисовича. Слушая рассказы беседы «образованцев», Шухов только и отмечает: тому нет ртом беспчувственным, она ему не впрок. Да и в рассказе о гибели кавторанга Буйновского при обыске на морозе Шухова добавлено одно лишь слово. Вспомним эту сцену, произошедшую, ещё трёх месяцев не проживший в лагере, кричит

■ Вся чудесная сцена кладки стены — это эпизод раскапывания, в котором преображается вся бригада: и подносчицы из девушки Алёшка-бантинист с кваторангом, и бригадир Тюрик, и, конечно, Шухов. Унижена, оскорблена, боялась даже охрана, которую они были, перестали страшиться!

«Шухов и другие каменщики перестали чувствовать»: мороз, быстрой захватчивой работы прошёл по ним сперва гибкий урок — тот жарок, от которого под бушлатом, под тяжёлым гранитом под верхней и нижней рубахами мокреет. Но они ни на миг не останавливались и гнали кладку дальше и дальше. И чистый снег пробил их второй жарок — тот, от которого пот выходит. В ночь их мороз не брал, это главное, а остальное — лишь ветерок лёгкий, потягивающий — не могли их мыслей остановить кладки...»

■ В чём выражается эта необычность взгляда Солженицына на мир в лагере и на те духовные просветления, которые переживала его герой?

Варлам Шаламов, автор «Колымских рассказов», напомнил холмогорский исследователь человеческих состояний на грани жизни и смерти («доплывания» человека до смерти), после прочтения «Однажды Ивана Денисовича» высказал мнение, что «лагерь» — это отрицательная, даже часу не надо человеку быть в лагере. Олег Волков назвал свою лагерную «одиссею» символическим «затонувшим в гружение во тьму», а Ю. Домбровский обозначил утрату чистоты, доброты, совести в тюрьме и лагере как «закрученную в пузьрях всщей».

Лагерная проза Варлама Тихоновича Шаламова (1907—1989) и прежде всего «Колымские рассказы» (1954—1974), сборник стихов «Огниво» (1961), — это своего рода поединок смысла с судором, кошмаром лагеря, очаг сопротивления убыванию чистоты в человеке, беспамятству, волчьему варю в душе. Почему же из героев Шаламова был рад тому, что ожило в его памяти вновь, ненужное, смешное для урок и бандитов слово «сентенция»? Да потому, что отступило одичание, заменявшее а тем более образ искусства, поэтическая строка или мысль Чайковского восстанавливали приоритет красоты, зычущими языческими ценностями, намечали путь для спасения:

Мы чем-то высоким дышали,  
Входили в заветную дверь.

Такой измученное, попранное тело, цинготные язвы, высущенная излучающаяся кожа узников, жалкое тепло костров, противостоящие в «Огнivе» вечной мерзлоте, морозу и снегу, несут с собой следы всё того же поединка духа и абсурда, духовного и материального. Лагерь — это смертельно опасный лабиринт, ловушка для пленника, конвейер расчеловечивания. Обломки культуры. Тексты Блока или нота романса Рахманинова, зазвучавшие над лагерем. Эпидорой тундры, — это нить надежды:

Сквозь этот горный лабиринт  
В закатном свете дня  
Протянёт Армадна мигъ  
И выведёт меня.

Повесть Солженицына принципиально иная. Даже в «Архипелаге ГУЛАГ», в исповеди «Бодался тёлёнок с дубом» встречаются иного рода суждения:

«...спомнило тебя, тюремщ, что ты была в моей жизни!»  
И пришло подумать, чтобы я стал за гибелью (а стал бы), если бы  
они не посадили.  
Свой единственный указ, потому что лагерь направил меня наилучшим  
образом к моей главной теме».

В романе «В круге первом» писатель объясняет благотворность тюрем, научившей претворять зло через страдание в добрую, изменившую сознание от сказок и мифов, одним: она помогла обрести ту «точку зрения, которая становится дополнением жизни». Жестоки университеты тюремы, страшны и жутко, но как очищается здесь замусоренный долгожданный взгляд писателя! «Откуда же лучше увидеть русскую реальность, чем сквозь решётки, вмурованные в ю? Или лучше узнать людей, чем здесь? И самого себя?» («Архипелаг ГУЛАГ»).

Нуриам Шаламов, прочитав одним из первых повесть, высказал определенную оценку, увидев в Шухове мужика-прорвёдника: «...лагерь с точки зрения лагерного „работяги“, который знает порядок, умеет „заработать“, работяги, но не Цезаря Мар-

ковича и кастрюнга... Это увлечение работой нескольких сожалеющих о чём-то чувству азарта, когда два голодные колонны обгоняют друга, это детскость души... Пусть „Один день...“ будет целиком же, чем „Записки из Мёртвого дома“ были для Достоевского.

Малая проза Солженицына — рассказы «Матрёни двор», «Случай на станции Кочетовка», «Захар-Калита», серии рассказов-иннатюров «Кролотки» (начало 1960-х гг.) — писались параллельно с романом «В круге первом» (он вышел в 1968 г. за рубежом), параллельно с ним и повестью «Раковый корпус» (1969).

В малой прозе 1960-х гг. ещё сохраняется равноправие героя и автора, их взаимопроникновение, полифония, уже ощущается известная вычислённость, предсказуемость, родных характеров, монологизм повествования, притягивающие «строительные леса».

■ Что такое характер единокой безгрешной крестьянки-прекрасной Матрёны из села Тальнова («Матрёни двор»)?

Сейчас, когда очевидны «строительные леса» (т. е. теоретические, философские предпосылки этого характера), стало ясно, как много думал писатель о проблеме зла и добра и о том, когда свет доброты способен побеждать тьму зла и жадности, как трудна жизнь праведника. Позднее в рассказе «Раскаяние и самоограничение» Солженицын обозначит эту праведности, святости, непрерывно возрастающую в одних и совершенство недоступную другим, бредущим в грязи жизни.

«Есть такие природные ангелы — они как будто и не люди, они скользят как бы поверх этой жизни (насилия, лжи, страха) о счастье и законности. — В. Ч.), — несколько в ней не устоял даже касаясь ли стопами её поверхности. Каждый из них встречал таких, их не десятеро и не сто на Россию, это — привидения, мы их видели, удивлялись («чудаки»), пользовались ими, боялись, в хорошие минуты отвечали им тем же, они рождаются, — и тут же погружались опять на нашу обширную глубину. Мы брели кто по щиколотку («счастливцы»), кто колено, кто по пялю, кто по горло... а кто и вовсе (интуиты) лишь редкими пузырьками сохранившейся души еще напоминая о себе на поверхности».

Матрёна ничего не считает собственными заслугами, это ангел небесный всю жизнь опаздывал к любому делу, но

Она прожила жизнь как дочиновный, дословный человек, вне всякой карьеры, послужных списков. В итоге её как будто нет для чиновников, она нигде не учтена, ни на что не претендует. Подумать только, в какой чудовищной паутине бюрократии всех мастей, некоей чиновной политики и директивами, живёт эта праведница Матрёна. Фактически она — вне закона, вне подданства, как зверушка.

Она была больна, но не считалась инвалидом; она четверть века проработала в колхозе, но потому что не на заводе — не получала ей пенсии за себя, а добиваться можно было только за мужа, то есть за утерю кормильца. Но мужа не было уже восемь лет, с начала войны, и нелегко было теперь добить

самоштифты, как умело гардирует Солженицын канцеляризмы, изъятые из «трехзамынителей», которую с трудом усваивает начальствование («пенсия за себя», «не считалась инвалидом» и т. п.).

На это пришибла героиня, и оказалось, что осиротели все, что было моральная опора села. В ней был запас сострадания, доброты и достоинства, которые исчезают в мире. В изначальном смысле Матрёна — это предшественница старух праведности Б. Распутина «Последний срок» (1970) и «Прощение Матёрой» (1974), бабки из книги В. Астафьева «Последний поклон» (1976—1992). Повести, рассказы деревенских писателей любящие образовали вокруг «малой прозы» А. И. Солженицына удивительно гулкое «эхо», создали контекст, резко выделив образ старухи из рязанского захолустья, живущей с кошкой и однорогой козой, среди обид от родни.

Батар Капита из однонименного рассказа — беднейший мужик из села Кулаковки, самовольно произвёл себя в смотрителя Кулаковки. Это тоже особый вид подвижничества. Он не имел избы, выпал из колхоза, из класса «колхозного крестьянина», он прикрепил себя к условному историческому прошлому месту битвы 1380 г. «Смотритель был ражий мужик, сухощавый, сечисты и на разбойника. Руки и ноги у него здоровы были, а юрё рубаха была привольно расстёгнута, кепка лопоухая, из-под неё выбилась ряскаизна... На Смотрителе

был расстегнутый пиджак — долгополый и охватистый, как бру-  
лат, кой-где и подштопанный, а цвета того же самого то-  
сказки — серо-буро-малинового. В пиджачном отвороте  
звезда — мы сперва подумали, орденская, нет — звезда  
брёнка с Лениным в кружке. Под пиджаком он носил широкую  
длинную синюю в белую полоску ситцевую рубаху, какую  
в деревне могли ему сшить; зато перепоясанная была рубаха  
армейским ремнём с пятиконечной звездою».

■ Солженицын — величный портретист, если считать портреты

ду героя средоточием, пересечением застывших, ещё не замо-  
кнутых или уже завершённых «сюжетов» жизни, дорог

В портрете и в одежде Захара уже странно смешались про-  
мищеты, «сюжеты» жизни разорённой деревни с сюжетами со-  
циальной жизни, со знаками власти. Армейское в 1950-х было  
синонимом начальственного: отсюда ситцевая рубаха и ремень  
со звездой, значок, пусть и младенческий значок октятника.

«Он сел, ссутулился ещё горше, закурил и курил с тонкой  
утолёй кручиной, с такой потерянностью, как будто все лю-  
дии на этом поле лягли 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 Вани Зотова.  
в момент разрыва его... с самим собой, со своей доинициа-  
докарьерной чистотой, человечностью. До какого-то момента эта  
маленький начальник «забыл», что он одет в форму, сидит в  
жебном кабинете, что у него «прочнейшие» документы и пружина  
за его спиной — портрет железного наркома Караганова.  
И чутико, как человек человека, слушает Тверитинова, отстраняясь  
от эшелона, рассматривает его домашние, частные фрагменты.  
Но вдруг происходит обвал, взрыв очумедения: он перекрылся  
одиновенным, дословным человеком, испугался своей же че-  
вечности как «падка бдительности». Человек с вынужденной  
кой в Зотове исчез, испарился, явился обычный жёсткий  
И напрасен мучительный взглас Тверитинова, сдавшего фор-  
малистом Зотовым в комендатуру как дезертира и пущенного  
крытого шпиона: «Что вы делаете! Что вы делаете! —  
Тверитинов голосом гулким, как колокол. — Ведь этого не  
править!»

Архипелаг ГУЛАГ» — летопись страданий. Новый арест Солженицына и высылка на Запад. После появления «Одного из наших Денисовича» Солженицын получил (в 1963—1964 гг.) множество писем бывших лагерников, готовых дополнить личный опыта, стать добровольными помощниками в составлении «Архипелага ГУЛАГа». Видимо, эта помощь была чрезвычайно важной. И прежде всего при работе над очередной редакцией романа «И круге первом», повестью «Раковый корпус», а затем и полным «Архипелагом ГУЛАГ (Опытом художественного исследования)».

В этих произведениях весьма сложно взаимодействовало «история и «чуждое», автобиографичное и всеобщий опыт, личные воспоминания и документы.

«Архипелаг ГУЛАГ» (задуман весной 1958 г., завершён зимой 1967/68 г.) сам автор образно определил как «окаменелую нашу историю, живущую русской Голгофой».

Они были тщательности коллекционирования документов о тяжких судов, казней («В машинном отделении», «Поезда Мёртвых» и т. п.), перевозок заключённых, бытия лагеря в Сибири («там власть не советская, а... соловецкая») и т. п. эта уникальная книга Солженицына сейчас во многом сохраняет значение благодаря множеству лирических отступлений, прятавшихся от фальсификаторов истории.

Публикация обвинительного «Архипелага ГУЛАГ» на Западе, антиофициозная публицистическая деятельность писателя в 1970-е гг. и особенно публикации глав из «Красного корпуса» о Ленине («Ленин в Цюрихе») привели вначале к исключению Солженицына из Союза писателей СССР (1969), а затем, в мае 1974 г., к аресту и высылке за рубеж. Вслед за ним Солженицыну, 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 острым вопросам переустройства современной России.

■ Что такое трактат [или послание] Солженицына к вождям и роду России, созданный им еще до возвращения на родину «Как нам обустроить Россию» (1990), имеющий подзаголовок «спасительные соображения»?

Сейчас очевидно, что писатель был искренне озабочен в 1990 году, чтобы страна получила «полную свободу хозяйственного и культурного дыхания», чтобы начался «наш Путь возрождения — с низов», чтобы возродилось любимое земское самоуправление, а земля с её чудесным, благословенным даром никогда не попала в руки аморальных спекулянтов. Он смиренно предупредил, что помимо хорошего лозунга о «правах человека» есть и лозунг разумного самоограничения, ответственности за века за Родину: «Как бы нам самим следить, чтобы наши дети не попирались за счёт прав других? Общество необузданное не может устоять в испытаниях... Большинство, если имеет возможность расширяться и хватать, — то именно так и делает... Свобода есть и насыщаться есть и у животных... Наши обязательства перед должны превышать предоставленную нам свободу».

И может быть, независимо от воли Солженицына именно сейчас стало ясно, что утешение, надежда приходит к его читателям от самых скромных, самых неуместующих его героев. И живут вулканы, в точке разрыва доньне живут для читателя народные характеры, воспринимающие праведники. «Высокие художественные» грозно веют, «колесо» бунтов, войн, терроризма катится по миру туда и сюда, но... Иван Денисович Шухов и пыльный месит раствор, кладёт кирпич на кирпич, воздвигает и разрушает символическую стену — сам не ведая — на пути белумного, физического ожесточения, всеобщего разложения.

Вслушивался ли Солженицын в исповеди других писателей времёнников? Часто предельно болезненных, отчаянных. Например, в такую жалобу поэта Вл. Соколова (1928—1997), определившую тональность его последних книг «Сюжет» (1990), «Слово 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 «старая» выраженная усталость, уловленная им в голосах многих (он слышал в конце пути голоса деревенщиков, птичёл и соловьев), сказалась в его книгах-трактатах.

«Оставаясь от истории дара свободы и других даров, мы рискуем забыть их не дождаться. История — это сами мы, и не минута не скроет нам взволночие за себя и вынести из глубин ожидания» («Видение», А. Солженицын (1974))

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Литература документальная проза

Праведница

Нравственный характер («Один день Ивана Денисовича», «Матрёна Архипова»)

Нравственность

Праведница Солженицына

Лагерь, а не лагерь

1. Почему Солженицын в повести «Один день Ивана Денисовича» выбрал такую точку обзора: «лагерь глазами мужика»? Почему писателью понадобился всего один будничный день, один главный герой, один сказ-монах о лагере, созданный «воздвигнутый» с этим героям? Кто в большей мере живёт во лжи даже в лагере?
2. В чём отличие лагеря и его воздействия на душу человека у Н. 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 демократической прозы 1960—1980-х гг.? Её место среди старух праведниц в произведениях В. Распутина, В. Беллы, В. Астафьева.

Лагерь

1. «Лагерь глазами мужика» в повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».
2. «Не стоит земля без праведника». Рассказ А. Солженицына «Матрёны добра».

## Темы рефератов



1. Нравственная публицистика А. Солженицына («Быдлое и дубою», «Как нам обустроить Россию» и т.д.)
2. «Без участия масс и низов нет истории, нет жанра повествования» («Аэгус» Четырнадцатого).

## Проект



Традиции русской классики в прозе А. Солженицына. (Активное исследование.)

## Самостоятельная работа



- Лакшин В. Иван Денисович, его друзья и недруги // Иностранное и зарубежное изданье. — 1964. — № 1.  
В статье представлены полемика критиков вокруг первых опубликованных повестей А. Солженицына и его рассказов.
- Пакамарчук Пётр. Александр Солженицын: путеводитель. — М., 1991.  
В небольшой, но ёмкой по содержанию брошюре описаны основные этапы творческого пути писателя, предложены темы его деятельности в различных литературных жанрах от белой прозы до пьес, киносценариев, романов и турбоновел; приводятся высказывания Солженицына о замыслах произведений, прототипах литературных героев.
- Нива Жорж. Солженицын. — М., 1993.  
Зарубежный славист в своей монографии исследует в романах мотивы, проблемные зузлы в творчестве Солженицына.
- Сараскина Л. В. Александр Солженицын. — М., 2008. — 128 с.  
■ Чалмаев В. Александр Солженицын. Судьба и творчество. — М., 2010.  
В книгах обстоятельно изложена биография писателя, сказывается о становлении его незаурядной личности, пробудившемся интересе к «правде сущей» о судьбе страны; дан глубокий анализ жанрово-повествовательных структур в художественной системе писателя.

# Из мировой литературы

## После войны

■ А. Камю. «Посторонний»: экзистенциализм и отчуждение.  
■ Т. Кемпингер: «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, мыслителем дум.



Быть экзистенциалистом (от лат. *existere* — существование) для Камю значит каждый раз отвечать на важнейший, по его мнению, вопрос философии: стоит или не стоит жизнь, чтобы её прожить? Отвечая к предельной ясности и честности, Камю вслед за Ницше утверждает: «Бог умер», жизнь не имеет высшего оправдания. Но же тогда делать? Убить себя? Нет, научиться жить без абсолютов — полностью отдаваться безнадёжной борьбе.

Камю сильным подтверждением теории Камю является его роман «Посторонний» (1942). С первого предложения произведение читатель пытается разгадать характер его главного героя, Мерло, за своеобразным «сказом» — скромным и безразличным повествованием от первого лица. Для определения этого героя критик и философ Ролан Барт ввел метафору — «кулебяка в письмах».

### Нулевая степень письма\*

Софийка Барту, этот прозрачный язык, впервые использованный Камю в «Постороннем», создает стиль, основанный на идеях отчуждения, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием языка стиля. Писатель и философ-экзистенциалист Жан-Поль

Саргр обозначил приемы такого письма: «Прерывистое письмо, краткие рубленые фразы, отказ от причинно-следственных «и», использование связок «простого следования» {«а», «и», «также», «им» в этот момент}».

Кажется, что с первых слов своего романа Камю известный афоризм учёного XVIII в. Ж.-Л. Бюффона: «...это сам человек». Писатель столь старательно демонстрирует «отсутствие стиля», что у читателя возникает сомнение в существии человека. Так, в зачине речь Мерсо иронически ставлена с текстом телеграммы: «Мать скончалась. Погоревав завтра. Искренне соболезнуем». Столь же краткой, «простой», столь же «апосторонней» звучит живая речь: «Сегодня умерла мама. Или, может быть, вчера, не знаю. <...> Не знаю. Возможно, вчера».

Затем, связывая второй и третий абзацы, Камю подчёркивает общность повествования и телеграммного сообщения демонстративной таутологией. Во втором абзаце говорится: «Выеду двумя часовым автобусом и ещё засветло буду на месте»; в третьем — «Выехал двухчасовым автобусом».

■ Таутология (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). На самом деле, что в нем важного: посетительница кафе всего лишь ест обед, подсчитывает, сколько он будет стоить, выкладывает деньги, ест, отмечает птичками радиопередачи в программе на экране, надевает жакет, выходит из кафе, идёт по тротуару — и т. д. Читатель так и остаётся в недоумении, зачем ему об этом рассказали. Однако автору как раз и нужно недоумённое читателя — «зачем?» — чтобы как отдельным эпизодом, так и всей книге вспомнить ему: «это мезанем», «всё мезанем». Сложность письма Камю, есть отражение об судьбе человеческой жизни.

В идео-«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 призывает на отчуждение человека.

Интуицизм — одно из основных понятий философии экзистенциализма. Человек, живущий в чуждом ему мире, становящийся чужим — «посторонним» — самому себе.

Интуиция человека выражается в автоматизме его жизни. Интуиция замещает смысл: появившись инстинкту самосохранения, человек хочет уподобиться автомату и так найти спасение в забвении существования. Персонажи «Постороннего» стараются соблюдать ритуалы автоматизма. Мать Мерсо и её товарищи дому престарелых Перея, нищий старик Саламано и его единомышленники день суются по одному и тому же маршруту, совершают одни и те же действия, говорят одни и те же слова. Горе и счастье студентов Перея и Саламано из автоматизма; тогда они одинаковы. Одинаково однообразный процесс слезотечения, ритм всхлипываний и стонов («на одной мотив», как у женщины, плачущей о смерти матери Мерсо) вновь возвращает их в русло спасительного автоматизма.

Литературное отношение к автоматизму неоднозначно, оно разнится, когда за ним физиологическая привычка, это для автора Коринто, когда за ним социальная традиция, это для автора Мерса.

Когда, что касается физиологической привычки, Мерсо поистине одинокий среди равных. Он совершенный человек-прибор, интегрированный в явления природы. От прибора требуется точность и регистрация явлений. Отсюда — педантические ряды определенных в речи Мерсо (начало произведения): «восьмидесят километров», «двухчасовой автобус», «отпуск на два дня», «от четырех склонов дядю», «от деревни до дома прибрежного кинематографа». Прибор находится по ту сторону смысла, поэтому более смысленнее расчёты Мерсо, тем они точнее. И наоборот, числу хотят наложить смысл, оно оказывается вытесненным из памяти Мерсо. Так, характерно, что он не может вспомнить, сколько лет было его матери.

Так же автоматизмом Мерсо-рассказчика можно объяснить его любовь к перечислению им мельчайших подробностей быта, любовь к искру и скрупулёзное созерцание явлений «под микроскопом» (две щершней, бьющихся в стекло, слёз Перея, запечатленных его «искошкое лицо влажной пленкой»; заметим, что матери и на похоронах глаз у Мерсо особенно острый), любовь к и «его связи с природой видится особенная чувстви-

тельность хорошо настроенного прибора. Прибор не погрешает — и потому Мерсо честен.

Но в основе социальных институтов — автоматизм и самообмана. Из этого противоречия честного прибора и вейера лжи с неизбежностью вырастает конфликт. Акционер людского суда над героями проходит лейтмотивом с первых страниц. Вот он оправдывается перед начальником за выпущенный отпуск («Я ведь не виноват»); вот объясняется с директором приюта по поводу своего отказа содержать мать; вот члены смущение оттого, что не захотел открыть крышку машины гроба («не надо было отказываться»).

Уже в первой главе звучат два трагических предупреждения героя. Первое — во время ритуала сидения у гроба: «Лут засмелил, что все они [мамины друзья], качая головами, спорят против меня, по обе стороны от привратника. У меня машина нелепая мысль, будто они собрались, чтобы меня судить». Второе — во время похоронного ритуала: «Дальше всё разнится так быстро, слаженно, само собой, что я ничего не могу поделать». Во второй части романа машинный людской суд будет полизирован общественной машиной, которая столь же «законов» и «сама собой» доведёт дело до смертного приговора.

Социальные институты основаны на ложных посылках. Ощущение нужна репрессивная машина, чтобы обороняться от угрожающей ему истины «абсурда». Вылав из идеологической машины Мерсо обречён на уничтожение.

Правомочные намёки в первой части романа готовят зрителя 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) — герой пытается сложить две стороны героя в единое целое. Но он сталкивается с фундаментальной, неустранимой двусмысленностью мира у раннего Камю. Единого целого не получается. В первой части Мерсо — автомат среди автоматов, во второй — уже точка приложения философских лозунгов. Честный автомат, «посторонний» смыслу, превращается в мученик и герой, «постороннее» 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 отсыпал масла в будильник,

второй «Энциклопедии» XVIII в. («человек-машина»; ин-  
стинкт, на котором играет природа), то во второй части он  
подобен вольтеровскому «простодушному», в своей наивно-  
очущему свет истины (видимо, не случайно сходство назва-  
ния этих двух произведений: «Простодушный» — «Посторон-  
ний»). Но этого автору мало: к концу романа Мерсо дорастает  
до не до уподобления Христу.

Вступление и предисловие к одному из переизданий «Посторонне-  
го» Камю с вызовом подтверждают самые смелые читательские  
ожидания: «Читатель будет близок к истине, усматривая в „По-  
стороннем“ историю человека, который без всякой героической  
жажды и желания умереть за истину. Мне случалось говорить, и каж-  
дый раз парадоксальным образом, что в моём персонаже я по-  
старался изобразить единственный Христа, которого мы заслу-  
живаем». Сознательно ли автор запутывает читателя и впадает  
в самоанализ? Да, сознательно — и вот зачем. Он не до-  
ступается изображением «абсурдного» мира и заявлением  
о «абсурдной» позиции. Ему надо большего: от отрицатель-  
ных пропаганды экзистенциализма (высшего смысла нет) перейти  
к позитивной.

Для этого Камю ведёт игру с читателем. Сначала всё делает-  
так, чтобы и для читателя Мерсо стал «посторонним»;  
была устранена малейшая возможность сопереживания  
персонажу, не говоря уже об отождествлении себя с ним.

Во первую часть Камю терпеливо настраивал читателя на  
то, чтобы он учил его равнодушию к прочитанному, отучал от по-  
чтения написанного; заодно же внушал иллюзию «пись-  
менного неумышленного акта», голого факта и явления природы.  
Во второй части — «парадоксальным образом» — шлюзы  
для метафор, риторики и читательского сочувствия. Те-  
перь Камю окружает понятие «абсурда» героническим прео-  
вертыванием: Первая часть устроена так, чтобы читатель привык к «аб-  
сурду», вторая — чтобы он поверил в «абсурде».

Чтобы изменить статус Мерсо, требуется сделать его убийцей.  
Согласно логике характера, можно только временно при-  
вести абсурдного героя к месту преступления. На каждой из  
стадий, в каждой из моментов выбора персонаж говорит: «всё  
значит, значит, автору ничего не стоит в решающий момент  
всего повернуть туда, куда нужно. Но вот когда дело  
доходит до выстрелов, задача автора резко усложняется: убий-

ство не в характере персонажа. И тогда на помощь приходят метафоры, одна за другой развернутые в речи Марсо, «мыслящего, равнодушного, молчаливого человека». На конец стрелов приходится двадцать пять метафор — чуть ли не вдвое больше, чем до этого в тексте. В кульминационном эпизоде речь героя особенно красочна: «Море испустило жаркий, горячий вздох. Мне почудилось — небо разверзлось во всем великолепии и хлынул огненный дождь». К концу романа всё сказанное — это сказанное Марсо воспринимается как двусмысленное. Проникновение начиналось с отметки «нулевого градуса» в речи Марса: «Сегодня умерла мама», а завершилось эффектом, превышающим центральной декламацией героя: «...остаётся только пожелать, чтобы в день моей казни собралось побольше зрителей — и пусть все встретят меня криками ненависти». Конец романа является неопровержением начала; начало же — опровержением конца.

■ *Лидия Гинзбург об отрицательной и положительной притягательности Камю*

«В „Постороннем“ первооснова мироздания — бессмыслица, рождающаяся из хаоса, непостижимость, наводящая ужас на заброшенный в нее человека. Дальше — чувственная обличина доступности этой жизни. Первая ступень её оправдания». Отсюда — «Камю... прилагал... логически неудавшийся ход к героическому утверждению бытия. Привело же к исходу отрицание очевидного — той же парижской, той связной системы социальных ценностей, которая живет на хаосе непостижимого и на смутный чувственность бытия. Это вторая ступень оправдания жизни. Есть ещё третья — забытая... Но это уже не про нас».

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Стиль «Постороннего»:  
«нулевая степень письма»  
сюжетный абсурд  
табитатология  
Философия Камю:  
экзистенциализм  
ясноность  
«абсурд»  
двузначность

- По словам Камю, «Братья Карамазовы» — это абсурдное произведение, а произведение, в котором ставится проблема абсурда». В чём разница между первым и вторым? Покажите на примере «Постороннего».
- Составьте слова Вольтера: «Я есть тело, и я мыслю; больше я ничего не знаю» — с идеями Камю, выраженными в «Постороннем». В чём сходство и в чём различия между мыслями Вольтера и Камю?
- Только два раза в романе появляются слова «сегодня» («сейчас») / «завтра» — в начале и конце. В начале: «Сегодня умерла мама»; «Вчера дружеским автобусом». В конце: «...я счастлив и сейчас». Почему они не употреблены в других эпизодах романа, почему употреблены здесь?

#### Задание

Найдите объяснить смысл парадоксов Камю абсурда — это власть, приятие мира — это бунт.

#### Литература

- Камю А. Бунтующий человек. — М., 1990.  
Сартр Ж.-П. Разбор «Постороннего» // Сартр Ж.-П. Ситуации. — М., 1997.  
Семёнова С. Преодоление трагедии. — М., 1989.

#### Кемингуай: «человек выстоит»

##### «Старик и море»

Несмотря на сходства повести «Старик и море» с американским писателем Эрнестом Хемингуэем прошло десять лет, но именно это произведение, удостоенное Нобелевской премии, определило итог его творчеству.

Комиксики в журнале «Нью-Йоркер» показывали карикатура на Эрнеста Хемингуэя (1899—1961): мускулистая волосатая



Так и рисунке, подписанном «Душа Хемингуэя», были обозначены две стороны его личности и творчества. С одной сторо-

ны, это куль охоты, корриды, спорта и острых ощущений. Го́й стороны, затаённая потребность в вере и любви.

Название повести «Старик и море» напоминает называнием. По сказочной схеме поначалу разворачивается и сюжет: рому рыбаку Сантьяго не везёт. Вот уже восемьдесят пятый он не может поймать ни одной рыбы. Наконец на восемьдесят пятый день он добывает невиданную рыбу: он нашёл её на глубине, «куда не проникал ни один человек. Ни один человек на свете»; она такая большая, «какой он никогда не видел, и какой даже никогда не слышал». В разговорах старика с собой возникает даже сказочный звуч: «Жили-были три рыбака и они две руки». Но сказочного лутри от лирического счастья в повести не выходит. Лодку с привязанными к добычей акулами, и старику, как ни бились они, — не остаётся лишь обгладанный скелет большой рыбы.

Сюжет «Старика и моря» развернут по другим законам сказки, но мифа. Действие здесь не имеет завершающего тона: оно совершается по кругу. Слова ученика Сантьяго, Мигеля: «...теперь я опять могу пойти с тобой в море», — почти драматично, только с другой интонацией повторены в конце: «...теперь мы очищем будем рыбачить вместе».

В море старик ощущает не только окружающие вещи и явления, но и даже части собственного тела — одушевлёнными («Для такого ничтожества, как ты, ты делаешь неплохо», — сказал он левой рукой). Человек и стихии присоединяются ему связанными родственными или любовными («сёстры мои, звёзды, морские сестры «нам родные», большая рыба «дорогое брато», море — женщина, «которая дарит тебе милости или отказывает в них»). Его размышления о вечной любви человека со стихией перекликуются с традиционным мифом: «Представь себе: человек что ни день пытается убить А луна от него убегает. Ну, а если человеку пришлось бы каждый день охотиться за солнцем? Нет, что ни говори, нам всё равно». В решающий момент схватки Сантьяго обретает всю полноту мифологического мышления, уже не различая «Я» и «ты», себя и рыбу. «Мне уже всё равно, кто кого убьёт», — говорит он себе. — <...> Постарайся перенести страдания, или счастья... Или как рыба».

Важными элементами лингвистического мифа являются эпические лейтмотивы. Вглядимся в текст «Старика и моря»:

образы постоянно повторяются, какие темы проходят красной нитью через всё повествование? Вот хижина старика. Её украшены картинками с изображениями Христа и Богоматери, в тьму кровавую лежит газета с результатами бейсбольной матчи. Их и обсуждают старик с мальчиком:

«„Нинки“ не могут проиграть.

Как бы их не побили кливлендские „Индайцы“!

Не бойся, сынок. Вспомни о великом Ди Маджио».

Почему ли это упоминание в тексте «Сердца Господня» великолепного Ди Маджио, кумира бейсбольных болельщиков? Хемингуэй, привыкший к тому, что Хемингуэй самые важные свои мысли прятает в подтекст, готов насторожиться и здесь: нет, не прятает.

#### ■ **Хемингуэй использует подтекст?**

Возможно, что Хемингуэй сравнивал свои произведения с айсбергами: «Они на семь восемьих погружены в воду, и только одна пятая их часть видна».

В подтексте «Старика и моря» более чем далёкие понятия — «рыба» и «бейсбол» — оказываются сопоставляемыми и противоположными. Даже у рыбьи, в представлении старика, глаза — на щеках святых во время крестного хода, а мяч вместо головы — бейсбольную биту. В душе старика борются, с одной стороны, смиренное желание попросить Бога о помощи, а с другой стороны, горделивая потребность сверить свои поступки суперским образом Ди Маджио.

Когда рыбка выныривает из глубины, молитва и обращение к великому бейсболисту звучат с одинаковой силой. Старик сначала начинает читать «Отче наш», а потом думает: «...я должен использовать и свою силу и быть достойным великого Ди Маджио...». И так как лицо дважды (магическое число три!) молитва — разговор с Богом — сменяется разговором с Ди Маджио.

Что это значит? Что стоит за этой борьбой лейтмотивов? Для других героев писателя, старик лишён веры и предан спорту спорта; между неверием и любовью к спорту в мире Хемингуэя существует неожиданная, но несомненная связь. Как в «Стране», персонажи его книг становятся спортсменами, то есть охотниками, именно потому, что им угрожает неизвестность — опасность.

Слово «спортсмен» для Хемингуэя вовсе не синоним «победитель»; перед лицом *nada* победителей не бывает. Сантьяго, над которым смеются молодые рыбаки и который же 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 концовке матча его клуб как раз проиграл, сам же он только еще развел в форму и по-прежнему мучим болезнью с загадочным прозвищем «яяточная шпора».

Но долг спортсмена, охотника, рыбака — сохранить лицо и достоинство в ситуации *nada*. Современный «настоящий мужчина» в чём-то подобен средневековому рыцарю: флаги и кодексу сословной чести соответствует новейший «принципы этической чести». Спорт для Хемингуэя — это не просто игра, это ритуал, дающий хоть какой-то смысл бессмысленному существованию человека.

Если для современных рыцарей *nada* их кодекс есть островок смысла в море бессмыслицы, то для Сантьяго в мире — и особенно в море — исполнено смысла. Заря вдохновляется примером Ди Маджио? Вовсе не с тем, чтобы противопоставить себя миру, но чтобы быть достойным соперника с ним. Обитатели моря совершенны и благородны; старик 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 в небесной не мешает старику верить в земную и без надежды на вечную жизнь можно надеяться на «вероятное будущее». Лишённый небесной благодати, Сантьяго обретает земную. Благословение перед морем и истовое «ну-ну» ему дают старику подобие христианских добродетелей: смиление перед жизнью, бескорыстную, братскую любовь к людям, рыбам, птицам, звёздам, милосердие к ним; его приводят себя в борьбе с рыбой сродни духовному преображению. А культу Христа и его святых замещается культом «Великого Ди Маджио».

Сантьяго всё время снятся львы; старику не охотится на них во сне, а только с любовью наблюдает за их играми и глубоко счастлив. Это и есть его прижизненный рай, обративший полного соединения с природой. А ещё старику обещана будущая жизнь: его опыт, его любовь, все его силы передадут в ученика — мальчику Манолина. Значит, есть смысл жить, зна-

жизни и смерти». Повесть заканчивается не достижением поиска, а достижением земной благодати: «Наверху, в своей хижине старик спать спал. Он снова спал лицом вниз, и его сторожил юношик. Старику смирились львы».

Повесть «Старик и море» вызвала горячие споры среди читателей и критиков. Особенно важно для Хемингуэя было мнение великого современника У. Фолкнера: «На этот раз он нашёл себя Создателя. До сих пор его мужчины и женщины творили из глины, лепили себя из собственной глины; побеждали друг друга, терпели поражения друг от друга, чтобы доказать себе, что они стойкие. На этот раз он написал о жалости — о чём-то, что сокрушило их всех: старика, который должен был поймать рыбу, в чём потерять; рыбу, которая должна была стать его уловом, а потом пропасть; акул, которые должны были отнять у старика, — что сокрушило их всех, любило и жалело».

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Литературный миф:

Винеборная композиция

Символика

Частотные помёки и умолчания

Любовь и прочий быт ...

- Как проявляется мифологическое мышление в речи старика?
- Объясните фразы старика: «Тебя, старик, хватит навеки!»; «Мне уже всё равно, кто кого убьёт».
- Понимаю рыба старику дороже брата?
- С какой интонацией старик говорит: «Я не мог её убить по-дружески»? Объясните смысл этой фразы.

Любовь, быт ...

Найдите примеры подтекста в произведении.

Любовь, быт ...

- Уоррен Р.-П. Эрнест Хемингуэй // Уоррен Р.-П. Как работает поэт. Статьи. Интервью. — М., 1988.
- Аллен У. Традиция и мечта. — М., 1970.

# ПОЛВЕКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ

- Пoэтическая весна. ■ Пoэзия периода «оттепели». ■ Опыт пoэтов-фронтовиков. ■ Пoэзия шестидесятников. ■ Сокровища классической традиции в 1970-е годы. ■ Пoэтическая фантазия. ■ Авторская песня. ■ Пoстмодернизм

**■** «Пoэтическая весна». Сегодня, когда мы вспоминаем о пoэзии в связи со Второй мировой войной, на ум приходят знаменитые слова философа Адорну: «Как сочинять музыку после Освенцима?» И возможно ли после гадильных пoэзий и гибели миллионов в концентрационных лагерях писать о любви?

Однако тогда, сразу после войны, в нашей пoэзии первое ощущение было иным — победным, весенным. Оно пришло не сколько ранее мая 1945 г. Еще в 1944 г. Борис Пастернак писал 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, Пастернак повторил друг его поэтической юности — Николай Асеев (1886—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 Маннинга, его соратник, а после его смерти государственный поэт, выживший все достижения и праздники, он теперь устремился в мимими, душевной и природной, — к ладу (слово, которым в 1961 году будет названа его последняя книга стихов — «Лад»). В стихах Асеева о природе нет пейзажей, потому что в них нет опыта

микробиостей. В них явлена стихийная первооснова мира. Звуки, цвет — отчётливые, как будто воспринимаемые глазами. Есть в стихах и основной цветовой тон — синева неба фона, отражающейся друг в друге, обрамляющие этот поэтический снежный мир.

Но это была ранняя, опередившая свой срок весна поэзии. Снова ударили заморозок. Одной из главных мишеней партийного цензурирования 1946 г. в журналах «Звезда» и «Ленинград» (изданного лишь в 1988 г.) стала А. Ахматова. Под запретом — её поэзия. Это значит — поэзия. Лирика могла пробиваться только в переводах. Потому что шекспировские сонеты, переведённые Баршаком и увидевшие свет отдельной книгой в 1948 г., были откровением: в них выговаривалось запретное, подавленное.

Таким трудно даже представить, что попадало под запрет. Ахматова сразу же приняла нового поэтического облика Асееву. Её хотели видеть поэтом-публицистом, каким он был в 1930-х гг., а она отошла от газеты и газетного стиля. Ахматова взглянула от земли и, взглянув на небо, рассмотрел звёзды. Её обвинили в том, что она заняла «позицию звездочёта». Часто припоминали Ахматову стихотворение «У меня на окне этаже, на балконе — зелёная ива...». Деревце выросло в центре Москвы, в доме напротив старого здания МХАТа, и обрастило поэтическое изумление: «Нашёл чёму удивиться, — и как идеологически невыдержаный осудили даже иконы дерева — иву, «самое унылое из деревьев» [Бабур].

Но «Февральская поэтическая весна», ожидаемая в 1945-м, состоялась в 1953 г. — сразу после смерти Сталина. Поэты как будто предчувствовали, какие перемены грядут после марта 1953 г. Ахматову предшествующий год не опубликовавший ни одного стихотворения, — это при его-то привычке к газетной работе! — первым мартовским номере журнала «Огонёк» печатает «Весенний птицье»:

Пел торжественно петух,  
пар курился на задворье,  
звёздный жар почти потух,  
пел петух весны предзорье.

Шли часы такой поры:  
голоса прымолкли раций,  
столяры за топоры  
не подумывали браться.  
Всех сморило по весне...  
Птицы, звери, ребяташки —  
всё томуло 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 налисамо поэтом, забывшим о дёргающих за руки вых критиках, поэтом, помнящим только о весне, о некотором чувстве тишины и обновлённого счастья. Названия звучат обещанием новой поэтической манеры и новых нормальной, соприродной; «Зима», «Февраль», «Март», «Заря идёт», «Снегири»... Все они войдут в сборник, со временем названный «Раздумья» (1955).

Период «оттепели» начинялся не только политическими реформами против культа личности, но и нетромкой вниманию людьми маленьких лирических сборников, написанных уже покойными поэтами: Н. Асеевым, Л. Мартыновым... За ними последуют более значительные книги избранных стихотворений Н. Заболоцкого, А. Ахматовой, Б. Пастернака. Однако у тех, что появлялись первыми, было своё неповторимое достоинство — искренность и непосредственность. Слово расковалось — в мысль, в образ. Таким было тогдашнее ощущение, ибо тогда сравнивались не то, что предшествовало, и были убеждены, что ничего подобного не повторится. Это сейчас мы полагаем, что степень разрывов свободы была невелика, и знаем, что время для «оттепели» было отпущено очень короткое. Тогда этого не знали и были уверенны в своём незнании. Искренность стала девизом и вдохновляющим призывом того поэтического момента:

Что-то  
Новое в мире.  
Человечеству хочется весен.  
Люди мыслят о любви, о лире.  
Мир без песен  
Неинтересен.

Было напечатано стихотворение Леонида Бакинова (1905—1980) из сборника, на-  
зываемого просто — «Стихи» (1955—1957).  
Напечатанные тогда строки, ибо звука-  
ющими убеждением, действительно  
были. Стихотворение прибагло к нам  
и неоправданным аргументам для созна-  
ния принимающего обновление ис-  
кусства порядка как возвращение  
природы, таким прозрачным



На деревьях рождаются листья,  
Из щетины рождаются кисти,  
Холст растрескивается с хрустом,  
И смывается всякая плесень...  
Дело пахнет искусством.  
Человеческую хочется песен.

Эти строчки звучали не декларацией, а пророчеством, которое  
вспыхнуло прямо на глазах. Читатель был готов отклинувшись  
заполнить залы, перенести поэтические вечера на  
сцену... Скоро начнётся то, что назовут «поэтическим бумом»,  
главными героями станут молодые поэты, но не с них начнётся  
изречение поэзией голоса. До них была «поэтическая  
эпоха», в которой участвовало и старшее поколение, и поколе-  
ние, предшествовавшее молодёжи рубежа пяти-  
десятых — шестидесятых, — те, чья собственная молодость при-  
шла на конец.

Победители. Уходившие на фронт 18—20-летними, они воз-  
вращались (то, кому повезло), ощущая, что по опыту они старше  
— «старше на Отечественную войну» (А. Межиров). Это  
был тяжелый груз опыта — потеря, раз и знания о том, сколь  
много может человек в своём мужестве и как легко он пере-  
двинуться быть «человеком в своей жестокости». Для себя же они  
не жалели, а горючины жизни, за которую воевали:

«...не нужно жалеть, ведь и мы б никого не жалели.  
Мы пришли нашим комбатом, как пред Господом Богом, чисты.  
Мы изъятых порыжели от крови и глины шинели,  
Мы вспахали у мёртвых расцвели голубые цветы. <...>

\* \* \*

А когда мы вернёмся, — а мы возвратимся с победой,  
все, как черти, упрямые, как люди, живучи и злы, —  
пусть нам пива наварят и мяса пожарят к обеду,  
чтоб на ножках дубовых повсюду ломились столы.  
Мы поклонимся в ноги родным, пострадавшим от идей  
матерей расцелуем и подруг, что дождались любви.  
Вот когда мы вернёмся и победу штыками добудем —  
всё долюбим, ровесник, и ремёсла найдём для себя.



Семён Гудзенко (1922—1945) был не самым первым из молодых поэтов завоевавший славу, написав «Поколение» в 1945 г., а в печати «появится десять лет спустя, уже после смерти его автора. Судьба поэта и стихов складывалась трудно. Они не могли сказать правду о прошлом и о будущем покой мирной жизни. От них же требовали громогласных од, славящих идеи и её мудрого руководителя, якобы

печивших победу. Многое из написанного просто не пронеслось в печать, но поэты всё равно упрекали в упаднических настроениях, в желании встать в позу «потерянного поколения». Идеалы перегорели в военном огне.



Когда нападки на молодых поэтов перерастали в настоящую идеологическую кампанию против них, как было в 1948 г., ответил Александр Межиров (1923—2009) стихотворением, которое весь оставшийся отрезок советской эпохи станет одним из официозных партийных текстов, — «Коммунисты, вперед!». Для самого автора это стихотворение было охранной грамотой, спасающей его от сожжения, по крайней мере от мелких идеологических придирок, гарантирующей практический успех и издание книг. Начиная с перестройки А. Межиров перестает публиковать это стихотворение в свои новые сборники. Понятно, что талантливого поэта запомнился преимущественно в юности.

типа стихотворения. Однако нужно сказать и о другом: о том, что в то время этот текст был написан не по конъюнктурному настрою, а по искреннему убеждению. Сейчас, думая о прошлом, забывая о нем, мы слишком часто забываем, что многое делается не из желания приспособиться, а из искреннего чувства к идеальной истины, с которой партия пришла к власти, — это сомневается, что вера могла быть искренней, пусть даже и в стих — он не лжёт. Межиров не впадает в риторику, он пишет не слово, не лозунг, а веру, которая действительно живет на смерть.

Есть в военном приказе  
Такие слова,  
На которые только в тяжёлом бою  
(Да и то не всегда)  
Получает право  
Командир, подымавший роту свою.

Жгли мосты  
На дорогах от Бреста к Москве.  
Шли солдаты,  
От беженцев взгляд отводя,  
И на башнях  
Закопанных в пашни «КВ»<sup>1</sup>  
Высыкали тяжёлые капли дождя.  
И без кожуха  
Из сталинградских квартир  
Был максим<sup>2</sup>,  
И Родимцев<sup>3</sup> ощущал лёд.  
И тогда  
еще слышно  
сказал командир:  
— Коммунисты, вперёд! Коммунисты, вперёд!

<sup>1</sup> КВ — нариц тяжёлого танка.

<sup>2</sup> Максим — пушка с металлическим канулем, который снимали во время обогрева заряда боя, когда корпус разогревался.

<sup>3</sup> Ю. Родимцев — командир воздушно-десантной Оргбаты, отличившейся в 1943 г. в боях под Сталинградом.

К этому фрагменту приходится делать много пояснений и смыслов, ибо поэт сознательно насыщает текст реалиями, чтобы создать эффект присутствия, достоверности. Впрочем Межиров ищет рождения слова в жизненной ситуации. И не находит поэт не с громкого героизма, а с предупреждением о ключительности права — жертвовать жизнью, особенно боями. К этой теме Межиров не раз возвращался в стихах.

Искренность была также свойственна военному поколению. Она была иной, чём в «поэтическую вспышку». У пришедших с фронта была потребность не молчать после Освенцима и Буковицы, после ленинградской блокады и Стalingрадской битвы, а сказать, о чём вслух и нельзя было говорить, чего не хотели говорить. «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 посыпал на смерть. Вот отрывок из ещё одного межировского стихотворения:

Мы под Колпино скопом стоим,  
Артиллерия бьёт по своим.  
Это наша разведка, наверно,  
Ориентир указала наверно.  
Недолёт. Перелёт. Недолёт.  
По своим артиллерия бьёт...  
Нас комбаты утешили хотят,  
Нас Великая Родина любит...  
По своим артиллерия лупит, —  
Лес не рубят, а щепки летят...

Слышится жаргон официальных лозунгов о Великой Победе, которыми отправывали любые жертвы, ибо великое дело обходится без жертв: лес рубят — щепки летят... Последняя строка обретшая оправдательно-идеологический оттенок во времена прессий 1930-х гг. У Межирова именно об этом речь — о жертвах, а о праве одного человека превращать других в жертву собственной преступной нерадивости, глупости, жестокости. Смысл был прозречен в стихе. Чтобы его хотели притушить, цензура требовала «косметической» правки: «десантников, армия любит...». В таком смягчённом виде до сих пор время печатался текст.

«Коммунисты, вперёд!» — стихотворение, искажённое и для самого Межирова, и для лучших поэтов его поколения.

Что этого стихотворения — ада, военная, государственная, какими множеством на заказ и без заказа в ожидании одо-  
е вмуть имущих. Особенность этой оды в том, что она  
к противником од», как в одном из стихотворений («Ти-  
и сонглад») характеризует себя Межиров, и заставляет  
что его основной жанр — баллада: «баллада о не-  
и «руине», «Предвоенная баллада»... Здесь жанровое опре-  
лено выражено в называние, но часто и там, где оно отсутству-  
ет, упоминается и определяет манеру Межирова.

Баллада привлекала драматичностью ситуации, часто — чув-  
ственности в сюжете, стремительностью повествования, на-  
зываемого убедительными деталями, подробностями. Но и по-  
лучившего жанра, нелюбовь к высоколепному пафосу  
своей затянутости — черта поззии военного поколе-  
ния, даже когда их пытались писать, не особенно удава-  
ющие удавались фрагменты:

Я только раз видела рукопашный.  
Раз наяву. И тысячу во сне.  
Кто говорит, что на войне не страшно,  
Тот ничего не знает о войне.

Но не отрывок, а законченное стихо-  
Юлии Друниной (1924—1991),  
в смысле слова представляющее  
фрагмент первоначального целого.  
Фрагмент стихотворения Борис Слуцкий  
открывая её сборник «Не бывает  
невинственной» (1973): «Когда Дру-  
нинина стала эти четыре строки, она  
волном. А когда она нашла в себе  
тако запечатнеть длиннейшее, по её  
думам, стихотворное объяснение,  
запечатнеть это четверостишие, а оставить только четыре — не  
струки, Друнина стала поэтом-профессионалом...». Про-  
фессионалом предполагает умение не повторяться, а сказать



Сможет воспользоваться известными словами Б. Пастернака (из стихотворения «А. А. Ахматовой»), в военной поззии, как её осо-  
бенность и достоинство, с самого начала «крепли прозы при-  
чески крупинцы». Иногда стихотворение превращалось в тако-

го рода крупицу, взятую крупным планом, возникшую из памяти или из послевоенного трудного быта:

Моя любимая стирала.  
Ходили плечи у неё.  
Худые руки простирала,  
Сырое вешал бельё,  
Искала крохотный обмылок,  
А он был у неё в руках.  
Как жалок был её затылок  
В смешных и межных завитках!

Прекрасней нет на целом свете, —  
Все города пройди подряд! —  
Чем руки куденые эти,  
Чем грустный, грустный этот взгляд.

Знаменитое стихотворение Евгения Винокурова (1929—1998) написанное о частном и бытовом в 1956 г., памятном было перманами. Бывают поэтические эпохи, когда поэзии с ритическим презрением отвергает быт, противопоставляют им быт. Бывают другие эпохи, и сейчас трудно оценить, насколько было в 1950-х гг. это возвратное поэзии пришло с великом, эпокальным, государственным и рассматривать общечеловеческое. Тем более что у прошедших войну и быть всегда осталась бережное отношение как к тому прошлому, стеченному, хрупкому, чего они были лишены на чисто огненного безумия.

О тех, кто поэтом стал на войне, так до конца и при而出 говорить как о поколении. Среди них были одарённые люди не было гения. Взятые вместе, они были признаны «последним поколением»: Е. Винокуров, С. Гудзенко, Ю. Друнина, А. Николов, С. Наровчатов, Д. Самойлов, Б. Слуцкий... Некоторые остались в памяти несколькими стихотворениями, даже исключительно строчками. Сергей Орлов — едва ли не единственной строкой неизвестном солдате, могилой которому — вся пыльца земли. «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 учен-

— тех, чьи первые сборники вышли в свет позже, чем  
— Давид Самойлов и Борис Слуцкий. Их время в пол-  
ной мере наступит после «поэтического бума».

1. Какой была поэтическая реакция на Победу у поэтов старшего поколения и тех, кто непосредственно участвовал в войне? Почему вечная тема природы оказывается запретной и необычайно смелой в поэзии 1940-х — начала 1950-х гг., почему именно с неё начинается поэтическое обновление? 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 1940-х молодые поэты, продолжив традицию Маяковского, читали стихи в зале Политехнического института. Скоро на них пронесли, затоптали ногами, и Андрей Вознесенский (1933—1962 г. лишил «Прощание с Политехническим»:

В Политехнический!  
В Политехнический!  
По снегу фары шипят яичницей.  
Милиционеры свистят панически,  
Кому там хнычется?!  
В Политехнический!

Кто были эти возмутители поэтического и общественного спокойствия? Вознесенский тогда же написало: «Нас много. Но может быть четверо...» (Белла Ахмадуллина (1937—2010), Евгений Евтушенко (1933—2017), Роберт Рождественский (1932—1994) и сам автор). Рождественский удовольно скоро выпал из этой группы, но завоевал известность как автор многих песен («А эта свадьба пела в замке», «Я, ты, он, она, / Вместе — одна страна») и лирико-патриотических текстов к фильму «Семнадцать мгновений весны». Четвёртым в этой группе начал восприниматься Булат Окуджава (1924—1997), чья репутация авто-



ра и исполнителя собственных песен, пожалуй, оказалась наименее подверженной колебаниям моды и намного более подвижной и 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 политическим воодушевлением всю страну.

Важнейшее условие этой поэзии — единомыслие со своим автором, со своим читателем. В том же «Прощанни с Пилотомническим»:

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 декларацией неофициальностью, независимостью, своим нежеланием привыкнуть сабливаться. Она формулировала новые жизненные принципы — как казалось, по ним существовала. Формулировками привыкли 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, писателем. Его темперамент и характер славесного дара распределялись именно к этому. Но, по его собственной позднейшей формулировке «поэт в России больше, чем поэт» (поэма «Братская ГЭС») — он стал поэтом, «Больше, чем поэт» — это одновременно и никогда не было поэтом, ибо в предполагаемой этим признанием социальной роли поэта таится большая опасность, что его слово сдвигается с орудием, социальной функцией, ради чего поступится своей независимостью и глубиной.

Поэты, и прежде всего Евтушенко, порой действительности не бегали дальше других, предъясняли политические решения. Одна страница «Правды» (!) Евтушенко требовал «из наследников Сталина вывести», со всей откровенностью писал о жертвах

Бабьем Яре и, как будто в полном согласии со своим  
личинным 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 мое.  
Я делаю себе карьеру тем,  
что не делаю её!

Написанные в 1957 г., эти стихи воистину стали убеждением  
жизни. Им вылада редкая слава. Но довольно скоро к ней присоединился иронический оттенок, ибо автор действительно сделал  
паузу на том, что как будто её не делал, — на своё оппозиционисты к власти. Впрочем, как и Вознесенский. Общая ситуация  
отношения поэта с властью была такова, что ничего, кроме  
запрещенного, подцензурного, в печати появиться не могло, и сама  
оппозиционная смелость проходила через идеологический про-  
цесс цензуры. Чтобы сохранить положение и благополучие, при-  
чинять оставаться смелым в разрешённых пределах.

Не жертвовать было чем. В роли дозволенных советской вла-  
стью и принятых Западом посланников русской культуры эти единомышленники обхажали весь мир, знакомя с ним читателей в России  
своими поэтическими впечатлениями. Это была двусмысленная  
личина, которая прежде всего не могла не оказаться на достоинстве  
изображающего лжи стиха. Впрочем, поэтам казалось, что они не  
отступают от идеала искренности. Во многом они и были искрен-  
ны Рождественский, Евтушенко... Они были последними певцами  
идеалистической утопии, которым удавалось это делать с какой-  
то степенью достоверности. По большей мере эти двое были пу-  
бличисты, открыты, не боялись ошибиться и написать плохие  
стихи, ибо верили, что при том, как много они писали, обязательно  
напишутся и хорошие.

Потом это получалось, но чем далее, тем реже. Всё лучшее  
оказывалось на рубеже 1960-х. Евтушенко запомнился своим сбор-  
ником «Немножко» (1962), хотя сегодня его трудно перечесть, не-  
затуманившись второсортности стиха, которую не в силах скрыть и не-  
затуманивший темперамент автора. У Вознесенского осталось не-  
какие дюжины стихотворений для антологии русской поэзии

XX столетия: «Я — Гойя», «Осень в Сигулде», «Аэропорт», «Монолог Мэрилин 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 ими эффект был так силен, что инерция успеха сохранялась долго. Шестидесятники породили читателя медленно и постепенно, сначала ажиотаж утих, подиум Рождественского, потом на прилавке нет-нет да и можно было увидеть не раскупленным мгновенно при поступлении «Стихи Евтушенко... Ахмадулина и Вознесенский в свободной прозе» были ненаходимы вплоть до конца советского периода.



У Ахмадулиной роль была особая: быть более камерной, менее публичной. Её круг читателей был уже, на появление от этого ещё яростнее. В её стихах проявилась не эстрадная громкость голоса, а интимность, изящество, за которое глядящие легко принимали стилистическое значение; поэтесса любила придать голому тонкость и говорить с акцентом, как будто унаследованным от пушкинской эпохи. Голант Ахмадулиной прежде всего чисто циничный, 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 привык к своему призванию, он следовал вслуху аудитории и заботился о репутации. В этом смысле наиболее показательная фигура — Андрей Вознесенский, who он был наиболее прямым и одновременно наиболее зависим от внешних обстоятельств.

О его даре прекрасно сказано Ахмадулиной:

Люблю смотреть, как, прыгнув из дверей,  
выходит мальчик с развесью жонглера.  
По правилам московского жаргона  
люблю ему сказать: «Привет, Андрей!»  
Люблю, что слова чистого глоток,  
как у скворца, понгрызают в горле.

Небыто и тог, неизвестный и горький,  
сиреневый какой-то колодок.  
И что-то в нём, хвали или коры, есть от пророка,  
весь от скомороха, и мир ему — горяч, как сковородка,  
жигающая руки до крови.

Это мастерская поэтическая стилизация. Ахмадулина соединяет в ней своё и чужое: склонность Вознесенского к метафорическим парадоксам с собственным интонационным распевом в исполнении речи, из которой здесь так неуместно звучит ассоциативная Вознесенским метафора по типу, но богатая звуками искривлённой на всём протяжении слов рифма (она тоже имеет 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 непримечательный 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 было и особого поэтического языка, доступного для неопытного слушателя. Они выступили популяризаторами русской поэтической традиции, умело примириваясь к возможностям своего читателя и слушателя, к требованиям преимущественно рабочей аудитории. В такого рода общении возникал, особенно в первых порах, взаимно вдохновляющий контакт поэта и публикой; жили в стихах, жили стихами.

Итак, внешний успех заставлял приспосабливаться к массовому вкусу; жизненное благополучие — к условиям подцензурной литературы. Всё это, вместе взятое, довольно скоро заставило пожалеть о ненаписанном, неисполнёном, нерождённом... 1965 г. датирует А. Вознесенский «Людям нерождённым поэмам» [имеется в виду сборник «Ахиллесово сердце», 1965]. Ностальгическая мота с этого времени — самая искренняя и поэтически правильная — сожаление о том, что не было написано. Скоро пришла и тоска по написанному...



В 1975 г. А. Вознесенский выпустил сборник «Дубинный виолончельный», ставший, по сути дела, его первым и иррациональным итогом. За ним в 1976 г. последовала новая книга — «Истражных дел мастер». Первая её часть («школа» — авторский термин, продолживший витражную метафору) названа «Настоящему по настоящему»:

Я не знаю, как остальные,  
но я чувствую жесточайшую  
не по прошлому мостальгию —  
мостальгию по настоящему...  
Одиночества не искупит  
в сад распахнутая столярка.  
Я тоскую не то искусству,  
задыхаюсь по-настоящему.

«По настоящему» и «по-настоящему» — разница в дефике, — разница смысловая. В первом случае «настоящее», которое мыслится в противоположность «прошлому»; во втором — в противоположность «искусственному, поддельному, лживому». Только в момент совпадения этих двух значений у Вознесенского винутся искренние и, допуць тautологию, настоящие «таки». Только когда сегодняшнее, на которое неизменно настроены люди, ощущается как неподдельное и получает право — без излияния без угрызения — быть поставленным в стих. Непосредственность реакции на всё, что случается вокруг, и на то, как случается — мелочей, до подробностей, — это в природе поэтического выражения Вознесенского, которое тем самым оказывается мало зависимым от внешних условий существования и быта.

Когда же поэт стремится подняться над сиюминутностью настоящего к духовным (в этом — неподдельным, настоящим) достоинствам, здесь всё чаще срываются. По его стихам мы с достоверностью следим не за внутренней потребностью писателя за тем, какие проблемы сегодня «носят». Эмиграция сегодня в моде — мы в этом лишний раз убеждаемся, видя, с какой нестойчивостью в пределах одной журнальной публикации (Нью-мир. — № 1) А. Вознесенский метафоризирует иммиграционные темы: «Моей жизнью часть эмигрировала...» И на же странице:

Мозг умирвет. Душа-эмгрантка  
быстро, как женщина, вещи свои соберёт...

Плюс горожане дублирование, ибо приоткрывает метод работы, плюс горожане мусорование темы: едва ли автор заблуждается насчёт того, что действительные амигранты, особенно среди друзей, ни внутренним амигрантом, ни поэтом-бунтарём Вознесенского не считают.

Ещё ранее, при первых признаках нового религиозного возрождения, А. Вознесенский наполнил стихи соответствующим упомянутым: обедня, крестный ход, икона, собор и, конечно, распятие, ибо распятый поэт ощущает себя. Высокое и Божественное. Ничто не опровергается в «сегодняшнее» и возвышает его, — настоящим. Нет, не получается. Вовлечённые в поэзию, эти ценности популяризируются, размениваются. То, что должно было бы оставаться неподдельно, выглядит туристическим проспектом, рекламой памятников старины. Вещи нужные, но для поэзии недостаточные. От ощущения этой недостаточности — москальгия по-старому без подделок и фальши.

#### Городской в прочтении

1. На какую аудиторию были ориентированы поэты-шестидесятники и как это отразилось на их поэзии?
2. Чем объясняется само явление «поэтического бума»?
3. В чём скрываются поэтическая сила Е. Евтушенко?
4. В чём различие понятий «биография» и «судьба» поэта?
5. Какой смысл вкладывает А. Вознесенский в слово «настоящее», признаваясь в «москальгии по-настоящему»?
6. Насколько убедительно в метафорах А. Вознесенского соединяются сиюминутное и вечное?

После «поэтического бума», К началу 1970-х «поэтический бума» покидал себя. Дело даже не в том, что падает популярность его творцов, но сами приметы внешнего успеха перестают привлекать вёрным свидетельством поэтического достоинства: «брязкима», или «кастрадыма», поэтам противопоставляют «тихую лирику». Широко бытует в критике термин «тихая лирика», охватывающий имена очень разные — здесь и Н. Рубцов, и В. Соловьев и даже временами Д. Самойлов. Если и есть у них что-то общее, то в какой-то мере поэтическая судьба, связанная с заслуженном (по критериям бума) известностью.

Во все следующих двадцати лет трудно найти некий общий «тихий принцип»; ни безусловного лидера в поэзии, ни

безусловно преобладающей тенденции... Пожалуй, есть лишь общность времи обсуждаемой проблемы: олицетворение в поэзии. В сущности, это вечная проблема, но от эпохи к эпохе рефлектируемая с различной степенью остроты. Именно в эти годы — после «поэтического бума» — ее осознание становилось всё более настойчивым и обязательным. О ней спорили приятки, её для себя пытались обозначить поэты. Однако этот вопрос для всех вопрос отчётливее всего и разъединял. В критических дискуссиях речь шла о пределах допустимой традиции, о выборе и об оправданности того или иного поэтического направления.

■ Время задуматься о традиции пришло после нескольких драматичных бытования советской литературы, главным достоинством которой официально была признана её устремленность в будущее. К тому же поэзии предписывалось подтверждать мысли, заниматься делами насущными, а не самокопанием. Её не раз обвиняли в формализме, отдавании дань прошлому, антиподности. Серьёзные прегрешения, за которые — в зависимости от общей ситуации — спрашивали очень строго, а то и просто не разрешали печатать.

В более мягкой формулировке эти обвинения сводились к упрёку в «книжности», который постоянно звучал с 1970-х по 1980-е гг. И уж совсем дела было плохо, если, помимо избирательной начитанности, поэта обвили на том, что он читает не того, 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 Кипренский, говоря уже об обариутах, совсем не упоминаемых.

Период с 1960-х гг. до начала перестройки стал временем трудного охладения культурным пространством, расширенном границами дозволенного и допустимого. Скупо, но всё-таки издававшими нежелательных с официальной точки зрения классиков XX в., издавая, разумеется, не хотели, чтобы изданные были внимательно прочитаны. За право прочитать приходилось бороться, а потом — за право вступить в диалог с собственным творчеством. В этом диалоге, подхватывая слово, однажды изъянное и теперь возвращённое, пытались сказать больше, чем смогли бы от собственного имени. Традиция создавала некий

ищет культурный резонанс, мыслилась как форма иносказания и приращения смысла, способ освобождения.

Но на этом общность кончалась, ибо в собеседники выбиралась поэзия и свободы высказывания добивались, чтобы сказать всё. Критика обостряла разногласия. Чрезмерные похвалы, скажем, Н. Рубцову или А. Прасолову, когда их порой объявляли «авангардистами» 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, недавно изменившиеся от желания самих поэтов, сделались объектом критического манипулирования, разводились по разным группам и школам. Одним из «авангардистов» (В. Соколову, Н. Рубцову, А. Прасолову) противопоставляли «книжных» (А. Тарковского и Д. Самойлова, З. Ахмадулину, Ю. Мориц, А. Кушнера), хотя у каждого из них имелись своя «книжность», свои отношения с традицией и своя «авангардистичность».

Одним (Тарковскому, Кушнеру) более важно было усилить припомнить и настроить вспоминание 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, осмысливать своим голосом. И от тех и от других отличен **Давид Самойлов** (1920—1999), в первую очередь рефлексирующий в стихе, переживающий своим стихом вспоминание, всё более отдаляющую нас от тех, в ком продолжил в Сорокарий век русской поэзии, благодаря чему этот век был почти современным нам:

Вот и всё. Смеялись очи гени.  
И когда померкли небеса,  
Словно в опустевшем помещении  
Стали слышны наши голоса.  
Тянем, тянем слово залежалое,  
Говорим и вяло, и темно.  
Как нас чувствуют и как нас жалуют!  
Нету их. И всё разрешено.



Это восьмистишие Д. Самойлова помечено 1966 г. — годом смерти Ахматовой. Оно кажется удачным эпиграфом к другим следующим десятилетиям в нашей поэзии.

Не случайно, что оно написано Д. Самойловым. Он писавший в военном поколении издаёт свою первую книгу — в 1958 г., то значение в полной мере начинает осознаваться лишь в 1970-е — после выхода в свет первого маленького сборника избранных стихотворений — «Разноденствие» (1971).

Самойловская лёгкость, самойловская ирония: «Я сделал вновь поэзию игрой...» — привлекала одних и отталкивала других, полагавших более отвечающей духу времени неутибюрок торжественность, с которой следовало докладывать о достижениях, о свершениях, о нравственных искааниях... Тон определяли многие. По нему узнавалась и эстетическая позиция — отношение к природе, на верность которой присягали все, однако по-разному. Для одних она — пространство, открытое каждому движению, знанием и любовью. Для других — ревниво охраняемый заповедник. Первые непринуждённы, раскованы, претендуют не более чем на роль собеседника. Вторые напыщены, торжественны и брезгуют 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 звучание высказывания. Как будто бы не о главном...

Многое в его стихах — как будто бы... Как будто бы это зима — игра, как будто бы всё в ней только сиюминутно, бесконечно, 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 кимб зари округ берёзы,  
Как вокруг властельской главы...  
Читатель ждёт уж рифмы «розы»?  
Ну что ж, лови её, лови!..

«Попиров нет!» — таков тезис, доказываемый, а на самом деле опровергаемый стихом. Как много их, повторов, в этих строках. Пушкин — его нельзя не узнать, он процитирован отрывками и хрестоматийно. Начинается стихотворение с полуцитата в первой же строке: «Сухие, чистые морозы...» — стихотворение Виктора Соколова.

И заканчивается 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!

Думает, есть повторы, всё повторимо, хотя и не буквально, и не закону изменчивости неизменного. В стихе Самойлова — множество полуцитат, реминисценций, на которых поэт не застенчивается. Они лишь определяют характер постоянно поддерживаемой, но обнаруживаемой, невыпячиваемой связи с традицией, возникают, поглощаемые движением стиха.

В 1970-е гг. традиция — предмет постоянных критических споров, поиск к которым даёт сама поэзия. Поэтическое прошлое становится предметом рефлексии, выбора. Традиция обнаруживается как процесс двусторонний, как диалог, в котором поэту (без хрестоматийной заученности) выглядит и тот, кто оказывает влияние, и тот, кто его воспринимает. От его восприятия и от его таланта зависит степень равноправия собеседников.

#### Вопросы и задания о прочитанным .....

1. В чём заключался упрёк поэтам, которых критика называла «кинижниками»?
2. Какого рода отношения с традицией были установлены в поэзии Д. Самойлова?
3. Как в поэзии Д. Самойлова сочетаются «автор» и «неповторимость»?
4. Что имело в виду поэт, называя поэзию «игрой»?

**Изменчивость неизменного.** Каждая эпоха делает свой выбор и в нём сознательно определяет свою традицию. Среди поэтов, сделавшихся особенно значимыми в 1970-х гг., — *тютчевцы*.

Для русской поэзии узмаваемый тютчевский образ — царевна перед лицом мироздания. Один на один с мирозданием. Дева и Вселенная. Их диалог, которому всё более угрожает исчезновение. Не этого ли боится человек, научившийся бояться природы, не полагаясь на её милости, но едруг растерянно прымкающий к себе, что перестаёт слышать её голос?

Боюсь, что над нами не будет

Таинственной сини,

Что, выплыв на лодке, повсюду достану

шестом...



Удивительно ли, что последний год своей жизни Н. Рубцов (1936—1971) расставался с томиком Тютчева?

Удивительно ли и другое — трудно ли пути, которым шёл к классической книге Н. Рубцов, чья жизнь сложилась так, что плоды его школьной образованности (он жил и учился в детском доме в краевом уголке Вологодской области) оказались даже более скучными, чем обычные?

Видимо, правы те критики, которые ставили имя Рубцова в ряд «органичных» поэтов, противопоставленных «академическим». Нет, для Рубцова в силу обстоятельств его жизни, его личностной специфики вхождение в традицию читалось более медленно, трудно, чем у многих других, но и этого не менее плодотворно. Он не хотел быть замкнутым в круге своего непосредственного опыта — пережитого, не хотел по примеру многих ощущать лишь поверхностный слой разговорной речи почвой своего стиха. В этом он сходен с другим современником — Алексеем Прасоловым (1930—1972).

Оба они, если воспользоваться термином современного литературоведения, знают своё типологическое родство с традицией Тютчева, мыслят себя по аналогии с тютчевской традицией, но с постоянным ощущением того, что их биография и эпохи не могут быть переданы путём её буквального повтора. Чуть ближе они соприкасаются с тютчевским образным строем, то

чувствуют необходимость поправок, вносимых собственной рукой:

Я услышал: коряве дерева пело,  
Мчалась туч горопливая 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 селеня,  
Где дымки — как простёртые в ужасе руки,  
Надвигалось понятное сердцу мгновенье.  
И ударила ветром, тяжёлою массой,  
И меня обернуло упраимо за плечи,  
Словно хаос небес и земли подымался  
Лишь затем, чтоб увидеть лицо человечье.

Также, в стихотворении Прасолова, многое опознаётся как тютчевское: встреча человека с «родимым хаосом», ужасным и величественным; узнавание своего исконного родства с вечерней природой («ночных» стихотворений немало написано Рубцовым)... Собственно тютчевское возникает уже в трёх словах первых строк: «...корявае дерева пело...»

Коряве дерево — символ живой природы, окончательно отошедший для русской поэзии только Тютчевым. До него были лишь философские, еретические по тому времени учения Державина, лишь опасливое угадывание новых возможностей поэзии, проникающей в душу природы у Карамзина... Но никаким эпитетом сопровождает поющее дерево современный поэт — «корявоое!» Оно есть точка, с которой начинает развертываться тютчевский лейзаж, именно благодаря ему, этому неизменному, казалось бы, элитету, одновременно становящийся центром иной поэтической системы.

И тут и у Прасолова, и у Рубцова взгляд по-тютчевски свяжет земное и небесное. Эта вертикальная координата художественного пространства особенно отчетливо прочерчена в стихах Рубцова; мы следим за взглядом, охватывающим высоту «лубяну» «высокий дуб, глубокая вода...», «звезда полей» смотрящим в полночную полынью... Очень часто вслед взгляду — будущие 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, противящийся романтическому переосмыслению, которое вышло из ложной красотивостью. Поэтому и в «стютеческих» стихах приводят коробиться крыши селенья, поёт корявое дерево; это «лучшие 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, —  
Вспрямив дулом, выбегу на коли  
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 определённее ощущалось, что, говоря о придиции, подразумевают нечто большее, чем профессиональная верность великим предшественникам. Ими, великими, скажем, что, для чего у нас нет ни смелости, ни слов. И всё-таки слова начали исхать, произносясь то языком, коснёющимся от непринятого, напротив, пробалтывая легковесно, не успев пережить. Тогда и захотелось, чтобы слово отяжелело смыслом, засветилось тойной, чтобы оно восстановило связь с тем, что один поэт называет «тайинственной», другой «неназванной силой». Погребение духовной веры вдохновляет поэзию, которая, в свою очередь, становится прибежищем религиозного чувства, всеё ещё запрещенного, невозможного в своём прямом выражении.

■ Но и поэзия, конечно, не без труда пробивалась к запрещенным темам, легко вызывая обвинения в мистицизме, пессимизме... Оно распространялось и на классику. Так, пастернаковский цикл «Стихи из романа» не мог быть до 1980 г. напечатан полиграфом. Среди того, что исключалось в советских изданиях, был также

(ст.) «Рождественская звезда», «Гефсиманский сад», «Мария Магдалина». Лишь в отрывках первоначально появилась поэма А. Межицова «Проза в стихах».

Небытаки поэзия по мере сил пыталась заполнить душевный дефицит, восстанавливая утраченное чувство преемственности. Этим связано и повышенное чувство важности собственно прошлого — традиции. Вместе со всей литературой поэзия с особым энтузиазмом начинает пронизывать слова «дом», «радость», «спамять». Но это не только стены, вещи, хотя они тоже одушевляются, это отпечаток ушедшей жизни. В первую очередь это люди, оставившие его, его обжившие. Поэма Олега Чухонцева так называлась — «Свами»; она, как и многие стихи, о родных, об ушедших, в память о них:

...И дверь впутьмах привычную голкнул —  
в там и свет чужой, и странный гул —  
куда я? где? — и с дикою догадкой  
за столье склонил невдалеке,  
вспятился — и щёлкнуло в замке.  
И вот стою. И ручка яд лопаткой.

Цена поэтического воспоминания такова, что легка определить изображаемое, более не существующее. В прошлое можно вернуться вспять, неожиданно для себя переступить его порог. Это воспоминание так и начинается — с видения и с многоточия, вспоминается итогом тому, что было:

И прожитому я подвёл черту,  
жизнь разделив на эту и на ту,  
и полукизни опыт подытожил;  
та жизнь была беспечна и легка,  
легка, беспечна, молода, горька,  
а этой жизни я ещё не пражил.

Но стихотворение стоит последним в сборнике О. Чухонцева «Любовное окно» (1983). Всего лишь вторая книга известного поэта, а первая — «Из трёх тетрадей» (1976). Чухонцев один из тех, чьё илление читателю, помимо журнальных подборок, долго складывалось, один из тех, на чью долю выпал запоздалый успех, выразительный в это время для не желающих следовать модной произволенных тем.

А у Чухонцева к тому же, о чём бы он ни писал, слышна 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 считает нужным, даже на полуфразе, на полуслове. Стих подчас настолько разговорен по интонации, что уже не удовлетворяется воображаемым собеседником, но шире растает в диалог:

...И уж конечно буду не ветлою,  
не бабочкой, не свечкой на ветру.  
— Землей?  
— Не буду даже и землею,  
но всем, чего здесь нет. Я весь умру.  
А дух?  
— Не с букварём же к аналою!  
Ни бабочкой, ни свечкой, ни ветлою.  
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, становка которых ею долгое время не прощлялась. В крайнем случае — под знаком открытия космоса и других технократических свершений, воспевавшихся не только дежурными пессимистами, но и таким серьёзным поэтом, как Леонид Мартыненко. Он потратил немало лет и искреннего энтузиазма, но лучшую из последние годы книгу, напомнившую о его молодой силе, написал перед смертью и с мыслью о смерти — «Золотой запас» (1981).

1. Какой смысл вы придаёте к понятию «традиций»? Предполагает ли оно для вас подражание, заимствование?
2. Почему именно тютчевская 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 называемых 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 определила поэта. Не нужно в стихах искать терминов и гезисов. Смысла часто никакой системы мысли и нет за стихом, а право говорить о поэтической философии как продуманном отношении поэза 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 деревё!  
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—1997). По возрасту бывший чуть младше, чем юнниные 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 эрит-

тельным впечатлениям, Соколов не был живописцем, и было это фиком. Его менее интересовал цвет, чем контур, контраст, притяжение в игре света и тени:

Света белый карандаш обрисовывает здания...  
Я бы в старый домик ваш прибежал без опоздания,  
Я бы 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 в ёщё в начале.  
Пусть уходит мой трамвай! Обращая к ночи времена.  
Я щепчу беззвучно: «Дай позанимствовать умёны».  
Глазом, сердцем весь приник..., Помоги мне в час  
бесплатной!

Я последний ученик в мастерской твоей холодной».

Присутствие «тайинственной силы» всегда ощущалось в творчестве Соколова, хотя он как будто и не стремился приблизиться к ней, преткнувшись за оболочку зрячего. Тайна мира была для него неотъемлема для него в своей мераизгаданности. Он никогда не напечатал её, не подчёркивал иносказанием, не старался придать своим беглым эскизам вид многозначительной притчи. А искатели рассказывания такого рода историй, где за частным угадывается всеобщее, за бытом — бытие, в поэзии тогда овладели гениями А. Межиров и Б. Слуцкий, О. Чухонцев и И. Шклеревским.

Кто-то в поле срывает стоп-кран.  
— Стой, держи! — И опять не поймали.  
Он бежит, задыхаясь, в туман,  
вдоль болота осенниего, к маме.  
Отоспится, польёт 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 пролягала зима.  
Поезд шёл, тормоза не визжали.  
Может, стал он взросле к весне  
и удача к нему постучалась.  
Может, просто на этой версте  
никого из родных не осталось...

Это стихотворение И. Шклоревского написано на рубеже 1910-х, когда он окончательно отдал предпочтение мысли, сгущённой в афоризме, в притчу о жизни, о человеке, подчёркнутую ясностью, рубленым ритмическим жестом. Впрочем, интонационная ясность (напоминающая межировский мерный накат ритма), способные поставить точку в конце строки ему были свойственны всегда, воспринимались как верный тон для выражения юношеской изыскованности, уловчивости.

В этом стихотворении — юношеский порыв, бунт, дерзость, потом — чувство утраты, как будто что-то стремится к завершению, едва успев начаться. И это что-то — жизнь. Так Шклоревский (и не только он) обретал умение сказать о главном — жизни, может быть, не столько сказать, сколько дать почувствовать это главное, прикоснуться к нему.

В книгах о состоянии поэзии, которые не раз возникали как энциклопедия критике, так и в литературооведении, мелькали традиционные родовые определения: эпос, лирика... Что сегодня важнее? Что преобладает? Одни говорили, что эпос стал лирическим, другие отмечали эпичность лирики. В общем — полнота взаимодействия и расцвет всех жанров. Это было не так.

Объем живого поэтического слова в действительности сильно уменьшился. Позмы писались — и довольно широко. Но в существе, и такого рода пафосу время не располагало, ибо его величие и монументальность были вымученными, вынужденными.

Позма жила в форме более личной, фрагментарной, как «Alter Ego» у А. Межирова (не случайно обещавшего «...ни романа, ни эпоса не напишу...»). Распространилась небольшая сюжетная форма (по типу тех, что писались Д. Самойловым), повествующая ощущение, напоминающая балладу.

В целом поэтический диапазон сузился. С одной стороны (вспоминая мысль о лирическом дневнике), утвердилась фрагментарная форма: отрывок, фиксирующий беглое наблюдение. Но фрагмент удачен, только когда в нём проявляется ощущение — мгновенной вспышкой, схваченное как бы боковым зрением. Таковы, например, «Пирнуские элегии» Д. Самойлова, некоторые стихотворения Владимира Соколова...

С другой стороны, выжили повествовательные жанры. Позже не надеясь на выразительность слова, на непосредственность чувства, доверилась сюжету. Хотя так называемая авторская поэзия при всей её популярности не считалась явлением литературным, но и печатаемая поэзия развila вкус к балладности.

Притча и баллада всё более распространялись, становясь откровенно иносказательными, романтически таинственными. Пожалуй, самый длинный ряд романтических ассоциаций вспомнили в критике поэзии Юрия Кузнецова (1941—2003). О нем в первую очередь 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 в сборниках «Во мне и рядом — даль» (1974) и «Край света — первым углом» (1977), на него обратили внимание. Более того, он поразил воображение критики. Читательский успех был гораздо более скромным: чаще встречались любители поэзии, интересующиеся об этом «егромком» поэте слыхом не слыхивали, что доказывало, что, впрочем, лишь изменившееся состояние общепоэтической культуры, известность в которой приходила гораздо более медленно и трудно, чем это было в 1960-е гг.

Первое, чем запомнился Ю. Кузнецов, были его погибшие в воспоминания (поэмы, стихи) о войне, не виденной своими глазами, но вошедшей в детскую сиротскую память. Минуты, когда коробил тон — жёсткий, если не сказать жестокий, как будто бы настроенный по знаменитой строке С. Гудзенка: «Нас не надо жалеть, ведь и мы б никого не жалели...». Кузнецов и не плачет: трагически погибшим отцам он отвечает рассказом о погибших оставленных ими жён и детей. От этих военных воспоминаний поэт ведёт свою интонацию, и они формируют мир.

Действительность так легко и часто изображается как уничтожающая свой материальный образ, что естественно ожидать вода в хаосе как определяющем начале поэзии Кузнецова. Это не «древний, родимый», как у Тютчева, хаос «ночного сияния». Хаос созданный — хаос взрыва. Бесформенность — это память об утраченной, взорванной форме. Едва ли не самое стихотворение Ю. Кузнецова, написанное в память о выжившем отце, — «Возвращение» — кончается строфой:

Всякий раз, когда мать его ждёт, —  
Через поле и пашню  
Столб крутящейся лыни бредёт,  
Однакий и страшный.

Ныне поэта о мироздании начинается с этого жестокого опыта: «кайны начинаюсь...».

Ю. Кузнецов не ограничился только воспоминанием и, отталкиваясь от впечатлений памяти, развил свой взгляд на мир, в котором все относящееся к личному, индивидуальному бытию, существует под знаком уничтожения, под знаком таких понятий, как «никогда, ничего, ничего».

Что в этом слове «ничего» —  
Загадка или притча?  
Сквозит вселенной из него,  
Но Русь к нему привычна.

Так начинается своеобразное конструирование поэтического мира. Умение дать закованные до формульной точности метафорические перифразы — сильная и, пожалуй, самая оригинальная карта языка этого поэта. Сюжет у него нередко — проприетатарического вживания в образ предмета, вот почему мы видим в названиях стихотворений одно и тоже слово: «Лыни», «Колесо», «Снег», «Кольцо»... Это именно те пределы значения, которые становятся опорными в кузнецковском языковом мифе.

Ю. Кузнецов явился в удачное время, чтобы быть замеченым, и не сколько лет в поэзии были заполнены ожиданием: приходит? где молодые? Долгое время в поэзии отсутствовало ощущение, которое заявило бы о себе как новое, которое было сформировано ходом бытия ровным и размёренным, — да, но в ходе этого ровного бытия сознание совершило невинный скакок, как будто только теперь до него в полной мере долетнула взрыданная волна всех грандиозных исторических, социальных, научно-технических потрясений ХХ в. То, что происходит, господствует с тем, что ещё поражает новизной, — деревенская провинция со своих шатких дощатых мостков, закинувшую в почное небо, ещё не перестала удивляться полётам спутников. Таким запомнили своё детство поэты



1. В каком смысле жанровое определение «притча» присуще стихам И. Шклоревского 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. однако каждый вспоминал своё. На этой основе возникли различные манеры, ориентация на разные культурные и нравственные ценности, на разные имена старших поэтов, среди которых были учители. Одни ориентировались на Межирова, Самойлова, наследуя от них вкус к «прозе в стихах», изысканность деталей и стремительность балладного жанра. Другие, которых прошло в деревне, присягали на верность Есенину и Рубцову, предпочитали умильность элегической интонации, желание о покинутом доме.

У этих вторых круг поэтической памяти был сходным языком образия, различались лишь имена деревень, а в остальном и фотография, и набор дорогих подробностей были одними и теми же. Они и печатались предпочтителен в коллективных сборниках на страницах альманахов «Истоки», «Поззия», которые, кстати, в конце 1980-х гг. открыли свои страницы для совсем новых групп поэтов. Их, как говорили в 2010-е гг., можно было назвать служителями Госложи Большой Метафоры.

За ними закрепилось определение «метафористы» или даже «метаметафористы». Они более всех привлекали внимание к молодым именам, вызывая 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 говорить, правда, лишь отдельные строчки, ибо только Ивану Жданову удалось в 1982 г. опубликовать сборник «Портреты». Остальные почти не печатались, но уже много выступали, завоевали популярность у столичной молодёжи. Чаще всего называли три имени: Ивана Жданова, Алексея Парщикова (1954—2009) и Александра Ерёменко.

Одним из первых стихотворений Парщикова, появившегося в доступных широкому читателю изданиях, была «Элинки»:

напечатан московским «Днём поэзии» в 1984 г. О чём она? о любви и о красоте живого. Странный повод? Вот если бы она была или олень, но жаба...

Их яблок зеркальных пугает трескучий разлом  
и ядерной кажется всплеска цветная корона,  
но любят, когда колосится вода за веслом  
и скрежет кустарник в сливовом зловонье затона.  
И девичество вяжут, в замужестве — ходят с икрой.  
Или пуг насмерть сразятся, и снова уляжется широк.  
А то, как у Данта, во льду замерзают зимой,  
а то, как у Чехова, ночь проведут в разговорах.

Природа прекрасна, то — во всём. И ещё одно — древо-  
миращающая мысли к каким-то дачевицким глубинам,  
к неведомому, чтобы затем вернуть их к человеку  
сущности родственности мира его культуры природному миру  
сегодня, когда и миллионы лет биологии, и века цивилизации  
так легко могут сойтись в уничтожающей их мгновенной  
мике: «...и ядерной кажется всплеска цветная корона...»  
Напомнику выпадает роль посредника между тём и другим,  
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 Багория,  
как телефоны-автоматы  
надвостенной территории.

«Дубу» важна и для автора (не случайно название для этого «Избранного» — строчка из неё: «Дубовый лист виолончели»), и для молодых поэтов. Вознесенский — один из тех, кто подсказал и ряд проблем, и способ их решения — метафорий. Его метафора — вспышка сознания, потрясённого глубиной увиденного и фиксирующего неожиданность открывавшихся глазей. Его метафора по преимуществу зрительна, а в поэзии сегодняшней она по преимуществу умозрительна. Ничешне подмеченное сходство для неё — только повод для дальнейшему развертыванию 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 дрозофила,  
их жмет по равнодействующей сила —  
они застряли в сплющенных часах.  
Последний филин сломан и распилен  
и, крапкой канцелярской пришилен  
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 — филином с биноклем. Не в этом их различие. В том же сходство. Их различие в другом: у Вознесенского — мысленное впечатление внешнего подобия; у Ерёменко осуществлен на более образном пространстве сдвиг смысловых пластов, при котором природное прорастает сегодняшним, индустриально-техническим. Здесь и своё видение природы, и свой образный сюжет, возникающий за счёт полноты перевоплощения, за счёт граничной деформации образа.

■ Это было по «крайней мере смело и необычно, хотя и шансы ассоциации в поэтическом мышлении ХХ в., которых и сами метафористы не скрывали: их интересовали футуристы, облучуты. Многое они не открыли, но лишь вернули в современное понятие, что само по себе немало. Но, возвращая, они начали дать картину мира, увиденную современным взглядом, проницательным, проникающим в метафизику мира, а не туманным и блекдающим на его поверхности».

Однако довольно скоро определилась печальная закономерность: наиболее интересные стихи поэтов оказывались позднейшими рамками датами, относящимися ко времени до их широкой известности, до того, как их начали печатать. Как будто немецкая волна молодёжного авангарда Спайса, как только вышла наружу, как только был закончен первый период её внутреннего, потаённого развития. Первый успех привёл к нака-

ни бы то ни стало развить его, а это не лучшее побуждение  
человечеству.

Любим молодых столкнулась с непредусмотренной трудностью. Трудно писать, когда всё под запретом, когда ничего нельзя написать, как оказалось, не менее трудно — когда всё можно. Во этом случае, слово звучит иначе; ему требуется новая значимость, ибо оно теперь не продержится одной иронией, мистическим выражением официоза, глухими намёками на то, о чём нельзя говорить, открытым текстом. Не только молодые почувствовали на душу давление новых, как будто бы благоприятных условий. Это чувствовали все, но особенно остро в тех областях, которыеились сложились как внелитературные, непечатаемые. Такой, например, авторская песня.

Барин и Высоцкий, Окуджава и Ким... Они представляли поэтическое слово для миллиардов, но в позиции их как бы не было (Окуджава имел некоторое исключение). Теперь о них пишут, их читают — и в этом своя опасность. С одной стороны, фактически публикации удостоверены литературные права, но с другой — они памятниками, песенные тексты несут некоторые потери. Известует расхожая поэтическая метафора — поэтический голос; она и расхожа, в ней есть смысл. Она подразумевает узнаваемость — на слух, по звуку — поэтической индивидуальности. Голос запрограммирован в слове. У поющеого поэта «голос» — текст, неотделим от физического голоса, от облика, от внешности. Это не худшая позиция. Это просто другая позиция и даже другой вид искусства, где слово слито с игрой, с интонацией.

Интонация, может быть, самое важное. Её едва ли не более сложно определить: уж, кажется, и тема, и текст — всё совершенно ясно, а тем не менее официального одобрения не вызывает. Но в интонации неудобное, непозволительное, волнодумное звучание. Ведь и согласное мнение звучит крамолой, если своё мнение вовсе не рекомендуется иметь.

В тому же мнение поэта, как правило, оказывалось подчёркнуто официальным, опровергающим стиль монументально-мемориальной торжественности. Символично, что одна из первых памятных песен В. Высоцкого «Братские могилы» — о тех, кто погиб, не оставив имени, не заслужив памятника:

На братских могилах не ставят крестов.  
Но разве от этого легче?

Словесно это была позая, рождавшаяся в разломе речи штампа: «Ведь бокс — не драка, это спорт отважных», «боец, майор разведки и прекрасный семьянин», «Теперь звяльте пару слов без протокола: / Чему нас учит семья и школа?». Выписывать можно бесконечно, ибо это стиль. Стиль позы, которая существовала (если вспомнить термин М. Бакштса по закону «смаховой культуры», противостоящей любой аффектности, опровергающей её пародийным приёмом. Это был стиль, приглашающий мыслить без формул, жить без памяти и умирать без памятника. «Я, напротив, ушёл всенародно / В гранита...» Так хотел уйти В. Высоцкий, но это ему не удалось: он не избежал памятника, распродажи фотографий, поклонов на холщовых сумках... Он за них не в ответе, это было не его.

Это случилось после того, как авторская песня сменила краинную популярность на запоздало дозволенную славу. И она не стала от этого лучше. Упало прежде всего литературное, особенно поэтическое значение песни. Об этом точно говорил Б. Окуджава (Советская культура. — 1987. — 28 апреля) — низованность, влияние эстрады... Авторская песня, температурившая своему прежнему образу существования — в магнитной записи, проходит испытание гласностью.

#### *Гаданийки о причинах* .....



1. В чём принципиальное различие метафоры у А. Вознесенского и поэзии «метаметафористов»?
2. Как природа и культура сходятся в поэтическом образе и как 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 восемидесятых. Она оказалась достаточно тяжёлой для всей поэзии, ибо её, пожалуй, точнее всего можно характеризовать тютчевскими словами: «Теперь тебе не до стихов, / О слово русское, родище!»

До стихов ли, когда спорим о демократии и о рынке, о важности реформ и о невозможности сталинизма? Мы редко обращаемся к поэзии за историческими аргументами, хотя разве академический «Ракинизм» — не один из убедительнейших аргументов в споре? И тем не менее Б. Случкий тщетно останавливал прохожих,

«Расспросите меня про Стадион. Я его современником был».

Именно Борис Слуцкий (1918—1989) был одним из немногих, кого читали после его посмертных подборок. Их полной прокатились по всем журналам. Затем вышли в свет первые сборники, представляющие нового Слуцкого: «Покорения» (1988), «Стихи разных лет» и «Немзданное» (1989). Неопубликованные познакомились у поэта за многие годы работы в столице.

Литературное пространство у Слуцкого просматривается насквозь, нет ни тени, ни уголка, где бы можно было склониться и что-то утаить. Нравственный вывод ясен... Есть много поэтов, чью мысль звучит остро, благородно, чью суждения бескомпромиссны и афористичны. Однако только к Слуцкому особое отношение. Для Слуцкого издавна вдохновением служила память. Память не в общих чертах и приблизительно припоминая, но ответственностью единственного свидетеля. Чем дальше он отходил от событий, о которых писал, тем более прояснялась память, поддержанная поминанием. Потом она пошла напрорывной — отсюда продуктивность Слуцкого; оставалось только вспомнить, прокомментировать, что он и сделал, прежде чем закончить в последние годы болезни. Именно его стиху присуща непрекупаемость услышанного слова, которой в равной с ним добился, быть может, только еще один поэт — Борис Чирбабин (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 неправдой и злом?

Чирбабин на многие годы был выброшен из литературы. У него не имелось времени — не спешить, не участвовать в борьбе за литературные репутации, а следовать забытому пророческому



предназначению поэта. Этот эпитет он сам подсказывает в своем творением «Сбылась беда пророческих угроз...».

Он пророчествует, он проповедует, ощущая пространство своего стиха народную национальную историю. Он любит существовать, но не с тем, чтобы отметить у достопримечательностей, а с тем, чтобы войти в чужую культуру. Впрочем, чужой для поэта национальной культуры не бывает, он всегда свой. Но к любой из них у него единое отношение — как к высшей ценности и единое требование — сохранность.

Стих Б. Чичибабина достигает звуковой пластики, смысл которой вылеплен в звуке и только тогда осознан, закреплен в слове. Армения — звуком горной лавины: «Ты храмы рубила в горах без дорог...» Украина — натурфилософской образностью «из источника Сквороды» и мягкостью её речевых перекатов:

На исходе троицы, в чернокнижье болот проторейной,  
древокрылое дно увидеть очам довелось:  
богом по лугу плыл, окрылённый могучей короной,  
в попыхах не осознанный лось.

Последняя строка необычна: в ней акт осознания, начавшегося того, что уже явлено образом, но лишь в последний миг — «в попыхах» — удивлённо соотносится с именем, обновлённым этой яркостью образного видения.

Разговор в поэтическом смысле всё чаще выходит на странственную метафору. Её подсказывают сами поэты: они нуждаются заново освоить для себя, для поэзии мироздание, странства, 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. Такое 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 заурядье — 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 Канжеева, Льва Никона.

ирии Цветкова... И всё таинственным событием было явление Бориса Слуцкого.

Вопросы о пророчестве .....  
.....

- 1. Каким образом метафора «волчий склон» реализует себя в стихах Б. Слуцкого?
- 2. Как вы понимаете пророческое предназначение поэта? В какой мере оно присуще сегодняшней поэзии?
- 3. Изначалась ли зримость важным свойством образа у Б. Чичибабина?

**Борис Бродский (1940—1996).** Бродский так и не вернулся в Россию, не исполнив 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 впопыхах не найду,  
между выцветших линий  
на асфальт упаду...  
(«Стонсы», 1962)



Бродский возвратился лишь стихами и изменил пространство моей поэзии. Однако известными прежде стихов становились уже его биографии. Одаренный ленинградский поэт, оценённый Замятиной, официальное признание он получил чисто посмертно: сначала его не печатали, потом, в 1964 г., устроили политический процесс и осудили как тунеядца на пять лет ссылки. Членами писателей и деятелей культуры Бродский был осуждён досрочно и в сентябре 1965 г. вернулся в Ленинград. К этому времени был издан за границей первый сборник его опубликованных произведений. Там, и только там, в последующие двадцать лет продолжали печататься его произведения. Туда в 1972 г. был выслан и сам поэт. Он поселился в США. В 1987 г. посмертно присуждается Нобелевская премия, послужившая поэту 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 решительным недрятием, вплоть до отказа Бродскому и предсчитаться русским поэтом.

Эта дискуссия затронула даже тех, кто совершенно не соединял националистическим играм и Бродского готов оценить, не считая его стоящим вне русской литературной традиции.

Спор о том, что считать национальной традицией, в какой мере она устойчива и открыта изменению, — этот спор не только начинял, он нам, безусловно, предстоит. Что же касается права и возможности оставаться связанным со своей культурой, то это вопрос, который мы десятилетиями считали у себя с беспрекословной негативностью решённым. В эмиграции на эту тему много сююрили: одни полагали, что они унесли Россию с собой, снявши себя, и только себя, её храмы были, гибнущие трагически переживали отторгнутость — по краине пространственную — от неё. Всматриваясь, припоминая, как мывая заново, стремились осознать прошедшее с опущением недоступной тогда в пределах России свободы мысли. Их чувство свободы, с которым судят поэт о её величии, и трагедии, поражало тогда в стихотворении «На смерть Жукова» похороны которого И. Бродский видел в Америке по телевидению:

Вижу колонны замерших впуков.  
Гроб на лафете, лошади круг.  
Ветер сюда не доносит мне звуков  
русских военных плачущих труб.  
Вижу в регалии убранный труп:  
в смерть увозят пламенный Жуков.

Что поражало в первый момент? Если и успевал удивляться архаичности классичности жанра, то лишь мгновенно, чтобы в час же переступить стилистический барьер и более не вспоминать. Оставалось лишь чувство властной свободы, в которой произносились слова, не допускающие сомнения и побуждающие к согласию. К согласию и с избранным геромическим масштабом... блеском манёвра о Ганимбалие напоминавший средь степей...», и с оценкой эпохи, незабываемо смешавшей геройский 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 стюкайная взвешенность оценки тех событий, которые сегодня — недавняя история и предмет яростных споров. Не говорит так, как будто и спорить здесь не о чем, не нужно припомнить факты, объяснить, почему же полонию не только мечом приходилось спасать родину, но и говоря (что говоря или перед кем — об этом ни слова), почему Жуков окончил «дни своих глуха в опале, как Велизарий Помпеев». Скупо, без подробностей, как будто само собой понимается, что в стихотворении об истинной величии неуместно распространяться о ложных кумирах, безымянно растворившихся в попытках биографии великого человека.

И сквозь властную убеждённость стихотворение звучит плачевно. Именно звучит! С первой строки, в которой — мерная похоронная колонны; затем вторая строка, обрамлённая траурной рамкой) траурным звуком — звуком трубы, поданным и самой рифмой. Поэт сожалеет, что этот звук не слышит его слуха, но и физически неразличимый в его далеке звук подхвачен в тех самых строчках, где сказано о его величии. Неправильная звукопись «у» — низкий гудящий скрежец первую строфу, расплескающийся по всему стихотворению. И с ним рядом — раскатистое «к»: кру — русских — убранный — труп. Трубный повтор похоронного марша в проклятой дактилической строке.

Впрочем, интонация заимствована, и откуда — не вызывает сомнений, даже если бы Бродский не дал в заключение прямой цитации из державинского стихотворения на смерть Суворова:

Бей, барабан, и, военная флейта,  
громко свисти на манер снегиря.

Бродский не только здесь, но часто, если не сказать — всегда, заставляет многое припомнить. Припомнить классических, и в разной мере известное, очевидное. Прямые и скрытые, имена, но наиболее основательная подсказка — сама. Опять же, не будь в стихотворении державинской цитаты, будь данных в параллель к имени Жукова античных имен,

достаточно собственного поэтического впечатления, порой одного эпитета, как, например, того, что дан в первом 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 стилю Бродского — не оценочное понятие, а исторически определенное, указывающее на истоки, на традицию мышления. Традиция, о своей приверженности к которой, разумеется, заявить лестно, но и в высшей степени опасно. Слишком высок критерий, слишком тяжел слишком строга дисциплина... Прошлое начиняет тяготами, принимается как норма, жестко ограничивающая. Тогда с чужого плеча теснит в движениях, заставляет следить за каждым шагом — как бы не оступиться, не оскалиться...

Чего нет у Бродского, так это подобной опасливости. Он боится ни слишком прямого, порой читателю заманчивого у классика или у классического жанра, ни слишком решительного нарушения нормы, которую он и за норму, за нечто обязательное для себя не считает:

Маршал! Поглотит алчая  
Лета эти слова и твои прахоря...

Сапоги, танущие в Лете! Да и не просто сапоги, но обожженные словом, неуместным, невозможным в высокой стинии.

Уместно оно или неуместно — следует решать не в широком тексте стихотворения. Сумеет ли поэт оправдать снижение? В временной стилистике этого рода оправдание, как правило, несложно, ибо мы уже привыкли, что именно в стихотворениях столкновениях, разрывах рождается сегодняшний язык поэзии. Пожалуй, сказанное относится и к Бродскому, с одной стороны, в струйной фразе, иногда он обостряет противоречия, почти пародийно разрушает иллюзию поэтической воинственности, а иногда, как в данном случае, ставит неожиданные слова и мы с удивлением видим — оно на своём месте.

Так и с «прахорями». Слово исключительно редкое, и лишь 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, в его корне притаился неожиданный скрытый смысл — вера в

такой истинно поэтической мотивировка, такого употребление слова, являющего силу поэта, его власть над языком. Право войти своим словом — знак собственного присутствия, своего имени. Бродский настолько свободен чувствует себя в классических условности, что позволяет себе траурной одой озарить юбры книжокронику — ведь с этого начинается стихотворение: «Вокруг испортины замерших внуков...»

Прицельть лет назад Бродский признался: «Я заражён нормальными классицизмом...». Иного трудно было бы ожидать от него, сына градца — по прописке, петербуржца — по духу, жителя семейной квартиры в городе дворцов, бешено требующих и не прекращающих ремонта. Не от города ли он унаследовал архитектурный инстинкт законченной формы, и не от областной ли судьбы принесящей Северной Пальмиры его метафизическое чувство сущности сотворённого, близости распада, так легко воссстававшего первоначальность пустого пространства?

И 1984 г., Бродский увидел выставку голландского художника Вейлинка и по её поводу написал стихи. Вейлинк, подобному, был заражён классицизмом. Его архитектурный, парковый пейзаж на наших глазах превращается в бутафорский, разваливающийся. Каждая строфа Бродского начинается размышлением о том, что же это такое: «Почти пейзаж... Возможно, это будущее... Возможно также — прошлое... Бессспорно — перспектива... Возможно — натюрморт...». И утверждающее предположение последней строфы, что это, «в сущности, и есть автопортрет. Шаг вправо от собственного тела...».

Для живописи Вейлинка и для поэзии Бродского теперь есть общий термин — постмодернизм. Возможно, но тогда это не другой постмодернизм, отличный от насаждаемого теми, скапывающимися в кучу строительного мусора, сидя спиной к зданию, уверяет, что никаких зданий нет и вообще не бывает, что являются одни обломки.

Бродский иронизировал: «В городах только дрозды и голуби летят в идею архитектуры». Иронизировал и продолжал жить, архитектурно воспринимая геометрию мира под холодным взглядом Урания, природу — в своих элегиях, русскую поэзию — от Кантемира до Бродского. У него было классическое, чистое чувство стиля, распространявшееся и на человека, до конца 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 поэтические «рассуждения» Ломоносова, раннюю оду Тютчева — путь русской поэзии до последнего времени воспринимался ведущий, пусть с задержками и возвратами, от архангельского монументализма к лирической диалектике души — у Баратынского и Тютчева, уходившего от своей ранней оды «Уранния».

У Бродского «Уранния» — поздняя, он пришёл к ней после одной из величайших книг русской лирики — «Ночи» (1982). Поэтическая потребность возвращения к источникам русского стиха, к русскому одицкому мифоидиому почти совпала у него с чтением великого английского поэта эпохи XVII в. Джона Донна, впервые узнанного незадолго до смерти и затем сопровождавшего Бродского в Норвегию. В возвращении Бродским пишутся подражания Кантемиру, но 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? Этот вопрос, ответ на который могут дать только стихи. Ими Бродский обращаясь ко многим, возвращался и к самому начину русской поэзии — к Кантемиру. Подражанием его стилем варварски оправданно и точно открывается второй темой стихий — после ссылки. Силлабика Кантемира не осталась в Бродского филологическим упражнением, но вошла в язык поэзии, как раз в это время меняющей свой строй, раскрывающей своё заучение. Пример Кантемира, русского поэта к Лондоне и Париже, для Бродского — пример входления русского поэта в мировую культуру, основной язык межнационального общения для которой сегодня — английский.

Большую часть своей творческой жизни Бродский прожил в глоязычном мире. Впрочем, эта фраза, верная для других писателей, неверна для него: он прожил в культуре, владея ею настолько, чтобы писать на нём сначала прозу, а затем и стихи.

У нас есть основание говорить, что ссылка и изгнание определили отношение Бродского к миру — отстранённое, то есть именное ностальгия, которой не позволено обнаруживаться — пронзительного чувства своего небытия, ставшего привычкой. Однако в стихах мы угадываем черты личности до реального опыта

и профанность к тому, что внешними обстоятельствами было развито и обострено, но не создано. Бродский по рождению, с пренатальной склонности своего таланта был человеком конца ХХ столетия. Плюс к этому советская судьба, выбросившая его в западную культуру, изградившую ощущением всемирной причастности и вселенского отчуждения. Разыгранная таким образом трагедия приобрела всеобщее значение в мире, где единство, киль сильно желаемое, продолжает сказываться трагическим конфликтом 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 факторы, прежде всего — мысль о небытии. Эта мысль 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 гораздо большей степени есть не присутствие, а отсутствие: полное отсутствие там, где сейчас ты хотел бы быть, отсутствие рядом того, кто любит и дорог: «Да и что вообще есть единство, если не отсутствие в каждой точке тела?», — сказано в стихотворении «К Урамим» из позднего сборника, посвящённого астрономии (1987).

Смыть более не дышит в текстах Бродского, как будто он, занят о своим болионом сердце, не может позволить себе её звуки и включает метроном ритма, отодвигает изображаемое на даль, взгляд, в даль воспоминания:

Когда ты стоишь один на пустом плоскогорье,  
Бездонным куполом Азии, в чьей синеве пилот  
Ангел разводит изредка свой крахмал;  
Когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал,  
Вокни; пространство, которому, кажется, ничего  
Нужно, на самом деле нуждается сильно во  
Вине со стороны, в критерии пустоты.  
И служить эту службу способен только ты,

(«Назидание», 1987)

© Политическое зрение наполняется чувством ответственности — единственного свидетеля; сознания, удостоверяющего наличие противника. Мерность строки как удары если не колокола, то земного устройства, в любой момент грозящего взрывом.

Размеренная, длинная строка позднего Бродского, которая произвела наибольшее впечатление на поэтов (особенно на Ахматову), стала предметом подражания, но оставила более романтическими читателей. Отчасти здесь можно прибегнуть к упрощенному объяснению, некогда данному Пушкиным падчерице: интерес публики к стихам Баратынского (одного из самых лучших Бродским русских поэтов): «...лета идут, юный поэт мужик, гортань его растёт, понятия становятся яснее, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же, и разве только с дрожью холода сердцем и равнодушнее к поэзии жизни. Поэт отдаётся от них и мало-помалу уединяется совершившимся».

«Уединяется» — это верно для Бродского, но что сказать о «поэзии жизни»? Что сказать о поэзии и её возможностях в общем? Именно Бродский в своей нобелевской речи процитировал Адорно: «Как сочинять музыку после Освенцима?» Бродский был бы великим поэтом конца XX в., если бы он не жил с этим вопросом-сомнением — можно ли писать стихи после такого пережитого и содеянного 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 — точней, пугающим — опустошённостью — месте и что скорей интуитивно, чем логически, мы стремились именно к восстановлению её форм и чувств, к наполнению её немногих уцелевших и часто сконструированных форм нашим собственным, новым иконо-закончимся нам таким, современным содержанием».

Многие стихи Бродского подсказывают прощальный эпитет. Можно брать почти наудачу. Особенно из поздних стихов, когда он сделал небытие своей темой, ибо жаждал ощущением покоя этого пространства, оставленного телом и навсегда сохранившим 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 боды набирает в рот...»)

Из опыта изгнанничества развилось поэтическое зрение. Не может быть, этот же опыт позволил Бродскому взглянуть на

какую жизнью со стороны и исполнить свою судьбу в ней — было бы пределом. Завершить столетие, до конца которого он не знал, не дожил (и знал, что не проживёт: «Век скоро кончится, кончите кончусь я...»). Завершить нечто чрезвычайно важное...

Умудом далеко не каждого даже великого поэта остаётся изложение глобальной завершённости. Всё бывшее до себя забытое и всё идущее вслед начал Пушкин (*«наше всё»*). Потом оно возникло со смертью Блока: от Пушкина до Блока — проклятие, ставшее формулой завершённости культурного периода со смертью Бродского?

Ничто сегодня в нашей культуре побуждает к тому, чтобы суммировать итоги: нас привычно вдохновляет каждая дата с нулём концовки. Что-то, безусловно, кончилось в нашей литературной эволюции; какой бы ни была литература впредь, она уже никогда больше не будет играть той роли, которая ей выпала в России на прохождении двух веков, — быть центром духовной, общественной, политической жизни.

Памятное, никогда прежде популярности не вернёт себе поэзия, но время «бума» 1980-х гг. собиравшая тысячи аудиторий на концертах и при этом сохранявшая интимность, достигая слуха и сердца каждого.

Интересно, как воспринимается наша поэзия свидетелями 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 оторвавшейся по двум причинам: формально — из-за преобладания в ней рифмы и правильных размеров (ведь мы до сих пор умеем перевести в рифму, чего практически нигде не делают), поэтому — из-за её эмоциональной открытости, готовности бесконечно приподнимать 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.

#### — Принципы о прочтении —

1. Считаете ли вы, что популярность — безусловный знак внутреннего достоинства поэзии или, наоборот, знак того, что она поступается своими ценностями? Подготовьтесь к дискуссионному обсуждению этой проблемы.

2. Как опыт изгнаничества сформировал поэтическое мышление Бродского?
3. Почему тема пространства становится столь важной в поэзии?
4. Что меняется в стихах Бродского с тех пор, как он покидает их Урал? 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 же он подводит итог, что решительным образом меняет?

Так называемый постмодернизм. Поэтического обихода не ждали давно, едва ли не с тех пор, как завершился «платиновый бум». Новое в поэзии явилось вместе с общими Печальными в жизни и культуре в конце 1980-х гг. Сначала редактировали сами фанаты Новизны и крушения старого, поэтому вначале всё новое называли просто другим: «другая литература», «другая поэзия».

Затем возникло желание определить характер нового слова, термин, способный обозначить меняющееся Мицеллио. 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, шире, не слишком вдаваясь в тонкости уже двадцать лет разработанной в связи с этим понятием теории современного искусства 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 и культуры. В культуре, где слово разошлось с делом, знак — с смыслом, поскольку на протяжении XIX столетия исчерпали себя те программы, та вера, что ещё два столетия назад были проуличенным просвещённым Разумом.

Наша ситуация, российская, в этом смысле самая крайняя, самая постмодернистская. Коммунистическая утопия инвалидна

законным пределом рационалистической веры, её трагически окончавшим свершением. Наша идеология, как никакая другая, это и окончательно разошлась с действительностью, и, вероятно, те, кого она вынесла за скобки, поставила вне своего логического закона, прозрели первыми или первыми обрели счастье.

То, что сравнительно недавно стало фактом общественного мнения, гораздо ранее стало материалом поэзии. Молчание во всех его возможных значениях потаённо пережито поэзией, и это явлением на литературной поверхности замечено критикой.

Винили ли поэты вынужденны молчать или выбиралли молчание как единственно возможный способ выжить и не изменить себе? В любом случае они ощущали себя гостевленными перед необходимостью этого выбора.

Вынужденные молчать или выбравшие молчание добровольно, вспоминающие священную тишину или оглушённые «негативным звуком» и погребённые языковым обвалом — все они родственны в своих причастности к молчанию. Властное родство, даже если оно не чём молчаливо подразумеваемое, объясняющее, каким образом в одном пространстве андеграунда могли родиться, в других поэтических сообществах сойтись и буйные иронисты, принадлежавшие 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 (1980—2007), напечатанную альманахом «Зеркало» (1989) — один из альманахов, предоставивших в эти годы свои страницы молодёжной литературе. Год спустя вышел первый его сборник — «Лирика геральдической души», но в нём — лишь малая часть лирики Дмитрия Александровича Пригова, как он сам обозначил свою академическую и официозную серьёзности, с которой автор пишет и исполняет свои тексты, написанные в простодушно-изложенной манере концептуализма. Манера предполагает минимум авторского вмешательства и максимум доверия — отхода в маску простодушия — к самому языку. В концептуализме преж-

нега «лирического героя» заменяет нелирический языковой он-димум, 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 над ми обходиться без услуг печатного станка, отвергнутые официальной словесностью, поэты «новой волны» ответно отвергли её, выработав свои формы — театрализации, действия. Текст — это сценарий для исполнения, для голоса.

С неулыбчивой, никак не обнаруживаемой самими авторами причиной демонстрируется абсурдность сущего и общепринятого. То же у Льва Рубинштейна, считывающего свои тексты с отделанных карточек: берёт карточку, читает фразу, откладывает... То ли информация, готовая для того, чтобы её заложить в память коммуникатора, то ли реплики из абсурдистской пьесы, напрочь лишённой смысла, витающие в воздухе, порождающие какую-то ответную реакцию, которую, однако, ни пониманием, ни коммуникацией не подзффешь. Так, лингвистический инстинкт, работающий на риторике.

Литературное движение почти всегда начинается с малого: с группы единомышленников, с кружка. Но неморально, когда кружковая замкнутость становится условием существования — годы, десятилетия. Накопление без выхода, а по сути — скопление причудливых, подчас хитроумных, но ненужных, невостребованных вещей. Этой невостребованностью всё уравнивается: высокая культура, талант и графомания, застарелый дилетантизм. О什么都 уравнивания страдают лучшие.

Вырабатывается свой язык-жаргон. Складывается привычка говорить на восприятие, поддержанное общим для всех способом мыслием, взаимностью, а когда возникает запоздалая попытка разорвать этот круг, то слово, лишённое привычного речевого натора, обескураживающее гложнет. «Тусовочность» была важна на этому поколению, как и значительной части предыдущего.

шником вытеснённости из литературы. Они привыкли создавать не только текст, но и среду — своего читателя. Они привыкли считывать не резонанс узкого круга. Как бы там ни было, и затянувшееся молчание породило травму поэтического опыта, насилиственно утеснённого, ограниченного в своём первом праве — высказаться и быть услышанным.

Как шансы себя по отношению к миру большого читателя, который ты лишил? Не заметить? Отбросить его как нечто тебе покорное — не очень и хочется — или высмеять?

Ценою современной позиции, пожалуй, по преимуществу смеющими не очень весёлое. По названию поэмы Тимура Кибирова «Сквозь прощальные слёзы». Опять: «Над кем смеётесь?» Кажется, что над собой, многие думают, что над другими.

Спой же песню мне, Глеб Крижикановский!  
Я сквозь слезы тебе подпою,  
Под скулю тебе волком тамбовским  
На краю, на родном краю!  
На краю за фабричной заставой  
Силы чёрные злобно гнетут.  
Спой мне песню, парнишка кудрявой,  
Нас ведь судьбы безвестные ждут.  
Это есть наш последний, конечно,  
И единственный, видимо, бой,  
Цели сбрасывай, друг мой сердечный,  
Марш навстречу заре золотой!

Цитируем, что то-латыши, в сущности, значит «ходячие», сотканное в едином глуче из обрывков популярных песен. Свои для каждого книжки и для каждой главы поэмы. Так теперь поступает единодушно иронист, Кибиров отличается не приёмом, а отношением к материалу. Он монтирует не отвлечённо-языковые конструкции, а живые фрагменты памяти, риторику и пережитков.

Помимо собственное ощущение середины 1980-х тогда казалось, что возникает, уже поднялась новая поэтическая волна и 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 же талантлив и оригинален. Точно так же, как теперь, например, физицизма Иван Жданов.

То, что он одарён, было очевидно и по первому ему, как бы до времени, до «новой волны» появившемуся сборнику — «Баллады о третем» (1982). Вторая книга поэта «Неразменное наследие» вышла в издательстве «Современник» в 1990 г.:

Если птица — это тень полёта,  
знаю, отчего твоя рука,  
проводя, 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 перронов, на краю природы,  
проплынут, как скот, небеса.  
Проплынут замедленные лица,  
вскрикнет птица — это лист сада.  
Только долго-долго будет длиться  
под твоей рукой его полёт.

Это одно из самых прозрачных, «простых» стихийных произведений сборника, поскольку здесь, как в притче, ощущается прямое отношение с участием основных символических понятий: птица — полёт — рука — кровь — взор — время — миг — беса — лица — лист... И в последней строфе этот ряд идет в сжатом изложении: лица — птица, лист — полёт — руки.

Понять в данном случае — значит установить для себя несомненность этих предметных связей, закреплённых в звуке, покажется когда из слова «лицах» возникнут «птицы» и «листо». Конечно, можно сказать и обратное, что оно само из них синтезируется. Так, не жалуй, здесь и происходит: из природного является человеческим, чтобы присутствовать при цикле природной жизни, наблюдать ее. Этот сюжет сопровождается характерным для Жданова превращением перспективы: вначале — жест руки, провожающей

зованы в огромную даль мира; и в конце — жест той же руки, ба покрывающей мир, весь мир с природностью его листопада, погибающего падением лиц, народов, т. е. с преходящностью истории.

Юношок, удивлённый и познающий, выходит в мир, чтобы выйти из него поэтом, держащим мир в своей руке, склонившимся к нему тенистом. Трудночитаемым текстом, ибо знаки его обманчивы, им не должно доверяться. И что есть знак, что означаемое: «мы птица — это тень полёта...»?

Сборник «Неразменное небо» включены небольшие прозаические тексты рядом со стихотворениями, и, видимо, с равными ими. Они скаты до афоризма, ритмически напряжены — присуща им в них поэтическая.

#### Вопросы о прозаических ...

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 Конце говорит о том, как трудно ей это даётся. Она продолжается, но со всё большим усилием признаёт и узмаёт своё прошлоражество, останавливается перед разрывом традиции.

Помнишь, как при выходе поэзии из андеграунда поссорился старшина с младшинами. Раздрожился Б. Слуцкий:

И хотя в нём смыслу нет,  
с грамотишкой худо, может,  
молодой поэт сотворяёт чудо?  
Нет, не сотворит чудес —  
чудес не бывает, —  
он блудёт свой интерес,  
книжку пробивает.  
Поскорей да побыстрей,  
без менужной 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:

Поззия молодая,  
Тебя ещё нет почти,  
Но славу тебе создали,  
Не медля, твои вожди.

У Слуцкого, как почти всегда с последними стихами, датой 1987 года. У Корнилова она со значением проставлена — 1987. Как раз в самое время, когда старшие и младшие вышли из зоны молчания и разошлись между собой по многим пунктам. Вызывающим казалось бытовое поведение младших — тусовочная фанфара. Они в лучшем случае равнодушны к нравственности, и у них нет нравственная идея не признаётся подобающим поводом для этического вдохновения. Сами принципы шестидесятников, таким образом, были отвергнуты.

Спор с шестидесятниками сейчас продолжается, но сам по себе период литературы и нашей жизни завершён. Впрочем, в самом деле завершён не только тот уже отошедший в историю первоисточник и многое из того, что и гораздо позднее воспринималось как будущее — как новое, но слишком скоро исчёрпало себя, как будто громко ни начиналось, с какими бы фанfareами ни торжествовало своё пришествие.

■ Сейчас позицию определяют не группы и направления, а новый круг поэтических имен, 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. Шклоревский и О. Чухочев.

Одной из самых заметных фигур стал Евгений Рейн. Что вспоминается прежде всего? Ленинградец, позже осевший в Москве. Из ленинградских шестидесятников, которые в то время не печатались. Из молодого круга Анны Ахматовой. Старший друг Иосифа Бродского, которого сам Бродский называл первым, перечисляя своих учителей среди современников. Первый сборник «Имена мостов» Е. Рейн выпустил в 1985 году, когда ему было под пятьдесят. Затем последовали ещё две кни-

избранные избранное (1993), и книга поэм «Предсказание» [1993].

В предисловии к избранному Бродский назвал Рейна «метафизиком», максимально приблизив к самому себе. Рейн может называться метафизиком, ибо инстинктивно ощущает, что отношения между вещами этого мира суть эхо или подстрочный — метафорический — перевод зависимостей, существующих в мире беспредметности» (И. Бродский). Жизненный сор повседневности, так много значащий для поэзии Рейна, переживается им в своей беспредметности, на пределе распада, исчезновения.

Удачность и разнообразие современной поэзии неплохо представляют серия поэтических сборников, издаваемых в Петербурге Пушкинским фондом. Там и уехавшие Б. Кеникеев, А. Лосев, В. Цветков, и вернувшийся Ю. Кублановский. Недавний андеграунд московский и питерский: И. Жданов, Е. Шварц, С. Гандлевский. Не успевший по возрасту побывать в андеграунде — Денис Малюкин, звезда первой величины поэзии шестидесятников — бывала Ахмадулина и, вероятно, наиболее признанная из современных поэтов — Инна Лиснянская... Все очень разные.

Сами поэты говорят сейчас о нежелании группироваться по различным то ни то ни было принципу. Кружковое, групповое сознание прошедших лет оказалось едва ли не более сковывающим и обременяющим, чем прежнее членство в Союзе писателей. На эту тему есть замечательное стихотворение у Татьяны Бек о том, что любая скованность, карнавальная, строевая, светская, всё равно — не свобода:

Назло короводу, отряду, салону  
Я падаю, не подстилая солому,  
И в кровь разбиваюсь, и тяжко дышу.  
...Химическим карандашом по сырому  
Обрывку бумаги письмо чапишу  
Тому, кто в отряде, в плеяде, в салоне  
По струнке стоит и к сороке-вороне:  
Ко мне — безучастие кажется своё,  
А сам обмирает — как стиснутый в «зоне»  
На вольное в небе глядит воронъё.

Движение стиха определяется не только его внутренними законами, но и его резонансом, обращённостью его смысла не к времени, но к времени. И это стихотворение звучит такой же бли-

стательной характеристикой-признанием текущего достоинства каким для другого было хрестоматийное самойлонское и всё. Смежили очи гени...». И ещё: достоинства своих неделимы от достоинства личности и судьбы их материальных. Достоинство и стиха и человека в стилях Т. Бек, печатавшихся уже четверть века, было всегда, но в последние годы они обрели особую силу голоса и звучания. Поразительный гул этой поэзии. Она именно о том, что необходимо уясняется о чём другие забыли или не решились сказать.

Таков весь сборник Т. Бек — «Облака сквозь деревья» (1997). Это одна из лучших книг современного поэта за последние годы. Ей свойственны черты стиля, который теперь классического стиля — память, достоинство и счастье; свобода не от кого-то или чего-то, свобода не приличия, а свобода для — для себя, для своей поэзии.

В ожидании, обращённом к современной поэзии, я хотела бы согласиться с И. Родионской: «...в какой-то момент складывается неверное представление об исчерпанныности классической поэзии к середине ХХ в. или того ранее». Статья 1987 г. называлась «На зад — к Орфею». С ней хочется согласиться, лишь несколько расширив само понятие классичности, имея в виду не только русское начало, но и необходимость вернуться в русский ХХ в., чтобы продолжить его, даже иногда в обход Пушкина; вернуться в европейское барокко (которое для нашей поэзии приближалось к И. Бродского), чтобы дать русской поэзии то, чего она никогда не знала или даже что сознательно отвергла с позиции пушкинского ясности, с позиции традиционной для русской культуры традиционной совместимости духовного и светского начал.

Впрочем, это соединение возможно не только в контексте обретения метафорического стиля, ощущающего противоположность небесного и земного, чтобы её преодолеть, она же и в другой, как будто бы более традиционно классической стилистике. Её пример — поэзия И. Лисянской. С выходом избранных сборников, и прежде всего книги «Из пергамина» (1996), она прёдстала очень значительным поэтом. В этих стихах за тридцать лет, писавшиеся без надежды на публикацию, писавшиеся потому, что поэт не может молчать, которые когда ему запрещают не только печататься, но и говорить, говорят собой, грозят отлучением. Это многолетняя судьба И. Лисянской, нерв её поэзии:

Слыть отщепенкой в любимой стране —  
Видно, железное сердце во мне,  
Видно, железное сердце моё  
Выдержит и не такое есть,  
Только всё чаще его колотьё  
В левое мне ударяет плечо,  
Нет, это бабочка в красной пыли  
Всё ещё бьётся о стенку сачка...  
Матерь, печали моя утоли!  
Время унёслось в стенные часы,  
Сузился мир до размеров зрачка,  
Лес — до расницы, река — до слезы.

Ницхарманные рифмы. Стих, ищущий просторечного слова и без  
труда поднимаящий просторечие до молитвы, обыденность до веч-  
ности, сообщающий классическое достоинство самой поэзии.

Кажется, не критики, а поэты ощущают сейчас неисчерпаемые  
классических путей, возвращаются на них для того, чтобы  
вспомнить непройденное, тем самым возвращая не только в поэзию,  
но и путь жизни достоинства — стиха, слова, личности.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

### Традиция

Классическая поэзия

Культурная память

### Метафоризм

Мукаевская метафора

Раскрытая метафора

Драматность

Предметность

Понятвенность

### Постмодернизм

Андерграунд

Ироническая поэзия

Концептуализм

Чентон

Сообщает 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 тант групповое мышление?
3. Какой смысл мыкладываем в определение «клинического» говоря о классических достоинствах стиха и о критике образа поэта?

Темы рефератов и дипломов...



1. Почему имя Тютчева оказалось наиболее близким поэтам в эпоху после «поэтического бума»?
2. Чем вызвана «ностальгия по настоящему» в поэзии А. Борисенского?
3. Какой жизненный опыт оказался наиболее питательным для поэзии 1970-х гг.?

Литературные задания...



1. Природа и цивилизация в современной поэзии.
2. Время как свойство поэтического образа.

Практики...



1. Поэзия И. Бродского: архаическая или новаторская?
2. Стала ли современная поэзия менее лирической?

Подготовьте сборник учёнических работ со статьей (Коллективное исследование.)

Собирайте хрестоматии...



- Филиппов И. Проза поэзии. — М., 2000.  
Автор — известный поэт и критик-шестидесятник, один из тех, кто в процессе поэтического развития, в котором он сам участвовал. Это одновременно мемуарная критика и практика поэта, о чём автор и хочет сообщить нефилософским, выразившим в наизвание книги.
- Роднянская И. Движение литературы. — Т. II. — М., 2000.  
Часть второго тома избранных работ одного из самых известных российских критиков целиком посвящена поэзии. Сюда вошли портреты и проблемные статьи. Некоторые из них, написанных в бурные 1990-е, звучат полутона, не только для поэзии, но для поэзии прежде всего «Избранной Орфею». Среди героев, кому посвящены пожирательные меменные классики А. Кушнер и О. Чукомцев, появляются и остросоциальные Д. Баков.

Кулаков Вл. Постфактум: Книга о стихах. — М., 2007.  
Книга представляет собой разговор о поэзии второй половины ХХ в. на примере ключевых, на взгляд автора, имен, среди которых — М. Айзенберг, Н. Байтов, С. Гамдлемский, Л. Лосев. В фокусе внимания Кулакова — не только творчество отдельных поэтов, но и те течения (концептуализм и постконцептуализм, филологическая поэтика, авангард), которые следуют его героям и которые определяют нероенный и изменяющий код 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 ХХ в. От «квазилической 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». Вернулсястихами 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 слависта на Западе. — М., 2002.

Иосиф Бродский: Стратегии чтения. — М., 2005.

Лосев Лев, Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. — М., 2006. — Серия ЖЭЛ.

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» и роман «Сто лет одиночества», ■ У. Эко, «Имя Розы»; постмодернизм

Для западной литературы второй половины XX в. первое определенное значение имеет одна дата — 1968 год. Тогда же, раньше чем когда-либо, прогремели студенческие волнения, тогда же советские танки вошли в Прагу. В этой главе рассмотрено творчество писателей, чьи взгляды сложились во времена [Ф. Саган] и [У. Эко] «бурных» шестидесятых. Так, в своих романах [Франсуаза Саган и Умберто Эко], свидетели событий 1968 г., всё время неменно возвращаются к тому времени. Почему?

Потому что именно на исходе шестидесятых совершился один изнейший перелом в общественном сознании и литературе. До этого рубежа писатели ещё верили, что словом можно изменить мир, а значит, хотели участвовать в «современности» — приблизиться к действию, иноконформизму, освобождению индивида. После перелома в действенность слова, литературы (переводчики меньше и меньше, поэтому-то всё меньшее и меньшее значение имеет идея «современности». Понятие «постсовременности» (заявляемое переводом модного в последние десятилетия термина «постмодернизма») отражает такое — промежуточное — состояние умов.

### Ф. Саган, «Немного солнца в холодной воде»: «молодёжные» шестидесятые

Франсуаза Саган (настоящая Франсуаза Лоран — Куарез) родилась в 1935 г. в семье промышленника. В девятнадцать лет, будучи студенткой Сорбонны, Саган выпускает роман «Здравствуй, грусть» (1958), который сразу же приобретает значительную известность. Она уходит из училища



чтобы целиком посвятить себя творчеству. Саган стала лицом молодёжного движения во Франции.

Главному герою романа Франсуазы Саган «Немного солнца и немного водки» (1969) Жилю Лантье тридцать пять лет. Однако он изображает его наделённым юношеской красотой («Эти хрустальные синие глаза, эти чёрные, слишком длинные волосы, эта юношескость») и отличающимися юношеской неуравновешенностью черты. 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. Особенность его черта проявляется в отношениях с женщинами. Несмотря на то что Килья так тщательно опекает его подруга Элонза; старшая сестра Одиллия заботится о нём, как мать.

Шарист 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 опасность от жизни. Его депрессия напоминает постоянное героям интенционалистских и постэкзистенционалистских романов, которые осознают бессмысличество бытия: «...жизнь покидала его сквозь кровь, вытекающую из тайной раны. Время уже не было, иничего было куда-то».

Ощущения героя описаны с явной ссылкой на «Тошноту» П. Сартра. В этом романе главный герой Антуан Рокамонен видит мир как абсурдный, лишённый контуров и смысла. Поэтому предметы в его воображении не остаются самими собой, они приобретают новые, нелогичные и неожиданные черты. В романе Саган герой ромпает 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».

ИМПЛЕКСИОНАЛИЗМ см. подробнее в разделе об Альбере Кюбо.

Экзистенциализм стал интеллектуальной модой уже в 1950-е гг., опицупившим десятилетием был основан молодыми людьми как официальное обоснование своего отчуждения и бунта против старого поколения. В романе «Маг» английский писатель Джон Фаулз пишет о студенческих компаниях тех лет: «Мы основали небольшой клуб и назвали его по-французски „Бунтующие“... Там

мы спорили о бытии и ничего не называли непоследовательным — ведение «экзистенциалистским». Люди менее просвещённые называли 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 Соединенные Штаты Америки. Он нашёл яркое выражение в движении битников.

■ БИТНИКИ — движение в культуре США 1950-х гг. Они претендовали на себя «бывальцами», стремились устроить не только новую внутреннюю жизнь, в глубинах самосознания искать истину и свободу. В названии движения важно значение «блаженство» (существенно beaten), но в нём слышится и другое слово — beatific, что значит «блаженный», вне от мира сего». Кроме того, то beat значит «отбивать ритм», и битники чувствовали в себе ритм жизни, её творящую силу. Естественность, бескорыстие и раскрепощение — вот к чему они стремились.

На 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 своём непримате всего ясного, устоявшегося, консервативного и меркантильности старших поколений.

Франсуаза Саган выпустила свой роман в 1969 г., но сюжет внешнего мира в нём только упоминаются. В духе «умышленно близоруких» (выражение испанского философа Ортеги и Гассета) романа Ф. Марселя Пруста внимание автора всецело сосредоточено на чувствах и ощущениях героя, которому «были даны две садко, 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 официальными отношениями. Он испытывает гнев, когда Элонза упоминает о случившейся с ней депрессии и тем самым пытается показать

включение в систему готовых чувств и отношений. Элоиза герини: Манекенщица в краином доме моделей, она красива, Жиль, межна и весела в стиле «твоя маленькая жёнушка» сериала. Но всё это угнетает главного героя. Ему ненаша привычка. Элоизы смотреть сериалы и телешоу, тягостно общество. Героя мало интересует внешняя жизнь, карьера, то, что принято делать. Захваченный ощущением внутренней речи. Жиль оставляет работу, Париж и отправляется в провинциальный Лимож к своей старшей сестре.

Ноине там, вдали от суеты и блеска Парижа, герой встречает парижину, которая вновь заставляет его жить полной жизнью. Она редко упоминает имена героев. Жиль и Натали по большей части вспоминают просто «том» и «фона». Их история, помимо прочего, история Мужчины и Жёнщины, скажёт, завороживший литературу и кино шестидесятих.

Героиня Саган высокая, «со смелым взглядом зелёных глаз, ярким и вместе с тем добрым выражением лица». У неё широкие плечи, подчёркивающие отдельность, непохожесть на других, и русское имя. Роман содержит несколько отсылок к русской литературе, а Натали сравнивается с Анной Карениной. И Анна, она замужем за человеком порядочным, но скучным, склонна страстной, самозабвенной натурой. Как Анна, Натали раздумий оставляет мужа и устроенную жизнь ради любви. Или, подобно Анне, она не признаёт полумер и, узнав, что самоубийственный охладел к ней, кончает жизнь самоубийством.

Жиль гериня с самого начала поражает своей прямотой. Он не может оценить её глубокую, цельную натуру, и потому любит Натали становится его жизненной потребностью. Впрочем, герой встречи Жиля несколько коробит то, что гериня приближает к провинциальному буржуазному кругу, обычай которого неприятен парижанину и отвратительны противнику всего мещанства. Он снисходительно оглядывает её дом, в котором всё остально и стоит большинство денег. Постоянный доход, склонная к роскоши жизнь вызывают презрение Жиля: «Он любил свою ленты, которые бросают на ветер», Его смущают вышедшие из моды ожерелья, простеные платя Натали, которые выглядят слишком строго, её юбки, которые несколько длиннее, чем необходимы. Называя себя «дегенератом, лгуном, комедиантом», он тем не менее в глубине души верит в своё превосходство над провинциальной, «чуть старомодной женщиной». Вот по-

чему его так раздражает недюжинная образованность Натали, преисходящая в её собственную, её широкий круг интересов, желание ходить по театрам и музеям. Свою любовь к Натали видит в героическом ореоле, признание кажется ему принципиальным благородства, между тем герояння 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.

Бесконтрольность, внутренняя свобода, свойственные героям, проявляются в Лиможе, когда мы видим её среди «клубов, крытых зелёной травой и обрамлённых непомерно длинными деревьями» на берегу Луары. Впечатление усиливается, когда Натали оказывается в Париже. В начале романа у себя в квартире Жиль с досадой смотрит на «модные новшества, которых, как принято считать, делают человеческую жизнь приятнее и обогащают её». Когда в его дом попадает Натали, он тут же понимает, что на самом деле непривязанность к вещам, к материальному миру — её черта, а вовсе не Жиля. Жен, друга бывшего героя, замечает, что Натали ведёт себя не как хозяйка, а как случайная гостья. «Натали всюду чувствует себя гостью», — говорит Жилю Пьер, брат геройни.

Жиль считает себя бродягой, «свободным, словно макушкой лёса», предпочитающим общество себе подобных — приятных, которые ждут его в клубе, «полуночников», дегенератов, голиков, никчёмных людей, свободных от условностей социума. Однако только Натали умеет различить среди них тех, кто действительно свободен, для кого это не поза. Неожиданно Жиля она уделяет много внимания пьяница Николя: «Жиль с удивлением заметил, что этот жирный болван Николя оказался человеком весьма начитанным, что он неглуп и высказывает довольно тонкие суждения». В глубине души герой презирает Никола того, кто не умеет и не желает приспособливаться. Таков и Гарнье, гомосексуалист, чье место в газете занимает Жиль.

Различие между героям и Натали становится особенно ясным в сцене обеда с начальником Жиля, Фермоном. Когда Жиль узнал, что Фермон лишил Гарнье места «по моральным выражениям», его первой реакцией было отвращение. Но в это время герой возмущён, когда Натали поправляет Фермона, утверждая,

о происхождение приведённой им цитаты: «Почему она не  
может подыграть ему, в конце концов? Она же прекрасно знает,  
что такое жизнь; знает, что бывают случаи, когда надо улыбнуть-  
ся, смеяться, понравиться, стушеваться, — потом можно и похо-  
дить над своим мелким угодничеством. Но для Натали невы-  
носимо «самодовольная тупость» Фермона.

Таким образом, герой, которого преследует страх перед уча-  
стием обывателя, которому кажется отвратительной буржуазность,  
является частью этого мира. Как говорит ему Натали: «Ты  
знаешь, что тебе ненавистны дикие нелепицы, свойственные  
твоему поку, его ложь и насилие. Но ты в нашем веке, как рыба  
воды. Ты прекрасно плаваешь во всём этом, конечно против  
всего, но уж очень ловко. Ты выключаешь телевизор, ты вы-  
ключаешь радио, но только потому, что тебе нравится их вы-  
ключать. Этим ты выделяешься». Вот почему Жиль не выносит  
сравнения с подлинной свободой, с подлинным бунтом против  
существования в лице Натали. Он боится, что она «превра-  
тила в почтенную провинциалку», что «супруги Лантье купят себе  
дочку, маленькую, благоустроенную ферму с телевизором».  
Он думает о том, что именно эту устроенную и спокойную жизнь  
позади Натали, не понимает, что героиня предпочитает  
привычке, автоматическому существованию.

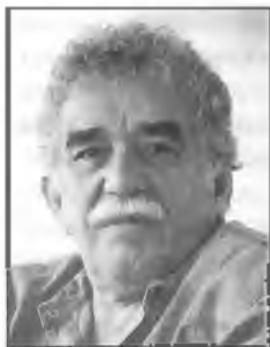
Противопоставление внутренней свободы, воплощённой в жен-  
щине, минимум внешней свободе, которую выбирает мужчина, дей-  
ствительно характерная коллизия русских романов со времён  
«Лёгкого Онегина», тех романов, в которых, по выражению Саган,  
«... после двух встреч, герой говорит героине: „Я вас лю-  
блю“». И это правда, и это ведёт повествование прямо к трагиче-  
скому концу.

#### София Альфредовна

Почему философия экзистенциализма становится частью модер-  
нистской моды 1960-х гг.? Что такое «вещизм»? Что лежит в ос-  
нове бунта? В какой мере бунт был искренним ощущением и в  
какой — бунтом? Что есть общего у героя Сатан с героем, ко-  
торый был введён в литературу Марселем Прустом?

#### Член Программной комиссии

■ 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 (1927—2014) родился в маленьком колумбийском городке Арекипа, черты которого уггадываются в миниатюре, описанном им в разных произведениях городе Макондо. Получив юридическое образование, он, однако, увлекся журналистикой и начал писать рассказы, повествующие

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 основателей «нового латиноамериканского романа».

На первых страницах романа «дородный цыган с длинной бородой и худыми пальцами, скрюченными, словно птицы», назвавший себя *Мелькиадес*, демонстрирует жителям города Макондо магнит. Цыган называет его «восьмым чудом света» и люди в ужасе наблюдают, как «тазы, котелки, щипцы и сковорни поднимаются со своих мест», увлекаемые «двумя волшебными брусками». «Вещи, они тоже живые, — комментирует Мелькиадес, — надо только уметь разбудить их душу». В этом месте, где обыкновенный магнит волшебным образом пробуждает вещи в самых приземлённых вещах, дана ключевая метафора романа. Создатель своим словом также обнаруживает душу первоначального мира, «такого нового, что многие вещи не имели названий и на них приходилось показывать пальцем».

Мир романа обретает сказочное измерение под магическим приказанием волшебника Мелькиадеса. Даже обычные предметы, которые приносят цыгане, становятся в глазах обитателей Макондо волшебными. Подзорная труба чудесным образом увеличивает расстояние, а вставная челюсть возвращает утраченную молодость. О том, что именно Мелькиадес является источником всего магического, баснословного в романе, свидетельствует сказки, оставленные им в доме Бузенда. По аналогии с фольклорными сюжетами раскрывается образ первоначального мира. Франсиско — человек, бросающий вызов дьяволу. Несущие прививки, заколдованная комната Мелькиадеса как будто заимствованы из «1001 ночи». Обликом сказочного богатыря

основатель рода Бузандиа. Черты злого волшебника-обо-  
гажа (излучает американец Браун, глава банановой компании,  
обитавшей Макондо).

В финале романа мы узнаём, что вся история рода Бузандиа, включая история основания и гибели Макондо была пророчески предсказана «литической лягкой» Мельхиадеса в непонятных письменах, напоминающих «маленьких паучков и клещей». Изображаемая в романе Гарсия Маркеса вторична по отношению к тексту: она следует за текстом Мельхиадеса, воплощает его и в конечном итоге существует вне текста. Поколение за поколением Бузандиа пытаются расшифровать пергаменты, но происходит это только тогда, когда описанная в них жизнь подходит к своему концу. Она всегда обрывается в тот самый момент, когда текст расшифрован и прочитан последним из рода.

Причина текста с реальным миром самым наглядным образом проявляется 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 Аурелио Бланлоньи, последнего из рода Бузандиа. В Париже Габриэль живёт в спрятанной капустой комнатушке, где кончил жизнь Макондо», герой романа «Игра в классики» Хулио Кортасара, одного из латиноамериканского писателя.

Мир и текст постоянно встречаются в романе Маркеса, созданном по любым законам «магического реализма», представляющего «открытое Макондо мифологизированную модель бытия — от сочинения 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 — «затопленный край». Царство сырости и безмолвия. Дорогу в дальний мир ищет и не находит основатель рода Хосе Аркадио Бузандиа. Соединить Макондо с внешним миром водным путем успешно пытается его правнук, Хосе Аркадио Второй, полковника Аурелиано Бузандиа, Аурелиано Печальному, который пытается построить железную дорогу, но и она приходит в полное уничтожение после банановой лихорадки. Доходит до того, что виновница перестаёт останавливаться в Макондо, и уезжаю-

щёму в Париж Габриэлю Маркесу приходится «помажать» монахини, чтобы тог остановил поезд».

Изолированность от мира — атрибут библейского рая, Магадо — сначала земля обетованная, обретённый рай, где все живы и счастливы и где ещё никто не умер, а затем «утративший рай», царство запустения и смерти. В финале автор называет его «прозрачным (или призрачным) городом». Ещё Хосе Аркадио выдел в своём пророческом сне дома с прозрачными стенами. Образ сказочно прекрасного и вместе с тем обречённого парка возникает в романе, когда Хосе Аркадио приходит к выводу, что стены у этих домов должны быть изо льда.

Изгнание из рая соединяется в романе с библейским мотивом грехопадения. Грех — удел «первых людей», основателей Магадо Хосе Аркадио и Урсулы, которые поженились, будучи родными братом и сестрой. Они поступают по своей воле, на проклятия законам рода, и Урсула уверена, что их ждёт проклятие.

Их грех влечёт за собой смерть — убийство Пруденсия Альяра, воспоминание о котором преследует их всю жизнь. С того момента каждый из Бузандиа живёт в непрекращающемся состоянии одиночества. Никого вокруг не замечает Хосе Аркадио постоянно находящийся в плена собственного воображения, глушёный всеми и новыми проектами. «Твёрдую скрипту одиночества» безуспешно пытается проломить его сын, племянник Аурелиано Бузандиа. С этим персонажем связан графический образ одиночества: сделавшись одним из вожаков мятежников он разговаривает с людьми, стоя в центре очерченного им круга радиусом три метра. На одиночество любви сознательно обрекает себя Амаранта. Одинока даже неутомимая Урсула в своих столетних бесплодных попытках сохранить род, отдающая у природы дом. Каждый из них внутренне умирает, превращаясь в призрак задолго до своей физической смерти. Одиночество, которое Маркес делает родовой чертой Бузандиа, нечто такое как знак смерти, знак неизбежного для человека удела, которое в Библии рассматривается как следствие грехопадения.

Наказание, которого страшится Урсула, — рождение ребёнка с пороссячим хвостом — на первый взгляд несерьёзно и напоминает скорее мотивом сказочным, чем частью истории о начале и конце мира. Однако именно это событие обнружено с помощью строфой. Когда у Амаранты Урсулы, унаследовавшей роженические черты женщин Бузандиа, и Аурелиано Бабилонны, в котором

умелость умудрённость всех Аурелиано с необузданностью всех Аркадио, рождается сын с паросичим хвостом, Макондо иго обитателей стирает с лица земли ураган. Истинным окажывается торжество неодолимых сил природы, много лет давали о себе знать жёлтыми цветочками со вставной челюстью Мельхиореса, мхом, растущим грибами, нашествием погибающих от зноя птиц, жёлтыми бабочками, кружасими над Маурисио Бабилоньей.

Общественно библейское событие — потоп — в романе выступает как торжество природы над человеком. Библейский прорицан уничтожить «развращение человеков на земле» [6, 5]. Потоп в романе уничтожает банановую компанию, залившую «заколдованный край» бананами и принесшую в Мачуцилицию. Сразу после расстрела трёх тысяч бастующих рабочих банановой компании начинается бесконечный библейский дождь, от которого стремительно пробуждаются до тех же демонических природные силы: «...даже у бесплодных механизмов между шестерёнками прорастали цветы, нити парчовых покрывались ржавчиной, а в отсыревшем белье заводились плодородные шафранного цвета».

После дождя улицы Макондо превращаются в болота, из тины всплывают мебели, скелеты животных, торосшие разноцветные признаки, автомобиль, в котором ездила дочь владельца компании, увит анютиними глазками. В доме Бузанди слышно скрип муравьёв, подтачивающих фундамент, трепыхание моли на стенах, из сундука толпами вылезают тараканы, съевшие почки винограда. Силы природы постепенно поглощают Макондо.

Некоторый раз восстанавливает родовое гнездо Амаранга Урсулы, отдавшая энергию своей праррабабки. Но ненадолго. Сильная страсть к племяннику заставляет её забыть обо всём. Амаранта превращается в заросли первобытного леса, становясь царством термитов. Термиты съедают новорождённого племянника Урсулы, хвост которого также является знаком полного несумолимых законов природы над человеком.

История рода Бузанди приходит к концу и одновременно к началу, к тем временам, когда у тётки Урсулы и дяди Аркадио родился от кровосмесительного брака ребёнок с хвостом. Циклическое представление о времени, свойственное мифологическому сознанию, в романе выражает Урсула. За свою долгую жизнь приходит к мысли, что «время по кругу вертится». О по-

вторения как будто свидетельствуют имена, передаваемые в генеалогии Буэндия из поколения в поколение вместе с родовыми историями. Однако история движется к своему неизбежному концу. Имена наслаждаются друг на друга, сосуществуют, не соединяясь.

«Последняя предосторожность Мельхиадеса... заключалась в том, что старик располагал события не в обычном, привычном для людей времени, а сосредоточил всю массу каждодневных забот за целый век таким образом, что они все сосуществуют в одном-единственном мгновении».

В этой цепи времён особое значение принадлежит времени. Одиночество Буэндии отмечено тоской по невозвратимому ушедшему. В своём желании задержать время, заставить его остановиться, они совершают целую серию ритуальных действий, в которых Фернандо видит «наследственный грех переливания из пустого в порожнее». Хосе Аркадио сплавляет золото Урсулы с дуплами металлами, а затем вновь выделяет из сплава золото. Помимо этого Аурелиано Буэндия делает золотых рыбок, которых тут же расплавляет. Амаранта бесконечно долго ткёт саван, хотя никакого времени остановить не удастся, когда будет сделан последний стежок, за ней придёт смерть.

Единственным местом, не подвержённым влиянию времени, впору остаётся заколдованная комната Мельхиадеса, в ней «ни малейших следов пыли и паутины», чернильница Понтихилил, а в горне горит огонь. Здесь, в комнате, где создаётся время, царит вечное настоящe — до тех пор, пока туда не приходит читатель в лице Аурелиано Бабилсона. Тогда и в этой комнатах возвращается прошлое.

«Магический реализм» Гарсии Маркеса предсказали многие приёмы литературы постмодернизма.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

«Магический реализм»:

фольклор

миф

циклическое время

мир и текст

Собеседник зуничитанъ .....



■ Земсков В. Габриэль Гарсия Маркес. — М., 1986.

## У. Эко. «Имя Розы»: постмодернизм

Некоторые критики и философы нашего времени утверждают, что мы живём в эпоху постмодернизма. Странное слово — что означает? Одно из значений: это новая литературная эпоха, наступила после модернизма.

### Что значит «постмодерн»?

- Вспомнимте: о модернisme 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».

Такое однозначное значение: новая историческая эпоха, которая отменяет само понятие «современного» (*modem*), эпоха, после которой неизвестно. Стремительное развитие средств воздушного сообщения и телекоммуникаций, наплыв самой разнородной информации приводят к тому, что разные культуры и разные времена смещаются в едином кotle.

Другое значение: цивилизация «после современности» находится в состоянии «плуральности» (от *plural*), т. е. множественности — обычая, идей, стилей. Осознать все это нелегко, поэтому постмодернизм можно понимать как ситуацию «затуманненности — после уверенности и определённости».

Однако не стоит сбрасывать со счетов и «книгилистическое» значение приставки «пост-»: в этом стать модным ныне термине ощущается ощущение очередного *fin de siècle* (конца века), или «дня промежутка», когда со старым уже расстались («кончили»), 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» (исследование *the fictionality of fiction*), по выражению английской эпидемиологини К. Брук-Роуз.

На этом ещё не прояснившемся фоне поистине ярким событием стал роман Умберто Эко «Имя Розы» (1980).

Постмодернистские формулы: «жизнь есть текст», «писали — писали языком». Каждый новый текст наносится поверх старых текстов. Для обозначения такого понимания культуры

было предложено метафорическое определение, обозначившее словом «апалимпсест». 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 одно значение метафоры для обозначения культуры — центров, так в Древней Греции называли обеяло, скоткное из лоскутов. А разве не занимаемся тем же: не пытаёмся сложить образ мира из обрывков старых идей и образов?

Специалист по семиотике (науке о знаках), Эко использовал научную методику для построения детектива. Медиевист (ученый занимающийся историей Средних веков), он использовал свои знания для воссоздания событий XIV в. Теоретик, занимавшийся исследованиями в области массовой литературы, он сумел пронять реакцию читателей на свой роман. Результат превзошел все ожидания: роман «Имя Розы», с самого начала имеющий огромный успех, ныне признан классикой литературы XX в.

Сам писатель видит в «Имены Розы» постмодернистский роман. Он принимает цитатность как важнейшее значение кинематографии культуры последней трети XX в. и при этом ставит задачу порождения новых сюжетов, вступая в плодотворное обновление с традицией: «...сюжет может возродиться под видом цитирования других сюжетов».

Однажды Умберто Эко (1932—) выдающийся итальянский историк и литературовед, решил использовать свои специальные знания для написания «Бесследного» — романа, который завоевывает популярность у читателей. И это ему удалось.

Роман Эко выстроен как логичная цепь по принципу «атласа Флоренции». У него название введения — «Разумечтай, пропись» — иронична; с первого предложения: «16 августа 1968 года я приобрел книгу...» — условный «издатель» погружает в тщетных поисках первоисточника: он читает записки средневекового монаха Адсона по переводу, сделанному в XIX в., а также Валле по переводу, сделанному в XVIII в. отцом Маттиоли. Авторская игра замаскирована пространными библиографиями



(примечаниями). Первомисточник, «разумеется», найти не удаётся.

«Это повесть о книгах», — с самого начала предупреждает читатель. 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, непостижимо отражающее божественную истину. А читатель может угадать за обобщённой цитатой из средневекового трактата попемику с реализмом. И утверждение постмодернистской парадигмы, зеркало текста, отражающее множество других текстов, Адсон рассказывает об убийствах в монастыре, совершившихся в 1127 г., как выяснилось потом, из-за рукописи — второй из «Пoэтники» Аристотеля.

Согравившаяся книга «Пoэтники» посвящена трагедии, во второй, начинянной книге Аристотель говорил о комедии и смехе.

Расследование ведёт монах-францисканец Вильгельм Баскервилли, как будто явившийся из книги, только совсем другой — имя «Баскервильский» намекает на Шерлока Холмса, Адсон играет при нём роль доктора Ватсона. Убийцей оказывается Хорхе Бургосский, именем и отдельными чертами (слепота, привыкность хранителя библиотеки) напоминающий аргентинского пикапеля Хорхе Луиса Борхеса. Так герой «Имени Розы» буквально соотносится с героями и авторами хорошо известных

Быть может слова Клода Фролло из «Собора Парижской Богоматери». «Это убьёт то», его страх перед книгопечатанием. События, написанные Гого, происходят через сто с лишним лет по течению ледовития в «Монастыре преступлений» — в XIV в.

Приединок следователя и убийцы разворачивается вокруг отношения к книге: для Хорхе важно, по словам Ю. М. Лотмана, спрятать книгу, «чтобы спрятать», а для Вильгельма — пользоваться

ся книгами, «реконструировать» их, воссоздавать заново старые тексты и превращать их в новые.

Итак, всюду в романе взаимное отражение текстов и... 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 Эка из «Меток на полях „Имени Розы“».

#### У. Эк: спасительная цитатность

Речь идёт о том, как в ситуации постмодернизма обмылок в любви: «Постмодернистская позиция напоминает мне погоню ненё члвека, 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 Лиады [бывшая сортная итальянской писательницы, автора мелодрам]». Одно выход есть. Он должен сказать: „По выражению Лиады — люблю тебя безумно“. <...> Он доводит до её сведения то, что хотелся довести, — то есть что он любит её, но что его любовь живёт в эпоху утраченней простоты».

Эк 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, а того, что получило своё завершение в XX в. Всё не случайно, что издатель знакомится с записками Адсона в Праге 1968, когда советские танки подавили Пражскую весну. Вот и читатель перенесённый в XIV в., попадает в круговорот логических и религиозных споров, из-за которых многое лилось и ещё проходит кровью.

При этом утрачена не только простота, но и ясность суждений: всё в мире сомнительно и относительно. Вильгельм, и это 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 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, зарождавшейся в XIV в. и привнес-

—ные испытания в XX в., — терпимость, готовность к диалогу, антическое мышление. Выбор такого, или трудный путь догадок и сомнений, или «утопия, реализуемая с помощью потоков крови» (движение Дальчено в XIV в., коммунизм в XX в.), «служение правде при помощи лжи» (тогдашняя инквизиция, недавние политические судилища), фанатизм религиозных столкновений XV в. и мировых войн XX в. Лучше уж ирония, чем «истина, запечатывающая сомнения»<sup>1</sup>.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Постмодернистский роман:

цитатность

«текст в тексте»

ирония

лабиринт

Размышления о «Лабиринте»

1. Почему все убийства в романе происходят вокруг второй книги «Поэтики» Аристотеля?
2. Почему Вильгельм называет Хирхе дьяволом? Почему Хирхе считает, что шут хуже дьявола?

Советы по прочтению

- Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя Розы. — М., 1999.
- Эко У. Заметки на полях «Именем Розы» // Эко У. Имя Розы. — М., 1999.
- Эко У. Шесть прогулок в литературных лабиринтах. — СПб., 2002.

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Выход из лабиринта // Эко У. Имя Розы. — М., 1999. — С. 667.

# РУССКАЯ ПРОЗА В 1950–2000-Е ГОДЫ

■ Новый тип литературного процесса. ■ Обновление поисково-вательных форм

**Сороковые годы как этап осмысливания Великой Отечественной войны, предшествующий «оттепели», имели свои обретения и утраты, отразившиеся в самом характере литературного процесса.**

Сороковые, роковые,  
Свинцовые, пораховые...  
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» (1948), осуждённый сразу же после публикации в «Новом мире» (в статье В. Ермилова «Клеветнический рассказ А. Платонова»). Мальчик Петруша, герой рассказа, ставший невольно хозяином дома маленьkim старичком, не знаяшим детства, так разговаривает с матерью: «...а Настёка пускай завтра к нам во двор за воду никого не пускает... зима вот придёт, года тогда ниже опущены и у нас не хватит верёвки бадью опускать, а снег жечёт, не будешь...». Эта недетская «мудрость» поражает вернувшегося с фронта отца, заставляет его испытать острое чувство любви к детям, «коснуться обнажившимся сердцем» жизни. Вся эта «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» Л. Леонова, очерки «Районные будни» В. Овечкина и, наконец, эссея фронтового поколения (Б. Студского, А. Межирова, А. Фадеева, С. Орлова, Е. Винокурова, С. Гудзенко, Л. Шубина, Ю. Драгиной и др.). Не преуменьшая достоинство 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.**  
Иван Платонович Некрасов (1911—  
1987) и его повесть «В окопах Сталин-  
града» (1946) — это уникальное для всей  
литературы 1940-х гг. явление. Впервые,  
и, пожалуй, в истории батальной прозы яви-  
лось произведение, написанное в спокой-  
ной чеховской манере.

В повести В. Некрасов заговорил о сво-  
их героях как бы «вполголоса», не пыта-  
ясь подчеркнуть войну, с позиций «окоп-  
ных прияды». Неожиданностей в этой повести было много.

Например, главный герой повести молодой интеллигент Кер-  
женцев, предшественник будущих лейтенантов из повестей  
А. Бондарева, Г. Бакланова, К. Воробьёва, говорит: «Хуже нет  
ничего в обороне». Естественно, что читатель предполагает:  
самые налёты, обстрелы, а ты неподвижен, как Мишень, «удо-  
бна для истребления, да ещё в степи. Нет, оборона, оказывает-  
ся, плоха другим: «Каждую ночь — проверяющий. И у каждого  
твой шанс! Но и отступления, отходы тоже противны; только  
зарыши окопы, соорудишь землянки — звучит приказ отходить  
из заруженной дороге, по бездорожью, и снова рытьё земли...  
Офицер Керженцева, хозяйственный солдат Валега, ещё обык-  
новенне, проще, прозаичнее, начиная с одежды: «Ботинки ему  
изумительно велики — носки загнулись кверху, а пилотка мала,  
сидят на самой макушке. Я знаю, что в ней воткнуты три игол-  
ки — с белой, чёрной и защитного цвета ниткой».

На пару, Керженцев — заботливый Валега, отчасти напомина-  
ет Трилера и Савельича («Капитанская дочка»). Их нравственные  
взаимоотношения просты и душевны. Керженцев знает даже об игол-  
ках, о «тайных» запасах своего солдата, но и тот вовремя по-  
нимают командирские планы. Их патриотизм тоже по-чеховски  
одинаков, скрыт иронией. Попали Керженцев и его друг Игорь  
в один семейный, тихий дом, где царила тишина, где красавая  
блондинка играла на пианино. Но, увы, и эта уютная среда, и му-  
зыка почему-то стали вдруг непрятны герою: «Почему? Не знаю.  
Знаю только, что с того момента, как мы ушли с Оскола,  
то есть — изаже, после сараев — у меня всё время в душе какой-то  
противный осадок. Ведь я не дезертир, не трус, не ханжа, а вот  
чувство 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 ~~наши~~ родина, он, ей-богу, толком не объяснит: слишком для него трудны определяемые словом понятия. Но за родину — за ~~нашего~~ 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 ~~командиры~~ патроны — «улаками, зубами... Вот это и есть русский человек! Сидя в окопе, он будет больше старшину ругать, чем ~~ненависть~~ а дойдёт до дела — покажет себя».

Виктор Некрасов создал традицию камерно-лирического сдержанного повествования о человеке на войне: через 15 лет ~~он~~ продолжают многие создатели «лейтенантской прозы» — и особенноности В. Богомолов, В. Быков, В. Кондратьев, Б. Васильев. На окопном пятаке войны, в пространстве действия роты, машины разведгруппы, «батальонов, которые просят солнца», пространствуются драматичные испытания душ, человечности.

«Оттепель» (1953—1964) — начало самовосстановления литературы и нового типа литературного разговора — получило своё определение по одноимённой повести 1954 г. И. Г. Зарембера (1891—1967). Она была для писателей не кратковременным состоянием освобождения, отрезвления от догм, от диктата решённой полуправды, а достаточно длительным процессом. «Оттепель» имела свои этапы и продвижение вперёд и воцарение движения, реставрацию старого, эпизоды неполного, цыганского возвращения к «задержанной» классике (например, возрождение романа «Мастер и Маргарита» в 1966 г. или выход в компактном собрании 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 «правильных» и «неправильных», 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 искривленности в литературе», в которой автор указывал на весьма частое расхождение между лично увиденным и «официальным» 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 побежденные наступательные удары.

Второй этап «воттепели» (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), рассказ «Рычаги» вологодского поэта А. Яшина, и его стихи в сборнике с характерным названием «Босиком по земле» (1956), и очерки и повести В. Ф. Тендрякова «Падение Ивана Миронова» (1954), «Ненастье» (1954), «Тугой узел» (1956).

Третий и последний отрезок «воттепели» (1961—1963) правдиво связан с романом писателя-фронтовика Ю. В. Бондарева (1924) «Тишина» (1961), пьесами В. С. Розова (1913—2004) — «Склонности с пьесой «Вечно живущая» (1956) («Летят журавли» — название её кинофарнамта), романом в защиту пленных советских солдат «Пропавшие без вести» (1962) С. П. Злобина (1903—1965), романами повестями и романами В. Аксёнова, поэзией Е. Евтушенко и других авторов, публиковавшихся в журнале «Юность», и, конечно, с первым достоверным описанием лагеря — повестью «Однажды Ивана Денисовича» А. И. Солженицына (1962). Масштабы свободы художников в эти годы были так велики, что впервые:

1) родились новые течения в литературном процессе, появившиеся произведения «деревенской» прозы, «военной» прозы, прозы, ульянова говоря, «городской», или «интеллектуальной», расцвела авторская песня (В. Высоцкий, А. Галич и др.) и студийный театр;

2) эти течения оказались не только тематически, проблемно единными, но и едиными в совершенно ином, качественном плане;

3) была создана историческая романистика В. С. Пикуля (1920—1989), в частности его роман о Г. Распутине «У последней юноши» (1979), роман-эссе В. Чивилихина «Память» (1982) о юных «гениях без имени», доселе безвестного создателя «Слова о полку Игореве», маконец, романы Д. Балашова о вольном Новгороде, о «младших государях» русских;

4) появились специфические работы о русской религиозно-художественной идее в искусстве — «Письма из Русского музея» (1956), «Чёрные доски» (1969) Вл. Соловьёва;

5) возникла историко-революционная романистика А. И. Солженицына («Красное колесо»);

6) произошёл взлёт научной фантастики, расцвел социальный киностудии И. А. Ефремова: «Туманность Андromеды» (1958), «Планета будущего» (1963), «Человек из огня» ...

ких: «Улитка на склоне» (1966), «Гадкие лебеди» (1972), «Они на обочине» (1972), «Жук в муравейнике» (1979).

- Особенно актуальным было возвращение в литературный творческий ряд фигур А. Ахматовой и М. Зощенко (после несправедливого их становления 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. Кривчиков снял фильм «Летят журавли» (по пьесе В. С. Розова «Вечные песни»), а в 1959 г. появились фильмы Г. Н. Чухрая «Баллады о герое» и С. Ф. Бондарчука «Судьба человека» (по рассказу М. А. Шолохова).
- Важной особенностью общественной активности, свободы позиций стали Дни поэзии, собиравшие (в Лужниках) до тысячи слушателей.

**«Деревенская проза».** Впервые в истории русской литературы прозы именно жанр делового очерка или лирического дневника — цикл очерков «Районные будни» В. В. Овечкина и «Деревенский дневник» Е. Я. Дороша — стали истоком течения, имеющего огромный обновляющий смысл.

- Что такое очерк: проблемный, путевой или портретный?

Это жанр, средний между исследованием и рассказом, как правило, бессюжетный, мравописательный, с огромной ролью низящей, т. е. объясняющей, роли автора. Владимир Даев, составитель известного «Толкового словаря живого великорусского языка», дал такое определение этого жанра: «Описывать — обводить, обозначать чертами, обрисовывать, оделять очерк, ограничить линиями, чертами... Очерк — рисунок из линий, письменное и краткое описание чего-либо в кратких чертах».

Повести Б. Моисеева «Жизнь» (1966) и В. Белова «Приморское дело» (1966); глубина и цельность мравственного мира человека от земли. Оба писателя — и Борис Андреевич Моисеев, выходец из рязанского села Пителина, морской офицер, автор повестей «Власть тайги» (1958) и «Полюшко-поле» (1965), и Василий Иванович Белов, выросший в вологодском селе Тимошкино, окончивший в 1964 г. Литературный институт в Москве, — в

ление 1960-х гг. прекрасно осознавали, что всей прозе о деревне не хватает одного героя: человека от земли, рядового крестьянина. Причём такого, который жил бы обычной крестьянской жизнью.

**Борис Можаев** (1923—1996) в повести «Живой» (и в спектакле Театра на Таганке времен Ю. П. Любимова) свободно разворачивает характер озорного, вымогательского-дерзкого мужика Фёдора Кузьмина. Кузькин, живущий в рязанском селе солдатской семьёй, решил... выйти из колхоза! Целая буря тревог, угроз со стороны руководства поднялась вокруг этого смущённого решения. Тем более что Кузькин основывает своё решение — на чём? — на Конституции и на тексте Интернационала.



«Привычное дело» **Василия Белова** (1932—2012) — поэтизация избы, народного уклада, традиций крестьянской культуры. Небольшая повесть с нарочито скромным названием, внутренний ярбленок «привычное дело — жизнью» появилась вначале в южносибирском журнале «Север» (Петрозаводск).

Юность «Привычное дела» невелика по объёму, просты герои — это многодетная семья крестьянина Ивана Африкановича Трошкина и его жены — доярки Катерины, их соседи, друзья. Широконажный ряд в качестве равноправных членов семьи сельского сообщества включены и корова-корнилица Рогуля, пармён, вещи, окружающие Ивана Африкановича, — колодец, лань, родник, наконец, заветный бор — тоже члены его семьи.

«Событий бытия» в повести немногого: ежедневный крестьянский труд Катерины, поездка Ивана Африкановича в город, «на приблуду». Читатель встречается с очень стыдливой в проявлении своих чувств семейной парой. «Нипошто пришёл, нипошёл», — говорит, например, на своём говоре Катерина, когда Иван Африканович прибежал в роддом. Но она любит в муже это «слушание», ради таких мгновений она готова к бесконечному труду во имя своего дома, семьи.

Цветёт сердце, когда читаешь, как Иван Африканович, перенес погибнувшую жену, раздав часть детей по приютам, по родне, пронят в сороковой день на могиле жены:

■ «...А ведь дурак был, худо тебя берёт, змиешь сама.. Вот однажды теперь.. Как по огню ступаю, по тебе хожу, прости.. Худо тебе без тебя, вздоху нет, Катя. Уж так худо, думал за тобой сюда.. А вот оклемался.. А свой голос помню. И всю тебя.. Родирина, так помню, что.. Да. Ты, значит, за ребят не думай ничего. Поднимутся. Вон уж самый младший, Ванюшка-то, скажет говорит... такой парень толковый и глазами весь в тебе. Правда. Это буду к тебе ходить-то, а ты меня и жди иногда.. Катя Ты, Катя, где есть-то? Милая, светлая моя,inne-то.. Мне-то чего Ну... теперечки.., они ребята тебе принес.. Катя, голубушка..»



В этом фрагменте рассказа с типичными крестьянскими повторами («худо» и «худо» вместо «плохо», «бываешь») с языческим ощущением нарацидничества бытия, стиранием границ между жизнью и смертью («посмертием»), с редкими вкраплениями патетики («милая, светлая моя») ощутим редкий слух В. Белова об народную речь, очевидно его искусство вживления в народный характер. Это искусство раскроется и в его «Птичниках рассказах» (1968), где спорят два «закланных друга» Аники Козонков и Олёша Смолин, в «Буктынях вологодских» (1980), в большом романе о коллективизации «Кануны» (1972—1976).

Однако не следует видеть в В. Белове, авторе «Птичниках рассказов», морализатора, проповедника, нёдруга городской цивилизации. Он не является таковым даже в романе «Всё мышиное» (1986). В. Белов, безусловно, испытывает немалое творческое счастье, вживаясь в характеры своих «детей земли», вслушиваясь в их голоса (он умел изображать и само слово, познанию «какого» 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 многим суждениям В. Белова о «ладе» в сибирской вестнике Белова, самой книгой «Лад», этой энциклопедии жизни крестьянина, насыщенной преданиями, сказками, рассказами легендами, подвёл исследователь Ю. Селезнёв:

«[Что] его [«лада»]. — В. Ч)... в том, чтобы через многообразие явлений народной жизни осмыслить основания, понять природу её единства, её целостности. Этую основу... Белов и воплощал и понятие „лад“».

Но чрезвычайно ёмкое русское слово действительно является неким единство многообразия: это и вселенский лад — целый мир, гармония миропорядка; это и лад определённого уклада общественной жизни — жизни и любви; дружба, братство, доброводчество, взаимопонимание; и жизни семейной: лад — это супружество, лада — любимый, милый, желанный человек; и труда — ладить — делать хорошо, с умением, вкусом... лад — это согласие, гармония.

«Горит село, горит родное». Проза Валентина Распутина (1917—2015). Как определить художественное пространство Валентина Распутина, основные черты и координаты его «художественной вселенной»? На наш взгляд, он создатель пространства, полного предчувствий и надежд, прошлый и «последних новостей», спожаров и затоплений, создатель повестей, похожих на жуткие эпопеи. Ему, исследователю «крайних» ситуаций, дано в судьбе, «пожаров» в душах, как Сергею Есенину, «весьма больно видеть жизни край».

В очерке «Иркутск с нами» (1979) он, обычно «мужской патетик», громких слов, скажет о Сибири, Байкале, о Родине почти панегирик «Русского леса» Леонид Леонов:

«Удивительно и невыразимо чувство Родины... Какую светлую радость и какую сладчайшую тоску дарит оно, навещая нас то в часы разлуки, то ли в счастливый час проникновенности и откровения! И человек, который в обычной жизни слышит мало и пищит недалеко, волшебным образом получает в этот час превильные слух и зрение, позволяющие ему опускаться в самые волшебнейшие дальни, в глубины истории родной земли... Быличный источник силы от матери-земли представляется иными не для избранных, не для богатырей только, но для всех нас и горячим исключительно важным и целебным, с той самой волшебной жизнью водой».

Первая повесть В. Распутина «Деньги для Марии» (1967) показала массовому читателю, что молодой писатель высоко ценит в прозе сюжетное начало, мгновенную драматизацию буднич-



ногого течения жизни, ценит такое «бесшёйное» покой, которое, как правило, озаряет всю жизнь героя и «тишину Родины». Чаще всего это нарушение — будь то «знак беды».

В первой повести беда вроде бы не большая: у продавщицы сельского магазина Марии обнаружилась недорогая в тысячу рублей.

Это был уже новый сюжет для «драматической» прозы: у В. Белова всё дурное, опасное заботливо удалялось за окалицу, подальше от деревенской деревни... В. Распутин вызывал на особый суд совести сыновей деревни, саму среду, её нравственные начала, испорченную 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 конечно же не явившейся любимой дочери Таньчоры). Да и сама смерть её случилась как бы за кулисами: дети не дождались и разъехались до смерти матери.

Повесть в целом порой вовсе не выглядит трагичной.

Сыновья Аанны Михаил и Илья, запасшись водкой для поминок, не выдержали «простоя», затянувшегося ожидания, и крикнули: «Пили, дачери — згоистка Люся и простодушная Варвара — не поссорились из-за своей доли у постели матери: Варвара считается, что Люся совсем не заботилась о матери, а все заботы возложила на неё и брата Михаила. Это чисто бытовые интриги, раздоры среди своих.

Кстати, мотив сбора семьи у гроба сближает повесть В. Распутина с рассказом А. Платонова «Третий сын» (1938). У Платонова собрались на похороны матери шестеро сыновей (+ приглашенные мужчины — в возрасте от двадцати до сорока лет) и после встречи, воспоминаний о детстве начали весёлую возню,互相 дразнивая друг друга, их охватила радость свидания.

В повести Распутина печаль писателя светла, он снисходит к слабостям детей. Старуха Анна не умеет осуждать детей, не висеть над их душами, она, может быть, даже не видит их грехов. Её заветы предельно просты, и к встрече с обителью не

иши она готовится, как хозяйка к празднику: она простилась с лицугою, такой же старой, Миронихой, научила дочь Варвару, что следует ей оплакать мать по обычаям, «событить». Единственная опека для неё: почему не прискала самая добрая, нежная, юношеская дочь Татьяна (Танычора). Что случилось? Почему душевный зев словно не дошёл до неё?

Ещё трагичнее, двойственное состояние души сына Михаила (когда у дома мать и жила и умирает). С одной стороны, он смутно вспоминается о глубине чувства, прозрений матери, о её великой роли и в его жизни: «Скажем, от нашей матери давно уже никакого приказа, а считалось, первая её очередь, потом наша. Вроде защищала нас, можно было не бояться...». Вроде как на голове всегда тышёл и тебя видать...» С другой стороны, ему уже и страшно за нынешнее поколение, за своих детей: кого оно защитит, защищает, если он и работу уже не чувствует (не работа пошла, а лишь бы день отрубить...), и безнадёжно сдаётся в плен водке.

Михаил Распутин объективно запечатлел ситуацию, весьма характерную для русского человека конца XX в.: он утратил опору в позибломой, как казалось до этого, официозной идеологии, опицанной морали, на него надвинулись новые, непонятные ему силы — власть денег, тупого волюнтаризма всяких перестроек, лжемок, «затоплений», «пожаров», освещивших облик «кнелюбов». Как устоять, где взять силы, веру, оберечь себя? Или заниматься помощи у Бога, или вносить «добавку» — в виде эпизодов — в организм, как Михаил, т. е. медленно убивать себя?

Полнота «Жизни и поминов» (1975). В центре конфликта по-прежнему — 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 квартире, на острофе, втайне ото всех, она, так жаждавшая и до конца материнства, ощутила в себе биение новой жизни...

Настёна пытается оправдать эгоизм Андрея (всё-таки он муж!): «Если ты виноват, то и я с тобой виновата. Вместе будем отвечать. Ты бы не я — этого (т. е. дезертирства, — В. Ч.), может, и не случилось бы. И ты на себя одного вину не бери... Хочешь или хочешь, а мы всегда были вместе». В этом возложении зины на себя — приговор Андрею.

Трагичен финал повести. Настёна, деревенская Мидушина, дохдевшаяся своего младенца, искупая не свою вину, а вину Андрея, бросается в Ангару.

**Повести «Прощание с Матёрой» (1976) и «Пожар» (1980)**  
Эти повести взаимосвязанные, прямо продолжающие идеи белков всеобщей гармонии, заявленную В. Беловым, и одновременно преодолевающие известную заминутность «деревенского патро-отизма», показывающие всю противоречивость идеализации деревенской патриархальной морали.

На первый взгляд в «Прощании с Матёрай», с этой крестово-ской Атлантидой, почти святой землёй, обетованном отроком уходящим на дно рукотворного моря, В. Распутин идёт даже дальше В. Белова именно в освящении, «сакрализации» («материнский — святой») уходящих патриархальных миров. Если у В. Белова священна изба, «основная 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 величественных в своей обречённости старух праведниц, которых вывел В. Распутин. Они живут в особом «времени-пространстве» — царство прощания, трёхоги, начертания последних знаков, пророческих заветов. Это последние праведницы на земле. По ночам острова обходит «Хозяин» — вымышленное существо, добрый дух земли. И как священный Китех-град, остров Матёра у Распутина окружён хаотичным, жестоким, агрессивным миром, от воздушного которого он как бы и погружается на дно.

Странные, почти апокалиптические краски — земля, перекошенная в лёд (т. е. состояние предельного бесплодия), обилие чёрнеющего «сночного», небытийственного («положено быть кем, кому в назидание? — кладбище»), но одновременно и признаки весны, намёки на новое движение... Эти жизнеописания гораздо глубже прямых взглядов о смуте и печали за мертвые.

В повести «Пожар» вновь сведены в повинку носители патриархальных устоев бытой «Матёры» с их совместностью, глубоким пониманием души (своей и чужой), духом нестяжательства и щедроты (они все из села Егоровка, ушедшего под воду) и счастья, духовно и морально падшие, уголовники, разрушающие всё вокруг себя.

Главный герой повести Иван Петрович изумляется одной удручающей его перемене в земляцах: все так любят вспоминать былую нравственную жизнь, готовы молиться на своё прошлое, но могут так легко предают свои же воспоминания перед матиском «архаровцев». «Люди, столкнувшись с какой-то невиданной пяткой, держащейся не на лучшем, а словно бы на худшем в чём-то, растерялись и старались держаться от архароцев подальше. Сотни народу в посёлке, а десяток захватил власть — вот чего мог понять Иван Петрович» — эта прозорливая тревога относится уже не столько к посёлку Сосновка, сколько ко всей России — 1990-х гг. Как же так? Столько молите о спасении России, столько властных для души воспоминаний о белой жизни по сотням и такая рабость перед лакостниками? И такое затянувшееся пренебрежение к государству, отчуждённость от него. Почему десяток шуплидей, говорившихся, сплотившихся «не на лучшем», может опровергнуть 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 Хамло, самый смелый герой, поставленный охранять спасённое от огня добро. И друг отказался от принципа непротивления. Даже осознав, что невральги его силы одиночки перед «архаровцами», ссылающимися на узыры и сбоку, и в спину, он не стал спасать себя, он ценой своей жизни остановил зло, скрутил его «в три погибели».

И известном плане можно сказать: кроткая Русь, вечно уверенная в злодее, искающая в них совести, чести, друг выделился из своей среды бойца, своего рода нового Пересвета, оставившего монашескую келью и вышедшего на смертный бой с орлом на Куликовом поле.

#### Вопросы о прочитанным

1. Кто из героев писателя — в повестях, рассказах — вам ближе в своих жизнебущениях?  
Почему внутренний мир Ивана Петровича так драматичен?
2. Почему поверующие дети Аины, в частности сын Михаил, 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 человека прямым путём? Отсутствие ли представлений о смысле жизни, желание ли потворствовать своим слабостям, то думая о последствиях, или, как говорится у Распутина, что творится в нашей жизни, есть результат того, что люди истыры и стыд забыли?

4. Виктор Астафьев писал в «Литературной газете» 17.12.1981 г. о повести В. Распутина «Жизни и помните»:
- «Память о пережитом не умерла в нас. Прокодят душевные боли, и не утихают, а всё растет внутренняя потребность сказать о самом главном, осмыслить происшедшее максимально, глубоко, с общечеловеческих позиций.

Идущие вслед должны знать правду о войне, очень жестоко и необходимо, чтобы, познавая, сострадая, искренно, влечь из прошлого уроки.

Не бывший на войне (Распутин), не нюхавший пыли, не писал так, что воевавшему не суметь. Именно потому фронтовик был гендеризован, однобок. Здесь мы, мачоисты большие, нарвались бы, нехватило бы нам «бога человеческого сострадания».

В. Распутин зашёл на эту тему со своей глобальной страстью поднявшись над материалям, а не задавленный ими — грузом.

Распутин — тонкий, цельный, замечательный стильист. У него совпадение стиля со зрелой мыслью, авторским открытием к материалям — полное.

Попытайтесь анализом текста произведения доказать это утверждение В. Астафьева.

5. В годы войны действовал один неукоснительный исповещавшийся принцип, своего рода нравственная присяга:

Нет права у меня ни на какую  
Отдельную судьбу.

Почему в Беролотной Настёне утвердилось право и обязанность судить мужа?

6. Философ А. Лосев сказал о самопожертвовании человека: «В жертве сразу оказывается и наше человеческое честолюбие, и слабость, и наше человеческое достоинство». Что преобладает в самопожертвовании Настёны — её одиночество или высокое достоинство, независимое от мужа?

Подготовьте развёрнутый ответ на этот вопрос.

**Характеры и сюжеты** Василия Шукшина (1929—1974). Владимир Высоцкий (в некрологе 1974 г., когда пришла новость о смерти Шукшина на съёмках фильма «Они сражались за Родину», когда на экранах страны шёл фильм «Калининградская» с умирающим в финале героям (которого играл Шукшин), скажет:

Мирь тёх из нас всех прежде ловит,  
Что понарошку умирал...



**Василий Макарович Шукшин** родился в селе Сростки Бийского района Алтайского края. После многих лет трудов, скитаний «и любяж»: в колхозе у себя на родине, в Средней России (Барыгуте, Владимире) — на разных производствах, службы на флоте — он сумел экстерном сдать экзамены за три последних класса средней школы.

Поскоре, позавтра же сразу, а после недолгой работы в школе, он приехал в Москву (на деньги от продажи коровы) и волей судьбы (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, включавшихся в циклы («Земляки», 1970; «Характеры», 1973), романов («Любавины», 1965; «Я пришёл дать вам волю», 1968). Самый лучший 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 ранние книги В. Белова («Речные излуки») или В. Раопутина («И я бы спросил у Лёшки», 1961). В его героях есть «сплы» ясно видимые конфликты, чудачества, вся их скрытая «маргинальность». В раннем сборнике есть нет разрыва, «выброса» человека из жизни — куда? — в пространство барака, вокзала, окраинны.

Герон вообще малоподвижен, им ещё хватает места и дна в сельской окружке.

В рассказе «Одни» никаких «угроз» устойчивому укладу двух старичков — Марфы и Антипа — нет.

Антип — певческая душа, музыка для него — это мир хотя и не запредельный. Он видит, что ещё можно выиграть и Марфу из стихии денег, рынка, поисков выгоды. Но он начинает, всплакнув, подлечивать мужу. В эти мгновения Антип сияет, его маленькие умные глазки светятся озорным блеском а порой он срывается с места и идёт «по избе мелким брызгам, игриво виляя костлявыми бёдрами».

Сколько ни повторялись за долгую жизнь этой пары неудачные «стихиевые концерты», герон к ним так и не привыкли: «Он подпрыгивал, Марфа засмеялась, потом всплакнула, но тут же вытерла слёзы и опять засмеялась.

— Хоть бы уж не выдрючился, Господи.. Ведь смотрят же на что, а туда же...»

И снова «смыкалась» над героями, их кругозором обнаженная жизнь на недели, месяцы: сбруи, хомуты, уздечки Антипа, очки Марфы на рынок, подсчёт денег, дождь за окном. Неожиданно подступали бабы слёзы, начинавшие взаменные утешения и прощения после наводящей на воспоминания песни.

«— Антип, а Антип!.. Прости ты меня, если я в чём-нибудь тебя обижала, — проговорила она сквозь слёзы.

— Ерунда, — сказал Антип, — Ты меня тоже прости, если я в чём-нибудь тебя обижал.

— Играять тебе не даю...

— Ерунда, — опять сказал Антип. — Мне дай волю — и днём и ночью согласен играть. Так тоже нельзя. Я понимаю.

— Хочешь, читушечку тебе возьмём?»

Можно согласиться с мнением критика Л. Аннинского, поставившего началом «настоящего» Шукшина его рассказ «Чудик» (1967). Он действительно уже более конфликтён. Даже интеллигентный, добрый, «живописный» по форме порыв героя наталкивается на грубость, жестокое непонимание, насмешки. Герою эти письма почте не дают послать затейливую телеграмму жене:

«В аэропорту Чудик написал телеграмму жене:

«Приземлились. Бетка сирени упала грудь, милая Груша, не забудь. Васята».

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 текста. Это открытый текст.

Чудик переписал:

Приземлились. Всё в порядке. Васята<sup>®</sup>.

В целом герои-«чудики» Шукшина и их драмы (и не только в тексте телеграммы) — это замечательнейшее открытие писателя. Он запечатлев — и вновь с шутками, юмором, в комических ситуациях — тот сигнал тревоги, ту боль, которую С. Есенин выражал так:

Мне больно, ведь душа проходит,  
Как молодость и как любовь.

**Александр Вampilов (1937—1972)**  
литературный перекрёсток 1960—1970-х гг. В среду писателей, называемых «деревенщиками», «почмениками», в 1960-е гг. вторгся и стал совершенным «своим» драматург Александр Вampilов. Его переосмысление судеб тех, кого называли шестидесятниками, драматизма семейных отношений, быта было очень близко к Шукшину, и Астафьеву, и Трифонову.



**Касилюй Шукшин и Александр Вampilов: общее понимание сложности современного быта.** Касилюй Шукшин с необыкновенной чуткостью воспринял появление нового пластика лубочного, массово-популистского искусства, пародирующего чаще всего на высокой культуре. Этот пласт получил название «кингча» от немецкого жаргонного слова Kitsch («халтура»). Элементы «кингча» — гитары с бантиками в общежитиях, пельмени в виде бюста Венеры, открытки веером на стене, круассаны и салфеточки, всякие амулеты в кабинах шоферов, заклинительные мотивы в тостах, здравницах, рыночные экзотические картины, «астрологические» пейзажи. Всё это вошло в «интерьер» писателистики. Как вошли и «тексты» из стандартных сердце-вышеильных надписей на фото, надписей в гравёрных мастерских на часах, портфелях, часах. Сюда же относится и пресловутая «спираль сирены упала на грудь», катарую вычеркнули у Чудика телеграмме.

В этом плане Шукшин обнаружил творческую близость к пьесам драматурга Александра Вамилова, создавшего такие произведения как «Старший сын» (1966), «Утиная охота» (1971), «Принципиальные анекдоты» (1971), «Прошлым летом в Чуликово» (1971), которые были понятны читателю. Внешне эта близость обнаружилась в повышенном внимании обоих писателей к чисто наивным наивным приёмам, которыми провинция и деревня «украшали», украшали свой быт, «постигали» его.

Пьесы Вамилова парадоксально сочетали трагический гнет и водевильность, естественность и неведомые, якобы неизвестные ранее для героя психологические изменения, решения: так что оказалось возможным для выбитых из колеи судеб. Такими были весьма игровые пьесы (и спектакли) этого драматурга-приматора. А. Вамилов искал особые маргинальные характеры, изолированные какой-то роковой силой на обочину жизни, в промежутке «Маргинальный» не значит «плохой», «преступный», это отъединённые, растерявшиеся, наивные существа, не умеющие честно с волками жить и по-волчьи выть. А. Вамилов искал и находил даже целые маргинальные семьи, слои общества. Его пьеса «Старший сын» начинается со злой шутки двух молодых людей: они в предместье, ночью, они зашли наугад в случайную квартиру, желая в ней только переночевать. Увидев, что их вот-вот поймает один из легкомысленных хулиганов, объяснил, что он — внук единственного отсутствующего хозяина этой квартиры, главы семьи. В других произведениях эта недобрая эксцентричная шутка осталась бы, возможно, в рамках эпизода, анекдота: никто не стал бы в какой неразумной игре двух молодых шалопаев подыгрывать. Но весь мир Вамилова так пропитан фантасмагориями, эксцентрикой, что в парадоксальную выходку обитатели случайной квартиры повернули, убедили затем самих выдумщиков в правде этого минувшего сыновства, заставили их же повести себя сообразно фантасмагорической логике вполне человечно.

Вся история юноши Бусыгина резко меняет бытовой темп: вначале он разыгрывает из себя сына-самозванца, затем, превращается в сына, усваивает доброту и наивность хозяина дома старшего Сарафанова, начинает искренне жалеть и гладить «отца». Озорник очеловечивается.

Любопытно, что А. Вамилов никогда не подталкивает зрителя к Постижению А. Вамилова: в этой пьесе близка поэзии «чудесного» В. Шукшина. Жизнь в «Старшем сыне» не конструируется, а

живет, рождается в ней самой. Парни, пытающиеся переждать  
сны под крышей чужого дома, уверенные в том, что же-  
ловей надули окружающих, попадают в мир, согретый сердечно-  
стями.

Множество сюжетно-смысловых ситуаций, драматичных состояний героев, своего рода осознаний героями себя [«самосознания»] по времени связывали и главное произведение А. Вамилова — пьесу «Утиная охота» (1971), и новеллистические циклы Ю. Шукшина «Характеры» (1973), «Беседы при ясной луне» (1975) и т. д. И сущности, и герой «Утиной охоты» Зилов, роль которого в 1970-е гг. прекрасно исполнили О. Ефремов, О. Даль, и бесконечные шоферы, плотники, чудаки и «деревенские Сократы» Шукшина живут идеей игры, охоты, озорства, вызова.

Вамиловский герой Зилов чаще всего находится в ресторане, среди псевдодрузей (это уже не коллектив, а «антиколлектив»), имея в виду 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, буду и продаю тебя за копейку. Потом мы встречаемся и я тебе скажу: „Старик, говорю, у меня завелась копейка, пойдём со мной, я тебя люблю и хочу с тобой выпить“. И ты идёшь со мной, выливаешь. Потом мы с тобой обнимаемся, целуемся, хотя мы прекрасно знаем, откуда у меня копейка».

Герой Вамилова не хочет, чтобы его страсть к утиной охоте называли «хобби». Он говорит об особой тишине на этой охоте: «Ничего, какая это тишина? Тебя там нет, ты помнишь? Нет. Ты еще не родился. И ничего нет. И не будет». Обычная тайга и все ожидания охоты превращается для него в нечто святое: «И покажу тебя на тот берег, ты хочешь?.. Ты увидишь, какой там туман — мы поплывём как во сне, неизвестно куда. А когда засияет солнце? О! Это как в церкви и даже почище, чем церкви... А ночь! Боже мой!»

В пьесах, и пьесы А. Вамилова, и многие новеллы Шукшина (и особенно сказка «До третьих петухов») — это разорванное на части, сцены исповедальное пространство весьма одиноких, смягченных искания мечтателей, живых среди неживого мира, это одиночество среди ожесточившихся упрощённых сознаний.

В повествовательной технике В. Шукшина, в его абсолютном служе на все голоса жизни, уменин герояев плодить речи для партнёру, в чувстве общей «есеничности» жизни, легки дробящейся и дробимой на кадры, мизансцены, присутствовало много других воздействий, находок, кроме опыта А. Валмилова.

И в этих сценках резко возросла роль реплик, которых звучало иногда крайне вульгарно. «В какой области выявляете себя?» — так спрашивает кандидата наук его деревенский земляк Глеб («Средь зял»); «Твой бугор в яме?» — это одна секретарша спрашивает другую по телефону о начальнике (на работе он или и отчим); «Тут пошёл наш Иван тянуть резину и торговаться, как будто нынешние слесари-сантехники!» — это о герое сказки «Добрый петухав». «Понесу по кочкам», «сделать ей подарок к Пасхе марта» (т. е. ребёнка), «свадьба — это ещё не знак качества, это никакой статьи нет» (т. е. наказания), «бросил лист — нечестивому заполнить», «о хулигуре тело никакого понятия, а глумиться» (т. е. выпьешь?) и т. п. — богатство реплик Шукшина было пёстрые, смешанное, окрашенное ироническим светом.

Все пересмешники Шукшина, как заметила исследователь С. М. Козлова, после появления его исторического романа «Одни не каким-то поразительным образом стали сливаться с образом Степана Разина, столь же могучего и наивного народного аттуника, 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, «натуралистического» ловка и людей эгоистического базарного агрессивного склада (вспомните его рассказ «Людочки» (1989), «Печиминский драмтике» (1986)). Этот вывод долгое время звучал при анализе его романа «Морской рыбак» (1978), повести для детей «Планета кино озера», повести «Перевал». Но другой писатели, впрочем А. Н. Макаров уже в 1967 г. вносит серьёзную поправку в эту характеристику: «Астафьев не назовёшь ни бытописателем, ни пусть даже вдохновенным пифицом природы, по натуре своего 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 из танцдарма вытащили, но там, на плацдарме, осталась половина меня — моей памяти, один глаз, половина веры, половина оптимистичности, и весь полностью остался мальчик, который долго не мог удобно жиг — весёлый, глазастый и несущивающий».

(Из письма В. Астафьеву 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), поехав в Игарку, за полярный круг. В повести «Кражка» (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 убитые» (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 поэтическую повесть «Перёвала» (1959) о смиренном 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 разных характерах («Царь-рыба», 1976).

Никто из 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 «деревенских» прозы — принципиально иной характер его «почвенника». Его обращений к деревенским и детдомовским годам нет в биографии. Виктор Астафьев ещё дальше, чем В. Распутин, А. 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 литературный 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-полё», И преображенная ющая интонация в его «Последнем поклоне», мозаичной лепёхи сиротского детства, — это интонация мольбы за человека, просьбы к памяти, выдевшей все способы истребления и даже унижения человека, боль его на войне, в детдоме, госпитале.

«Память моя, память, что ты делаешь со мной? Всё прими, всё уже твои дороги, всё морочней образ земли, и каждая данная вершина чудится часовенкой, сулящей успокоение. Стремя житейском ветру голым деревам, завывают во мне ветры, выдувая звуки и краски той жизни, которую я так любил... Память моя, сотвори в щё раз чудо, сними с души тревогу, тупой твой усталости, пробудившей угрюмость и отравляющую сладость одиночества. И воскреси — слышишь — воскреси во мне маленький дай успокоиться и очиститься возле него...»

■ «...Все мы, русские люди, до старости оставляем в чём-то ребятишками, вечно ждём подарка, сказочки, чего-то необыкновенного, сопровождающего, прихванивающего нашу, склонной к грубости природу, а в середине не защищённую душу, которая и в изношеннем изгорданном, старом теле часто учитывается сохраняться в шелковом пухе...»

Во многих текстах Астафьева встречаются прямые или скрытые цитаты из Библии (см. финал «Цары-рыбы»), те или иные напоминания человеку:

- как он одинок в мире;
- как портят подаренный ему Богом мир и свою душу;
- как забывает даже святость собственного безгрешного детства и т. п.

Ещё раз повторим — художественный мир В. Астафьева чрезвычайно страшен, невыносим в отличие от мира В. Белова, В. Распутина, Ф. Абрамова. Этот писатель изображает и сферы преступности и зла. В рассказе «Людочка» (1989), когда наивную деревенскую девушкину сгубила городская шпана, справедливость восстановленная была по законам воровского мира: отчим Людочки убил главных преступников. Чисто астафьевское решение проблемы, мало оправдания самосуда, вероятно невозможный и спорный для других писателей.

В романе «Печальный детектив» (1986) — вчитаемся вместе с главным героем, начинающим писателем и следователем Соловьевым, в исповеди жителей села Тугожилина. Вот одна из таких исповедей, говорящая о боли автора за героянью, за убожество жизни: это письмо немолодой уже доярки-телятницы Арины из села Тугожилина с жалобой на сожителя Веняку Фомина:

«...Вениамин Фомин вернулся из заключения в село... и обожает пить деревень наложом, а меня... застрашал томором, но... и всем вострым, заставил с ним спать, *по-научному* — санитарством...

Пришёл он ко мне в дом — никакого дохода нет от него, одни расходы, живёт на моёмждивеньи, на работу не стремится, знает, что пьёт сам, на дороге чешляет товарищев и почит... И обижает колхозных телян, надо отдых, а он не даёт спокой, пьянистует. Убирайте его от меня, надоел хуже горькой родники... В колхозе роблю с пятнадцати годов. Всю ночь дико-ся, лежит на кровати, бубнит чево-то, зубами скрежочет, тюремные песни поёт, свет зазря жгёт. По четыре рубли с копейками в месяц за свет плачу. Государственную енергию не берёт, среди ночи вскочит, зароёт нестаратым голосом и за вой! По три-четыре раза за ночь бегу из дома, болтаюсь по окончие. Все спят. Куда притулиться? Захожу в квартиру и стою окочеве, не раздеввшись — готовлюсь на убег. И об этом никто, кроме соседи не знают, что у нас всю ночь напролёт *такая распупленная жизнь идёт...*»

В этом описании, полном косноязычия, ощущается боль писателя за судьбу герояни.

В новести «Пастух и пастушка» (1971) писатель раскрыл сиющее недолгого просветления двух душ — лейтенанта Бориса Бакчесова и Люси — в разорённом войной селе в 1944 г.

В романе «Прокляты и убиты» (1990—1994) — трагедия, которую принесла война в сердца и души, ломая человека, ожегшая его, оказалась как бы сильнее любого просветления. Вернем, фронтовая биография писателя — он был связистом, — воспроизведённая в биографии действий и переживаний Антона Шестакова, связиста 1944 г., во многом помогает писателю победить мрачность. После новести «Багальоны просят» (1957) Ю. Бондарева эстафьевский роман, вероятно, лучший памятник героям переправы через Днепр, освобождения Киева, отчатери городов русских».



Фёдор Александрович Абрамов (1920—1983). Если уподобить романы В. Белова «Призычное дело» гоголевской «Шинелью», из которой вышли многие писатели-классики XIX в., то Фёдор Абрамов, выходец из архангельской деревни, явно покож на художника, вылетевшего из беловского «гнезда». Однако его стиль отличается от структуры романов В. Белова и В. Распутина, от проповедей «Лада», т. е. незримого, соборного мира 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 присоединения в прозу Абрамов был видным шолоховедом. Его романы «Браты и сёстры» (1958), «Две зимы и три лета» (1968), «Путешествие по пути» (1973), «Дом» (1978) — это многоплановое, многоизмеренное 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 диктует время. Михаил Пряслин — спаситель своей семьи, чуткий и бесстрашный зову о помощи юноша, спаситель других бедствующих семей, усвоил, например, типичное для 1942 г. представление о людях побывавших в плена, как о малодушных, почти изменниках. Тимофей Лобанов, односельчанин Михаила, явившийся драмой в плена, и сам снят, раздавлен случившейся катастрофой: когда-то в пору коллективизации он был активистом, чуть ли не единственный громил родного отца, всю свою семью. И вдруг не может с ним — беда, позор плена, его физическая слабость, неспособность работать. Мать жалеет Тимофея, а отец припомнит заблудившего сына:

«— Коммунар, мать твою так... Как речи с трибуны быть — коммунар... А как воевать надо — шкуру свою спаси...»

Никто здесь ни прав, ни виноват... И Михаил Пряслин, измученный трудами, потерявший отца, требует от Тимофея извинения наравне со всеми. Не будешь работать — применим закон о производовой повинности, урежем паек,

«— Круто берёшь, парень, — сказал Тимофей. — Смотри, — споткнись.

— Ничего, — сказал Михаил. — Я сорок второго круто беру. — Помолчал и врезал для полной ясности, глядя Тимофею прямо в глаза: — Когда на отца похоронка пришла».

Но война народная — это действительно война священная. Она и ожесточает, и просветляет людей. Понял многое и Тимофей, тоже круто загонявший людей в коммуну в 1930-е гг., но в кире многое понял в своей «крутизне» и Михаил. Он узнал, что Тимофей умер от болезни. И ему стыдно за свои обличия;

— А кто его обрёк?

— Кто? Вайна».

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 земли, бегущих на лёгкие заработки, волонтаризм районных и иных вождей — грубо «достала», задела и Михаила, внесла в него 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, мятежные, бессемейные люди, потерявшие здоровье в годы войны, склонные лишь добротой и сочувствием друг к другу. Чем же являются 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 коми», получившую затем яркую цитническую жизнь в Театре на Таганке; сознание читателей и зрителей надолго было «разворошено», встревожено и об从根本上 одновременно характером почти безмолвной старой крестьянки Милентьевны. «После отъезда Милентьевны я не прошёл в Пыжме и трёх дней, потому что всё мне вдруг опостылило, всё представилось какой-то игрой, а не настоящей жизнью: и мни охотничьи шатания по лесу, и рыбалка, и даже мои воспоминания 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»), о рассказы о северной природе («Жила-была ёёмужка» и др.).

\* \* \*

На войне остаться человеком. {«Лейтантанская» проза — окопная земля.) Повесть Виктора Некрасова «В окопах Станицы града» и рассказ А. П. Платонова «Возвращение» оказались среди вычайно 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 («братьев тяг войны» (они и были среди этих солдат как лейтенанты, «бандуки-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, из 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 мравственное величие рядового войны, какого-нибудь бедолаги Сашки (из одноимённой повести Вяч. Кондратьева), обычной медсестрёнки из романа О. Кожуховой «Двум смертям не бывать» (1966), почти штатских, хотя и одетых в шинели пяти девушек из повести Б. Васильевна «А зори здесь тихие» (1969), ни ужасчивое, до поры скрывавшееся малодушные армейского чинуши бродё боярдравских 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. Бергольц (1959), «Эпохой войны» А. Калинина (1963), главы из «Блокадной книги» Д. Грачёвина и А. Адамовича (1977), основанные на интервью с цепкими градцами-блокадниками, «У войны не женское лицо» С. Александровича (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, окончив её за Киев. Его первые повести «Батыксы 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 кромешном плацдарме войны.



■ Прежде всего они очень сходны, эти бондаревские мальчики, в чём-то похожие на лермонтовских поручиков во множестве эпизодов своего пребывания на войне (или перед встречей с войной).

Сели по пути на фронт эшелон молодых бойцов бомбят, как в «Борячем снеге», то среди этих молодых лейтенантов вспыхивает подростковое соревнование: кто попадёт во вражеский самолёт из винтовки? «Попал ведь! — выкрикнул Дроздовский сдавленно. — Видел, Кузнеццов? Попал ведь я! Не мог я не попасть...»

А раненный в первом же бою (в том же романе) лейтенант Лимагия искренне обижен на судьбу: «Мне не повезло, не попал! А я так мечтал попасть на передовую, я там хотел подбить один танк! Я ничего не успел». И он не принимает утешений: «Что, подлечишься, вернёшься — и все танки будут твои».

Впрочем, эти «мальчики» — какие-то чудесные идеалисты, поистине золотое поколение в истории России — и в госпитале не удручаются. Борис Ермаков, молодой капитан из повести «Батыксы просят огня», сбежал из госпиталя, не долечившись. Будто война вот-вот кончится без него... Подполковник Гуляев общается с ним в пристаниционном садике, внутренне изумляясь его пылкой, нетерпеливой энергии, не отказывающей себе — даже сейчас! — ни в чём. Ни в радости дружбы, ни в глубине сердечных порывов.

Какая-то ломкость, мерасчёливость, крупность душевых движений, отступлений от мелкой регламентации и одновременно изнуряющая деликатность при обсуждении сложных вопросов есть у всех бондаревских офицеров. Они, по сути дела, аскетично-мудрены, но внешне иногда саркастичны, порой наигранно-

романтичны. Для взрослости они рано начинают курить, в своих скромных любовных увлечениях говорят с напускным мужеством.

— Владивосток, — мечтательно ответил Нечаев. — Уютная тельная на берег, тамцплощадка, и — „В парке Чайр“... Три года прослужил под это танго. Убиться можно, Зоя, какие были девушки во Владивостоке — королевы, балерины! Всю жизнь будешь помнить!

Повести Ю. Бондарева, как и почти одновременно с ними появившиеся повести и романы Г. Бакланова (1923—2009) «Песни земли» (1959), «Мёртвые сраму не имут» (1961), «Июнь 1941» (1964), как повесть В. Курочкина «На войне как на войне» (1961) называли «лейтенантской» прозой, литературой о «мальчишках в шинелях».

Какой этический смысл вкладывался в это понятие в 1950-1960-е гг., в атмосфере «оттепели»? Ведь термин «мальчишество» звучал тогда и в песнях, и в кинодраматургии, и со сценой театра: «Спрашивайте, мальчики, спрашивайте, а вы, люди, ничего не приукрашивайте», — писал Р. Рождественский, «Постарайтесь не муться назад», — говорил [а вернее, пел, заговаривал судьбу своих военных мальчиков] Б. Окуджава. «Будь здоров, мальчик» и «До свидания, мальчики» — так назывались повести Б. Окуджавы и Б. Балтерса. «Мальчишество» это не было симбиозом незнания жизни, только хрупкости души, беззащитности, идиотизма, беспомощности. Сейчас очевидно, что высокий идеализм этих юных герояев нёс в себе замечательный нравственный заряд. Весь свод житейской «мудрости», основанной на хитрости, страхе, на этике Молчалиных, на эгоизме, сводимый к фразе мулам такого плана: «поклонишься — не переломишься», «пойман — не вор», «помаливай», «моя хата — с краю», «ты обука не перешибёшь», «ты начальник — я дурак» и, наоборот, «умри сегодня ты, а завтра — я» и т. п., — для этих мальчишек было бы приспособлением к кризисной, не очень удивительной «чёрновой» истории.

Повести К. Воробьёва «Убиты под Москвой» (1961), О. Кондратьева «Сашка» (1979), Е. Носова «Усвятские юноши-носцы» (1977). Эти небольшие произведения не просто передают в миниатюре весь путь «лейтенантской» прозы: в них, особенно в повести Носова, ставшей частью эпопеи, пусть не полностью санкционированной, намечены маршруты движения к будущей эпичной 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 юных гумилёвских капитанов или лермонтовских фаталистов-лютиков. Каждый курсант влюблённо смотрит на фигуру своего командира Рюмина, щеголеватого, романтичного, в тугих кожаных перчатках, с прутиком в руках, который он называет стеком. Наименно-ироническая улыбка, торжественно-напряжённый звук команда — и... наивность молодости, не знающей, что фронт перед ними давно прорван, что вместо «зримого и величественного» ряда укреплений из железобетона, этакий бастионов, их ждёт малкая трещинка с осыпающейся землёй. Этого идеализма, превращённого врагу ещё хватило курсантам на внезапную, дерзкую начинную атаку, разгром врага в деревне, — во время боя немцы даже забыли о неизъяснимом превосходстве своих игрушечно-великолепных автоматов, но всё дальнейшее стало для этой юнчики сплошной трагедией: рота была окружена, уничтожена в концухе, и щеголеватый фаталист Рюмин, совсем не трус, предвкушал смерть плёну.

При анализе этой повести обратим внимание на сложный духовно-нравственный путь второго главного героя, командира юнгда Алексея Ястребова. Именно Ястребов первым понял: наступает совсем иная война, война народная, война без правил и парадов, без щегольства и высокомерия. Рюмин с его кожаными перчатками, прутиком-стеком, фуражкой набекрень и страшными, скепсисом — это уже прошлое.

И повести В. Кондратьева «Сашка» батальное пространство, так же как и в последующем «фрёвском цикле» солдатских ликов и рассказов, — предельно замкнуто: взаде — клочок Смоленской земли, редеющие в атаках роты, внезапные видения. «На полях 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. Варнеш, новому в военной прозе характеру Сашка — незлобный, неагрессивный человек, он радуется тому, что никто в траншее не подозревает его в «слабости» патриотизма. Он вдруг в одной из атак пленил немца, Сашке же «прирученено было его «ликвидировать» по пути в тыл. Истинная

глубина гуманизма В. Кондратьева в создании характера Сашки, пленившего немецкого солдата и спасшего его же от попытки убийства. Это особенно понятно при сравнении героя новеллы «Сашка» с другими молодыми героями писателя: из рассказа «На станции Свободный» и повести «Поездка в Бородухиново». Сам В. Кондратьев незадолго до трагической гибели писал, что из всех своих молодых героев он смотрит как бы из 1942 г., сквозь призму стона, боли, крика души, глазами того юного поэта, который 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 юный 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 корыстно бросил, рассадил на рельсы для удобства пересчёта; «Господи отец... Неужели и он так... на коленях. 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 центр всех лучших повестей и рассказов о войне (В. Богомолова «Июнь» (1957), «Так хочется жить» В. Астафьева (1995), «Усвятский плен» Моносцько Е. Носова (1977)).

Задание: подберите диски с записями фильмов, снятых по романам Ю. Бондарева, Б. Васильева, В. Гостомяка, К. Симонова, профмните их и проведите диспут об этих цитатах, обратив внимание на то, как точно писателями передали трагедию первых дней войны.

Юрий Трифонов (1925—1981) и новый персонажный тип городской прозы, самопознание личности в прозе Андрея

Битова (род. 1937), фантастика городского и барабанного быта в повестях Вл. Маканина (1937—2017).

В разные годы эту весьма сложную ироматическую-философскую прозу называли то «городской», то «интеллектуальной», даже «философской» или «военной», якобы лишённой интеллектуальности и философии, но суть её, обращённую всесильно к личности, памяти, мукам повседневных нравственных отношений в общечеловеческой среде, эти определения раскрывают слабо. Важно подчеркнуть главное в ней:

1) с одной стороны, она как бы реализует давний призыв-записание В. В. Розанова 1919 г., его крик боли за человека, преображающегося в песчинку: «Интимное, интимное берегите: всех сокровищ мира дороже интимность вашей души! — то, чего о душе японец никто не узнает! На душе человека, как на крыльях бабочки, лежит та нежная, последняя пыльца, которой не смеёт, не знает коснуться никто, кроме Бога» («Апокалипсис нашего времени»);

2) с другой стороны, эта проза, как, впрочем, и многие другие наиболее яркие явления 1960—1980-х гг., вроде романа-эссе «Память» В. А. Чивилхина, «Писем из Русского музея» и «Чёрные доски» 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 Н. А. Булгакова, оценивавшего мир в «Мастере и Маргарите» из призыва 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, погасившая даже И. А. Бунина, Владимир Набоков (1899—1977) с его культом художественной формы, пародированием литературных текстов.

Показателем наивысших достижений «городской» прозы, её движение 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 (1979—1981).

нитель древностей» (1964), имеющая продолжение в виде его романа-завещания «Факультет ненужных вещей» (1978). Самые популярны были в 1960—1980-е гг. повести Вл. Маканина «Прячущий» (1982), «Где сходилось небо с холмами» (1984), роман А. Битова «Пушкинский дом» (1978). В самиздате начала своих путь повесть о философствующем льянице Венедикте Ерофееве «Москва — Петушки» (1968). Немалый успех сопровождал появление повести В. Сёмина (1927—1978) «Семеро в одном доме» (1966), чрезвычайно лиричных, интимных рассказов и повестей В. Ильинского (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 текстах было то, что в эти годы распространение стихов В. Высоцкого типа «Дни мои у телевизора» или «Милиционерский протокол» (1971), А. Ганцев 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 «клиющими». Эти перемещения ломали все эти интеллектуальные перегородки.

Юрий Трифонов в повести «Президентельные итоги» урезонивает философии готовых искать беды человека в болезни 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 её сначала, пока ещё не поздно, — постоянно витает в воздухе, как давняя мечта со вершить, например, кругосветное путешествие».

В повести «Обмен» главный герой Виктор Дмитриев по инсистированию расторопной жены Риты (и её родичей Лукьяновых) решает съездиться с уже смертельно больной матерью, т. е. совершив двойной обмен, взойти «в квартирном плане» на более приступочный уровень. Мечания героя по Москве, называя Риты на героях 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 набережной»



жиной», «оттёртыем» от власти при Сталине, — и предполагаемый обмен вопреки желанию самой матери был триумфально совершен. Оказывается, «обмен» совершён был гораздо раньше. Большая Ксения Фёдоровна, мать героя, хранительница нравственной выпечки, говорит сыну о его снижении, «олуквянивании», вообще о замлении, покорности духу фашизма:

— Ты уже обменялся, Витя. Обмен произошёл... — вновь наступило молчание. С закрытыми глазами она шептала невнатацу:

— Это было очень давно. И бывает всегда, каждый день, так что ты не удивляйся, Витя. И не сердись. Просто так незаметно...

И другой повести, «Предварительные итоги», герой-переводчик, изнуряющий свой мозг (и талант), переводит ради денег полуподпольную поэму некоего азиатского поэта-дельца Мансура «Золотой колокольчик» (прозвище восточной девушки, данное ей за японский голосок). Он непрерывно меняет что-то возвышенное на гриднёйное, 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 немножко знаю — немецкого и английского. — но тут у меня не квакает духу или, может быть, совестись». Но ещё более страшный обмен, от которого герой убегает, но с которым в итоге смиряется, свершается в его семье, с сыном Кириллом, женой Ритой, смиряющейся за иконами как частью мебели, усвоившей цинично-упрощённую мораль репетитора Гартенга, подруги Ларисы. Как все упрощается в этой среде!

В повести «Долгое прощание» в состоянии обмена, распылённой сил живут актриса Лилия Телепнёва и её муж Гриша Ребров, пишущий заведомо средние пьесы. Обмен, хроническая неудача сопутствуют им. И тогда, когда нет ролей, нет успеха, и даже тогда, когда Лилия вдруг обрела успех в громком спектакле по пьесе драматурга Смолянова (а пьеса «всё же дерзко средней руки»), когда она в париковой, цигейковой роскоши уверенно сидит, подняв полы дорогой шубы, в автомобиль...

- Как оценивать этот тотальный, на первый взгляд неповторимый пессимизм, печаль nostalgyi, постоянное крушение и убывание какого-то светлого, аристократического начала в героях повестей Трифонова? Малодушне ли сквозит в их устулках мещанству, феодализму или смиренение паче гордости?

Объяснение ностальгии, особого «революционного аристократизма» героя 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». Умерли семьи членов ЦК, наркомов 1930-х гг.

Философско-биорический, аналитический стиль Ю. Трифонова — его путь исследования человеческого интеллекта в схватках и конфликтах с веком по-своему продолжили многие: и Б. Ямпольский в романе «Московская улица» (1985), и Вл. Маканин в «Сюжете усреднения» (1991), и Ф. Горенштейн в романах «Псалом» (1974—1975), «Место» (1987), в повести «Последнее лето на Волге» (1992).

«Историю как книгу приоткрый...» 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 эпистолников Разина, Пугачёва, декабристов и т. п.). Это романы В. С. Пикуля (1928—1987) — «Пером и шлагой» (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 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 премьеры превращения (беллетризации) письма исторического деятеля или переписки в монолог героя или диалог, сцену. Он излишне легко «меблировал» эпоху, тщесловно писывая огни Распутина или альков Екатерины II, но, к сожалению, не внёс в сознание читателя философско-лирического, религиозно-мистического ощущения истории, присущего исторической романтике, скажем, Д. С. Мережковского (трилогии «Христос и Антихрист»; «Смерть богов. Юлиан Отступник», «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», «Антихрист. Пётр и Алексей») и М. А. Алданова («Мыслитель», «Ключ», «Повесть о симфонии», «Десятая симфония» и др.). Он не создал «евнухов» хищников

[то] вроде Емельяна Пугачёва из эпопеи Вяч. Шишкова «Емельян Пугачёв» или Степана Разина («Я пришёл дать вам волю» В. Шукшина).

Специфическую сферу историко-революционного романа определили в 1960—1980-е гг. произведения на так называемую авгерную 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 Писильевича 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 реалий быта, семейной микросреды, заменой былого казённого коллектива (с его социальными ролями) обычной семьёй, компанией, бытовым уровнем взаимоотношений героев. Это такие произведения, как «Смирнинское кладбище» и «Стройбата» С. Каледина, «Компьютерист пятый» С. Довлатова, «С кошёлочкой» Ф. Горенштейна).

От реализма к лютомодернизму. Много жалоб на жёсткость (даже жестокость) действий и нравственных решений героев в современной прозе и кинодраматургии звучит нередко в письмах, публикациях читателей.

■ Как вы оцениваете набылок жестоких, порой крайне грубых подробностей, ситуаций в новейшей прозе? Можно ли говорить о них как о напросяном «фусоре», «автолифтёрской музыке»? Или через этот гиперреализм, «правду до оэноба», 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 страхов» (из лекции Л. Петрушевской в Гарвардском университете «Язык толпы и язык литературы», 1991)?

Контуры исканий реалистической прозы, её жестоких импринтей на темы современности, её вторжения в запретные ранее пристранства (скажем, работу пожарной команды в повести

«Смиренное кладбище» С. Каледина) оказались очень подвижны и тревожны.

Уже в творчестве Л. Петрушевской реализм оказался в иной опасности от избытка матурализма: «чернуха», «стенопатичность», от концентрации грязных подробностей, явной ущербности судеб героев. Автор исходит из принципа: литература — реминисценция сострадания. И чем ущербнее, несчастнее, в известном смысле афутлярнеее (т. е. замкнутей, поглощенней своей бедой) сюжет, тем необходимее найти путь к состраданию. Тяжело читать о бедах — ещё тяжелее жить среди бедолаг и не обозлиться.

- Уточните свои представления о модернизме, постмодернизме, то называемой виртуальности, о повествовании в духе фэнтези

Наиболее рельефно переходное состояние современной прозы сказалось в романах, повестях Виктора Пелевина (род. 1967). Выпускник МЭИ, инженер, затем студент Литературного института (с 1988 г.), он занимался какое-то время редактированием переводов по восточному мистицизму, в частности буддизму. Что увлекли приёмы изложения фантастических (и оккультных) мотивов. Разные пласти сознания у героев функционируют «в почестях 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 проекции современных архетипов» (Русские писатели XX века. — М., 2004. — С. 409). Сам писатель называет свой метод письма западением «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). Более граньчна ли свобода игры с чужими образами, сюжетами? Продает ли новизну содержания игра с ракурсами, паузами, смыслями, «со скитаниями заблудившейся психической энциклопедией» (В. Пелевин) вместо создания исторически конкретных инкарн?

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. Куринцын видит в постмодернизме приоритет «антигетики» над семантикой (т. е. смыслом), радикальную иронию и самонирюю, 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 искусства» 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 моцартовская игра радостно переполненной Всеобщиной — а натуралистическая игра на пустотах».

«Виртуальность, — по мнению Вяч. Куринцина, — 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 реальности», «другой» литературы?

Внимание к этому бедному, обесцвеченному, иногда абсурдному быту, к опыту человеческой души, которая вынуждена обживаться в атмосфере сдвигов, ломки традиционного, порождает и особые смыслы жизни. Многие писатели как бы хотят отделаться от белой чатотики, псевдомонументализма, риторики, проповедничества. Апогеем этой «другой» литературы Вик. Ерофеев отчасти проза, когда он учёряивает в белой прозе избыток оптимистических иллюзий, коммунистического братства, проповедничества и оправдывает нынешнюю «эстетику эпатажа и шока», интерес к грязному слову, мату как детонатору текста, желание всячую патетику «перемыть» в щелочном растворе иронии (Ерофеев В. Русские цветы зла: Предисловие к антологии прозы 70—90-х гг. — М., 1997).

Реалистическая ветвь литературы подходит к концу темам, к осмыслианию перелома в сфере нравственных ценностей. Можно отметить как безусловно значительные успехи её и писателя В. Богомолова, автора романа «Момент истинных», «В кризисе» (1993), и последние рассказы В. Распутина «Нежданно-негаданно» и «В родную землю», и неоднозначно оценённые романы В. Астафьева «Прокляты и убиты» и Г. Владимирова «Генерал и его армия».

- Предсказуемы ли грядущие серьёзные перемены эволюционного процесса в новейшей прозе и поэзии?

Сейчас возможен следующий шаг в поисках и обретении 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 (романы А. Вампилова)*

*Историческая романистика (В. Пикуль)*

*Радикализм с принципиальным ...*



1. Что понимается под «оттепелью» 1953—1964 гг.? Как во-  
становливался процесс естественного развития литературы?
2. Почему Е. Евтушенко в 1960-х гг. называл себя «я целе- и не-  
целесообразный»? Андрей Вознесенский так писал о себе:  
«...всегда трибун, в нём дух переворота и вечно бунт». С че-  
кого типа плановостью и целесообразностью спорят поэты?
3. Какие этапы возрождения «задёржанной» литературы [Бул-  
гаков, Платонов, Шмелёв, Набоков] вы можете указать?

- Почему именно русская «деревенская» проза стала на многие десятилетия своеобразной вершиной обновления всего литературного процесса?
- Какую роль сыграла фронтовая биография в творчество Ю. Бондарева, К. Воробьёва, Е. Носова, Г. Бакланова? Как «война участвует» в них?
- В чём смысл «обменов», опустошений души у герояв повестей Ю. Трифонова?
- Почему герой повести В. Кондратьева «Сашка» покалел плечённого им немца?
- 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. Астафьевы «Пастух и пастушка» и «Прокляты и убиты»?
- Повесть К. Воробьёва «Убиты под Москвой» называют прологом войны народной. Как совершаются смены лидеров в этой пьесе?
- 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 герояв бегство в тайгу, к земле или страсть к уличной склонке?

#### Бюргерские задания



- 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 её развития? Обоснуйте своё мнение.
- Прав ли Я. Смеляков, сказавший:

Сперлючилу и донине,  
Как солнце зимнее в окне,  
Должны быть вой-таки сиянны  
В любой значительной стране.

Аргументируйте свой ответ примерами.

#### Темы устных сообщений и рефератов



- Темы милосердия в современной прозе («Деньги для Марии», «Живи и помни» В. Распутина, «Людочка» В. Астафьева, «Живая вода» В. Крупина, «Белый Бык Чёрное Ухо» Г. Троепольского).
- Остаться человеком в пламени войны (по произведениям современных писателей: «Иван» И. Богочолова, «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.

## Проекты



Нравственные проблемы в таких произведениях, как «Обин», «Долгое прощание» Ю. Трифонова, «Пожар» В. Распутин, «Царь-рыба» В. Астафьев. (Коллективное исследование.)

## Составим проктоборт



- Золотусский И. П. Исповедь Зонла: Статьи, исследования, памфлеты — М., 1989.  
Книга известного критика охватывает такие яркие явления современной прозы, как творчество К. Воробьёва, Ф. Абрамова, В. Распутиной, В. Семина и других писателей. Сборник отражает независимая позиция, живой язык и обширные знания автора.
- Залатари и очаги: Сб. ст. — М., 1989.  
Голос, идущий из глубин духа — «за всех и ради всех» — это основное содержание этой книги. В статьях Л. Ачкаса, П. Палиевского, С. Небольсина, других авторов с особой силой отразилась историческая немыслимость и необходимость восстановления и обновления связей современной культуры с классическим наследием, возрастающий интерес к интеллигентской истории и к вопросам экологии и экономики.
- Камерин В. Эпилог: Мемуары, — М., 1989.  
В книге известнейшего русского писателя воссоздана эпоха ция литературных форм 1920—1930-х гг. (I съезд Союза писателей СССР, сложные судьбы М. А. Булгакова, К. А. Фединой, А. Т. Твардовского и др.), споры о путях обновления реализма в русской критике 1920-х гг. и литературных кругах как «Беральмоновы братья», обрзинов, воскрешены забытые писательские фигуры (Л. Добычин, К. Вагинов и др.).
- Избавление от миражей: Социализм сегодня / Сост. Е. А. Добренко. — М., 1990.  
В книге собраны выступления ведущих критиков и ученых литературоведов, посвященные судьбам метода социалистического реализма как образно-поэтической концепции мышления, претерпевшего болезненные метаморфозы в атмосфере эпохи, утрачившего волю к первооткрывательству, ставшего в 1950—1970-е гг. «поэтикой долгожданного», сводом окаменевших канонов.

- Агапов В. В., Маймин Е. А., Хайруллин Р. З. Литература народов России. — М., 1995.  
В книге содержится обстоятельный анализ произведений современных писателей.
- Ераффер Виктор. Русские цветы эпохи. — М., 1997.  
В статье, предпосланной антологией «Русская проза конца XX века», автор предлагает читателю своеобразную «литературную дегустацию» — анализ новелл Ю. Мамлеева, З. Лимонова, Т. Толстой, Д. Пригова, В. Пшешуха, а также В. Астафьева, В. Шаламова, А. Синявского как «нейкой коллектикою созданной летописи скитаний русской души в годы «оттепели», застоя, перестройки».
- Бондаренко В. Реальная литература. — М., 1996.  
В книге содержатся двадцать портретов современных, реально работающих русских писателей конца ХХ в.

## ТЕМЫ НАУЧНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ

Понять и сохранить «человеческое в человеке». Как воплощается эта мысль в творчестве художников слова начала ХХ 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. Бунин).

Большая человеческая правда (по произведениям М. А. Шолохова).

«Тихий Дон» — великая книга ХХ в.

«Я хотел быть памятью. Памятью народа, который постигла большая беда» (по произведениям А. И. Солженицына).

Театральные постановки и кинопостановки по произведениям В. М. Шукшина.

Прошлое или современность — что в большей степени служит предметом осмыслиения для современных писателей?

В какой мере жанры фэнтези, детектива оказывают влияние на современный роман?

Отличие произведений постмодернизма от традиционных поэм и романов, созданных в 90-е и 2010-е гг.

Почему поэзия сегодня менее популярна, чем во времена «политического бума»?

## *Содержание*

<b>Литература 1930-х годов</b>	1
Романы 1930-х гг.	1
Тридцатые годы как продолжение и одновременно противоположность 1920-х гг.	1
Николай Островский	1
Литература на стойках пятилетки	1
Интимная лирика 1930-х гг.	1
Лирический перелом в поэзии Бориса Корнилова и Павла Васильевича Темы колхозификации в литературе	11
Первый съезд Союза писателей СССР (17 августа — 1 сентября 1934 г.) (В. А. Чалмаев)	11
<b>А. П. Платонов (В. А. Чалмаев)</b>	11
Юность Платонова: семейное воспитание, трудовые университеты Андрей Платонов в годы революции и Гражданской войны (1917—1922)	11
Ранняя публистика и поэзия Платонова	11
Два Шарикова — их сходство и различия	30
Андрей Платонов в конце 1920-х гг.	34
<b>М. А. Булгаков (С. Н. Михайлоб)</b>	34
Отец	34
Мать	35
Семья	35
Булгаков-врач	37
«Записки юного врача»	39
Позиция	40
Роман «Белая гвардия»	40
Отчаяние	41
Надежда	43
«Собачье сердце»	44
Ярослав	45
Театр Булгакова. «Дни Турбиных»	46
«Бег»	49
Художники и тираны	51
«Кладбище святощих»	52
Инстинкт государственности	53
«Мастер и Маргарита»	54
Композиция. Две стилистических потоки	58
«Мастер и Маргарита» и сатиры Ильфа и Петрова	59
Новаторство романа. Философская концепция	59

Иван Бездомный и образование драмы, Родины, истории .....	58
Образ Иешуа .....	59
Бессмертие .....	60
<b>М. И. Цветаева (А. И. Поблоский)</b> .....	<b>63</b>
Детские годы .....	64
Первые публикации .....	65
Назначение поэта .....	67
Тема России. Поэтический сборник «Вёрсты» .....	68
Озношение к Первой мировой войне .....	69
Фольклорные источники 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
<b>Д. Э. Мандельштам (А. С. Карлов)</b> .....	<b>79</b>
Начало пути .....	—
Поэт и время .....	84
Акт мужества .....	88
«Воронежские тетради» .....	91
Гибель поэта .....	94
<b>А. Н. Толстой (О. Н. Михайлов)</b> .....	<b>97</b>
Граф Толстой или Бостром? .....	—
«Дядя Федя Никитий» .....	98
Память детства и чувство Родины .....	—
Учёба в Самаре и Сызрани .....	100
Петербург .....	—
Пора исканий — себя, любви, творчества .....	—
Вмёт .....	101
Хождение по мукам — биография, судьба, роман Толстого .....	—
Зов Родины .....	102
«Хождение по мукам» — от романа к роману-апогею .....	103
Толстой в годы Великой Отечественной войны .....	104
Работа над романом. Историзм и злободневность .....	—
Композиция романа Образ Всиря Первого. Ноеваторство Толстого	105
Образ Петра. Становление личности .....	106
Приём контраста .....	109
Приём внутреннего жеста .....	110
Характеры .....	111
Народ в романе .....	112

Сила изобразительности .....	111
Роман о Петре и уроки Толстого .....	114
<b>М. М. Пришвин (З. Я. Холодова)</b> .....	117
Особенности художественного мироощущения Пришвина .....	117
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
Замещение художника .....	128
<b>Б. Л. Пастернак (А. С. Карлов)</b> .....	129
Начальная пора .....	129
Поэт и эпоха .....	136
Человек и природа .....	139
«Доктор Живаго»: проза поэта .....	141
Подведение итогов .....	146
<b>А. А. Ахматова (А. С. Карлов)</b> .....	151
Биография поэта .....	151
Основные вехи жизненного и творческого пути Ахматовой.	152
Поэзия женской души .....	155
Тема любви в ранней лирике Ахматовой, средства выражения	156
перевоплощения в стихах .....	156
Особенности воссоздания внутреннего мира лирической героини	158
стихов в поэзии Ахматовой. Родина в лирике Ахматовой ..	160
Ощущение приобщённости индивидуальности (и своей собственной	161
тоже) судьбы и яичности, и истории .....	161
«Реквием» .....	167
«Поэма без героя» .....	170
<b>Н. А. Заболоцкий (А. М. Гурков)</b> .....	176
Начало пути .....	176
«Столбцы» .....	178
Зарождение главной темы .....	178
«Воля и упорство» .....	180
Годы испытаний .....	181
Расширение тематики .....	181
«Мысль — Образ — Музыка» .....	183
<b>М. А. Шолохов (В. А. Челмаков)</b> .....	186
Детские и юношеские годы, семейное окружение Михаила	186
Шолохова .....	188

«Донские рассказы» и «Лазоревая степь» как новеллистическая предистория эпопеи «Тихий Дон» .....	193
«Тихий Дон» ..... —	194
История создания и публикаций романа «Тихий Дон» .....	—
Злос и трагедия; глубина постижения исторических процессов, событий Гражданской войны и личных драм героя ..... 198	
Крушение романтического монархизма ..... 202	
Идея дома, святого домашнего очага Пантелея Прокофьевича Мелехова ..... 203	
Мысль семейная Натальи Мелековой ..... 205	
Характер и судьба Аксиньи Астаховой ..... 206	
Григорий Мелехов — на грани в борьбе двух начал ..... 209	
Художественное своеобразие романа «Тихий Дон» ..... 211	
«Поднятая целина» — суровая летопись коллективизации ..... 213	
<b>Из мировой литературы 1930-х годов</b> ..... 217	
О. Хаксли. «О дневний новый мир: литеитопия ..... —	
Хаксли и Замятин ( <i>И. О. Шайтанов</i> ) ..... 218	
<b>А. Т. Твардовский (A. M. Турков)</b> ..... 223	
Биографические истоки творчества ..... —	
«Страна Муравия» ..... —	
«Василий Теркин» ..... 226	
«Дом у дороги» ..... 235	
«За далью — даль» ..... 237	
«Теркин на том свете» ..... 239	
Лирника ..... 241	
«По праву памяти» ..... 245	
<b>Литература периода Великой Отечественной войны (Л. И. Лазарев)</b> ..... 250	
Проза: очерк, рассказ, повесть ..... 251	
Поэзия ..... 263	
Драматургия ..... 273	
<b>А. И. Солженицын (B. A. Чолмасов)</b> ..... 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 «Матренин двор», «Случай на станции Кочетовка», «Захар-Калита», серия миниатюр «Крохоткин» (начало 1960-х гг.) ..... 294	
«Архипелаг ГУЛАГ» — летопись страданий. Новый арест Солженицын и высылка на Запад ..... 297	
Возвращение на родину ..... —	

<b>Из мировой литературы</b>	301
После войны	
А. Камю. «Посторонний»: экзистенциализм и отчуждение (М. И. Свердлов)	301
Э. Хемингуэй: «человек выстоит»	301
«Старик и море» (М. И. Свердлов)	301
<b>Полвека русской поэзии (И. О. Шайтанов)</b>	312
«Поэтическая весна»	315
Победители	315
Время «поэтического бума»	317
После «поэтического бума»	319
Изменчивость навизменного	319
Поэтическая философия	319
«Новая волна»	347
Ситуация конца восьмидесятых	346
Так называемый постмодернизм	358
Что кончилось и что начинается?	363
<b>Современность и «постсовременность» в мировой литературе</b>	370
Ф. Саган. «Немного солица в кипящей воде»: «молодежные» шестидесятые (О. И. Половинкина)	370
Г.-Г. Маркес: «магический реализм» в романе «Сто лет одиночества» (О. И. Половинкина)	376
У. Эко. «Имя Розы»: постмодернизм (М. И. Свердлов)	381
<b>Русская проза в 1950—2000-е годы (В. А. Чалмов)</b>	386
Сороковые годы как этап осмысливания Великой Отечественной войны, предшествующий «оттепели»	
Повести о войне 1940—1970-х гг. Виктор Платонович Некрасов и его повесть «В окнах Сталинграда»	387
«Оттепель» (1953—1964) — начало самовосстановления литературы и нового типа литературного развития	388
«Деревенская проза»	390
Повести Б. Михаева, «Живой» и В. Белова	
«Привычное дело»: глубина и цельность нравственного мира человека от земли	391
«Горят село, горит родное». Проза Валентина Распутина	391
Первая повесть В. Распутина «Деньги для Марии»	
Повесть «Последний срок»	394
Повесть «Живи и помни»	395
Повести «Прощание с Матерью» и «Пирожки»	396
Характеры и скетчи Василия Шукшина	398
Александр Вайцзес и литературный перекрёсток 1960—1970-х г.	401
Василий Шукшин и Александр Вайцзес: общее понимание сложности современного быта	

Крест бесконечный Виктора Петровича Астафьева . . . . .	404
<b>Ф. А. Абрамов . . . . .</b>	<b>408</b>
На войне остаться человеком. («Лейтенантская» проза — окопная земля) . . . . .	410
<b>Ю. В. Бондарев . . . . .</b>	<b>411</b>
Повести К. Воробьёва «Убийцы под Москвой», Вяч. Кондратьева «Сашка», Е. Носова «Усевятские шлемоносцы» . . . . .	412
Юрий Трифонов и иной персонажный ряд городской прозы, самоизъявление личности в прозе Андрея Еитова, фантастика городского и барочного быта в повестях Вл. Макламина . . . . .	414
«Историю как книгу приоткрой...» Историческая романтика 1960—1980-х гг. . . . .	418
От реализма к постмодернизму . . . . .	419
Темы научных конференций . . . . .	425

## СПИСОК ЗАИМСТВОВАННЫХ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Верейский О. Г. Ил. к роману М. А. Шолохова «Тихий Дон» // Шолохов М. А. Собр. соч. В 8 т. — М.: Правда, 1980. — Т. I. — С. 65; Т. II. — С. 33; Т. IV. — С. 401.

Каневский А. М. Ил. к поэме А. Т. Твардовского «Василий Тёркин» // Турков А. М. Александр Твардовский. — М.: Мал. гвардия, 2010. — С. 107. — (ЖЗЛ).

При подготовке данного издания использованы  
илюстративные материалы:

ООО «Легион — Медиа»; Евгений Леонов/© «РИА Новости»;  
© Михаил Ворожцов / Фотобанк Лори; © OSHI / Фотобанк Лори; © Александр Алексеев / Фотобанк Лори; © Заноза-Ру / Фотобанк Лори; © «РИА Новости»; Василий Аркашев/© «РИА Новости»; Bridgemanimages/Fotodom.ru; © Free Wind / Фотобанк Лори; © Борис Кавашкин / Фотобанк Лори; © «РИА Новости»; © Picvario; А. Свердлов/© «РИА Новости»; ©NCFH.

471,55

В. Родина! В первом блеске  
И избором трепетным обласк  
Твои проповеди, перелёски —  
Всё, что в вас памяти люблю:

И широк роиди боялостной,  
И синий дым в дали пустой.  
И речной ярост под вспомогательей,  
И пыльный языки со звездой...

Моя обида и прощенья  
Сгорят, как спироф линька,  
И тебе одной — и упокоенье  
И исцеление мое.

*Анатолий Житулин*



Пыльная земля

С. В. Герасимов