



# Литература



Часть 1

11

Базовый  
уровень

Облака — вокруг,  
Купола — вокруг,  
Надо всей Москвой —  
Сколько хватит рук! —  
Возношу тебя, бремя лучшее,  
Деревню мою  
Непосомое!

В дивном граде сии,  
В мирном граде сии,  
Где и мертвый мне  
Будет радостно, —  
Царевать тебе, горевать тебе,  
Принимать конец,  
О мой первенец!

Ты постом — говей,  
Не сурьми бровей  
И не сорок — чти —  
Сороков церквей.  
Исходи пешком — молодым шагом! —  
Всё присоединяй  
Семихолмие...

Марина Цветаева



Вид Троицкой лавры

К. Ф. Юон

УДК 373:82.0+82.0(075.3)  
ББК 83.3я721  
Л64

Авторы:

О. Н. Михайлов, И. О. Шайтанов, В. А. Чалмаев, Л. А. Смирнова,  
А. М. Турков, В. П. Журавлев, А. М. Марченко, А. А. Михайлов,  
Г. А. Белая, 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 перелигите — репродукция картины К. Ф. Юона  
«Весенний солнечный день», 1910 г.

На форзацах — рефлекции картин К. Ф. Юона:  
«Вид Троицкой лавры», 1916 г.  
«Зимнее солнце», 1916 г.

Литература. 11 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций. Базовый уровень. В 2 ч. Ч. 1/[О. Н. Михайлов и др.; сост. Е. П. Пронина]; под ред. В. П. Журавleva. — 7-е изд., перераб. — М.: Просвещение, 2019. — 415 с.; ил. — ISBN 978-5-09-070528-8.

Учебник знакомит выпускников с драматическими судьбами «круглых» русских и зарубежных писателей XX — начала XXI столетия. Интегрированный курс русского языка и литературы в 11 классе поможет старшеклассникам в понимании роли языка в жизни общества, роли слова в художественном произведении. Выполнение задания после каждой учебной темы, хорошо зная тексты художественных произведений, одноклассники смогут создать различные по стилю и жанру сочинения — эссе, реферат, венюгации, рецензии, грамотно составить тезисы, подготовить проект.

УДК 373:82.0+82.0(075.3)  
ББК 83.3я721

ISBN 978-5-09-070528-8(1)  
ISBN 978-5-09-070527-1(общ.)

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

## К читателю

Перед вами учебник литературы XX — начала XXI в. Он знакомит вас с шедеврами русской и зарубежной литературы, некоторые остались во времени и до сих пор волнуют нас, заставляют спорить... «Классика потому и классика, — говорил великий театральный режиссёр Г. А. Товстоногов, — что в каждую эпоху то или иное относимое к ней творение как бы поворачивается к людям новой своей грани». Сокровищница мировой культуры — не этнографический музей, куда время от времени заглядывают, чтобы ощутить аромат старины, а нескучдающее духовное богатство, которым человечество владеет... Мы стремимся, чтобы классика, уча понимать прошлое, помогала нам жить, думать и строить будущее, ибо одно из оснований этого будущего — нравственное совершенствование человека».

Листая страницы учебника, вы войдёте в мир творчества очень многоязычных, а порой и прямо противоположных один другому художников слова, с тем чтобы самостоятельно оценить то, что им ближе, что вызывает ответное движение души, или то, что, возможно, от вас далёко и не трогает ваше сердце и ум.

Давайте вместе совершим краткое путешествие по этому известному и всё ещё полному загадок континенту, имя которому — мировая литература XX — начала XXI в. Своими корнями отечественная литература уходит в толщу народной мифологии, сказки (в которой «добру молодцу урок»), былин и преданий старины глубокой, запечатлевая русский национальный характер, его широту, богатырскую удаль, способность к меткой шутке и в то же время добродушие, склонность к созерцательности и решительную потребность в идеале.

Героико-патристическая поэзия Державина, всеохватность русской жизни и аллинская прозрачность Пушкина, романтизм Лермонтова, мифология Гоголя, космизм Тютчева, философские искания Толстого и Достоевского с их напряжённым осмысливанием предназначения человека, тайны жизни и смерти наметили основную перспективу в движении нашей литературы как единого целого.

В начале XX столетия видно, какой сложный путь прошла мировая литература. Революция 1917 г., трагедия Первой ми-

вой войны, фашистское вторжение в страны Европы, вынёсшее лучшие человеческие силы и лучшие земли наций, — все эти процессы особенно болезненно и жестоко ранили русскую литературу. Но она всегда поднималась, залечивала раны и несла надежды своим читателям, открывая трудные истины о возможностях человека, о его бытии. Неслучайно разносторонние искания отечественной литературы, её уникальные художественные достижения получили мировое признание.

В XXI в. человечество тоже поставлено перед выбором общей формы существования — война или мир? Воевать или строить общую культуру, в которой у каждой нации будет своё право и свой вклад?

И действительно, никогда ещё до XX в. идеи не распространялись так быстро, что их развитие невозможно удержать и проследить в рамках национальных границ. Литературные образы и сюжеты только успевали появляться на одном языке, как оказывалось, что и на других языках — в результате культурного воздействия — рождалось нечто схожее.

О литературе XX — начала XXI в. нельзя говорить, имея в виду отдельно взятые страны. Вот почему в этом учебнике вместе с отечественной литературой рассматриваются сходные явления мировой литературы.

Кратко расскажем о самом учебнике. Он состоит из обзорных и монографических глав. Обзорные главы характеризуют литературный процесс конкретной исторической эпохи начиная с 1920-х до начала 2000-х гг. Это позволит вам глубже постичь особенности того периода в развитии мировой литературы, в течение которого формировалось творчество того или иного писателя.

Обращаем ваше особое внимание на обзорную главу «Литература Великой Отечественной войны», написанную писателем Л. И. Лазаревым, хорошо знавшим таких поэтов, как Семён Гудзенко, Давид Самойлов, что ушли на фронт, «не долюбив, не докурив последней папирюсы». Главу отличает истоведальная искренность и особая достоверность очевидца.

В монографических разделах подробно рассказывается о биографии писателя, о его самосознании и духовном формировании. Ведь биография любого художника тесно связана с его творчеством, и знание её помогает понять истоки литературного пути автора, проследить историю создания произведения. В этих

главах вам предлагаются образцы филологического анализа конкретных программных произведений.

А что же такое филологический анализ? Ведь филология в своём первичном значении не что иное, как деятельность любви к слову, но к слову как к самостоятельному художественному проявлению. С учётом того, что в 11 классе теперь один предмет — «Русский язык и литература. Литература», вам предлагается учебник авторов А. И. Власенкова и Л. М. Рыбченковой «Русский язык. 10—11 классы», в котором вы познакомитесь с такими разделами, как роль языка в жизни общества, культура речи, роль слова в художественном произведении. Этот учебник поможет вам создать различные по стилю и жанру сочинения — рецензии, рефераты, аннотации, рецензии, грамотно составить тезисы, подготовить проект. Обновить приобретённые вами знания по русскому языку, особенно о своеобразии изобразительных средств в прозе и поэзии, вы сможете, прочитав статьи в первом разделе учебника по литературе, написанные выдающимися учёными-лингвистами В. В. Виноградовым, Н. М. Шансским, Г. О. Виноградовой.

Эти разделы дадут вам ключ к открытию индивидуального стиля каждого поэта, прозаика, драматурга, разовьют вашу способность понять, как произведение создано, насколько гармонично построено, какими контрастами отмечено, по каким внутренним законам живёт.

В 11 классе вы завершаете свое школьное литературное образование, но авторы учебника хотят, чтобы вы не расставались с интересными книгами: стихами, рассказами, повестями, романами, чтобы в будущем вы смогли аргументированно высказать свою точку зрения на то или иное литературное произведение, просмотренные фильмы и спектакли.

Полученные на уроках знания вы сможете сделать действительными, активными, если попытаетесь основательно ответить на вопросы, выполнить задания, предлагаемые в учебнике после изучения определённой темы, а также проявить свои творческие способности в организации литературных вечеров, конференций, семинаров и диспутов.

Успехов вам в постижении якого и своеобразного мира русской и зарубежной литературы XX — начала XXI в.

# Изучение языка художественной литературы

«Анализ художественного текста», «Понятие поэтического языка»

## Изучение языка художественной литературы

**■** Рост духовной культуры, выражаясь в изменениях языка, порождает вместе с тем обострённую требовательность и интерес к слову, к произведениям словесно-художественного творчества. В эпоху глубокого преобразования жизни общественная роль филологии как науки о языке и литературе, о словесной культуре народов, а также о методах истолкования литературных произведений становится особенно важной и влиятельной.

Понимание и толкование литературного текста — основа филологии и исследования духовной культуры. Путь к достижению полного и адекватного осмысливания литературного произведения определяется тремя родственными дисциплинами: историей, языкознанием и литературоведением, их гармоническим взаимодействием.

История литературного языка обычно строится на материалах языка произведений крупнейших писателей. Это естественно. История русского литературного языка, будучи, по словам академика А. А. Шахматова, «историей развития русского просвещения», неразрывно связана с историей русской общественной мысли, историей русской науки, историей русского словесного искусства. Великие русские писатели «воплощают дух народа с наибольшей красотой, силой и полнотой». Изучение их языка ведёт к углублённому пониманию «духа народа», к пониманию общих закономерностей развития русской литературы и русского национального языка.

В изучении языка писателя заинтересовано и литературоведение. Творчество писателя, его авторская личность, его герои, темы, идеи и образы воплощены в его языке и только в нём и через него могут быть постигнуты. Исследование стиля, поэтики писателя, его мировоззрения невозможно без основательного, тонкого знания его языка. Самый текст сочинений писателя может быть точно установлен и правильно прочитан только тем, кто хорошо знает или глубоко изучил язык писателя.

Можно уяснить влияние одного писателя на другого, можно об значительной вероятности определить область, откуда происходил писатель, и говор, который отразился в его произведениях. Кроме того, изучение языка писателей известной эпохи даёт представление о грамматическом строении языка в эту эпоху. Для этого необходимо исследование языка писателей во всём его объёме и полноте с учётом различий, зависящих от разных методов творчества писателя.

Проблема языка писателя тесно связывалась с проблемой жанров и типов речи литературных произведений. Язык драматурга, язык лирика, язык новеллиста или романиста различны по своему семантическому строю, стилистическим задачам, по своим конструктивным принципам. Эти различия в значительной степени зависят от специфических свойств разных жанров словесно-художественного творчества и разных типов художественной речи.

У некоторых литературоведов есть склонность рассматривать язык литературного произведения и язык писателя лишь как совокупность или сумму речевых средств изображения действительности и её характеров. По словам профессора Л. И. Тимофеева, «характер (как простейшая единица художественного творчества) — есть то целое, в связи с которым мы можем понять те средства, которые использованы для его создания, то есть язык и композицию». Только от характера литературовед может идти к пониманию всех средств художественного изображения. Анализ характеров будто бы уясняет все языковые и композиционные формы литературного произведения. От различий методов обрисовки характеров — лирического, эпического и драматического — зависят различия жанров литературной художественной речи. «В литературном произведении язык людей, в нём изображённых, прежде всего мотивирован теми характерами, с которыми он связан, свойства которых он индивидуализирует».

«Характер переходит в языке», определяя его особенности, «Язык есть часть характера». Ведь языковые особенности литературного произведения «художественно мотивированы теми характерами, которые в нём изображены». «Если речь персонажей индивидуализирована соответственно каждому данному характеру, то и речь автора в силу этого имеет индивидуализированный оттенок. Поскольку язык есть... практическое сознание человека, часть его характера, то эта индивидуализированность авторской речи создаёт представление о новом своеобразном характере,

о самом повествователе, который и выражает собой авторское отношение к жизни». Итак, сама авторская речь, являющаяся тем цементирующим материалом в языковой структуре произведения, который обусловливает его художественное единство, представляет собой «раскрытие определённого характера, характера повествователя как определённого типа».

В статье талантливого публициста или в речи яркого оратора мы также имеем дело с ярко индивидуализированной речью, но речью, которая представляет собой непосредственное проявление яркой индивидуальности, яркого характера как личности. Она не ставит себе задачей раскрытие характера как обобщения, как художественного факта, она представляет собой проявление характера как факта жизни, а не как факта искусства».

«Язык художественно-литературного произведения может быть помят лишь в связи с той образной системой, которая лежит в основе произведения. Она определяет мотивировку и отбор лексических, интонационно-сintаксических, звуковых средств, при помощи которых создаётся тот или иной образ. В этом смысле язык есть форма по отношению к образу, как образ есть форма по отношению к идеальному содержанию произведения».

Другой известный учёный, Г. О. Винокур, выдвинул целый ряд проблем, которые стоят перед историей языка художественной литературы. Это проблема речевого построения художественного типа, проблема структуры диалога, вопрос о методах художественного использования живой русской речи в её профессиональных, социальных и диалектных проявлениях, проблема языка персонажей, «стронутых полукультурой», проблема «языковых масок», проблема стихотворного языка и др. Всё это «такие лингвистические проблемы, которые перерастают в проблемы искусства».

Г. О. Винокур в книге «Маяковский — новатор языка» изучал пути и методы формирования и применения Маяковским таких языковых средств, которые не даны непосредственно наличной традиции и вводятся как нечто совершенно новое в общий запас возможностей современного языкового выражения. Он внимательно описал сознательные языковые новшества Маяковского в области грамматических форм слов и словообразования; отмечаются приёмы смещения и перевода слов и форм слов из одних грамматических классов и категорий в другие; характеризуются применяемые Маяковским способы преобразования устой-

чивших выражений, разложения фразологических сращений на составные части; каламбурные сдвиги как принцип фразового творчества; отмечаются некоторые синтаксические приёмы, направленные на ослабление «формальных связей слов» за счёт семантических.

«Словновещество» Маяковского — это только частный случай в числе различных способов уйти от шаблонной, бесодержательной и условной «поэтичности», это — проявление его борьбы с Мещанством и эстетизмом. Вообще же стиль Маяковского, целиком пронизанный стихией устного, и притом преимущественно устного слова, «фамильярной демократической городской» речи, стремится к преодолению разрыва между общерусским языком как достоянием национальным и тем литературным и особенно поэтическим употреблением русского языка, которого Маяковский был свидетелем.

Язык поэзии Маяковского, по определению профессора Винокура, — это «язык городской массы, претворивший художественную способность фамильярно-бытовой речи в собственно поэтическую ценность и в средство громкой публичной беседы с современниками о чувствах, мыслях и нуждах гражданина, строящего и отстаивающего свой национально-государственный быт».

Распространено убеждение, что всякое крупное произведение искусства должно пройти через очищающий фильтр истории и как-то отстояться во времени, прежде чем оно может быть всесторонне понято.

В. В. Виноградов

### Анализ художественного текста

Сложен и многоцветен мир слов, их сочетаний в нашем по-недневном общении. Но ещё более сложными оказываются языковые явления тогда, когда они попадают в бурную стихию художественного текста, получают особые эстетические функции, становятся фактами одного из самых действенных и специфических искусств — литературы.

Языковые явления в художественных произведениях всегда предстают перед нами иными, чем в речевом обиходе. Это объясняется не только тем, что они окрашиваются в них различными переносами метафорическими и стилистическими оттенками и сплавляются выражаемой писателем идеей в единую образную

систему. На страницах художественного текста мы постоянно встречаемся также и с такими словами и оборотами, с такими языковыми формами и категориями, которые нашему современному обыденному общению (или уже, или ещё) совершенно не свойственны.

Именно поэтому в процессе рассмотрения художественной литературы приобретает такое большое значение лингвистический анализ, основанный на учете нормативности и исторической изменчивости литературного языка, с одной стороны, и чётком разграничении и верной оценке индивидуально-авторских и общезыковых фактов — с другой.

Важность лингвистического анализа художественного текста для понимания его идейно-художественных особенностей, т. е. того, что вскрывается во всём многообразии и сложности литературоедами и стилистами, является первостепенной. Ведь для того чтобы изучить идейное содержание какого-нибудь произведения, его художественную особенность, отличающие его от других произведений, для того чтобы правильно воспринять художественное произведение как информационное и образное целое, доставляющее эстетическое удовольствие, воспитывающее чувства и развивающее мышление, трогающее ум и сердце, надо это произведение просто прежде всего правильно понимать.

Без верного, однозначного, адекватно-непротиворечивого понимания литературного текста (как, между прочим, всякого другого речевого произведения) не может быть никакой речи ни о его анализе с идейной точки зрения, ни о его филологической оценке в ряду иных. Именно такое понимание художественного текста как той или иной информации, выраженной определенными языковыми средствами, и даёт нам его лингвистический анализ. По своему характеру, глубине и объёму он, естественно, может быть самым разным в зависимости от времени написания произведения, от его жанрово-изразопоэтической принадлежности, индивидуальных художественных особенностей речевой практики писателя, его литературной школы и учителей, стилистических пристрастий и т. д.

Если основная задача литературоведческого анализа — изучение литературного произведения как факта истории общественной мысли, а основная задача стилистического анализа — изучение приёмов индивидуально-авторского использования языковых средств, то важнейшей целью лингвистического анализа является

вывяснение и объяснение использованных в художественном тексте языковых фактов в их значении и употреблении, причём лишь поскольку они связаны с пониманием литературного произведения, как такого.

Как язык является первоэлементом литературы, так и лингвистический анализ художественного текста является фундаментом его литературоведческого и стилистического изучения. Только после него можно переходить к серьёзному рассмотрению идейного содержания и художественных особенностей литературного произведения в их синтетическом историко-филологическом единстве.

Лингвистический анализ художественного текста абсолютно необходим потому, что язык любого литературного произведения — от маленького лирического стихотворения до романа-эпопеи — является многогранным и разнослойным, в силу чего содержит в своём составе нередко такие речевые инкрустации, без знания которых либо просто непонятно, о чём говорится, либо складывается искажённая картина образного характера слов и выражений, художественной ценности и новизны используемых языковых фактов, их отношения к современной литературной норме и т. д.

Особенно важным и первоочередным лингвистический анализ литературного произведения оказывается тогда, когда художественный текст написан в прошлом веке или ранее и содержит в большом количестве не только поэтические инновации, стилистически или социально-диалектно ограниченные факты языкового стандарта и ненормированной речевой периферии, но и устаревшие факты, относящиеся как к общему языку, так и к русской художественной (особенно стихотворной) речи XVIII—XX вв. Словесно обязательным здесь является уяснение семантических и стилистических свойств устаревших языковых явлений и всякого рода индивидуально-авторских новообразований.

Тем самым лингвистический анализ художественного текста включает в первую очередь определение лингвистической сущности:

- 1) устаревших слов и оборотов, т. е. лексических и фразеологических архаизмов и историзмов (особенно внимательно должны быть проанализированы среди этих явлений архаизмы семантические);
- 2) непонятных фактов поэтической символики;
- 3) устаревших и окказиональных перифраз;

4) незнакомых современномуносителю русского литературного языка диалектизмов, профессионализмов, аргоизмов и терминов;

5) индивидуально-авторских новообразований в сфере семантики, словообразования и сочетаемости;

6) ключевых слов разбираемого текста как художественного целого с тем или иным конкретным содержанием;

7) устаревших или ненормативных фактов в области фонетики, морфологии и синтаксиса.

Осознание и характеристика названных явлений в пределах того или иного произведения и составляют содержание лингвистического анализа художественного текста. Таким образом, предметом лингвистического анализа является языковой материал текста. Вопрос о том, как при выражении определённого содержания в образной системе он используется художником слова, относится уже кведению анализа стилистического. Правда, исследование языкового материала художественного текста и его использования в эстетических целях, т. е. лингвистический анализ и анализ стилистический, нередко идут — что естественно — рука об руку, образуя комплексный лингвостилистический анализ того, чем и как создаётся неповторимая оригинальность литературного произведения. Более того, у лучших учёных нашего времени (например, у М. П. Алексеева, В. В. Виноградова, Б. А. Ларина, Л. В. Щербы) лингвистическое и стилистическое рассмотрение художественного произведения осуществляется в большом культурно историческом и литературном контексте, включает в себя также и необходимые элементы литературоведческого анализа. В таком случае перед нами уже то, что с полным правом можно назвать филологическим анализом, синтезирующим в себе все знания и достижения языкоznания, стилистики и литературоведения. Непревзойдённым образом такого всестороннего и глубокого филологического анализа является, пожалуй, разбор академиком М. П. Алексеевым стихотворения А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг изрукотворный...», составляющий 272 страницы его одноимённой книги.

В рамках этого многоаспектного анализа художественного текста лингвистический анализ выступает как исходная позиция филолога. Первая ступенька настоящего познания литературного произведения как определённой информации и образной системы, подлинно научного его истолкования, лишённого субъективно-оценочных и конъюнктурных моментов.

Лингвистический анализ, как и всякий другой, нисколько не разрушает синтеза филологического восприятия художественного текста. Напротив, он позволяет видеть картину эстетического целого в её истинном свете, такой, какой создавал её и хотел, чтобы воспринимали, писатель. Ведь не секрет, что, во-первых, реализовавшись как воплощение авторского замысла, художественное произведение начинает нередко жить совершенно иной жизнью (ср. «Паос» М. Ю. Лермонтова), а во-вторых, не может часто здравительно «современевать» последующими поколениями или, сознательно «лично» истолковываться читателем.

Анализ художественного текста может быть разной глубины и проникновения, но тот научный поиск, которым он является, всегда начинается с замедленного чтения литературного произведения под лингвистическим «микроскопом». Оно выявляет неоднозначные и трудные места текста, наиболее горячие его коммуникативные точки, его индивидуальные особенности как художественного единства. Оно является отправным пунктом подчас очень долгого и тяжёлого пути научного исследования конкретного литературного произведения, первой защёлкой, которая даёт возможность заглянуть в святая святых художественного текста, как такового. Замедленное чтение литературного произведения лингвистически вооружённым взглядом — первая ступенька лингвистического анализа художественного текста.

Замедленное чтение как начало анализа и последующая работа над текстом имеют как образовательный, так и обучающий и развивающий характер. Оно воспитывает и лингвистически, и методически, поскольку не только вырабатывает у обучаемого умения и навыки лингвистического комментария как методического приёма, но и даёт необходимые знания для самостоятельного проведения настоящего лингвистического анализа, глубоко-го и всестороннего научного исследования текста.

Н. М. Шанский

### Понятие поэтического языка

<...> Поэтическое слово вырастает в реальном слове как его особая функция, совершенно так же, как поэзия вырастает из окружающего нас мира реальности. Буквальное значение слов в поэзии раскрывает внутри себя новые, иные смыслы совершенно так же, как расширяется в искусстве значение описываемого

единичного эмпирического факта до степени того или иного обобщения. <...>

Во-первых, в поэтическом языке в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мёртвым, произвольно-условным значением. В обычном языке есть слова, объяснимые через значение других слов с общей непроизводной основой: левец — это тот, кто лоёт. Но что значит леть — это можно только истолковать, а собственно языковым путём объяснить невозможно: это слово с основой непроизводной, первичной. Между тем в поэзии и слово леть не изолировано, а входит в соответствующий смысловой ряд в зависимости от того образа, которому оно служит основанием. Так, слово леть может оказаться связанным со словами, выражающими радостное состояние духа («душа поёт», «кровь поёт» и т. п.), поэтическое вдохновение («Муза поёт»), игру на музыкальном инструменте (ср. у Блока: «Исступлённо залели смычки») [«В ресторане»] и т. д. Ср., например, обычную связь слов, обозначающих слёзы и дожди: «Сквозь ресницы шёлковые // Проступили две слезы... // Иль то капли дождевые // Зачинающей грозы?..» (Тютчев) [«В душном воздухе молчанье...»]; «На родину тягнётся туча, // Чтоб только полакомить над ней» (Фет) [«Из дебрей тумами несмело...»]; «И ничего не разрешилось // Весенним либнем бурных слёз» (Блок) [«Я помню длительные муки...»]; «Своими горькими слезами // Над нами плакала весна» (он же) [«Своими горькими слезами...»] и т. д.

Это, конечно, касается и грамматических категорий. Слово, имеющее только множественное число, способно в поэзии, независимо от своего реального значения, быть носителем образа множественности, неодушевлённое слово женского рода — носителем женского образа и т. д. Здесь разрыв между «техническим» и «живым» значением языковых фактов в принципе уничтожается.

Это было бы невозможно, если бы, во-вторых, в поэтическом языке не преодолевалось также различие между теми фактами, которые входят в самую систему языка, и теми фактами, которые остаются дистанцией выносистемной речи, так называемые говоры (la parole). Порядок слов в русском языке по большей части не создаёт различий, которые могли бы иметь чисто грамматическое значение. Но в поэтическом языке весёлый день и день весёлый, смелый вон и вон смелый, бой идёт и идёт бой — существенно различные синтагмы, потому что они могут быть применены для выражения различного поэтического содер-

жания. Значение слова чистый не зависит от того, каков исчаривающий список существительных, употребляющихся с этим прилагательным в общем языке. Здесь нужно избежать лишь смешения таких групп словосочетаний, как, например, чистая вода, с одной стороны, и чистый вадор — с другой. Но в поэтическом языке в принципе каждое слово есть член того или много сращения, обладающего единством смысла: очевидно, что глуха плачет и душа плачет, скрипка плачет и весна плачет — это совсем разные образы, имеющие общее единое основание в буквальном значении слова плачет. Поэтому чистая вода и чистая слеза также могут представлять собой разные типы словосочетания в языке поэзии. <...>

В тесной связи со всем сказанным стоит то свойство поэтического слова, которое можно назвать его рефлексивностью, т. е. его обычная обращённость на само себя. Сближая в тексте слова, давно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже и вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом — то шуткой, то глубоким раздумием.

Сравним в притче Сумарокова: «Сокровище моё! Куда скрылось ты?» [«Скупой»]. В «Дикарке» Островского: «Вешается на шею женатому! У! Лавеса, право лавеса!» В «Дачниках» Горького: «О Марфа, Марфа! Ты лечёшься о многом — оттого-то у тебя всё перепекается или недопечено...» Замечательны слова Аркадия в «Отцах и детях»: «Не находите ли вы <...> что ясень по-русски очень хорошо назван? Ни одно дерево так не сквозит на воздухе, как она. В особенности интересно следующее рассуждение Матвея Кохемякина у Горького [«Жизнь Матвея Кохемякина»]:

«Вспомнилось, как однажды слово „гнев“ встало почему-то рядом со словом „огонь“ и наполнило усталую в одиночестве душу угнетающей почалью.

„Гнев, — сообщал он, — прогневаться, огневаться, — вот он откуда, гнев, — из огня! У кого огня в душе горит, тот и внебен бывает. А я бывал ли гневен-то? Нет во мне огня <...>».

Излишне добавлять, что этимологически нет никакой связи между словами ясень и ясно, гнев и огонь. <...>

Г. О. Винокур

### Язык литературы

- 1. Какие произведения, изученные вами ранее, запомнились своим удивительным и своеобразным художественным языком?
- 2. Что вы можете сказать об индивидуальном стиле писателей классиков XIX в.? Ответ аргументируйте конкретными примерами.
- 3. Кого из писателей XIX—XX вв. вы можете назвать автором языковых новшеств? Приведите примеры авторских неологизмов.
- 4. Вспомните, какие писатели в своих произведениях часто употребляют лексические и фразеологические архангины, идиомы. Прокомментируйте строки, подтверждающие ваш ответ.
- 5. Можете ли вы ответить на вопрос: в чём сходство и различия между лингвистическим и стилистическим анализом художественного произведения?
- 6. Приведите пример филологического анализа любимого вами прозаического или стихотворного произведения, сделанного профессиональным филологом. Что открыло для вас в произведении автор аналитической работы?

## Из мировой литературы

■ Недолгое прощание с XIX веком. в Поззия Т.-С. Элиота: «Люди 14 года». в Э.-М. Ремарк. «На Западном фронте без перемен»: «потерянное поколение», в Ф. Кафка. «Превращение»: абсурд бытия

■ Прощание с XIX веком длилось сравнительно недолго, так как резкой границей между прошедшим и вновь наступившими столетиями стала Первая мировая война, разразившаяся 2 августа 1914 г. Она разом взорвала мир, который до того пытались реформировать постепенно.

### Поззия Т.-С. Элиота: «Люди 14 года»

Мы хорошо знаем, что литература должна «отражать» действительность. Однако у литературы есть и другая способность, или функция: она не только отражает, но она и прогнозирует события. В древности поэта считали пророком. Пророческим даром обладает и современная литература. Из глубины сравнительно спокойного и благополучного XIX столетия она различила гул надвигающейся катастрофы.

Самым острым историческим слухом неделены французская символическая поэзия и русский роман. Они-то и оказали наибольшее влияние на литературу XX в. в тот момент, когда она только формировалась. Под влиянием французов начал свой творческий путь Т.-С. Элиот.

Томас Стернз Элиот (1888—1965) родился и провел юность в США, но большую часть жизни прожил в Англии. Он начинал в русле европейского авангарда, обносяния форму и веря в то, что только небывалая форма способна передать чувство небывалой действительности. В зрелые годы Элиот принял католическое вероисповедание и стал убеждённым сторонником традиции в искусстве. В течение десятилетий как поэт и критик Элиот оставался законодателем классического вкуса в Англии.

Накануне Первой мировой войны Т.-С. Элиот написал и в 1915 г. опубликовал стихотворение «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфроука». Оно передаёт то ощущение тревоги и отчаяния, которое



носилось в предвоенном воздухе. Итоговой для этого периода стала поэма «Бесплодная земля» (1921). Если в стихотворении речь идёт о состоянии и состоятельности современной личности, то в поэме будет взят гораздо более общий — мифологический — план событий: речь пойдёт о состоянии мира, поражённого бесплодием.

Прочитаем и прокомментируем наиболее важные фрагменты этого большого стихотворения. Вспомним его название: *Love Song of J. Alfred Prufrock*. На какой лад оно настраивает? Традиционная лирическая тема — любовь. Поэтически возвышенное имя — Альфред. В Англии оно имеет и вполне конкретную ассоциацию: так звали самого популярного поэта второй половины XIX в., позднего романтика — Альфреда Теннисона. Эндрю всегда не любил романтиков, считая, что собственные чувства они торопливо подставляли на место не замеченной ими реальности.

Есть что-то непоэтически чопорное в упоминании этого второго инициала — Дж.: Джон, Джеймс? И есть что-то противоречащее романтической гармонии в тяжёлом звучании фамилии — Пруфрок. Она падает, подобно камню (рок — камень, скала; не первая ли это мысль о каменной бесплодной пустыне, которой Эндрю посвятит свою послевоенную поэму?), и разрушает мирное течение любовной песни ещё до того, как она началась.

Стихотворение разделено на главки. В первой обозначено место действия. Оно то же самое, что и у французских символистов, — современный город в состоянии болезни и неприкосновенности:

Ну что же, я пойду с тобой,  
Когда под небом вечер стихнет, как больной  
Под хлороформом на столе хирурга;  
Ну что ж, пойдём вдоль малолюдных улиц —  
Опилки на полу, скорлупки устриц  
В дешёвых кабаках, в бормочущих притонах,  
В ночлежках для ночей бессонных:  
Уводят улицы, как скучный спор,  
И подведут в укор  
К убийственному для тебя вопросу...  
Не спрашивай о чём.  
Ну что ж, давай туда пойдём.  
В гостиной дамы тяжело  
Беседуют о Микеланджело.

Перевод А. Сергеева

Во второй главке мы продолжаем путешествие по городу в окончании вопроса: «Туман своёю жёлтой шёрстью трётся в стекло, / Дым свой жёлтой мордой тычется в стекло...» Жёлтый туман, жёлтые дым, фонари...

■ В стихах какого из русских символистов звучат строки: «В соседнем доме окна золоты...»? Каков эмоциональный смысл никодской, электрической (адской?) золотизны?

Колорит туманного, мглистого вечера властвует и в третьей главке, где снова возникает мотив вопроса. Он видится ещё в будущем, как будто есть время подготовиться: «Будет время, будет время...» И затём снова звучит уже знакомый нам рефрен — дамы, что беседуют о Микеланджело.

■ Что может означать этот повторяющийся рефрен? Вносит ли имя гениального художника какой-то оттенок, скажем, лукавого или просветляющего начала в эту картину тусклой любедневности? Скорее, наоборот: оно само посвящается ею и забалтывается в гостинях.

Всё ещё есть время — для вопроса? Чтобы задать вопрос, требуется смелость, решимость. Есть ли она у героя?

И конечно, будет время  
Подумать: «Я посмею? Разве я посмею?»  
Время вниз по лестнице скорее  
Зашагать и покарать, как я лысею, —  
(Люди скажут: «Посмотрите, он лысеет!»)  
Мой утренний костюм суров; и твёрд воротничок,  
Мой галстук с золотой булавкой прост и строг —  
(Люди скажут: «Он стареет, он слабеет!»)  
  
Разве я посмею  
Потревожить мирозданье?  
Каждая минута — время  
Для решения и сомненья, отступленья и терзанья.

Всё отчёлливее звучит сомнение: «Разве я посмею?» Не такой была моя жизнь, проведённая в хорошем обществе и в соблюденных правилах, чтобы я осмелился сделать что-то нарушающее исходящий порядок, чтобы я потревожил мирозданье. И со сле-

дующей ствофы возможность, видевшаяся в будущем времени, смещается в прошлое (это особенно очевидно в английском оригинале: «For I have known them all already, known them all...»):

Я знаю их уже давно, давно их знаю —  
Все эти утрапники, вечера и дни,  
Я жизнь свою по чайной ложке отмеряю,  
Я слышу отголоски дальней болтовни —  
Там под рояль в гостиной дамы спелись,  
Так как же я осмелюсь?  
И взгляды знаю я давно,  
Давно их знаю,  
Они всегда берут меня в кавычки,  
Снабжают этикеткой, к стенке прикрепляя,  
И я, пронзён булавкой, корчуясь и стенду,  
Так что ж я начинду  
Окурками выплёывать свои привычки?  
И как же я осмелюсь?

Герой сознаёт, что ему нужно было бы быть совсем другим и иметь совсем другой опыт, чтобы осмелиться,

■ Какие образы связаны с жизненным опытом героя, не способного на решительный поступок?

Только в воображении (и в согласительном наклонении) герой рискует покинуть пределы буржуазной гостиной и вырваться на простор — к морю, в память мифологических событий, где промелькнёт образ Иоанна Предтечи, одного из тех, кто решился, кто осмелился. А потом имя библейского Лазаря, восставшего из мёртвых, имя Гамлета, который тоже решился. Эти образы звучат укором современной человеческой несостоятельности.

О быть бы мне корявыми клешнями,  
Скребущими по дну немого моря!

.....  
А вечер, ставший ночью, мирно дремлет,  
Огражден ласковой рукой,  
Усталый... сонный... или весь его ложь  
У наших ног — лишь ловкое притворство...

Так, может, после чая и пирожного  
Не нужно заходить на край возможного?  
Хотя я плакал и постылся, плакал и молился  
И видел голову свою (уже плашневую) на блюде,  
Я не прорик и мало думаю о чуде;  
Однажды образ славы предо мною вспыхнул,  
И, как всегда, Швейцар, приняв моё пальто, хихикнул.  
Короче говоря, я не решился,  
И так ли нужно мне, в конце концов,  
В конце мороженого, в тишине,  
Над чашками и фразами про нас с тобой,  
Да так ли нужно мне  
С улыбкой снять с запретного покрова,  
Рукою в мячик втиснуть шар земной,  
И покатить его к убийственному вопросу,  
И заявить: «Я Лазарь и восстал из гроба,  
Вернулся, чтоб открылось всё, в конце концов», —  
Уж так ли нужно, если некая особа,  
Поправив шаль рассеянной рукой,  
Вдруг скажет: «Это всё не то, в конце концов,  
Совсем не то».

.....  
Нет! Я не Гамлет и не мог им стать;  
Я из друзей и слуг его, я тот,  
Кто репликой интригу подтолкнёт,  
Подаст совет, повсюду тут как тут,  
Услужливый, почтительный придворный,  
Благонамеренный, витневатый,  
Напыщенный, немного туговатый,  
По временам, пожалуй, смехотворный —  
По временам, пожалуй, шут.

По что это был за вопрос, который так и не осмелился задать Альфред Дж. Пруффрок? Можно идти от названия стихотворения и сказать, что оно представляет собой несостоявшуюся любовную личину, непримененное объяснение. Жизнь, прожитая без попытки, без дерзновения. Мечты, оставшиеся в юности и погибшие. Но можно предположить и другую вечную ситуацию: герой не решился стать вопросом для мироздания, не озаданил мир своим явлением.

Для творчества Т.-С. Элиота всегда характерен **максимально широкий круг ассоциаций**. Некоторые из них очевидны, другие —ятся лишь как возможность. Стихотворение началось в городе, впервые увиденном глазами французских символистов, а продолжилось в викторианской гостиной. История не решившегося на поступок или на любовное объяснение героя — какая типично русская история: то ли лишний человек, то ли чеховский герой, которого среда заела! Кстати сказать, стихотворение написано в момент наибольшего увлечения в Англии Чеховым. Однако вся эта по-современному обычная история построена как **мифологическое событие**, поставлена в один ряд с героями Библии и Шекспира.

В финале стихотворения — в финале жизни — Пруффок поглощён бечной стихией, которая зачаровала и уничтожила его.

Я старею... я старею...  
Засучу-ка брюки поскорее.  
Зачешу ли плешь? Скушаю ли грудь?  
Я в белых брюках выйду к морю, я не трушу.  
Я слышал, как русалки пели, теша собственную душу.  
Их ленье не предназначалось мне.  
Я видел, как русалки мчались в море  
И космы волн хотели расчесать,  
А черно-белый ветер гнал их всipyть.  
Мы грезили в русланьей стране,  
И, головы людские слыша, стонем,  
И к жизни пробуждаемся, и тонем.

Романтические иллюзии, воздушные замки оказались доступнее героя с романтическим именем Альфред, чем реальная жизнь. Реальности — людских голосов — испугался лирический герой, так и не решившийся стать человеком, обрести себя в действии.

Гармоничный и проницательный ...

- !
- Какой поэтический опыт мог приобрести Т.-С. Элиот у французских символистов? Какими их открытиями он воспользовался в собственной поэзии?
  - Какую функцию выполняют здесь культурные и мифологические ассоциации: они возникают по контрасту с современностью или для того, чтобы придать ей высокий смысл и достоинство?

Приятного чтения ...



Проследите движение лейтмотивов в тексте Элиота. Установите мифологические (библейские, античные) ассоциации. Какую роль они играют в формировании литературного мифа?

### Э.-М. Ремарк. «На Западном фронте без перемен»: «потерянное поколение»

Первая мировая война положила предел традиции военной легенд и западной литературе. Объявление войны в августе 1914 г. было сопровождалось всеобщим энтузиазмом, приветствовалось торжественными стихами и статьями, прогозглашавшими: «Мы одни в своей ненависти к врагу»; «Мы рвёмся в бой»; «Мы готовы принести себя в жертву»; «Павшие солдаты не будут забыты»; «Солдат и поэт теперь одно, и героизм — больше, чем просто слова». Многие верили тогда, что с началом боёв наступил новый, героический период истории, что сами они и их товарищи призваны стать борцами за правое дело, спасителями свободы. Многая воспринималась как весть о грядущей великой эпохе, трепетавшая обновления общества, перерождения человека.

Но чем дольше продолжалась война, тем меньше оставалось поводов для героических порывов в стихах и прозе. Применение особо эффективных средств поражения ( дальнобойной артиллерии, авиации, танков, отравляющих газов), затяжной характер боёв ( многомесячное сидение в окопах, сменяющееся многомесячными кровопролитными наступлениями и отступлениями), неизбежная массовость сражений и тяжесть потерь — всё это подрывало самые основания военно-патриотической литературы и вело к дегероизации войны.

Окончательный перелом произошёл в 1916 г. — после сражений на реке Сомме и при Вердене: потеряв убитыми и ранеными полумиллиона человек, противники остались на прежних позициях. До Соммы ещё можно было выразить общее настроение в стихиевной молитве о самопожертвованиях, «Господи, помоги мне умереть со славой», — написал один английский поэт накануне наступления, в первый же день которого он был убит. Но нисхождение этих страшных сражений стала гораздо уместнее молитва об избавлении от войны, о забвении и дезертирстве, прозвучавшая в одном из стихотворений Зигфрида Сассуна: «Иисус, помни меня сегодня рану!»

Первой поэтической реакцией на ужасы войны, ещё не виданные в истории, был всплеск боли и гнева. Линия фронта разделяла поэтов-солдат, поззия их объединяла. Английские «хоколные лозы» пытались прокричать слова правды. Чтобы их услышали, они писали об агонизирующих телах, разлагающихся трупах, разлучивших грудах мертвцев, разъятых останках, разбросанных вдоль траншей. Характерно, что одно из таких страшных описаний Уильям Фуэн заканчивает яростным выпадом против классической культуры: если бы ты всё это видел, обращается он к читателю,

Мой друг, тебя бы не прельстила честь  
Учить детей в воинственном задоре  
Лжи старой: *Vita et decorum est*  
*Pro patria mori.*

Перевод М. Зенкевича

Саркастически цитируя оду Горация «К римскому юношеству» («И честь и радость — честь за отечество» — пер. А. Семёнова-Тян-Шанского), Фуэн внушает читателю: правда — это то, что мы, солдаты, испытываем на фронте, а не то, чему тебя учили книги и школа.

В это же время немецкие экспрессионисты ломали стиховые размеры, отказывались от рифм, отбрасывали синтаксические и логические связи, чтобы вместить в поэтическую строку полноту отчаяния и страха:

Небо пошло на тряпки,  
На бойне ужаса забивают слепцов.  
«Август Штрамм».

Перевод В. Головко



Эрих Мария Ремарк (1898—1970) попал на фронт семнадцатилетним юношой, был пять раз ранен и чудом остался жив. Его военный опыт был значительнее и страшнее, чем у других писателей «потерянного поколения», что он в полной мере использовал в своей знаменитой книге. Именно умением говорить на языке опыта и фактов Ремарк покорил читателей: они увидели в его романе не только мощный антивоенный памфлет, но и по-

ложительный, точный документ. Успех книги был беспрецедентным: за год её тираж только в одной Германии составил более миллиона экземпляров.

Потребовалось десять лет, чтобы отойти от первого потрясения и окунуться испытанное на войне. Тогда-то почти одновременно, в 1929 г., появились основные романы о войне и «потерянном поколении»: «Смерть героя» Ричарда Олдингтона, «Прощай, оружие!» Эрнеста Хемингуэя, «Сарторис» Уильяма Фолкнера, «На Западном фронте без перемен» Эриха Марии Ремарка.

«Потерянное поколение» — это выражение американской писательницы Гертруды Стайн, подхваченное Хемингуэем и ставшее крылатым, относится к ветеранам Первой мировой, вернувшимся с войны, но не сумевшим освободиться от неё и «приспособиться» к мирной жизни.

Уже названия романов были говорящими: в словах «Смерть героя» спышалась горькая, обличающая насмешка над лживой патриотической риторикой, в словах «Прощай, оружие!» — антивоенный пафос. Самое многозначное и интригующее из этих названий оказалось у романа Ремарка — «На Западном фронте без перемен». Есть здесь и ирония: когда гибнет главный герой романа, с фронта передают именно эту стандартную сводку. Есть и антивоенный пафос — призыв к таким «переменам», которые раз и навсегда положат войнам конец. Но важнее другое: слова «без перемен» указывают на способ повествования и философский смысл романа.

Сюжет книги лишён традиционного линейного развития и пе-  
ременного: от несчастья к счастью или от счастья к несчастью. Оно ужас повествования в том, что оно движется по кругу, замкнуто в безысходном чередовании одного и того же: тыл — пе-  
шихавая, здешье — бой, наступление — отступление. «Заевший», «забуксующий» мотор сюжета не оставляет читателю ни малейшей надежды на прорыв, на победу или даже поражение. Вот и в финале романа сказано, что главный персонаж логиб в октябре 1918 г., но не сказано, что через месяц был заключён мир. Понятие «мир» в контексте «Западного фронта...» представляется чисто несбыточным, возможным только в мечтах: кажется, что фронт будет всегда «без перемен», что война никогда не кончится. Цель автора — чтобы с этим ощущением читатель и за-

крыл книгу. И чтобы, закрыв книгу, он задумался над философским смыслом этих простых слов — «без перемен».

Если в душах и головах людей не произойдёт «перемен», внушиает автор, то «мира» будет только затишьем перед очередным боем в нескончаемой войне. Вслед за солдатами Первой мировой люди должны ощутить момент истины: «...теперь мы кое-что поняли, мы словно вдруг прозрели». Вот Ремарк описывает атаку: «Сжалвшись в комочек, как ишки, мы бежим, подвластенные этой неудержимо увлекающей нас волне, которая делает нас жестокими, превращает нас в бандитов, убийц, я сказал бы — в дьяволов, и, вселяя в нас страх, ярость и жажду жизни, удесстеряет наши силы, волной, которая помогает нам отыскать путь к спасению и победить смерть». «Волна» атаки «удесстеряет» силы — но для чего? Чтобы победить французов? Нет. Чтобы спастись. Это не война немцев против французов и англичан, это война жизни со смертью.

Отныне смерть угрожает не только отдельной личности, миллионам отдельных личностей — она угрожает всему человечеству. Вина за это лежит не только на отдельных политиках, тысячах отдельных политиков, а на всей человеческой цивилизации: «Как же бессмысленно всё то, что написано, сделано и передумано людьми, если на свете возможны такие вещи! До какой степени лживая и никчёмная наша тысячелетняя цивилизация, если она даже не смогла предотвратить эти потоки крови...»

Война, потрясшая Европу, показала: слова и вещи совсем не таковы, какими их видели раньше. Атака — это бегство «вперёд». Храбрость — это десятикратный страх. Всё теперь наоборот: прежние ценности обесценились, прежние пустяки наполнились смыслом. «Высокое» и «низкое» поменялись местами: если кто-то толкует о «высоких чувствах», то надо помнить, что это низкая ложь.

В словах воодушевления «старшие» видели своё «благое дело», а оказалось, что эти слова были преступлением, — и не только потому, что они разошлись с действительностью. Обратим внимание, как рассказчик-солдат обличает тех, кто остался в тылу: «Они вгё ёщё писали статьи и произносили речи, а мы уже видели лазареты и умирающих; они всё ёщё твердили, что нет ничего выше, чем служение государству, а мы уже знали, что страх смерти сильнее». Для тех, кто «коечкого понял» в этой войне, параллелизм «них» слов и солдатского реального опыта есть причинная связь: статьи наполняют лазареты, проповеди о слу-

жении государству чреваты смертью. Пока немецкие ораторы утверждают, что «правят» Германия, а французские ораторы — что «правят» Францию, эти мнения стравливают людей и оплачиваются ими кровью. Пафос речей о «юных героях» убивает обычных юнцов. Для рассказчика, простого солдата Пауля Боймера, старые слова не менее опасны, чем новейшие виды оружия: «И якну, что лучшие умы человечества изобретают оружие, чтобы такое длилось подольше, и находят слова, чтобы ещё более утонченно оправдать всё это». Если, по определению одного из персонажей романа, война есть «что-то вроде лихорадки», то парадигмы этой страшной болезни скрываются в высоких словах.

■ Роман «На Западном фронте без перемен» как энциклопедия смерти.

Всё сделано Ремарком, чтобы заразить читателей ужасом смерти. Сухим языком хирурга или патологоанатома он классифицирует виды ранений, случаи смертей и формы останков. Приём оспаривания должен усилить впечатление. Ужасы войны показаны в восприятии Пауля Боймера как нечто странное, непостижимое: «Нидом со мной одному ефрейтору оторвало голову. Он пробегает ещё несколько шагов, а кровь из его шеи хлещет фонтаном»; «Лицо буквально разнесло на клочки; Тяден говорит, что теперь можно было бы сокрести ложкой со стонки окопа и похоронить в котелке. Третьему оторвало ноги вместе с нижней частью кулювища. Верхний обрубок стоит, прислонившись к стенке траншеи, лицо убитого лимонно-жёлтого цвета, а в бороде ещё тлеет сигарета. Добравшись до губ, огонёк с шипением гаснет».

А жизнь? Она теплится в том, от чего словесная культура всегда питворачивалась, чего старалась не замечать: в физиологии еды и искусственных отправлениях организма («Сейчас наши желудки набиты фасолью с мясом, и все мы ходим сытые и довольные»). И том, что считалось стыдным и дурным: в похоти, сквернословии, пародёрстве («Кто не похабничает, тот не солдат»). Окружённая смертью, жизнь вынуждена сжаться до животного инстинкта самосохранения, который заставляет тело мобилизовать все свои ресурсы: «Для солдата желудок и пищеварение составляют особую сферу, которая ему ближе, чем всем остальным людям»; «Мы словно альпинисты на снежных вершинах, — все функции организма должны служить только сохранению жизни».

Солдат выворачивает культуру наизнанку — иначе ему не выжить. Противоядием от смертельно опасных высоких слов становится покабинка, поддерживающая слабое тепло жизни. «Когда кто-то умирает, о нём говорят, что он „прищурил задницу“, и в таком же тоне говорят обо всём остальном» — почему? Так жизнь держит оборону: «Это спасает нас от помешательства. Воспринимая вещи с этой точки зрения, мы оказываем сопротивление».

И всё же есть одноединственное высокое слово, сохранившее свой жизнеутверждающий смысл на передовой. Это «товарищество», освящающее «телесный низ» солдатской жизни. Только слепившись в коллективное тело, маленькие человечки войны могут противостоять смерти. Более того: фронтовое братство возышает души над страшной практикой войны. Оно «кощается» все «грязное»: даже в мародёрстве и блуде, как в сказочных приключениях, проявляется взаимовыручка друзей, даже совместное сидение в отхожем месте становится праздником весёлого солдатского трёпа. Курение же и еда превращаются в таинственный ритуал дружбы — вопреки аду войны: «Теперь у некоторых из них тлеют на лице красные точечки. От них мне становится отраднее на душе: как будто в тёмных деревенских домах за светились маленькие оконца, говорящие о том, что за их стёклами находятся тёплые, обжитые комнаты»; «С наших рук капает жир, наши сердца так близко друг к другу, и в этот час в них происходит то же, что и вокруг нас: в свете небрежного огня от сердца к сердцу идут трепетные отблески и тени чувств».

И всё же на Западном фронте всё остаётся «без перемен»: жизнь вновь и вновь терпит поражение. Весёлые приключения друзей и забавные эпизоды боевой жизни нарочно ведут читателя по ложному следу — инушают ему надежду на благополучный исход, хотя бы для Пауля и его товарищей. Тем труднее мириться с каждой новой смертью: один за другим перебита вся рота, погибает даже самый живучий из всех — умница и проницательный Катчинский... Автор не щадит читателя, воздействует на него шоком внезапной развязки: в последнем абзаце сообщается о смерти самого Пауля Боймера. Так роман превращается в повествование от имени мертвеца, в свидетельство с того света.

А если бы Пауль остался жив? Эпиграф подсказывает: он всё равно стал бы жертвой войны. Он и его товарищи не могут вернуться с войны, даже если их миновали пуля и снаряд. Для них война продолжается — «без перемен»: «Первый же разорвавшийся

снаряд попал в наше сердце. Мы отрезаны от разумной деятельности, от человеческих стремлений, от прогресса. Мы больше не верим в них. Мы верим в войну; «Нам уже не возвращаться». Роман Ремарка есть реквием по «потерянному поколению», обращённый к современникам и потомкам, — чтобы это не повторилось.

*Л. Гинзбург: суждение «блуждающего» человека о «потерянном поколении»*

Роман Ремарка — типичное проявление того индивидуалистического пацифизма, который стал реакцией на Первую мировую войну. Люди этих лет (особенно западные) не хотели понимать, что социальная жизнь есть взаимная социальная порука. «...» Мы же знали, что про тот день, когда любого из нас убьёт гитлеровским пистолетом, — где-нибудь будет сказано: «Ленинград под вражескими снарядами жил своей обычной трудовой и деловой жизнью». Зато каждый здесь говорил: мы окружаем Харьков, мы взяли Орёл. «...» За формулами суммированных действий — тысячи одиночных людей, которые в них участвовали, погибли и не получили плодов. А за ними — ещё миллионы, которые не участвовали, но плоды пожнули. Что за дело до этого погибающим и зачем им? Назначем. «...» Но это нужно живому. Живые пытаются прокормить. Одни как паразиты, другие как честные гости на пирамидальном предложением собственной крови».

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Военная тема в литературе:

«академные поэты»  
героика  
историение  
мрак  
исследованисты  
дегеродизация  
обман читательских ожиданий  
литвоенный пафос

Проблема памяти



Поэты-солдаты: Зигфрид Сассун, Уильям Оуэн, Август Штрамм.

Писатели «потерянного поколения»: Эрнест Хемингуэй, Ричард Олдриджтон, Уильям Фолкнер.

## Размышления о прочтении ...

- ! 1. Как роман Ремарка обманывает читательские ожидания? С какой целью?
2. Найдите в тексте романа примеры ограничения. Какие другие приёмы используются писателем? С какой целью?
3. Какие ценности Л. Гинзбург противопоставляет пессимизму «потерянного поколения»?

## Бюро читаний

**★** Найдите в тексте статьи тот фрагмент из романа Ремарка, в котором описывается курение сигарет. Какую русскую песню о солдатах Великой Отечественной войны напоминают вам эти слова? Почему сигарета становится символом жизни и фронтового братства?



### Ф. Кафка. «Превращение»: абсурд бытия

Не без невольного изумления в наши дни читаешь слова Франца Кафки, обращённые к отцу: «Ты... , искинный Кафка по силе, здоровью, аппетиту, громкогласию, красноречию, самодовольству, чувству превосходства над всеми, выносливости, присутствию духа, знанию людей, известной широте натуры...». Кажется, будто произошла ошибка в употреблении понятия. Дело в том, что для нашего сознания имя «Кафка» стало нарицательным. «Кафка» и «аппетит», «Кафка» и «самодовольство» — эти слова кажутся несовместимыми. Зато мы говорим «как у Кафки», когда хотим передать ощущение жизни как кошмар, ощущение абсурдности бытия.

Философ Вальтер Беньямин находил в судьбе австрийского писателя, пражского еврея Франца Кафки (1883—1924), «чисто кафкианскую иронию судьбы»: человек, до конца жизни прослуживший чиновником страхового ведомства, «они в чём так не был убеждён, как в абсолютной немадежности всех и всяческих гарантий». Парадоксальным образом писательская сила Кафки коренилась в его житейской слабости и неуверенности. «Он голый среди одетых», — писала о нём женщина, которую он любил, —

близкая Есениская. — Франц не умеет жить. Франц неспособен жить. Франц никогда не выздоравливает. Франц скоро умрёт. Кафка во всём сомневался — в том числе и в своём писательском даре: перед смертью он просил писателя Макса Бруда уничтожить все неопубликованные рукописи (к счастью, тот нарушил волю покойного). Но зато немного найдётся книг, которые в такой же степени владели умами читателей XX в., как странные творения Кафки.

Одним из самых удивительных произведений Кафки является рассказ «Превращение» (1916). Удивительно уже первое предложение рассказа: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое». О превращении героя сопровождается без всякого введения и мотивировки. Мы привыкли, что фантастические явления мотивируются сновидением, но первое слово рассказа, как назло, — «проснувшись». В чём причиняется столь невероятного происшествия? Об этом мы так и не узнаём.

Но удивительнее всего, по замечанию Альбера Камю, удивление у самого главного героя. «Что со мной случилось?»; «Хорошо бы ещё немного послать и забыть всю эту запутку», — понапачку досадует Грегор. Но вскоре смиряется со своим положением и обликом — панцирно-твёрдой спиной, выпуклым чешуйчатым животом и убогими точками ножками.

#### Стильная проза Кафки

Известно высказывание Л. Н. Толстого о прозе Л. Андреева: «Он пугает, а мне не страшно». Кафка, напротив, никого не хочет пугать, но читать его страшно. В его прозе, по словам Камю, «бичеверный ужас порождается... умеренностью». Четкий, спокойный язык, как ни в чём не бывало описывающий портрет на стене, вид за окном, увиденные глазами человека-насекомого, — это воспроизведение пугает гораздо больше, чем крики отчаяния.

Почему Трегор Замза не возмущается, не ужасается? Потому что он, как и все основные персонажи Кафки, с самого начала не ждёт от мира ничего хорошего. Превращение в насекомое — это лишь гипербола обычного человеческого состояния. Кафка как будто задаётся тем же вопросом, что и герой «Преступления

и наказания» Ф. М. Достоевского: «вонь ли человек или «прыжка имеет»? И отвечает: «вонь». Более того: реализует метафору, превратив своего персонажа в насекомое.

Гипербола и реализованная метафора здесь не просто приёмы — слишком личный смысл в них вкладывает писатель. Не случайно так похожи фамилии Замзы и Кафка. Хотя в разговоре со своим другом Януком автор «Превращения» и уточняет, что Замза не является полностью Кафкой, но всё же признаёт, что его произведение «бестактно» и «неприлично», потому что слишком автобиографично. В своём дневнике и «Письме отцу» Кафка подчас говорит о себе, о своём теле почти в тех же выражениях, что и о своём герое: «Моё тело слишком длинно и слабо, в нём нет ни капли жира для создания благословенного тепла»; «Я вытягивался в длину, но не знал, что с этим поделать, тяжесть была слишком большой, я стал сутулиться; я едва решался двигаться» На что более всего похож этот автопортрет? На описание трупа Замзы: «Тело Грегора... стало совершенно сухим и плоским, и это по-настоящему стало видно только теперь, когда его уже не приподнимали ножки...»

Превращением Грегора Замзы доведено до предела авторское ощущение трудности бытия. Человеку-насекому непросто вернуться со спины на ножки, пролезть в узкую дверную створку. Прихожая и кухня становятся для него почти недостижимы. Каждый его шаг и манёвр требуют огромных усилий, что подчёркнуто подробностью авторского описания: «Сперва он хотел выбраться из постели нижней частью своего туловища, но эта нижняя часть, которой он, кстати, ещё не видел, да и не мог представить себе, оказалась малоподвижной; дело шло медленно». Но та же и законы кафкианского мира в целом: здесь, как в кошмарном сне, отменён автоматизм естественных реакций и инстинктов. Персонажи Кафки не могут, как Ахиллес в известной математической загадке, догнать черепаху, не в состоянии пройти из пункта А в пункт В. Им сложна управляемость со своим телом: в рассказе «На гвоздике ладоши у хлопающих» на самом деле — как паровые молоты. Весьма характерна загадочная фраза в дневнике Кафки: «Его собственная лобная кость препятствует ему дорогу (он в кровь разбивает себе лоб о собственный лоб)». Тело здесь воспринимается как внешнее препятствие, едва ли преодолимое, а физическая среда — как чуждое, враждебное пространство.

Превращая человека в насекомое, автор выводит ещё одно эпистемическое уравнение. Даже после того, что с ним случилось, Грегор продолжает мучиться прежними страхами — как бы не опоздать на поезд, не потерять работу, не просрочить платежи по семейным долгам. Человек-насекомое долга едва беспокоится, как бы не прогневить управляющего фирмы, как бы не огорчить отца, мать, сестру. Но в таком случае — какое же мощное давление социума испытывал он в своей былой жизни! Его новое положение оказывается для Грегора едва ли не проще прежнего — когда он работал коммивояжёром, содержал своих родных, сквозь печальную метаморфозу он воспринимает даже с некоторым облегчением: с него теперь «снята ответственность».

Мало того что общество воздействует на человека извне («Почему Грегору суждено было служить в фирме, где малейшим промахом вызывал сразу самые тяжкие подозрения?»), оно инициирует чувство вины, воздействующее изнутри («Разве её наказание были все как один прохвосты, разве среди них не было надёжного и преданного человека, который, хоть он и не спал целу несколько утренних часов, совсем обезумел от угрызений совести и просто не в состоянии покинуть постель?»). Под влиянием прессом не так уж «маленький человек» далёк от каждого. Ему только и остаётся забиться в щель, под диваном — и так освободиться от бремени общественных обязанностей и повинностей.

А что же семья? Как родные относятся к ужасной перемене, принесящей с Грегором? Ситуация парадоксальна. Грегор, превращённый в насекомым, понимает родных ему людей, старается быть доброжелательным, чувствует к ним, вопреки всему, вежливость и любовь. А люди даже не стараются его понять. Отец с самого начала проявляет враждебность по отношению к Грегору, мать раздражена, сестра Грета старается проявить участие. Но это раздражение оказывается минимум: в конце концов семья объединяется в общей ненависти к уродцу, в общем желании избавиться от него. Человечность насекомого, животная агрессия — так привычные понятия превращаются в собственную обратноположность.

#### Кафка — отцу

Автобиографический подтекст «Превращения» связан с отношениями Кафки и его отца. В письме к отцу сын признаётся, что инищал ему «неописуемый ужас»: «...мир делился для меня

на три части: один мир, где я, раб, жил, подчиняясь законам, которые придуманы только для меня и которые я, неведомо почему, никогда не сумею соблюсти; в другом мире, бесконечно от меня далёком, жил Ты, повелевая, приказывая, негодуя, что твои приказы не выполняются; и, наконец, третий мир, где жили оставленные люди, счастливые и свободные от приказов и повиновения».

Финал рассказа философ Морис Бланш назвал «верхняя ужасного». Получается своего рода *породня на пару*: Замза полны «новых мечтаний» и «прекрасных намерений», Грета расцвела и похорошела — но всё это благодаря смерти Грегора. Сплющенность возможна только против кого-то, того, кто более всего одинок. Смерть одного ведёт к счастью других. Люди пытаются друг другом. Перефразируя Т. Гоббса («человек человеку — волк»), можно так сформулировать тезис Кафки: человек человеку — насекомое.

#### *Л. Гинзбург о трагическом в мире Кафки*

«Классическая трагедия и трагедия последующих веков предполагала трагическую вину героя или трагическую ответственность за свободу им выбираемую судьбу. XX век примёс новую трактовку трагического, с особой последовательностью разработанную Кафкой. Это трагедия посредственного человека, бездумного, безвольного..., которого тащит и перемалывает жестокая сила».

В рассказе о человеке-насекомом многое удивляет. Но ни разрыв логических связей, ни отсутствие мотивировки, ни пугающая странность гипербол, реализованных метафор, парадоксов — всё это не исчерпывает глубины кафкианского абсурда. Любая интерпретация Кафки сбивается с неизбежным противоречием (предложенная выше, конечно, не исключение) — загадки без ключа. Так, «Превращение» походит на притчу, аллегорический рассказ — по всем признакам, краче одного, самого главного. Все толкования этой притчи так и останутся сомнительными; это принципиально необъяснимая аллегория, притча с изъятым смыслом. Но в этом нет произвола: писатель точно подмечает пробмымы смысла в реальном, окружающем нас мире.

#### *Русский философ Владимир Вебдие о притчах Кафки*

«Чем дальше мы продвигаемся в чтении... тем больше убеждаемся, что перед нами разворачивается прозрачная аллегория, которой вот-вот мы угадаем смысл. Этот смысл, он нам нужен, мы его ждём, ожидание нарастает с каждой страницей, книга становится похожей на кошмар за минуту перед пробуждением

и пробуждения так и не будет до конца. Мы обречены на искажённую мысльницу, на безысходность, непробудную путаницу жизни; в визуальном озарении вдруг мы понимаем: только это Кафка вправе сказать».

### **Круг понятий и проблем**

Кафкианский «абсурд»:  
человек как кошмар  
необъяснимая аллегория  
искусство мотивировки  
притча с изъятым смыслом  
Приёмы «абсурдного» стиля:  
сокращение  
гипербола  
разрыв логических связей  
парадокс  
отсутствие читательских ожиданий

Сочинение о притчах Кафки ...

1. Согласны ли вы с предложенной в статье интерпретацией рассказа Кафки? Можете ли вы предложить своё объяснение ключевых эпизодов: семья и управляющий впервые видят человека-насекомого; ранение Грегора яблоком; Грегор и скрипка.
2. В чём причина смерти Грегора?
3. В чём проявляется «понимание» Грегора и «непонимание» домашних?
4. Кто из персонажей рассказа лучше других понимает Грегора? Обоснуйте свой ответ.

Сочинение

1. Сравните зонии «Превращения» Кафки с зонами «Носа» Н. В. Гоголя. Каковы сходства и различия в использовании писателями фантастического элемента?
2. Сравните «Превращение» с рассказом А. П. Чехова «Человек в футляре». Каковы сходства и различия в изображении писателями жизненного абсурда?
3. Сравните «Превращение» и стихотворение Н. Олейникова «Таракан». В чём сходство этик произведений и в чём различие?

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА

- Характер литературных исследований.
- Направление философской мысли начала века.
- Сущность реализма

■ Русская литература конца XIX — начала XX в. сложилась в неполные три десятилетия (1890—1910-е гг.), но пришла к удивительно ярким, самостоятельным по значению достижениям. В этот период Л. Н. Толстой завершил роман «Воскресение», создал драму «Живой труп» и повесть «Хаджи-Мурат». На рубеже веков вышли в свет едва ли не самые замечательные произведения А. П. Чехова: прозаические «Дом с мезонином», «Ионычи», «Человек в футляре», «Дама с собачкой», «Невеста», «Архипей» и др. и пьесы «Чайка», «Дяди Ваня», «Три сестры», «Вишнёвый сад». В. Г. Короленко написал повесть «Без языка» и работал над автобиографической «Историей моего современника». В момент зарождения новейшей поэзии были живы Митрофан и предтечи: А. А. Фет, Вл. С. Соловьев, Я. П. Полонский, К. К. Случевский, К. М. Фофанов. Молодое поколение авторов было ярко связано с русской классической литературой, однако по ряду объективных причин проложило свой путь в искусстве.

В результате октябрьских событий 1917 г. жизнь и культура России претерпели трагические катаклизмы. Интеллигенция в большинстве своём не приняла революцию и вольно или невольно уехала за границу. Изучение творчества эмигрантов на долгое оказалось под строжайшим запретом. Первую попытку принципиально осмыслить художественное новаторство рубежа веков предприняли деятели Русского зарубежья.

Н. А. Оцуп, некогда соратник Н. С. Гумилёва, ввёл в 1933 г. (парижский журнал «Числа») многие понятия и термины, широко признанные в наше время. Эпоху Пушкина, Достоевского, Толстого (т. е. XIX столетие) он уподобил открытиям Данте, Петрарки, Боккаччо и назвал отечественным «золотым веком». После дававшие за ним «как бы стиснутые в три десятилетия явления, заявившие, например, во Франции весь девятнадцатый и начало двадцатого века» именовали «серебряным веком» (ныне пишется без кавычек, с большой буквы).

Оцуп установил сходство и различие двух пластов поэтической культуры. Они были сближены «чувством особенной, трагической близостиности за общую судьбу». Но смелые провидения «золотого века» сменились в период «всё и всех поглотившей революции» «сознательным анализом», сделавшим творчество склонным к автору.

В статье образном сопоставлении немало прозорливого, пренебрегающего влияние революционных потрясений на литературу. Это, разумеется, было совсем не прямым, а весьма своеобразным.

Россия начала XX в. пережила, как известно, три революции (1905—1907 гг., Февральскую и Октябрьскую 1917 г.) и предшествовавшие им войны — Русско-японскую (1904—1905), Первой мировую (1914—1918). В бурное и грозное время противоборствовали три политические позиции: сторонников монархизма, сторонников буржуазных реформ, идеологов пролетарской революции. Возникли неоднородные программы кардинальной перестройки страны. Одна — «сверху», средствами «самых исключительных законов», приводящих «к такому социальному перевороту, к такому перемещению всех ценностей... какого ещё не было в истории» (П. А. Столыпин). Другая — «снизу», путём «конечночной, кипучей войны классов, которая называется революцией» (В. И. Ленин). Русскому искусству всегда были чужды злоба любого насилия, как и буржуазного практицизма. Не принимались они и теперь. Л. Толстой в 1905 г. предчувствовал, что мир «стоит на пороге огромного преобразования». Изменению форм общественной жизни писатель предполагал, однако, духовное самоусовершенствование личности.

Стремление к творческому преображению мира. Ощущение исчезающей катастрофичности и мечта о возрождении человека предельно обострились у младших современников Л. Толстого. Спасение усматривалось не «сверху» и тем паче не «снизу», а «изнутри» — в нравственном преображении. Но в кризисную эпоху значительно ослабела вера в возможную гармонию. Вот почему «сознательному анализу» (Н. Оцуп) заново подвергались вечные проблемы: смысла жизни и духовности людей, культуры и этики, искусства и творчества... Классические традиции разрывались в новых условиях разрушительных процессов.

«Высшие вопросы», по мысли И. Бунина, «о сущности бытия, о назначении человека на Земле» приобрели редкий драматизм.

Писатель осознавал свою роль в людской безграничной толпе». Позже он пояснил эту точку зрения: «Мы знаем дворян Тургенева и Толстого. Но нам нельзя судить о русском дворянстве в маске, так как и Тургенев, и Толстой изображают верхний слой, редкие оазисы культуры». Утрата «оазисов» (с ними — крошки личности героя) означала необходимость «погружения» в однобразное существование той или иной общности «серединных» (Л. Андреев) людей. Потому созрело желание найти некую потаённую силу противодействия их инертному состоянию. Напряжённым вниманием к обыденному течению дней и способностью уловить в его глубинах светлое начало обладали художники Серебряного века.

И. Анненский очень точно определил истоки такого поиска. «Старым мастерам», считал он, было присуще чувство «гармонии между элементарной человеческой душой и природой». А в своей современности выделил противоположное: «Здесь, напротив, мелькает „я“, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нём, „я“ — замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования...». В столь разрежённой, холодной атмосфере Анненский тем не менее усмотрел тягу к «творящему духу, добывающему красоты мыслью и страданием».

Так и было в литературе рубежа веков. Её создатели мучительно переживали стихию измельчения, расточения жизни. Б. Зайцева угнетала загадка земного существования: оно «в своём безмерном ходе не знает ни границ, ни времени, ни любви, ни даже, как казалось иногда, и вообще какого-нибудь смысла» (рассказ «Аграфена»). Близость всеобщей гибели («Господин из Сан-Франциско»), ужас и от скучного «мира бывания», и от «вселенной, которую мы не гостиаем», донес до читателей И. Бунин, Л. Андреев изобразил устрашающую, роковую фигуру: неумолимый «Некто в сером» недолго зажигает смечу «Жизни человека» (название пьесы) и гасит её, равнодушный к страданиям и прозрениям.

- Каковы истоки связей и различий между русской литературой классикой и художественной словесностью начала века?
- Как сочетались трагические и оптимистические мотивы в литературе начала века?

Сияющие мрачные картины просветляли, однако, «творящий дух». Так же Андреев писал: «...для меня воображение всегда было видом „кунца“, и самую сильную любовь я испытал во сне...», поскольку реальная красота — «моменты, далеко разбросанные в пространстве и времени». Путь к подлинному бытию лежал через самоуглубление художника. Произведения Бунина пронизаны, по его признанию, «тайным безумием» — «неразрешающим чувством несказанный загадочности прелести земного мира». А болезненно ощущавший «Погибшую силу» (название романа) А. Куприн открыл душевную энергию, которая вознесла в бесконечную высоту человеческую личность. В «жареных» сибирских индивидуального мировосприятия росла вера в несокрушимые ценности жизни.

Творческое преображение действительности еще более зримо проявилось в поэзии начала века. И. Анненский пришёл к верно-му наблюдению: «Границы между реальным и фантастическим для поэта не только утончились, но местами стали вовсе прозрачными. Истина и желания нередко сливают для него свои цвета». В раздумьях многих талантливых художников эпохи находим сходные мысли.

В Пронктайте статьи И. Аничинского «Бальмонт-лирике», «Три социальные драмы», подумайте, как в них раскрыта душа человека и своеобразие литературы начала века.

А Блок услышал в «бесвременное» начала века «дикий вопль звуки одинокой, на миг повисшей над бесплодьями русских болот». Заметил, однако, и между «огня для своей чуть тлеющей плоти». Поэт воспел «Я, в котором, преумоляясь, преображается реальность».

Такой дар Блок почувствовал в стихах Ф. Сологуба, К. Бальмонта и др. А. Ф. Сологуб писал: «Искусство наших дней... стремится преобразить мир усилием творческой воли...». Новейшая Россия пристине была рождена этим побуждением.

Литературные искания сторонников революционного движения. В начале XX в. возникло и совершилось иное направление литературы. Оно было связано с конкретными задачами социальной борьбы. Такую позицию отстаивала группа «пролетарских писателей». Среди них были интеллигенты (Г. Кржижановский, Л. Радин, А. Богданов), рабочие и «честные» крестьяне (Е. Нечаев,

Ф. Шкулёв, Евг. Тарасов, А. Гмырёв). Внимание авторов революционных лесен, пропагандистских стихов было обращено к тяжёлому положению трудящихся масс, их стихийному протесту и организованному движению. Были воспеты победа «молодой рати» (Л. Радин), «пламя борьбы» (А. Богданов), разрушение «рабского здания» и волное будущее (А. Гмырёв), подвиг «бестрепетных воинов» (Евг. Тарасов). Разоблачению «хозяев жизни», защита большевистской идеологии активно содействовали остросатирические басни и «манифесты» Д. Бедного.

Произведения такой идеальной ориентации содержали немало реальных фактов, верных наблюдений, экспрессивно передавали некоторые общественные настроения. Однако сколько-нибудь значительных художественных достижений здесь не было. Главенствовало притяжение к политическим конфликтам, а развитии личности подменялось идеологической подготовкой к участию в классовых боях. Трудно не согласиться с самокритичным признанием Евг. Тарасова: «Мы не поэты — мы предтечи...»

Путь к искусству лежал через постижение многограновых отношений людей, духовной атмосферы времени. И там, где конкретные явления как-то увязывались с этими проблемами, рождалось живое слово, яркий образ. Это начало было свойственны целому ряду произведений, созданных революционно настроенным писателями: рассказам «Пегки» (получил высшую оценку Л. Толстого), «Чибис», роману «Город в степи» А. Серафимовича, повестям А. Чалыгина, К. Тренёва, В. Шишкова и др. Показательно, однако, что интересные страницы произведений были посвящены острым нравственным ситуациям, далёким от пролетарской борьбы. А сама борьба отражалась весьма схематично.

Дух времени неизмеримо глубже проявлялся при воплощении субъективно-авторских мироощущений. Об этом очень хорошо сказал М. Волошин: «История человечества... представит нам в совершенно ином и несравненно более точном виде, когда мы подойдём к ней изнутри, разберём языческую той или иной книги, которую мы называем своей душой, сознаем жизнь миллиардов людей, смутно рокотавшую в нас...»

Для художников начала века преодоление всеобщего разобщения и дисгармонии восходило к духовному возрождению человека и человечества.

Направление философской мысли начала века. Русская побубженная философия тяготела к сходным идеалам.

Л. Толстой незадолго до смерти сделал такую запись: «...нужно забыть эту жизнь со всемю бесконечную жизнью, следовать за Богом, обнимающему не одну эту жизнь, но всю. Это даёт веру в вечную жизнь». В своём страстном влечении к «вечно далёкому совершенству» писатель опирался на мудрость христианства и иных восточных вероучений. Так устанавливалось сближающее все народы стремление к очистительной любви и способность прозреть высшую истину, «свет Бога» в душе.

Болезненная реакция на социальную борьбу, на призывы и наставления породила неорелигиозные искания эпохи. Проповедям античной ненависти были противопоставлены христианские заповеди Добра, Любви, Красоты. Так проявилось стремление ряда мыслителей найти в учении Христа путь к спасению современного им человечества, трагически разобщённого и отчуждённого от высших духовных ценностей. Так был воспринят предшествующий им отечественных философов — Н. Ф. Фёдорова (1829—1903) и особенно Вл. С. Соловьёва (1853—1900).

«Имагая весть» Христа привела Фёдорова к убеждению: «сыны антические» смогут стать «воссоздателями» разрушенной связи поколений и самой жизни, превратив «слепую силу» природы в «сознательное творчество гармоничного духа». Соловьёв защищал идею иллюсии «возвращения комертвого человечества» с «вечным бессмертным началом». Достичь такого идеала, считал он, возможна силой разных прозрений — в религиозной зерне, высоком искусстве, совершенной земной любви. Концепции Фёдорова и Соловьёва сложились в XIX в., но основные их труды появились на рубеже двух столетий.

«Религиозный ренессанс» определил деятельность целого ряда философов нового времени: Н. А. Бердяева (1879—1948), С. Н. Булгакова (1871—1944), Д. С. Мережковского (1866—1941), В. В. Розанова (1856—1919), Е. Н. Трубецкого (1863—1920), П. А. Флоренского (1882—1937) и многих других. Всех их согревало рвение о приобщении слабого, заблудшего человека к Божественной истине. Но каждый высказал своё представление о таком «спасителе».

Мережковский верил в спасительность откровения христианства из русской, может быть, и во всемирной культуре. Он мечтал о создании на земле небесно-земного царства, основанного на принципах Божественной гармонии. Поэтому звал интеллигенцию к религиозному подвижничеству во имя грядущего.

«Новое сознание» Бердяев понимал как внутреннее «слияние с Христом» отдельной личности и народа в целом. Тайна любви к Богу раскрывалась в достижении «вечной совершенной индивидуальности», иначе, полного преображения человеческой души.

Розанов ратовал за обновление церкви. В учении Бога Сына он увидел тесную связь с реальными запросами земной жизни. Поэтому считал необходимым изжить христианский аскетизм, сохраняя духовность заветов Христа. Скоро, однако, Розанов отказался от своей идеи, назвав «безумием» собственные усилия «разрушить» исторически сложившуюся церковь.

Разочарование в социальной деятельности (С. Булгаков, Н. Бердяев начали с марксистских идей, Д. Мережковский — с народнических упоминаний) привело к мечте о «религиозной общественности» (Д. Мережковский). Она, думалось мыслителям, способна разбудить сонную душу современников, нравственно преобразить страну.

#### ■ Что сближало искания религиозных мыслителей рубежа веков?

Целые поэтические объединения тяготели к своим кумирам: символисты — к Соловьёву, многие футуристы — к Фёдорову. А. Ремизов, Б. Зайцев, И. Шмелёв и другие совершенно самостоятельно стремились достичь глубины заповедей Христа. Большинство же писателей вне специальных изысканий в области религии пришли к созвучным с неок里斯тианскими идеалам. В тайниках одинокой противоречивой души открывалось подспудное стремление к совершившей любви, красоте, гармоническому слиянию с Божественно прекрасным миром. В субъективном опыте художника обреталась вера в нетленность этих духовных ценностей.

Равнение на творческую способность, разгадывающую за внешней реальностью скрытый высший смысл бытия, стало общим для литературы рубежа веков. Такой поиск сблизил её разные направления<sup>1</sup>, по-своему постигавшие связь между существованием отдельной личности и «бесконечной жизнью» (Л. Толстой).

На этом пути искусства слова не была исключением. В музыке, живописи, театре созрели аналогичные тенденции.

<sup>1</sup> Имеются в виду реализм и модернизм, о них см. с. 140.

## Своеобразие реализма

Общими процессами в искусстве начала века объяснялось и размежевание литературных кругов, и внутреннее их сближение. С начала 1890-х гг. группа символистов провозгласила своё первое неприятие современного им реализма, ошибочно отождествив его с материализмом и объективизмом. С тех пор и началось противоборство двух художественных направлений. Модернисты подозревали чуждах себе писателей (даже самых близких, скажем И. Бунина) в неспособности проникнуть в сущность явления, в супло-объективистском отражении жизни. Реалисты отрицали «тёмный набор» мистических понятий, изощренные формы новейшей поэзии.

При всём различии между собой обе группы полемистов были неотрывны друг к другу. Более того, не вызывает сомнения, что по своему глубинному смыслу творческие поиски и тек и другие обладали общей устремлённостью (о ней будет сказано ниже).

Молодой реализм порубежной эпохи обладал всеми признаками приобразующегося, ищащего и обретающего истину искусства. Приним его создатели шли к своим открытиям путём субъективных восприятий, раздумий, мечтаний. Эта особенность, рождённая антагонистским восприятием времени, определила отличие реализической литературы начала нашего столетия от русской классики.

Прозе XIX в. всегда был свойствен образ человека, если не идеальный идеалу писателя, то воплощавший заветные его мысли. Из произведений новой поры почти исчез герой — носитель представлений самого художника. Тут чувствовалась традиция П. В. Гоголя, а особенно А. П. Чехова.

Вспомним, Чехов не раз признавался в своей склонности «жизни ровной, гладкой, обыкновенной, какова она есть на самом деле». И говорил, что в ней «нет сюжетов, в ней всё смешано — глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со юмористическим». «Смешанным» оказался и внутренний облик персонажей писателя. В. И. Немирович-Данченко, один из первых постановщиков чеховских пьес, назвал основные их черты: «простые люди, говорящие о самых простых вещах, простым языком, окружённые будничной обстановкой», сонувствие «не этим людям, через них неясной мечте».

И творчество младших современников Чехова «шагнуло» следующее поколению его героев: «средней руки» интеллигенты,

офицеры низших чинов, солдаты, крестьяне, босяки... О зыбкости из внутреннего состояния с одинаковой болью, хотя и по разному писали А. Куприн, И. Бунин, М. Горький, Л. Андреев, А. Ремизов, Б. Зайцев. «Скверно ли пахнет, грязно ли — иди на блюдай. Не пристанет, а живых документов не ограбишь ложной той», — советовал Куприн, ссылаясь на опыт Чехова.

Образно определил А. Блок трагедию людей, зачехлённую Л. Андреевым (рассказ «Ангелочек»): в теле «живобоятной серии паучихи-скакун» «сидит заживо съеденный юноша нормальный человек». «Заживо съеденным» выглядят большинство персонажей не только Андреева. Сонность, отчуждённость души от мира многократно усилились и, в отличие от произведений Чехова, стали привычными, незаметными. По наблюдению Андреева, каждый второй нёс в себе «еколодную золу и пепел». Куприн увидел «непроницаемую преграду, которая вечно стоит между двумя близкими людьми», Бунин — «тёмное, слепое и непомятное» в обыденном.

Мрачные впечатления побудили писателей обратиться к загадкам самой природы человека. Социально-психологические истоки его поведения отнюдь не замалчивались. Но оно было спрятано с подсознательными процессами: влиянием «силы погибели» (Куприн), стихии разума и инстинкта (Андреев), инстинкта и интеллекта (Горький), одухотворённой души и бездушного механизма (Бунин). Извечно люди обречены на смутные, спутанные переживания, что влечёт к печальному и горькой судьбе. Зайцев сопререживал душам, «жигаемым кровью своей любовью», так непохожей на высокое чувство. У Андреева есть раздумье о «людах-щепках», бездумно плавающих над «бездонными глубинами». Пёстрый, изменчивый, прекрасный и ужасный мир оставался загадкой для героя порубежной прозы. Немудрено, что в произведения пролился поток раздумий, предчувствий, исходящих от самого художника.

Предельно разрослось авторское начало в повествовании. У этих истоков началось обновление жанровых и стилевых структур. План событий, общения персонажей был всемерно упрощен, иногда едва обозначен (см. «Поединок» Куприна, «Деревня» Бунина, «Фому Гордееву» Горького). Зато пределы душевной жизни раздвинуты, сопровождены утончённым анализом внутренних состояний персонажа. Нередко поэтому воспроизведение нескольких месяцев, даже дней разрасталось до крупных повестей

типа («Гранатовый браслет» Куприна, «Братья» Бунина, «Голова павлина» Зайцева). Сложные темы, будто требующие размытого воплощения, представляли в «скромной» форме, так как «трудные проблемы определены от лица писателя или выражены символизацией явлений» («Господин из Сан-Франциско» Бунин, «Жизнь Василия Фивейского» Андреева, многие рассказы Горького из цикла «По Руси»).

Авторский взгляд постоянно устремлён за границу избранной ситуации, к человеку и миру в целом. Свободно расширены пределы изображённых в произведении времени и пространства. В своих воинках новое поколение прозаиков обращалось к фольклору, Библейским образам и мотивам, вероучениям многих народов, к историко-культурным и литературным реминисценциям, открыто к личности художников-классиков.

Авторские раздумья буквально пропитывают произведения. Между тем — поразительный факт — в литературе начала века нет единды поучительных или пророческих интонаций. Нелёгкое течение действительности не давало однозначного ответа. Читатель, как бы призываясь к сопознанию, сопротивству. В этом проявляется феноменальная особенность реалистической прозы: она приглашает к дискуссии.

Многие прозаики (Куприн, Горький и др.) тяготели к «рассказу и рассказу», когда повествователь вступает в диалог с лицом, передающим свою историю. Так отражалась самостоятельность их позиций. Была достигнута совсем необычная структура изложения — «молчаливого спора», т. е. внутреннего противостояния разных точек зрения («Сны Чанга» Бунина, «Иуда Искариот» Андреева). Иногда автор незаметно включался в речевой поток персонажей, корректируя, уточняя их представления («Деревня», «Нечное дыхание», «Петухиные уши» Бунина, «Человек из ресторана» Шмелёва, «Мысль» Андреева). Эти сочинения до сих пор вызывают разночтение, поскольку оценка и обобщение явлений переданы здесь экспрессией изложения, подбором и тонировкой эпизодов, деталей. Текст требует пристального рассмотрения.

Сложное мироощущение писателей не укладывалось в структуру последовательного реализма. Интерес к микросостояниям души вызвал повествование, которое Б. Зайцев назвал творчеством в «импрессионистическом духе». Одновременно прозе начала века было свойственно укрупнение, символизация образов и мотивов. Пристальный анализ реальных процессов совмещался

со смелой романтической мечтой, нередко с романтизацией отдельных настроений и героев, с условными, фантастическими фигурами.

Русский реализм порубежного времени предвосхитил или пробразил разнонаправленную поэтику, близкую романтизму, импрессионизму, символизму, экспрессионизму.

Видный критик Е. Колтановская писала: «Старый вещественный реализм, достигший у больших художников пышного расцвета, отжил свою и в целом невозвратим. Литератор нащупывает теперь возможность нового одухотворенного реализма». Однако молодые писатели испытывали страстное влечение к классическому наследию России.

Идеалом гармонического искусства воспринималось творчество А. С. Пушкина. Он постиг те противоречия русской истории и своей современности, которые к началу ХХ в. приобрели особую остроту. Вместе с тем воспел нетленные ценности человеческой души, жизни, природы.

Гений Пушкина определил развитие отечественного литературного языка и поэтической культуры. Неудивительно, что спустя почти столетие эти открытия стали для писателей проясняющим их поиск откровением. Реминисценции и аллюзии (намёк на сходные понятия) из Пушкина окрасили прозаические и стихотворные тексты начала века.

Притяжение к Л. Н. Толстому тоже было повсеместным. Его смелые психологические прозрения заключали в себе перспективу новых подходов к личности.

Младшие современники великого художника хорошо это понимали. Особенно близким для них стало толкование «живой жизни» — первородного влечения даже парочного человека к красоте, любви, правде. Раздумья Толстого об искусстве как проникновении в «общие всем тайны» объединили молодых реалистов своей мудростью.

Ф. М. Достоевский остался и для нового времени властителем дум. Однако гениально им разгаданные прогнозисты «весёловленности» превратились в произведениях этих лет в устрашающих «выродков» («Мысль» Андреева, «Петлиевые уши» Бунина), спасобных лишь на ухищрённое насилие. Светлые же предсказания русского гения были трепетно освоены на уровне авторского сознания. Герои Достоевского самоотверженно постигали высший смысл жизни. Это устремление окрасило прозу переломной

эпохи. Нельзя сказать, что оно осуществилось. Но каждый писатель по-своему рассказал, как в муках и утрудах раскрепощается душа, захваченная мечтой о высшей праственности, Божественной красоте.

Реалистам рубежа веков была дорога сущность русской литературной классики, потому так свободно объединились разные традиции в их творчестве.

#### Проверьте понимание ...

1. Каково значение традиций А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского в литературе начала ХХ в.?
2. Какие традиции А. П. Чехова восприняла реалистическая проза нового времени?

#### Припомните о прочитанном ...

1. В чём состоят особенности литературного героя новой эпохи?
2. Что представляет собой авторское начало в повествовании?
3. Почему в литературе начала ХХ в. возник новый тип литературного героя?
4. Каково своеобразие художественного времени и пространства в реалистической литературе?
5. Чем вызвано усиление авторского начала, какие результаты этого процесса?

#### Практическое задание ...

Объясните, в чём состоят новые черты реализма, почему он взаимодействует с другими видами художественного мышления. Покажите это на конкретных примерах.

#### Собирайте прочитанное ...

- История русской литературы / Под ред. К. Д. Муратовой. — Л., 1983. — Т. 4.

Углубить и расширить представление об искусстве слова начала ХХ в. поможет 4-й том этого издания. В нём прослеживаются изменения, которые испытала художественная мысль в своём движении от последнего десятилетия XIX в. к 1910-м гг.; привлекаются новые материалы для характеристики её разных направлений.

- Соколов А. Г. История русской литературы конца XIX — начала XX века. — М., 1984.  
Книга интересна своим вниманием к вопросам литературной жизни, к размежеванию и взаимодействию творческих индивидуальностей, к процессу осмысливания художественных явлений начала XX столетия. Приложение новых материалов позволило автору оригинально осмыслить движение символистов и акмеистов.
- Смирнова Л. А. Художественные открытия в литературе Стремянного века // Русская литература XX века. — М., 1995. Здесь объёмно рассмотрены черты реализма начала века связи литературы с другими видами искусства, и все выдвинутые положения конкретизированы при анализе творчества широкого круга писателей: И. Бунина, А. Куприна, М. Горького, А. Ремизова, Б. Зайцева и многих других.

## ПРОЗА XX ВЕКА

■ Особенности литературы Русского зарубежья. ■ Литературные центры, издательства, газеты и журналы, в которых печатались произведения писателей-эмигрантов

С началом Октябрьской революции 1917 г. и Гражданской войны происходит разделение русской литературы на два потока, в каждом из которых происходят свои специфические процессы. Волей случая за рубежом оказалось большинство крупных прозаиков — И. Бунин, А. Куприн, А. Толстой (вскоре вернувшийся в Россию), И. Шмелёв, Д. Мережковский (давно замеченный как поэт), Б. Зайцев, А. Аверченко, Н. Тэффи, в то время как поэзия представлена куда более скромно: К. Бальмонт, талант которого неуклонно слабел; Вяч. Иванов, ушедший в мир метафизических абстракций и реминисценций античной культуры; Э. Гиппиус, выпустившая единственную книгу новых стихов «Сияние», оказавшийся на обочине зарубежья Игорь Северянин. Лишь в поэзии творце В. Ходасевича и Г. Иванова мы наблюдаем обновленную проблематику и художественных средств.

Но русская литература была одновременно и едина, и разделена на два различные потока. Народная основа, фольклор, «подлинная старина глубокой», золотой девятнадцатый век и, конечно, «великий и могучий русский язык» — всё это неразрывно связывало эмиграцию и метрополию (пусть в советской России «Бог» писали с маленькой буквы, а НКВД — прописными — сама эта орфография казалась Бунину «заборной»). Главным определяющим в литературе была, конечно, политика идеологической единомышленности, которая воцарилась на южной части земли с названием кратким Русь. Обретение свободы, пусть относительной и неполной, и было главным достоянием литературы Русского зарубежья.

Уникальность литературы Русского зарубежья. «Ни в одной культурной области, — утверждал известный пушкиновед в истории литературы Модест Гофман, откликавшись в 1957 г. на 40-летие революции в России, — не чувствуется так разделение России на две половины — Россию советскую и Россию зарубежную, как в русской литературе, органически связанной с жизнью страны, её обстановкой и традициями. Революция оторвала от

России, от русской почвы, вырвала из сердца России наилучшие крупных писателей, обескровила, обёднила русскую интеллигенцию. Бунин, Мережковский, Куприн, Бальмонт, Ремизов, Шмелёв, Зайцев, Алданов, Сургучев, Г. Иванов, Ходасевич, Тэффи, Гиппиус и многие, многие крупные имена первой четверти XX в. оказались по другую сторону рубежа и, не порвав связей с русскими традициями, вынуждены были порвать с современной «новой» русской жизнью. Жизнью подсоветской».

Литература Русского зарубежья — впечатляющий, можно сказать, единственный пример в мировой культуре. Крах Белого движения привёл к тому, что сотни тысяч россиян (преимущественно интеллигенции), опасаясь диктатуры пролетариата, власти большевиков, покинули родину, основав русские гнёзда (с разной степенью продолжительности жизни) в Константинополе, Софии, Праге, Белграде, Риге, Харбине и т. д. На короткую пору центром Русского зарубежья становится Берлин — 1921—1923 гг., затем, вплоть до начала Второй мировой войны, — Париж, с 1940 г. — Нью-Йорк.

Внушителен список русских писателей, оказавшихся в зарубежье: А. Т. Аверченко, М. А. Алданов, Л. Н. Андреев, М. Н. Арцыбашев, К. Д. Бальмонт, И. А. Бунин, З. Н. Гиппиус, Г. Д. Гребенщикова, Дон-Аминадо, Осип Дыров, А. П. Каменский, А. И. Куприн, Д. С. Мережковский, Н. М. Минский, И. Ф. Накивин, Игорь Северянин, И. С. Соколов-Микитов, И. Д. Сургучев, А. Н. Толстой, Н. А. Тэффи, А. М. Фёдоров, Саша Чёрный, Е. Н. Чириков, С. С. Юшкевич, А. А. Яблоновский и др. В 1921—1922 гг. за границей появляются Г. В. Адамович, А. В. Амфитеатров, Б. К. Зайцев, Г. В. Иванов, Вас, И. Нимирович-Данченко, И. Н. Одобеацева, Н. А. Оцуп, А. М. Ремизов. В. Ф. Ходасевич, М. И. Цветаева, И. С. Шмелёв. В 1924 г. за рубеж выезжает Вяч. Иванов, в 1929 г. — А. Л. Толстая, в 1931 г. — Е. И. Замятин.

В европейских столицах образуются литературные центры, организуются издательства, выходят многочисленные газеты и журналы. В 1920 г., например, возникло 138 русских газет, в 1921-м — 112, а в 1922-м — 109. Наиболее заметными были парижские «Последние новости» (1921—1940), «Общее дело», берлинская «Руль» (1920—1932), рижская «Сегодня», варшавская «За свободу»; кроме того, еженедельники — засоровские «Дни», «Россия», «Россия и славянство» — все в Париже. Из литературных журналов следует называть критико-библиографи-

ческое издание «Русская книга» (с 1922 г. — «Новая русская книга»), парижские «Вёрсты» (1926—1928), «Русскую мысль» (Берлин — Прага — Париж, 1921—1927), которая, по замыслу её редактора П. Б. Струве, должна была продолжать жизнь одноимённого дореволюционного журнала, и «Современные записки» (Париж, 1920—1940). Семидесят томов этого журнала представляют суда ли не всю литературу первой эмиграции — произведения Бунина, Куприна, Шмелёва, Зайцева, Набокова-Сирена, Ходасевича, Цветаевой и др. Одновременно создаются издательства З. И. Гржебина, «Слово», «Геликон», «Мысль» (все — Берлин), «Пламя» (Прага), «Русская земля», «Современные записки», «Возрождение» (Париж), «Библиофон» (Ревель), «Русская библиотека» (Белград), «Северные огни» (Стокгольм), «Россия — Болгария» (София), «Грамату драугъ» (Рига) и многие другие. С 1942 г., после исхода значительной части эмиграции в океан, в Нью-Йорке начинает выходить литературно-художественный «Новый журнал», а затем организуется издательство имени Чехова.

Литература в изгнании или сумма произведений? Но можно ли всё-таки говорить о сумме произведений русских зарубежных писателей (при всей их несомненной значительности) как о литературе? Ведь литература предполагает прежде всего массового читателя. Попробуем разобраться в этом. За рубежом оказалось примерно от двух с половиной до трёх миллионов россиян.Правда, необходимо тут же оговориться, что представлял собой этот отдельный «средний» эмигрант, сидевший за баранкой парижского такси, работавший у конфетера завода «Рено» или возделывавший кукурузное поле в Болгарии. Он был по своему предшествовавшему опыту, за сравнительно немногими исключениями (изчаство, относительно небольшое число солдат, крестьян и рабочих), человеком умственного труда, интеллигентом. В дореволюционной России на десять взрослых жителей, быть может, один был по-настоящему читающим. В городах и поместьях, в семьях образованных священников или сельских учителей существовали нечто подобное оазисы культуры. Так вот, эмигранты в большинстве своём и принадлежали к этому тонкому верхнему «культурному» слою почвы — прежде всего это трудовая интеллигенция: врачи, юристы, инженёры, служивые офицерство, чиновники, священники, гуманитарии, люди науки и искусства, образованная молодёжь — студенты, юнкера, кадеты, гимназисты.

Итак, можно считать, что литература русской эмиграции имела как литература всё-таки существовала, со своим массовым читателем, широко разветвлённой сетью издательств, журналов, газет, библиотек и читален. Имелись издания, что называется, «все вкусы — специально для детей, для женщин (даже в Риге существовал русский женский журнал «Для вас» — до памятного 1940 г.), для бывших военных, для читателей различной подготовленности и разных эстетических запросов (свой читатель был, скажем, у Бунина и свой — у Шмелёва или Набокова), для сторонников тех или иных партий — от меньшевиков до монархистов. Другое дело, что этот верхний «культурный» слой почвы без народной основы должен был неминуемо подвергнуться эрозии. Иными словами, зарубежная литература была обременена не краткое, по историческим меркам, существование, в точном «огласии с биологическими часами, завод которых ограничивался одним-двумя локблениями.

Но пока она жила, ей было присуще всё, что обычно свойственно любой литературе. В глубине её происходили сложные процессы, велась полемика (подчас яростная, принимавшая самые крайние формы), возникла проблема поколений, когда о себе явилось «незамеченное поколение» — молодые, поднявшие настоящий бунт против стариков «консерваторов», афортилось движение «сменовеховства», заявившее о необходимости признания большевизма как реальности (сборник статей 1921 г. «Смена вех» Ю. В. Ключникова, Н. В. Устрилова и др.), появлялись свои группировки, которые распадались, консолидировались, вновь исчезали,

■ Исход из России сменил привычные эстетические координаты, по которым шло развитие литературы. В одном духовном пространстве оказались писатели, принадлежавшие к различным, подчас полярным, направлениям, традиционно именовавшимся реализмами, символистами, акмеистами, кубофутуристами и аэрофутуристами, натуралистами и т. д. В результате прежние эстетические границы и каноны оказались размытыми и многое из прежних заветов решительно пересмотрено; некий общий заменитель (и не только идеологический) объединил литературу зарубежья.

Как всякое живое и органическое явление, литература Русского зарубежья в 1920-е и 1930-е гг. продолжала развиваться и

изменяться, неблагоприятных для неё условиях — в отрыве от форминшей её народной почвы, российского читателя, национального языка. Это предопределило эстетический консерватизм крупнейших писателей эмиграции, ограничило в определённой степени проблематику их творчества и одновременно привело их произведениям особенный, остротрагический характер. Писатели с тем для «стариков», чей метод сформировался ещё в дореволюционной России, характерна безоговорочная ориентация на классику, что проявилось даже в прямом обращении к великим русским писателям прошлого («Освобождение Толстого» и «О Чехове» И. А. Бунина; «Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов» Б. К. Зайцева; «Державина», «Поэтическое хозяйство Пушкина» и «О Пушкине» В. Ф. Ходасевича; «Мой Пушкин», «Мурзин и Мугачев» М. И. Цветаевой и др.). Характерны в этом числе слова Бунина в споре с Адамовичем: «Пора бросить идти по следам Толстого? А по чём же следам надо идти?» Консерватизм и традиционность, безусловно, характерны для ведущих писателей Русского зарубежья: Бунина, Куприна, Шмелёва, Тэффи, Зайцева и др. Вместе с тем в их творчестве отразились как общие особенности, присущие литературе в изгнании, так и судьбоносные и сугубо индивидуальные для каждого черты в развитии собственного художественного метода.

### ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ БУНИН

(1870—1953)



■ Традиции русской классики в поэзии. ■ Лирическая проза писателя. ■ Философская направленность творчества. ■ Тема России и тема любви. ■ Эстетическое кредо писателя

Илья малой родины и дворянских традиций. «Я происхожу из старого дворянского рода, давшего России немало видных деятелей, как на поприще государственном, так и в области искусства, где особенно известны два поэта начала прошлого века: Анна Бучина и Василий Жуковский... — писал Бунин в предисловии к французскому изданию рассказа «Господин из Сан-

Франциско». — Все предки мои были связаны с народом и землёй, были помещиками. Помещиками были и деды и отцы мои, владевшие именами в средней России, в том плодородном подстепье, где древние московские цари, в целях защиты государства от набегов южных татар, создавали заслоны из поселенцев различных русских областей, где, благодаря этому, образовался богатейший русский язык и откуда вышли чуть ли не все величайшие русские писатели во главе с Тургеневым и Толстым». Гордость за свою родословную, дворянский быт и культуру, специфика уклада целого социального пласта, безвозвратно сменившего временем в «летяски воды», — всё это повлияло на эмоциональный состав писателя, сложной амальгамой осталось в его творчестве. «Очень русское было всё то, среди чего жил я в мои отроческие годы», — вспоминал Бунин. Хлеба, подступавшими летом к самым порогам; крестьянские песни и предания; рассказы отца, участвовавшего — точно в древности — с собственным ополчением в Севастопольской обороны 1853—1855 гг.; «дедовские книги в голых кожаных переплётах, с золотыми звёздочками на сафьяновых корешках», — всё было Российской. Затухающие традиции «усадебной культуры» именно в творчестве Бунина оказались особенно явно. Отсюда, из памяти детства и отрочества, вышли «Антоновские яблоки» (1900), повесть «Суходол» (1911), первые главы романа «Жизнь Арсеньева» (1930).

**Природа социальной двойственности.** Гордость своим происхождением, порой демонстративная, уживалась у Бунина с началами противоположными. «Я же чуть не с отрочества, — признавался он, — был „вольнодумец“, вполне равнодушный не только к своей голубой крови, но и к полной утрате всего того, что было связано с ней». Этому способствовали впечатления ранней юности. Осенью 1881 г. Бунин поступает в первый класс гимназии в Ельце, оказавшись «на хлебах» у местного мещанина. Для избалованного мальчика перемена домашней обстановки на сумеречный и строгий быт была тяжёлым испытанием. Иным сделался не только быт, но и психологическая и, если угодно, эстетическая атмосфера, окружавшая юного Бунина. Если дома царил настоящий культ Пушкина, Жуковского, Лермонтова, Полонского, причём подчёркивалось, что все это были «дворянские поэты», из одних «кавасов» с Буниным, то в маленьком елецком домике звучали имена — Никитина и Кольцова, о которых говорили

также «честный брат мещанин, земляк наш». Эти впечатления сказались на таком повышенном интересе, который всю жизнь проявлял Бунин к писателям «из народа», посвятив им (от Никитина до бывшего поэта-самоучки Е. И. Назарова) не одну прочувствованную статью.

**Влияние старшего брата, Ю. А. Бунина.** Неудовлетворённость Елецкой гимназией и её учительницами, в первые годы беспомощная, вылилась у Бунина к декабрю 1885 г. в твёрдое желание бросить её и заниматься самостоятельно. К этой поре был старший брат Юлий (1857—1921), революционер-народник, провёл год в тюрьме, а затем был направлен под надзор полиции в родительское имение. Ю. А. Бунин помогал Ивану разить его волевые, разнообразные склонности и интересы и относился к нему, по словам писателя Н. Д. Телешова, «почти как отец». Влияние его на младшего брата было огромное. Любовь и дружба между братьями были неразрывные. Ю. А. Бунин вспоминал в разговоре с женой Ивана Алексеевича В. Н. Муромцевой: «Когда я приехал из тюрьмы, я застал Ваню ещё совсем неразвитым юношеским, но я сразу увидел его одарённость, похожую на одарённость отца. Не прошло и года, как он так умственно вырос, что я уже мог с ним почти как с равным вести беседы на многие темы».

**Первые опыты.** Занимаясь с младшим братом, Юлий убедился, что тот совершенно не воспринимал «абстрактное», зато в изучении истории, языков и особенно литературы делал огромные успехи. Он уже написал несколько стихотворений, но никак не решался послать их в печать, как вдруг случилось событие, затронувшее его дерзнуто. Это была смерть популярного либерально-демократического поэта Надсона. Так в № 8 журнала «Родина» в 1887 г. появилось бунинское стихотворение «Над могилой С. Я. Надсона». Много позднее, в автобиографическом романе «Жизнь Арсеньева», Бунин посвятит Надсону иронические характеристики и свою юношеское преклонение перед поэтом-«братьялем», сгоревшим от чахотки, объясняет соображениями этическими-эстетическими: героя поразил романтический облик Надсона и трогательность его кончины. На самом деле свой стихотворный реквием юный Бунин писал с горячим сочувствием и рвением. Другое дело, что по своим традициям Надсон был всё же далёк от семнадцатилетнего поэта из Елецкого уезда. Что это так, доказывает уже следующее опубликованное бунинское

стихотворение «Деревенский мицкий», написанное под влиянием И. С. Никитина. Не в том ли разгадка неожиданного для критики 1910-х гг. поворота Бунина к крестьянской теме, что он с юности испытал сильнейшее тяготение к писателям из самой народной гущи? Характерен отбор имён и в критических опытах молодого Бунина: Николай Успенский, Тарас Шевченко, Иван Никитин (статья «Памяти сильного человека», 1894).

Духовное здоровье, народное начало. Последняя статья убеждает, что Никитин не просто представляется Бунину крупным художником, чутким к национальной специфике, но даже чисто человечески, своими личными качествами воронежский поэт (заявляя Бунина) служил ему в ту пору примером для подражания: «Он в числе тех великих, кем создан своеобразный склад русской литературы, её свежесть, её великая в просвете художественность, её сильный и простой язык, её реализм в самом лучшем смысле этого слова. Все гениальные её представители — люди, крепко связанные с свою страною, с свою землёю, получающие от неё свою мощь и крепость». В такой оценке отразилась живая, некничная связь полунищего «барчука» Бунина с деревенским бытом, трудом, досугом, крестьянской эстетикой. По сути, он был ближе к крестьянству и лучше понимал его, чем многие народнические интеллигенты-горожане, один из которых, лублинист Скабичевский, возмутился своим равнодушным признанием, что «за всю свою жизнь не видел, как рабочий, и ни с одним мужиком не разговаривал». Но было бы ошибкой ехать в другую крайность и представить себе молодого Бунина наследником заветов Кольцова и Никитина. И если рассматривать буминское творчество в перспективе дальнейших десятилетий, станет очевидным, что наиболее глубинным и мощным было воздействие на него «жизненный состав» иных имен и иных книг.

Традиции русской классики. Уже в пору отрочества Бунин вызывал непреклонное желание стать не кем-нибудь, а вторым Пушкиным и Лермонтовым. Он чувствовал в себе как бы особое «право» на них. В эмиграции, в далёком Грасе, с юношеской горячностью воскликнул: «Это я должен был бы написать „роман“ о Пушкине! Разве кто-нибудь другой может так почувствовать? Вот это наше, моё, родное...» Бунин видит в Пушкине (как и позднее в Льве Толстом) часть России, живую и от неё неотделимую. Отвечая на вопрос, каково было воздействие на него

Пушкина, Бунин размышлял: «Когда он вошёл в меня, когда я узнал и полюбил её небо, воздух, солнце, родных, близких? Ведь он со мной — и так особенно — с самого начала моей жизни. Сам Бунин, восхищавшийся в молодости писателями-гуманистами, просвещёнными «без наук природою» (поразившая его багрометная надпись на могиле Кольцова в Воронеже), не забыл их на них, хотя и остался «недорослем», с четырьмя гуманистами классами гимназии. В его душе оставил отпечаток пушкинская культура, органически, кровно усвоенные в юности Пушкин, Лермонтов, Жуковский, Гоголь, Тургенев, Толстой, Полонский, Фет. Он штудирует Шекспира, Гёте, Байрона и в 25 лет пишет свой знаменитый перевод поэмы Лонгфелло «Песнь о Гаммате». Бунин основательно знакомится с украинской литературой и фольклором, интересуется польской поэзией, прежде всего Мицкевичем («Ради Мицкевича я даже учился по-польски», — говорят они).

Странник. Кажется, эти искания оставили свой след на всём, что бы ни прикасался Бунин, определили самый ритм, строй и темп его жизни. Он, дворянин с многовековой родословной, — вечный странник, не имеющий своего угла. Как ушёл из родного дома двенадцати лет («с одним крестом на груди», по словам матери), так и мыкал «гостем» всю жизнь: то в Орле, подмосковном «Орловском вестнике», то в Харькове у брата Евгения в окружении народовольцев, то в Полтаве среди толстовцев, то в Москве и Петербурге по гостиницам, то близ Чехова в Ялте, то у среднего брата Евгения в Васильевском, то у второго сына писателя Фёдорова в Одессе, то на Капри у Горького, то в длительных, месяцами продолжавшихся путешествиях по Европе свету (особенно влекомый к истокам древних цивилизаций или даже на мифическую прародину человечества). А как бесконечно и упорно искал он ответа на мучившие его мысли в крестьянском труде и быту вслед брату Евгению; в попытках опровергнуть у толстовцев; среди народников под влиянием Ю. А. Бунин — «и всё в радикальных кругах» (по собственному признанию); позднее — у философии Л. Н. Толстого, в буддизме и, возможно, в христианском учении. Словно перекати-поле, кончает Бунин по России: он корректор, статистик, библиотекарь, владелец книжной лавки. Наконец, он автор несовершенной поэтической книжки «Стихотворения. 1887—1891», вышедшей в Орле.

а также непрятательных очерков «Нефёдка», «Мелкопоместные», «Помещик Воргольский» и др. Лишь очень редко, например в маленьком рассказе «Федосеевна» (1891), мы встречаем черты, предвосхищающие зрелое творчество писателя.

Новое качество прозы, Движение Бунина-прозаика от середины 1890-х к началу 1900-х гг. проявляется прежде всего в расширении кругозора, в переходе от наблюдений над отдельными судьбами крестьян или мелкопоместных к обобщающим размышлениям. Так, зарисовки косной жизни, в которую ворвалась «муз гунак», перерастают в раздумья о целой стране и её «сумыжом лесном народе» («Новая дорога», 1901). Вблизи грандиозной и таинственной мистерии природы, с немолчным гулом сорок и кратким мерцанием звёзд, жизнь деревенского человека предстаёт в особенно резком пересечении черт чистой природы, первозданности и жалкости, внеисторизма («Древляне, татары нах — «Мелитон», 1901, «совсем дикарская деревушка» — «Сосны», 1901). Выхода из этих противоречий Бунин не видит. Его симпатии обращены вспять, в патриаркальное прошлое, когда «склад средней дворянской жизни... имел много общего со складом богатой мужицкой жизни по своей домовитости и сельскому старосветскому благополучию». Если «Новая дорога» и «Сосны» — это думы о «крестьянской Руси», то «Антоновские яблоки» (откуда приведена эта цитата) — размышление о судьбе поместного дворянства. Впрочем, для Бунина «усадьба» и «избя» не только не разъединены социальными противоречиями, но, напротив, живут близкими интересами и заботами. Элегический оттенок угадывается в бунинских рассказах, особенно в тех, где описывается сходящее на нет поместное дворянство. На первелицах помешанных гнёзд, где растёт глухая крапива и лопух, среди щи-рубленных лиловых аллей и вишневых садов сладкой печалью склоняется сердце автора: «Но усадьба, усадьба! Целая поэма запустения!» «Поэмами запустения» можно назвать и «Антоновские яблоки» (1900), и «Золотое дно» (1904), и «Эпитафии» (1900).

В раннем бунинском творчестве ведущим началом является лирика, поэзия. Именно она как бы ведёт прозу за собой, проясняет ей пути. Проза постепенно обретает особенный лаконизм, сгущённость слова. И «Сосны», и «Новая дорога», и «Антоновские яблоки», и «Золотое дно» поражают меткостью деталей, смелостью уподоблений, художественной концентрированностью. Вспоми-

ните только молодую старостицу из «Антоновских яблок», важную, да землигорская корова. А какое созвучие ароматов в рассказе «Аркадий аромат новой соломы и мякины», «душистый дым веничной сушки», «крепкий запах грибной сырости» — и тут же «старой мебели красного дерева, сушёного липового цветка» — и гризный аромат, создающий цельное настроение этой повести, — «антоновских яблок», запах мёда и осенней свежести. Проза обрела не только новую лексику, компактность и эзотеричность. Она подчинилась внутренней мелодике, музыке. Бунин стремился, говоря словами Флобера, «придать прозе ритм стиха, создав прозу прозой». Примечательно, что сам он видел в своём романе ритма прозы как бы продолжение стихотворчества. Вдомашнее племянника писателя Н. А. Пушечникова замечено привидение Бунина: «Я, вероятно, всё-таки рожден стихотворцем. Туристом тоже был стихотворцем прежде всего... Для него главное в романе был звук, а всё остальное — это так. Для меня главное — это найти звук. Как только я его нашёл — всё остальное делало самое собой».

Бунин-поэт. Как поэт Бунин завершил классическую традицию русского стиха XIX в. Пушкин, Тютчев, Фет, Майков, А. И. Гончаров, Полонский — их поэзия потому и оставила столь глубокий след в его душе, что она являлась как бы частью окружавшего его мира. Быт родительского дома, развлечения: катание на санках на Святках, охота, ярмарки, налёевые работы — всё это, преображаясь, отражалось в стихах певцов русской усадьбы. И конечно, любовь. «В ранней юности, — вспоминал Бунин, — совсем пленял меня Полонский, мучил теми любовными мечтами, образами, которыми тdk рано счастлив я был в моей воображении, памяти». Правда, в условиях Нового времени такая проблематика пресла и определённую ограниченность, которую сам Бунин подтвердил бесстрастным девизом:

Ищу я в этом мире счастья  
покрасного и вечного...

Любовь у Бунина оставалась подвластная ему область — мир природы, и прежде всего природы русской. «Так знать и любить природу, как умеет Бунин, — писал А. Блок, — мало кто умеет. Быть флагом этой любви поэт смотрит зарко и далеко и красочные и звуковые его впечатления богатые».

Если на рубеже веков для бунинской поэзии наиболее характерна пейзажная лирика («Перед закатом набежало...»; «На окне серебряном от инея...»; «Осень. Чащи леса. Мок сухих болот...» и т. п.), то с середины 1900-х гг. Бунин всё больше обращается к лирике философской, продолжающей тютчевскую проблематику.

Я человек, как Бог, я обречён  
Познать тоску всех стран и всех времён,  
*(«Собака», 1909)*

### «Деревня»

Особенности Бунина-художника, своеобразие его места среди современников и шире — в русском реализме XIX—XX вв., иными словами, то новое, что внёс писатель в литературу, глубоко раскрывается в произведениях 1910-х гг., в которых его занимали, по словам самого Бунина, «душа русского человека в глубоком смысле, изображение чёрт психики славянина». И это не было преувеличением. В повестях «Деревня» и «Суходол», в рассказах «Древний человек» (1911), «Хорошая жизнь» (1911), «Ночной разговор» (1911), «Весёлый двор» (1911), «Игнат» (1912), «Захар Воробьёв» (1912), «Князь во князьях» (1912), «Последнее свидание» (1912), «Иван Рыдалец» (1913), «Я всё молчу» (1913), «Худая трава» (1913), «Чаша жизни» (1913), «Аглая» (1916) и др. Бунин сознательно ставит задачу отобразить в перечисленке и полемике с крупнейшими писателями-современниками (и прежде всего с Горьким) главные, по его мнению, слои русского народа — крестьянство и мещанство (*«Деревня»*), мелкопоместное дворянство (*«Суходол»*) — и тем самым наметить общую историческую перспективу в жизни всей огромной страны.

**Скрытая полемика с М. Горьким.** Если говорить о реалистической прозе, то в литературе 1910-х гг. на общем фоне большевистской проблематики, значительностью художественных открытий, попыткой исторического осознания русской действительности выделяются «Городок Окурова», «Жизнь Матвея Кожемякина», «По Руси» Горького и «Деревня», «Суходол», «крестьянские» рассказы Бунина. Задумав написать «Деревню» и «по-новому изобразить мужиков», Бунин, несомненно, говорил об этом с Горьким на Капри, куда он приехал 12 марта 1909 г. и где жил, «почти не разлучаясь с милым домом Горького». Оба художника,

жившие деревнями друг с другом, стремятся в эти годы запечатлеть образ России, взятый обобщённо, крупным планом. В бунинской «деревне» «Деревня» главное — Дурновка, село, его дикий и свободный быт. Есть в ней и уездный город — Чёрная Слобода (нынешнее Зырячье у Горького), изображённый, не в пример Горькому, светло. Однако в этих беглых эпизодах можно уследить связь с горьковским «Городком Окурова», который появился в тот же год в фрагменте написания Буниным «Деревни». В этом смысле некоторые страницы обоих произведений представляют как бы сплав Бунина с Горьким в «Руси и её истории» (строчка из поэмы Горькому). Предметом спора для Бунина служит неизолированный вопрос: что это за государство — Россия и какое значение определяет её?

В «...Окурове» краевой Яков Захаров Тиунов, «первая голова деревни», учит слободских: «Что ж — Россия? Государство она, деревенское, уездное. Губернских-то городов — снятай, десятка пять, а уездных — тысячи, поди-ка! Тут тебе и Россия!.. «Да это же — деревня, но насу заруби себе это! — спорит здешний базарный вольнодумец Балашкин у Бунина. — Глинь деревенского город это. по-тиюему? Стадо каждый вечер по улицам пройдёт — от пыли соседа не видать... А ты — «город»!» Бунин усиливает нажим, выделяя слова курсивом. Он даже не обращает внимания на то, что собеседник Балашкина Кузьма Красов и не думает возражать ему и вовсе не упоминает про «город». Словно и прямь этот старик, гармонист и книжник, отвечает через плечу Кузьмы кому-то другому. И долго занимавший Бунина — написать продолжение «Деревни» — повесть «Городок», с Кузьмой Красовым в качестве главного героя, имел, вероятно, подоплекой дальнейшую полемическую перекличку, будто бы скрытую параллель «окуровскому» циклу Горького.

Разделённое мнение своего сирепо-добродушного «фарисея» Бунина в том, что не город, а деревня составляет национальную основу страны и предопределяет её развитие, Бунин остаётся на власти безысходного пессимизма. Его «Деревня», не говоря уж о многих «крестьянских» рассказах («Ночной разговор», «Весёлый двор», «Будни», «Игнат» и др.), даёт богатый материал для вывода, что тёмная «первооснова» страны способна изировать любые демократические преобразования, что косная деревенская среда не может выдвинуть носителей передовой мысли, что неизбежно идущая на смену старине буржуазная

«мовье» лишь разлагает, губит последние оазисы патриархальности. Как же увязать тогда с такой односторонностью бунинского взгляда на русскую действительность возможность исторического подхода к деревне? А ведь именно об историзме Бунина говорилось во многих откликах на его «Деревню», начиная с извечного горьковского: «так глубоко, так исторически деревню никто не брал». Достойно внимания, что, во-первых, в изображении самых тёмных, самых мрачных сторон русской действительности Бунин не делал различия между «мужиком» и «мелкопоместным», а во-вторых, сам воспринимал эти тёмные стороны с болью и состраданием, с гневом и жалостью, потому что видел их это в родном, отчём, «своём».

**Братья Красовы** — два типа русского человека. На примере судьбы двух братьев Красовых — Тихона и Кузьмы — писатель показывает резкие грани двух характеров, «состые и тёмные», но почти всегда трагические основы.

Кузьма — изломанный жизнью неудачник, мелкий торговец, за тём пьяница и босрак, наконец, поэт-самоучка, один из тех многочисленных странных русских людей, которые, хлебнув «культуры», шалели от неё, как от водки, объявляли войну всем и вся, шли в нигилисты, анархисты, с лютой неправдивостью отзывались о России, её народе и её истории. Полная противоположность ему — Тихон. Их предок затравил борзыми барин Дурново, а Тихон, неутомимо набиревший капитал, «доконал» потомка Дурново и взял при ликвидации односельчан — «знати наших» — дурновское имение. Строгий, волевой, жёсткий в обращении с прислугой и мужиками, он упрямо идёт к своей цели, богатеет, набирает двести десяти земли, держит шесть кабанов, три коровы, бычка, телушку, одиннадцать лошадей и сивого жеребца — «злого, тяжёлого, гривастиго, грудастого» — мужика, но рубль в четыреста. «Лют! Зато и хозяин», — говорят о Тихоне дурновцы.

Чувство хозяина и вправь главное в Тихоне. Хозяйским глазом смотрит он и на своё, и на чужое. Всякий бездельник, будто охотник из города в болотных сапогах («хотя болот в уезде и не бывало») или «слоны слоняющий» свирепый почтарь Сакаров, вызывает в Красове острое чувство неприязни: «...в работники бы этого лодыря!» А какая земля кругом, какой чернозём! И какая нищета! И снова, наблюдая разруху и бедность в деревнях, напряжённо размышляет Тихон: «Дотла разорились мужики, тряпки не осталось в оскудевших усадьбишках... Хозяин бы

зашёл, «тияна!» И кажется, что хозяин этот пришёл. В отличие от брата, Кузьма Красов неспособен на какую-либо практическую деятельность; он отрицает саму эту возможность в условиях России. С размашистостью, достойной Челкаша, объявляет он всё: прошлое, деревню, историю страны — сплошным чёрным пятном. И не без справедливости насмешливо отвечает Тихон: «Значит, почему, нищим-то лучше жить?»

**Народ-философ.** И всё же не о беспросветности и мраке горят центральные персонажи повести — «мироед» Тихон и «русский анархист» Кузьма: они заслуживают чего-то большего, нежели признания и жалости. Тихон Красов не в пример крупнее, интереснее как личность своего брата. Основная черта Кузьмы Красова — беспомощность. От беспомощности и его шараханья появляется толстовец, босрак, «поэт из народа». От беспомощности рождается смена обличительства умилённостью или внезапное страшное осознание того, что он находится у последней чёрты, где необходимо «или по святым местам уйти, в Монастыре какнибудь, или — просто дёрнуть по горлу бритвой».

Тихон Ильич Красов энергичен, деловит, к тому же хороший, но и он не просто «кулак», «мироед», накапливший двести земель. В резкой светотени предстаёт перед нами портрет «кулака-философа». Мысль о сущности и нелепости деловой жизни застращала, всё неотступнее посещает его. От немой кухарки имела романтика (которого она задавила во сне), потом женился на полуночной горничной старухи-княжны Шаховской, но жена всё разбилась мёртвыми девочками. «Да для кого же вся эта катарина прощища она пропадом?» — сетует Тихон Ильич. Но трогательна и прозрительна сцена, когда раз, заглянув в пустую кухню, Тихон увидел жену возле люльки с чужим ребёнком: «...она лежала на нарах, качала люльку и жалким, дрожащим голосом пела старинную колыбельную песню... И так изменилось лицо Тихона Ильича в эту минуту, что, взглянув на него, Настасья Феодоровна не смущилась, не обобла, только заплакала и, смирившись, тихо сказала: «Отфези ты меня, Христа ради, к угоднику...». Значительность этого героя проявляется уже в том, что он для он незадуманно глубоко и сильно, хотя и не прикоснулся, к Кунима, к «культуре» и «литературе».

Лежа на чужове кладбище, Тихон союзом в духе бунинских «заслуживающих» герое размышляет: «Как коротка и беспомощна жизнь!.. где правда? Вот в кустах валяется человеческая

челюсть, точно сделанная из грязного воска, — всё, что осталось от человека... Но всё ли? Гниют цветы, ленты, кресты, прах и кости в земле — всё смерть и тлен!» Но шёл дальше Тихон Ильич и читал: «Так и при воскрешении мёртвых: светится в темни, восстает в нетлении». Если его брат Кузьма, кажется, не обще отказывает русскому человеку в духовности («Какой же Господь у нас! Какой Господь может быть у Дениски, у Ани, у Меньшова, у Серого, у тебя, у меня?»), то Тихон Красов не имеет по-иному. Он предшественник длинной цепи позднейших героев Бунина, которые напряженно осмысляют: «Зачем же это?»

Братьев Красовых родит ощущение обречённости деревенского мира. У Кузьмы столь тягостное предчувствие тесно связано с его раздумьями об односельчанах, о прошлом и настоящем Дурновки, России в целом. Тихон, разочаровавшись в своей хозяйственной деятельности, уходит в город, но с тоской понимает сущность и краткость земного существования в целом. С «скрущённым вздохом» исповедуется в конце повести Тихон Красов перед братом: «Ах!, Ах, брат ты мой милый! Скоро, скоро и нам на суд перед престолом Его! Читаю вот по ночам требник — и плачу, рыдаю над этой самой книгой. Душа даюсь: как это можно было слова такие сладкие придумать! да вот постой...»

— Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть и вижу в гробе лежащую по образу Божию созданную нашу красоту, безобразну, безгласну, не имущую виду...

— Воистину суeta человеческая, житие же — сень и сони. Ибо все мятётся всяк земнородный, яко же рече писание: егда мир приобряем, тогда во гроб вселимся, иде же скончай и ницин...

■ Сопоставьте характеристику, которую даёт Горький «Деревне», с отзывами критики. Исчерпывается ли содержание бунинской повести «чёрными красками» (в контрасте с повестью Чехова «В одраге», произведениями Тургенева, Г. Успенского), как утверждалось большинством критиков, или автор проследовал иную, более глубокую цель? Что увидел Горький в бунинской повести, когда сказал, что «так глубоко, так исторически деревню можноце брали»? Можно ли найти в последующем историческом пути России «акт целого» подтверждение горьковской оценки?

### «Иоанн Рыдалец»

Жизнь, и смерть, их неотступное, великое противостояние — уже источник постоянного трагизма для бунинских героев. Не просто «злая воля», не вмешательство какого-то лица мешает Бунину. Что нужно сыну богатея Романа Шаше («Я всё знаю!»): «Он по селу гулял в поддёвке тонкого сукна, в сапогах с перекрещенными голенищами, наигрывал польки на дорогой лиру... Он ли не в рубашке родился! Но некий внутренний дух парализует его в пропасть унижений, нищеты, физической боли, когда, с выдаенными в драке глазами и переломанным носом, сипло орёт он в церковной ограде, среди подобных ему людей, предвещая скорый «конец света»:

Придёт время,  
Потрясётся земля, небо,  
Все камушки распадутся,  
Престолы Господни нарушаются,  
Солнце с месяцем померкнет,  
И пропустит Господь огненную раку...

В судьбе Шаше, по Бунину, таится «странный», загадка русского национального характера, склонного к совершение непредсказуемым действиям («Из нас, как из дерева, в лубине, и иконах», — повторяя писатель пословицу). «Странен Иоанн Рыбинин, богомольный юноша из жалкого сельца с символическим названием Грешное, который под воздействием необыкновенного видения стал юродивым, обличителем «этой» жизни (подобно своему великому тёзке — пророку Иоанну Крестителю), хотя бы и пророком местного масштаба. Но странен и юноша, приехавший в имение доживать век («нал ростом в лубине был он»), который заставил священника служить панихиду «в старому году». И нещадно наказывая Иоанна Рыдальского за его «блай», князь поразил всех своим предсмертным приговором: «Схороните же сего безумца возле церкви, а меня, проповедника-князя, положите рядом с ним, с моим холопом». Иоанна, но две тайны уходят с кончиной отмечённого чудачеством «нельможи-князя» и его ставшего святым смерда в материнском и жалком селе Грешном, МИМО которого катится европейская цивилизация: громадный американский паровоз, взвеши на тяжелые лаки во фрамах с золотыми пуговицами,

худой англичанин с трубочкой в зубах. Цивилизация, которой, по Бунину, греховна и обречена.

### «Господин из Сан-Франциско»

Образ греха, в котором протекает жизнь человека. Эта мысль расширяется и углубляется в рассказах предреволюционной поры — «Братья» (1914), «Господин из Сан-Франциско» (1915), «Сны Чанга» (1916) и др. В них заметно мощное воздействие Льва Толстого — философа и художника. Подобно Толстому, Бунин направляет на обыденность огни «световых» макрос, судит людей, их тягу к наслаждениям, несправедливость обицественного устройства с точки зрения вечных Законов, управляемых человечеством. Мысль о неотвратимой гибели этого мира, пожалуй, с наибольшей силой проявилась в рассказе «Господин из Сан-Франциско», в котором, по словам критика А. Дермана, «с какой-то торжественной и праведной печалью художник нарисовал крупный образ громадного зла — образ греха, в котором протекает жизнь современного гордого человека со стальным сердцем». Гигантская «Атлантида» (имя корабля в рассказе «Господин из Сан-Франциско» символично — его носил затонувший мифический континент), на которой путешествует к острову наслаждений — Капри — американский миллионер, — это своего рода модель человеческого общества, с нижними этажами, где без устали снуют опалевшие от грохота и адской жары рабочие, и с верхними, где живут привилегированные классы. Обнажен паразитизм «пар чистых», населяющих этот цивилизованный квартал, пассажиры «Атлантиды» утром «пили кофе, шоколад, какао, затем садились в ванны, делали гимнастику, возбуждая аппетит и хорошее самочувствие, совершали дневные туалеты и шли к первому завтраку; до одиннадцати часов полагалось болтаться по палубам... а в одиннадцать — подкрепляться бутербродами с бульоном; подкрепившись, с удовольствием читали газеты и спокойно ждали второго завтрака, еще более питательного и разнообразного, чем первый...»

«Полый» человек — создание механической цивилизации. На примере судьбы господина из Сан-Франциско (который лишился даже имени — «полый» человек в окружении таких же «полных» существ) Бунин рассказывает о бесцельно прожитой жизни — в наживе, эксплуатации, алчной погоне за деньгами. Как верно

замечает Бунин: из Сан-Франциско в вечность этого бытия — с поварами, любовительными и доступными женщинами, с лакеями и гидами, — бодр был сам, «сухой, нервысокий, неладно скроенный крепки сшитый». Нет ничего духовного в этом человеке. Бездельник, каждый шаг его преследует авторская ирония, пока, подчиняясь общему закону, он не становится уже не «господином из Сан-Франциско», а просто мертвым стариком, чья бледность напоминает прочих веселящихся господ неуместным напоминанием о смерти. На этом рассказ не обрывается. Уйдя из парка, бледный американец продолжает оставаться его главным персонажем. Отъезд героя на той же «Атлантиде», только теперь уже в кают-люкс, а в железных недрах парохода, куда не допускают блестяще-бесстыдная музыка вечного празднества салюков, в новом сплетении контрастов повторяет тему бессмыслицы жизни человеческого общества, разъединенного социальными противоречиями.

Что означают каникулы художественных приёмов Бунина осуждае существование «господина из Сан-Франциско»? Соловьевские характеристики рассказа — дерево-революционного критика А. Дермана и советского писателя Ю. Олеши. Какая позиция Бунине? В чём проявилось влияние Л. Н. Толстого, о котором писал А. Дерман? Сравните героя бунинского рассказа с толстовским Ильином Ильиничем («Смерть Ивана Ильинича»).

Тема конца, катастрофы. В произведении Бунина грозно нарастает тема конца сложившегося миропорядка, его неотвратимой гибели. Она заложена уже в эпиграфе, взятом из Апокалипсиса (о снятом Буниным лишь в последней редакции 1951 г.): «Но тебе, Вавилон, город крепкий!» — и её библейский смысл напоминает нам о Валтасаровом мире накануне падения Халдейского царства: «Океан с гулом ходил за стеной чёрными горами, и «крепко свистала в отяжелевших снастях, пароход весь дрожал, одолевая волны... а тут, в баре, беззаботно закидывали ноги за руки кресел, щедили коньяк и ликёры, плывали в волнах прятки души, в танцевальном зале все сияло и изливало свет, тепло, румянец...» Как чуткий художник, Бунин ощущал приближение грядущих катастроф.

В эти годы, — вспоминал сам писатель в предисловии к французскому изданию «Господина из Сан-Франциско», — я чувство-

вал, как с каждым днём всё более крепнет моя рука, как горы и уверенно требуют исхода накопившиеся во мне силы. Но тут разразилась война, а затем русская революция».

\* \* \*

**Непримиримость позиции.** Бунин с его политическим консерватизмом выступил в пору революции охранителем исконных стародавних устоев. Для него всё кончено с великой Россией уже после Февраля 1917 г. Он решительно и категорически отверг Временное правительство и его лидеров, «комиссаривших» в Петрограде, видя в них жалкие фигуры, способные привести страну лишь к пропасти. Решительно не приемлет он и большевистское руководство. Короткое пребывание свое сперва в красной Москве, а затем и в красной Одессе назвал «Окаянными днями» (книга публицистики, 1925). Покинув Россию (из Одессы), в феврале 1920 г. Бунин через Константинополь, Софию и Белград попал в Париж, где и обосновался, проводя регулярно лето в Приморских Альпах, в городке Грас (в Грасе он находился и во время Второй мировой войны). В Париже Бунин приминался к правым кругам, группировавшимся вокруг газеты «Возрождение», которую издавал Нефтяной магнат Гукасов.

**Проза 1920-х гг.** Давнишний исторический пессимизм Бунина получил обильную пищу, когда художник, чуткий к конкретному,циальному, «этому», стал свидетелем массовой жестокости, обилия жертв, безмерных страданий в обстановке революции и Гражданской войны. Бунин навсегда утвердился в правоте своей мысли, что силы, творящие историю, бессмысленно жестоко, будь то французская революция (рассказ «Богиня разума», 1926) или русская (рассказы «Товарищ Дозорный» и «Нессрочная книга», 1924).

Что это — «просто рассказ»? Нет, притча о времени, говорящая с ним, пристрастная его оценка.

Воздействие эмиграции на творчество Бунина было более глубоким и последовательным. Как и прежде, Бунин сдвигает жизнь и смерть, радость и ужас, надежду и отчаяние. Но никогда ранее не выступало с такой обострённостью в его произведениях ощущение бренности и обречённости всего сущего — женской красоты, счастья, славы, могущества.

**Тема России.** Бунин не мог оторваться от мысли о России. Как бы далеко от неё он ни жил, Россия была неотторжима для

Бунина: это была отодвинутая Россия, не та, что раньше смотрелась за окном, выходящим в сад; она была и словно не родная, всё в ней стало испытанием. В ответ на боль и сомнения в реальности отодвинутой России стало яснее проступать то русское, что не могло исчезнуть и должно было идти из прошлого дальше.

«...то он думал об этом сейчас, и видел, запоминал раньше, — вспоминал». Времена сменились и охватили этот один большой промежуток. Времена сменились и охватили этот один большой промежуток. «Была когда-то Россия, — стал писать Бунин с мрачной убеждённостью, что вот, мол, и нет её, — была спокойный уездный городишко, была Масленица — и был юношеский Саша...» («Подснежники»). Или: «Давным-давно, ты знаешь, лет тому назад, жил да был вместе со мной на Арбате...» («Двенадцатые») — и начинал рассказывать, что же было. И вдруг эта память преображалась в два часа, от которых мы только что ушли, или пропали совсем, потому что читатель убеждался, что неизвестное, что Бунину удалось вскрыть под житейским течением в прошлом, не прервалось и не закончилось — оно было знано, только не в тех формах, какие Бунин мог знать.

«Косцы». Ища надежды и опоры в отодвинутой им России, Бунин начал сидеть в ней больше непрерывного и растущего, чем, может быть, раньше, когда оно казалось ему само собой разумеющимся и не нуждалось в утверждении. Теперь, как бы освобожденные разлукой от застенчивости, у него вырывались слова, которых он раньше не произносил, держал про себя, — и вырывались они ровно, свободно и прозрачно. Трудно представить себе, например, что-нибудь столь просветленное, как его «Косцы» (1921). Это рассказ тоже со взглядом издалека и на что-то само по себе будто и малозначительное: идут в берёзовом лесу привычные на Орловщину рязанские косцы, косят и покоят. Но вглядываясь в Бунина удалось разглядеть в одном моменте безмерное и днёлкое, со всей Россией связанные; небольшое пространство заполненное, и получился не рассказ, а светлое озеро, зеркало Светлояр, в котором отражается великий град. Тем временем вспыхивает траурная черта, повторяющая уже знакомые мотивы конца, гибели России. «Отказались от нас наши древние предки, разброжились рыхлые звери, разлетелись веющие птицы, — пернулись самобраны сматёрти, лоруганы молитвы и завещания. иссохла мать сыра земля, иссякли животворные ключи — и настал конец, предел Божьему прощению...»

Размышляя о той национальной гордости, какая от века привыкла русскому человеку, Бунин вопрошает: «Куда она девалась позже, когда Россия гибла? Как не отстояли мы всего того, что так гордо называли мы русским, в силе и правде чего мы, настыль, были так уверены?»

Настойчиво повторяя мысль о «жонцах России», погибших «в наших глазах в такой волшебно краткий срок», он всем художественным строем романа опровергает собственный мрачный вид. Усадьба, полевое раздолье, старый русский уездный городок (где гимназист Алексей Арсеньев живёт «на хлебах» у ющанина Ростовцева), дни великопостной учёбы, постоянные диорамы, трактиры, цирк, городской сад, насыщенный запахом цветов, которые назывались просто «табак», Крым, Харьков, Орёл, Полтава. Первопрестольная — из множества миниатюр складывается огромная мозаичная картина России.

А какие пейзажи возникают на страницах «Жизни Арсеньева»! Как чувствует и откликается писатель на малейшее движение в жизни природы! По Бунину, это черта тоже национальная... первобытно подвержен русский человек природным влияниям.

Описания природы в романе таковы, что многие отрывки присутствуют в хрестоматию, плениют звучностью и благородством языка. Характерно, что природа и человек у Бунина неотделимы: человек растворён в природе.

«Жизнь Арсеньева» посвящена путешествию души юного героя, необыкновенно свежо и остро воспринимающего мир. Главное в романе — расцвет человеческой личности, расширение её до тех пределов, когда она оказывается способной обрести в себе огромное количество впечатлений. Перед нами исповедь большого художника, воссоздание им с величайшей подлинностью той обстановки, где впервые проявились его самые ранние творческие импульсы. У Арсеньева обострена чуткость ко всему — «зрение у меня было такое, что я видел все семь звёзд в Плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянял, обоняя запах ландыша или старой книги».

**Новаторство романа.** Роман явил стремление автора как можно полнее выразить, самоутвердить себя в слове, передать, как сказал сам Бунин по другому поводу, «что-то необыкновенно простое и в то же время необыкновенно сложное, то глубокое, чудесное, невыразимое, что есть в жизни, во мне самом и о чём никогда не пишут как следует в книгах». Новое в «Жизни Арсеньева» проявляется уже в самом жанре произведения, которое считается как единственный лирико-философский монолог, где нет никаких героев, где даже невозможно выделить сюжет в обычном понимании этого слова. Здесь сказывается давнее желание писателя изменить, преодолеть устоявшиеся каноны всё с той же целью утверждения конца и смерти (в чём опять-таки, быть может, проявлялась неосознанная полемика с собственными предыдущими романами о конце).

Свежее и глубокое чувство пронизывает последнюю, пятую главу романа — «Лик». В основе её легли преображеные переживания самого Бунина, его юношеская любовь к В. В. Пащенко. И страшная смерть и забвение отступают перед силой любви, перед силой проницательным чувством жизни героя и автора.

В эту пору в восприятии современников Бунин предстаёт как великий классик. В 1933 г. он первым среди русских писателей был удостоен Нобелевской премии в области литературы. (Позднее её получили Б. Пастернак, А. Солженицын, М. Шолохов и И. Бродский). В официальном сообщении говорилось: «Решением Шведской академии от 9 ноября 1933 г. Нобелевская премия по литературе присуждена Ивану Бунину за строгий артистический та-



После вручения И. А. Бунину Нобелевской премии

лант, с которым он воссоздал в литературной прозе типичный русский характер». Немалую роль в этом событии сыграло появление первых четырёх книг «Жизни Арсеньева». Своебразным итогом нравственно-духовных исканий явился философский трактат Бунина «Освобождение Толстого» (1937), посвящённый великому писателю.

«Тёмные аллеи». В годы войны Бунин закончил книгу рассказов «Тёмные аллеи», которая вышла в полном составе в 1946 г. в Париже. Это единственная в русской литературе книга, в которой «асё о любви». Тридцать восемь новелл собирают великое разнообразие незабываемых женских типов — Русь Антигона, Гали Ганская, Поля («Мадрида»), герояни «Чистого понедельника». В «Тёмных аллеях» мы встречаем и грубоватую чувственность, и просто мастерски рассказаный искромётный анекдот («Сто рупий»), но сквозным лучом проходит через книгу тема чистой и прекрасной любви. Необычайная сила и искренность чувства свойственна героям этих рассказов, и нет в них самоцельного смакования рискованных подробностей, пресловутого «клубнички». Любовь как бы говорит: «Там, где я стою, не может быть грязно!»

«Чистый понедельник». Герой Бунина бескомпромиссен в исканиях абсолютной любви: «Мы оба были богаты, здоровы, молоды и настолько хороши собой, что в ресторанах, на концертах нас провожали взглядами», — рассказывает герой «Чистого понедельника». Казалось бы, у них есть всё для абсолютного счастья. Что ещё нужно? «Счастье наше, дружок, — приводит эти любимые слова Платона Карапаева, — как вода в бредне: ты нешь — надулась, а вытащишь — ничего нету». Но они — рабы натуры. Герой «Чистого понедельника» (как, впрочем, и ряда других новелл — «Гали Ганской», например, или «Таня», или «Тёмных аллеи») — «обычный», при всей своей физической привлекательности и эмоциональной наполненности, человек. Но это — герояни. В её странных поступках ощущается значительность характера, редкостность «избранной» натуры. Её сознание разорвано. Она не прочь окунуться в «сегодняшнюю» жизни той элитарной Москвы — концертов Шаляпина, «акапустников» Художественного театра, каких-то курсов, чтения модных залаудных писателей начала века: Гофмансталия, Шницлера, Пшибышевского, лекций Андрея Белого и т. д. Но внутренне она чужда (как и сам Бунин) всему этому. Она напряжённо ищет что-то цельное, героя-

сознанием и находит свой идеал в служении. Настоящее кажется ей жалким и несостоительным. В «чиновничьем» она рассчиталась с «миром» — манившей любовью и любимым и ушла на «великий постриг», в монастырь. Бунин олицетворяет собой образчик прозы позднего Бунина, вырождением к совершененному лаконизму, художественной прозе, стущению внешней изобразительности, что позволяет говорить о новореализме как писательском методе.

Вот такие рассказы о любви, написанные в эмиграции, — «Солнечные удары» и «Чистый понедельник». Согласны ли вы с бунинским утверждением, что любовь- страсть не может продолжаться долго и непременно завершается расставанием или гибеллю одних из парней? Прав ли советский критик М. Иоффе, утверждая, что герой «Чистого понедельника» в монастыре — дамы ему не нужны? Или более верно его же утверждение, что её постриг — это максимализм, следствие несопадения её высоких требований, её идеалов и незначительности окружающего? Поэтому лицензии рассказы Бунина не имеют «благополучных» концовок?

Но вот, Бунин оттачивал и совершенствовал свой дар, однажды утраченный музой, вдохновение посещали его нечасто. Зато неизменные стихи, пронизанные чувством одиночества, беспомощности и тоски по России, представляли собой шедевры:

У ятицы есть гнездо, у зверя есть нора.  
Как горько было сердцу молодому,  
Когда я уходил с отцовского двора,  
Сказать «прости» родному дому!  
У зверя есть нора, у ятицы есть гнездо.  
Как бьётся сердце, горестно и громко,  
Когда вхожу, крестясь, в чужой, маёмый дом  
С своей уж ветхою котомкой!

Не трудно заметить, что и с точки зрения житейской, и с точкой исторической последнее десятилетие его долгой жизни оказалось рассечённым пополам: первое, «мирное», десятилетие — мечено его нобелевским лауреатством, скромной и солидной работой над романом «Жизнь Арсеньева», отмечено материальной обеспеченностью и окончательным

(пусть и не очень громким, но прочным) признанием его таланта согрето любовью к «последней музее» — поэтессе и писательнице Галине Кузнецовой; десятилетие следующее принесло оккупацию Франции гитлеровскими войсками, разрыв с любимой, тяжёлая страдания писателя в отрезанном Грасе, а затем — тяжелую болезнь и медленное угасание в подлинной нужде и гордом безнадёге.

В ночь на 8 ноября 1953 г. Бунин скончался в Париже, в скромной квартирке на улице Жака Оффенбаха.

#### Грунтовка о премиантине

1. Как развивалась русская проза в начале XX в.? Какие направления и искания определяли её развитие?
2. Каковы источники социальной действительности Бунина? В чём проявлялось тяготение к дворянским традициям и отдаление писателя от них? Как воспринимал Бунин «барина и мужика». Рассмотрите с этой точки зрения прозу Бунина, начиная с рассказов «Антоновские яблоки», «Таньки».
3. Как донесена авторская концепция мира в рассказе «Людин из Сан-Франциско»? Что сближает рассказ с поэмой «Деревня»?
4. Какие черты, по мнению И. А. Бунина, характерны для «личной любви»? Почему он считает, что любовь — «Красная гость на ленок» (рассказы «Солнечный удар», «Чистый недельник», «Тёмные аллеи»)?

#### Литературные задания



Охарактеризуйте эстетическое кредо И. А. Бунина — писателя и прозаика, завершителя классических традиций XIX в.

#### Онлайн-литературоведческое задание



1. Приспособите взаимосвязь Бунина-прозаика и Бунина-поэта. Как метафоричность поэзии, её музыкальность и ритм япроявляются в прозе? Можно ли сказать, что проза Бунина является глубиной поэзии («Антоновские яблоки»)?
2. С чем связана поэтизация одиночества в творчестве И. А. Бунина 1900-х гг.? Рассмотрите стихотворения И. А. Бунина «Быстро», «Одиночество», рассказы «Перевал», «Осень». Что вы можете сказать о характере лирического героя И. А. Бунина? Что характерно для бунинской лирики?

#### Приложение 1

1. Темы обречённости мира в рассказе И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско».  
2. Любовь как духовное возрождение в рассказах И. А. Бунина (цикл «Тёмные аллеи»).

#### Приложение 2

Труды русской классики в творчестве И. А. Бунина.

1. «Россия, которую мы потеряли» в произведениях И. А. Бунина. (Индивидуальное исследование.)  
2. Фигуры повествования и образы повествователя в произведениях И. А. Бунина. (Коллективное исследование.)

#### Приложение 3

Музнецова Галина. Гравийный дневник — М., 1995  
«Гравийный дневник» написан последней любовью к музой Бунина. Это важнейший источник для постижения биографии и творчества писателя. Помимо подробного дневника, который писался Г. Кузнецовой в Грасе, в издание вошли отрывки из дневника военных лет, её проза и стихи.

Муромцева-Бунин В. Н. Жизнь Бунина: беседы с памятью. — М., 1989.  
Жена, помощник, друг Бунина на протяжении их совместной жизни вела дневник. Книга написана на материале системы личных записей В. Н. Муромцевой. Они вносят много нового в наши представления о личности писателя.

Михайлов О. Н. И. А. Бунин в жизни и творчестве: учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. — М., 2010.  
Книга расширит знания учащихся и поможет им в подготовке к сочинениям, докладам и другим самостоятельным работам.

1. Для подготовки к сочинению, см. учебник А. И. Баженкова, Л. М. Рыбакова «Русский язык и литература. Русский язык 10–11 классы. Базовый уровень». — М., 2014. — С. 100–105.

2. Для написания реферата, см. там же, С. 106.



## АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ КУПРИН

(1870—1938)

■ Биография, ■ Начало литературной деятельности, ■ «Олеся», ■ «Гранатовый браслет», ■ Художественное своеобразие произведений, ■ Тема России, ■ Мастерство новеллиста, ■ Роман «Юнкера» — «авангардное русской молодёжи»

Жизнелюбивый талант Куприна, одного из «королей» русской прозы XX в., находил высокую оценку у писателей самых разных, полярных направлений. Л. Н. Толстой, «Лев Великий» нашей словесности, говорил: «Куприн — настоящий художник, громадный талант. Поднимает вопросы жизни более глубокие, чем у его собратьев...». Один из вождей символизма, Константин Бальмонт, вторил, уже в стихах:

Это — мудрость верной силы,  
В самой буре — тишина.  
Ты — родной и всем нам милый,  
Все мы любим Куприна.

**Детские годы. Роль матери.** Александр Иванович Куприн родился 26 августа (7 сентября) 1870 г. в земледельческом городке Наровчате Пензенской губернии. Отца своего, умершего от холода, когда мальчику шёл второй год, Куприн совсем не помнил. В 1874 г. он переезжает с матерью в Москву и поселяется в общей палате адвокатского дома на Кудринской площади. Так начинается для писателя семнадцатилетняя полоса беспрерывного заточения во всякого рода казенных заведениях.

Во адвокатском доме (описанном впоследствии в рассказе «Святая ложь», 1914) он во крайней мере не был оторван от матери. Вообще для детства Куприна и формирования его личности громадную роль сыграла мать, которая в глазах ребёнка безраздельно заняла место «верховного существа». Судя по свидетельствам современников, Любовь Алексеевна Куприна, урождённая татарская княжна Куланчакова, «обладала сильным, непреклонным характером и высоким благородством». Это была женщина,

энергичная, волевая (чего только стоило после смерти мужа выжить, почти без средств к существованию, троих детей!), и даже с оттенком деспотизма в характере. Авторитет Любови Алексеевны оставался неколебимым в течение всей её долгой жизни. В своём автобиографическом романе «Юнкера» (1928—1932) он не называет мать главного героя Александрова, иначе как «обожаемая». Мечтательный и одновременно «казатский» юношеский, нежный и упорный до упрямства, мальчик оказался единственным материн многими чертами своего характера.

**Суровая казарменная школа.** В 1877 г. из-за тяжёлого материального положения Любовь Алексеевна была вынуждена отдать сына в Александровское малолетнее сиротское училище. Семилетний Саша надел первую в своей жизни форму — «парусиновые панталоны и парусиновую рубашку, обшитую вокруг ворота и вокруг рукавов форменной кумачовой лентой». Казённая обстановка, злобные старые девы-воспитательницы, наконец, сиротники, которые «были с самого первоначания исковерканы», — всё это причиняло мальчику страдания. Он совершает побег и, пропутав двое суток по Москве, возвращается с покинкой в пансион (рассказ «Храбрые беглецы», 1917).

Однако испытания, ждавшие Куприна, только начинались. В 1880 г. он сдал вступительные экзамены во Вторую Московскую женскую гимназию, которая два года спустя была преобразована в кадетский корпус. И снова форма: «Чёрная суконная курточка, без пояса, с синими погонами, восемью медными пуговицами — один ряд и красными петлицами на воротнике». В повести «На переломе» («Кадеты», 1900) Куприн подробно заleчевател калечицше детскую душу нравы, тупость начальства, «всеобщий культивуляк», отдававший слабого на растерзание более сильному, наконец, отчаянную тоску по семье и дому.

«Бывало, в раннем детстве вернёшься после долгих летних каникул в пансион, — вспоминал Куприн. — Всё серо, казарменно, пахнет свежей масляной краской и мастикой, товарищи группы, начальство недоброжелательно. Пока день — ещё крепишись во-как.. Но когда настанет вечер и возня в полуутёйной спальне уложится, — о, какая нестерпимая скорбь, какое отчаяние овладевают маленькой душой! Грызёшь подушку, подавляя рыдания, шепчешь милые имена и плачешь, плачешь жаркими слезами, и знаешь, что никогда не настышишь ими своего горя» ( очерк «Памяти Чехова», 1904).

**Формирование личности и истоки гуманизма.** Третье Александровское юнкерское училище в Москве, куда Куприн поступил в сентябре 1888 г., приняло в свои стены уже не «невзрачного малечького, неуклюжего кадетика», а крепкого юношу, юного Гимнаста, юнкера, без Мэры дорожащего честью своего мундира, неутомимого танцора, юнко влюблявшегося в каждую хорливую партнёршу по вальсу.

Детские и юношеские годы Куприна в известной мере давали материал для отыскания его характерных особенностей как художника. Воспевание героического, мужественного начала, привычной и грубовато-здравой жизни сочетается в творчестве писателя, как мы увидим, с обострённой чуткостью к чужому одиночеству, с пристальным вниманием к слабому, «маленьковому» человеку, угнетаемому оскорбительно чужой и враждебной ему средой. Вот эта вторая, плодотворнейшая сущность Куприна-художника, входит в впечатления Малышевского Саша, полученным в кадетском корпусе. Нужно было ребёнком пройти сквозь ужасы военных бурсы, терзантить унизительную публичную порку, чтобы так болезненно-остро ощутить, скажем, мучения татарина Байгужина, истязуемого на барабанном плате (*«Дознание»*, 1894), или драму жалкого, забитого солдатика Хлебникова (*«Поединок»*, 1900).

**Первые литературные опыты. Служба в полку.** Несмотря на мрачность быта в кадетском корпусе, именно там родилась настоящая, глубокая любовь будущего писателя к литературе. К этому времени и сам Куприн начинает пробовать свои силы в литературе (сперва в поэзии). Уже будучи в юнкерском училище, он впервые выступил в печати. Познакомившись с поэтом Л. И. Пальминским, Куприн опубликовал в журнале *«Русский художественный листок»* весьма посредственный рассказ *«Последний дебют»* (1889).

Когда 10 августа 1890 г., окончив «по первому разряду» Александровское училище, свежеспечённый подпоручик отправился в 46-й Днепровский пехотный полк, квартировавший в городище Проскурове Подольской губернии, он и сам не относился серьёзно к своему «писательству».

Почти четырёхлетняя служба впервые столкнула Куприна с тяготами обыденной жизни и армейской деятельности. Одним именем эти годы дали возможность Куприну всесторонне познакомиться с провинциальным военным бытом, а также познакомиться с новой жизнью белорусской окраины, еврейского местечка, с нрыпанием

литературе элиты, Впечатления этой поры явились как бы зарядом на много лет вперед (материал для ряда рассказов, в первую очередь повести *«Поединок»*, Куприн вспоминал именно в связи своей офицерской службы). В 1893 г. молодой подпоручик начинает писать *«Влотьмах»*, рассказы *«Лунной ночью»* и *«Дознание»*. Казарменные будни в Днепровском полку становятся для Куприна всё более невыносимыми. Вот так же в 1894 г. в *«Поединке»* юнкер Ромашов, ещё недавно гордившийся юнкской славой, но после напряжённых раздумий о возможности армейской муштры, дикости провинциального существования решает выйти в отставку.

Куприн подаёт прошение об отставке, получает её и в осени 1894 г. появляется в Киеве. Он много печатается в местных провинциальных газетах, пишет рассказы, очерки, заметки. Итогом этого беспокойного, полуискусственного, толурепортёрского существования были два сборника: очерки *«Киевские типы»* (1896) и рассказы *«Миннатюрьи»* (1897).

**Купринские «университеты».** Произведения Куприна 1890-х гг. неоднозначны, нередко он допускал штампы, мелодраматичность. Но это времена, и Куприн резко высмеивает собственные наработанные штампы (*«По заказу»*, 1901). Преодоление литературы, зёмных мелодраматических трафарётов и схожих с ними способствовало подлинное познание жизни. В автобиографии писателя приведён поистине устрашающий список тех занятий, какие он перепробовал, расставшись с военным мундирем: рапортером, управляющим на постройке дома, разводчиком ткацкой «махорки-серебрянки» в Волынской губернии, служил в конторе, был псаломщиком, подвизался на сцене, занимался тубакраческое дело, котел было даже постричься в монахи, служил в артели по переноске мебели фирмы некоего Абакумова, работал на разгрузке арбузов и т. д. Сумбурные, лихорадочные метания, смена «специальностей» и должностей, частые разъезды по стране, обилие новых встреч — всё это дало Куприну неисчерпаемое богатство впечатлений, и требовалось только научно обобщить их.

И вот в 1896 г., поступив заведующим учётом кузницы и столярной мастерской на один из крупнейших сталелитейных и рельсовых заводов Донецкого бассейна, Куприн пишет цикл очерков и изображений рабочих, а одновременно с ними складываются основы первого крупного произведения — повести *«Молок»*.

Это была уже во многом настоящая «купринская» Проза с её словами Бунина, «метким и без излишества щедрым языком». Так начинается стремительный творческий расцвет Куприна, давшего на стыке двух веков большинство самых значительных произведений. Талант Куприна, недавно ещё разменивавшийся наиве дешёвой беллетристики, обретает уверенность и силу. После за «Молохом» появляются произведения, выдвинувшие писателя в первые ряды русской литературы. — «Прaporщик армии» (1897), «Олесья» (1898) и затем, уже в начале XX столетия, «В цирке» (1901), «Конокрады» (1903), «Белый будиль» (1904) и повесть «Поединок» (1905).

### «Олесья»

В 1897 г. Куприн служил управляющим имением в Ровенском уезде Волынской губернии; впечатления этой поры легли в основу повести «Олесья». С сочным юмором описывает он поленник село Переброд, в живых подробностях рисует портреты «самого бедного и самого ленивого мужика» во всём селе и опытного охотника Ярмолова; исполнительного служаки, выпивохи и начальника урядника Евпсения Африкановича; изгнанной суеверными крестьянами в лес «ведьмаки» Мануйлихи. Но в центре повести герой-антагонист: приезжий из города молодой «планыш» Илья Тимофеевич и внучка Мануйлихи, гордая и самоуверенная красавица Олесья. «В ней не было ничего похожего на местных девчат, лишь которых под уродливыми повязками, прикрывающими лицо люб, а снизу рот и подбородок, носят такое однообразное, неугамное выражение... Оригинальную красоту её лица, раз увидев, нельзя было позабыть, но трудно было, даже приложив к Нему, его описать». Однако вспыхнувшее романтическое чувство в душе молодых людей изначала обречено: «планыш» под залётным служебным «делом» обязан недолгому визиту в «линейский край»; юная колдунья не желает променять свою «волшебную» существование в пугающем ее «городе». В «Олесье» воплощена одна из центральных тем литературы столетия — стремление человека быть ближе к природе, её живительным сокам и новой возможностью в условиях жёстко регламентирующей его цивилизации осуществить эту идиллию (медиаром купринский сюжет послужил благодарной темой позднейшего французского фильма «Колдунья»).

Литературная композиция. Для «Олесьи» характерна выверенность сюжета, движение сюжета по нарастающей. Действие происходит как бы музыкальным аккомпанементом природы, созвучным настроению главного героя. Прекрасный зимний день умиротворяет скучающего на поляне Тимофеевича: «Снег розовел на солнце и синел. Мной онладело тихое очарование этого торжественного, блестящего праздника...» И это служит прелюдией к встрече героя с девушкой. Неподвольноеющее чувство, «поэтическая грусть» появляется на фоне наступившей весны — «ранней, дружной и — как всегда на Польше — неожиданной». Объяснение в любви сопровождается картиной лунной ночи: «Взошёл месяц и его сияние пронизило, чисто и таинственно расцветило лес, легло среди деревьев золотыми, иссиня-бледными пятнами на корявые стволы, заснувшие сучья, на мягкий, как плюшевый ковёр, мох». Погружение завершается картиной предгрозовой напряжённости природы: «Полнеба закрыла чёрная туча с разными курчавыми, но солнце ещё светило, склоняясь к западу, и в оставшемся свете и надвигавшейся тьмы было что-то зловещее». Конец, в finale угроza избитой перебродскими бабами: «Вы видите все наплачутесь досыта!» — оборачивается будничной — страшным градом, побившим жито у половины деревни от мести крестьян Мануйлихи и её внучки. Родительское глубокое и драматическое чувство находит совершенное выражение в слове.

В основе изложенные в повести имеет элемент загадочности, таинственности Куприна? И кого можно назвать более суеверным — Ольги и старуху Мануйлиху или волесских сельчан? Кто в этой драме любви и наказа роль уготована Куприным и Илье Тимофеевичем? Какую роль в композиции повести играют гармонии природы? Вправе ли мы сказать, что в «Олесье» решена одна из центральных проблем литературы уже нового века — стремление «испарченческого» цивилизацией человека быть ближе к природе, её живительным силам и невозможность уничтожить своекорыстного мира осуществления этой идиллии?

\* \* \*

На петербургском Париже. В 1901 г. Куприн переезжает в Петербург. Позади годы скитаний, калейдоскоп причудливых

профессий, неустроенная жизнь. В столице перед писателем крыты двери редакций наиболее популярных тогдашних газет и журналов. В 1897 г. Куприн познакомился с И. А. Бунином, позже — ко времени — с А. П. Чеховым, а в ноябре 1902 г. — с М. Горьким, давно уже пристально следившим за молодым писателем. Живя в Москву, Куприн посещает основанное Н. Д. Телешовским литературное объединение «Среда»; руководимое Горьким издательство «Знание» выпускает в 1903 г. первый том «Куприна» рассказов, положительно встреченных критикой. Среди петербургской интеллигенции Куприн особенно сближается с группой дигелей журнала «Мир Божий» — редактором его, историком литературы Ф. Д. Батюшковым, критиком и публицистом А. И. Ганновичем и издательницей А. А. Дафыдовой, высоко ценившими талант Куприна. В 1902 г. писатель женится на дочери Дафыдовской, Марии Карловне. Некоторое время он деятельно сотрудничает в «Мире Божием» и как редактор, а также печатает там же свои произведения: «В цирке», «Болото» (1902), «Коры» (1903), «С улицы» (1904), но к чисто редакторской работе, мешавшей его творчеству, скоро окладывает.

• Поелиухи

В творчестве Кулрина в эту пору все громче звучат обиженные ноты. Общественный подъём в стране вызывает у него крепнущее намерение осуществить давно задуманный замысел — «хватиться» по щарской армии. Так накануне первой революции складывается крупнейшее произведение писателя — повесть «Поединок», над которой он начал работать весной 1901 г. Ход общественных событий торопил писателя. Уверенность в себе, в своих силах Куприн, человек крайне мнительный, находил в дружеской поддержке Горького. Именно к этим годам (1904—1905) относится пора их наибольшего сближения, впервые, наконец, когда уже всё окончено, — листок Куприна Горькому 5 мая 1905 г., после завершения «Поединка», — я могу сказать, что всё смелое и буйное в моей повести принадлежит Вам. Если бы Вы знали, как многому я научился от Вас и как я Вам знателен Вам за это». Предназначавшаяся для «Мира Божия» повесть была передана Куприным в издательство «Знание» и вышла с посвящением Горькому в мае 1905 г., вскоре после многих провалов русского самодержавия в войне с Японией. Для

были экземпляров шестого сборника «Знание», в котором было напечатана повесть Куприна, разошлись мгновенно, и через месяц понадобилось новое издание.

шприцами, как бы рассчитываясь с прошлым, Курчеватов вернулся в армию, которой он отдал годы юности.

На самом человеческим качествам офицеры купринской поэзии люди очень разные. Мы не поверим одному из ее героям — полковнику Назанскому, в романтическом азарте восклицающему: «Любовь людей нет вообще». Однако почти каждый из героев обладает необходимым запасом добрых чувств, притом выраженных с жестокостью, грубостью, равнодушением. Так один из знакомых Льва Толстого сказал, что в «Поединке» «всегда отрицательные типы». Толстой возразил: «Полковник Шульгинич — прекрасный положительный тип». Но хотя кавалер полка Шульгинич под своим громоподобным бурbonством говорит либо об офицерах, в подполковник Рафальский говорит о женщинах и всё свободное и несвободное время отдаёт заботе о рускостного домашнего зверинца, наконец, главный герой подпоручик Ромашов без меры страдает, когда делает свою расправу над солдатом, — их добрые чувства — это прятыворение с жестокой уставной необходимостью. Так говорит друг Куприна — Назанский, «все они, даже самые злые, самые нежные из них, прекрасные отцы и внимательные матери — все они на службе делаются низменными, трусивыми, мерзкими, мерзляшками. Вы спросите: почему? Да именно потому, что на них в службу не верит и разумной цели этой службой они не видят».

Впрочем, сам же Куприн оговаривается: по-всё. Командир капитан Стельковский, «странный человек», придерживавшийся совершенно иных правил, за что «коварищи относились к нему неприязненно, солдаты же любили». «В роте у него не ворчали и даже не ругались, хотя и не особенно нежничали, а в рядах его рота по великолепному внешнему виду и выучке не имела равных — ни любой гвардейской части». Это его рота на майском празднике вызывает слёзы своей молодцеватостью у Корпусного капитана, в котором можно узнать знаменитого генерала Драгомирова. Царское это, замечает Куприн, «пример, может быть, единственный во всей русской армии».

Образ Ромашова. Куприн показывает, что офицерство, независимо от своих личных качеств, всегда лишь орудие или жертва

бесчеловечно категорических уставных условностей, жестких традиций и обязательств. Но на людей с более тонкой душевной организацией, вроде Ромашова, служба производит отталкивающее впечатление именно своей противоестественностью и античеловечностью. От отрицания мелочинных обрядов (держать руки по швам и каблуки вместе в разговоре с начальником, тяготы носок вниз при маршировке, кричать «На плечо!») Ромашов приводит к отрицанию войны как таковой. Отчаянное человеческое «не хочу!» должно, по мысли юного подпоручика, уничтожить варварский метод решать споры между народами силою оружия: «Положим, завтра, положим, сию секунду эта мысль пронесется в голову всем: русским, немцам, англичанам, японцам... И все уже нет больше войны, нет офицеров и солдат, все разойдутся по домам». «Какая смелость! — восхищенно сказал о Ромашове Лев Толстой. — И как это цензура пропустила и как не принесли военные?»

Проповедь миротворческих идей вызывала сильные нападки в ожесточенной журнальной кампании, развязанной вокруг «Нового единства», причем особенно негодовали военные чины. Появилась крупнейшим литературным событием, прозвучавшим более злободневно, чем свежие вести «с маньчжурских полей» — юмористические рассказы и записи очевидца «На войне» В. Вересаева и антимилитаристский «Красный смех» Л. Андреева, хотя купринская повесть описывала события примерно десятилетней давности. Благодаря глубине поднятых проблем, беспощадности различия, яркости и обобщающей значимости выведенных типажей «Поединок» во многом определил дальнейшее изображение военной темы. Его воздействие заметно и на романе С. Сергеева-Ценского «Бабаев» (1907), и даже на более поздней антивоенной повести Е. Замятине «На куличках» (1914).

\* \* \*

В зените славы. В течение первого десятилетия 1900-х г. талант Куприна достигает своего зенита. В 1909 г. писатель получает за три тома художественной прозы академическую Пушкинскую премию, поделив её с Буниным. В 1912 г. в издательстве А. Ф. Маркса выходит собрание его сочинений в приложении к популярному журналу «Нива». Его талант радует сочным реализмом, в высшей степени здоровым духовным настроем и ярким колоритом. Выходят в свет выдающиеся произведения: «Любовь-война» (1906), «Суламифы» (1908), «Гранатовый браслет» (1911), «Анафема» (1913), цикл художественных очерков «Биографии» (1907—1911) и многие другие.

### «Гранатовый браслет»

До самоотречения и даже до самоупичтожения, готовы погибнуть во имя любимой женщины — тема эта, трогающая покоренной рукой в раннем рассказе «Странный случай» и расцветает в волнующем, мастерски выполненным «Гранатовом браслете». «Один из самых благородных и томительных романов о любви — и самых печальных — куприновский «брраслет», — лисал К. Паустовский. — Характерно, что любовь поражает самого обыкновенного человека — чину за канцелярским столом — чиновника коммерции Желткова. Невозможно без тяжёлого душевного напряжения читать конец рассказа с его изумительно найденным рефреном „Да святится имя Творца“. Особую силу «гранатовому браслету» придаёт то, что в нём любовь существует в виде преданный подарок — поэтический, озаряющий привычную обыденности, среди трезвой реальности и устоявшихся схем».

Куприн, стремясь воспеть красоту бескорыстного чувства, находит способом, быть может, одним из тысяч, Куприн привнес в свою повествование черты надрывности и даже мелодраматизма. Он приводит краинского и жалкого чиновника Желткова к княгине Елене безответна... Замкнутая сама в себе, эта любовь оказывается лишена разрушительной силой. «Случилось так, что меня интересует в жизни нечто: ни политика, ни наука, ни философия, ни работа о будущем счастья людей, — пишет Желтков. — Самый главный предмету моего поклонения, — для меня это только ты, — заключается только в вас». Это чувство вытесняет все мысли из сознания героя.

Романтическое поклонение женщине, рыцарское служение ей — одна из тем в произведениях Куприна чиновнику глумлению, пренебрежению, живописанию разврата, который под видом освобождения человека от «мещанских условностей» проповедовали писатели, как Арцыбашев или Анатолий Каменский.

В годы великой смуты. Куприну, писателю и человеку, были даны почти неуправляемая эмоциональность натуры, мож-

но сказать, детская наивность и доверчивость, перемежающиеся настроения и даже политических симпатий. Он восторженно встречает несчастную для России германскую кампанию 1914–1918 гг., затем разочаровывается в ней, присоединяется к немецкому режиму и видит в главе Временного правительства А. Ф. Керенском «Сердце народное» (так озаглавлен его роман в 1917 г., напечатанный в двух номерах за 1917 г. в редактируемом Эсеровской газете «Свободная Россия»). Он резко позиционирует с большевиками, именуя их «истерическими болтунами, бунтующими паяцами, честолюбивыми мизантропами, сумасшедшими алхимиками», и с этих позиций встречает Октябрьский переворот. После кратковременного ареста писателя органами Петроградской чрезвычайной комиссии (ЧК) за написание статьи в запрещённого великого князя Михаила Александровича (июль 1918 г.), почти расстрелянного, он делает попытку сотрудничества с большевистским руководством и встречается с Лениным, но получает отказ в издании беспартийной газеты «Земля». В октябре 1919 г. Куприн принимает сторону белых и становится редактором газеты Северо-Западного фронта генерала Н. Н. Юденича «Причина». Вместе с остатками разгромленной под Петроградом Балтийской армии он через Нарву и Ревель (ныне Таллин) оказывается в Гельсингфорсе (Хельсинки). Отсюда по приглашению Бунина он выезжает в Париж.

**Творчество 1920-х гг.** Первые годы в изгнании Куприн выступает преимущественно темпераментным публицистом, оказавшись на самом правом фланге эмиграции.

Однако по мере угасания в Куприне пыла пристрастного романтика в нём снова просыпался художник. Приблизительно с 1927 г., когда выходит его сборник «Новые повести и рассказы», можно говорить о последней полосе относительно зрелого творчества писателя. Вслед за этим появляются романы «Купол Св. Исаакия Далматского» (1928) и «Елань» (1929), рассказы, опубликовавшиеся в газете «Возрождение» в 1929–1930 гг. входят в сборники «Колесо времени» (1930) и «Жанета» (1931). С 1928 г. Куприн печатает главы из романа «Юнкера», вышедшего отдельным изданием в 1933 г.

- Считаете ли вы, что Куприн в повестях «Олеся» и «Гранчики» бросает понимать любовь как духовное возрождение?

Родина. Куприн всегда любил Россию горячо и нежно. Жил в радиуке с ней, как и Бунин, смог найти слова признания и любви. Он ясно сознавал, что оторванность от родины могла отразиться на его творчестве. «Есть, конечно, такое выражение, что их хоть на Мадагаскар посытай на вечное забвение, они и там будут писать роман за романом, — заявил Куприн. А мне всё надо родное, всякое — хорошее, плохое — должно родное». Здесь, быть может, с наибольшей силой проявилась особенность художественного склада Куприна. Он был, конечно, нежели «русские европейцы» Бунин или Зайцев, преимущественно привязан к малым и великим сторонам быта, многонационального уклада великой страны. Но было и то, что исчез. Исчезли рабочие, подмёртвые страшные люди («Бумажёная повесть 1896 г.»), исчезли великолепные яхты и разгулье балаклавские рыбаки («Листригоны», 1911), «финиффующие поручики и замордованные ряжевые девушки» («Девушки»). Перед глазами Куприна не привычный пейзаж старой Москвы, не панorama дикого Полесья, а чистый Бузуулонский лес или такая нарядная и в общем-то привычная французского Средиземноморья.

Некоторые мотивы вновь звучат в купринской прозе, которая становится, обретает просветлённость и чувство христианского милосердия. Нельзя не согласиться с поэтом и критиком Г. Адамовичем, когда он пишет в своей книге «Одиночество и свободолюбие»: «В юности Куприн был более энергичен, менее щадр, чем в „Людях“ или даже „Яме“, но тихий, ровный, ясный свет любви в них присущ, а особенно в этих рассказах и повестях Куприна, когда он пишет в совершенной непринуждённости: речь льётся свободно, без всякого усилия, без малейших претензий на показную „литературность“ или „художественность“ — и в ответ у читателя возникает доброе к человеку, который эту роскошь в силах себе позволить». Новеллы «Ольга Суря» (1929), «Дурной каламбур» (1930), «Любитель» (1933) на новом витке завершают линию прозы о простых и благородных людях — борцов, клоунов, циркачей, акробатов. Вослед знаменитым «Листригонам» он — в иммиграции рассказ «Светлана» (1934), вновь воскрешающий алгоритмическую фигуру балаклавского рыбака Коли Константина Гранчики, в тихой красоте её ночей и вечеров, в разнообразии гнездовок её населения — зверя, птицы, вплоть до самых мелких, по-прежнему вызывает в Куприне восхищение

и жадный художнический азарт («Ночь в лесу», 1931; «Ваньки», 1934).

«Колесо времени». Прославлению великого «царя любви», чистого, бескорыстного чувства (что было лейтмотивом множества прежних произведений) — посвящена повесть «Колесо времени». Куприн избирает местом действия шумный, яркий и красочный до декоративности Марсель, который он уже знал семнадцать лет назад в очерках «Лазурные берега». Русинженер Мишика (как его называет прекрасная француженка Мария) — это все тот же «проходной» персонаж творчества: принц, добрый, ёлышливый, слабый. Он поздний родной брат инженера Боброва («Молох»), грапорщика Лапшина («Прощающих армейский»), подпоручника Ромашова («Поединок»). Но герой и грубее их, «приземлённее»: его жгучеё, казалось бы, необыкновенное чувство лишено той одухотворённости и глубины мудрия, какими освятили своё отношение к любимой девушке персонажи. Это сильная, но более заурядная, плотская страсть, которая, исчерпав себя, начинает тяготить героя, неспособного к длительному «идеальному» чувству. Недаром сам Мишика говорит о себе: «Опустела душа, и остался один телесный член».

Куприн — мастер рассказа. Но повторим: в Куприне не требовало жил художник, который и в бедной старости, неуклонно эмигрантской безымянности находил новые краски мастерства, становившиеся с годами всё более утончёнными и совершенными. Это, в частности, проявлялось в жанре малой прозы. Куприн — великолепный рассказчик по естественности и либре, интонации. Он верный и блестящий ученик Льва Толстого; и вместе с тем урок сжатости, преподанный Чеховым, не прошёл мимо него бесследно. Куприн охотно обращается к историческим анекдотам и преданиям, берёт готовую канву, расцвечивая её рассказами своего богатого языка. Так рождаются новеллы «Тень Наполеона» (1928), «Царёв гость из Наровчата» (1931) — легенда о посещении заштатного городка императором Александром I, «Однорукий комендант» (1929) — эпизод из парижской биографии генерала И. Д. Скобелева, «Геро, Леди и пастух» (1929) — «трогательное предание» о греческом полите и жрице в храме Артемиды, «Четверо нищих» (1929) — французская легенда о короле Генрихе IV. Однако в сознании Куприна жила мечта о крупном полотне, которое запечатлевало бы милую его сердцу Россию.

Полубно другим крупным русским писателям, когда-либо жившим на чужбине, обратились к жанру художественной автобиографии (И. А. Бунин, И. С. Шмелёв, А. Н. Толстой, А. А. Фадеев и др.). Куприн посвящает своей юности самую знаменитую вещь — роман «Юнкер». В определённом смысле это произведение итогов «Юнкера», — сказал сам писатель, — «заключающий русской молодёжи».

В нём подробно воссоздаются традиции и быт Третьего Римского конгресса юнкерского училища в Москве, рассказываются о преподавателях и офицерах-воспитателях, однокашниках и товарищах Куприна, говорится о его первых литературных успехах и парижской «безумной» любви героя. Однако «Юнкер» — просто «домашняя» история юнкерского училища на фоне известование о старой, «удельной» Москве — Москве «старой сороков», Иверской часовни Божьей Матери в Цариково, Цариковского института благородных девиц, что на Царицынском острове, всё сотканное из летучих воспоминаний. Но вспоминая эти воспоминания, трогают знакомые и неизвестные детали: сегодня силуэты Арбата, Патриарших прудов, Земляного вала. «Удивительна в «Юнкерах» именно эта сила художественного видения Куприна, — писал, откликаясь на появление романа Иван Лукаш, — магия оживляющего воспоминания, поэтическая работа создания из «осколков» и «пыльца» прекрасной, лёгкой и светлой Москвы — фрагментов совершенно живого движения и совершенно живых воспоминаний Александра III».

Книга — и человеческое, и художественное завещание Куприна. К лучшим страницам романа можно отнести те, где юноша, обладающий силой обретает свою внутреннюю оправдание. Тихоны, в частности, эпизоды поэтического увлечения юношины Зиной Бельшёвой.

Но всё же, несмотря на обилие света, музыки, празднеств — «блеск тропаны по уходящей зиме», грома военного оркестра в парижских баллах, «шениколёпия бала в Екатерининском институте», настроения юнкеров-александровцев («Роман Куприна — поэтический роман о телесных радостях молодости, о звенящем звуке нынешним жизньюющим юности, бодрой, чистой», — писал Иван Лукаш), это печальная книга. Вновь юноша, «неписуемой, сладкой, горьковатой и пожной грустью», который возвращается к России. «Живёшь в прекрас-

ной стране, среди умных и добрых людей, среди памятников величайшей культуры, — писал Куприн в очерке «Родина», — Но всё точно понарошку, точно разворачивается фильм. И вся моя чаливая, тупая скорбь в том, что уже не плачешь во сне и не видишь в мечте ни Знаменской площади, ни Арбата, ни Поварской, ни Москвы, ни России». Этим чувством безудержной хронической настальгии пронизано последнее крупное произведение Куприна — повесть «Жанета».

«Жанета». Точно фильм проходит мимо старого профессора Симонова, когда-то знаменитого в России, а ныне катящегося в бедной мансарде, жизнь яркого и шумного Парижа. Смешной и нелепый старик одиноко и бесцельно влечёт в чужой стране остаток дней и, чтобы заполнить их пустоту, приязняется к маленькой полуницей девочке Жанете. В старике Симонове, добром и трогательно-беспомощном, мы узнаём черты старенького «апа» Куприна. Недаром писатель выделяет в своей герое главную черту: «Любовь ко всем детям, умиление над их беспомощностью, радость слышать их голоса и видеть их улыбки, созерцать их игры и их первые попытки к общежитию постоянно наполняли его душу целительным бальзамом. Он не ради щегольской фразы, но от глубины сердца произнёс свой афоризм:

— Тот, кто написал хорошую книгу для детей или избрал детские штанишки, не связывающие движения и приятные в носке, — тот гораздо больше достоин благородного бессмертия, чем все изобретатели машин и завоеватели стран». Так за фигуей профессора Симонова нам видится сам Куприн, автор замечательных детских произведений — «Белый пудель», «Чудесный доктор», «Слон»...

Лишь глубоко больным, неспособным работать вернулся в 1937 г. на родину Куприна. Но как вернулся? По авторитетным воспоминаниям писателя Н. Никандрова, он не приехал в Москву, а его привезла туда жена, как вещь, так как он ничего не сознавал, где он и что он. В советской Москве за Куприна были написаны панегирические очерки и ликовились покаянные интервью; но только нацарапанная немощной рукой подпись принадлежала достоверно ему. Он умер от рака в Ленинграде в 1938 г., там же покончила с собой в пору блокады его жена Елизавета Морицевна.

#### Вопросы с практической стороны

1. Какие направления реалистической прозы существовали в начале века?
2. Каковы особенности ранних рассказов Куприна?
3. Какие впечатления детства и юношества питали гуманистическую устремлённость Куприна, его внимание и спасительное к «блажому маленькому человеку» («Поединок», «Олеся», «Гамбринус»)?
4. Какова роль культа физической красоты и силы в предреволюционных произведениях Куприна? Почему в условиях жестокой действительности эти качества обретены на гибель («В ширках», «Изумруд»)?
5. В чём проявляется верность Куприна реалистическим заветам? Какое место занимает в творчестве писателя «река жизни» — профессиональный, военный, заводской, рыбакский, чиновничий уклад или национальный быт — русский, украинский, белорусский?
6. Как изображена русская армия в повести «Поединок»? В чём это изображение перекликается с действительностью того времени?

#### Практическое задание

Какие изменения в отношении А. Куприна к русской армии и ее традициям вы проследите, если сравните повести «Поединок» (1905) и «Юнкер» (1933)?

#### Сравнительный художественный анализ

1. Покажите на конкретном анализе текста, в чём близость Куприна с его вниманием к внутренней жизни человека Льву Толстому и Чехову как мастеру жанра форм прозы («Олеся», «В ширках», «Жидоек»).
2. Сравните композиции повести «Олеся». Какую роль в них играют картины природы?
3. Что такое «естественная личность» и какими художественно-изобразительными средствами она воплощена в повести «Олеся»? Докажите анализом языка произведения.
4. Покажите, в чём следует Куприн («Олеся») традиции Л. Толстого («Казаки») и в чём полемизирует с классиком литературы.

#### Проверка знаний

Тема трагической любви в творчестве Куприна («Олеся», «Гранатовый браслет»).

## Темы рефератов



Русская армия в произведениях Куприна («Поединок», «Боярка»).

## Проект



Традиции Толстого в произведениях Куприна.

## Собеседование



- Куприн К. А. Куприн — мой отец. — М., 1979. В этой книге дочь писателя рассказывает о своём отце прежде всего как о человеке, современнике грандиозных событий XX столетия. Особый интерес представляют главы книги, посвящённые парижской жизни Куприна, друзьям писателя из эмиграции — Бальмонту, Шмелёву, Саше Чёрному и др.
- Михайлов Олег. Куприн. — М., 1981. — (Серия «Жизнь замечательных людей»). Беллетристизированные главы книги в жанре, увлекательном форме содержат рассказ о драматической, полной приключений и глубоких потрясений жизни Куприна. Специальные разделы книги посвящены анализу творчества писателя и вводят читателя в его художественную либретто, подчёркивая своеобразие дарования.



**ЛЕОНИД НИКОЛАЕВИЧ  
АНДРЕЕВ**

(1871—1919)

- Раннее творчество. ■ От реализма к Модернизму. ■ Писатель-экспрессионист.
- Художественное своеобразие творчества

Леонид Андреев был «нофым» писателем, целиком принадлежащим наступившему XX веку. Его рассказы, повести, драмы поражали воображение силой и искренностью желания автора разделить страдания человека, необыкновенным, порой болезн

ром выражением в отстаивании излюбленных — то геройские, то мрачно-упаднические — идей, стремлением к скоплению ярких и драматических — часто мелодраматичных — ситуаций. Его произведения были непохожи на привычную литературу: они увлекали или отталкивали, но всегда оставляли равнодушным.

**Нравственность юной души.** Внук орловского предводителя дворянства и крестьянки, сын бедного землемера, писатель появился на свет в гордой окраине, полуголодный студенческий был, не разлад с самим собой, ненависть к бессмысленному существованию «толпы». Шестнадцатилетним гимназистом он заявлял в дневнике: «Придёт время, я нарисую людям потрясающую картину их жизни». Он испытывал гристины жестокого душевного состояния, несколько раз покушался на самоубийство (однажды руки у него была пробита пулём, пальцы скрючены). Однажды был обуравляем жгучими, разъедающими, болезненными помыслами, жаждой славы и известности. Как-то Горькому: «Ещё четырнадцать лет я сказал себе, что живу, или — не стоит жить».

Раннее творчество. Леонид Андреев вошёл в литературу конца XIX в. (5 апреля 1898 г. в газете «Курьер» впервые подпись был помешан пасхальный рассказ «Барышня Гараскова»). И его ранние рассказы — «Жили-были», «Сказка о пыжем», «Петыка на даче», «Гостиные», «Из жизни каблучка Каблукова» и т. д. — явили нам традиционный демократическую устремлённость, заметное влияние Чехова и Горького. Пример — рассказ «Петыка на даче» (1898), о котором спастрадание к грязному и забитому парикмахерско-кузнецкому, похожему не на десятилетнего ребёнка, а на стареющегося кафлика. Однако уже здесь мотивы, знакомые по роману «Ваньке Жукову», осложнены демонстративным беспечным автора в судьбу своих героев. Даже в этих похожих на крепких реалистических рассказах ощущимо и нечто иное. «Так бывает; так может быть», — утверждали пропагандистами писатели XIX в. «Да будет так», — говорил Андреев. Уже в этих ранних произведениях ощущаются зачатки того, что Горький назвал «изображением мятежей внутри души». Сочинением времени в творчестве Андреева всё более явственно становятся мотивы «социального пессимизма», тяготение к социальной человеческой психики и символическим обобщениям

в изображении людей. В этом было уже отличие Андреевы от писателей традиционного реализма. Он шёл не от непостижимых впечатлений жизни, а с поразительным художественным вдохновением подводил материал под загадку заданную схему.

Вот ранний рассказ «Большой шлем» (1899), герой которого Николай Дмитриевич Масленников, умирает за карточным столом. В момент своего наивысшего «игроцкого» счастья. И тут слыханное дело — оказывается, что партнеры Масленникова с которыми он много лет коротал в маленьком городке дни и вечера, не знают о нём ничего, даже его адреса... Здесь в обдючно (пусть и в ущерб правдоподобию) идея о трагической разобщённости людей.

**Восхождение.** Литературная карьера Леонида Андреева началась необыкновенно счастливо. Безвестный товарищ по скромного повёренного, вчерашний судебный хроникёр газеты «Нарвье», он в короткое время выдвигается в первые ряды русских писателей, становится владельцем дум читающей публики. И это значило для него знакомство с Горьким (в 1898 г.), перешедшее вскоре в длительную, хотя и неровную, но очень благотворную для него дружбу. «...Если говорить о лицах, оказавших决定性ное влияние на мою писательскую судьбу, — сказал Андреев, — то я могу указать только на одного Максима Горького, исключительно верного друга литературы и литераторов». Всё за Горьким Андреев вошел в телешовский литературный кружок «Среда» и демократическое издательство «Знание». Появившаяся в 1901 г. сборник его рассказов разошёлся в двенадцати изданиях общим тиражом для того времени необычайным сроком семь тысяч экземпляров. В эту пору он один из немногих писателей-«Знаниевцев», едва ли не самая яркая звезда в звездии «Большого Максима». Но та же самая сила — движимость от времени, его притивов и отливов, — которая сделала Андреева сподвижником Горького, и отдала его, уведя к центру полюса литературы.

На все перемены общественной, политической жизни Леонид Андреев откликнулся с какой-то, хочется сказать, сейсмографической чуткостью. Подхваченный общественным подъёмом, он создаёт жизнеутверждающую новеллу «Весной» (1902) и «Мирезу» (1903) — рассказ о пробуждении геройского чюдинка под влиянием товарищеской солидарности в робком и аполитичном обывателе. Когда вспыхнула Русско-японская война, он явил-

ся с обличительным «Красным смехом», пронизанным антиимperialистским протестом против бессмыслицы бойни. А когда началась революция 1905 г., он пишет В. В. Вересаеву: «Вы видите, ни одной мысли в голове не осталось, кроме революции, революции, революции...» И это не была пустой фразой. Бежавший из своего дома, покинувшего свою квартиру для проведения забастовки ИСДРГП Москвы, заключают в Таганскую тюрьму. Он пишет в письме «К звёздам», в которой создаёт образ рабочего Трейча, близкого Нилу из горьковских «Мечтаний». Затем наступает реакция, и тот же Андреев оказывается в тюрьме, в антиреволюционном рассказе «Тыма» (1907), появление которого усугубляет его расхождения с Горьким. Сам Андреев пишет: «Сегодня я мистик и анархист — ладно; завтра я буду революционные вывески... а послезавтра я, быть может, буду в Ильерской с молебном, а оттуда на пирог к частному священнику».

Сорванных реалистма и модернизма. Однако за всеми этими колебаниями мятника — влево, вправо, снова влево и т. д. — всё равно вырисовывалась общая устремлённость художника-литератора Леонида Андреева. Писатель, чуткий к социальным проблемам, довольно быстро изживает иллюзии сентиментализма и, начиная с 1906 г., в несколько благодушного гуманизма и, начиная с 1910 г., стремится в обобщённых образах-символах выразить всю противоречивость жизни человеческого общества в его социальных, уловых моментах. «Вопрос об отдельных индивидуальностях как-то исчёрпал, отшёл», — признаётся Андреев в письме к В. В. Вересаеву в 1906 г., — хочется все эти разномощные индивидуальности так или иначе, войною или миром, в общем, с человеческим». Человек «вообщё», оказавшийся в экзистенциальной ситуации, — вот что привлекает его внимание. «Мне не важно, кто «я» — герой моих рассказов: поп, крестьянин, рабочий или скотина, — делится он в письме к К. И. Чуковскому. — Мне важно только одно — что он человек и как он живёт один и те же тяготы жизни».

Чтобы придать об успехе произведений Андреева у читателя, в течение всех 1900-х гг. он только растёт. Ответом на рассказы у революционерами является знаменитый «Рассказ о семи пытках» (1908). Однако внимание писателя концентрируется не на «тиных» переживаниях приговорённых к смерти, которые проходят через этапы мученичества: судилище, пребыва-

ние в камере, последнее свидание с близкими, казнь. Всё конкретное убрано, остались лишь мучительные ощущения семерых людей вблизи неумолимо наступающей смерти. Человек и смерть — такова философская проблема, которую ставит Андреев в «Рассказе о семи повешенных». Преступление и возмездие — суть повести «Губернатор» (1905), где царский сановник, отдавший приказ стрелять в безоружных людей, сам понимает неизбежность расплаты за содеянное и локально ожидает чёрный револьверный глазок террориста.

Протест Леонида Андреева, при всём его максимализме, не в себе глубокое внутреннее противоречие. Увлечённый мрачной философией Шопенгауэра и психологией «подпольного человека» Достоевского, писатель страстно обличает современную культуру, современный город, современное общество, идёт, кажется, до последней черты в критике религии, морали, разума. Однако у этой черты его героя вскрывают скепсис, безверие, мысли о неминимости страдания и невозможности счастья. Отец Василий («Жизнь Василия Фивейского») внезапно открывает, что там ничего нет, и бросает проклятие не существующему уже для него Богу: «Так зачем же всю жизнь мою Ты держал меня в пленах, в рабстве, в оковах? Ни мысли, ни свободы! Ни чувства! Ни вздоха!» Но что ждёт его теперь, в свободе безверия? Отчаяние бессмысленной жизни. Доктор Керженцев («Мысль»), совершивший убийство из ревности, постигает тщету человеческого разума и морали, в Мицхамском порыве поднимается над обществом: «Вы скажете, что нельзя красть, убивать, а я вам скажу, что можно убивать и грабить, и это очень нравственное». Однако слабость разума оборачивается против него самого, когда, помешанный в психиатрическую больницу, Керженцев остаётся наедине «со своим малым, бессильным, до ужаса одиноким „я“». Анархист Савва (одноимённая драма) познаёт всю нелепость общественного устройства и мечтает взорвать общество, культуру и оставить «голого человека» на «голой земле». Но первая же попытка Саввы сломить устои общества (он взрывает в монастыре икону) только приводит к укреплению этих устоев и усилению веры у «толпы».

Революционные матежи ведут у Андреева к перерождению рыцарей идеи в разбойников, «глесных братьев» (роман «Саша Жегулёв», 1911), вызывают разгул первобытных инстинктов, оргии бесмысленных убийств, уничтожение культурных ценностей, само-

разрушение (пьеса «Царь-Голод») и, как результат, завершаются вытеснением деспотической власти, торжеством угнетателей (рассказ «Так было», пьеса «Царь-Голод»). Анархический протест, анархистское отрицание буржуазного общества обрачиваются новицием в человёка, в его здоровое, творческое начало.

Л. Андреев и символизм. Подобно символистам, Андреев отвергал бытовизм, «плоское описание». Он устремлялся, преодолевая реальность, «вглубь» — к метафизической сущности вещей, чтобы открыть вожделенную «тайну». Но полное бездействие приводило его к тотальному отрицанию смысла жизни и ценности человека как такового. Как замечал по этому поводу один из мастеров символизма Вяч. Иванов, «сведение символизма к итезизму обрекает личность на вынужденное уединение среди бесконечно лияющих вокруг него провалов в ужас небытия». Говоря «Моих записок» (1908), который из-за судебной ошибки автора лет просидел в тюрьме, свобода представляется куже зачленения: весь мир видится ему огромной бессмертной тюрьмой. И выхода из этой тюрьмы, избавления, по Андрееву, нет и не может быть.

«Кто я? — размышлял Андреев в 1912 г. — Для благородных дендиотов — привратный реалист; для наследственных реалистов — подфэртельный символист». Осознавая некую двойственность своей идейной позиции и художественного метода, писатель эмоционально остро переживал это, страдая от глубоких расхождений со своим недавним другом Горьким.

Писатель-экспрессионист. Кто же был Леонид Андреев? Кому направлению принадлежит его творчество? Он явился одним из первых, самых ранних представителей экспрессионизма в литературе (от фр. expression — выражение, выразительность) — направления, сложившегося в период Первой мировой войны и последовавших за ней революционных потрясений и передавшего ощущение кризиса буржуазного мира. «Русские модернисты, — замечает теоретик литературы П. В. Палиевский, — шли впереди своих западных коллег, но им явно не везло международным признанием...»

Экспрессионизм, возникший в Германии сначала как направление в живописи, пришёл на смену импрессионизму: «изображение заменяется выражением», кричащее «я» художника вы-

Тесняет предмет; в сравнении с предшествующим искусством «не глаза, а рот» (по характеристике австрийского писателя Германа Бара).

Этот крик на самой высокой ноте, рационалистическая символика, нарочитый схематизм в построении характеров, «свободы дённых» от всего конкретного, склонение таинственных и ужасных событий характерны для произведений Андреева.

Под оплывающей синевой, которую держит Некто в сором, приходит бессмыслица жизнью Человека, сопровождаемая равнодушными словами зловещего резонёра: «В ночи небытия вспыхнет светильник, и будет гореть, пока человек, ограниченный зренiem, не видя следующей ступени жизни, пройдёт все их и возвратится к той же ночи, из которой вышел, и стинет бесследно. И жестокая судьба людей станет и его судьбой» (драма «Жизнь Человека»). На лычный карнавал к герцогу Ларенцу вместо друзей являются страшные призраки. И, окружённый наступающими на него чёрными масками, сходит с ума молодой герцог и, безумный, гибнет в пламени пожара («Чёрные маски», 1908).

Впрочем, Леонид Андреев почти одновременно работал над произведениями абстрактно-символического характера и произведениями реалистической ориентации. Одним и тем же 1908 г. помечены глубоко психологический «Рассказ о семи повешенных» и фантастическая драма «Черные маски», в 1910 г. появляются бытовая пьеса о студенчестве «Gaudeteatis» и сугубо символистская «Анатема». В самих произведениях, насыщенных абстрактной символикой, мы встретим и сугубо реалистические сцены («Жизнь Человека»). Андреев ищет новые формы изобразительности, стремится расширить возможности литературы.

**Художественное своеобразие.** Протест против подавления личности — вот проблема проблем андреевского творчества.

■ Этой цели подчинены все художественные средства — приподнятая риторика в пьесах и прозе, исключительные ситуации, неожиданные повороты мысли, обилье парадоксов, программа исповеди, записок, дневника, когда до предела обнажается душа «разобществлённого человека».

Горький сетовал в воспоминаниях на то, что Андреев, в юмористических беседах умевший «пользоваться юмором гибко и красива», в рассказах «терял — «сожалению — эту способность».

Но это было связано у Андреева с концепцией обезличенного человека, возникающей даже из комических и как будто безобидных положений. Маленький, рабский чиновник второго департамента Котельников в лёгком подпитии выпаливает: «Я очень люблю негритянку», вызывая хохот сослуживцев и начальства («Оригинальный человек»). Бытовой анекдот? Но Андреев разворачивает его в трагикомедию. Вырвавшаяся фраза так сильно ранит чиновника, что подчиняет себе всю его судьбу. Им горят безликие сослуживцы, безликий столоначальник.

В большинстве произведений Андреева остродраматические наполнения мысли и волн разворачиваются в «очищенной» от внешнего мира среде, которой становится сама мятущаяся душа героя. Идея обезличенности людей воплощается в серии масок, внешних конкретных и индивидуальных черт: Человек, Отец Капитана, Соседи, Доктор, Старухи и т. д. (драма «Жизнь Человека»). Появляются и персонажи, выражющие состояния души отталкиванные идеи, как-то: Зло, Рок, Разум, Бездна и т. п. Обезличенные люди безвольно отдаются во власть действующих ими таинственных сил. Отсюда значительная роль фантастики в творчестве Андреева, который обращается к наследству Эдгара Аллена («Маска красной смерти», «Праздник мертвцов», «Яма в штанах») или прямо переосмысливает его новеллу «Падение дома Уилера» в рассказе «Он» (1912). Драма идей, которой является творчество Андреева, приводит его к увлечению Достоевским, и воздействие ощущается и в первом, напряжённом языке, и в выборе героя, самоуглублённого фанатика, одержимого мечтой «человека из подполья». Задолго до немецких экспрессионистов (Э. Толлер, Г. Кайзер, Л. Франк), а также близкому им Ф. Кафки Андреев с незаурядной трагической силой выразил страдания одиночной личности, мучающейся в условиях машинного мира».

**Последние годы.** Первая мировая война вызвала у большинства русских литераторов прилив патриотических устремлений. Андреев оказался в авангарде этого поэтизия. «Начав войну, — заявляет он в интервью газете «Нью-Йорк таймс» в сентябре 1914 г., — мы доведём её до конца, до полной победы над Германией; и здесь не должно быть ни сомнений, ни колебаний». Он пишет десятки статей, участвует в редактировании журнала «Нечестивое», в 1916 г. возглавляет литературный отдел органа крупной буржуазии «Русская воля». В пьесе «Закон, король

и свободы» Андреев воспевает союзника по борьбе с Германией — бельгийского короля Альберта. 18 октября 1915 г. он выступает со статьёй «Пусть не молчат поэты», в которой призывает воспеть войну. Действительность обманула ожидания Андреева. Февральская революция, развал на фронтах, разруха, голод, стачки и демонстрации, близящаяся новая революция — всё это лишь усилило у Андреева прорывавшееся и ранее чувство смятения и даже отчаяния. «Мне страшно! — восклицает он в одной из статей, напечатанной 15 сентября 1917 г. на страницах газеты «Русская воля» (где Андреев возглавлял литературный отдел). — Как слепой, ищущий я в темноте и ищу Россию. Где моя Россия? Мне страшно. Я не могу жить без России. Отдайте мне Россию! Я не коленях молю вас, укравших Россию: отдайте мне Россию, верните, верните». В разгар революционных событий он первым бежит в Финляндию, на свою дачу в Райволо, и оказывается отрезанным от России, по которой жестоко тоскует.

В революционерах-большевиках он увидел только «гоевские рожки и мизкие лбы», но художественно отразить русскую трагедию Леонид Андреев не успел и, видимо, не мог. Он лишь протестовал: «Надо совсем не знать разницы между правдой и ложью, между возможным и невероятным, как не знают её сумасшедшие, чтобы не почувствовать социалистического баухальства большевиков, их нынешними лжи, то тупой и мёртвой, как мымание пьяного, как двакреты Ленина, то звонкой и виртуозной, как речи кровавого шута Троцкого».

В Финляндии Андреев работает над романом «Дневник Сатаны», где сатирически изображает империалистическую Европу на кануне Первой мировой войны. Он во власти отчаяния и страха. Его сознанию видится гибель привычной, устойчивой России и впереди — только хаос, разрушение. «Как телеграфист на тонущем судне посыпает ночью, когда вокруг мрак, последний призыв:

«На помощь! Скорее! Мы тонем! Спасите!» — так и я, движимый верою в доброту человека, бросаю в пространство и мрак свою мольбу о тонущих людях... Ночь темна... И страшно море! Но телеграфист верит и упрямо зовёт — зовёт до последней минуты, пока не потухнет последний огонь и не замолчит навсегда его беспроволочный телеграф», — пишет он в одном из самых последних произведений «Спасите! (SOS)».

12 сентября 1919 г. Леонид Андреев скончался от разрыва сердца в финской деревушке Нейвала.

1. В чём принципиальное отличие рассказа «Большой шлем» от традиций реализма? Почему для четырёх одиноких людей игра в арист становляется единственным смыслом жизни?
2. Как характеризует Масленникова его заветная мечта выиграть «большой шлем»?

1. Охарактеризуйте пьесу «Царь-Голод» как явление театра символизма.
2. Какие герой-символы выступают в этой пьесе и каково идеино-наполнение главного символа — Царя-Голода?
3. Объясните на примере этой пьесы взгляд писателя на насилиственное приобщивание общества.

- Андреев Леонид. Повести и рассказы: В 2 т. / Вступ. ст. В. Н. Чувакова. — М., 1971.  
Автор вступительной статьи на богатом фактическом и архивном материале рассматривает творчество Л. Андреева.
- Исауитова Л. Творчество Леонида Андреева: 1892—1906. — Л., 1976.  
В книге последовательно просматриваются этапы творчества писателя, начиная с ранних публикаций (1890-е гг.) до издания драматических произведений 1906 г.

### ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ШМЕЛЕВ

(1873—1950)

- Трагедия писателя. ■ Начало творческого пути. ■ Эпопея «Сияние мертвых».
- Творческая индивидуальность: «Богомолов», «Лето Господне». ■ «Великий мастер слова и образа». ■ Язык произведений Шмелёва



Личность писателя. «Среднего роста, худощавый, большие синие глаза... Эти глаза владеют всем лицом... склонны к ласковой усмешке, но чаще глубоко серьёзные и грустные. Его лицо

изборо́жено глубокими складками-гладинами от созерцания и сострадания... лицо русское — лицо прошлых веков, пожалуй — лицо старовера, страдальца. Так и было: дед Ивана Сергеевича Шмелёва, государственный крестьянин из Гусиц Богословского уезда Московской губернии, — старовер, кто-то из предков был ярый начётчик, борец за веру — выступал при царевне Софии в «прях», то есть в спорах о вере. Предки матери тоже вышли из крестьянства, исконная русская кровь течёт в жилах Ивана Сергеевича Шмелёва». Такой портрет даёт в своей книге чуткий, внимательный биограф писателя, его племянница Ю. А. Кутырина. Портрет очень точный, позволяющий лучше понять характер Шмелёва-человека и Шмелёва-художника. Глубоко народное, даже простонародное начало, тяга к нравственным ценностям, вера в высшую справедливость и одновременно отрицание социальной неправды определяют его натуру.

Один из видных писателей-реалистов, близкий горьковской школе (повести «Гражданин Уклейкин», 1907, и «Человек из ресторана», 1911), Шмелёв пережил в пору революции и Гражданской войны глубокий нравственно-религиозный переворот.

События Февраля 1917 г. он встретил восторженно. Шмелёв совершает ряд поездок по России, выступает на собраниях и митингах. Особенно взволновала его встреча с политкаторжанами, возвращавшимися из мест заключения в Сибири.

«Революционеры-каторжане, — с гордостью писал он сыну Сергею, прaporщику артиллерии, в действующую армию, — оказываются, очень меня любят как писателя, и я, хотя и отклонял от себя почётное слово — товарищ, но они мне на митингах заявили, что я — ихний и я их товарищ. Я был с ними на каторге и в неболе, — они меня читали, я облегчал им страдания».

Позиция. Однако Шмелёв не верил в возможность скорых и радикальных преобразований в России. «Глубокая социальная и политическая перестройка сразу вообще немыслима даже в культурнейших странах, — уверял он в письме к сыну от 30 июля 1917 г., — в нашей же и подавно. Некультурный, тёмный народ наш не может воспринять идею переустройства даже приблизительно». Октябрь Шмелёв не принял и, как честный художник, писал только о том, что мог искренне прочувствовать (повесть 1918 г. о крепостном художнике «Неуловимая чайка»; проникнутая осуждением войны как массового психоза повесть 1919 г. «Это было»).

**Трагедия отца.** Об отъезде Шмелёва в эмиграцию следует сказать особо. О том, что он уезжал не собираясь, свидетельствует уже тот факт, что в 1920 г. Шмелёв покупает в Крыму, в Алуште, дом с клочком земли. Но трагическое обстоятельство всё перевернуло. Сказать, что он любил своего единственного сына Сергея, — значит сказать очень мало. Прямо-таки с материнской нежностью относился он к нему, а когда сын-офицер находился на германской войне, в артиллерийском дивизионе, синие дни, писал мажные письма: «Ну, дорогой мой, кровный мой, единичник мой. Крепко и сладко целую твои глазки и всего тебя...»

В 1920 г. офицер Добровольческой армии Сергей Шмелёв, отдавшийся уехать с врангелевцами на чужбину, был взят в Феодосии из лазарета и без суда расстрелян. И не он один. Как расстрелял 10 мая 1921 г. И. Зренбург, офицеры остались после Франгеля в Крыму главным образом потому, что сочувствовали большевикам, и Бела Кун расстрелял их только по недоразумению. Среди них погиб и сын Шмелёва. Никакого недоразумения не было, а был сознательный геноцид. «Война продолжается, пока Крыму останется хоть один белый офицер» — так гласила телеграмма заместителя Троцкого в Реввоенсовете Склянского.

Когда в 1923 г. в Лозанне русским офицером Конради был убит торговый представитель Советского Союза в Италии литератор В. В. Боровский, Шмелёв обратился с письмом к защитнику Конради Оберу. В письме он по пунктам перечислил совершенные красными преступления против человечности, которым стал свидетелем, начиная с расстрела его сына и кончая погромом до 120 тысяч человек.

Шмелёв долго не мог поверить в гибель своего сына. Его сидания — страдания отца — описанию не поддаются. В ответ на приглашение, присланное Шмелёву Буниным, выехать за границу, «на работу литературную», тот приспал письмо, которое (по свидетельству В. Н. Муромцевой-Буниной) трудно читать без слёз. Приняв бунинское приглашение, он выезжает в 1922 г. сперва в Берлин, а потом в Париж.

«Солнце мёртвых». Поддавшись безмерному горю утраты, Шмелёв переносит чувства осиротевшего отца на свои общественные взгляды и создаёт пронизанные трагическим пафосом обречённости рассказы-ламфлеты и ламфлеты-повести — «Каменный век» (1924), «На пеньках» (1925), «Про одну старуху» (1925). В этом ряду, кажется, и «Солнце мёртвых», произведения,

которое сам автор назвал эпопеей. Но уже эта повесть по приключению может быть названа одной из самых сильных вещей Шмидта. Вызвавшая восторженные отзывы Т. Манна, А. Амфитеатрова переведённая на многие языки, принёсшая автору европейскую известность, она представляет собой как бы влак по России — трагический эпос о Гражданской войне. На фоне бесстрастной в своей красоте крымской природы страдает и гибнет всё живое — птицы, животные, люди. Жестокая в своей правде, книга «Солнце мёртвых» написана с политической, драматической интенцией и наполнена глубоким гуманистическим смыслом. Она ставит перед нами вопросы о ценности личности в пору великих социальных катастроф, о безмерных и зачастую бессмысленных жертвах, принесённых Молоху Гражданской войны.

Глубже других оценивший творчество Шмелёва филолог И. А. Ильин сказал: «В Шмелёве-художнике скрыт мыслитель. Его мышление его остаётся всегда подземным и художественным — идёт из чувства и облекается в образы. Это они, его герои, пронизносят эти глубоко пронумерованные афоризмы, полные искренней и умной соли. Художник-мыслитель как бы ведает подданным смысл описываемого события и чует, как зарождается мысль в его герое, как страдание рождает в его душе некую глубокую и верную, мировоззривающую мудрость, заложенную в событие. Эти афоризмы выбрасываются из души, как бы взорвав потрясенное сердце, именно в этот миг, когда глубина поднимается вверх ху силу чувства и когда расстояние между душевными пластами сокращается в мгновенном озарении. Шмелёв показывает людей страдающих в мире, — мире, лежащем в страстях, накапливающем их в себе и разряжающем их в форме страстных взрывов. И нам, захваченным ныне одним из этих исторических взрывов, Шмелёв указывает самые истоки и самую ткань нашей судьбы... Наш страх человеческий! Душу не расстреляешь!..» («Свет разума»). «Ну, а где правда-то настоящая, в каких государствах, я вас спрошу?! Не в законе правда, а в человеке» («Про одну старуху»). «Ещё остались праведники. Я знаю их, Их немного. Их слишком мало. Они не поклонились соблазну, не тронули чужой пищи и боятся в петле. Живо-ворящий дух в них, и не поддаются им всесокрушающему камню» («Солнце мёртвых»).

Как видно, против русского человека Шмелев не злобен, хотя и многое в новой жизни проклял. И творчество в последние три десятилетия его жизни, безусловно, не может быть сплошь

сторонним взглядам писателя. О Шмелеве этой поры —  
литераторе и художнике — писал 7 июля 1959 г. автору этих  
встреч Лайцев:

сильного темперамента, страстный, бурный, очень  
живой и irgendзвинно всегда связанный с Россией, в част-  
ности, а в Москве особенно — с Замоскворечьем. Он  
однажды человеком остался и в Париже, ни с какого кон-  
ца не мог принять не мог. Думаю, как и у Бунина, и у меня,  
все времена его произведения написаны здесь. Лично я счи-  
таю, что книгами „Лето Господне“ и „Богомолье“ —  
один из полных выразился его стихия.

Бонч-Осмоловский, «Лето Господне» (1933—1948) явились вершине творчества Шмелёва. Он написал немало значительного и интересного: помимо уже упомянутого «Солнца мёртвых», следует назвать романы «История любовная» (1929), «Маки и Москвичи» (1936). Но магистральная тема, которая всегда привлекала, обнажалась, выявляла главную и сокровенную сущность жизни (что должно быть у каждого подлинного писателя), — предотчетно открывается именно в этой дилогии, неизвестной даже привычному жанровому определению (быльня? эпиф воспоминание? свободный эпос?); путешествие детства, судьба, испытания, несчастье, просветление.

и должен выходить к чему-то положительному (иначе зачем мысли о России, о Родине. Шмелёв пришёл к ней на сознание из сна. Из глубины души, со дна памяти подымались воспоминания и картины, не давшие иссякнуть обмелевшему было току памяти и пору отчаяния и скорби. Из Франции, чужой и «странный» страны, с необыкновенной остротой и отчёльностью вернулся Шмелёву старая Россия. Из лютейших закромов памяти, из покоя и спокойствия детства, составившие книги «Богомольцы», «Господне», совершиенно удивительные по поэтичности, чистоте свету, драгоценным россыпям слов. Литература художественная — всё-таки «храм», и лишь поэтому она [подлинная] не гибнет, не теряет своей ценности с гибелю социального мира, подчиняющего. Иначе место её — чисто историческая, иначе бы ей довольствоваться скромной ролью документа

Но именно потому, что настоящая литература — «храм», она воспринимается (а не наоборот). Душестроительство, учительство, вдохновение — в этих гармоничном слиянии временного и вечного.

ного, злободневности и непреходящих ценностей. «Почвенничество» Шмелёва, его духовные искания, вера в неисчерпаемые силы русского человека, как отмечается в современных исследованиях, позволяют установить связь с длящейся далее традицией, вплоть до так называемой современной «деревенской прозы». Правомерность такой перспективы подтверждается тем, что сам Шмелёв наследует и развивает проблематику, знакомую нам по произведениям Лескова и Островского, описывая уже канувшую в прошлое патриархальную жизнь, славит русского человека с его душевной широтой, расцвечивает ядрёным говорком и грубо-ватым простонародным узором «преданья старины глубокой» («Мартын и Кинга», «Небывалый обед»), обнаруживая «почвенный» гуманизм, по-новому освещая давнюю тему «маленького человека» (рассказы «Наполеон», «Обед для „разных“»).

**Мастерство.** Если говорить о чистой изобразительности, то она только растёт, являя нам примеры яркой метафоричности. Но прежде всего изобразительность эта служит воспеванию национальной архаики. Религиозные празднества, обряды тысячелетней давности, множество драгоценных мелочей отошедшей жизни воскрешает в своих «вспоминальных» книгах Шмелёв, поднимаясь как художник до словесного хорала, славящего Замоскворечье, Москву, Русь. «Москва-река в розовом туманце, на ней рыболовы в лодочках подымают и опускают удочки, будто водят усами раки. Налево — золотистый, лёгкий, утренний Храм Спасителя, в ослепительно золотой главе; прямо в мое бьёт солнце. Направо — высокий Кремль, разовый, белый с золотцем, молодо озарённый утром...

Идём Мещанская — всё-то сады, сады. Движутся богомольцы, тянутся и навстречу нам. Есть московские, как и мы; а больше дальние, с деревень: бурые армяки-сермяги, онучи, лапти, юбки из крашенины, в клетку, платки, понёвы, — шорох и шлёпы ног. Тумбочки — деревянные, травка у мостовой; лавочки — с сушёной воблой, с чайниками, с лаптями, с кваском и зелёным луком, с копчёными свёлдками на двери, с жирною „астраханкой“ в кадках. Федя полощется в рассоле, тянет важную, за пятак, и нюхает — не духовного звания? Горкин крякает: хоро-ша! Говорят, ему нельязя. Вон и жёлтые домики заставы, за ними — далья («Богомолье»).

Конечно, мир «Лета Господня» и «Богомолья», мир филёнщика Горкина, Мартына и Кинги, «Наполеона», бараночника Феди

и богомольной Домны Панфёровны, старого кучера Антипушки и приказчика Василья Васильевича, «коблезлого барина» Энталыша и солдата Махорова на «деревянной ноге», колбасника Каировкина, рыбника Горностаева и «живоглота»-богатея крестного Кашина — этот мир одновременно и был, и не существовал никогда. Возвращаясь вспять, силой воспоминаний, против течения реки времени — от устья к её истокам, Шмелёв преображает всё увиденное вторично. Да и сам «я», Ваня, Шмелёв-ребёнок, появляется перед читателем словно бы в столбе света, умудрённый всем опытом только предстоящего ему пути. Но одновременно Шмелев создаёт свой особенный, «круглый» мир, маленькую аклленную, от которой исходит свет патриотического одушевления и высшей моральности.

О «Лете Господнем» проникновенно писал И. А. Ильин: «Веникий мастер слова и образа, Шмелёв создал здесь в величайшей простоте утончённую и незабываемую ткань русского быта, в словах точных, насыщенных и изобразительных: вот „тартанье инсковской капели“; вот в солнечном луче „суетятся золотинки“, „кряпкают топоры“, покупаются „арбузы с подтреском“, видна „шеряя каша галок в небе“. И так зарисовано все: от разливавшего постного рынка до запаков и молитв Яблочного Спаса, от „разговин“ до крещенского купания в проруби. Всё узрено и постигнуто насыщенным видением, сердечным трепетом; всё взято либовно, нежным, упоенным и упоительным проникновением; заслышано всё лучится от сдержанных, непроливаемых слез умилённой благодатной памяти. Россия и православный строй её пущи показаны здесь силуэтою ясновидящей любви. Эта сила изображения возрастает и утончается ещё оттого, что всё берётся и даётся из детской души, вседоверчиво разверстой, трепетно отзывчивой и радостно наслаждающейся. С абсолютной впечатительностью и точностью она подслушивает звуки и запахи, ароматы и вкусы. Она ловит земные лучи и видит в них неземные; либовно чует малейшие колебания и настроения у других людей; либовно чует прикосновения к святости; ужасается от греха и неутешно вопрошаёт всё вещественное о скрытом в нём ганистенном в высшем смысле».

«Богомолье» и «Лето Господне», а также примыкающие к ним рассказы «Небывалый обед», «Мартын и Кинга» объединены не только духовной биографией ребёнка, маленького Вани. Через материальный, вещный, густо насыщенный великолепными быто-

выми и психологическими подробностями мир нам открывается иное, более масштабное. Кажется, вся Россия, Русь предстаёт здесь в своей темпераментной широте, истовом спокойствии, в волшебном сочетании наивной серьёзности, строгого добродушия и лукавого юмора. Это воистину «потерянный рай» Шмелёва-эмигранта, и не потому ли так велика сила ностальгической, пронзительной любви к родной земле, так ярко художественное видение красочных, сменяющих друг друга картин? Книги эти служат познанию России, пробуждению любви к нашим праотцам.

В этик вершинных произведениях Шмелёва всё погружено в быт, но художественная идея, из него вырастающая, летит над бытом, приближаясь уже к формам фольклора, сказания. Так, скорбная и трогательная кончина отца в «Лете Господнем» предваряется рядом грозных предзнаменований: веющими словами Пелагеи Ивановны, которая и себе предсказала смерть; многозначительными снами, привидевшимися Горкину и отцу; редкостным цветением «изменного цвета», предвещающего беду; «темным огнём в глазу» бешеной лошади Стальной, «кыргыза», сбросившего на полном скаку отца. В совокупности все подробности, детали, мелочи объединяются внутренним художественным мирообразованием Шмелёва, достигая размаха мифа, яви-сказки,

Язык произведений Шмелёва, без преувеличения, не было подобного языка до Шмелёва в русской литературе. В автобиографических книгах писатель расстилает огромные ковры, расшитые грубыми узорами сильно и смело расставленных слов, словец словечек, словно яновь заговорил старый шмелёвский двор на Большой Калужской, куда стекались рабочие со всех концов России. Казалось бы, живая, тёплая речь. Но это не слог У克莱йкина или Скороходова («Человек из ресторана»), когда язык был продолжением окружавшей Шмелёва действительности, нес с собой сиюминутное, то, что врывалось в форточку и наполняло русскую улицу. Теперь на каждом слове как бы позолота, теперь Шмелёв не заломинает, а реставрирует слова. Извне восстанавливает он их в новом, волшебном великолепии; отблеск небывшего, почти сказочного (как на легендарном «царском золоте», что подарен был плотнику Мартыну) ложится на слова. Этот великолепный, отстонный народный язык восхищал и продолжает восхищать.

«Шмелёв теперь последний и единственный из русских писателей, у которого ещё можно учиться богатству, мощи и свободе

русского языка, — отмечал в 1933 г. Куприн. — Шмелёв изо всех русских самый распрерусский, да и коренной, прирождённый москвич, с московским говором, с московской независимостью и свободой духа». Если отбросить несправедливое для богатой отечественной литературы обобщение «единственный», эта оценка окажется верной и в наши дни.

**Неравнозначность творчества.** При всём том, что «вспоминаемые» книги «Богомолье» и «Лето Господне» являются вершинами шмелёвского творчества, другие произведения эмигрантской четы отмечены крайней, бросающейся в глаза неравнозначностью.

Рядом с поэтической повестью «История любовная» (1929) писатель создаёт на материале Первой мировой войны лубочный роман «Солдаты» (1925); вслед за лирическими очерками автобиографического плана «Старый Валаам» (1935) появляется двухтомный роман «Пути небесные» — растянутое повествование о религиозных искаханиях и загадке русской души. Но даже и в менее совершенных художественно произведениях всё проникнуто мыслью о России и любовью к ней.

Последние годы своей жизни Шмелёв проводит в одиночестве, потеряв жену, испытывая тяжёлые физические страдания. Он решает жить «настоящим христианином» и с этой целью 24 июня 1950 г., уже тяжелобольной, отправляется в обитель Покрова Божьей Матери, основанную в Бюси-ан-О, в 140 километрах от Парижа. В тот же день сердечный приступ обрывает его жизнь.

Шмелёв страстно мечтал вернуться в Россию, хотя бы и посмертно. Ю. А. Кутырина писала автору этих строк 9 сентября 1959 г. из Парижа: «Важный вопрос для меня, как помочь мне — душеприказчице (по воле завещания Ивана Сергеевича, моего погребенного дяди Вани) выполнить его волю: перенести его прах и его жены в Москву, для упокоения рядом с могилой отца его в Донском монастыре...»

Теперь, посмертно, в Россию, на родину, возвращаются его книги. Так продолжается вторая, уже духовная жизнь писателя на родной земле.

Гражданский и проповеднический ...

- ! 1. Как впечатления детства отразились в творчестве Шмелёва? Проследите влияние домашнего религиозного воспитания на формирование художественного мира писателя.

- Что означал для Шмелёва общественный подъём 1900-х годов? Какую роль сыграл в его творчестве этой поры Горинин?
- Обратите внимание на глубоко личностную, почти болезненную окраску повествования в эпилоге «Солнце мёртвых» Шмелёва. Как вы думаете, какую роль в этом сыграла трагедия писателя, пережившего смерть единственного сына, попавшего от рук палачей?
- Какой смысл вкладывает в уста своего героя — врача-эпидемиолога Сартанова — Вересаев: «За синими чёрными тучами, за синими сплошными туманами чувствовалось вечное жарое, жаркое солнце революции, а теперь замутилось солнце...»? Что живёт в себе два синопса — «Солнце мёртвых» в повести Шмелёва и «замутнённое солнце» в рассказе Вересаева «В тупике»?
- Как вы думаете, почему Шмелёв дал произведению подзаголовок «Эпилог»?
- В чём отличие, на ваш взгляд, изображения трагических событий Гражданской войны в произведениях Шмелёва от воспоминаний кровавых событий в Крыму в рассказе Вересаева?

*Темы рефератов*



Национально-историческая проблематика произведений Шмелёва.

*Творческие задания*



Сравните два разных произведения, посвящённых описанию красного террора в Крыму: «Солнце мёртвых» и рассказ Вересаева «В тупике». Подумайте, что скрывается за словами рассказчика в повести «Солнце мёртвых»: «Это солнце смеётся, только солнце! Оно и в мёртвых глазах смеётся. Умеет смеяться...»

*Проект*



- Картины бесстрашной и роскошной природы, на фоне которой гибнет всё живое. Какую роль в эпилоге «Солнце мёртвых» играет приём контраста? (Индивидуальное исследование.)
- «Солнце мёртвых» — художественная предтеча темы террора, нашедшая отражение в русской литературе XX в., особенно в произведениях А. Солженицына и В. Шаламова. (Компьютерное исследование.)

*Литература и культура*

Софронина Ольга. *Московиана: Жизнь и творчество Ивана Шмелёва*. — М., 1994.

Первая большая монография о Шмелёве, принадлежащая первому официальному профессору Калифорнийского университета в Беркли, плод многолетнего исследования. Книга содержит уникальные архивные документы, фрагменты из писем и мемуаров, многие из которых ещё неизвестны нашему читателю.

### ЮРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ ЗАЙЦЕВ

(1881—1972)

• Писатель о России. • Особенности реализма в романах. • Художественный мир писателя в «Миннебомбий Сергий Радомыжский». • Французализированные биографии В. А. Жуковского, Н. С. Тургенева, А. П. Чехова



Он был во всех отношениях «последним» в Русском зарубежье: умер в 1972 г. в Париже, не дожив двух недель до того, как ему должен был исполниться девяносто один год; долгое время был председателем парижского Союза русских писателей и журналистов; пережил едва ли не всю «старую» эмиграцию в бывшей литературе XX в. Зайцев оставил свой заметный след в художественной прозе, преимущественно лирической, без желчи, живую и теплую. Тихий свет добра, простые светильные начала, особенное чувство «отличительности» всему свету: каждый лишь частица единой природы, маленькое звено в ней. «Не себе одному принадлежит человек».

Все проекты и драматург Зайцев выдвинул уже в начале 1920-х гг., его романом «Голубая звезда» восхищался многое поколение (К. Паустовский), пьеса «Усадьба Лачинных» стала вехой в жизни писателей (и сейчас в Москве, на Старом Арбате, в здании театра красуется афиша тех времён, возвращая о премьере пьесы по этой пьесе, подготовленного молодым Вахтанговым). Но главные его книги все-таки написаны за рубежом: автобиографическая тетralогия «Путешествие Глеба»; превосходные произведения, как мы именуем их теперь, художественно-

биографического жанра — о Жуковском, Тургеневе, Чехове, о св. Сергии Радонежском; великолепный перевод дантовского «Ада». Италию он знал и любил, пожалуй, как никто из русских после Гоголя. Дружил в эмиграции с Буниным, о котором оставил немало интересных страниц.

События двух революций и Гражданской войны явились тем потрясением, которое изменило и духовный, и художнический облик Зайцева. Он пережил немало тяжёлого (в 1919 г. был арестован ЧК и расстрелян его пасынок Алексей Смирнов; сам Зайцев перенёс лишения, голод, а затем и арест, как и другие члены Всероссийского комитета помощи голодающим). В 1922 г. вместе с книгоиздателем Гржебиным он выехал за границу, в Берлин. Как оказалось, навсегда.

**Обретение религиозного сознания.** В отличие от многих других эмигрантов-литераторов, свой темперамент отдавших проклятиям в адрес новой России, события, приведшие Зайцева к изгнанию, его не злобили. Напротив, они усилили в нём чувство греха, ответственности за содеянное и ощущение неизбежности того, что совершилось. Он, безусловно, много размышлял обо всём пережитом, прежде чем пришёл к непреклонному выводу: «Ничто в мире зря не делается. Всё имеет смысл. Страдания, несчастья, смерти только кажутся неабъяснимыми. Прихотливые узоры и зигзаги жизни при ближайшем созерцании могут открыться как небесполезные. День и ночь, радость и горе, достижения и падения всегда научают. Бессмысленного нет» (книга очерков 1939 г., «Москва»). Пережитое, страдания и потрясения вызвали в Зайцеве религиозный подъём, с этой поры он, можно сказать, жил и писал при свете Евангелия. Это сказалось даже на стиле, который сделался строже и проще, многое чисто художественное, эстетическое ушло, и открылось новое. «Если бы сквозь революцию я не прошёл, — размышлял сам писатель, — то, изжив раннюю свою манёру, возможно, погрузился бы ещё сильней в тургеневско-чеховскую стихию. Тут угрожало бы „повторение пройденного“».

Теперь повторение не грозило. Обновлённая стихия сострадания и человечности (но никак не очернения и отчаяния) пронизывает его прозу о переволюционной России — рассказы «Улица Св. Николая», «Белый свет», «Душа» (все написаны в Москве в 1921 г.). Одновременно Зайцев создаёт цикл новелл, далеких от современности: «Рафаэль», «Карл V», «Дон Жуан», и пишет

роман «Италия», о стране, куда ездил в 1904, 1907, 1908, 1909 и 1911 гг. Но о чём бы ни писал — о Москве революционной или в итальянском живописце Возрождения, — тональность оставалась одна: спокойная, почти летописная.

«Итальянская» тема в зайцевском творчестве проходит через всю его жизнь; однако главной, всеопределяющей была, конечно, другая. «За ничтожными исключениями, — вспоминал Зайцев, — мое написанное здесь мною выросло из России, лишь Россией было». Так появляются первые произведения, несущие в себе помимо о России: романы и повести «Золотой узор» (1926), «Стрижное путешествие» (1926), «Дом в Пасси» (1935), «Анна» (1929) и беллетристические жизнеописания: «Алексей, Божий человек» (1925) и «Преподобный Сергий Радонежский» (1925).

**Новое качество художника.** Это уже «новый» и «окончательный» Зайцев, пишет ли он о первоките, отошедшем («Золотой узор») или обращается к миру «русского Парижка», почему-то облюбовавшему квартал в Пасси («Живем на Пасси», — говорили эмигранты). Качество духовное перешло и в художественное, в эстетику. «Давно было отмечено, — писал рецензент, откликаясь на появление романа «Дом в Пасси», — что он не „литературный“, что он создал свой „мир“». Этот зайцевский мир более бесплотен и одухотворён, чем обычный мир. И Зайцеву сравнительно легко преобразить в свой мир эмигрантскую неустоившуюся, не спустившуюся в быт, неотяжёлённую жизнь. Люди Зайцева всегда были нёмного «эмигрантами», странниками на земле. Он может изобразить и хозяйственного латыша, и земную пристную девушку («Анна»). Но макрочная эмигрантская жизнь легче, без возможного насовпадения, входит в его мир.

**«Преподобный Сергий Радонежский».** Если рассматривать концепцию писателя, взирающего на расколотшийся, на отгорнувший от него большой мир, то это будет, говоря зайцевскими же словами, «и осуждение, и покаяние», «признание вины». Это характерно и для первой крупной вещи, написанной в эмиграции, — романа «Золотой узор». И для беллетристированной биографии «Преподобный Сергий Радонежский». «Разумеется, — комментирует автор, — тема эта никак не явилась бы автору и не завладела бы им в дореволюционные годы». Читая жизнеописание знаменитого русского святого XIV в., отмечаешь одну особенность в его облике, Зайцеву, видимо, очень близкую. Это скромность подвластичества. Чёрта очень русской —

недаром в жизнеописании своим человеческими чертами, самим качеством подвига ему противопоставляется другой, католической святой Франциск Ассизский. Преподобный Сергий не отличался особенным талантом, даром красноречия. Он «бедней» способностями, чем старший брат Стефан. Но зато излучает свой свет — незаметно и постоянно. «В этом открытии, как и в других, — говорит Зайцев, — жизнь Сергия даёт образ постепенного ясного, внутренне здорового движения. Святость растёт и это органично. Путь Савла, вдохнувшего почту ощущавшего себя Павлом, — это его путь». (Речь идёт об известном евангельском сюжете, когда гонитель христиан после Божьего откровения становится спасителем апостолом.)

Сергий последовательно твёрд и непреклонен — в своей кротости, смирении, скромности. Когда монастырская братия вдруг начала роптать, игумен не впал в гнев пастырский, не приказал обличать своих «детей» в греховности. Он, уже старик, вышел из сок свой и ушёл в дикие места, где основал скит Керкач. И другу своему, митрополиту Московскому Алексию, не позволил положить на себя золотой крест митрополичий: «От юности я был златоносцем; а в старости тем более желаю пребывать в чистоте». Так завоёвывает св. Сергий на Руси тот великий престоятельный авторитет, который только и позволяет ему свирепый главный подвиг жизни — благословить князя Дмитрия Московского на битву с Мамаем и татарской ардой...

Преподобный Сергий Радонежский для Зайцева — неотъемлемая часть России, как и Жуковский, Тургенев и Чехов, которыми посвятил специальные биографические работы. И в этих книгах мысль о Родине, о России надо всем торжествует.

«Путешествие Глеба». Одним из главных памятников России прошлой, самым обширным из писаний Зайцева является её табиографическая тетралогия «Путешествие Глеба» (1937), «Любовь» (1948), «Юность» (1950), «Древо жизни» (1953). Вместе с другими крупными писателями Русского зарубежья, имеющими вдалеке от родины обращаясь к флечатлениям детства и юности, создаёт он «историю одной жизни», «наполовину автобиографию». Главная мысль тетралогии (впрочем, как и всего позднего творчества Зайцева) может быть определена его же словами: «Времени нет. Пока жив человек... Бывшее полнается снова живо, а то и живее вчерашнего...» И в другом месте: «Всё, что стойное живёт в вечности этой». И хотя герой тетралогии —

герой *этих* писателя (даже имя прозрачно намекает на другого самого святого, неразрывно с Глебом связанного, — князя Бориса, так же как и он, павшего от рук убийц, подосланных Соловьевым Окадным), подлинным центром всего произведения является всё-таки Россия — деревенская, помещичья и крестьянская, городская, интеллигентская. её тогдашний жизненный ритм, её люди и пейзажи, её безмерность, поля, леса, ветви деревьев.

Беллетристические биографии. Та же неотступная мысль о Родине приводит к созданию серии беллетристических биографий — В. А. Жуковского (1951), И. С. Тургенева (1932), А. П. Чехова (1954). Очень характерен тут и самый отбор имён. Взяты самые любимицы и земляки: тульские и орловские места мюнхенскими драгоценными связанны с жизнью и творчеством Жуковского и Тургенева, да и чеховское Мелехово не столь уж далеко. И Тургеневу, и Чехову Зайцев многим был обязан как писателю, а Чехов, кроме того, был не только первый учитель, но и «ученик», которому юноша с трепетом послал свою первую книгу. Необычен, оригинален сам жанр, избранный Зайцевым.

Речи о «других», великих, Зайцев одновременно находит в себе возможности для самовыражения. На эту особенность указывает исследовательница его творчества А. Шиляева, подчёркивая, что в книгах этих раскрывается привлекательный образ писателя — верующего, благожелательного и гуманного человека, большого мастера слова, «поэта в прозе», внесшего неизвестные «свои» в сравнительно новый и экспериментальный жанр беллетристированной биографии. Впрочем, это «своё» Зайцев, великий художник и мыслитель, вносит во всё, о чём пишет, даже если речь идёт о далёкой Италии. Это проявляется, в частности, в его горячем увлечении темой Данте (исследования «Данте и его поэма», 1922; «Данте. Судьба», 1955; перевод «Ада», написанный ритмической прозой в 1913—1918 гг., затем доработывавшийся и опубликованный в Париже в 1961 г.). В бурной событиями биографии Данте Зайцев искал исторические аналогии, извлекая поучительные уроки.

Уроки Зайцева. Вот, быть может, святая святых писателя, источник его негасимого тихого света. Взять ответственность на себя, идти от своей вины и видеть в этом залог будущего. Его упорная борьба за «душу живую» в русской цивилизации, его утверждение ценностей духовных, без кото-

рых люди лотеряют высший смысл бытия, а значит, и право именоваться людьми, обещают книгам Зайцева не просто возвращение в Россию, но исключительную возможность воздействия на созидание новой жизни. Не о том ли он писал в далёком уже 1938 г.?

«Возможно, приближаются новые времена — и в них будет возможно возвращение в свой, отчий дом тех, кому дадо возвратиться на родину, но не гордыню или заносчивость должны привести они с собой. Любить не значит превозноситься. Сознавая себя „помнившим родство“, не значит ненавидеть или презирать иной народ, иную культуру, иную расу. Свет Божий просторен, всем хватит места. В имперском своём могуществе Россия объединяла и в прошлом. Должна быть терпима и исклучительна в будущем — исходя именно из всего своего духовного прошлого: от святых её до великой литературы все говорили о скромности, милосердии, человеколюбии. И не только говорили.

Святые юноши — Князья Борис и Глеб, например, первые страстотерпцы наши — подтвердили это самой мученической своей смертью, завещав России свой „образ кротости“. Этого забывать нельзя. Истинная Россия есть страна Милости, а не ненависти».

Гуманистический и яркий юмористический

- ! 1. Можно ли назвать Б. Зайцева неореалистом? Что нового привнес он в художественную прозу ХХ в. в сравнении с традиционным реализмом?
- 2. Как вы думаете, почему критика отмечала как главное достоинство его произведений создание «анистроения», атмосферы нежности и печали («Дом в Пассии»)?
- 3. Как отразились революция 1917 г. и Гражданская война на духовном и художественном облике Зайцева? Почему, в отличие от многих писателей-эмигрантов, он не ожесточился, а пришёл к выводу: «Бесгмысленного нет»?
- 4. Как помогли переквалификация Зайцева-человека Зайцеву-писателю?
- 5. Что определило выбор Зайцевым имен писателей при написании беллетристических биографий?

Логотип реферата

Традиции Тургенева и Чехова в творчестве Зайцева.

Логотип реферата

- Шиляева А. Борис Зайцев и его беллетристические биографии. — Нью-Йорк, 1971.  
Автор подробно, с прилагаемием архивных материалов рассказывает о Жуковском, Тургеневе, Чехове.
- Прокопов Тимофей. Борис Зайцев: Судьба и творчество // Зайцев Б. Осенний свет: Повести и рассказы. — М., 1990.  
В статье дан подробный очерк жизни и творчества Б. Зайцева, раскрывается сложная судьба писателя, освещаются его отношения с издателями, критиками в дооктябрьский период и во время эмиграции.
- Зайцев Борис. Соч.: В 3 т. / Вступ. ст. Е. Воропаевой. — М., 1993.  
На большом фактическом материале автор вступительной статьи анализирует творчество Зайцева, определяя его место в литературном процессе ХХ в.

### АРКАДИЙ ТИМОФЕЕВИЧ АВЕРЧЕНКО

(1881—1925)

Журнал «Сатирикон». в Жизнеутверждющий юмор и сатира писателя. в Рассказы «Джокина ножей в спину революции»



Писательская звезда Аверченко взошла стремительно. В 1905 г. он ещё безвестный служащий в Харькове, а три года спустя — редактор и ведущий автор популярнейшего в России юмористического журнала «Сатирикон». С 1910 г. один за другим выходят сборники весёлых аверченковских рассказов, иные из них менее чем за десятилетие успевают выдержать до двадцати изданий. Театр широко открывает двери его скетчам и юмористическим пьесам. К его выступлениям прислушивается либеральная печать, иго острых, написанных на злобу дня фельетонов побаивается печать правая. Такое быстрое признание невозможно объяснить только литературным талантом Аверченко. Нет, в самой русской действительности 1907—1917 гг. имелись все предпосылки для

того, чтобы его остроумный, зачастую беззлобный смех вызвал восторженный приём у широких кругов тогдашней читающей публики.

**Первая русская революция.** Первая русская революция вызвала небывалый доселе спрос на обличительную и сатирическую литературу. Именно в 1905—1907 гг. появляются десятки журналов и еженедельных листков, и в их числе харьковские «Молот» и «Меч», где ведущим (а подчас и единственным) автором является Аверченко. Оба недолговечных журнальчика и были для него единственной практической школой писательства. В 1907 г. Аверченко, полный смутных планов и надежд, отправляется защищать Петербург.

**Журнал «Сатирикон».** В столице ему пришлось начинать сотрудничество во второстепенных изданиях, в том числе в плохомъком, терявшем подписчиков журнальчике М. Г. Корнфельда «Стрекоза», который, кажется, уже нигде и не читали, кроме как в пиявых.

В 1908 г. группа молодых сотрудников «Стрекозы» решила издавать принципиально новый журнал юмора и сатиры, который



Журнал «Новый Сатирикон»

официнили бы замечательные художественные силы. В «Сатириконе», а также продолжавшем его фактически с 1913 г. «Новом Сатириконе» сотрудничали художники Ремизов, А. Радиков, А. Юнгер, Л. Бакст, И. Билибин, М. Добужинский, А. Бенуа, Д. Митрохин, Н. Альтман. На страницах журнала выступили маestro юмористического рассказа Тэффи и О. Дымов; поэты Саша Чичиний, С. Городецкий, позднее — О. Мандельштам и молодой И. Маяковский. Из ведущих писателей той поры в «Сатириконе» писались А. Куприн, Л. Андреев и приобретавшие известность А. Толстой, А. Грин. Но гвоздём каждого номера были произведения Аверченка, который устраивал на страницах «Сатирикона» маслый карнавал масок. Под псевдонимами Медуза Горгона, Фильстафф, Фома Опискин он выступал с передовицами и злободневными фельетонами. Волк (тот же Аверченко) давал юмористическую «мелочь». Аве (он же) писал о театрах, вынужданных, музыкальных вечерах и остроумно вёл «Почтовый ящик». И лишь рассказы он подписывал своей фамилией.

**Мастер юмористического рассказа.** Короткий, «выстреливающий» юмором рассказ — такой жанр, где Аверченко достигал высот подлинного словесного искусства. Глубоким политическим сатириком, «заступником народным» он, конечно, не был. Многочисленные его журнальные фельетоны — это, как правило, однолинейки. Но среди рассказов редкими искрами проблескивают и сатирические произведения: «История болезни Иванова», «Виктор Поликарпович», «Робинзон» и др., где зло высмеиваются страх обывателя, взяточничество чиновников и эпидемия шпионажа и политического сыска.

Быт города — вот главный герой Аверченко. И не просто города, а города-гиганта. В Петербурге — Петрограде стократ убыстрён самый ритм, бег бытия: «Кажется, будто позавчера погнался на Невском со знакомым господином. А он за это время или уже Европу успел объехать и женился на едове из Иркутска, или полгода как застrelился, или уже десятый месяц сидит в тюрьме» («Чёрным по белому»). Здесь каждая мелочь, каждая новинка быта становится для Аверченко источником неиссякаемой изобразительности и юмора. С лёгкостью фокусника он прокладывает молодой писатель остроумные сюжеты, он готов, кажется, создавать рассказы «из ничего» и напоминает свой боевой выдумкой сотрудника «Стрекозы» и «Будильника» Антошу Чеконте.

Смеясь над пошлостью, Аверченко выступал союзно с другими «сатириконовцами» — с Сашей Чёрным, Радаковым, Рене Тэффи. По мысли сотрудников, их «Сатирикон» «неустанный старался очищать и развивать вкус среднего русского читателя, привыкшего к полуграмотным распивочным листам». Здесь актер «Сатирикона» и Аверченко в самом деле велика. На страницах журнала юмористически высмеивается бездарность, её дешёвые пиканты (рассказы «Неизлечимые», «Поэт»), устраивается показательный суд над глупостью.

**Аверченко и «новое искусство».** Аверченко выступает не борником не просто талантливого, но жизненного, реалистического искусства. Восторженно откликается он на гастроли в Петербурге МХТ: «Художественный театр был единственным местом, где я спрятал свой смех в карман и сидел на своём месте, патрассённый, сжатый тем мощным потоком несокрушимого юмора, который хлынул в мою бедную, юмористическую душу и закружил её, как щепку». Зато высмеивает он, исходящий из здравого смысла, оторванный от жизни романтизм («Русалка») и смех его достигает звёнящей силы и ёдкости, когда он обращается к «архимодным», упадническим течениям в современной ему литературе или живописи. И здесь снова приходится вернуться к общей линии «Сатирикона».

Художники, поэты, рассказчики постоянно избирают мишени для сатиры уродливое, антиэстетическое, больное в искусстве. Нет ничего удивительного в том, что темы иных карикатур и юмористических повторяют или предвосхищают сюжеты иных аверченковских рассказов. Они видели и весело изображали в «новаторах» кичащихся своей «непанятностью», самых обычных шарлатанов. Демократизмом, ясностью вкусов Аверченко был близок массовому читателю.

**Политическая сатира.** С началом великого кризиса, охватившего старую Россию, — поражения на германском фронте, подавляющая разруха и призрак голода — замолк весёлый, яркий смех Аркадия Аверченко. Как личную драму испирял он всё ухудшающийся петроградский быт, дорожки жизни («Запутанная и темная история», «Индейка с каштанами» «Быть»).

«Когда нет быта с его знакомым уютом, с его традициями — скучно жить, холодно жить» — этими словами заканчивается автобиографический рассказ 1917 г. «Быть». Аверченко, про-

тивоположное поднятие романовской династии (фельетон «Мой отец и Николаем Романовым»), выступает против большевиков («Документ из Смольного» и др.). Однако новая власть не ограничивается с легальной оппозицией: к лету 1918 г. закрыты все небольшевистские газеты и журналы, в том числе и «Сатирикон». Самому Аверченко грозил арест и «дальневосточное» в Петроградскую ЧК, в знаменитое здание на Горюховой. Но Петроград он бежит в Москву, а оттуда вместе с Тэффи идет в Крым. Нанимается одиссея странствий с остановкой во временных Крыму. В политическом фельетоне «Приятельское письмо» Аверченко итожит свои скитания, начиная с лета 1918 г.

— Тогда же приказал Урицкому закрыть навсегда мой журнал и не доставить на Горюховую.

— Голубчик, что я за два дня до этой предполагаемой встречи на Горюховую уехал из Петрограда, даже не простились тебе. Захлопотался...

— Я тебе не скажусь, хотя ты гонял меня по всей стране, как птицу из Киева в Харьков, из Харькова в Ростов, потом из Ростова в Краснодар, Новороссийск, Севастополь, Мелитополь, опять в Краснодар. Это письмо я пишу тебе из Константинополя, куда уехал по своим личным делам».

В конфетах и рассказах, написанных в Крыму, Аверченко обращается к белому воинству с призывом приблизить «час ликийский» о расцвете с большевиками.

В Константинополе Аверченко вместе с Анатолием Каменским организует кабаре «Дом артиста», где ставятся его пьесы («Любовь альбиноса», «Игра со смертью») и где сам он выступает автором и чтец. Из Константинополя в потоке беженцев Аверченко один из последних. В Константинополе он задерживается по некоторое время, выступая в созданном им небольшом кабарете «Любовь альбиноса птиц». Последним пристанищем Аверченко становится Прага.

«Быть, пожей в спину революции». В 1921 г. в Париже выходит книга рассказов Аверченко «Дюжина в спину революции». Название точно отражало смысл и содержание четырнадцати рассказов, которым автор предложил заголовок: «Может быть, прочтя заглавие этой книги, какой-нибудь упоротый читатель, не разобрав дела, сразу и раскроется, как курица!»

— Ах, ах! Какой бессердечный, жестоковы́й молодой че-  
ловек этот Аркадий Аверченко!! Взял да и воткнул в спину ре-  
волюции ножик, да и не один, а целых двенадцать!

Поступок, что и говорить — жёстокий, но давай-то любавно  
и вдумчиво разберемся в нём.

Прежде всего спросим себя, положив руку на сердце:  
— Да есть ли у нас сейчас революция?..

Разве та гниль, глупость, дрянь, копоть и ирак, что проис-  
ходит сейчас, разве это революция?..

Никогда ранее писательский темперамент Аверченко не об-  
ретал такой яростной силы и выразительности. Рассказы «Фокус величного кино», «Поэма о голодном человеке», «Трава, примятая сапогом», «Чёртово колесо», «Черты из жизни рабочего Панте-  
лея Грымзина», «Новая русская сказка», «Короли у себя дома» и т. д. — Короткие, со стремительно, пружинно раскручивающимися сюжетом и яркими обличительными характеристиками. Куда подевались мелкотемные, благодушный юмор, сътый смех! Завер-  
шалась книжка вопросом: «За что они Россию так?..» («Осколки разбитого вдребезги»).

Книжка вызвала отповедь в советской печати. Разобрав ряд аверченковских рассказов, Н. Мещеряков, например, сделал вывод: «Вот до какой мерзости, до какого „юмора висельника“ дошёл теперь весёлый балагур Аркадий Аверченко». Вместе с тем на страницах «Правды» появилась другая статья, обстоятельно доказывавшая, что в сатире Аверченко есть нечто полезное и для советского читателя. Эту статью, как известно, написал В. И. Ленин. Характеризуя рассказы «озлобленного почти до умопомрачения белогвардейца Аркадия Аверченко», Ленин отмечал: «Интересно наблюдать, как до кипения дошедшая ненависть вызвала и замечательно сильные и замечательно слабые места этой высокоталантливой книжки».

«Смех сквозь слёзы». Да, в «Дюжине ножей...» перед нами предстал «другой Аверченко». Теперь, за гребнем великих потрясений, в новых произведениях, которые писались в скитани-  
ях — в Константинополе или в Праге, зазвучал тот «смех сквозь слёзы», что был столь характерен для отечественной литературы от Гоголя до Чехова, горькая сатира отеснила добродушный юмор (сборник «Смешное в страшном»). Сам отъезд за рубеж окрашивается в скорбные тона, о чём поведал с горькой улыбкой писатель в предисловии к книге «Записки простодушного» (1923):

„Ехать так ехать“, — добродушно сказал попугай, которого кошка вытащила из клетки, и добавил: — Отныне я тоже решил „улыбаться на тюхоронах“...» Лишь изредка прорывается прежний, весёлый Аверченко («Пантеон советов молодым людям», 1925), чтобы снова вернуться к печальной действительности и но-  
стальгическим настроениям (автобиографический роман «Шутка мецената», 1925).

12 марта 1925 г. в пражской городской больнице Аверченко окончился от болезни сердца.

«Сколько бы ни было недостатков у Аркадия Тимофеевича, — писал автору этих строк 4 ноября 1964 г. Корней Чуковский, когда после долгого перерыва вышел наконец сборник юмористических рассказов Аверченко, — он на тысячу голов выше всех ныне действующих смехачей».

#### Гигантским и крохотным

1. Какую роль играл журнал «Сатирикон» в общественно-культурной жизни России в 1908—1913 гг.? Какие силы группировались вокруг журнала?
2. В чём оптимистичность жизнеутверждающего юмора в до-революционном творчестве Аркадия Аверченко?
3. Можно ли сказать, что главный герой произведений Аверченко — бойт города-гигант, динамичного и благородного?
4. Как вам думаете, почему левая печать именовала смех Аверченко «сытым» («Широкая Масленица», «Зайчик на стене», «Мужчинь»)?
5. Как воспринял Аверченко революцию 1917 г.? Какие качественные изменения произошли в его творчестве после Октября? Какой видится Аверченко новая Россия («Дюжина ножей в спину революции»)?

#### Следует прочитать

■ Горелов П. Чистокровный юморист; Трубилова Е. В поисках страны Нигде // Аверченко Аркадий. Тэффи. Рассказы. — М., 1990.

В сборнике представлены пушкие произведения двух замечательных мастеров гонкого юмора. Во вступительных статьях к книге даны портреты писателей с живыми биографическими чертами, а также предлагается анализ их дореволюционного и зарубежного творчества.



## ТЭФФИ

(1872—1952)

• Художественный мир. • Юмористические образы рассказов Тэффи. • Мысли о России. • Оценка таланта писательницы современниками

Начало широкой известности Тэффи (псевдоним, настоящая фамилия Лохвицкая, в замужестве Бучинская) приходится на 1910 г., когда вслед за стихотворным сборником «Семь огней» появляются сразу два тома её «Юмористических рассказов». И если ее поэтическая книга вызвала сердитый отзыв В. Брюсова, то прозу Тэффи критика встретила дружными похвалами. Говорилось «о живом и заражающем юморе даровитой рассказчицы», отмечалось, что «правильный и изящный язык, выпуклый и отчетливый рисунок, умение несколькими словами характеризовать и внутренний мир человека, и внешнюю ситуацию выгодно выделяют юмористические рассказы Тэффи из ряда книг, перегружающих наш книжный рынок».

**Грустный смех.** В её первых книгах и впрямь немало безудержного, самоцельного смеха, даже с философским обоснованием из Спинозы: «...ибо смех есть радость, а посему сам по себе — благо» (эпиграф к первой книге «Юмористических рассказов»). Радостно смеётся Тэффи в таких юмористических миниатюрах, как «Взамен политики» или более поздних — «Публика», «Бабья книга». Однако уже в этих рассказах Тэффи было нечто такое, что выделяло писательницу среди прочих юмористов: некая надтреснутость, горькость смеха, сострадание к человеку и боль за него. «Грандиознейший факир из белой и чёрной масти с треском проваливается перед почтеннейшей лубликой» («Приворота руки»). Смешно? В то время как он показывает свои «поразительные явления» — нахождение крутого яйца в совершенно рулем платке и скижание носового платка, его неотступно сосёт одна и та же мысль: «С утра одна булочка в колейку и стакан чаю без сахара, а завтра что?» Жалкий «маленький человека» не предмет насмешек. Смех над ним — «смех сквозь

слёзы». Здесь, как и в других рассказах («Репетитор», «Крепостной лушав», «Явдоха»), Тэффи выходит к рубежам реалистичности, гуманистической большой литературы.

Однако для значительной части публики она продолжала числиться в разряде авторов, по преимуществу развлекающих, смешных. Тэффи раздражало, что люди считали её юмористкой. Сборник рассказов 1916 г. «Неживой зверь» ей пришлось предварить специальным уведомлением:

«Я не люблю предисловий... Я бы и теперь не написала предисловия, если бы не одна печальная история... Осенью 1914 г. напечатала я рассказ „Явдоха“. В рассказе, очень грустном и горьком, говорилось об одинокой деревенской старухе, бездомной и беспросветно тёмной, что, когда она получила известие о смерти сына, она даже не поняла, в чём дело, и всё думала — пришлёт он ей денег или нет. И вот одна сердитая газета посвятила этому рассказу два фельетона, в которых негодовала на меня за то, что я якобы смеюсь над человеческим горем...

— И это, по её мнению, смешно?

— И это тоже смешно?

Газета, вероятно, была бы очень удивлена, если бы я сказала ей, что не смеялась ни одной минуты. Но как я могла сказать? И вот цель этого предисловия — предупредить читателя: в этой книге много невесёлого».

**Художественный мир Тэффи.** Как всякий незаурядный писатель, Тэффи создала свой художественный мир, собственную концепцию человека. Она отправляется от самой ей ненавистной категории — от дураков, «На первый взгляд кажется, будто все понимают, что такое дурак и почему дурак чём дурее, тем круглее». Однако, если прислушаешься и приглядишься, поймёшь, как чисто люди ошибаются, принимая за дурака самого обыкновенного глупого или бесполкового человека... В том-то и дело, что настоящий круглый дурак распознаётся прежде всего по своей типичайшей и непоколебимой серьёзности». Так начинается один из лучших рассказов Тэффи «Дураки». О, это не повод поплакать, не случай позабавиться! Это столь же строгое, скользкое размышление о природе глупости, о дураке как цраге номер один в жизни. Это рассказ-трактат. Живой и глубокий ум писательницы не мирится с неподвижной, конечно, самодовольной мыслью. Некоторые другие рассказы из того же сбор-

Цветут тюльпаны синие  
В лазоревом краю.  
Там кто-нибудь на дудочке  
Доплачет жизнь мою...

Русская литература, одна из самых могучих в мире, не могла не быть богата женщиными-писательницами. Одно из немногих исключений — Тэффи. Её литературное дарование высоко ценили современники — Бунин, Куприн, Саша Чёрный. С восхищением писали об искусстве Тэффи Куприн: «Нередко, когда Тэффи хотят её хвалять, говорят, что она пишет как мужчина. По-моему, даже десятым из пишущих мужчин следовало бы у неё поучиться укоризненности русского языка... Я мало знаю русских писателей, у которых стройность, чистота, поворотливость и быстрота фразы совмещались бы с таким почти ожидаемым ощущением старания и поисков словес». Карней Чуковский в то же время помог автору этих строк выгнать после долгого забвения книгу рассказов Тэффи. Он писал: «Конечно, Тэффи на десять голов выше Аверченко. Он нередко превращался в механический смехфон, она в лучших рассказах весела, человечна».

#### Размышления о прошлом и настоящем

- ! 1. Почему дарование Тэффи можно определить как «женский смех»?
- 2. Как вы думаете, в чём смысл афоризма Тэффи, который стал заглавием её книги «Дамы без онкя»?
- 3. Какова, по вашему мнению, концепция человека у Тэффи (рассказы «Дураки», «Мудрый человек»)?
- 4. Какова героиня Тэффи — «безгрешная грешница»? В чём очарование?

#### Творческое задание



В чём преемственность творчества писательницы по отношению к классической (чеховской) традиции XIX в.? Сравните рассказ Тэффи «Явдоха» и рассказ Чехова «Тоска».

#### Собираем информацию



- Нитраур Элизабет. Жизнь смеётся и плачет: О судьбе и творчестве Тэффи // Тэффи. Ностальгия: Рассказы. Издательство «Изкусство». — Л., 1989.

В статье, открывающей книгу, широко и полно представлено как парижское, так и эмигрантское творчество Тэффи. Степанянкова Л. А. Русская сатирическая литература конца XIX — начала XX в. — М., 1977.

На большом фактическом материале автор анализирует творчество Тэффи, подчёркивая то новое, что она принесла в зарубежную сатирическую литературу.

Сергиенко Е. Тэффи // Литература Русского зарубежья. — М., 1994.

Автор рассматривает эмигрантское творчество Тэффи, подчёркивает его гуманистическую направленность и горький смех.

#### Владимир Владимирович Набоков

(1899—1977)

Биография в *Библии*. в Начало творчества. Родившийся в семье традиций в романах писателя Дамы произведений Набокова, его французская индивидуальность



Биография Русского зарубежья выдвинула немало писателей, которые сформировались в условиях эмиграции. Таковы прозаики А. П. Гайдай, И. С. Лукаш, Р. Б. Гуль, М. Д. Карапетян, поэт Е. А. Борисов, писательница Е. Ю. Поллакский, поэты И. Н. Кнорринг, Н. Н. Туровский, А. С. Шнейпер, Р. Н. Блох, В. А. Смоленский и др. Но, конечно, наибольее выдающимся художником второго поколения был Владимир Владимирович Набоков. Он оставил на земле преувеличения, огромное наследие. Только на земле им написано восемь романов, несколько десятков рассказов (борники «Возвращение Чорба», 1930; «Соглядатай», 1931; «Лесной и Финальте», 1956), сотни стихотворений, ряд пьес («Лес», «Событие», «Изобретение Вальса») и др.

К этому нужно добавить обширное англоязычное творчество (романы — романы «Истинная жизнь Себастьяна Найта», романы «Незаконнорождённых», «Пинка», «Ада», «Бледный листок», «Прозрачные вещи», «Взгляды на Арлекина», автобиографическую прозу, цикл лекций о русской лите-

ратуре, книгу-интервью «Твёрдые мнения», многочисленные переводы русской классики (чего стоит хотя бы его перевод «Евгения Онегина» в четырёх томах, где три занимают приложения, в которых он строка за строкой прокомментировал московский роман).

В последовательно скучавшей (от невозможности притока свежих сил) литературе эмиграции Набоков остался явлением необыкновенным, уникальным. Характерно, что (едва ли не единственный) он не разделал медленной катастрофы, постигшей большинство писателей-эмигрантов так называемого второго поколения, которое ещё именовали поколением «потерянных» (Игорь Поплавский, Ирина Кнорринг, Николай Гронский и др.).

В 1920-е и 1930-е гг. Набоков находился в центре внимания, вызывая восторженную хвалу или крайнюю хулу, но никого, кажется, не оставляя равнодушным. А затем, когда эмигрантская литература начала угасать, приспособился к иной, англоязычной стихии, получив — единственный среди русских писателей — признание в качестве выдающегося художника Запада.

В. В. Набоков родился в родовитой и богатой дворянской семье с длинным сонным списка предков. Он воспитывался прежде всего как «гражданин мира». Знал в совершенстве несколько языков (благодаря англоману-отцу едва ли не раньше научивший говорить на языке Шекспира, чем на языке Пушкина); увлекался теннисом, велосипедом, шахматами, затем — особенно страстью и на всю жизнь — энтомологией, продолжив образование в приложении Тенишевском училище. Впрочем, и первоначальные впечатления, чувство России и всего русского не могли обойти его. Родина оставалась в душе Набокова, и ностальгические воспоминания о ней прорываются до конца дней писателя, хотя и неужденно окостеневая, окаменевая, превращаясь в итоге в полубие того «саркофага с мумией» России, который хранил у себя один из набоковских героев.

Память о России особенно сильно и непосредственно ощущается в стихах (Набоков ещё в юности успел выпустить в 1911—1916 и 1918 гг., на средства отца три книжки, но профессионально заявил о себе как поэт в 1920-е гг. — сборники 1923 г. «Гроздь» и «Горный путь»). Здесь мы встретим и почнобоковский пленительный русский пейзаж, и мысленное возвращение в счастливое петербургское детство, и простое признание в любви под кратким заглавием «Россия»:

Была ты и будешь... Тайнственно созданная  
из блеска и дымки твоих облаков,  
Когда надо жною ночь плещется звездная,  
я слышу твой речущий зов!  
Ты — в сердце, Россия! Ты — цель и подножие,  
ты — в ропоте крови, в смятенье мечты!  
И мне ли плутать в этот век бездорожья?  
Мне светишь по-прежнему ты.

Эти стихи написаны уже за гребнем великих тектонических пермён: в пору революции семья Набоковых перебралась на юг (отец был членом белого Крымского правительства), а в 1919 г. юнг оказался в Лондоне. Он поступает в Кембриджский университет, где штудирует французскую литературу и энтомологию, а в 1922-м (год гибели отца) перебирается в Берлин. Здесь в эмигрантской периодике появляются стихи и рассказы молодого писателя, взявшего псевдонимом имя райской птицы — Сирин, а также и романы, ставшие событием в Русском зарубежье, особенно в публикацией их в главном тогдашнем литературном журнале «Современные записки» (Париж). Россией наполнены набоковские книги («Билет», «Расстрел», «К России»: «Слепец, я руки простираю и всё земное осязаю через тебя, страна моя. Вот почему я счастлив я...» и т. д.); в прозе русское тоже ощутимо — и отчетливее в ранних произведениях, но уже в вынужденно стеснённых горькой эмиграцией пределах обитания: меблированные, без угла, берлинские комнатки, убогие квартички внаём, бесконечные переезды, нелёгкий (словно у домашних растений, выдраных из грунта и пасажированных корнями вверх) быт. Меблированное прошлое эмиграции позволило Набокову видеть Россию лишь как иллюзию, миф, несбывшаяся воспоминание.

«Машенька». Наиболее «русским» из романов Набокова, конечно, первый — «Машенька» (1926). Хотя это не только самое «русское» и наиболее «традиционное», близкое каноническому языку нашей литературы произведение, все же атмосфера неизвестной странности, призрачности бытия и здесь охватывает читателя. Реальность и иллюзорность, правда, ещё слегка размыты, иллюзорный мир и ощущения попаременно торжествуют друг над другом, не выявляя победителя. Но медленное и едва ли не манящее вспоминание о чём-то, что невозможно вспомнить (или оно после вынужденного пробуждения), преследует героя.

И пожалуй, самая характерная черта, свойственная всем проходным персонажам Набокова, — их максимальный эгоизм, желание считаться с «другими». Ганин жалеет не Машеньку и их любовь он жалеет себя, того себя, которого не вернёшь, как не вернёшь молодости и России. И реальная Машенька, как не без оснований страшится он, жена тусклого и антипатичного соседа по пансионату Алфёрова, своим «бульгарным» появлением убьёт хрупкое прошлое. Вот уже типичный набоковский приём, кстати оказавшийся слишком мистификационным, «шахматным» для простого читателя.

Писательница Галина Кузнецова передаёт характерный разговор в русской провинциальной библиотеке на юге Франции (15 октября 1930 г.): «Я спросила о Сирине. — Берут, но немногого. Труден. И потом, правда, что вот хотя бы „Машенька“. Ехала, ехала и не доехала. Читатель таких концов не любит».

**Россия Набокова.** Девизом Набокова остаётся всепоглощающее эстетическое служение искусству как таковому, и это поневоле ограничивало его и без того уже не столь глобальную память о России. В своей книге «В поисках Набокова» (Париж, 1979) писательница Зинаида Шаховская обращает наше внимание в этой связи на ряд замечательных обстоятельств. Например, какой возникает в его книгах (в том числе в автобиографическом пофестивании «Другие берега», 1954) родная природа. «Сияющие, сладкопевные описания его русской природы, — пишет она, — похожи на восторги дачника, а не человека, с землёй связанного. Пейзажи усадебные, а не деревенские: парк, озеро, аллеи, грибы — сбор которых любили и дачники (бабочки — это особая статья). Но как будто Набоков никогда не знал: залежи конопли, нагретой солнцем, облака мякины, летящей с гумни, дыхания земли после половодья, стука молотилки на гумне, искры, летящих под молотом кузнеца, вкуса парного молока или краюшки ржаного хлеба, посыпанного солью... Всё то, что знали Левин и Ростовы, всё, что знали как часть самих себя Толстой, Тургенев, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Бунин, все русские дворянские и крестьянские писатели, за исключением Достоевского».

Ещё более показательно другое наблюдение, касающееся России Набокова. «Отсутствует в Набоковской России, — отмечает она, — и русский народ, нет ни мужиков, ни мещан. Даже прислуга — некий аксессуар, а с аксессуаром отношений не замежешь. Мишка, закатившийся под нянин комод, играет бобльшук

иком, чем сама няння... Низшая каста, отразившаяся в набоковском творчестве, — это гувернантки и учителя. Набоковская Россия очень закрытый мир, с тремя главными персонажами — отец, мать и сын Владимир. Остальные члены семьи уже как-то вне его, но семейная группа пополняется наиболее колоритными родственниками и предками». Россия для Набокова — это прежде всего оставленные там детство, отчество и юность, каждая крупица воспоминаний о которых вызывает волну фантастических ассоциаций. В то же время реальная родина, покинутая им, — огромная страна, где миллионы бывших соотечественников стремились строить новое общество, побеждали и страдали, оказывались невинно за холючей вшиволокой или воздавали хвалы «вождю народов», милились, проклинали или надеялись, — эта Россия не вызывала у него никакого тепла. Раз и навсегда сформулировав своё отношение к советскому строю, Набоков перенёс это отчуждение и на оставшегося там русского человека, который винился ему теперь лишь «новой разновидностью» муравьёв. Россия оставалась для Набокова, и в то же время её уже как бы не существовало. И несбывшиеся грёзы Ганина («Машенька») —ставить партизанский отряд и поднять восстание в Петрограде — не что иное, как дань непреодолимой инфантильности автора, в отличие от множества своих сверстников прошедшего mismo подвига.

Герой романа «Дар» (1938), к примеру, лицо, явно несущее печать автобиографическую, мечтает о возвращении в родные места: «Быть может, когда-нибудь, на заграничных подошвах и давно сбитых каблуках, чувствуя себя привидением... я выйду из тайной станции и, без всяких видимых спутников, пешком пройду скромной вдоль шоссе с десяток вёрст до Лёшина... Мне кажется, что при ходьбе я буду издавать нечто вроде стона, в том стом...» Далее мотив этот идёт по угасающей.

И если в «Других берегах» автор, уже от себя, выговаривает патетическое право «в горах Америки моей вздыхать по старой России», то в позднейшем фантастическом романе «Ада» (1969) проходной персонаж не без старческого брюзганья, и которому глухо перетряхиваются осколки былых надежд, выражает лишь сожаление, что владеет русским «в совершенстве».

**Набоков и классическая традиция.** Набоков высокомерно отверг реальность, видел в словесном искусстве главным об-

разом блестательную и «бесполезную» игру ума и воображения и не сбирался этого скрывать. Как писатель сугубо литературный, он часто и охотно говорил на эти темы; уже после смерти в 1940-е гг., читал лекции по русской и европейской литературам (сочиная это с работой над чешуекрылыми), выпустил ряд научных исследований, эссе, комментариев. Да вот хотя бы крайне характерные высказывания о любимейшем из писателей — Гоголе, и не только о нём, из лекций по русской литературе (выпущенных отдельной книгой в 1981 г., Нью-Йорк — Лондон): «Ревизор» и «Мёртвые души» — это продукты гениального воображения, его личные кошмары, переполненные личными домовыми; «Вся эта история является, в самом наилучшей иллюстрацией крайней глупости таких терминов, как „подлинная достоверность“ и „реализм“». Гоголь — «риман»: «Кратко говоря, дело свордится к следующему: если мы хотим узнать у него что-нибудь о России... если вас интересуют „вопросы“, держитесь подальше от Гоголя... Подашьши, дальше. Ему нечего вам сказать... Его произведения, или иные великие достижения литературы, — это феномен языка, а не идей» и т. п.

«Алгебра великолепной техники». Вот мы и добрали в сущности: феномен языка, а не идей. Действительно, проблема Набокова — это прежде всего проблема языка. Языка, оторванного от жизни и пытающегося колдовским усилением эту жизнь восстать. Этую проблему можно было бы считать трагической, если бы не набоковское желание объявить своё состояние именем лучшей, высшей литературой — по отношению к наводящим на смех жизненным. Отсюда и неудержимая тяга к нему всего нового.

В описании поверхности предметов, в натюрморте (буквально мёртвая, т. е. убитая, природа) Набоков нашёл себя. Зрение, достигнувшее виртуозности энтомолога, осторожно прикрепляющего насекомых в великолепные коллекции, не повредив ни одноглазки, ни одну пылинку цветочной пыльцы. В «Других» (1930) вспоминая свою раннее увлечение энтомологией, Набоков не раз обмолвился, что таким образом ещё маленьким он «занималась в природе то сложное и „бесполезное“, которого... подожди, в другом восхитительном обмане — в искусстве».

Его метод — истификация, игра, мнимые галлюцинации, «цветное» ощущение, пародии (кого только не пародировали в

его романах: Стерна, Гюго, Эдгара По, Фрейда, Некрасова, Бакинского, Маяковского, собратьев-эмигрантов и т. д.), кроссворды (заметим, что ему же принадлежит изобретение слова «крестословица», что, конечно, лучше калькированного — «кроссворд»). Наконец, уже в обобщении, цитируя Набокова, метод этот — в крещении литературной техники. Примером могут служить многие виртуозно построенные романы, хотя бы такой, например, как «Круг» (1936), начавшийся фразой «Во-вторых...» и кончающийся словами «Во-вторых...». Но его имел в виду Бунин, когда темпераментно, спонтанно нападал на новации модернизма: «Иногда я сочинял ли какую-нибудь чепуху, чтобы ничего по-настоящему было, чтобы начало было в конце, а конец в начале, или теперь пишут... Уверяю вас, что большинство наших писателей бы в полнейший восторг, а в журнальных статьях бы сочувственно указали, что „Бунин пишет новые пути“... Уж что-то, а без „новых путей“ не обошлось бы! За что я вам ручаюсь». Эти «новые пути» у Набокова означают глубокое структурное строительство, заданность томкой шахматной позиции, подавляющей первоначальные впечатления, поэтому не согласиться с одним из зарубежных критиков, говорившим о Набокове: «Он кажется прообразом грядущих авангардистов „космополитической культуры“». И нашим утешает мысль, что во многих отношениях Сирин увлекает Набокова, ибо у Сирина есть непосредственность поиска при «открытии литературных Америк», а у Набокова — широкоматематический расчёт, «алгебра великолепной техники».

Сирин и «столпы». В романах Набокова, будь то «Задушенные» (1930) или «Приглашение на казнь» (1938), мы встречаемся с одной и той же просвечивающей сквозь изощрённую скоморохию Тип «непонятого обывателями гения», гениом-шахматистом, градающим (и зачастую жестоко глушищимся в игре), — центральный в его творчестве. Можно сказать, что литературные герои словно бы отражаются друг в друге, различая степенью своего одиночества: так, в молодом одиночестве героя-энтомолога Годунове-Чердынцеве («Дар»), неряшливо-шумном, чудаковатом, не любимом ни обывателями, ни самим автором мы разгадываем всё того же гения шахматиста Лужника (одинчество без этой крайней болезненности), а одиночество Цинцин-

ната Ц. («Приглашение на казнь»), если убрать фантастичные декорации, напомнит нам неизрекаемость вполне реального Гумми в «Машеньке». И странно замыкает этот ряд Гумберт («Любовь»), такой же одинокий и противостоящий пошлой «романтике» — наделённый ужо «даром» эrotического свойства — никому неизвестным влечением к «нимфеткам». Это невольно бросает ироническую авторскую подсветку собственного переосмысливания на фоне череду прежних героев-одиночек.

Набоков — писатель-интеллигент, превыше всего ставивший игру воображения, ума, фантазии. Вопросы, которые волнуют человечество, — судьба интеллекта, одиночество и свобода, власть и тоталитарный строй, любовь и безнадёжность — он привлекает в своём особенном, ярком метафорическим языке. Стилистическая изощрённость и виртуозность Набокова неизменно выделяют его в нашей традиционной литературе, где, как говорили, форма была подчинена нравственной, «учинительной» задаче.

\* \* \*

Мы рассмотрели в самом сжатом виде литературу из второй волны русской эмиграции, хронологически укладываемую в период между двумя мировыми войнами. Хотя ряд писателей этой волны продолжали работать в литературе (Бунин закончил роман «Тёмные аллеи» в 1945-м, Шмелёв завершил «Лето Годунова» в 1948-м, Алданов написал после войны несколько значительных книг, а Зайцев трудился почти до самой своей кончины в 1972 г.), уже завершилась целая историческая эпоха. С началом оккупации гитлеровскими войсками Европы (принципиально исход многих русских литераторов-эмигрантов за океан, приступившие в Нью-Йорк, где с 1942 г. стал выходить литературно-художественный «Новый журнал» [основатели М. А. Алданов и М. О. Цетлин], было создано крупное издательство имени Бахрова, в котором публиковались наиболее значительные произведения Русского зарубежья. Ряд писателей погибли в немецких концлагерях или при депортации (поэтесса и драматург Надежда Мария, в миру Е. Ю. Кузьмина-Караваева, Ю. Мандельштам, Ю. Фельзен, Р. Блох и др.). Как отмечал поэт и критик Ю. Твардовский, «как началу послевоенного периода русской литературы жизни в Париже всё прежнее уже отошло, всё нужно было начинать сначала».

Со временем эта литература Русского зарубежья, хотя и вторая волна (из соотечественников, оказавшихся в ходе Второй мировой войны в зарубежье, а также выехавших или высланных в годы сталинского террора) дала немало ярких имен.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Россия в творчестве писателя-эмигранта

Историко-литературный жанр («Жизнь Архипова» И. Бунина)  
Художественный характер творчества писателей-эмигрантов  
Литературная биография (Б. Зайцев)

«Людмила»

Каким образом эмигратское существование отразилось на творчестве второго поколения — поколения сыновей, которое, в отличие от отцов, сформировалось вне России?

Что же характерно для прокодного героя прозы Набокова? Почему в его романах возникает проблема «одиночества и любви» («Защита Лужина», «Приглашение на казнь»)?

Как относится творчество Набокова к классической традиции — золотым веком русской литературы?

Можно ли сказать, что в произведениях Набокова нравственный парадокс отходит на второй план, уступая начальному эстетизму, «алгебре великолепной техники»?

«Людмила»

Сравните прозу Бунина («Митина любовь» и «Жизнь Архипова») и Набокова («Машенька», «Защита Лужина»). Определите характерные особенности стиля Бунина и Набокова в описаниях (пейзаж, портрет, интерьер).

## ОСОБЕННОСТИ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

- Художественные открытия поэзии начала XX в.
- Своеобразие поэтического почерка.
- Темы творчества.
- Образ родины.
- Лирический герой.
- Творческие искания.
- Особенности поэтической лексики.

**Модернизм: путь к новой гармонии.** Литературный процесс начала XX в. отмечен взаимодействием главных направлений — реализма и модернизма. Их выразители, как известно, не принимали друг друга, вступали в острую полемику между собой. Эстетическая борьба опиралась на существенные позиционные различия реалистов и модернистов, но она絲毫不 исключала глубинных контактов двух направлений.

Модернисты отстаивали особый дар художника, способного пропагандировать путь новой культуры. Откровенная ставка предвосхищению грядущего или даже на преображение мира средствами искусства была чужда реалистам. Они, однажды разделили внутреннее человеческое влечение к гармонии и пришли к созидающему чувству. Русская литература рубежа не обладала общим стимулом развития. В глубинах потрясенных страданиями или болезненно искажённой души открывались спасительные природные возможности. Здесь нужно искать источник и сближения разных русел искусства, и его образец — левого новаторства. Литературные течения модерна, противостоящего реализму, долгие годы называли упадническими, декадентскими. Термины «декаданс» и «модернизм» отнюдь не однозначны, даже антагоничны.

Декаданс (лат. — упадок) был вызван состоянием беспомощности, неприятия общественной жизни, стремлением уйти в уединенный мир<sup>1</sup>.

Модернизм (фр. — новейший, современный), тоже отбросив социальные ценности, избрал совершенно иную цель — создание поэтической культуры, содействующей духовному возрождению человечества. Декадентская эстетизация замкнутой в себе, чисто порочной личности противоречила такому побуждению.

<sup>1</sup> Такой подход был присущ М. Арцыбашеву, А. Каменскому и др. Свои мотивы прозвучали в теории З. Гиппиус, раннего Брюсова. В целом эти мысли принципиально противопоставляли себя декадансу.

Русский модернизм был представлен разными литературными группами: символизмом, акмеизмом, футуризмом. Некоторые группы слова, организационно не связанные с этими объединениями, внутренне тяготели к опыту одного из них (И. Анненский, А. Чехонин, М. Цветаева и др.).

Руководство модернизма имело свою историю. В острой полемике между группами друг друга, в пределах каждой группы появлялись различные тенденции.

Во-первых это движение опиралось на общую основу — единство любого творческого союза, так или иначе сказавшегося приверженностью к предвосхищению идеальной культуры или к духовной перестройке мира (что было чуждо реализму). Участники защищали искусство, пробуждающее в человеке высокое художественное начало. От мистических прогнозов своих предшественников акмеисты отказались. Однако их идеология оказалась неустойчивой. Н. Гумилёв был убеждён: «Руководство впереди идущего человека в высший тип принадлежит религии и поэзии». Пребывающая мир цель творчества была сохранена, хотя и неудачливому наметились иные пути.

Литературные, западнившие публику лозунги футуристов не были никем иным как главным устремлением. В. Маяковский определил «главнейшее большое искусство художника, изменяющего мир по своему образу и подобию».

Символизм, один из нижайших, современных форм поэзии (отсюда название — «модернизм») приобрело особое значение именно потому, что они призваны выразить дотоле неведомые возможности человеческого слуха, зрения, воображения, чувства, активизирующие их силу, творящую новое бытие. Такой идеал был недостижимым, но влечение к нему привело к удивительным художественным свершениям, к развитию поэтической культуры.

### Символизм

В русском символизме существовало два потока. В 1890-е гг. о них так называемые «старшие символисты»: Н. Минин, Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Блок (Ф. Тегерников). Их идеологом был Д. Мережковский, членом (членом) — В. Брюсов. В 1900-е гг. на литературную сцену вышли «младосимволисты»: А. Белый (Б. Бугаев), А. Блок,



С. Соловьёв, Вяч. Иванов, Эллис (Л. Кобылинский) и др. Членом этой группы стал А. Белый.

Свои взгляды Мережковский изложил сначала в докладе (1893), затем в книге «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893). Исходным моментом раздумий было ощущение неразрешимых духовных противоречий времени. Для их изживания предсказывался подъём к «физической человеческой культуре» в результате открытия божественной «сущности мира». Эту цель должно было осуществить искусство с помощью символов, выливающихся из глубин сознания художника (в отличие от реалистического символа — обобщения жизненных явлений). Мережковский установил три главных элемента символизма: «мистическое содержание, символы и расширенная художественная впечатлительность». Свою концепцию он развил в публицистических статьях и трилогии ярких историко-романов «Христос и Антихрист» (1896—1905).

«Наше время должно определить двумя противоположными путями — это время самого крайнего материализма и времена с самых страшных идеальных порывов духа. Мы присутствуем в великой многознаменитой борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных миросозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний».

Д. Мережковский. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы, 1893

К. Бальмонт отстаивал иное представление о новой литературе в статье «Элементарные слова о символической эпохе» (1900). Главным здесь стало стремление к «более утончённым способам выражения чувств и мыслей», для того чтобы «заслышать — как бы против воли» автора — таинственный «звук стихий» Вселенной, мирового хаоса. В художественном произведении была усмотрена могучая сила, стремящаяся угадать и соединить сочетания мыслей, красок, звуков, выразить этими средствами невнятные, затаённые начала космоса. Столь утончённое мастерство проявилось в богатом, подвижном поэтическом мире К. Бальмонта.

В. Брюсов в статье «Ключи тайны» (1904) писал: «Искать есть постижение мира иными, нерассудочными путями». Но

то, что в других областях мы называем откровением, было противопоставлено интуитивное прозрение в момент идущего изменения. А символизм понимался как особая интуитивная школа.

А. Белый выразил свой взгляд на новую эпоху. В статье «Революция в переживаниях» (1903) вдохновитель «младодосимволистов» утверждал «взаимное соприкосновение искусств» и т. д. В более поздних воспоминаниях А. Белый чётко определил поисжения «младодосимволистов» начала 1900-х гг.: «грибы в Мицовой Душе», «передать в субъективно лирических формах Её голос». Мечты о грядущем скоро прояснились.

Необходимости соединения философских исканий с реальной мыслью — идея их синтеза — овладевает в этот период всеми умами. В чём причина поисков такого синтеза?

В каких формах выражаются эти поиски в литературе?

На античную (события 1905 г.) А. Белый отозвался статьёй «Гоголь», где с опорой на «Страшную Месть» Гоголя нарисовал «Бразильский» Россия — «спящая красавица, которую разбудят от сна». К мистическому постижению души «сознания спременной души» призывал А. Белый, концепцию назвал «религией жизни».

Символистские программы воспринимались как новое слово в эстетике. Однако они были тесно связаны с мировой культурой немецкой идеалистической философией (И. Кант, А. Шопенгауэр, Ф. Шеллинг, Ф. Ницше), французской поэзией (Ш. Бодлер, Б. Ренана, С. Малларме и др.), с языком символов О. Уайльда, И. Блоком, позднего Г. Ибсена.

Новая письменная литературная классика дала символистам понимание человека и своей родины, её культуры. В начале XIX в. были обретены эти священные ценности. Отныне некоторые из них.

В поэзии Пушкина символисты увидели слияние с царством вечной гармонии, вместе с тем — горькие раздумья о русской истории, судьбе личности в городе Медного всадника. Всё это притягивало прозрениями в идеальной и реальной сфере жизни. Особой властью обладала «демоническая» тема в поэзии Лермонтова, влекущая к небесным и земным тайнам. Идея исходила от гоголевской концепции России в её неостановимом движении к грядущему. Двойничество как мрачный феномен символического духа, открытые Лермонтовым, Гоголем, До-

стоецким, определило чуть ли не ведущий поиск поэзии рубежа веков. В философско-религиозных откровениях этих русских гениев символисты нашли для себя путеводную звезду. Их жажде прикосновения к «тайному тайных» по-иному отвечали Тютчев, Фет, Полонский. Тютчевское постижение связей между «темнит и «этими» мирами, соотношений разума, веры, интуиции, творчества многое прояснило в эстетике символизма. Фет был для образом художника, покидающего «родные пределы» (Блок) в стремлении к идеалу, преображающему скучную явь неудержимой мечтой.

Непосредственным же предтечей символистов стал В. Соловьев. В реальной действительности, считал он, хаос подавляет «нашу любовь и не даёт осуществляться её смыслу». Возрождение возможно в сближении с Душой Мира, Вечной Женственностью. Именно Она связывает природную жизнь с Божественным бытием, земную красоту с небесной Истиной. Особая роль в подъёме к таким высотам отводилась искусству («земному подобию творчества божественного»), поскольку в нём «упраздняется противоречие между идеальным и чувственным, между духом и вещью».

### Акмеизм

С собственно акмеистическое объединение было невелико и просуществовало около двух лет (1913—1914). Но кровные узы соединяли его с «Цехом поэтов», возникшим почти за два года до акмеистических манифестов и возобновлённым после революции (1921—1923). «Цех» стал школой приобщения к новейшему словесному искусству.

В январе 1913 г. появились в журнале «Аполлон» декларации организаторов акмеистической группы Н. Гумилёва и С. Городецкого. В неё вошли также А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Зенкевич, В. Нарбут и др.

В статье «Наследие символизма и акмеизм» Гумилёв критиковал инстинцизм символизма, чьё увлечение «областью неизвестного». В отличие от предшественников вождь акмеистов провозгласил «самоценностъ каждого явления», иначе — значение «всех явлений-братьев». А новому течению дал два названия-истолкования: акмеизм (по-гречески «высшая степень чего-то, цвет, цветущая пора») и адамиан («мужественно твёрдый и ясный взгляд на жизнЬ»).

Гумилёв, однако, в той же статье утверждал необходимость для акмеистов «угадывать то, что будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира». Следовательно, от презрения неизвестного он не отказался. Как не отказал искусству в его «мировом назначении облагородить людскую природу», о чём позже писал в другой работе. Преимущественность между программами «символистов и акмеистов была явной.

Городецкий в своей декларации «Некоторые течения в современной русской поэзии» ещё разъяснил против усиления символистами отдельных мотивов. Отсюда сделал вывод: «Искусство есть состояние равновесия... есть прочность». И звал в «борьбе за этот мир», «за нашу планету Землю».

Гумилёв указал лишь на зарубежных кумиров акмеистов: У. Шекспира, Ф. Рабле, Ф. Вийона, Т. Готье. Тем не менее русская классика оказала немизеримо большее влияние на творческий поиск нового объединения. Пушкин покорял как открытием «принципов земных красок, яркого момента жизни, так и победой над «временем и пространством» (А. Ахматова). Баратынский — верой в искусство, сохранившее малый мир, индивидуально пережитое для потомков. Тютчевское слово заставляло лгать «голос материи» «членораздельной речью». Эти последние два наблюдения принадлежат О. Мандельштаму. Он же позже заметил: «Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с „Анной Карениной“, Тургенева с „Дворянским гнездом“, всего Достоевского и отчасти даже Лескова».

Непосредственным предтечей акмеистов стал Иннокентий Анненский. «Исток поэзии Гумилёва, — чисала Ахматова, — не в стихах французских пармасцев, как это принято считать, а в Анненском. Я веду своё „начало“ от стихов Анненского». Он считал удивительным, притягивающим акмеистов даром художественно преобразовывать впечатления от несовершенной жизнью.

### Футуризм

В декабре 1912 г. в сборнике «Поощрение общественному вкусу» вышла первая декларация футуристов, эпатировавшая читателя. Они хотели «бросить с Парохода Современности» «классиков литературы, выражали «непреодолимую ненависть к существовавшему языку», называли себя «лицом Времени», создателями нового «самоценного (самовитого) Слова». В 1913 г. (сб. «Садок судей II»)

была конкретизирована эта скандальная программа: отрицание грамматики, синтаксиса, правописания родного языка, восхищавшей атайны власти и нитомности.

Подлинные же стремления футуристов, т. е. «будущими», раскрыл В. Маяковский: «стать делателем собственной жизни и координателем для жизни других». Искусству слова была сочата на роль преобразователя сущего. В определённой сфере — «близшего города» — приближался «день рождения нового человека» для чего и предлагалось соответственно «нервной городской обстановке увеличить «словарь новыми словами», передать дух уличного движения «растянутым синтаксисом».

Футуристическое течение было довольно широким и разном направлением. В 1911 г. возникла группа эгофутуристов: И. Северянин, И. Игнатьев, К. Олимпов и др. С конца 1912 г. сложилось объединение «Гиляя» (кубофутуристы): В. Маяковский, Д. и Н. Бурлюки, В. Хлебников, В. Каменский. В 1913 г. — «Центризм»: Б. Пастернак, Н. Асеев, И. Аксёнов.

Всем им свойственно притяжение к словотворчеству (неогиазмы как форма выражения переживаний). Тем не менее футуристы в своей поэтической практике вовсе не были чужды традициям отечественной поэзии. Хлебников во многом опирался на опыт древнерусской литературы, Каменский — на достижения Некрасова и Кольцова. И. Северянин высоко чтил А. К. Толстого, А. М. Жемчужникова и К. Фофанова, Мирзу Лахвицкую (но и имени назвал страну мечты Миррэлией). Стихи Маяковского и Хлебникова были буквально «просшиты» историко-культурными реминисценциями. А предтечей кубофутуризма Маяковский называл... Чехова-урбаниста.

#### Резюме и прочтение

1. Каковы взгляды на символизм Д. Мережковского, К. Бальмонта, В. Брюсова? В каких работах они изложены?
2. Что представляла собой акмеистическая группа?
3. Каковы взгляды Н. Гумилёва на это новое течение?
4. Каковы причины возникновения футуризма?
5. Как толковал позиции футуристов В. Маяковский?

#### Опыт критики футуризма

1. Выпишите из статьи Д. Мережковского «О причинах успеха и о новых течениях современной русской литературы» опре-

деления и творческие принципы искусства символистов и проанализируйте их.

Примите сравнительный анализ деклараций символизма Д. Мережковского, К. Бальмонта, В. Брюсова.

Таконцептируйте декларации акмеизма Н. Гумилёва, С. Городецкого и раскройте различие их взглядов.

#### Литература

Приведите стихотворные цитаты, иллюстрирующие разные течения модернизма.

Назовите черты отличия модернизма от реализма на примере конкретных художественных произведений.

Проанализируйте по статье Н. Гумилёва «Наследие символизма и акмеизма» его взгляды на сущность акмеизма.

#### Сочинение

Подготовьте антологию поэтов-象征истов со вступительной статьей и биографическими справками.

#### Литература

Составьте антологию поэтов-象征истов со вступительной статьей и биографическими справками.

#### Литература

Составьте антологию поэтов-象征истов со вступительной статьей и биографическими справками.

#### Литература

Составьте антологию поэтов-象征истов со вступительной статьей и биографическими справками.

#### Литература

Составьте антологию поэтов-象征истов со вступительной статьей и биографическими справками.

#### Литература

Составьте антологию поэтов-象征истов со вступительной статьей и биографическими справками.

## Разнообразие творческих индивидуальностей в поэзии Серебряного века

■ Эстетические программы модернистских объединений были интересными, органическими в определении сущности и целей поэзии, но всё-таки промежуточными от творческих устремлений самих участников литературного движения.

**■** Наследие поэтов, даже отдельные их создания, неизмеримо сложнее и богаче любых деклараций и теоретических построений. Полемические столкновения остаются в прошлом, жизнь искусства не имеет временных границ. Некогда приближенные к гумилёвскому кругу Г. Иванов, Г. Адамович спустя годы, находясь в эмиграции, именна А. Блока называли «всесдержателем душ» (Г. Иванов), «сердцем и сущностью эпохи» (Г. Адамович), а вдохновленное творчество Н. Гумилева и А. Ахматовой Г. Иванов воспринял тоже как «Божественное дело Поэта», «ораны в вечность», «полное преодоление эстетизма». Художественные открытия получили высшее признание, навеки оттеснив былье авторские оппозиции.

■ Серебряный век отмечен совокупностью феноменальных поэтических талантов. Индивидуальный путь каждого из них был трагически осложнен потрясениями революции, но не покрыт. Все, кто остался в России или оказался за её пределами, сохранили верность своему священному Предназначению в новых условиях.

А. Блоку, А. Ахматовой, С. Есенину, М. Цветаевой, Н. Клюеву посвящены монографические главы учебника. Остановимся на ряде других неповторимых лирических дарований.

**Валерий Яковлевич Брюсов (1873–1924).** Валерий Брюсов поделился однажды фантастическим желанием: «Как нашему Брюлову (русский живописец, 1799–1852. — Л. С.), мне хочется воссиянуть: „Дайте мне свод небесный, я распишу его



нысь!» Пoэт прибегнул к грандиозной гиперbole, но по существу был недалёк от реалистии. Чуть ли не каждый год выходили его книги (иногда по две-три): сборники поэзии, рассказов, статей, романы, драмы. Он занимался теорией стиха, исследованием культуры, литературной критикой, переводами.

С 1921 г. Брюсов возглавлял Высший литературно-художественный институт, читал здесь курсы лекций по древнегреческой, греческой, русской литературе, теории стиха, сравнительную грамматику индоевропейских языков, латынь и..., историю математики. Поражает беспредельность таких творческих интересов и достижений.

**Формирование поэта. Годы детства и юности.** Дед Брюсова по отцу успешно прошёл путь от крепостного крестьянина до купца 2-й гильдии. Отец, не получив образования, продолжал его дело, но увлекался чтением, собрал библиотеку, слушал лекции в Петровской сельскохозяйственной академии. Дед по матери А. Бакулин был писателем-самоучкой. Мать, женщина редкой духовной чуткости, все силы отдавала детям. И всё-таки скромная жизнь родителей, купеческий уклад дома резко контрастировали с духовными запросами их старшего сына.

С 11 лет Брюсов учился в частных гимназиях Ф. И. Креймана, затем Л. И. Подивинова (окончил в 1893 г.). По свидетельству очевидцев, удивлял всех редкой начитанностью, памятью (не только художественных произведений — философских трудов, которыми очень интересовался), буквальной переполненностью замыслами. Мальчик стал деятельным участником рукописного журнала «Наградное».

■ С конца 1880-х гг. собирал поэзию К. Фицвана, Н. Минского, Д. Мережковского, также увлёкся французскими символистами и постоянно писал стихи.

В 1893 г. поступил на историко-филологический факультет Московского университета (окончил с отличием в 1899 г.). Всё это время с увлечением отдавался творчеству и осмыслению близких обеих новых эстетических принципов. В 1894 г. издал небольшую коллективную книжечку «Русские символисты», в следующем — плюс два выпуска, хотя создал большинство стихов сам. Затем опубликовал сборники своей лирики: «Chefs d'œuvre» («Шедевры», 1895), «Ме eum esse» («Это я», 1897), где зримо проступа-

ли черты декадентского эгоцентризма. Преодоление этих наследий, выход к рубежам большой поэзии наметились и в конце 1890-х гг., собранных в книгу «Tertia Vigilia» («Третьяvigilia», т. е. по соотнесению со сторожевой службой римских воинов первые три часа после полуночи, 1900). С её выходом пришло к молодому автору широкое признание.

Творчество Брюсов сочетало с напряжённой редакционно-издательской деятельностью. В 1900—1903 гг. он сотрудник журнала «Русский архив». Принимал активное участие в организации (1899) и работе издательства «Скорпион», альманаха «Северные прозы». С конца 1902 г. был несколько месяцев секретарём журнала «Новый путь». В период 1904—1908 гг., не будучи официальным редактором, по существу руководил журналом «Весы». Два года (осень 1910 — осень 1912 г.) возглавлял литературно-критический отдел журнала «Русская мысль». Последователем осуществляемого Брюсовым сложение передовых деятелей отечественной культуры.

В 1910 г. он сказал: «Только самая широкая, общекультурная платформа способна сейчас ещё объединить более или менее широкие силы».

Мотивы ранней лирики В. Брюсова, по его свидетельству юных лет искал смысл жизни — «того Бога, который речёт „будет свет“» (письмо 1895 г.) — и долго не находил. Немудрено, что в творчестве сквозное развитие получил образ дерзновенных мечты. Она предстаёт в неоднородных ликах. Иногда — как обещание беспределности:

Мои мечте люб кругозор пустыни,  
Она в степях блуждает вольной серной.

«Воплощение мечтаний» придаёт окружающему фантастические формы и краски: «Этот мир очарований, этот мир из параллелей», рождает редкие сравнения: «Дремлет Москва, слонина — ка спящего страуса...». На этом пути и складывается раскованный ассоциативный образный строй; смелое воображение соединяется, несоединимое, для фантазии нет границ.

Реальные переживания приобретают вызванные, «неимеющие» свойства. Поэт будто противопоставляет свои чувства грёзам. Однако оба мотива сливаются в некий феномен сверхчувственности: «Умрите, умрите, слова и мечты. — / Что может все в

преддверии красоты?» («Сон красоты» — тоже плод душевной экспатации; стихотворение «Мгновение».) На этот вопрос отвечают десятками произведений о любви, её очаровании и опасностях. Возникают постоянные экзотические сопоставления: любовь — палиящий полдень Явы, / Как солнце разлит смертью — промят («Предчувствие»); такой приём блестяще разработан в «Любви»).

Любовные испытания безмерны и противоречивы: любовь то «счастливым безумием» или «купроям и Тунгусским счастьем счастья», то целомудренностью «озарённого», то «ребёнка влюбленного» («Измена», «Тени»).

Любовь, покиная в жизни, грёзовая сила переживаний сменяется

вспышками ощущением их неустойчивости, даже обманности,

и в грязи («К моей Миньоне», «Сеянцаются бледные

грязи»). Но преяет спасительный исход:

Довольно! Надежды и чувства  
Отныне бытым назови,  
Приветствуй лишь грёзы искусства,  
Ищи только вечной любви.  
(«Отроченье»)

Так же может: «Сокровища, запоменные в чувстве, / Я беру из чарских минут» («Встреча после разлуки»); «Но вы, / Быть может, провиденья искусства!» («И ночи, и дни примелькались»). Так нереализованная жаждка любви, красоты преобразуется в страду искусства».

В статье №99 г. «Об искусстве» Брюсов писал: «Иди к солнцу — значит озарять всё новые дали нашего духа, увеличивать область души». Творчество воспринималось как прозрение «души», Потому Брюсов считал искусство самоценным («Боги культуры»), рожденным художественной интуицией («Творческий интуит») и, как выражение вечных ценностей, неизмеримо превосходило самые сильные чувства и смелые мечты («Отроченье»).

Красавицкая тема творчества. Поэзию Брюсова середины 1890-х гг. часто ограничивали его восприятием первой русской красавицы — стихотворениями «Довольным», «Брядущие гуны», «Городом». А эти произведения теснейшим образом связывались с брюсовскими представлениями о развитии культуры и её красавицами — города. Именно эта связь проясняет отношение поэта к событиям митежнского 1905 г.

Урбанистическая тема в творчестве Брюсова проявилась многообразно. Но главными в ней стали, пожалуй, два направления. С одной стороны, воспевание материальных и культурных ценностей, «духа движения» города («Париж», «Мир», «Венеция»). С другой — освещение уродливой действительности («Чудовища», «В ресторане» — здесь перекличка с Блоком). Страшны угрожающий «Голос города» (название стихотворения) и «призрак туманный Северной столицы» («К Медному всаднику» — здесь перекличка с Блоком). В «дифирамбе» «Городу» оба они соединены.

■ Неразрешимое противоречие — между создателями, носителями культуры и тёмной, ожесточившейся от несправедливости «стороной массы» — обусловило восприятие Брюсовым революции. Это сложно, поскольку свидетельствует о себе «многие точки зрения» — машина противоречивого характера. В этом смысле показательно стихотворение «Грядущие гуаны».

Движение истории Брюсов представлял как смену культурных эпох, протекающую под влиянием внутреннего разложения старого мира и под налогоем мещанализованных племён. Поэтам прибрал эпиграф из поэзии Вяч. Иванова: «Топчи их рай, Аттила!» (Аттила — один из самых сильных предводителей гуннов, совершивших разрушительные набеги на Древний Рим). Взбунтовавшиеся народные массы России были уподоблены варварам, призванным «оживлять одряхлевшее тело волной пылающей ярости». Вот почему страшная стихия уничтожения вызывает у поэта почти сознательное понимание:

Творите мерзости в храме,  
Вы во всём неповинны, как дети!

Мрачно-торжественная интонация первых четырёх строк — идёт уступает место трепетно печальному тому. Теперь Брюсов обращается с самым дорогим для себя — духовными ценностями:

А мы, мудрецы и поэты,  
Хранители тайны и веры,  
Унесём захороненные светы  
В катакомбы, в пустыни, в пещеры.

Излияния строфа выражают новые переживания — личной чистоты, мучительной необходимости «бесследно сгинуть». Такое упражнение приводит к всплеску мужества:

Но вас, кто меня уничтожит,  
Встречаю приветственным гимном,

Этот аккорд звучит и в других стихотворениях: «Довольны», «Свободы».

На статью В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905) Брюсов откликнулся разоблачительным выступлением в печати — «Свобода слова» (ноябрь 1905 г.). Здесь Брюс сказал: «Социал-демократы добивались свободы «одинично для себя» (выделено автором), заносили «руку наенную свободу убеждений». Такая партийная политика, по мнению Брюсова, несовместима с духовным прогрессом, противоречит духу.

Этот взгляд получил образное воплощение в лирике. В стихотворении «Уличный митинг» «Вожатому», «Гордому Духу», который «изгинает жертв ряд», предсказан бесперспективный удел:

Но из наставшей темноты,  
Из пепла общего пожара  
Воздвигнешь новый мир — не ты!

Брюс жаждал свободного и гармоничного бытия. Для себя он хотел «свободный род борьбы с препятствиями». Художник «неизменно рушил, в которых «дух наш заточён», чтобы в грядущем «открылись бы все степи, / И волям — дали всех дорож» («Летопись из братства»). Вот почему поэт защищает вечное наследие искусства — «радость творчества, свободного, без страха» («Поэту», «Сеятель», 1907).

Образ человека в поэзии 1910-х гг. В творчестве Брюсова протекали два направления в постижении человеческого бытия: духовных тайн и роли в судьбах мира. Рядом со стихотворениями, медитациями — стихи-приветствия, гимны вечно-живому и неподдельному смыслу жизни. Каждодневный труд лишён пренебрежительности, он так или иначе ведёт к «тюрьме земли» («Криминалист», 1901 и 1903). Но воспето священное «ремесло быть творцом на земле»: «Хвала человеку» (1906), «Век за

«Беком» (1907). В книге «Семь цветов радуги» появился ряд монологов, рожденных предчувствием близкого освоения космоса: «Сын земли», «Земле», «Предвешение» (произведения «научной поэзии»).

Для творческого воображения Брюсова не было ограничений во времени и пространстве, не существовало неподвластных разгадке жизненных явлений. На редкость гибким и многогранным восприятием человеческого бытия рождена его поэзия. Богат мир брюсовских исторических романов «Огненный ангел» (1907), «Алтарь Победы» (1911). Ярко воссозданное далёкое прошлое других стран несло ответ на жгучие вопросы современности.



Окончил Владимирскую гимназию (1886). В том же году поступил на юридический факультет Московского университета. Однако сквозь был исключён за участие в студенческих волнениях. Дважды пытался продолжить образование (в университете и Демидовском лицее Ярославля) и сам прерывал обучение. Жил напряжённой внутренней жизнью, зачитываясь немецкой, скандинавской литературой, занимался переводами (Л. Б. Шелли, Э. По).

**Идеи и образы творчества.** В 1890 г. Бальмонт издал на свои средства «Сборник стихотворений». В 1894 г. появилась его книга лирики «Под северным небом», через год — «В безбрежности», в 1898 г. — сборник «Тишина». Для этого периода творчества характерны скорбные мотивы неизречения жизни, её призрачности, но и поклонение высоким чувствам, мечте. Неудивительно, что между Бальмонтом и Брюсовым складываются отношения проникновенной дружбы.

В конце 1890-х — начале 1900-х гг. Бальмонт подолгу жил в Петербурге, сблизился с группой столичных символистов, бы-

жил в Москве, стал одним из самых активных авторов журнала «Скорпион», издававшегося издательством «Скорпион». Именно в этот период вышли в свет сборники стихов К. Бальмонта, принесшие ему шумную славу: «Горящие здания (Лирика современной души)» (1900), «Будут как солнце» (1903), «Только любовь. Семицветник» (1903).

Сам поэт писал (письмо 1900 г.): «Я люблю реальную жизнь со дикой разнозданностью и безумной свободой страстей». Голубые и серебряные тона, поэтика намёков ранних стихов сменились насыщенным красками и чувствами,

■ Поклонившись в статье о символизме (1900) Бальмонт считал художника выразителем «языка стихий». И сам для себя избрал «символические стихии»: Огонь, Воду, Землю, Воздух. Особенно изначально влияние Огня, то сжигающего, то возрождающего, то открывавшего «сокровища бытия»:

Я спросил у высокого солнца,  
Как мне вспыхнуть светлее заря;  
Ничего не ответило солнце,  
Но душа услыхала: «Гори!»

Смело «создав свою мечту», поэт призывал: «Будь воплощением пинзарной мечты!»

Я время сказкой замарую,  
Я в страсти звёзды создаю,  
Я — весь Весна, когда пою,  
Я — сметливый Бог, когда щелкаю

Поэтому Бальмонт искал столь же «иступлённые» средства выражения. В 1907 г. он писал: «Религия звёзд и цветов...» Быть может, уже совсем близко! Единение этих небесных и земных знаков даёт светоцветовую гамму: «В моём саду — сверкают розы белые. И ярко, ярко-красные».

Из сказанного отнюдь не следует, что в творчестве Бальмонта не было больных нот. Их много: «В Мираже обольститель обман», «Жизнь моя однозначна». Вплоть до разрыва с миром и ненависти человечество...», до опасной всеядности: «Я люблю тебя, дьявол, я люблю тебя, Бог!». И всё-таки поэт считал, что

он «безраздельно целен». Спасала душевная энергия, способная «новь стихом победным в царство Солнца всех вернуть».

■ Отношения Бальмонта с символистами не были безобидными. В годы первой русской революции он облизлся с Горьким, написал «Песни истинителя» (1907). Эти выступления петербургской элитой в главе с Морозовским были приняты за измену.

Позже поэт увлёкся древнеславянскими легендами, мистическими заклинаниями, на этом материале создал ряд книг («Злые чары», 1906; «Жар-птица», 1907). Он много путешествовал по Европе (подолгу жил в Париже), посетил Мексику и Калифорнию, Египет, Японию, совершил кругосветное плавание. Впечатления от экзотических стран, их религиозных ритуалов, мифов оградились в колоритных очерках (например, о Мексике — сб. «Земные цветы», 1910; о Египте — «Край Озириса», 1914), слабее — в лирике. Все эти произведения имели большую познавательную ценность, самобытную форму.

**Причины и первые годы эмиграции.** В период 1905—1920 гг. Бальмонт создал циклы стихотворений «Песня рабочего молота», но Октябрьскую революцию и социализм не принял. В статье «Революционер я или нет» писал: «Социализм есть убогая выдумка человеческого ума, которой, быть может, суждено на краткий исторический час воплотиться в действительность, чтобы человечество... убедилось, что принудительное обобществление труда есть наихудший вид дуковной катогии и наиболее полное осквернение свободы личности...». В июне 1920-го Бальмонт выехал, с разрешения советских властей, на лечение во Францию и остался в эмиграции (умер в приюте «Русский дом» недалеко от Парижа).

Тягостно переживал Бальмонт своё изгнаничество: «Я живу среди чужаков»; «Мне душно от воздуха летнего Парижа»; «Я ушел из тюрьмы, уехав из советской России... Но нет дня, когда бы я не тосковал о России, нет часа, когда бы я не порывался вернуться» (книга воспоминаний «Где мой дом?», 1924). Это состояние духа определило название сборника лирики «Марево» (1922).

**Образ России.** Критика Русского зарубежья справедливо считала, что в творчестве Бальмонта эмигрантских лет нет «прежнега подъёма», оно «сухое, бледнее» (Ю. Тералиано). Вместе с тем

поэт не утратил «ни своего дара песни, ни своего мастерства» (Г. Струве). Воистину вольной птицей «плывёт» поэтический голос, разрушая любые преграды энергией авторской памяти, воображения, «крепкого стиха», сотканного из крыльев птицы. Именно этой душевной силой пропитана «симфония восхищения» родными просторами, Россией в убранстве разных времён гада в книге «Моё — вай» (1924). В многоцветье картин пропускает единственный для автора образ:

Есть слово — и оно едино.  
Россия. Этот звук — свирель.  
В нём воркованье голубино.

Как прежде, поэзия Бальмонта поражает смелыми ассоциациями страны с «гречным и степным раздольем», историческими событиями, древними, языческими легендами, фольклорными образами. Многозвучна и разнокрасочно воплощена душевная, неразрывная связь с родиной, её северной красотой, таёжными тайнами, некожеными тропами в книгах «Северное сияние. Стихи о Литве и Руси» (1931), «Голубая лодка. Стихи о Сибири» (1936).

Из этого круга стихов выделим цикл «В раздвинутой Дали. Поэма о России» (1929), состоящий будто из самостоятельных стихотворений, скреплённых, однако, единой авторской эмоцией. Во всех частях пропускает желание разорвать статику одинаковой жизни, пусть на уровне воображения, грёзы о будущем. Былой динамизм чувств как бы вновь возвращается в поэзию Бальмонта, хотя с явным оттенком недостижимости идеала:

Уйти — уйти — уйти — в забвенье.  
В тот спас святой,  
Уйти туда — хоть на мгновенье,  
Хотя мечтой,  
(«Уйти туда»)

Хочу моей долины  
И волей сердца знаю,  
Что путь мой соколиный —  
К Единственному Краю.  
(«Хочу»)

**Мироощущение лирического героя.** Выразительно передано ощущение душевной силы, утрачённой былой веры в магию мира, что особенно завораживает, так как созревает среди горя и страданий:

Иду я — тропинкою узкой,  
Приду — как широкий рассвет.

Простейшие образы дороги, «избезд в тумане», «красных коней», «ликов берёз» приобретают символический смысл благодаря внутренней насыщенности сквозного мотива — «всемягких подсеместных» («Я русский», «Тринадцать», «Однажды»).

■ Цикл пронизан трепетным постижением близких людей, и среди них — «Сестра моя и мать! Жена моя! Россия», и символическим блеском лирического субъекта («Мать», «Отец», «Я»). Позитивная реминисценция из ранней солнечнососной поэзии Бальмонта звучит теперь новой, мудрой нотой.

Судьба даёт мне ведать пытки,  
На бездорожье нищету,  
Но в песне — золотые слитки,  
И мой подсолнечник — в цвету.  
*(«Судьба»)*

Такое мироощущение было развито в поздней книге поэта «Светосужение» (1937). В искренних признаниях героя исключительно усилилась трагическая окраска, рождённая чувством земного странствия; «поступль во мраке по скользким крыльям неба»; «безбрежный океан — в боренье с темнотой»; «единой моей жизни отзвечала»; «листья исполнены страха, плещутся лето прошло».

В эмиграции Бальмонт много занимался переводами, осмысливанием русского классического наследия — произведений Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, С. Т. Аксакова, висячих миниатюр, эссе. До своей славы начала 1900-х он не поднялся. Но всю жизнь был подлинным художником. Справедливо сказала о нём в 1936 г. М. Цветаева: «Он и в болезни своей... ётется поэтом...»

**Фёдор Сологуб (Ф. К. Тетерников; 1863—1922). Детство и отрочество. Родители будущего утончённого поэта — купеческий портной (умерший, наполовину исполнилось четыре года) и девочка. Детство и отрочество Феди прошли в чужом Богатом доме, где мать была служанкой. Положение «кухаркина» привнесло массу унижений. С ранних лет у него лица ребёнка кровоточила. Тяжёлая судьба была скрашена открытием**

**для него и младшему поколению Козяев) чудесного царства книг и театра. Под их влиянием пригнулось богатое воображение юноши к знаниям. На скучные гроши, собранные матерью, юноша учился в приходской школе, уездном училище, затем в Петербургском институте. По окончании образования (1882) был принят преподавателем в Крестцы Новгородской губернии, где в том же году переехал в Великие Луки, затем в Выборг Олонецкой губернии, везде столкнувшись с вопиющей рутинной прописанной обстановкой. Только в 1892 г. он вернулся в Петербург.**

**Жизнь и образы поэзии. Глубокое отвращение поэта к текущей жизни, названной «Альфонсой», вызвало, однако, неотложенный вопрос: как «повысить бытие»? Ответ был дан твёрдый: «Сознание бытия». Художнические устремления Сологуба воплотились в его лучших поэтических сборниках «Огненный круг» («Сожжение земли» (1913), рассказах, романах, пьесах, эссе). Слоги Сологуба исполнены страдальческих переживаний и сомнений: «...если я раб, / Если я беден и слаб», «...Сам я раб, / Сам я смертельно устал...» Мотивы надломленной смерти сгущены в его стихах печальными образами: «Предрассветный сумрак долг, / И холод утренний», «мёртвый лик пылающего змия» (солнца), «холодный припавший свет заря».**

**Но основной взгляд поэта находит страшные реалии и проникает в их суть. Людские пороки мучили Сологуба. Многое в своей проницательности, революционной в том числе, он объяснял подсознательной тягой к насилию.**



«Низины» человеческой души пугают мраком. Но по контрасту  
ярче светит образ «безумного мира чудес»:

Я — Бог таинственного мира,  
Весь мир в одних моих мечтах.

Духовное дерзание торжествовало:

И я заклинанье молчания  
Воззвал к природе, — и она  
Очарованью заклинанья  
Была на миг покорена.

Открытие красоты совершено не ради чистого эстетизма.  
О возрождении человека мечтал художник:

Люби меня ясно, как любит заря,  
Жемчут рассыпая и смехом горя...  
Люби меня просто, как любит ручей,  
Звения и целуя, и мой, и ныней.

В живых, сочных образах выражены «живые» настроения поэта.

Проза поэта. Сходный поиск определил романное творчество Сологуба. В первом крупном произведении «Тяжёлые спаси» (1900) смело «спущены» тягостные авторские впечатления от прошального застоя. Шумный успех и острую полемику вызвал роман «Бес» (1902, опубликован в 1907 г.). Удручающие пропавшие реальности действительности стали здесь знаками бессмыслицы безумного (власть «мелкого беса») мира в целом. Пороку, кощу, чужда чистая юность; с ней связана сфера прекрасного и вествования.

Сологуб не принял идей интеллигентской борьбы и советской политики. Оставшийся в России, прожил последнее свое десятилетие в состоянии внутренней замкнутости.

**Андрей Белый** (Б. Н. Бугаев; 1880—1934). Детство и юность. В солидной, высококультурной дворянской семье (отец — профессор Московского университета) род Б. Бугаев. В 1899 г. закончил гимназию Л. И. Поливанова, поступив на естественное отделение физико-математического

факультета Московского университета, закончил его в 1903 г. Будучи гимназистом, сблизился с семьей родного брата Б. Поливанова, издателя его трудов Михаила Сергеевича, подружился с сыном Сережей. Религиозная философия и поэзия Б. Бугаева буквально заворожили молодых людей, определили их духовные опыты. В студенческие годы Бугаев лично познакомился с многими «старшими символистами».

В 1903 г. организует кружок «аргонавтов» (С. Соловьев, А. Петровский и др.), подобно древним грекам, «путешествующим по морям золотым рунами» — новым словом, способным способствовать преображению Мира. Искусство было наивысшей притягательной функцией. Лирика А. Блока (далее — С. Соловьев) становится предметом постоянного обсуждения «аргонавтов». С зимы 1903 г. начинается переписка Бугаева с А. Блоком, а в январе 1904 г. происходит их знакомство. Позднее создается объединение «младосимволистов».

Андрей Белый (этот псевдоним возникает под влиянием семьи Белых) — личность редкой, многогранной одаренности: зачинщик поэзии-лирики, прозаик, создавший новый тип романа. Ученый, исследователь русской и мировой культуры, теоретик литературы, общественный полемист и публицист, оставивший и по сей день интересные, итоговые книги «Символизм» (1910), «Арабески» (1911), наконец, талантливый мемуарист, автор трёх томов воспоминаний. М. Цветаева называла А. Белого «плленным духом». Жизнь ему было тесно как в «земной оболочке», так и в «шапке» какого-то одного вида деятельности.

Раннее творчество. В 1900—1902 гг. А. Белый написал свои первые крупные произведения — «симфонии» в прозе (изданы: сначала — 1902; потом 1-я — 1904, 3-я — 1905). В них символическое и реалистическое стrophe злопорочному, обыденному, бессмысличному миру противопоставлено геройское, духовное, вечно прекрасное. В этот период устаноинил важные для себя творческие принципы, основанные на философии В. Соловьёва и Ф. Ницше. Внутреннее единство индивидуальности и общества, философия красок и красок духовных видений.

Особое значение придавал музыке, как началу жизни и творчества, «способствующему развитию душевного и восходящему к «музыкальному единству мира». Важные «заряды» настроений (веры в близкое преображение мира) определили лирику первого сборника — «Золото в лазурине» (1904). Некоторое мироощущение очень скоро, однако, поколеб-



балось под наплывом «мистических ужасов» (угроз зла), которые А. Белый ощущал в существовании каждой личности и существовании всей России.

**Творческая зрелость.** Сопреживание стране, нарастающее болезненное потрясение, было высказано в сокровенных строках сборника «Пепел» (1909) с эпиграфом из Некрасова. Зыбкий образ имеет двойной смысл — «сожжённых» светлых зорь «досимволистов» и подёрнутой пеплом страждущей Русской земли.

Выразительность переживаний лирического героя драматическим соединением его безысходного одиночества с трагичностью исчезновения родины:

Мать Россия! Тебе моя песни, —  
О, немая, суровая мать! —  
Здесь и глуше мне дай, и безвестней  
Непутёвую жизнью отрыдать.

Душевные муки предельно усилены их отождествлением смертной физической болью: от падения «на сухие стебли, изувеченные, как копья», от давления могильных плит,

Подстерегающая смерть всё-таки не властна погасить живого душевного подъема: «Я, быть может, не умер, / Быть может, проснусь...». Исподволь созревает порыв к свету:

Воздеваю бессонные очи —  
Очи, полные слёз и огня...

«Самосожигание» лирического «Я» до пепла по-иному жито в лирике сборника «Урна» (1909). О нём А. Белый пишет: «Мёртвое „Я“ заключено здесь в Урну, — в живое „Я“ приводится к истинному». По-новому, с усилением философского задумья о смысле жизни, любви, были прочувствованы «невиданные утраты — появление «скудных, безогненных Зорь», «грёзного бытия». Напряжённое размышление о бытом, обращение к художникам-современникам, самоуглубление поэта пытается надежду: «над душой снова — предрассветный небосклон, блуждающие смущают сны».

От тайнства природы почерпнул А. Белый поэтическое выражение своей «жизнестроительной» идеи: яркие, зовущие зори, бесное сияние, рассвет, равно как и разочарования в мечте. Мистическое чувство передано метафорой: «Вонзайте в небо, фиолетовых наточенные копья»; ощущение мрака жизни рожуло в

Бороды «зияющей ночи». Важна и другая особенность А. Белого. Любое переживание здесь как бы проговаривается, подчиняя себе звучание и интонацию строк. Отсюда — редкость и ритмического стояния, обилие поэтических тавтологий («над откосами косами косят»).

Более разгадать «звещий сон» о будущем лежит в основе поэзии А. Белого «Серебряный голубь» (1909) и «Петрополь» (1911—1914). В 1909 г. их автор наметил новый путь — от Ницше, Ибсена к Пушкину, Некрасову, Гоголю, Бестоку, от личности к народу. Мистическая связь «души» с ищущей душой интеллигенции и трагический конфликт в обстановке всеобщего сожжения и беспощадности выразительно воплощены в «Серебряном голубе». «Урна» — мастерски написанная, устрашающая картина разрушенного города, разрушения мира и человека, оторванного от земли под гнетом механистически перенесённого Петра — падшего образа жизни. Писатель пророчит скачок России — горы, новую Калку — духовное очищение страны.

В сентябре 1916 г. писал: «Национальное самосознание, подтверждение русской культуры... вот лозунг будущего». Пророчество на это будущее А. Белый приветствовал Октябрьскую революцию как стихийный взрыв мещанского застоя, прорыв гуманитарных сил. В советское время активно участвовал в жизни страны, выпустил множество книг художественного и исследовательского характера.

**Фёдор Фёдорович Анненский** (1870—1949). Ранние годы. Поэт родился в семье крупного чиновника, учился в частных гимназиях (экзамены на аттестат зрелости сдал экстерном). В 1899 г. поступил на греко-филологический факультет Петербургского университета. Служил в канцелярии Министерства народного просвещения преподавателем петербургских гимназий, читал лекции на Высших женских курсах, был директором Коллежиума в Киеве, 8-й петербургской гимназии и Николаевской гимназии в Царском Селе, инспектором Петербургского училища округа. Незадолго до смерти — весной 1909 г. — принял участие в организации и редактировании журнала «Аполлон», где с сотрудниками и со служившими отношения складывались чаще



сложные. Нелёгкое, одинокое существование восполняется прижённым творчеством. Все крупные публикации Анненского вышли, однако, в его последние годы: драмы из древнерусской жизни (1901—1906); сборник стихотворений (переводных) «Лирика» (1904); первый том переведенных и прокомментированных сочинений Еврипида (1906); собрание литературно-художественных работ — «Книга отражений» (1906), «Вторая книга отражений» (1909). И только после кончины поэта-новатора появилось первое издание его многообразной лирики «Кипарисовый ларец» (1911).

**Творческие искания.** Анненский болезненно ощущал несличность с реальной действительностью, противоречие человеческой души, краткость радужных моментов жизни. Тому его взгляд был привязан к мигу, к экспрессивно выраженным подробностям окружающей действительности. Свои сложные внутренние состояния поэт воплощал опосредованно — через явление или деталь внешнего мира (принцип «одухотворения предметности»).

Хочу понять, таскою пожираем,  
Тот мир, тот миг с его миражным раем.  
Уж мига нет — лишь мертвый брезжит свет...  
А сад заглох... и дверь туда забита...  
И снег идёт... и чёрный силуэт  
Захолодел на зеркале границы.

Образ сада несёт в себе не только зимнюю печаль, не ходный, природный свой смысл — некогда цветущего чуда. Но ощущение одновременно и просветляется, и драматизируется («дверь забита»).

Прозорливо сказал Н. Гумилёв об Анненском: «У него нечто рождает мысль, как это бывает у поэтов, а сама мысль не имеет настолько, что становится чувством». Столь необычное чувство определило оригинальные звучание всех, будто диктованных проштампованных тем. Среди них — о тайнах творческого процесса:

В «Третьем мучительном сонете» запечатлено выражение, при создании стихов:

Нет, им не суждены краса и просветление;  
Я повторяю их на память в полуслне,  
Они — минуты праздного томления,  
Перегоревшие на медленном огне.

Но иск' мне дорого — туман их появления,  
Их нарастание в тревожной тишине,  
Без пылана, вспышками идущее сцепление:  
Мой мучение и мой восторг оне.

Кто знает, сколько раз без этого запоя,  
Трудя кошмарного над грудою листов,  
И духом пасть, увы! я плакать был готов,  
Среди неравного изнемогая боя;  
Не я люблю стихи — и чувства нет святей;  
Ты люби только Мать, и лишь больных детей.

Изображение — осмысление того, как рождается произведение. Столь глубоко, что воистину исполнено трепетных переплетений их оттенки и помогают «прозаические» ассоциации. Волнистого волнения с «перегоревшим на медленном огне», с «трудом кошмарным над грудою листов». В другом стихотворении — с обречённой на пение тишиной.

Глубокое волнение или даже олицетворение утончённых душевных состояний обладает им самостоятельную силу, овладевающую поэтом. Созврание, скажем, плавных облаков по контрасту с горячими предугаданиями, будто навеянные кем-то извне:

А к утру кто-то нам, развеяя молча сны,  
Напомнил шепотом, что мы обречены.

Чтобы перенеслиное поэт как бы разделяет на составные элементы, чтобы воспроизвести сложный духовный процесс. Наиболее противопоставлены функции мышления и речи:

У раздумий беззвучны слова,  
Как искать их люблю в тишине я!

Анненский несёт в себе трагические миросообщения, эзбность, неясность внутреннего состояния личности. Но страдальческие переживаниям находят соответствие в гармоническом царстве природы. Так выражено очень важное для Анненского понятие: «мысль сбыва как часть громадного целого, всеединство». Поэтому принципиальные поэтические ассоциации приобретают в своих стихах глубокий философский подтекст. Слёзы — «сами по себе не чистые гореть», буран — «между небом и землей про-

тянутые струны». А творчество слилось с таинствами Пионера и как бы подсказано ими. Никто не смог бы сказать в стихе так, как сказал Анненский о нём — дарё самой природой.

Я не знаю, кто он, чей он.  
Знаю только, что не мой, —  
Ночью был он мне навеян,  
Солнцем будет взят домой,

Для Ахматовой поистине было родным ощущение уходящего мига и нетленного, дарованного свыше творчества — это то, что Анненскому, «полусвета — полуныти», «недосказанности и муки». Мастерство предметных ассоциаций, «вещных» слов во имя смелого вторжения в закрытые сферы жизни и смерти было развито Гумилёвым и его современниками. Анненский открыл новое русло в отечественной поэзии.



Николай Степанович Гумилёв (1886—1921). Гумилёв прожил очень краткую, насилиственно прерванную жизнь. Обвинённый в антисоветской пропаганде, он был расстрелян. Погиб в политическом расцвете всеми признанный поэт. И только в 1987 г. стало возможным открыто сказать о его невиновности.

**Детство и юность.** Будущий поэт родился в семье кронштадтского юриста и врача. Учился в Царскосельской гимназии. В 1900—1903 гг. жил в Тифлисе, куда был послан отец. Здесь в «Тифлисском листке» (1901) опубликовал своё первое стихотворение. По возвращении семья должна была обучение, закончив гимназию в 1906 г. А 1905 годом издания первого сборника стихов Гумилёва — «Путь вистадоров».

Для изучения французской литературы юноша попал в Францию, но очень скоро покинул Сорbonну, направившись, смотря на запрет отца, в Африку. За первый посещенный ими страной (1907) последовало в период 1908—1913 гг. еще одно последнее — в составе организованной Гумилёвым этнографической экспедиции (привез много материалов для музея). Цель поездок была, однако, чисто творческого характера — «в новой обстановке найти новые слова» (письмо В. Брюсову).

Первую мировую войну Гумилёв добровольцем ушёл на фронт и самых ответственных операциях, за мужество награждён золотыми Георгиевскими крестами. В мае 1917 г. по собственному желанию на Салониковскую (Греция) операцию. На родину вернулся в холодный и голодный город и сразу оключился в напряжённую работу: преподавательскую, научную, редакторскую.

Когда были санкции, что не мешало, а, видимо, помогало расцвету его творческого таланта. После его первой книги последовали одни из лучших: 1908 г. — «Романтические цветы»; 1910 г. — «Лирика»; 1912 г. — «Чужое небо»; 1916 г. — «Колчак»; 1918 г. — «Лирика», «Фарфоровый павильон»; 1921 г. — «Шатёр», «Огненные цветы». Писал он прозу, драмы, вёл летопись поэзии, отзывался о становлении искусства других стран. Руководил «Цехом лирической группы».

Была лирика. Редко многообразная деятельность имела такой яркий отпечаток. В статье о «Второй книге отражений» Анненского говорится о человеке, который «верит в своё право найти Землю, на которую было бы жить». Такую «Землю» духовного бытия для себя Гумилёв.

В своем художественном воображении он свободно перемещался пространстве и времени: Китай, Индия, волчьи прошлые, античный мир, рыцарская эпоха, век географических открытий. Рядом с лирическим героем, «мореплавателем волчьих плавников» и ноззии Гумилёва появилась героиня — Муза Дальних стран. Страстный мечтатель, он совершал путешествия в чужие земли — грёзы, фантазии.

Стихи Гумилёв утверждал исключительность своей жизни от скучи обыденного существования. В «Романтических цветах» была развита тема битвы за небывалую любовь. На этом пути лирический герой смело зовёт «смерть

Я с нею буду биться до конца,  
И, может быть, рукою мертвца  
Я лилию добуду голубую.

Напомним «сокровищам немыслимых фантазий» своеобразие приведенных в двух стихотворениях (ранней лирической дилогии) «Миррафа». «Озеро Чад».

«Озеро Чаде — это рассказ жены «могучего вождя», «дочери властительного Чада», обольстительной жрицы, о своей цветущей жизни на родной, прекрасной земле и угасании на севере, в Марселе. Образ женщины — одухотворённый символ красоты, душевного здоровья, веры в силу любви. Унижения несчастной ви Франции исполнены многозначного смысла. Это обличение и преступлений европейцев против африканских народов, и моральной деградации жителей большого, равнодушного к человеку города, а главное — мучительная мысль о трагической обречённости естественной гармонии (Чада) под напором греховных побуждений чуждых ей завоевателей. Развенчан их минимум культ поклонения красоте, страстиому чувству. Продуманно избрана форма исповеди обманутой дочери Чада. В своей искренности, не знающей ограничений, она обнаруживает предельные унижения женщины в безнравственной, жаждущей наслаждений толпе.

В стихотворении «Жираф» иная психологическая ситуация. Грустную, тоскующую возлюбленную лирический герой стремится успокоить «весёлыми сказками таинственных стран». Экзотика здесь воспринимается спасением от скуки городов. Вместе с тем в «Жирафе» своеобразно выражена авторская мечта. Она тесно связана с «цветными парусами корабля», «радостным птичьим полётом». Возникает нечто экзотично-прекрасное, движимое преодолевающее скудное земное существование, его отрыв от небесной высоты. Таков и есть идеал Гумилёва.

«Жемчуга»: поиск страны грез. Дальнейшим развитием романтической мечты отмечен сборник стихов «Жемчуга» (1910). В нём акцент поставлен на трудном поиске ценностей, таящихся вдали от человеческих глаз. Название сборника как бы свидетельствует о недостижимой стране грез: «Куда не ступала людская нога, / Где в солнечных рощах живут великаны / И светят в прозрачной воде жемчуга». Вот почему усилен мотив тягостных испытаний.

В стихотворении «Старый конкистадор» оттенены именно трагические лишения героя. Для того чтобы прославить несгибаемую волю, незапятнанную честь:

Как всегда, он дерзок и спокоен,  
И не знал ни ужаса, ни злости.

Волнующее чувство пути (Блок) владеет Гумилёвым. Ценит преследуется высокая — воспеть неостановимое стремление к идеалу — «неизвестному саду»:

Лучше слово Ничто,  
Чем золотое Вчера!  
(«В луне»)

- Не случайно «Жемчуга» начинаются «Волшебной скрипкой», где дар музыки раскрыт как чудо творчества и как трагедия испытаний, приводящих к «славной» и «страшной» смерти скрипача.

Гумилёв черпал элементы романтической образности в баснических источниках: Библии, литературе разных эпох, мифологии, перенывая древнюю мудрость во имя прославления безоглядного унижения своей души к Совершенству. Пожалуй, самое властное влияние на поэта оказывали реальные герои прошлого — путешественники. Неудивительно, что поэзия была овеяна романтикой приблей, парусов, морей.

В небольшом четырехчастном цикле «Капитаны» (сб. «Жемчуга») автор проникает в душевые держания своих кумиров, его интересуют прежде всего их личности. Каждое из стихотворений отмечено особым подходом к заветной теме.

Сначала щедро выражено поисжение «быстрокрытым» кораблем и, главное, тем, кто их ведёт «еже базальтовых скал и жемчунных». Здесь много образных находок, помогающих понять поведение капитанов на судне. Но всё подчинено освещению мужественных характеров:

Ни один пред грозой не трепещет,  
Ни один не свернёт паруса.

Отсюда — необходимость суровой власти над командой: «Или бунт на борту обнаружив, / Из-за пояса рвет пистолет...». Бунт на корабле для Гумилёва — одно из трагических испытаний в плавании. Строгая, чеканная интонация стихов выражает торжественное настроение, вызванное героями, выступившими на «дерзостный путь».

Почти каждое четверостишие второй части цикла закончено клицинцием, потому что появляются реальные капитаны: Гонсалвас и Кук, Лалеруз и да Гама, Колумб, вплоть до «могучего Уингса» — и разнообразные переживания охватывают поэта:

Как странно, как сладко входить в ваши грезы,  
Заветные ваши шептать имена.  
И вдруг догадаться, какие наркозы  
Когда-то рождала для вас глубина!

Великие имена пробуждают мысль о «всех, кто дерзает, кто хочет, кто ищет», т. е. прямую связь с творческими влечениями автора. Он лелеет надежду, что есть ещё «страны, куда неступала людская нога». Но мучительна реакция на это предположение: «Как будто наш мир не открыт до конца!» Динамика развития чувств стремительна: от восхищения до горького разочарования.

Ответом на сомнения становится стихотворение совершенного колорита, по-своему выраждающее идеал движения вперёд. Рукой мастера написана чисто бытовая картина легкомысленных развлечений матросов на берегу. Приказ командира корабля действует на них матически, пресекая «зов дурмана». Ясно проступает своеобразная параллель с волей любого человека, обретшего себя на самоиследующий поиск. Даже тех областей, которые:

Для высшей силы, высшей доблести  
Они навек недостижимы.

**Поэтические открытки** сборника «Огненный столп». После «Жемчугов» с 1912 по 1921 г. вышли в свет ещё шесть сборников лирики. Каждый из них — яркое, глубокое открытие утончённых сфер духовной жизни, творчества в том числе. Развитие этих мотивов насыщена посмертная книга Н. Гумилёва «Огненный столп», последняя, подготовленная им самим к изданию перед долгом до трагической гибели.

Почти каждое произведение «Огненного столпа» воспринимается как жемчужина, своим словом художник творил это долгое исконное им сокровище.

Открывается «Огненный столп» стихотворением «Память». Первая строфа звучит грустным и глубоким обобщением:

Только змеи сбрасывают кожи,  
Чтоб душа старела и росла.  
Мы, увы, со змеями не схожи,  
Мы меняем души, не тела.

Начальные строки частично повторяются в конце (как бы завершая произведение), но уже с новым, горьким оттенком — крахом человеческого существования.

Заключённые в это «обрамление» 13 четверостиший оканчивают этапы жизни автора, смысл творчества художника, существо-

щичеловеческой памяти и мечты о счастье. Образная мысленность стихотворения удивительна. Для исповеди поэта найдены лишь точные и выразительные определения, которые сразу становятся афоризмами. Скажем, ироническая оценка юности и молодости: «холдовской ребёнка», словом «останавливающий дрожь», «коорик под ногами его — мира». За чётко обозначенным фактом всегда ощущается некая внутренняя ёмкость. Награждение воина крестами — это одновременно и его выше вдохновляющее душевное прозрение: «сияющей Георгий тронул дважды свою непронутую грудь». Поэтому (будто неожиданно) раздумчивая интонация исповеди пресекается торжественным признанием высшего назначения поэзии:

Я — угрюмый и упрямый задний  
Храма, восстающего во мгле;  
Я возрёвновал о славе Отчей,  
Как на небесах и на земле.

Нигде ранее в стихах Гумилёв не писал так ясно о своём понимании человеку и человечеству. «Огненный столп» пронизан духом возрождения мира. «Посредине странствия земного» (так он сам хотел назвать автор книги) открывается эта нетленная, бессмертная Истина. С её высоты печально и критично расцвечивается даже внутренний человеческий опыт (триптих «Душа + тепло», «смертельные слова», «скучные пределы естества» («Слово»). Поэт ищет в сочетаниях реального и фантасмагорического выражение подлинного духовного подъёма в любви («Лес», «Канада вторая», «Слонёнок»).

«Шестое чувство» (воспринимаемое сейчас как символ творческого поиска эпохи), может быть, более других стихотворений выражает высшим откровением, донесённым в сочно-предметных образах. Исходные представления всем давно знакомы (отсюда — антическое «мы»). Привычные для каждого ценности — «любимое вино» (вино любви), «добрый хлеб» — несовместимы с современными (но тоже любому известными) переживаниями: «красный заря над холодеющими небесами», «бессмертных стихов». Пустота звучит мотив ограниченности человеческих возможностей. Пустоте стихов возникает мечта о «шестом чувстве», способном «исправить» природу человека. Эта надежда укрепляется обещанным любому живому существу интуитивным предошущением внутреннего перелома.

Поистине нет границ для поэтического зрения Гумилёва и подсказывает веру в близкое преображение:

Кричит наш дух, изнемогает плоть,  
Рождая орган для шестого чувства.



Игорь Северянин (И. В. Лотарин, 1874–1941). Ранние годы жизни и творчества. Отец поэта был военным инженером из мещан; мать — из дворянского рода (в отдалённом родстве с Н. М. Караминым). Первые девять лет будущего поэта провёл в Петербурге, после разрыва родителей жил у тётки и дяди и их сыновьях в Новгородской губернии. Четыре года он учился в Череповецком реальном училище и ограничился официальным признанием. Нечадолго уезжал с отцом на Дальний Восток, возвращаясь к матери. С 1904 г. юноша начал свой нелёгкий путь в литературу. Печатались в скромных периодических изданиях, читались в аудиториях студентам, в залах разных обществ, выпущены были большие брошюры, рассылая их по редакциям. Признание не приходило. Лишь в 1909 г. гневный отзыв Л. Толстого на сочинение одной из подборок произведений И. Северянина сделал его печально известным, и журналы стали печатать молодого автора. В 1911 г. он создал группу эзбифутуристов. В 1914 г. принял участие в «Олимпиаде футуристов».

Поэтическое своеобразие. После выхода в 1913 г. «Бюро агромикинистинг кубок» (переиздавался до 1915 г. 9 раз) поэт в большую литературу. За первой книгой последовали другие книги поэзии: «Златолира» (1914), «Анахасы в шампанском» (1915), «Victoria Regia» (1915), «Поззионтракт» (1915), «Трехъязычный» (1916). В эти годы И. Северянин стал модным поэтом, но оценил это трезво, называя «двусмысленный символизм».

Поиски новых поэтических форм (важная часть эстетической программы) у И. Северянина тесно увязаны с городскими реалиями:

Теперь повсюду диночка забыли  
Летят, пропеллером ворча,  
И ассоансы, точно сабли,  
Рубнули рифму сгоряча.

Но, конечно, прятано непрятано непрятанье мещанской действительности: «Всё к этой партеры — рубль, / А паспорт разума — диплом». Но мечты обманывали И. Северянина с кубофутуристами. Однажды свою творческую деятельность он считал собственную жизнью — «мои Капризы, мои волшебные сюрпризы». Акцент на себя же на «я», т. е. «Я» поэта. Отсюда пролилась струя самоизлучивания: «Я — гений Северянина», «Я выполнил главу, литературу покорив», что и вызвало многочисленных народных певцов.

Что касается отрицания, однако, не столько к личности поэта, который ощущал и свою слабость («Я одинок в своей силе»), сколько к нему как носителю «вселенской души». Поиски — поиск естественности красоты: «Иду в природу в обитель». Поэтому жизнь раскрыта им как «сибирькою в заминах жасминовым ночам», единение с «весенней сиренией в питающем снегу».

Поэзия герой испытывает никому незедомое: «Влекусь к земле спрятано, / Пылаю солнцем, льюсь луной...». А природа открывает ему свою тайну. Фиалка говорит:

Возьми в ладони меня, как в латы,  
Моей фиолю святы мечты,

Но самая яркая тема творчества обращена к вечному взаимоотношению земли и неба: «нет равной любви на планете». Иначе говоря, к «примиренной гармонии». Идеал вполне узнаваем по многим поэзиям. Но И. Северянин воплощает его средствами поэтических соединений: «янтарно-алых», «лазурно-крылатых», «бронзовых», «жемчужных», «блондинчиков лучей». Яркие неологизмы приоткрывают состояние состояния Земного мира: «лес драприт стволы», «леса пахают», «кружевеет лес», «всюду майло». Донесён звуками земли: «журчали ландыши в сырой траве» (форма усиливает иллюзию звука).

На землю, важность, страсть выражает лирика И. Северянина, «один из её названий, рожденные изощренным зрением и слухом. Язык звучит языком срезами исполнитель», — писал поэт. И сам, «смущаясь тему скаг и звезд», был «ненктузумий грезой осиян».

Поэзия творчества отделяет от скучной действительности. Стремление «детей элого века» ощущает свой ум в «из

вивах, всё сердце в волнях». В столь мучительном положении рождается защитная реакция — ирония, позволяющая «трагедию жизни превратить в грээ-фарс». Так развивается вторая линия лирики И. Северянина — бесчисленные вещные символы глупости и пошлости: «качалка грээзки» — знак досужих фантазий дамы; излюбленный цветок превращается в «мороженое из сирени» — «за полпорции десять колеек». Происходят странные смещения под «шампанский полонез». Создаёт порочное желание обывателей — «аколдовать природу и перепутать пути». И. Северянин пародирует «утончённый язык эстетов» и свой собственный стиль: «кастрят экстазы», «струнят глаза», «захотела я жемчужину». Скорее всего, именно саркастическое лёгкое сплевывание принесла за чистую монету недалёкая публика.

Для поэта нетленным оставался романтический идеал: «зажечься, засиять и устремиться к миру». Вот почему он выразил мечту

Моя душа взойдёт, как солнце,  
Тому, кто мыслит и скорбит.

С 1918 г. И. Северянин постоянно жил в Эстонии. После отделения в 1921 г. от России принял эстонское гражданство.



Владислав Фелицианович Ходасевич (1886—1939). Жизнь в России, Принятие эмиграции. Родился в семье обрусевшего польского дворянина, крещён в католической церкви. В 1904 г. закончил Зю Москонскую классическую гимназию, с 1904 г. до весны 1910 г. учился сначала на юридическом, затем на историко-филологическом факультете Московского университета, но курса не окончил. Начал печататься с 1905 г., в 1908 г. вышел сборник лирики «Молодость. Первая книга стихов. Стихи 1907 года». В 1914 г. издал второй сборник «Счастливый домик». Октябрьскую революцию воспринял доброжелательно: приветствовал национализацию банков, но к концу 1917 г. пришёл к твёрдому убеждению: «При большевиках литературная деятельность невозможна. Решил перестать печататься» («Законодатель», 1936). Поэтому с 1918-го поступил на работу секретарём третейного суда, затем вёл занятия в литературной секции Пролеткульта (объединения пролетарских

искусств), служил в Наркомпросе (Наркомат просвещения), работал московским отделением издательства «Всемирная литература». В конце 1920-х гг. из-за голода, холода и болезни переехал в Петроград, поселившись с семьёй в общежитии Дома искусств. В том же году вышла в свет третья книга стихов Ходасевича «Путём Эрина», дополненная и переработанная для следующего петроградского её издания 1922 г. К февралю 1921-го относится речь Ходасевича о «сумерках культуры нашей» и угаданных дотоле всеподчиняющей любви к Пушкину, получившая при публикации название «Колеблемый треножник». Тягостное сумевшее состояние поэта преодолевается чувством к будущей жене — Нине Берберовой, с которой он в июне 1922 г. уезжает в заграниценную командировку, положившую начало их эмиграции.

Сообщение ранней лирики. Два ранних сборника лирики Ходасевича были посвящены его первым женам — Марине Рындиной и Анне Чулковой. Пережитая любовная драма с покинутым Ходасевичем Рындой окрасила книгу «Молодость» мрачным монологом, надрывными интонациями: стремлением «всю жизнь безумием измерить», ощущением тоски, сплетающей «хороной жизни» сердца, куда «тёмным вином изливается кровь», именем «мёртвых рассветов». Противостояние трагическому счастию духа усмотрено в одном:

О, как чиста, спокойна и легка  
Из-за символов — забвенная река!

В связи с обилием тягостных автобиографических реалий, неудачами вынужденных из этой стихии напев вольной и всесильной жизни Ходасевич резко отрицательно относится к своему «первению», не включив его ни в одно последующее издание.

Сборник «Счастливый домик». Название сборника «Счастливый домик» полемично по отношению к его содержанию. И потому, что здесь нет радужных чувств, а главное, потому, что вместо маленького «домика» — уютного гнёздышка возникает такая картина остропотворечивой душевной жизни. «Любовь небесная и простая» отвергнута во имя Жажды постичь высшис, сильные порывы и глубины человеческих противоречий. Герой живёт «легче и свободней» «дребезжа мраком преисподней или ворчим воздухом небес».

Ходасевич соединяет торжественный слог с удачно найденными обозначениями сниженного быта: бездна, порфира, пыление, «горний» воздух и — фабричные дымы, крики галок, толстой пес. Здесь ясственно притяжение к мастерству Пушкина, юношеские нимфоиды из его юности слышны в «Счастливом домике». «Ночные» настроения, звёздные просторы, образ усталой «души, не вмещающей мира» восходят к лирике Лермонтова. Думается, к его достижениям тяготеет и склонность Ходасевича выражать какие-то сложные явления в локальном чувственно-конкретном образе: чуждый, неуловимый гул окружающей жизни — в «тёмном тумане» прижатой к уху морской раковины (один из разделов книги так и назван: «Пленные шумы»), «медленное безропотное, золотое» прозябанье — в «скрипке свирели». Есть в «Счастливом домике» и более саморазоблачительное определение: «дорогим учителем, мудрым проповедником», дающим радость, назван «Сырник», предводитель мышей (против них «Мыши»).

Название «Счастливый домик» имеет очевидный ироничный подтекст:

Я устал быть нежным и счастливым!  
Эти песни, ласки, розы — плен.

Тем не менее лира поэта сохраняет, пусть краткие и эпизодические, прикосновения к красоте («Февраль», «Поэт»), так как

...над каждым сожжённым мгновеньем  
Возникает, как Феникс, — преданье.

В разделе сборника «Звезда над Пальмой» отражены иронично окрашенные «дары» молодой своевольной якарицы (в её образе — черты Е. В. Муратовой, к ней и к памяти о ней обращено большинство стихов). И с глубоким и трепетным виновничеством воссоздано «священное сиянье лигурийских звёздных львов». Слово «священное» не случайно. Небо — царство Иса бышнего — источает подлинные, нетлёные ценности, которые постигаются лирическим героям лишь в легенде, грёзе, сне («Белая черта», «Рай»):

Сквозь узорный полог, в высоте сапфировой  
Ангел златокрылый пусть приснится мне.

Ходасевич выразительно передал обманное очарование земных радостей, но в собственных переживаниях обрёл и высшее превосходство поэзии, и Божественное начало Вселенной. Неизвестно, что в следующей книге стихов с ёмким символическим напечатлением «Путём Зерна» Ведущим стал мотив Возраждения (Зерно в «загадочный срок умрёт и прорастёт»), повторяя «мудрость нам единую дану»:

И ты, моя страна, и ты, её народ,  
Умрёшь и оживёшь, пройдя сквозь этот год.

Установление необходимости тягостного пути для всего и всех в мире привело к отказу от пожаромантических увлечений, приятно забытья почного странника, в испытаниях находящего истину;

Одинокие скитальца,  
Честного дождя кропанье  
Да на согнутых плечах  
Плащ из мокрого брезента.

В поисках такой поиска Ходасевич связал с самозабвенным служением мастерству. Эта линия наблюдений выражена средствами контрастных сопоставлений. Вечный, можно сказать, образ высокого скита, испепеляющего художника, будто неожиданно (на самом деле) такая ассоциация уже была, скажем, в творчестве Б. Шестопаловой) пропускает в триюках канатного акробата:

А если, сорвавшись, фигляр упадёт  
И, охнув, закрестится живый народ, —

Поэт, проходи с безучастным лицом;  
Ты сам не таким ли живёшь ремеслом?

Книга «Путём Зерна» духовные противоречия и свершения. Ходасевич высказал свою приверженность к «прозе в жизни и искусстве». Но эта мысль не имеет ничего общего с тяготами и обыденностью. Слово «проза» обозначает отстранение от духовно-ценных ценностей («ложивого образа красоты»), от духовно-принципиального воображения. В книге «Путём Зерна» ещё раз, глубже проведено разделение между прозаической действительностью и одухотворённой энергией личности. И тем

трагичнее этот разрыв для поэта, чем больше в себе самом он находит примет ординарного человека. Происходит как бы распадение души на два противоположных слагаемых. В триптихе «Про себя» лирический герой взглядываетя в «Водное зеркало»:

И, чтоб мою к себе приблизить высъ,  
Гляжу я в глубы, где звёзды занялись,  
Улав туда, склоняю угасает  
Нечистый взор моих земных очей,  
Но пламенно оттуда проступает  
Венок из звёзд над головой моей,

Через прозрение, преодоление обычной человеческой сущности открывается «своя высъ». В другом стихотворении («В заботах каждого дня») читаем:

...душа под спудом  
Каким-то пламенным чудом  
Живёт помимо меня.

Все черты и устремления подлинно романтического героя сохранились. Более того, всемерно усилены и драматизированы его осознанием собственной двойственности и опасной зависимости от приземлённых процессов. В третьем сборнике стихов «Путём Зерна» потому и нарастает трагическое мироощущение. Но она же пробуждает активность лирического «Я». Свершения духа Ходасевич ищет и находит в разливе каждодневных дел, «по ходу» (так названо стихотворение) бесконечных скитаний: «Еще томят земные расстояния, / Ещё болит рука, / Но всё ясней, уверенней сознание, / Что ты близко». Мечтой рождено магическое заклинание: «Преобразись, Смоленский рынок!» («Смоленский рынок»). На рынке, у Никитских ворот, в Петровском тарже глаз художника улавливает возможное чудо преображения.

Отсюда возникают удивительные образные находки: обычное явление как бы домыслено — трамвай зашиял и... «бросил звезду в чёрное зеркало оттепели»; в сцене на балконе открывается неведомое измерение: «Я слушаю, уже оттуда, май караклики жерный стук». Уточнённые переживания воплощены через зримые ассоциации. Зыбкая, лишь предугаданная связь с «вечным другом» вдруг овеществляется — «и на концах дрожащих пальцев, тайна, быть может, всплыла кисточки»

(«Ищи меня»). Ощущение созревшего плода и мечта дать новую жизнь переданы как бы от «лица» осенней яблони, её «интенсивность неодолимой, / С какою хочется ветвями / Каснуться вновь земли родимой» («И весело, и тяжело»).

Ходасевич испытывал «вечные пытки» в поиске высшего смысла сущего, от чего не могла спасти даже смерть, ведь «и она — такой же, хоть и окольный, / Путь бытия». Но такой мир и являл собой Свет поэзии.

Уехав из России, Ходасевич и Берберова сначала поселились в Берлине, где поэт сотрудничал в журнале «Новая русская книга», газете «Дни», затем он уехал на юг Германии. В ноябре 1923 г. переместился в Прагу, провёл зиму в Мариенбаде, работал здесь над книгой о Пушкине. В марте 1924 г. отправился на несколько недель в Италию, потом четыре месяца провёл в Париже, побывал в Англии и Ирландии, после чего вернулся в Италию. Весной 1925 г. советское посольство в Риме предложило Ходасевичу вернуться в Москву, а он уехал в Париж, окончательно избрав долю эмигранта. В газете «Дни» (осень 1924 г.) появилась разоблачительная статья Ходасевича о деятельности ГПУ за границей, в феврале 1925 г. — фельетон о рапповском журнале «На посту».

Исповедь поэта в книге «Тяжёлая лира». Самым крупным творческим достижением этих лет стало переиздание в 1923 г. расширенной и переработанной «Тяжелой лири». Четвёртой книги стихов, вышедшей годом раньше в Петрограде.

В этом сборнике предельно сгущаются мрачные мотивы: «Графа не надо, / Минувшее в душе пережжено», мучает вынужденное право «любить и проклинать» Россию, «громкую фразаду». В болезненных мадрызах происходит окончательный разрыв между скромным человеческим опытом («сосудом непримкнутым и некрасивым») и «чистой высотой» души («К Псии», «Душа», «Изгушение»). Душа поэза

На высоте горит себе, горит —  
И слёз monk не осушит.  
И от беды моей не больно ей,  
И ей невнятен стон моих страстей.

• Одиночество при столь трагическом саморасщеплении порождёт бесприятие рода людского, гаснут ёщё живущие;

Здесь, на горошине земли,  
Будь или ангел, или демон.  
А человек — иль не затем он,  
Чтобы забыть его могли.

(«Гостию»)

Столь тягостные подозрения приносили, думается, страшную горечь самому автору, поскольку он и в себе чувствовал рождающее начало. Однако желчные строки вызывали издевательские отзывы Г. Иванова, Г. Адамовича, Д. Святополка-Мирского. Он следний причислил Ходасевича ко всем, «кто не любит познанье».

Творчество создателя «Тяжёлой лиры» было исполнено чистоющей исповедальности («Пускай минувшего не жаль...»), «Люблю людей, люблю природу...»), вредной мыслёмкости и вместе с тем краткости признания («Гостию», «Кизель», «Когда бы давно жил...»), оригинального запечатления высоких и низменных проявлений («В заседании», «Стансы»), внутренней энергии выразительской речи. Лирика Ходасевича вдохновлена глубокой философской мыслью о «прорезывающемся» сквозь бренное тело Духе («Из дневника»), о «тайном слове» — «ключе от бытия и иного» («Порок и смерть»), о прорастающих крыльях («Не верь и кра- соту земную»). Этот процесс передан условным соотношением с острой физической болью: «По нежной плоти человечьем / Мне ноги проводят алый жгут». «Кровавые краски» оттеняли, одновременно перерождение тленного мира, где лишь порой слышится «блеск» совсем иного бытия («Не жить, не петь...»), воскресение мирской красы («Невеста»).

Нельзя согласиться с Г. Адамовичем, считавшим, что Ходасевич как романтик не смог преодолеть конфликт между искусством и реальностью. Источник страданий и дезраний поэта был значительно сложнее и многозначнее — несовершенная чистовеческая жизнь, в которой гибнет Богом данная Душа. Романтический идеал восходил к феномену полной гармонии, обнаружившему ему и потрясения приобрели максимальную силу.

Трагическое восприятие мира в цикле «Европейская ночь». В 1927 г. в Париже вышла в свет последняя книга лирики Ходасевича — «Собрание стихов», куда вошёл цикл «Европейская ночь», написанный в период с 1922 по 1927 г., — «суроки спаснутые стихиями», по определению автора. Воистину самые суровые пути неразрывно стянули все произведения цикла, воспетые

страшный, искажённый мир. Этой картине не случайно предшествуют эпические строки о былом упоенье в голодном Париже: стихотворным творчеством, серебронос вожищие свободой человеческого языка, наконец, предпочтение эпиграфической красоты» дрожи ужаса. Самый неоднозначный момент личности отдан откровениям о «европейской ночи».

Цикл насыщен столь острыми и удивительными образными единицами, что о каждом из них можно написать особое исследование. Но есть здесь и общий принцип — знаки воинящей сущности вымороченного царства. Не потому ли поэтическое «я» в силах отразить лицо автора, а прочерчивает лишь «лицо» — «крыло» его страданий («Вдруг из-за туч...»). Связь между парализующими волю впечатлениями извне и внутренним состоянием «наблюдателя» приобретает фантастическую власть и пронзительную резкость её освещения. Лирический субъект с «открытым узарём» в «чужой жизни» «отрубленную, нежи- и склоняющую голову» свою («Берлинское»).

В парализующем мире «всё высвистано, просабачено» («Нет, / нету силы...»); «блудливым невестам» «лодки юбки лазят / фонарём полуслепой, широкоротый громы» («Дачибое»); «средь / бледных лиц людей неузнанный проходит Крину» («У моря»); «бледная метла безумца занесла из угла» («Под землёй»). Иногда («Изба во двор») мелькают малыми кадрами вопниющие монстры. Иногда («Баллада») предстаёт вполне законченный монстр, в котором простейшие бытовые детали потрясают больше чем художественных ужасов. Массив эмпирического уродства и воли и плоти, что «запредельные» злодеи (Каин) убегают бледнорозовыми шагами. Экспрессия саркастических зарисовок иаторична и потому ещё более ранит нас.

Невыносимо предельно углубляет зависимость человека от прошлого («я на середине рабочего земного пути уловлен / прошлым / пот начальной причине к причине»), остаётся же «заряд» — «одиночества в раме» («Перед зеркалом»). В разрушающемся сознание способно лишь на сугубо негативные («запретные») сентенции: «и как-то тяжко, больна даже / Душою / — когда-либо раз?» («Хранилище»); «Пора не быть, а пребывать, / Пора не бодрствовать, а спать» («Из дневника»); «Бог мой / труд, о Боже працы, / Всю жизнь воссоздавать / миром / мой мир» («Звёзды»).

В стихотворении «К Лиле» (март—апрель 1929 г.) Ходасевич как бы подвёл трагическую черту под своей страдальческой «поведью», указав на решение:

...омертвелою душой  
В беззвучный ужас погрузиться  
И лиру растомтать пятой,

Но завершается признание всё-таки качественно иным предположением — поглощением Лили. К ней обращены слова:

Мне мир откроешь прежний, наш,  
И синь отъоргнутым виденьем  
Опять залюбоваться даши.

Забытая мечта продолжала светить даже во мраке приближающегося небытия.

«Европейская ночь» заключает «говорящую» фантасмагорию «перевёрнутого» порядка вещей. Люди лишены своего обличья «нечеловечий дух, нечеловечья речь — и пёссы головы подняли сутулых плеч»; «глаза лишь отражают лунный блеск» («С берлинской улицы...»). Неодушевлённые предметы проникают тайную силу — «дома как демоны», даже обнаруживая подлинное состояние спустошённой личности («Берлинские перед зеркалами»). Вопиющее бездуховная атмосфера губит «живое, в том числе самое лучшее начало — творчество». Вот почему появилось у Ходасевича странное побуждение — «лиру растомтать пятой». Могильным холодом не социального зла, а вселенской катастрофы восстает от картины «Европейской ночи». Незабываемо воплощённая, она подчиняет читателя. После неё поэт уже не создал ни одного нового цикла.

С февраля 1927 г., до самой смерти Ходасевич возглавлял литературный отдел газеты «Возрождение», где опубликовал громадное число обзорных статей, полемических откликов, критических отзывов, вёл страстные споры (прежде всего с Г. Адамашем) о сущности поэзии и характере литературы Русского зарубежья. С 1928 г. начал писать мемуарные очерки о Брюсове, Белом, Гумилёве, Есенине, Горьком и др., в 1939 г. появилась книга Ходасевича «Некрополь. Воспоминания», в 1931 г. — исследование екатерининской эпохи — «Державин». В апреле 1930 г. был отмечен 25-летний юбилей творчества Ходасевича.

Умер от рака желудка после продолжительной и тяжёлой боли. Горькая судьба и здесь не пощадила яркий, самобытный поэт.

\* \* \*

Н. Бердяев назвал поэзию начала XX в. «своеобразным русским романтизмом». С. Маковский отметил такие ее черты, тоже романтического свойства: «мятежная, боготворящая, бредящая лигой». Поэты разной эстетической ориентации поистине «ложились в своём романтическом мироощущении — одинокой, лигой, бредящей мечтой личности, исполненной глубоких проникновений. Роднило и обусловленное порубежным временем нечестивое стремление к преображению скучной действительности, искусству, созидающей гармонии (равной самой природе), искусству, созидающую идеальную культуру. Классический образ самоуглублённого, отрешённого от текущей жизни художника-романтика в новых условиях заметно трансформировался, не утратив, однако, своих родовых корней. Поэтому поэзию Серебряного века именуют неоромантизмом. При такой общей направленности сложились конкретные, отстаивающие свою программу течения — символизм, акмеизм, футуризм.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Литература Серебряного века

Взаимодействие реализма, романтизма, импрессионизма

Противоположность модернизма декадансу

Различие и связь символизма, акмеизма, футуризма

«Грёзы искусства» и «голос города» в поэзии В. Брюсова

Принцип «одухотворённой предметности» И. Анненского

Романтический идеал Н. Гумилёва

Образ «вселенской души» в лирике И. Северянина

Символизм и футуризм

- ! 1. Как раскрыта тема города в поэзии В. Брюсова?  
2. Что характерно для отношения К. Бальмонта к революции и эмиграции?  
3. Какими чувствами наполнена «Позма о России» — цикл «В раздвинутой Дали»?  
4. В чём состоит противоречивость названия и смысла сборника В. Ходасевича «Счастливый домик»?

- Что характеризует лирического героя сборника А. Белого «Лебеди»?
- Как проявился идеал Н. Гумилёва в его цикле «Капитаны»?
- Какие этапы своего творческого пути отразил Н. Гумилёв в стихотворении «Память»?
- Как нужно понимать образ «иселенской души» И. Северянина?
- Каково своеобразие содержания и образного строя лирической исповеди в сборнике В. Ходасевича «Тяжёлая лирика»?
- Как выражается трагическое мироощущение поэта в стихотворении «Европейская ночь»?

### Лирические задания



- Выделите и раскройте значение противоположных образов в лирике К. Бальмонта: жизнь — смерть, свет — тьма, земля — путь — бездорожье.
- Выберите из сборника К. Бальмонта «Будем как солнце» образы огня, солнца и объясните их символический смысл.
- Раскройте образное воплощение противоречий города в стихотворении В. Брюсова «Городу».
- Отберите из сборника А. Белого стихотворения, посвященные России, и определите отношение к ней автора.
- Найдите в тексте второго стихотворения из цикла Н. Гумилёва «Капитаны» образы, связанные с мотивами пушкинского и творческого поиска.
- Выпишите из стихотворения Н. Гумилёва «Лес» романтические и фантастические образы, объяснив особенности творческого мышления автора.

### Язык литературы

Найдите в сборнике И. Северянина «Громожкинин» языковые аналогии, определив их происхождение и роль в тексте.

### Одной литературой другого исследования



- Проанализируйте стихотворение В. Брюсова «Сумерки».
- В чём своеобразие нарисованной поэтом картины «ночного города»? Сравните её с той, что нарисовал в своих стихах А. Блока или В. Маяковского.
- Выделите стилевые средства, с помощью которых гипотетически переведутся в иной, символический план.
- В чём специфичность встречающихся здесь эпитетов? Как их роль в реализации замысла стихотворения?

Проблема Добра и Зла в творчестве писателей Серебряного века

Понять и сохранить «человеческое в человеке». Как воплотила эта мысль в творчестве художником слова начала ХХ в.?

### Литература

- Барый Андрей. На рубеже двух столетий. — М., 1989.
- Барый Андрей. В начале века. — М., 1989.
- Барый Андрей. Между двумя революциями. — М., 1990.  
Изданный впервые в начале 1930-х гг. «прехотмник» долгое время был библиографической редкостью. Теперь читателю возвращён увлекательный мир жизни широкого круга художников, литературных исканий различных направлений, сама атмосфера сложного и волнующего времени.
- Гумилёв Н. Наследие символизма и акмеизма // Русская литература XX в. Декадентский период / Сост. Н. А. Трифонов. — М., 1980.  
Читатель познакомится с манифестом главы акмеистической группы Н. Гумилёва, с его восприятием наследия символизма и принципами развития поэзии поззии.
- Гумилёв Н. Стихи. Пoэмы. — Тбилиси, 1988.  
В этой книге В. К. Лукницкая опубликовала «Материалы к биографии Н. Гумилёва», собранные её мужем П. Н. Лукницким. Родители, семья, многие друзья поэта, его отношения с деятелями литературы — всё оказывает в конкретных событиях, лицах, переживаниях.
- Озеров Л. Константин Бальмонт и его творчество // Константин Бальмонт. Избранные. — М., 1980.  
В книге выразительно раскрыты творчество и политические воззрения К. Бальмонта, освещаются своеобразие раннего и позднего периодов его творчества.
- Писатели Русского зарубежья // Литературная энциклопедия. Русское зарубежье (1918—1940). — М., 1997.  
В этой книге читатель найдёт сведения о всех прозаиках и поэтах первой волны эмиграции. В каждом из разделов тщательно анализируется своеобразие творческой манеры художников словесного искусства.



## МАКСИМ ГОРЬКИЙ

(1868—1936)

■ Биография. ■ Начало литературной деятельности. ■ Ранние рассказы. ■ Роднический герой. Драматургия М. Горького. Философская драма «На дне». ■ Автобиографическая проза. ■ «Несвоеподобные мысли»

**Ранние годы.** Алексей Максимович Пешков (М. Горький, псевдоним) родился в Нижнем Новгороде 16(28) марта 1868 г. Отец, столяр-краснодеревщик, ставший управляющим пароходной конторой в Астрахани, рано умер от холеры (1871). Мать, владелица красильной мастерской В. И. Каширина, вышла замуж вторично, но скоро скончалась от чахотки (1879). Мальчик остался в доме деда, где царили ссоры, тяжба за раздел имущества между братьями матери. Находиться среди них ребёнку было несложно. Спасали его деятельность, одарённая мatura и любовь к книжкам. Шести лет Алёша под руководством деда освоил церковнославянскую грамоту, затем гражданскую печать. Обучался два года в слободском училище, экзамены за 3-й класс сдал отлично, получив похвальный лист. Дед к тому времени разделился и отдал внука «в люди». Пешков работал рассыльным в книжном магазине, прислугой у чёртёжника-подрядчика В. Сергеева, поваром на пароходах, учеником в иконописной мастерской, дровником на ярмарочных постройках, сантехником в театре. И очень много с книгами: читал, сначала «всё», что попадалось под руку», позже открыл для себя богатство русской литературной классики, интерес к искусству и философии.

Летом 1884 г. поехал в Казань, чтобы продолжить обучение в университете. Но вновь был зарабатывать на жизнь подсобным

и бригадиром

Очерки и  
рассказы.



Библиотека  
литературы и  
художества

Обложка первого тома «Очерки и рассказы» М. Горького. Первое издание. 1891 г.

рабочим, грузчиком, подручным пекаря. В Казани познакомился со студентами, бывал на их сходках, сблизился с народной и антиюденной интеллигенцией, читал запрещённую литературу, посещал кружки самообразования.

Все эти годы, восприятие репрессий против студентов, личная жизнь, преследование привели к душевному кризису и попытке самоубийства. Летом 1888 г. Пешков уехал с народником М. А. Ромасей в село Красновидово для пропаганды революционных идей и практики. После разгрома книжной лавки Ромася юноши вернувшись на Каспий, работал там на рыболовных про-

ектах за все эти годы породил позже автобиографический роман М. Горького; повести о первых трёх периодах своей жизни он называл соответственно их содержанию: «Детство», «Моя университеты» (1913—1923).

После пребывания на Каспии началось «хождение по Руси». Он искал пешком, зарабатывая трудом на пропитание, различные южные и юго-западные области России. В перерывах между странствиями жил в Нижнем Новгороде (1889—1891), исполняя разную рабочую работу, потом был письмоводителем у адвоката; участвовал в революционной конспиративной деятельности, за что был арестован (1889). В Нижнем познакомился с В. Г. Королевым, который поддержал творческие начинания «этого самобытного и неподражаемого литературного таланта».

Первые рассказы. Первый рассказ «Макар Чудра» (за подписью М. Горький) был опубликован в сентябре 1892 г. в тифлисской газете «Кавказ». Окончательно вернувшись (октябрь 1892 г.) в родной город, начинающий писатель активно печатается в волжских периодических изданиях; большие года (февраль 1895 — апрель 1896) он был сотрудником «Самарской газеты», где появились его первые рассказы и под псевдонимом Иегудиил Хламида фельетоны. В 1893 г. начали систематично выходить в свет художественные прозаические произведения. Первым стали «Емельян Пугачев» («Русские ведомости». — 1893. — Август) и «Челкаш» («Русский вестник». — 1895). «Челкаш» принес автору широкую известность.

В 1898 г. Горький издал в Петербурге два тома «Очерков и рассказов», в следующем году — три книги под тем же названием. Собрание сочинений «Рассказы» вышло в 1900 г. и сразу же привлекло внимание к подлинной славе.

Популярность Горького иногда обворачивалась и другой стороны. Так, социологическая критика низвела его реалистическую прозу до разоблачения собственнического мира, а романтическая приписала призыв к революционной борьбе. При таком понимании творчество писателя было противоречием в советской литературе начала века. Предельное развитие эта тема получила в советское время.

**Горький о противоречиях народной души.** Художественные искания писателя обладали совсем иным характером. Свои воспоминания по России он объяснил «желанием видеть — где и что за народ вокруг меня» (письмо от декабря 1910 г.).

Ранние рассказы Горького обращены к странному душевному состоянию души, переплетению живых и мертвых струн внутренней личности. В едином с другими писателями направлении он, однако, избрал самую мрачную сферу — суперпозицию боязливых, безработных, ищащих пристанища декадентских элементов: «Два боязливца», «На солнце», «Мой спутник», «Бездомный» и др. Поэтому писатель показал страшный результат нравственного разрушения. В «равнодушном состоянии» земли начались (рассказ «Бывшие люди») все были против каждого, и каждый таил в себе бессмыслицу зла для всех». Но тем напряженнее герой-повествователь внимал всем в человеческие переживания, находя в них неожиданные проявления добра («Емельян Пилляй», «Однажды осенью», «Лебедь Акулина»), мудрости (Кувалда — «Бывшие люди», «Конь-бог»), тяготение к красоте вольной и могучей Земли («Челкин», «Макар»). Так появлялись проникновенные произведения о трагическом расклонении души, по природе своей способной на светлые чувства и сильные порывы.

**Истоки романтической прозы.** Неудивительно, что первоначальный поиск совершившегося духовного опыта. Он был наложен в памяти поколений, сохранившей прекрасные страницы прошлого, в легендах и сказаниях разных народов.

Понять смысл горьковских сказаний можно лишь в их противопоставлении с реалистическими рассказами. Романтический герой выступает аклоны в среду ограниченных (как в жизни), но просто жестоких, злыx соплеменников. Но чем более ограничено, тускло существование, тем сильнее потребность в приведении в движение. В романтических образах воплощены горькие настроения писателя противоречий человеческой души и мечты о её преображении.

Несущая мудрость обращена к явлению, глубоко волновавшему писателя. Макар Чудра (из одноименного рассказа) говорит о людях: «Они, те твои люди. Сбились в кучу и давят друг друга в места на земле вон сколько...» Старуха Изергиль почти говорит ему: «И вижу я, не живут люди, а все примеряются...»

**Романтическая позиция романтического героя.** Романтический герой выдуман как разрушитель сонного прозябанья большинства. О притане Лойке Зобаре («Макар Чудра») сказано: «С таким же успехом ты и сам лучше становишься...» В кровавой драме, разыгравшейся между ним и Раддой, тоже танится несогласие с привыческой судьбы. В валашской сказке «О маленькой девочке и чабане» (1892) юный чабан мечтает «идти кудалы в деревню, далеко, где бы не было бы ничего такого, что он не видел, и где Майя может жить только в родном лесу. Герония Мария и Смерть (начало 1890-х гг., опубл. в 1917 г.) несет в себе концепцию «нездешнюю силу» и «нездешний свет». Всюду в романтическости противостоят редкой энергии душевые силы.

Чудра так завершает свой сказ: «...иди своим путем, не смотри в сторону. Прямо иди. Может, и не загинешь даром». Важна яркая личность, следующую своим путем, Горький обретает в «стремлением душеванным конфликтам легендарных героеv». В ряде романтических повествований — «Старуха Изергиль», «Песни о Соколе» (1895—1899), «Хан и его сыны» (1896), «Лебедь Акулин» (1900) — отражено неадмиральное столкновение, чаще всего между мечтой, одухотворенным чувством, влечением к новому и страхом перед жизнью, тупым равнодушием.

**Более противопоставления Даико и Ларры.** В рассказе «Старуха Изергиль» Ларра, считавший себя «первым на земле», не боится могучему зверю: «Он был ловок, хищен, силён, жесток и не боялся с людьми лицом к лицу»; «у него не было ни матери, ни отца, ни матери, ни жены, и он не хотел ничего». А по прошествии лет выясняется, что этот сын орла — «шарен сердца». Ларра хотел вонзить в себя нож, но вложил нож — точно в камень ударили им. Страшна и запутана постигшая его кара — быть тенью: «Он не поминает никого из людей, ни их поступков — ничего». В образе Ларры выражена античеловеческая сущность.

Ларра выражает в себе пениссируемую любовь к тем, которые были для матери, «как волки», окружившие его, «чтобы легче

им было схватить и убить Данко». И только одно желание — дело им — вытеснить из их сознания мрак, жестокость, перед темным лесом, откуда «смотрело на идущих что-то странное, тёмное и холодное». Святое чувство Данко было рожено глубокой тоской при виде соплеменников, утративших чистый облик. И сердце героя загорелось и спорело, чтобы усечь тьму не только лесную, но прежде всего душевную. Вложен заключительный акцент: спасённые не заметили узника рядом «гордого сердца», и один из них, «боюсь чинить зло»,ступил на него ногой. Дар самоотверженного сострадания Ганко не достиг высшей своей цели.

Рассказ «Старуха Изергиль» в воспоминаниях женишика о любленных её молодости передаёт горькую правду о двойничном роде людском. Он от века соединил в себе антиподы — саввея, которые любят, и «стариков от рождения». Писательский сказ пронизан символическими параллелями: света и тени, солнца и болотного холода, огненного сердца и каминной печи. Жаждя полного преодоления низменного опыта остаётся неисполненной, люди продолжают жить двояко.

Образ духовной гармонии мира. Романтическое изображение, прикованное к исключительному явлению, привидит на первый взгляд к неромантически суровому финалу. Но книжные поступками, в том числе сказочных героев, не ограниченный Горьким мир. Перед нами возникает необозримое величие пространство, поражающее тайной гармонией: «Всё было странно красиво и грустно, казалось началом чудной сказки». Он выбирает и садеянное в старину: к земле прижата мрачная Лары; летят высоко в небе голубые искры от сердца Дракона; прекраснов царство рождает «человеческую фантазию», дающую столько красивых и сильных легенд». Неостановимый, постоянно обогащающийся в мире порыв светлых дум, «молодые ты и есть противопоставление скучному существованию».

Эта мысль развита в других произведениях. Сказка «Сокол»<sup>1</sup> живёт идеалом взлёта, близости к небу: «И это счастье. Я храбро бился! Я видел небо...»; «О, если бы я мог раз подняться!». Ужу высота не нужна, она для него опасна.

<sup>1</sup> «Песня...» рассмотрена в 3-й редакции 1899 г. (1-я редакция — 1895—1898 г.), где была усиlena жажда Соколом «всёобщего, «спасения» (в обобщении автора, дано окончательное название).

Там много света, но нет там пищи и нет опоры — темнота. Слова побеждают жалкая мораль (наслаждающегося и быстрой пресмыкающегося). Но лёгендарные волны мечты о «свободе», «свете». Герой, прослушав песню о плаванье, угадывает «гармонию немыслимо сладких воспоминаний»: «увлекают с собою душу высоко в тёмно-синюю

ночью». Впрочем в легенде «Немой» сородичи пастуха смеялись над ним к небу, к вершинам гор. Но когда этот Непонятому времени человек умер, о нём сохранилась связь с небом. Горьким романтически оппозиционирована вечная тема — пониманий жизни возвышенных человеческих устремлений и нравственного духовного опыта, сливающийся с красотой природы — глыбовая, внутренняя тема рожденных народной жизнью сказаний.

Песня о Буревестнике как выражение романтического духа. В этом ряду стоит «Песня о Буревестнике» (1901). После публикации в журнале призывом к революции. А в ней была раскрыта тема пролетарского преображения мира, победа на редкость сильного и сильного духа. Буревестник отождествлён с могучей природой: «ветер тучи собираете — гордая птица «воздыши в тучах»; «гром грохочет» — она «стрелой» проносит тучи; «все стрелы молний» — Буревестник зовёт бурю, ураган, грозу. «Песня...» оттеняет стремительное, как летящая стрела, движение буревых эмоций, презрения к мраку, радости от встречи с ним. Все прежние идеальные представления Горького обновились в поэтическом образе Буревестника при их обуздании. А препятствия на пути, чинимые скучными, сжиравшими приключениями спокойных вод, оказались преодолёнными. «Буря ужаса, гагар ярким ударов пугает», «глупый пингвин» — приводит тело жирное в утесах». Клич: «Пусть сильнее буря» — передаёт конечно же не призыв к социальной борьбе, а могучие порывы — «силу гнева, пламя страсти и уверенности в победе» — гордо реющего в грозовом небе Буревестника. Мечта Горького. Мечта и действительность в романе. Мечта Горького по-разному была выражена мечта о духовной гармонии. Основной её смысл восходил к нравственному идеалу, чистому, полнокровной жизни человека. В подавляющем большинстве же горьковским героям всё-таки не свойственна цель-

ность мироощущения. В центре внимания писателя оказывается драма личности, достойной иной, светлой доли.

Так написан роман «Фома Гордеев» (1899). О его замысле автор рассказал: это «содержательная картина современности», на фоне которой «должем бешено биться энергичный здоровый человек». «Теснота» жизни и поиск героям «дела по силам» — по этой ходической канве развивается действие. Всё здесь сплошь конкретизировано. Неограниченной властью, парализующей всех и каждого, обладают городские предприниматели различных сфер: борющиеся за политическое первенство в городе (Маякин), накопители патриархального типа (Ананий Щурков), будущей формации (Африкан Смолин, Тарас Маякны). В конфликте на Фома Гордеев в принадлежности кричит им в лицо: «... вы, щущу и духоту развели делами своими, <...> Пятак — ваш беда! Кровожидцы! Прямоинейно звучит это обвинение. Источник — положение несравненно сложнее и значительнее,

■ «Фома Гордеев» во многом определил особенности горьковской романной формы, связанной с выражением стремления к цветащего купеческого рода и не менее быстрого его разложения. Фома отступает от заветов своего преуспевающего отца, отнюдь не из-за смены общественных симпатий. Драйв же жизни Гордеева лежит в сфере его нравственных запросов.

**Фома Гордеев и его окружение. Особенности концепции.** Узнавание каждого лица воспроизведено сугубо поэтически. Постепенно углубляются представления героя. Любопытная, даже приторная сцена, как в кинематографе, имеет дальний и близкий планы. От первых впечатлений Гордеев идет к более спокойному, пока не улавливается мечто основное. Передано взаимоотношение Фомы к людям, пробуждающим его острый интерес: Я. Маяк, его дочери Любке, утонченной аристократке Софье Медынской.

Все они сначала пленяют воображение молодого человека, тем обманывают его надежды на радость общения, как обманывают собственное природное предрасположение. Чуткий Фома не только эту печальную метаморфозу, но и внутреннее состояние тех, кто её претерпевает. Он мучительно наблюдает порчу самой Медынской внутреннее её спустошение, отрицание прошлых своих идеалов, откровенное оправдание Маякиных сущностей жестокости: если есть сердце — вина, значит, нет».

«... такой жизни, если это не люди?» — спрашивает себя Фома, вначале пугаясь, подозревая, что есть «ещё что-то» — кроме. Но затем всё мастойчивее объединяет «тяжёлое нечто» перед происходящим с тем, что некому сказать: «Братство! Жить не могу»; что он сам даже «думать не умеет».

Попытка решить: «Зачем живём?» — оставётся без ответа. Погибели одной души среди других, поражённых беспомощностью судьбы, воплотил роман. Тем не менее как страсти и любовь, они освещены нетленные ценности: любовь, дружба, любовь к себе, любовь к жизни, любовь к счастью, любовь к мысли, утрата которых венчалась гибеллю личности.

Горький помнил весьма скромную цель своего творчества — «воспитывать в человеке гордость самим собой». Ориентиры для воспитанности писатель искал в совершенно разных сферах культуры. Он был влюблён в Сирено де Бержерака, героя Э. Ростана, мечтая о таких же людях «с солнцем в глазах». Увлекался раздумьями о религиозном преображении в христианстве Вл. Соловьёва. И конечно, пристально всматривался в реальные общественные настроения. В июне 1902 г. Горький писал: «Чую, что в воздухеносится новое миропонимание демократическое, а уловить его — не умение». Брожение мысли интересовало писателя. Услышав всплывающую речь пёстрого людского потока обусловила фантазии об её художественного запечатления.

### «На дне»

Следует вспомнить традицию в драматургии Горького. Оригинально Горький писал о новаторстве Чехова, который «убивал реализм» и «убивал языком, поднимая образы до «духовторённого символизма». Был определён отход автора «Чайки» от острого столкновения характеров, от напряжённой фабулы. Вслед за Чеховым Горький стремился передать неторопливый темп повседневной, будничной жизни и выделить в ней «подводное течение» — движение побуждений героя. Только смысл этого «текущего» было понятен, естественно, по-своему. У Чехова — тиесы утончённых, переживаний. У Горького — столкновение несовместимых мироощущений, то самое брожение мысли, которое вдохновило Горький в реальности. Одна за другой появляются его



## Афиша пьесы М. Горького «На дне» в Театре Лопатинского сада

драмы, многие из них показательно назывались сценами: «Мещане» (1901), «На дне» (1902), «Дачники» (1904), «Дети солнца» (1905), «Варвары» (1905).

«На дне» как социально-философская драма. Из цикла этих произведений глубиной мысли и совершенством построения выделяется «На дне». Поставленная Художественным театром, прошедшая с редким успехом, пьеса поразила «несценическим материалом» — из жизни боярков, шулеров, проституток — и своей, несмотря на это, философской насыщенностю. Преодолеть мрачный колорит, устрашающий был помог особый авторский подход к обитателям тёмной, грязной нюхачки,

Окончательное своё название пьеса получила на театральной афише, после того как Горький перебрал другие: «без солнца», «Нюхачка», «Дно», «На дне жизни». В отличие от первоначальных, отсылающих трагичность положения боярков, последнее явно обладало многозначительностью, воспринималось широко: «на дне» не только жизни, а в первую очередь людской души.

Бубнов говорит о себе и своих сожителях: «...всё слипшись, один голый человек остался». Из-за «облиннялости», утраты привычного положения герои драмы действительно обходят частных и тяготеют к чему-то общечеловеческому. В таком варианте ярко проступает внутреннее состояние личности, «Тёмное царство» позволило выделить незаметный при нормальных условиях горький смысл сущего.

**Атмосфера духовного разобщения людей. Роль полилога<sup>1</sup>** Свойственная всей литературе начала XX в. болезненная реакция на разобщённый, стихийный мир в драме Горького приобрела редкие масштабы и убедительность воплощения. Автор первоначально устойчивость и предельность взаимоотчуждения построил Костылёва в оригинальной форме полилога. В I акте говорят

<sup>1</sup> Полилог — форма речевой организации в драме; в противовес диалогу и монологу полилог — смещение реплик всех участников сцены.

все персонажи, но каждый, почти не слушая других, — о своём. Актором подчёркнута непрерывность подобного «общения». Анина [с её репликами начинается пьеса] продолжает начатый за время спора с Клещом. Анина просит прекратить то, что длится «жаждий божий день». Бубнов обрывается Сатина: «Слыхал ли разве?

В потоке отрывочных реплик и перебранки оттеняются слова, имеющие символическое звучание. Бубнов дважды повторяет (заканчиваясь скорняжным делом): «А ниточки-то гнилые...» Настя характеризует отношения Василисы и Костылёва: «Привяжи всякого такого человека к такому мужу...» Бубнов замечает о положении самой Насти: «Ты везде лишняя». Сказанные по конкретному поводу фразы раскрывают «подтекстовой» смысл: мимость связей, беспомощность несчастных.

**Словобразование внутреннего развития пьесы.** Обстановка меняется с появлением Луки. Именно с его помощью оживают пынниках души «очмётников» иллюзорные мечты и надежды. Во II акте драмы позволяют увидеть в «голом человеке» вление к иной жизни. Но, основанное на ложных представлениях, это меняется лишь несчастьями.



Сцена из спектакля «На дне» Московского Художественного театра. Худ.-постановщик К. С. Станиславский, 1902

Роль Луки в таком исходе очень значительна. Умный, знающий старик равнодушно смотрит на своё реальное окружение, считает, что «для лучшего люди живут... По сто лет, а может быть и больше — для лучшего человека живут».

Поэтому заблуждения Пепла, Наташи, Насти, Актёра его трогают. Тём не менее Горький вовсе не ограничил произведение влиянием Луки.

Писатель, не менее чем человеческое разобщение, не приносит наивную веру в чудо. Именно чудесное минится Пеплу и Наташе в некоей «праведной земле» Сибири; Актёру — в мрачной лечебнице; Клещу — в честном труде; Насте — в любви к счастью. Речи Луки потому и подействовали, что упали на её добротворную почву тайно взлелянных иллюзий.

Атмосфера II и III актов другая по сравнению с атмосферой I. Возникает сквозной мотив ухода обитателей ночлежки в какой-то неведомый мир, настроение волнующего ожидания, истерзаний. Лука советует Пеплу: «...отсюда — шагом марш! — уходи! Прощай уходи...» Актёр говорит Наташе: «Я — уезжаю, ухожу... Ты — тоже уходи...» Пепел уговаривает Наташу: «...в Сибирь-то в своей воле надо идти... Едем туда, ну?» Но тут же звучат «горькие слова безысходности». Наташа: «Иди некуда». Бубнов когда-то «вовремя спохватился» — ушёл от преступления и поголовно остался в кругу пропойц и шулеров. Сатин, вспоминая своё прошлое, сурово утверждает: «После тюрьмы нету хода». А Клещ с болью признаётся: «Нет пристанища... ничего нет». В этих репликах обитателей ночлежки ощущается обманчивое освобождение от обстоятельств. Горьковские бояки в силу своей отверженности переживают эту ёмкую для человека драму особенно остро.

Круг существования будто замкнулся от равнодушия — к недостижимой мечте, от неё — к реальным потрясениям и гибели. Между тем именно в этом соединении героев драматурги находят источник их душевного перелома.

**Значение IV акта.** В IV акте — прикосновение обстановка. И всё-таки происходят нечто совершившее новое — начинается



Сатин — К. С. Станиславский. С фотографии

изменение ранее сонной мысли бояков. Насти и Актёр впервые явно обличают своих тупых однокашников. Татарин высказывает прежде чуждое ему убеждение: нужно дать душе «закон мысли». Клещ неожиданно скромно пытается распознать правду. Сложное выражают те, кто давно никому и ни во что не верит. Барин, признавшись, что «никогда и ничего не понимал», разумно замечает: «...ведь зачем нибудь я родился...» Это недорогое связывает всех. А предельно усиливает вопрос «Зачем родили?» Сатин. Умный, дерзкий, он верно расценивает бояков: «стуны, как кирпичи», «скоты», ничего не знающие и не имеющие знать. Потому Сатин (он «добр, когда пьян») и пытается защитить достоинство людей, открыть их возможности: «...в человеке, всё для человека». Рассуждения Сатина вряд ли приводят к чему-то, жизнь несчастных не изменится (автор далёк от любого приукрашивания). Но полёт мысли Сатина завораживает слушателей. Впервые они вдруг чувствуют себя малой частицей большого мира. Актёр потому и не выдерживает своей обречённости, обрывая жизнь.

Странное, до конца не осознанное сближение «горькой братии» приобретает новый оттенок с приходом Бубнова. «Где народ?» — кричит он и предлагает «петь... всю ночь», «стыдиться» судьбы. Вот почему на известие о самоубийстве Актёра Сатин откликается резко: «Эх... испортил песню... дурак».

**Философский подтекст пьесы.** Пьеса Горького социально-философского жанра и при своей жизненной конкретности была упрощена, несомненно, к общечеловеческим понятиям: отчуждения и возможных контактов людей, минимума и реального преодоления унизительного положения, иллюзий и активной мысли, сна и пробуждения души. Персонажи «На дне» лишь интуитивно прикоснулись к истине, не изжив ощущения безысходности. Такая психологическая коллизия усилила философское звучание драмы, раскрывшей общезначимость (даже для отверженных) и труднодостижимость подлинных духовных ценностей.

Сочетание вечного и мимолётного, устойчивости и одновременно шаткости привычных представлений, малого сценического пространства (грязная ночлежка) и раздумий о большом мире человечества подтолкнуло писателю в бытовой ситуации вплоть до серьёзные жизненные проблемы.

**Горький и первая русская революция.** Горький не писал на любу дни. Любые текущие (политические в том числе) события

он рассматривал с точки зрения «совершенствования духа». Восприятие первой русской революции не было исключением. Вначале писатель увидел в ней источник нравственного перелома, затем — разрушительное движение.

В неотправленном письме Л. Н. Толстому (март 1905 г.) Горький озабоченно размышлял, «...как победить в душе чувство тишины и мести, иначе, как преодолеть кровавую стихию, пробудить сознание массы. Для России писатель хотел такого порядка, при котором весь народ мог бы свободно и открыто говорить о потребностях своего духа, не боясь, что избывают, бросят в тюрьму, пошлют в Сибирь и на каторгу». В январе 1906 г. Горький нацизм единственный культурным течением, способным спасти страну от анархии, «республиканские стремления революционного пролетариата и интеллигенции». За революцией была закреплена культурная миссия, способная преобразить человеческие отношения. А социализм толковался (конец 1906 г.) как «учение о новой культуре, философия, обнимающая все явления жизни»; через несколько лет — как «единственный путь, коим человек вскоре придёт к наиболее полному и глубокому сознанию самого пичного человеческого достоинства».



Лука — И. М. Москвим.  
С фотографии



Наташа — М. Ф. Андреев.  
С фотографии

**Горький в эмиграции.** В марте 1906 г. Горький из-за угрозы ареста (участие в демонстрациях) и с мечтой ускорить «мирскую революцию» духа уехал в США. Здесь были созданы очерки «В Америке», сатира на политическую власть «Моя интервью», комедия «Враги». Вернувшись в Европу, с конца 1906 г. до конца 1913 г. Горький прожил в Италии, на острове Капри. Скоро произошло сближение с отступившими от марксизма А. А. Богдановичем, В. А. Базаровым, А. В. Луначарским. Под их влиянием горьковская мысль о пробуждении народной души слилась с «строительной» идеей. Герой повести «Исповедь» (1908) Матильдой, пережив линнюю катастрофу, вместе с другими поверил в «честность общечеловеческой духовной энергии, равной божественному чуду».

**Надумья о судьбах России.** Творческие поиски, в результате которых появился роман «Мать», ощущимо сказались на дальнейшем пути писателя. Правда, надуманное прогнозирование жизни было полностью оттеснено вниманием к пёстрой отечественной действительности. Началось осмысливание реальных истоков, которые породили «разрушенный мир». В феврале 1912 г. Горький написал о России: «Очень пора и надобно её изучать с корней, имея в виду не вопрос — какова она? — а вопрос — почему она така?»

На такой почве были созданы на редкость колоритные «фокуснические» повести (1909—1911), цикл рассказов «По Руси» (1912—1917), автобиографическая проза («Детство», 1913; «В людях», 1914). Здесь нет следа мажорно озвученных картин, победных настроений. Всюду царствует мудрый и трезвый взгляд. Ощущимо желание писателя «заглянуть в глубину души, где живут незнакомые мысли, неслыханные слова» («По Руси»). «Путешествие по темным, а подводным, течениям жизни теснейшими узами связывает эти сочинения Горького с современной ему литературой.

**Новые черты автобиографической прозы.** Алёша Пешкову, героям автобиографического цикла, необходимо понять несовершенный мир изнутри. Мальчик поставлен перед вопросами откуда: не «раззовогом» содержания. Сочетание детски ибюстрёйного восприятия с серьёзностью жицненных запросов даёт интересный эффект. Художник, глядя пытливыми глазами мальчика, как бы заново открывает его окружение, мир в целом.

Постепенно, с потерями и обидами, Алёша начинает понимать правду и ложь, красоту и уродство. А выросший Пешков, вспо-

минающий о далёких годах, ведет счёт прежним своим днём и ошибкам. Двусоставная структура повествования — сращение жизни с двух возрастных точек зрения — позволяет углубить впечатления подростка и понимание более сложных связей прошлого и настоящего.

В пёстрой, контрастной реальности обнаруживаются несогласимые между собой начала. Автобиографическая проза Горького обычно рассматривалась как соединение самостоятельных групп персонажей: «разнокалиберных мерзостей» и «хвастовской красоты». На деле подобного разделения нет. Раньше переплетение противоположных начал в одной душе. Было трудно понять человека Алёши. Внутреннее его недовольство передано многообразно, в том числе языком образности. Герой уподобляет себя то чердаку, где набросами старине хотят улью, куда «разные серые люди» сносили «мёд знаний».

В мещанском поведении матери чертёжника, в лицах прохожих на пароходе ощущается их душевное опустошение. Оно вызывает болезненные переживания, но будит мысли: «Мы... От ожесточившихся людей Алёша нередко слышит разумные суждения — деда Каширина, дяди Якова, Жихарева... А при первой встрече с дядей Яковом Алёша просто поражён его пониманием человеческих несчастий. В озлобленных натурах прятаны достойные стремления».

Однако тёплые человеческие сердца не избегают минуты беспыли. Именно это печальное явление наблюдает Алёша в ведении бабушки, матери, Цыганка, повара Смургота, кузнеца Осипа, кочегара Якова. Мудрая доброта и сила духа Алёши Ивановны легко уживаются со страхом перед «чужими» (из химиком «Хорошее дело»), книгами (аврот они, книжки-то) — затихающей грустью овеяны воспоминания о бабушке, пронесшие свою суровую долю сквозь долгие годы. Так выстраивается достойный вывод: «Шаткость людей слишком резко бросается в глаза».

Странная двойственность окружающих рождает острые эмоции. Пешкова услынать «благовест новой жизни». Впервые он живёт для Алёши, особенно для повзрослевшего Максимыча, вспоминая прошлого. Фольклор (*«Детство»*), книга (*«В людях»*) становятся стоятельными героями этих произведений. Светом приподняты знакомства Пешкова с книголюбом Смургом, отцом-рукодельником

под влиянием «Королевы Марго», чтения лермонтовской лирики. Литература сделала Алёшу «неуязвимым для многочисленных интересов к думающей интеллигенции (отчиму Макару). Понимая так и не нашёл реальной силы, которая может преодолеть жизнь — «красивую, бодрую, честную».

Софийская проза Горького — богатый разлив глубокайших наблюдений, сокровенных душевных признаний. Каждое уносило образную народную речь. Именно в ней можно было увидеть зёрна «хорошего, человеческого», что значительно обогащает общую картину.

**Написание писателя к Октябрьской революции 1917 г. Творчество Горького, по его определению, было вдохновлено стремлением к «развитию самосознания новой России». Кровавые бои 1917 г. вызвали закономерно негативную оценку. Революционные бои, писал он, «духовно излечить или обогатить» страну. С конца 1917 по май 1918 г. Горький опубликовал в газете «Новое время» цикл статей «Несвоевременные мысли. Заметки о политической и культуре». И газета была закрыта: позиция писателя не соответствовала с политикой партии.**

**Несвоевременные мысли**. Это живой документ истории революции и её противоречия. Отставая от прежней культуры, Горький обрушился на разгулявшуюся забывчивость «трудовой энергии на убийства и разрушения» — устрашающие факты. Сарказмом были защищены, иронически именуемые «социальных дел машины обвинения направлены на их неспособность помочь большую волю восставших. Причина раскрыта автором: «Горький, г. комиссары бьют с размахом, не разбирая, кто противником только их безумств, кто является принципиальным призом революции». Происходящее привело автора к практическому выводу: «практический максимализм коммунистов и фантазёров из Смольного пагубен для революции».

Несвоевременному осуждению подвергалась возбунтовавшаяся, покрытая грязью и руинами масса. Причём автор заподозрил в этом будь «свойствах национальной психологии. На этой почве возникло твёрдое убеждение: «В современных условиях в России нет места для социальной революции».

А надежда на священную для Горького «возможность скромной работы, всестороннего творчества» продолжала светить даже в «проклятые дни, залитые кровью и вином».

Герой рассказов «По Руси» услышал мудрое изречение: «В непогожий день легче летать и выше взлетишь». Обнаруженной связанный «крылатую душу», писатель настойчиво стремился освободить её от пут. В разоблачении любых преград на этом пути он был бескомпромиссен.

**Творчество периода второй эмиграции.** В 1918—1921 г. Горький много сделал для строительства культуры в России, постоянно выступал против репрессий в стране, ходатайствовал о невинно арестованных, в частности по таганцевскому делу, в связи с которым был расстрелян Н. Гумилёв. Большевистские власти выразили полное недоверие писателю: почти все члены «Волжского комитета помощи голодающим», объединившего старых Ниями Горького деятелей старой интеллигенции, были арестованы; переписка самого Горького проверялась, его петроградскую квартиру в 1920 г. подвергли обыску, просьбы освободить из-под ареста скучно обговоренных оставались без ответа. Возмущённый беззаконием, он покинул Россию 16 октября 1921 г. До апреля 1924 г. лечился в санаториях Германии и на чешском курорте, а затем уехал в Италию, где прожил до конца 1931 г.

За рубежом Горький остро реагировал на советскую действительность: в открытых письмах А. И. Рыкову и А. Франсу (июнь 1922 г.) назвал смертный приговор заслуженным политическим преследованием, началом изоляции страны. В результате поддержанной Горьким журнала «Беседа» (Берлин) не был пропущен в Россию другой журнал — «Русский современник», созданный в Ленинграде с участием писателя, цензура закрыла. И всё-таки жаждущие «всестороннего творчества», одиночеством в эмигрантской среде мечта о новой культуре привели его на родину.

В последний период творчества самыми крупными сочинениями Горького были «Мон университеты» (1923), роман «Даво Артемий новых» (1924), четырёхтомная эпопея «Жизнь Климова Самгина», не завершённая в связи со смертью автора в июне 1936 г. Эти произведения совершенно различны тематически, по жанру, стилю. Одна особенность их сближает. Социально-исторические явления всюду воплощены с позиций их общечеловеческого смысла.

«Жизнь Климова Самгина» — образное воплощение истории. Талант Горького в полной мере проявился в «Жизни Климова Сам-

гина», где, по авторскому определению, воспроизведена история русской интеллигенции за 40 лет. Роман поистине поражает масштабностью и динамизмом изображённых явлений и событий; смелым духом, стремительным развитием идейно-философских, эстетических учений, «диалектикой души» бесчисленных героев. Самым блестящим художественным достижением стало проникновение в национальные процессы человеческой психологии, рожденные историческими событиями на рубеже двух веков. Думается, эти открытия Горького не утратили своего значения для любого времени.

Писатель работал над «Жизнью Климова Самгина» выше десяти лет. С глубокой печалью и мужеством произнечали его слова за несколько дней до кончины: «Конец романа — конец героя — конец автора».

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Линия связь романтической и реализмической прозы  
Романтическая мечта о нравственном преображении Человека  
Романтическая организация романтической прозы  
Идиллическое действие и парадигма в пьесе «На дне»  
Недорогство автобиографического жанра прозы  
Лицемерническое осмысление исторического развития России

Изображение прошедшего

Вспомните известные вам пьесы: «Гамлет», «Мещанин во дворянстве», «Недоросль», «Горе от ума», «Борис Годунов», «Ревизор», «Ерозв», «Вишневый сад» и др. Попробуйте классифицировать традиционные принципы именования драматических произведений. Можно ли сказать, что название пьесы Горького традиционно? Обоснуйте своё мнение.

Изображение о прошедшем

1. Заглавие «На дне» впервые появилось на афишах Художественного театра. Горький долго искал своему произведению подходящее название. Известны такие варианты: «Ночлежка», «В ночлежном доме», «Без солнца», «Дно», «На дне жизни». Как вы думаете, почему писатель остановил свой выбор на названии «На дне»?
2. Найдите в пьесе Горького комические моменты. В чём скрят комизм и причины периодически возникающего в зрительном зале смеха?

- По мнению И. Ф. Анненского, «На дне» — «книга ощущений, только не совсем обычных». Сам Горький писал: «На дне» не сразу. На афише МХТ читаем: «драма в действиях. Лишь позже появился окончательный вариант».
- Четыре акта. Что общего и что различного в сценами и картины? Как бы вы охарактеризовали «На дне»?
- Попробуйте сформулировать принципы драматизма русского театра (вспомните при этом о чеховских традициях).
- Одно из важнейших свойств пьесы «На дне» — зеркальные диалоги Насти и Барона в начале и в конце пьесы, притча Луки о праведной земле и эпизод смерти Актера.
- Найдите в тексте, кроме указанных здесь, другие подобные эпизоды. Как они помогают понять интонацию пьесы на этот вопрос, вспомните об использование приема в произведениях других писателей (например, от ума, «Ревизор», «Преступление и наказание» и т. д.).
- В чём состоит внутренняя связь между реалистическими и романтическими произведениями Горького 1890-х гг.?
- Как изменяется мироощущение героя пьесы «На дне» в протяжении четырёх актов?
- Почему «На дне» называют социально-философской пьесой?
- В чём своеобразие жизненной позиции Алеши Петровича в пьесе «В людаке»?
- Каковы причины посуществования реализмической и романтической прозы 1890-х гг.?
- Как вы думаете, чем вызвано появление нового типа социального героя (на примере 3—4 произведений)?

#### Творческие задания



- Найдите и объясните антические образы-символы, изучите их развитие в рассказе «Старуха Изергиль».
- Попытайтесь определить философскую и эмоциональную окрашенность пейзажа в ряде романтических произведений: «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Немой».
- Проследите роль лейтмотивов в драме «На дне».
- Найдите в тексте пьесы «Действиях» элементы языка с двух возрастных точек зрения.

#### Темы сочинений



- Традиции А. П. Чехова и самобытность драмы М. Горького «На дне».

Интерпретации автобиографических повестей М. Горького. Новый тип романтического героя в ранних рассказах Горького.

Литературные доклады и школьной научной конференции:

Традиции русской литературы в рамках творчества М. Горького. Романтическая позиция романтического героя в ранних рассказах М. Горького.

Два жюри — трагический образ пьесы М. Горького «На дне». Особенности драматургии М. Горького.

#### Литература

Смирнова Л. А. Горький: аналог с историей. — М., 1994. В книге рассказывается о взаимоотношениях писателя с исторической реальностью XX в., предлагается анализ центральных произведений Горького.

Баранов В. И. Максим Горький: подлинный или мимый. — М.: Просвещение, 2000.

Бывший учёный-литературовед В. И. Баранов на основе новых документальных материалов предлагает читателям объективную картину ряда важных этапов биографии М. Горького (его взаимоотношения со Сталиным, активное участие в судьбе многих деятелей-предпринимателей).

Васильев П. В. Страсти по Максиму. Горький: девять дней после смерти. — М., 2011.

На основе строго документального материала, в том числе и архивного, автор предлагает свою оригинальную версию легендарной и полутайной биографии Максима Горького — одной из самых значительных личностей русской истории и литературы конца XIX — начала XX столетия.

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



АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БЛОК

(1880—1921)

• Биография. • Ранние романтические изыскания. • «Стихи о Прекрасной Даме» Блок и символизм. • Образы и символы России в творчестве поэта. • Циклы поэзии Кулаковом, «Моя тема», тема «Бесов», «Позма «Двенадцати». • Индивидуальный поэтический почерк Блока.

**Начало пути.** Александр Александрович Блок родился в Петербурге и вырос в семье деда, знаменитого ботаника А. Н. Бекетова. Бекетовы не только любили литературу, но и писали ее (они писали и занимались переводами (особенно известной персидской была бабушка поэта — Е. Г. Бекетова). Впоследствии Блок говорил о «музыке старых русских семей». В такой атмосфере и он сам. Окончив в 1898 г. гимназию, он поступил в Петербургский университет, сначала на юридический факультет. В 1901 г. перешел на филологический, который окончил в 1904 г.

«Стихи о Прекрасной Даме». Романтический мир раннего Блока. «Семейные традиции и моя замкнутая жизнь, — писался в автобиографии поэта, — способствовали тому, что мы привыкли называть „новой поэзией“ я не знал до лирики Петербургского университета. Здесь, в связи с острыми мистическими и религиозными переживаниями, всем существом моим овладела страсть Владимира Соловьева». Это не выглядит неожиданным, потому что первые стихи юного поэта были отмечены критиками Жуковского, Фета и Полонского, чьи традиции Соловьев в многом продолжал.

Философ и поэт, он верил в существование Души, Гармонии, Вечной Женственности, привлекшей спаси человечество от всех зол, и считал, что земная любовь имеет высокий смысл как форма проявления Вечной Женственности. В этом и претворились в первой книге Блока «Стихи о Прекрасной Даме» (1904) его «романтические переживания» — увлечение Любовью Дмитриевной Менделеевой, дочерью знаменитого врача, вскоре (1903) ставшей женой поэта. Уже в более ранних стихах, впоследствии объединенных Блоком под называвшим

(«Перед светом»), по выражению самого автора, «она заставляла мгновенно принимать неземные черты». В книге же «Стихи о Прекрасной Даме» она окончательно принимает характер воззваний слуги Богородицы (так назван целый цикл), возносимых уже не просто Богородице, а «Владычице Вселенной»:

...Здесь, внизу, в пыли, уничижены,  
Узрен на миг бессмертные черты,  
Безвестный раб, исполнен вдохновенья,  
Тебя поет. Его не знаешь Ты...  
(«Прозрочное, небедомые тени...»)

Вхожу я в тёмные храмы,  
Сопищаю бедный обряд.  
Там жду я Прекрасной Дамы  
В мерцающих красных лампадах.  
(«Вхожу я в тёмные храмы...»)

Всю свою жизнь Блок настойчиво подчеркивал свою приверженность атмосфере «тёмных храмов», «старинных келий», «загадочных храмов»:

Моя сказка никем не разгадана,  
И тому, кто приблизится к ней,  
Станет душно от синего ладана,  
От узорных лампадных тканей.  
(«Моя сказка никем не разгадана...»)

Блок утверждал, что его книга была принятая «таким кружком людей, умеющих читать между строк». И это уже иной порой, как сказано в стихотворении «Там, в узреке собора...», «в речах о мудрости небесной земные истины» — и не только в картинах природы, с которой Блок неизменно чувствовал «необычайное слияние», но и в целомудренном воспроизведении черт земной возлюбленной. Было написанное позже стихотворение кажется «автопортретом» Блока поры «Стихов о Прекрасной Даме»:

Разлетаясь по всему небосклону,  
Огнекрасная туча идет.  
Я пишу в моей келье Мадонну,  
Я пишу — моя дума расёт.

Вот я вычертил лик сё нежный,  
Вот под кистью рука расцвела,  
Вот сияют красой белоснежной  
Два небесных, два лёгких крыла...

Огнекрасные отсветы ярче  
На суровом моём полотне...  
Неотступная дума всё жарче  
Обнимает, прильнула ко мне...  
(«Разлетяясь по Всему небосклону...»)

Много лет спустя, говоря о знаменитом римском поэте Катулле, Блок яко-  
вленно охарактеризовал и важную особенность своих собственных стихов ранней поры: «Я думаю, что предметом этого творения была не только личная страсть Катулла, как он говорил; следует сказать наоборот: личная страсть Катулла, страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи, ибо в эпо-  
ческом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он „своё“ и „тое“, поэтому в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие ощущения души поэта также преисполняются бурей и тревогой».

Именно такая эпоха наступала в мире на рубеже веков (в предсмертном стихотворении Владимира Соловьёва писалось: «Мглою бед неотразимых грядущий день заволокло») и уходила на сам облик Прекрасной Дамы, приываемой Вечной Человечности ложатся «огнекрасные отсветы» грядущих грозных событий.

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо —  
Всё в облике одном предчувствую Тебя,  
Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,  
И молча жду, — тоскуя и любя<sup>1</sup>.

Весь горизонт в огне, и близко появление,  
Но страшно мне: изменишь облик Ты...  
(«Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...»)

■ Как в «Стихах о Прекрасной Даме» отражается реальная жизнь: родная природа, отголоски мировых событий?

<sup>1</sup> Стихи из стихотворения В. Соловьёва. Занем слова? В безбрежных волнах

и символизм. Эти настроения сблизили Блока с такими же младшими (по отношению к В. Брюсову, К. Бальмонтинусу, Д. Мережковскому) символистами, тоже страстно интересовавшими В. Соловьёва, — Андреем Белым и Сергеем Есениным Соловьёвым, шлемянником поэта-философа.

Блок не отвергал повседневности, но стремился дознаться до её скрытого смысла. Мир и всё в нем рассматривались как выражение неконкретного, знаки более значительных событий, происходящих в иной реальности, как «окно в Вечность», по выражению Белого. «Я стал всему удивляться, на всём уловил и пытал в ночь — узнать, понять далёкий шорох, — писал в ночь — характерные в этом смысле строчки стихов

Блок пишет сквозные образы-символы в блоковских стихах — вечные законы, Мире.

Мир, туманы, ветер, сумрак становятся сквозными образами его книги, в которых решительно преобладает перенос от буквального смысла, превращая их в символы; символы же приобретают иное, более глубокое и важное значение, и мир преображается, делаясь таинственным, постигающимся магически, труднодоступным для логического объяснения, спасканным (характерное, часто возникающее в стихах Блока слово), но овеянным особой эмоциональной атмосферой, «Я не знаю высшего музыкального выражения самой музыки, чем слушание стихов Блока», — писал впоследствии композитор и критик Борис Асафьев (цит. по Б. Бородину).

Знакомившись с блоковскими стихами, младшие символисты сразу же объявили поэта «продолжателем Соловьёва», а его первым и наиболее прямым произведением своего направления, его «бесконечным продолжением». В стихах Блока привлекала и формальная новизна — неожиданные долинки, или паузники, «нарушающие» обычную расстановку ударений в стихе и сближающие его со свободным ритмом разговорной речи. Роль Блока в широком распространении и развитии русского тонического, ударного стиха, внесенная им впоследствии сравнивали с заслугами Ломоносова в распространении силлабо-тонической системы стихосложения.

«Выдожу я в путь, открытый взорам...» (Блок в 1904—1908 гг.). Между тем одиночество, лирическая уединённость в атмосфере которых создавались «Стихи о Прекрасной Даме», уже начинали тяготить Блока. «Мы растём в темноте, — писал одному из близких друзей, Е. Л. Иванову (28 июня 1904), — и стебли, налившись, остались белыми. Наверное, прибывающие где-нибудь в нашу тень Солнце — и позеленеем».

Новое содержание сначала проникает в его позицию, которую он использует собственными блаковскими словами, «справедливыми путями образов»:

Ещё бледные зори на небе,  
Далеко запевает петух.  
На полях в созревающем хлебе  
Червячок забеспил и потух.  
  
Потемнели ольховые ветки,  
За рекой огонёк замигал,  
Сквозь туман чародейный и редкий  
Невидимкой табун проскакал,  
  
...И качаются серые сучья,  
Словно руки и лица у них,  
(«Ещё бледные зори на небе...»)

В последних строчках уже словно предчувствуются символические образы цикла «Пузыри земли» (1904—1905) — «болотный мир», «книги», «стремя воссияние», «мохнатые, малые», близкие фольклору, но как сказано в блаковской статье «Поззия народных заговоров и заклинаний» (1906), «лесу народных поверий и хуторов», «причудливым и странным существам, которые потянулись к земле из-за каждого куста, с каждого сучка и со дна лесного ручья».

В первых стихах о Прекрасной Даме поэт и прочие лирики заметно противопоставлены друг другу:

Душа молчит. В холодном небе  
Всё те же звёзды ей горят.  
Кругом о злате иль о хлебе  
Народы шумные кричат...  
  
Она молчит, — и внемлет крикам,  
И зрит далёкие миры...  
(«Душа молчит. В холодном небе...»)

Уже в последнем разделе книги возникают — пока в виде образов тех, кто бьётся и погибает из-за «хлеба»: «журналистка» («Из газет»), «нищие» рабочие с их «измученным лицом» («Фабрика»). У Блока постепенно вызревает определённо сформулированная им позже: «Одно только знание человеком: знание о социальном неравенстве» («Социальная концепция, что столька нищих...» — укоризненно говорилось блаковскими эпистолярниками и символистами в его записных книжках).

Как обращение к собственной музее звучат строки стихотворения «Кипящий день» (1906):

Мы встретились с тобою в храме  
И жили в радостном саду,  
Но вот зловонными дворами  
Пошли к проклятью и труду.  
  
Мы миновали все ворота  
И в каждом видели окно,  
Как тяжело лежит работа  
На каждой согнутой спине.

Так в юности Блок, по воспоминаниям близких, декламировал эти строки с наигранной, явно иронической лягушкой, то теперь же блоковский и сочувственно перечитывает и его «горбодские» аналогичные по теме произведения Аполлона Григорьева, о Русско-японской войне 1904—1905 гг., и первой революции, практически непосредственно отразившиеся в блаковских «Митингах», «Поднимались из тымы погребов...», «Сытые»... Он приходит к своему выходу из «лирической уединённости» драматического, «изрывающей» характер. «Вероятно, революция дохнула и что-то раздробила внутри души, так что разлетелись её яркие осколки, иногда, может быть, случайные», — пишет Б. Я. Брюсову (17 октября 1906 г.).

Драматичной оказалась вера, уже и раньше подточенная, но, как предрекал В. Соловьёв, «вечная женственность в земле нетленном на землю идёт». Пьеса «Балаганчик» — притча на горькой иронии над несбыточными надеждами юношества, изображённых в ней крайне язвительно, что вызвало гневные нападки недавних друзей. Мистерия ожидания и надежды превращается в форменную арлекинаду с явными элементами юмора, например, в изображении рыцаря, богатыря, честного луна и отыскивающего отсутствующий в её словах

высокий смысл. О разочаровании поэта, хотя и в более элегическом тоне, говорит и поэма «Ночная Фиалка» (1906), где герой оказывается в кругу «товарищей прохожих», обращаясь «дышать старинной бездыжанной», сонно окружая «кирзовыми» «некрасивую девушку с неприметным лицом». Прямо из «уснувшей дружинки» зовёт героя иная, настоящая жизнь:

Слышу, слыши сквозь сон  
За стенами раскаты,  
Отдалённые всплески,  
Будто дальний прибой,  
Будто голос из родины новой...

«Ночная Фиалка» не только перекликается с лирикой Блока этих лет («Осенняя волна»), но и предвещает мотивы и даже эскизы таких будущих созданий поэта, как пьеса «Песня о счастье» (1908) и поэма «Соловьевский сад» (1915).

«Нечаянная Радость» (1907) — как назвал Блок свой второй сборник — это радость от встречи с жизнью, с миром во всем «стреожном разнообразии». Верный символистскому пониманию, поэт даже внешне незначительные события воспринимает в самом широком смысле. Так, летом 1905 г., находясь в подмосковном бекетовском имении Шахматове, он слышит из слухового окна. В стихах это отразилось следующим образом:

Чую дали — и калли смолы  
Проступают в сосновые жилки,  
Прорываются визги пилы,  
И летят золотые опилки,  
  
Вот последний свистящий раскол —  
И дощечка летит в неизвестность...  
В остром запахе тающих смол  
Подо мной распахнулась окрестность...  
(«Старость мёртвая бродит вокруг...»)

При всей конкретности и детальности описания «дамы» — пахнущаяся окрестность — это, конечно, не просто природный вид, а образ, символ прежде невиданного, волнующего проявления жизни, близкий запечатлённому в «Осенней волне» («Быть или не быть, открыть или не открыть...»). Прикрути ты в далах необычайно

При этом распахнувшийся мир уведен поэтом в его драматических противоречиях, столкновениях, противоборствующих

стремлениях. Быть или не быть, открыть или не открыть... Блок этих лет главенствует образ метели — символа, имеющий с одной стороны, освободительной для человеческой души, но с другой — сталкивающей её со всем трагизмом жизни, с ее опасностью и гибельностью «раскованных» страстей. В соответствии с этим двойственный характер приобретают в книгах Блока «Снежная Мaska» (1907) и «Земля в снегу» (1908) различные перипетии, связанные с его увлечением актрисой Валентиной. Образ возлюбленной воплощает то могучее начало (героиня цикла «Фанни» с «живым огнём в глазах»), то нечто жестоко опустошающее душу: это образ Девы с «трёхвемечной тиарой вокруг чела» и «маками в волосах», которая разительно напоминает андерсеновскую сказку о королеве, покинувшей маленьчика Кая и заставившую его жить в лесу близких:

Ты сказала: «Глядись, глядись,  
Пока не забудешь  
Того, что любишь». <...>  
  
...И неслись опустошающие  
Непомерные годы,  
Словно сердце застывающее  
Закатилось на всегда.  
(«Настигнутый метелю»)

С этого поры Блок отдал заметную дань декадентским мечтаниям, в романтической настрошки над жизнью, всеравнечивающим любовь, упоения и даже «аккетничанье» с гибелью (об этом он сам в письме Е. П. Иванову 15 ноября 1906 г.).

Вопреки пристрастию друг с другом проявления жизненной энергии, Блок интересовалась в стихах Блока периода «Нечаянной Радости» и «Снежной Маски» и «Земли в снегу»? Почему сам автор не мог сбросить эту пору своей жизни с «болотистым» прошлым, который ему надо было пройти?

Важны направленность душевного строя героя стихов, его настроение, режим перепады настроения определили заметное измение Блока в поэзии. По сравнению с первой книгой Блока, книга «Земли в снегу» обогащается и усложняется один из главных изобразительных приёмов Блока — метафора. Например, образ метели, который открывается новыми сторонами, порождая самые

неожиданные ассоциации: «Рукавом моих метелей / Серебром моих веселей / Оглушу. / На воздушной кружуре / Пряжей спутанной кудели / Обовью. / Лёгкой бранью снежных хмелей / Налюю» («Ёё песня»). Очень различна строфика этих стихов, в пределах одного стихотворения мелодические интонации причудливо изменяются, возникают нечленочные, неточные рифмы: ветер — вечер, уключими — пружинный, шлагбаумами — дамами, гонит — кони, гибели — мечи. Мечт — трубач...

Выразительность блоковского стиха часто достигает степени виртуозности, как, например, в «Незнакомке» (1906), где описание героя сопровождается редкой по красоте звукописью:

И каждый вечер, в час назначенный...  
Девичий стан, шелками скраченный,  
В туманном движется окне.  
И медленно, пройдя меж пьяными,  
Всегда без спутников, одна,  
Дыша духами и туманами,  
Она садится у окна.

Уже с этой моры за Блоком утверждается репутация «одного из чудотворцев русского стиха» (О. Мандельштам). Но ни одна тавшая слава, ни шумный ажиотаж вокруг постановки «Баллады о чикагской», осуществлённой В. Мейерхольдом в театре И. Ефимовой, ни богемное окружение, где, по свидетельству Н. Н. Алоховой, «к Блоку тянулось много грязных рук, почему-то хотелось утянуть его в грязь», — ничто не могло заставить поэта очень трезво оценивать сделанное и внимательно присматриваться к писателям совсем иных творческих направлений. Среди символистов преобладало высокомерное отношение к М. Горькому и другим демократическим авторам, группировавшимся вокруг сборников «Знания», то Блок в статье «О революции» (1907) с неподдельным интересом и сочувствием пишет об этой литературе, в которой слышал юношеский «горьковский и могучий голос — голос народной души».

Эта статья вызвала новое обострение отношений к Антону Белому и другим символистам (тём более что некоторые из них существовал проект участия в горьковских сборниках («Стихи Блока»). Она была одним из проявлений стремления поэта избавиться, по его выражению, от «спёртого воздуха» «капитала» и

### Приложение к книге стихов А. Блока «Снежная маска». 1907

...к невозможности «войти в мир вечнох идеалов, минуя мир тяжёлого и чёрного труда». Решение существование «глыбых» оказывается в цикле блоковских стихов «Снежная маска» (1907) с крайней ре-

зизией из берега морского  
Гуляющие модницы и франты?  
Мистики столов, дымят, жуют,  
Пьют лимонад.  
Чайком бредут по пляжу,  
Угрюмо хохоча и заражая  
Свежий воздух слятнями.  
(«В северном море»)



зитивностью, склоняя с нарисованной в начале «Незнакомки» («Такие гуляют с дамами испытанные остряки и т. п.»), к концу «Кулаковом». В годы, последовавшие за поражением русской революции, Блоком всё больше овладевает страшное предчувствие грядущей грандиозной катастрофы, становящееся определяющим пейзажом его дальнейшего творчества. Он выступает с публичными статьями «Народ и интеллигенция» и «Стихия» (1908), полными тревожных предостережений. «Символы России, созданные Пушкиным и Гоголем... ты винишься, гордый конь, и где опустиши ты копыта?..»; «... это ты, Русь, что бойкая, необгонимая тройка, несашь... здесь триумфически переосмысливаются: «Что, если тройка... привяжет нас?.. Над нами повисла косматая грудь коня, и потому опуститься тяжёлые копыта».

В предчувствии будущего поэт всё внимательнее гляделся на символические яконы, «слушал подземную музыку русской истории», — писал О. Мандельштама. К символическим событиям русской истории, по мнению Блока, относилась знаменитая Кулаковская битва. Настойчивое обращение к этому поворотному событию судьбы родины содержится уже в «Песне Судьбы» и в «Народ и интеллигенция».

В венчающем же эту тему стихотворном цикле «На фоне Балковом» (1908) исторические воспоминания окончательно смыкаются с современностью, в минувшем отыскивается прообраз сегодняшним проблемам. С редкостным тактом выражения мысли и чувства древнерусского воина смыкаются с настроениями для современников поэта. В одних случаях — до искажения, до слияния в великой любви к родной земле:

Река раскинулась. Течёт, грустит лениво  
И моет берега.  
Над скучной глиной жёлтого обрыва  
В степи грустят стога.  
О, Русь моя! Жена моя!  
(«Река раскинулась. Течёт,  
грустит лениво...»)

В заключительных же стихотворениях цикла на экране снова выступает скорее умонастроение блоковского современника, близкое и самому поэту, который в ту пору писал К. С. Годлевскому (9 декабря 1908 г.) о «проклятом „Татарском“ и мнемоническом, противоречий, отчаянья, самоубийственной тоске, дентской иронии» и пр., и пр. <...> которое мы, «напечатав в полной язве несёма»;

Развязаны дикие страсти  
Под игом ущербной луны.  
...Вздымаются светлые мысли  
В растерзанном сердце моём,  
И падают светлые мысли,  
Сожжённые тёмным огнём...  
(«Опять с Вековой тоскою...»)

Во время работы над циклом Блок сделал примечательные записи: «Можно издать свои „песни личные“ и „песни общечеловеческие“. То-то забавно делить — сам чёрт ногу сломит! Действительно, у него обе эти темы сливаются воедино, «лишь бы как выразился» впоследствии Николай Гумилёв, говоря о блоковских стихах. Например, центральное стихотворение цикла «В ночь, когда Мамай залёг с ордою...» — обращено к женской теме, в которой равно угадывается и божественное предание перед битвой, и встающая в памяти воина жена, и, наконец, целомудренно скрытая героиня собственно блоковской ли

литературы. «Листок» из «Альманаха „Листка“» (1915) — это поздний «осенний листок» книги А. Блока «Стихи о России». Москва. 1915

На туманном над Неприцкой спящей,  
На имена  
На склоны в одёжде, свет струящей,  
На злую коня.  
Ущербны мысли блеснула другу  
На стальной мече,  
Ущербна мыльная кольчуза  
На златой мече.



литератором Ф. Жирмунским, который считал, что «из своих предшественников Блок отличался тем, что в „Стихах о России“ он подходит не как мыслитель — с отвлечённой философией, а как поэт — с интимной любовью».

Песня «Возмездие». Свои мысли о теснейшей и трагической взаимности с «мировым водоворотом» истории Блок попытался воплотить и в форме большой эпической поэмы «Возмездие», которой он много работал в 1911 г. Сам он впоследствии называл задуманное произведение с циклом романов «Венециан-Маккары». Естественная и социальная история одновременно в эпоху Второй Империи. Однако можно предположить, что большие творческие импульсы к созданию поэмы давали блоковскому реалистичному роману (не говоря уже о том, что блоковская интонация «Возмездия» чрезвычайно, порой доironичного подчинения — близка онегинской).

Следующие цитаты от «Войны и мира» (сейчас кончик II том), — заимствованы Блоком в 1909 г., — потом распространяется шире и захватывает всю мою жизнь и жизнь близких и близкого мне». Уже в это время определяется некий тематический круг, в значительной степени соппадающий с autobiographical основой будущей поэмы. Слабо близкие её замыслу размышления о романе из жизни дворянства есть в одной из любимых Блоком «Подростков Достоевского», где в связи с «Войной и миром» говорится: «Внук тех героев, которые были изображены в романе, изображавший русское семейство средневекового

культурного круга в течение трёх поколений сряду и в связи с историей русской, — этот потомок предков своих уже не мог бы быть изображён в современном типе своём иначе, как в несколько мизантропическом, уединённом и несомненно грустном виде. Даже должен явиться кем-нибудь чудаком, которого читатель, с первого взгляда, мог бы признать за сошедшего с ума и убедиться, что не за ним осталось поле. Ещё далее — и он чешнёт даже и этот внук-мизантроп...»

Наиболее яркий образ незавершённой поэмы Блока — это талантливый, мятущийся, «демонический», вносящий в жизнь близких муки и хаос, а под конец жизни опустившийся, озябленный неудачник (первым стимулом к созданию «Возмездия» и явились впечатления от смерти отца поэта — профессора Петровского университета Александра Львовича Блока). Во многом соответствует эскизому «сюжету будущего романа», набросанному Достоевским, и оставшаяся недорисованной фигура сына в которой без труда угадывается сам автор.

Замечательно выразителен в поэме исторический фон — характеристика времени, взятого во всесмурном масштабе. Истоки кованые в символическом плане «природные знаки» — «пожары дымные заката», отмачавшиеся в начале века и А. Белым, «умный Призрак» кометы Галлея, появившейся в 1910 г., разрушительное землетрясение в Мессине — сочетаются здесь с темными чертами наступившей эпохи, как «неустанный рёв машины, вущей гибель день и ночь» (образ, находивший себе точное соответствие в публицистических статьях того времени о «мощной общественной индустрии, воспитанной войной и живущей для войны») и «первый взлёт аэроплана» — событие, отразившееся со множеством поэта (так, в «Авиаторе» предсказан «грядущий ужасный вид: ночной летун во мгле ненастной, земле несущий динамит»).

Глухие отголоски всё убыстряющегося исторического потока начинают ощущаться уже и в судьбе изображённой в поэме драматической семьи (в ней запечатлены многие черты Бекетовых), а впереди Блок предвидит трагический поворот русской жизни:

Так неожиданно сурова  
И вечных перемен полна;  
Как весенняя река, она  
Внезапно тронутая готова,

На льдины льдины громоздить  
И на пути своём крушить  
Виновных, как и невиновных,  
И нечестивых, как честивых...

Неизвестное приближается, и приближение его чувствуют ~~бесознательно всеё~~, — объяснял Блок смысл своей пьесы «Роза и Чёрный» (1912—1913), в которой из французской истории Средних веков выбрано, как позднее определил сам автор, «переход между двух огней, вроде времени от 1906 по 1915 год».

Как ночь тревожна! Воздух напряжён,  
Как будто в нём — полёт стрелы жуюющей... —

— один из героев пьесы.

«Страшный мир». Тревожным ожиданием «неизвестного», ощущением трагически нарастающего в мире напряжения проникнуты строки сборника «Ночные часы» (1911). Вошедшие в собрание поэт, выпущенное символистским издательством «Муравей» в 1911—1912 гг., в виде заключительного, третьего тома, они явились вершиной лирики Блока. Здесь запечатлены итоги предыдущего им пути, который, как писал поэт А. Белому 6 июня 1911 г., привёл «к рождению человека „общественного“, художника, искусственно глядящего в лицо миру». В годы общественной реакции, когда, по свидетельству современницы Н. Я. Мандельштам, «литературной части интеллигенции были свойственны «смисходимость к себе, отсутствие критериев и не покидавшая никого счастья», позиция поэта резко выделялась своим «морализмом», который, как писал в рецензии на «Ночные часы» Николай Гумилёв, «придаёт поэзии Блока впечатление какой-то особенной... пророческой человечности».

В рецензии «О современном состоянии символизма» (1910), полемизируя с некоторыми новыми литературными течениями (в первую очередь с акмеизмом), Блок говорил: «...нам предлагают: пой, вспомни и призываи к жизни, — а у нас лица обомжено и обвлюблены лиловым сумраком» (образ, выражавший смутную — проконформичную атмосферу эпохи революций и сменившей её реакции).

«Страшный мир», как назван один из важнейших циклов поэзии — это не только окружающая объективная реальность, ото-

бразившаяся в знаменитых стихах «На железной дороге», «Последней осенью из Гавани...» и др. В лирике Блока преобладает «ландшафт» современной души, беспощадно правдивый, во многом исповедально окрашенный. Брюсов писал, что Блок «в страшной искренностью черпает содержание своих стихов из глубины своей души». Сам поэт впоследствии с явным сочувствием отмечал «глубокую мысль» близкого ему писателя — Аполлона Григорьева: «Если... идеалы подорваны и между тем душа не в силах помириться с неправдою жизни... то единственным выходом для музы поэта будет беспощадно ироническая картина, обвращающаяся и на самого себя, поколику в его собственную натуру въелась эта неправда...»

Само выражение «страшный мир» впервые возникает в «картинах личных» (как ни условно их отделение в блоковской лирике от «объективных»):

Страшный мир! Он для сердца гесен!  
В нём — твоих поцелуев бред,  
Тёмный морок цыганских песен,  
Торопливый полёт комет!  
(«Чёрный ворон в сумраке снежном...»)

Стихотворение «На островах» начинается полной поззии картины любовного свидания:

Вновь осенённые колонны,  
Елагин мост и два огня,  
И голос женщины влюблённый,  
И хруст песка и храп коня.

Но вскоре обнаруживается, что и любовь «обезображенна», подлинное чувство подменено «образдом», низведённым почти до автоматизма, холодного расчёта:

...С постоянством геометра  
Я число каждый раз без слов  
Мосты, часовню, резкость ветра,  
Бездельность низких островов.

А в стихотворении «Унижение» смелая метафора (эшафот, шествие на казнь) беспощадно характеризует сцены продажной любви, усиливаясь выразительной звукописью, достигающей высокого драматизма: «Жёлтый Зимний Закат За окном... на кали-

нужденных поведут на Закате таком... Только губы с Залёкшей-  
ю «жарью / на иконе твой Золатой — / разве это мы Эвали  
забыли? — / преломились бэЗумной чертой?»

...«Моя тема, тема о России...». Но блоковский «морализм» проявляется не только в самом суровом суде над современным человеком (и в первую очередь над самим собой, например, в цикле «Жизнь моего приятеля»), но и в тех «добрё и смете», которые пробиваются сквозь «угрюмство» его лирики,

В своём отзыве на «Ночные часы» один из крупнейших симплистов Вяч. Иванов, говоря о трагизме многих стихов сборника, заключал: «Но сколь ни болезненны эти переживания, они, в отличие от прежней безнадёжности, несут в себе, как нам кажется, здоровое семя. Это семя — страстная волнующая религиозная любовь к родине».

Родина для Блока — «огромное, родное, дышащее существо», — он сказал в одной незавершённой статье. Облик России, «матери родной земли, привыкнув к первым обращениям поэта к этой теме, не лишённые налёта стилизации («Русь»), становятся всё более выразительными, проникновенными, лаконично простыми:

Опять, как в годы золотые,  
Три стёртых треплются шлеи,  
И взянут спицы расписные  
В расхлябанные колеи...

Россия, нищая Россия,  
Мне избы серые твои,  
Твои мне песни ветровые —  
Как слёзы первые любви!

(«Россия»)

В стихотворении «Осенний день» скучими, брезшибочно отображенными штрихами описывается родимый пейзаж, нарастает взволнованность и музыкальность стиха: сначала еле заметная, ненавязчивая аллитерация («Мы взором пристальнym следим за Жёлтым журавЛиным... Летят, Летят косым углом...») сменяется глубоко эмоциональными повторами и параллелизмами, близкими широдным песням и плачем: «Вожак звенит и плачет... О чём звенит, о чём, о чём... И низких нищих деревень не счастье, не смерить оком... О, нищая моя страна... О, бедная моя страна...»

Родина всё теснее связывается в восприятии поэта с драматическими судьбами людей и его самого.

Россия-матерь, как птица, тужит  
О детях; но её судьба,  
Чтоб их терзали ястреба, —

предсказывается в первой же главе «Возмездия» судьба героя поэмы, а вся Россия улодоблена сияющей красавице, оклонованной тёмной силой:

Она казалась полной сил,  
Которые рукой жёлезнной  
Зажаты в узел бесполезный...

Трагически завершается судьба героини стихотворения «На железной дороге» (1910), чья «имчалась юность бесполезная в пустых мечтах изнемогая» (любопытно совпадение эпитетов). Привычные стационарные будни, премелькающиеся подробности (цвет вагонов разного класса) претворены поэтом в грандиозную метафору русской жизни с её тупиками и резкими социальными контрастами:

Вагоны шли привычной линией,  
Подрагивали и скрипели;  
Молчали жёлтые и синие;  
В зелёных плакали и пели.

В какой-то мере с гибелю безвестной самоубийцы перекликается и, казалось бы, бесконечно далекая от неё судьба знаменитой актрисы, которую, по убеждению Блока, тоже окружили равнодушные («Пришла порою полуночной на крайний полюс, в мёртвый край... Но было тихо в нашем склепе...»):

Чтò в ней рыдало? Чтò боролось?  
Чего она ждала от нас?  
Не знаем. Умер вешний голос,  
Погасли звёзды синих глаз.  
(«На смерть Комиссаржевской»)

При этом образ самой родины у Блока совсем не идилличен. Россия, народ воспринимаются им как могучая, богатая жизненными силами, но и загадочная стихия, таящая в себе самые разные возможности. «Голос черни многострунный», который упо-

ляет в стихах, написанных в дни первой русской революции, «...как городом всемирным...» (1905), одновременно привлекает и настороживает, порой даже страшит поэта.

Идея блоковской России отнюдь не иконописан. Её черты до конца противоречивы: «Дико глядится лицо онемелое, очи блестят, мечут огни» («Русь моя, жизнь моя, вместе ли нам жить?...»). В её прошлом — «царь, да Сибирь, да Ермак, да Ермак!». В настоящем — душное затишье, когда страна, по предчувствию поэта (высказанному в статье «Пламень»), «вырвавшись из огней революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть даже грашной».

• Проследите изменение и обогащение образа России в творчестве поэта — от стихов «Осеннняя воля» и «Русь» до цикла «Родина», опубликованного в третий том собрания сочинений Блока.

«Соловийский сад». Соблазн благополучного существования, тепла, уюта, личного счастья в пору, когда революционная, сумрачная освобождение буря миновала и опять «мужик поплёлся из подо сырой и чёрной», страстно отвергается Блоком («Так, бури этих лет прошла...», «Да. Так диктует вдохновенье...» и пр.). Занося в дневник отзыв о себе как о человеке, который, по словам Э. Гиппиус, «думал больше о правде, чем о счастье», Блок замечает: «Я и теперь не жду его, Бог с ним, оно — не практическое».

Показательна история поэмы «Соловийский сад». Бурное увлечение актрисой Л. А. Дельмас было впоследствии отнесено поэтом к значительнейшим событиям своей жизни, когда он, во обостренном признанию, слепо отдался стихии. «Сколько счастья было у меня с этой женшиной!» — говорится в его дневнике. В поэме, созданной вскоре после посвящённого актрисе цикла стихов «Кармен» (1914), поначалу рисуется идиллия: в соловийском саду, куда «не доносятся жизни проклятья», герой, долгие занятый тяжёлым, однообразным трудом, обретает любовь — «очущдый край незнакомого счастья».

Однако вскоре возникают тревожные, предостерегающие опасности:

Сладкой весныю меня оглушили,  
Взяли душу мою салавыи.

Героя начинает мучительно, как голос совести, преследовать воспоминание об оставленной за стенами сада жизни поэта в простоте и даже подчёркнутой наказистости:

И вступившая в пенье тревога  
Рокот волн до меня донесла...

(Стroki, близкие сказанному в «Ночной Фиджек»: «... слышу сквозь сон за стенами раскаты... будто дальний прибой...»)

Вдруг — виденья, большая дорога  
И усталая поступь осла...

...Крик осла был протяжен и долг,  
Проникал в мою душу, как стон...

И хотя образ возлюбленной до конца остаётся прекрасен («Спит она, улыбаясь, как дети... Как под утренним солнцем чарый лик, прозрачный от страсти, красив!...»), герой избегает её к морю, которое в блоковской символике абыкно вновь подливает жизнь, народ, историю.

Лафос поэмы яростно перекликается со сказанным в блоковском письме (6 мая 1914 г.) к Л. А. Дельмас (поэту-однокурснику, эта книга была подарена ей с надписью: «Твой друг, который поёт в словесном саду»): «...искусство там, где есть ущерб, потеря, страдание, холод. Эта мысль стережёт всегда и будет всегда, кроме коротких минут, когда я умею в Вас поверить и забыть всё — до последней мысли». (Снова тома, вспоминая ёщё в давних стихах: «И обречённых времена переносят всегда стонят.»)

■ Что такое словесный сад в одноимённой поэме — приятное заблуждение, «земной рай» (слова из другого произведения Блока) или образ счастья, которое представляется автору морально возможным в окружающем «страшном мире»?

**Накануне революции.** В годы Первой мировой войны трагедия блоковского мировосприятия достиг своей кульминации. Поэт долго предчувствовал, как он писал матери из-за границы в 1911 г., «приготовление этой войны», от которой несет не только кровью и дымом, но и какой-то франко-немецкой коммунистической пошлостьюю». Его глубоко потряс шовинистический размаххвативший значительную часть общества во всех странах



Иллюстрация Ю. Анненкова  
к поэме «Двенадцать»

Вот — свершилось,

Весь мир одичал, и окрест  
Ни один не мерцает маяк.

(«Где глубодыша, что я холода, замкнут и сух...»)

А вблизи — всё пусто и немо,  
В смертном сне — враги и друзья,  
(«Я не предал белое знамя...»)

— я понимаю, — писал он дальней родственнице С. Н. Тутолимовой в сентябре 1916 г., — как ты, например, можешь говорить, что мир — это счастье, когда наша родина, может быть, на краю гибели? — самый вопрос так обострён во всём мире, когда нет ни народа, государства, семьи, личности, где было бы хоть тепло и благополучие.

После отставания и боли за родину написанное в том же году стихотворение «Коршун»:

Идут века, шумит война,  
Встаёт мятеж, горят деревни,  
А ты все та же, моя страна,  
В красе залаканной и древней, ...  
Доколе матери тужить?  
Доколе коршуну кружить?

Мы сидим в темноте...

И где же, альбом?

Революционный Дурман не читал,  
Когда звонят не привет брил.

Мы будем, когда будем, не будем!  
Надо жить в своем Руслан-

И садом,

И деревней,

И лесом!

Эх, тут же грязь!

III  
Как пахнет каша  
И чистой земли супом,  
И чистой земли супом.  
Буду пахать супом!

Эх, тут же супом,  
Садом супом,  
Лесом супом,  
Мыслью супом!

Их не надо  
Надо же все для будущих  
Либо для новых друзей.  
Справа надпись будем, слева  
Либо говорят мы будем  
Также, будем супом.

Супом будем — будем

Позма «Двенадцать».  
Черновые автографы

Позма «Двенадцать».  
Черновые автографы

Оказавшись на военной службе, в инженерно-строительном дружине, Блок стихов больше не писал.

Февральскую революцию он встретил восторженно и, вскоре вернувшись в Петроград, принял активное участие в работе Чрезвычайной комиссии, созданной для расследования деятельности бывших царских министров и сановников. В результате им был написан очерк «Последние дни старого режима» (1919), при отдельном издании получивший название «Последние дни императорской власти» (1921), который был выдержан в строго документальном тоне.

Робость и непоследовательность политики Временного правительства глубоко разочаровали Блока, и Октябрьский переворот он поначалу принял как долгожданное осуществление своих «революционных предчувствий», о которых говорится в предисловии к поэме «Возмездие».

### «Двенадцать»

Отношение Блока к революции — сложный комплекс мыслей и чувств, надежд и тревог. Когда после появления статьи «Интеллигенция и Революция» (1918) поэта иронически именовали

«попрыгуном барином», это в сущности указывало на высокую прелестную, которой он следовал, ведь точно так же называли Льва Толстого после его духовного кризиса. И многие мучившие Толстого мысли о беспечальной барской жизни в Ясной Поляне нашли близки в блоковским воспоминаниям о юности: «...я любил парковаться по убогой деревне на красивой лошади; я любил проскочить дорогу, которую знал и без того, у бедного мужика, чтобы „пофорсить“... Всё это звало беднота... Знала, что барин — молодой, конь статный, улыбка приятная, что у него не одна хороша и что оба — господа. А господам — приятные они или нет, — постой, логоди, ужотка покажем».

Размышления же в блоковской статье о том, что «мы — звеня цепи. Или на нас не лежат грехи отцов?» («Интеллигенция и Революция»), созвучны монологу Пети Трофимова в чеховском «Чиновнике» саде: «Подумайта, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...»

Пользуясь давними словами самого Блока из его послания «Ильинскому Иванову» (1912), можно сказать, что поэму «Двенадцать» (1918) ему «диктовала восстания страшная душа» — стихия, которой он, по собственному признанию, отдался («Записка о „Двенадцати“»). С бесстрашной искренностью выразилось его самоощущение этой поры в стихотворном послании «З. Гиппиус» (1918):

Страшно, сладко, неизбежно, надо  
Мне — бросаться в многоленный вал...

Ставшие будничными для тогдашнего Петрограда события и обстановка: вьюжный ветер, опасливые редкие прохожие, красногвардейский патруль — у Блока в «Двенадцати» всё явственное преобразует символический смысл этого «многоленного вала», пушки, разгулявшейся «на всём божьем свете». Несколько лет спустя поэт сравнил произошедшее в России с началом новой эры, когда тоже, по его словам, «мир, как и у нас в Европе, был расколот прежде всего пополам: старая половина таяла, умирала и погружалась в тень, новая вступала в историю с варварской яростью, с гениальной яростью». Подобный раскол живо ощущался и в поэме.



Позма «Двенадцать».  
Гравюра Н. Дмитревского. 1926 г.



Позма «Двенадцать».  
Гравюра Н. Дмитревского. 1926 г.

К «старой половине», изображённой в первой главе, а затем почти целиком «иставившей» или сметённой «ветром» — исторична. Блок относится с такой же недоброй насмешкой, как и крачки гвардейцы («Что нынче невесёлый, товарищ лоп?» и т. п.). Однако и «новую» поэт не идеализирует. Двенадцать красногвардейцев сродни тем, кто, как было сказано в блоковских стихах о «накануне революции 1905 г.», «поднимались из тьмы пограническими с собою «словеса незнакомых наречий». Их облик и подвадки мепринычны и даже отпугиваю (*«На спину б надо Бугровый тузъ — знак отверженности»*). «Сливессы» изобилуют гримасами просторечием и руганью, мысли и побуждения нередко низмыны и не без зависти говорят двенадцать о своём былом товарище удачливом в житейских и любовных делах Ваньке, да и сами же прочь «забавляются»: *«Отлирайте этажи, / Нынче будут трабажи! / Отмыкайте погреба...»*

Сама гибель Ванькиной возлюбленной Катыни от их пушки не глядит случайной лишь внешней: как было предсказано в «Медном зеркале», разбушевавшаяся река (символ русской жизни, которая не щадила даже невиновных (в это же время было разгромлено и союзено блоковское Шахматово).

И хотя тогда поэт укорял тех, которые, по его выражению, «не увидели октятрьского величия за октятрьскими гримасами», он как раз одну из таких «гримас» сделал фабульным центром своей поэмы. И в этом был глубокий смысл.

Несколько годами ранее Блок писал об одном предполагавшемся издании: «...нечего совать детям непременно все русские сказки; если же умеете объяснить в них совсем ничего, не пишите злобных и жестоких; но если умеете хоть немного, отложите в этой жестокости хоть её несчастную униженную сторону...» Вот она-то и раскрыта в образе Петрухи с его обманутой склонностью и ревностью («Помниши, Катя, офицера» — возможно, это и здесь, как в стихотворении «На железной дороге», слышны мотивы толстовского романа: роль Нехлюдова в «Падении Евгения Масловой»).

Петруха не только обрисован подробнее всех остальных героев, но в его страдальческих признаниях, в оплакивании Катыки мы читаем родственное интимной лирике самого поэта: «Страстная, безбожная, пустая, / Незабвенная, проси меня!» (*«Перед сном»*). За кровавой «гримасой» обнаруживается страдающее женское лицо «бедного убийцы», что побудило поэта М. А. Волошина назвать блоковскую поэму «милосердной предательницей за тёмную и заблудшую душу русской разиновки».



Позма «Двенадцать».  
Рисунок Ю. Анненкова. 1918 г.



Позма «Двенадцать».  
Рисунок Ю. Анненкова. 1918 г.

Однако замысел Блока был ещё более смелым. Можно сказать, отчаянно-дерзким. В той же, ещё дореволюционной эпохе о жестокости русских сказок говорилось: «...если же умнее больше, покажите в ней творческое, откройте сторону могучих силы и воли, которая только не знает способа применить себя и „переливается по жильям“». Вот задача, на которую стихи потратить силы...»

Подобный замысел привлек его и в послевоенны дни. Нетримасы казались ему всё же второстепенными по сравнению с «октябрьским величием» — открытием «руслов для прозябшей домунике могучей силы и воли. Обыденный проход красных гвардейцев по Петрограду приобретает черты величавости. Резко меняется лексическая окраска повествования: «В очи бинт... / Красный флаг. / Раздаётся / Мерный шаг... / ...Вдаль идут державным шагом... / ...Так идут державный шагом».

Однако было бы упрощением увидеть в finale некий апогей из революции. Уже одно то, что от героев «не отстает» то, что ранее казавшийся безраздельно принадлежащим «старой плюшевине», «старому миру», заставляет подозревать, что теперь это символизирует и то тёмное, что поныне отягощает души и совесть. «Человек с пробудившимся социальным инстинктом, — пишет Блок позже, — ещё не целый человек... ибо в составе его души есть ещё сонные, неразбуженные или смертвые, а потому — легко уязвимые части».

«Неразбуженность» и «уязвимость» героя позмы сквозят в совершившемся ими убийстве, и в постоянном мерочитом богохульстве («Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста! Тра тата!», где последнее выражение — явный звонимизм, заменяющий грязное ругательство), и, наконец, в непонимании истинного смысла происходящего, совершающего ими самими. Это смысло-лически выражено в том, что им остаётся невидим возникший и бушующий вьюгой Христос — будущее, противостоящее «старому миру» (и даже сама рифмовка резко сталкивает полярные начала: лёс — Христос).

Образ Христа и раньше возникал в поэзии Блока, например в стихотворениях «Сон» (1910), в котором звучит пророчество о скором Страшном суде («И Он идет из дымной дали; и ангелы с мечами — с Ним...»), и «Когда в листве сырой и ржавой...» (1907), где поэт, как бы сораспинавшись вместе со страдающей родиной, молит:



Позма «Двенадцать».  
Рисунок Н. Альмана. 1959 г.



Позма «Двенадцать».  
Рисунок Н. Альмана. 1959 г.

Христос! Родной простор печален!  
Изнемогаю на кресте!  
И чели твой — будет ли причален  
К моей растянутой высоте?

- Как понять слова М. Горького, что «Двенадцать» — «прлизведение, не позволяющее рассматривать себя с точки зрения хулы и хватки действительности»?
- Согласен ли с этой поэмой сказанное Блоком в послании «Липпанс»?

Страшно, сладко, неизбежно, надо  
Мне — бросаться в многопенный вал,  
...И вдаль в вижу море, море,  
Исполинский очерк новых стран.

- Сопоставьте с этим стихи Бориса Пастернака:

Блок ждал этой бури и встряски,  
Её огневые штрихи  
Боязнь и каждой развязки  
Легли в его жизнь и стихи,

И поэма Блока вдохновлена страстной надеждой, что тельный ёчёльна всё же принесёт к «красной» стране словами, что справедливость и правда восторжествуют через самые страшные испытания.

В предыдущих главах поэмы как олицетворение разбивающейся стихии сменяют друг друга суматошливый уличный грубоватый просторечный говор, митинговые выкрики и разбитые частушки, надрывная, покаянная исповедь. Последняя же строфа, повествующая о явлении Христа, стирает всю эту пестроту высоким лирическим строем.

К поэме «Двенадцать» тесно примыкает стихотворение «Двенадцать» (1918), где рисуется фантастическая картина того виновного, которое может постигнуть, по мысли автора, Западную Европу: она алчно посягнёт на «обливающуюся чёрной кровью» Родину.

О том, насколько полно и верно отразилась в поэзии изведениях Блока Октябрьская революция, много спорят. Верное, ещё долго будут спорить. Сам же поэт выражался в поэме «Двенадцать» во всей своей «шиллеровской честности» во всём благородстве и — вместе с тем — наивности. Надеявшиеся им на революцию, оказались явно малодушными и несбыточными. «Что же задумано? — говорил Блок в статье «Шиллер и Революция». — Переделать всё. Успехи, чтобы всё стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, разная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и красной жизнью... Жить стоит только так, чтобы приложить безмерные требования к жизни: всё или ничего...»

И в той же статье есть слова, которые оказались пророческими по отношению к судьбе самого их автора: «Где же думает найти в революции исполнение только своих желаний, как бы высоки и благородны они ни были».

Последние годы, «Но не эти дни мы звали...», Блок ещё какое-то время мириться со стихийными эксцессами, превращение насилия в узаконенный обиход и быстрое превращение большевистским государством прежнего бюрократического следства отталкивали его. «...Они стали другими, — говорят о большевиках уже в середине 1918 г., по воспоминаниям В. Зоргенфрея, — пережив победу, они не те, что были раньше».

С энтузиазмом приняв после Октября участие в различных культурных начинаниях, Блок здешним стал всё больше тревожными и бесконечными заседаниями, и канцелярской волокитой, и



«Двенадцать».  
Москвитча. 1921 г.



Позма «Двенадцать».  
Графорт В. Малюткина. 1921 г.

иммешательством «вышестоящих» лиц. Его возражавшие за положение искусства, которому, по его язвительному выражению, хотят позволить существовать «только в попонках», были открыты высказанные в речи о Пушкине в «Любезных чиновниках» (1921): «Любезные чиновники, которые хотят испытывать гармонию сердца, навсегда сохранили клинку черни... Пускай же осторегутся от худших клинков, которые собираются направлять поэзию по каким-то своим руслам, посягая на её тайную свободу и препятствуя окончить её таинственное назначение».

В поэзии Блока «Пушкинскому дому» (1921) в определённостью проявилось его разочарование в профессии поэта:

Чтò за пламенные дали  
Открывала нам река!  
Но не эти дни мы звали,  
А грядущие века.

Также в блоковской речи: «...Пушкина... убила вовсе не пуля Гитлера, а убило отсутствие воздуха» — горестно перекликается



Поэма «Двенадцать».  
Гравюра Н. Купреянова. 1921



Поэма «Двенадцать».  
Гравюра А. Гончарова.

со словами одного из предсмертных писем поэта Б. А. Садикова (9 апреля 1921 г.): «...просто задыхаюсь иногда. Он еще в марте 1919 г. писал Н. А. Нолле-Коган, что живёт, «как будто время (каждый день) мундштук во рту [воинская повинность, ски, Горюховская, регистрация, категории, удостоверение, папиросы, „культурно-просветительная“ деятельность]».

Весьма показательно, что как постылые «удиля» им опасались уже не только всевозможные бытовые трудности, не арест и пребывание, хотя и недолгое, в камере на Горюховской улице, но и «культурно-просветительная» (очень выразительные кавычки!) деятельность.

Весной 1921 г. Блок смертельно заболел. Все попытки биться разрешения на его выезд для лечения за границу были безрезультатными. 7 августа он умер и был похоронен при первом стечении народа. Смерть Блока была воспринята современниками как конец целой поэтической эпохи.

Сравните высказывание М. Горького о Блоке как о «бесстрашной искренности» (такое же определение «бесстрашной искренности» дал Валерий Брюсов) и Анны Ахматовой — как о «голосе в теноре эпохи».

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Символизм в творчестве

Бориса Женсценко

Изобразительные

образы «страшного мира» и «Возмездия»

и драматизация поэзии: поэтическое новаторство в поэме «Двенадцать»

Что означают слова ...

Что из поэтов XIX в. оказал наибольшее влияние на Блока, особенно в ранний период его творчества?

Назовите стихи Блока, посвященные родной стране. Что в них общего? Сравните их с произведениями русских поэтов XIX в., также посвященными родине. В чем своеобразие блоковской лирики в раскрытии темы России?

Что явилось основанием исследователям творчества Блока говорить о появившемся в его ранних произведениях теме человеческих страданий? Назовите конкретные произведения, в которых эта тема получила отражение. Присутствует ли в них мистическая символика?

Какие художественные приемы Блока помогают нам зрительно представить образ Незнакомки? Приведите примеры из поэмы.

Порядком ли зрительный и звуковые контрасты в «Незнакомке». Как вы думаете, почему Блок несколько раз повторяет в стихотворении одну и ту же фразу? С помощью каких приемов Блока передается контрастность образов в стихотворении?

Какими художественными средствами Блок передал многообразие революционной эпохи, мировосприятие и свободу человека улицы? Подумайте, есть ли в поэме главный герой. Определите роль повествователя в поэме «Двенадцать».

Что означают слова ...

Через них понимали творчество Блока некоторые современники, яростно противопоставлявшие поэму «Двенадцать» всему мироощущению как измену прежним идеалам? «Как бесконечно жаль, что Вы не остались за оградой „высокой и длинной“», — писали ему, например, две девушки, «слюбленные», то ли упереждением, в его прежние стихи, цитируя строку из «Липинского сада». Объясните, чем вызваны эти суждения поклонниц Блока.

- Сравните стихи символистов и «Стихи о Прекрасной Даме» Блока. Чем в них общего? Какие черты поэтического стиля Блока делают его стихи отличными от произведений других символистов?
- В. Брюсов в рецензии на один из ранних поэтических сборников Блока писал: «А. Блок... позиции, а не нюансы, цвета красок, а не оттенков, полных звуков, а не криков и молчания. Он только там глубок, и истинно прекрасен, где стремится быть простым и ясным. Он тогдако там силен, где перед ним зрительные, внешние образы». Согласны ли вы с этой оценкой? Аргументируйте свой ответ наблюдениями над художественным своеобразием «Стихов о Прекрасной Даме».
- Определите, при помощи каких художественных приёмов Блок передал революционную бурю в России [«Двенадцать»]. Как контрастность образов, смена, перебор стихотворных рядов помогли поэту воссоздать подлинность революционных событий в Петрограде? Ответ аргументируйте цитатами из поэмы. Охарактеризуйте художественную роль в произведении сквозных образов ветра, снежной зыги, раскройте символику цветовых эпитетов. Рассмотрите илиллюстрации художников Ю. Анненского, Н. Димитревского, Н. Альтмана к поэме «Двенадцать». Кто из художников, на ваш взгляд, наиболее точно передал эмоцию бури, выигрыш революционной России, нашедшей отражение в поэме? Подготовьте сообщение на эту тему.

#### Слово в художественном произведении



- Проследите, как меняется инструментика строк и строф в произведениях. Какие звуки помогают нам зрительно «видеть» образ Незнакомки и обстановку, которая её окружает? Сравните лексику, к которой привбегает поэт, в первых строфах синхронизирания и в двух заключительных.
- Сравните изменение цветовых эпитетов в «Стихах о Прекрасной Даме» и в таких произведениях, как «Фабрика», «Из писем», «Митинг», «Сытые», «Довольны», «Незнакомка». Что вы можете сказать об эволюции символики цвета в поэзии Блока?

#### Темы сочинений



- Лирика любви в ранних произведениях Блока («Стихи о Прекрасной Даме»).
- Образ ридины в произведениях Александра Блока («Очиши воля», «Русь», «Россия»).
- Стихотворения А. Блока как отражение его души.
- Борьба двух миров в поэме А. Блока «Двенадцать».

#### Контрольный реферат

Блок и символизм.



Блок — наследник гуманистической традиции русской поэзии (Пушкин, Лермонтов, Некрасов). (Коллективное исследование.)

#### Литература прочитанного



- Горелов Анат. Гроза над соловьевым садом: Александр Блок. — 2-е изд., доп. — М., 1973.  
В книге подробно прослеживается сложнейший, драматический творческий путь поэта в его связях с современностью, с русской классической литературой прошлого.
- Дяголов Л. К. Александр Блок: Личность и творчество. — 2-е изд., испр. и доп. — Л., 1980.  
На сближенные книги — силуэт её героя. Это вроде бы намек на то, что сравнительно небольшие размеры работы не позволяют нарисовать подробный портрет Блока. Однако, отказываясь от частностей, автор скрупульзно, но точными штрихами очерчивает личность поэта и оригинально трактует его произведения.
- Лесневский С. «Путь, открытый взорам». Московская земля в жизни Александра Блока. — М., 1980.  
Книга часыщена раннему периоду жизни и творчества поэта — 1880—1905 гг. — и преимущественно сосредоточивает внимание читателя на том воздействии, которое оказали на Блока русская природа, русская деревня и богатая культурная жизнь Москвы рубежа XIX—XX вв.
- Турков А. Александр Блок. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1981. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).  
Образ поэта, его жизнь и творчество поётся в этой книге на пёстром и драматическом фоне тогдашней современности, среди друзей и противников.
- Александр Блок: Новые материалы и исследования: В 5 т. — М., 1980—1993.  
Книга интересна новым взглядом на творчество Блока, подробным анализом его поэтики.

## НОВОКРЕСТЬЯНСКАЯ ПОЭЗИЯ

- Новокрестьянская поэзия начала XX в. в Отличие новокрестьянской поэзии от крестьянской поэзии XIX в.
- Интерес других художественных групп к новокрестьянам
- Трагическая судьба новокрестьянских поэтов

В середине прошлого столетия, говоря о русской поэзии начала XX в., вскользь упоминали об активном поиске новых форм, о существовании большого количества групп и направлений. Но при этом основное внимание сосредоточивали на обзоре творчества пролетарских поэтов (В. Кириллова, В. Кинчева, М. Герасимова, Ф. Шкулёва), а затем переходили к обстоятельному анализу поэзии Д. Бедного и В. Маяковского.

В последние годы всё резко изменилось: на страницах литературоведческих изданий (в том числе учебников по литературе) идёт увлечённый разговор о своеобразии художественных миров русских младосимволистов и их старших собратьев, много и подробно пишут об акмеизме и эгофутуризме, но вновь и вновь оказывается литературное явление, которое не только было прским событием в поэзии начала века, но не исчезло и до наших дней, находя и новых читателей, и поэтов, продолжателей поэтического настроения, заданного более ста лет назад.

Явление это — новокрестьянская поэзия, представленная именами Николая Клюева (1884—1937), Сергея Есенина (1895—1925), Сергея Клычкова (1889—1937), Александра Ширяевца (1887—1924), Петра Орешника (1887—1938). Но почему же эта поэзия называется новокрестьянской, ведь крестьянская тема в русской литературе ярко и талантливо была начата ещё Алексеем Кольцовым, затем продолжена его земляком Иваном Никитиным? Известны крестьянские стихи Ивана Суркова и Спиридона Дрожжина. Надо признать, что яркая образность и налевность стихов Алексея Кольцова не были подхвачены и продолжены на столь же высоком художественном уровне. В поэзии Суркова и его последователей доминирующей стала тема монотонной жалобы, да статочно вспомнить названия сурковских стихотворений: «Ах, нужда ли ты, нужда...», «Эх ты, доля, за ты, доля...», «Бедность ты, бедность...».

Совсем с иными темами, идеями, интонациями, мелодикой пришли в литературу новокрестьянские поэты. Не жалобы на убо-

ть своей жизни, а гордость за ту многовековую исконную народную культуру, хранителем которой является крестьянство, звучала в их песнях. Мелодии их оказались до боли знакомыми, уны, не всяческому читателю понятными. Стихи Клюева были щедро увешаны символами древнерусской книжности и иконописи, имя Есенина обильно расцвечено рязанскими речениями, стихи Ширяевца пронизаны мотивами волжского песенного фольклора.

Пришедшие в поэзию примерно в одно время одомашнин Клюев, певец Есенин, певцы Тверского края и Поволжья Клычков и Орешник быстро услышали друг друга. Почти всех их связывала дружба. Но они так и не объединились в организованную группу, у них не было своего особого журнала, они не выступали с совместными декларациями и манифестами. Хотя и пытались создать для них такую группу. Попытки предпринимались склон. Так, акмеист Сергей Городецкий был инициатором создания группы «Краса», куда, кроме Есенина, Клюева, Клычкова, Ширяевца, намерены были войти писатель Алексей Ремизов и художник Николай Рерих. Группа эта быстро распалась, но сам факт её создания свидетельствовал о том, что новокрестьянскую поэзию всерьёз и на равных восприняли многие истинно талантливые представители русской творческой интеллигенции.

Известно, что революцию крестьянские поэты восприняли энтузиазмом, посвятив ей своё творчество. Но в послереволюционные времена их поэзия оказалась на положении второстепенной, периферийной. Пролетарская поэзия стараниями не в меру ригидных руководителей от литературы была объявлена самой трудовой, самой революционной. Началось прославление стального, железного как символа будущей мощи и силы страны. Крестьянские поэты, изначально воспевавшие, поэтизировавшие неразрывную связь человека с миром живой природы, воспротивившись культу стали и железа. Они увидели в наступлении паровоза, «чугунки» угрозу не только природе, но и нравственным, этическим ценностям крестьянской жизни. Одним из самых ярких и трагических свидетельств такого сопротивления стал знаменитый есенинский «Сорокакуст». Навсегда в истории русской поэзиистанется поэтический образ красногривого жеребенка, отчаянно пытающегося обогнать паровоз. Что ж, паровоз в этой гонке победил, но горькое, ост्रое и нежное чувство поэта непобедимо в нашем сознании, нашей памяти. Оно будет жить всегда, не давая угаснуть нашей тревоге за судьбу природы, не позволяя

исчезнуть в наших душах чувству сострадания ко всему живому. Сергей Есенин — самый яркий и самый талантливый представитель новокрестьянской поэзии. Но его талант был настолько великим, что не позволил поэту оставаться в рамках однотипного направления, он стал поэтом общенациональным, отразив в своем творчестве думы, тревоги, надежды соотечественников разных возрастов, различного социального происхождения и полковничьего. Однако его ощущение трагичности своей судьбы было пронизлено всеми ощущениями трагедии русской деревни, русского крестьянства. Он ушел из жизни, когда наиболее драматические события в судьбе русской деревни только начинались.

Николаю Клюеву, Сергею Клычкову, Петру Орешину судьба было стать современниками и свидетелями ломки традиционных крестьянских устоев. По-разному они переживали эти события, но финал у них был общий. Все они были уничтожены как профессиональные поэты, и затем на долгие годы их имена были вычеркнуты из истории литературы.

- В чём отличие новокрестьянской поэзии от творчества И. Некрасова, И. Сурикова и их последователей? Сопоставьте несколько стихотворений Сурикова со стихотворениями Клюева и Есенина. В чём проявилось следование традициям, а в чём вы обнаружили новаторство крестьянских поэтов начала XX в.?
- Как вы думаете, почему поэзия Н. Клюева, С. Есенина, С. Клычкова вызвала живой интерес писателя Алексея Ремизова и художника Николая Рериха?



### НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ КЛЮЕВ

(1884—1937)

■ Духовные и поэтические истоки. Н. Клюев и А. Блок. ■ Литературное признание Н. Клюева и С. Есенина. ■ В спорах с пурпурской поэзией. ■ Позмы «Погорельницы» и «Песнь о Великой Матери»

Духовные и поэтические истоки. Николай Алексеевич Клюев родился 10 октября 1884 г. в деревне Коштугово

Бытогорского уезда Олонецкой губернии (ныне Вытегорский район Вологодской области). В разное время в автобиографии заметках, письмах, устных рассказах поэт любил подчеркивать, что в роду его было немало людей недюжинных, смелых, пристрастившихся к природе. Так, он вспоминал о своем со стороны отца: «Говоривал еще мой покойный тятенька, что мой отец, а мой дед, медвежьей пляской сын был. Водил коней по ярмаркам, на сопели играл, а косматый умник под санками ходил. В Кирилловской стране до двухсот целых днепа за год приносили. Так мой дед Тимофей и жил...». Жизнь и смерть дедова от указа пришли. Вышел указ мещанскому чиновнику в уездное управление для казни доставить... Долго числила шкура кормильца на стене в дедовой повалуще, время не истёрло её в прах. Но сопель медвежья жива, вспоминают о ней в Моях песнях, рассыпается золотой зернью, акует вспоминанием, в моих снах и созвучиях».

Несколько других Клюев вспоминает свою мать Прасковью Дмитриевну. Родом она была из Заонежья, из семьи старообрядцев. У неё было множество народных песен, духовных стихов, обладала неуязвимым даром воспенности-импровизатора. «Грамоте, книгу складу и всякой словесной мудрости обладал своей одной матери, память о которой я чую слёзно, даже до смерти призывался поэт. Почитание матери Клюев пронёс через всю жизнь. Уже на последнем этапе своего крестного пути он снова обращается в воспоминаниях и размышлениях к обличию дорогочного ему человека. Так, в августе 1936 г. ссыльный пишет из Томска В. Н. Горбачёвой (жене поэта Сергея Есенина): «Посещение прекрасной нагорной церкви 18-го века в романах образами для ссыльного — чудовищное преступление. Я живу, в теле или без тела, наяву или во сне, но мне в этой жизни — на фоне северной резьбы и живописи — несколько раз виделась моя покойная мать, — вся, как лебединое пёрышко, в блестящих радугах, утешала меня и утирала мои слёзы...». Правда, Дмитриевне поэт посвятил одно из лучших своих произведений — стихотворный цикл «Изблые песни». Позма «Звезды» также посвящена памяти матери.

Будучи уже известным поэтом, Клюев неоднократно напоминал о душевности своего старообрядческого крестьянского рода, о его истоках свои, и кровные, и духовные, и литературные, о своем коньку протопопу Аввакуму:

Когда свяжу свою вязанку  
Сосновых слов, медвежьих дум?  
«К костру готовьтесь спозаранку», —  
Гремел мой прадед Аввакум!

Конечно же, нельзя рассказы Клюева о своей жизни, о роли воспринимать как достоверные, фактические, детально точные. В них много эзотерически-легендарного, вымышленного. Поэт творит художественный образ своих предков, как, впрочем, и своим собственным. Но это не было просто желанием приукрасить свою биографию. Нет. В этом, казалось бы, индивидуальном, клюевском стремлении проявилась одна из тенденций, характерных для крестьянской поэзии в целом. До Клюева в русской литературе была уже четко определившаяся, сложившаяся крестьянская традиция. Но крестьянские поэты второй половины XIX в. чаще всего выступали выразителями угнетённого состояния самого многочисленного сословия России. Скорбь и грусть — основные мотивы их творчества. А уроженец северного Олонецкого края Николай Клюев вошёл в русскую поэзию с другим мироощущением, с другой интонацией. Впрочем, вошёл-то он и не так уж дерзко, как может показаться читателю, знающему зрелые клюевские стихотворения и поэмы. Его первые публикации (стихотворения «Не сбылись радужные прёзы...», «Широко наобъятное поле...» в альманахе «Новые поэты», 1904) не отличались оригинальностью, не выделялись среди множества неонароднических стихотворных вариаций предреволюционного времени. Пока было ясно одно — молодой поэт не собирается петь грустную песню о тяжкой доле, что делали его литературные отцы — крестьянские поэты XIX в.:

Но не стоном отцов  
Моя песнь прозвучит,  
А раскатом громов  
Над землёй пролетит.

Бунтарский облик лирического героя этих строк совпадал в то время с обликом автора. Начинающий поэт активно сотрудничает с революционными организациями народнической и эсеровской ориентации. Как установили биографы, в 1905 году Клюев был привлечён Московским жандармским управлением к дознанию по делу о распространении среди служащих станции Куско-

во Московско-Нижегородской железной дороги прокламаций революционного содержания.

В начале 1906 года он был арестован за агитационную деятельность в Вытегре и окрестных сёлах. Около полутора лет он провёл в тюрьме, сначала в Вытегорской (Клюев называет её острогом), а затем в губернской, в Петрозаводске. «Впёрёде я сидел в остроге 18 лет от роду [Клюев вновь творит легенду — на самом деле ему тогда было уже за двадцать. — В. Ж.], безусый, голенищий, голосок с серебряной трещинкой. Начальство считало меня опасным и тайным. Когда перевозили из острога в губернскую тюрьму, то заковали меня в ножные кандалы. Плакал я, на цепи свои глядя. Через годы память о них сердце мое гложет». Но, говоря о бунтарских настроениях молодого Клюева, надо помнить о своеобразии его революционности. Помнить, что она была тесно связана с религиозными представлениями, идеей бунтарской жертвенности, страдания за «братьев» и «сестёр»:

Я надену чёрную рубаху  
И вослед за мутным фонарём  
По камням двора пройду на плаху  
С молчаливо-ласковым лицом.

Агитационная деятельность и тюремное заключение не могли не отразиться в стихах артистически-впечатлительного молодого человека. Одно из таких отражений — стихотворение «Прогулка» (1907). Оно напоминает народные «тюремные» песни по сюжету и по эмоциональному настрою, а конкретнее — созданную по фольклорным образцам и затем вошедшую в народный песенный репертуар лермонтовскую «Соседку». Напоминает, но, конечно же, не повторяет.

В клюевском стихотворении — характерные приметы нового времени. Девушка, которую случайно видит в окне лирический герой, не вольная красавица, возбуждающая мечту о свободе, желание вырваться из острога, а заточённая в одиночку страдалица. Бледное лицо подвижницы волнует воображение автора. И если в этом стихотворении поэт всё же отдаёт дань традиции «тюремных» песен: герой уносится в мечтах на свободу вместе с девушкой, то в стихотворении «Ты все келейнее и строже...» (1908) идея «голгофской» жертвенности становится основной. Задесь героиня сознательно идёт своим тернистым путём, зная его печальный исход:

кратно цитирует письма олонецкого поэта в своих статьях. При его содействии клюевские стихи печатаются в журналах «Лесной рунов», «Новая Земля» и в других изданиях. На стихи Клюева обращают внимание столичные поэты. С некоторыми из них удаётся познакомиться лично, в том числе с Валерием Брюсовым.

■ Сравните два письма Н. А. Клюева к А. А. Блоку (первое написано в октябре 1907 г., двенадцатое отправлено адресату в сентябре 1908 г.). Какие изменения за год произошли в отклике Клюева к Блоку? Как изменилась его манера письма? Какие черты полемического публицистического стиля вы можете отметить в втором письме? Какие эстетические и этические позиции отстаивает Н. А. Клюев?

**Литературное признание.** С предисловием Брюсова (1911) (в выходных данных указан 1912 г.) выходит первый сборник стихов Клюева «Сосен перезвон». Книга была с интересом и восторгом встречена в литературных кругах России. На её восторг отклинулись Сергей Городецкий, Николай Гумилёв, другие известные поэты. Стихотворения первой поэтической книжки Клюева поразили читателей своей необычностью, отсутствием подчёркивающей индивидуальность упорядоченности ритмов, образов, тропов. Валерий Брюсов, представляя молодого поэта, писал, что его стихи — как дикий лес, который разросся как попало на полянам, по склонам, по оврагам. Ничто в нём не предусмотрено и не предрешено заранее, на каждом шагу неожиданности — причудливый пень, то давно повалившийся, обросший мхом «то случайная луговина, но в нём есть сила и прелест спонтанной жизни...». Пoesия Клюева похожа на этот дикий свободный лес, не знающий никаких «планов», никаких «правил». Николай Гумилёв в рецензии на «Сосен перезвон» со свойственным ему прозорливостью отметил, что клюевская книжка лишила читателя нового, свежего и сильного движения не только в поэзии, но и во всей отечественной культуре: «На смену измождённой культуры приведшей нас к тосклившему безбожью и бесцельной злобе, идут люди, которые могут сказать про себя: „Мы предугадали туман зори росные весны...“». Гумилёв цитирует строку клюевского стихотворения «Голос из народа» (1910). Стихотворение это можно считать в определённой степени программным. Здесь отчётливо чётко и определённо заявляется неприятие «книжности», «

литературы, да и в целом культуры, отошедшей от народных корней, лишившейся животворной связи с существующим народнически, почти бесписьменно, анонимно, но неистребимо национальной крестьянской культурой. В последующие годы эта тема будет одной из главных в клюевской поэзии. Пожалуй, можно иронично она выражалась в стихотворении «Вы обещали мне счастья...» (1911). Полемический пафос этого произведения определяется тем, что Клюев предполагает своим стихам тот же антипод, что и Константин Бальмонт [к стихотворению «Отчизна»] — строку из Корана «Я общаю вам сады». Надеясь на то, что эта поэзия способна увести человека от проблем, комплексов, преграждающих реальной жизни в «возвышенно-прекрасный мир» духовных грёз, Бальмонт обещает:

Я призываю вас в страну,  
Где нет печали, ни заката,  
Я посыпаю вас в тишину,  
Откуда к бурям нет возвращата.

Клюев же убеждён, что жильцы таких садов — «Чума, Увечье, Голод, Гололед и Разврат». Настоящее очищение, по его представлениям, в другой, поистине «освежительной» силе — силе, проникшей из глубины крестьянского мира, подкрепляемой неразрывной связью с природой и народным укладом жизни, народной мудростью и искусством.

Вскормили нас ущелий недра,  
Всполоил дождями небосклон,  
Мы валуны, седые кедры,  
Лесных ключей и сосен звон.

Эти мысли Клюев развивает и в стихотворениях последующих лет: сборниках «Братские песни» (1912), «Лесные былии» (1912).

**Николай Клюев и Сергей Есенин.** Вести полемику с «бумажными» поэтами Клюеву пришлось чуть ли не в одиночку. И поэтому он к последувавшему воспринял полученное в начале 1915 г. письмо от «начинающего стихотворца из Рязанской губернии»

«Дорогой Николай Алексеевич!

Быть и Ваши стихи, много говорил о Вас с Городецким и не могу не писать Вам. Тем более тогда, когда у нас есть с Вами много общего. Я тоже крестьянин и пишу так же, как Вы, но

только на своём рязанском языке... Я хотел бы с Вами побеседовать о многом, но ведь „Через быстру реченьку, чёрез тиненъкий лесок не доходит голосок“.

Так произошло знакомство, пусть пока заочное, Николая Клюева и Сергея Есенина, поэтов, вокруг которых объединились вскоре лучшие литераторы крестьянской направленности. В их поэзии действительно было так много общего, что они, жившие в одно время, в одной стране, просто не могли не почувствовать это, не потянувшись друг к другу душой. Одной из начальных родимых примет есенинской поэзии была негромкая, задумчивая, но возвышающая идеализация крестьянского быта. Его стихотворение «В хате» («Пахнет рыхлыми драчёными...») оказалось «удожественным открытием для русской поэзии. У Клюева же оно становится к тому времени не только символом надёжности и созидательности крестьянского жизненного устройства, но и центром его поэтического мира. В 1915 г. он создаёт одно из лучших своих стихотворений «Рождество избы», в котором процесс строительства крестьянского дома уподобляется акту высокого творения:



С. А. Есенин и Н. А. Клюев. С фотографии

Тёплел паз, захватисты юкоры,  
Круглолоб тесовый шеламок.  
Будут рябью писаны подзоры  
И лудянкой выпестрен конёк.  
По стене, как зерны, пройдут зарубки:  
Сукрест, палки, крапица, радки,  
Чтоб избе-молодке в красной шубке  
Явь и сон мерещились — легки.

Объединяла поэтов и песенная, фольклорная стихия, оказавшая решающее влияние на формирование их поэтики. Не случайно многие свои стихи и Клюев, и Есенин называют песнями. Они сначала овладевают приемами стилизации «под фольклор», а затем осваивают формы фольклорного поэтического мышления, создавая оригинальные произведения, близкие фольклорным не только по форме, но и по существу мысли, образа, идеи. Общим для них был и интерес к геронимским страницам русской истории, легендарным образом богатырей и подвижников.

Клюеву и Есенину был дан поэтический дар создания словесных живописных картин русской природы. В их песенных стихах прилично сочетались психологическое состояние человека и эмоциональный настрой пейзажа. Каждый, хотя бы раз читавший Есенинские стихи, навсегда запоминает и снежную бахрому на ветках берёзы, и мягкую грусть задремавшей дороги, и капли утренней росы на зарослях крапивы. Клюев же не только мастерски живописует родной северный пейзаж. Он, как потомок писцовых проповедников, негодующе обличает тех, кто рождён в креподным, равнодушным сердцем, а потому враждебен природе:

В квойный ладан дохнул папиросой  
И плёвком незабудку обжёг,  
Зарябило слезинками плёсо,  
Сединою заиндевел мох...  
...Заломила черёмуха руки,  
К норке путает след горностай...  
Сын железа и каменной скучки  
Попирает берестяный рай.

Но уже в ранних стихах Есенина явно отличие от клюевской манеры. Есенинский стих более лёгок, подвижен, воспринимчив к интонациям быстро меняющегося времени, более открыт к кон-

Издательство  
**СССР**  
ПЕРЕВОДЫ



издательство  
и книжный магазин  
А. Скота

титул

такту с другими поэтическими мирами и системами. Это, безусловно, почувствовал Клюев и постарался взять талантливого разамца под своё крыло, предостеречь от влияния «городских» литераторов. Уже в одном из первых своих писем к Есенину «колонецкий ведун» предостерёг юного собрата: «Особенно я боюсь за тебя: ты как куст лесной шипицы, который чем больше шумит, тем больше осыпается. Твоими рыхлыми драмами обуялись все поэты, но ведь должно быть тебе понятно, что это после ананасов в шампанском. Слова мои оправдания опытом. Ласки поэтов — это не хлеб животный, а „засахаренный крыса“, и рязанцу и влончанину это блюдо по нутру не придет, и съаковать его нам прямо грешно и безбожно».

После чтения подобных предостережений у современного читателя может возникнуть впечатление, что Клюев был противником цивилизации, городской культуры вообще. Конечно же, это не так. Клюев был человеком широко образованным. Он великолепно знал не только древнерусскую книжность, народное искусство, но и европейскую литературу, живопись, музыку.

Предостерегая Есенина, он опасался потерять талантливого поэта, продолжавшего традицию крестьянской культуры, устного народного поэтического творчества. Опасался, что влияние городской поэзии нивелирует его крестьянскую самобытность.

Диапазон есенинского дарования оказался шире пределов, в которых его пытались удержать Клюев. Оба поэта начали это понимать. К середине 1917 г. в их дружеских отношениях наступил период охлаждения. И осенью 1917 г. Клюев публикует стихотворение «Ёлушка-сестрица...», в котором есть строки:

Белый цвет Сережа,  
С Китоврасом скожий,  
Разлюбил мой сказ.

Но это было в 1917-м, а в 1915—1916 гг. был пик их творческой дружбы. Клюев и Есенин постоянно появлялись вместе на литературных вечерах, выступали с чтением произведений. Они

Николай Клюев. Сосен перевозон.  
Первое издание. Обложка. 1911 г.

принадлежали к пропаганде своего литературного направления других талантливых поэтов. «Тем не менее Клюев оставался первым в группе крестьянских поэтов, — свидетельствует в своих воспоминаниях Сергей Городецкий, — группа эта всё росла и крепла. В неё входили кроме Клюева и Есенина... Сергей Клычков и Александр Ширяевец. Все были талантливы, все были объединены системой песенно-былинных образов». Эта группа стала заметным явлением в культурной жизни России. С симпатией и интересом отнеслись к ней представители творческой интеллигенции, увлечённые изучением русской старины, поэзией древнерусской литературы и традиционного фольклора, магической силой фольклорных образов (писатели Алексей Ремизов, Вячеслав Иванов, художник Николай Рерих). На какое-то время даже произошло объединение их в группу «Краса». В дневнике А. Блохина читаем запись: «25 октября 1915 года. Вечер „Краса“ (Клюев, Есенин, Городецкий, Ремизов) — в Тенишевском училище». Это было практически единственное (хотя и получившее большой резонанс) публичное выступление «Красы». Группа распалась, едва начинавшая. Вероятно, среди причин этого была и аввакумовская непримиримость Клюева. Городецкий вспоминал: «В общем, „Краса“ просуществовала недолго. Клюев всё больше отягивал Есенина от меня».

■ Продолжите начатое в учебнике сопоставление стихотворения Н. А. Клюева «Рождество избы» с есенинским «В хате». Приведите сюда примеры, показывая, какими средствами языка (отбором лексики, ритмом, интонацией) один поэт достигает поэтизации убогого деревенского быта, а другой подчёркивает эти реалии до уровня символа гармонии мироустройства.

В спорах с пролетарской поэзией. Октябрьская революция застала Клюева в его родных местах, в Вытегре. Революцию он воспринимает с воодушевлением (как и Февральскую), но, как и Есенин, своеобразно, «с крестьянским уклоном», с мечтой о «смужинском рае». В начале 1918 г. поэт вступает в партию большевиков. Ведёт лекционную работу, выступает в Вытегре с чтением революционных стихов. Активная пропаганда революционных идей глубоко религиозным человеком производила особенно сильное впечатление на слушателей. Так, один из них, А. К. Рынинский, вспоминал: «Всё лето 1919 года я жил в городе Вы-

тёгра... Примерно в июне мне пришлось непосредственно слышать выступление Клюева... Однажды расклешенные афиши известили, что в местном театре состоится его выступление. Я пришёл в театр, когда все места в зале были заняты, и оказался в толпе стоящих у бокового выхода, близко к сцене. На пей никого, кроме Клюева, не было, никто не объявлял тему речи. Зал притих. Мне трудно теперь вспомнить, о чём конкретно он тогда говорил, но помню, что революцию он образно сравнивал с женщиной, размахисто шагающей по Руси. Сравнения и сопоставления поэта были неожиданны и своеобразны. Он умел к тому же позировать, привлекать к себе внимание. Как сейчас помню: стоит Клюев, одна рука прижата к сердцу, другая взметнулась вверх, воспалённые глаза сияют. Я никогда до этого не слышал, что могут говорить так горячо и убедительно. Но многие его слова заставляли думать, что Клюев несомненно человек религиозный. Казалось странным, что он мог совмещать в себе, с одной стороны, большие, широкие, современные идеи, а с другой — веру в Бога». Что ж, многим современникам поэта тогда казались несовместимыми вера в Бога и «большие, широкие... идеи». Борцы с «спиритом для народа» быстро разглядели то, что Клюев пропагандирует какую-то «не ту» революцию. Весной 1920 г. его исключают из партии. Почти перестают печатать. Клюев не только стал неугоден своей религиозностью, но и начал раздражать новые литературные власти непримиримым несогласием с самыми революционными, самыми пролетарскими поэтами. Клюев восстает против подмены истинной поэзии с высоким смыслом, красивым вымыслом, самоцветным словесом лозунгами на злобу дня, сиюминутными агитационными поделками типа шумно-популярной, но потом надежно забытой пьесы «Марат — друг народа». Обращаясь к известному пролетарскому поэту Владимиру Кириллову, он терпеливо убеждает:

Поззия, друг, не окурок,  
Не Марат, разыгранный понаслышик.  
Караван осетинских бурок  
Не согреет муз в твоей книжке.  
  
Убегай же, Кириллов, в Кириллов,  
К Кириллу — азбучному святому,  
Подслушать малиновок переливы,  
Приласть к неоклаканному, родному.

Ещё более разок олонецкий поэт в споре с Владимиром Маяковским, городская, урбанистическая поэзия которого была чужда Клюеву. Раздражали Клюёва чрезмерно смелые эксперименты в области словообразования и ритмики, ломающие песенный лад русского языка.

Но более всего Клюева пугало, что поэзию души, чувства, сердца многие поэты пытались заменить словесной индустриальной-идеологической атрибутикой:

Песнотворцу ли радеть о кранах подъёмных,  
Прикармливать воронов — стоны молота?  
Только в думах поддонных, в сердечных домнах  
Вылавливается жизни багряное золото.

Клюев вступил в неравный бой. На вышедший в конце 1918 г. (в выходных данных — 1919) его сборник «Медный кит» обрушились защитники пролетарской поэзии. Они явственно предполагали, что «книга эта издана Петроградским советом, вероятно, с научной целью, чтобы знати, как преоломилась современность в голове человека, который отстал от жизни ровно на 30 столетий». Созданные поэтом в 1920-е гг. поэмы «Мать-Суббота», «Завалы», «Деревня», с обилием фольклорных мотивов и этнографических подробностей, которые он любовно выписывает, подняли самые дорогие, самые заветные слова, вызвали противоречивые отклики критиков. Добрые слова о самобытном мастерстве Клюева — поэта, изографа, кранителя дивно украшенного поэтического слова — были сказаны Вс. Рождественским и Вяч. Полонским, некоторыми другими литераторами. Но слов одобрения было мало, очень мало. Много и громко звучали обвинения поэта в приверженности к патриархальному, старому, уходящему. В клюевских живописно-ярких картинах деревенской быта углядели пропаганду кулацких представлений о крестьянской зажиточной жизни.

Поэт пытался восстать против примитивной, вульгарно-классовой оценки его произведений. Он не терял надежды объяснить смысл своего творчества сокрушающим его критикам. В письме, направленном во Всероссийский Союз писателей, Клюев отстаивал правомерность избранного им пути в литературе: «Просвещённым и хорошо грамотным людям давно знаком мой облик художника своих красок и в некотором роде туземной живописи. Это не бывшее „так точно“ царских молодцов, не их формы казарменные,

а образы, живущие во мне, заветы Александрии, Корсуня, Киева, Новгорода от внуков Велесовых до Андрея Рублёва, от Даниила Заточника до Посошкова, Фета, Сурикова, Нестерова, Бородина, Есенина. Если средиземные арфы живут в веках, если песни из несённой снегом Норвегии на крыльях полярных чаек разносятся по всему миру, то почему же русский берестяный Сирин должен быть оцилан и казнён за свои многоглётрые колдовские свирели — только лишь потому, что серые, с невоспитанным для музыки слухом обмоляются люди, второпях и опрометью уверяющие, что товарищ маузер сладкоречивее хоровода муз?..»

На основной формой проповеди взглядов на смысл творчества значение искусства в жизни человека и всей страны оставалось для Клюева сама поэзия. В конце 1920-х гг., когда всё явственнее предугадывалось трагическое будущее русского крестьянства, этических и художественных ценностей, поэт создаёт одно из первых своих произведений — поэму «Погорельщина».

### Поэма «Погорельщина»

«Погорельщина» — сложнейшее лиро-эпическое произведение Клюева. В ней самым причудливым образом переплетены различные потоки времени. Обращение к русскому Средневековью, времёнам, когда говорил Андрей Рублёв, вдруг перебивается ритмами, звуками, фразами 20-х гг. XX столетия, эпюхи создания самой поэмы, затем действие переносится во внеисторические времена, которое сменяется видениями поэта, они, в свою очередь, неожиданно и резко прерываются чертами современности. Композиция поэмы, ее символика, явная перекличка и полемика с «Двенадцатью» А. Блока и «Анной Снегирёвой» С. Есенина пока не исследованы в должной мере. Это будет сделано, надо думать, в недалёком будущем. Но даже при первом знакомстве с «Погорельщиной» поражает удивительная поэтическая сила необыкновенного сплава гимна и плача, величальной песни и похоронного примитания. Величальной песни крестьянской Руси, с её бытом, моралью, искусством. Плача по ней же, погибающей.

Богато изукрашено словесной вязью, солнечными бликами ячин поэмы:

Порато баско весной в Сигровце,  
По белым избам на рыбьем солнце!  
А рыбье солнце — налимья майка,

Его заманит в чулан хозяйка,  
Лишь дверью стукнет — оно на прилке  
И с веретёнцем играет в салки.

Но случайно так дружно с людьми, населяющими деревню  
Сиговый Лоб, солнце. Люди эти на удивление работящи и талантливи. Посмотрите, какие мастерицы-искусницы Степанида, Настя, Проня;

У Степаниды, весёлой Нasti  
В коклюшках кони, живых брыкастей,  
Золотогривы, огнекопытны,  
Пытят дым плётёный и зоблют ситный.  
У Прони скатерь синей Онега —  
По зыби едет луны телега.  
Кит-рыба плещет, и яро в нём  
Пророк Иона грозит крестом.

■ Клипелский живописный, пластически осязаемый стих перевоплощает в слова мастерство иконописцев и резчиков по дереву:

Резчик Олёха — лесное чудо,  
Глаза — два гуся, надгубье — рудо,  
Повышен птицу с лицом девичьим,  
Уста залиты потайным кличем.

И сегодня мы нередко читаем на журнальных страницах слова умиления в адрес народных умельцев: «Ах, они искусники! Ах, простой иглы! Ах, одним золотом!» У Клюева же совсем иное. Он воссторгается не столько виртуозностью исполнителей, сколько возвышающей духовтворческостью творимых ими образов. К сожалению, большинству современных читателей, и особенно молодых, многие южноевропейские стихи будут непонятны. Что это за птица с лицом девичьим, вышедшая из-под резца Олёхи? Да ведь это сладкоголосая птица Сирин, изображение которой часто встречается в народных вышивках, в резных наличниках и карнизах! Для Клюева птица Сирин была поэтическим символом народного искусства. Помните его слова о русском Сирине в цитированном выше письме во Всероссийский Союз писателей? В письме поэт призывал не допустить казни русского Сирина его многоглётрыми колдовскими свирелями. В поэме же по-

казана эта гибель. Прежде всего погибают творцы красоты: «В тот год уснул наявки Павел, / Он сердце в краски первыми вил...»; «Не стало резчика Олёхин...»; «Не стало кружевницы Прони...». Покидает людей и вера: «И с иконы ускакал Егорий — / На божинце змий да сине море!» Но почему изображаемое поэтами пытаются отнести к 20-м гг. XX в.? Ведь первые советские исследователи поэмы делали упор на то, что поэма эта историческая, изображающая судьбу старообрядческого поселения в XVII—XVIII вв. Есть здесь и это. Но первотолчком «Погорельщины» была неисторичная сердечная боль поэта, вызванная современными ему событиями. Уж очень узнаваемы в поэме при меты далеко не древней эпохи:

Не стало кружевницы Прони...  
С коклюшечек ускакали кони,  
Лишь златогривый горбунок  
За печной выискал клубок,  
Его брыкает в сутемёнки...  
А в горенке по самогонке  
Тальянка гиблая орёт —  
Хозяев новых обиход.

■ Ушли из деревни выжженые мастером топты, целомудренная стыдливость, несуетная уважительность. Остались надрывная тальянка, расхристанность да пойло-зеленые самотонка. Тут уж не надо особенно напрягать память, чтобы понять, какие такие времена-то хи воспронзвёл поэт.

Конечно же, такая поэма не могла быть напечатана в годы «великого перелома», более того — она не могла быть прощена автору. Неудивительно, что Николай Клюев стал одной из первых жертв репрессий 1930-х гг. 2 февраля 1934 г. он был арестован. Поэт считал, что поэма стала причиной его ареста. «Я сгорел на своей Погорельщине, как никогда сгорел мой прадед противник Алавакум на костре пустозёрском», — писал он в письме Сергею Клычкову. Конечно же, «Погорельщина» слишком дерзка в оценке настоящего и будущего России. Но если бы и не было этой дерзости, судьба Клюева всё равно была предрешена. Его русский Сирин мешал «делу строительства новой культуры». Мешала вся крестьянская поэзия. И за это она была репрессирована.

Попытали печатать Есенина, были арестованы, в затем расстреляны Сергей Клычков, Павел Васильев, Пётр Орешин, Алексей Ганин...

Справедлива и мучительна была ссылка поэта в Западную Сибирь, началась в посёлок Колпашев, а затем в Томск. Свидетельства тому — письма Клюева С. Клычкову, его жене В. Горбачёвой, арестантам Н. Обуховой, Н. Христофоровой-Садомовой, Н. Головановой, художнику А. Яр-Кравченко и другим друзьям и знакомым. Многие из этих писем опубликованы. Поражает в них рассказ о жесточайших испытаниях, выпавших на долю немолодого и больного человека: «Я сослан в Нарым, в посёлок Колпашев на мерную и мучительную смерть. Она, дырявая и сирепая, стояла уже за моими плечами. Четыре месяца тюрьмы и этапов, сколько по отрывному календарю скоро проходящих и лёгких, прогладили меня до костей. Ты знаешь, как я вообще слаб здорово, теперь же я навсегда загублен, вновь опухоли, сильнейшее головокружение, даже со реотой, чёго раньше не было. Тысячёк Колпашев — это бугор глины, усеянный покерневшими от бед и непогодиц избами, дотуга набитыми ссылочными. Есть ничего, продуктов нет или они до смешного дороги. У меня никаких средств к жизни, милостью же здесь подавать некому...»

Долгие годы жила легенда о смерти поэта на станции Тайга от сердечного приступа и пропаже его чемодана с рукописями. И действительности же Клюев был расстрелян в Томске в период 23—25 октября 1937 г.

Поэзия его вернулась к читателям через несколько десятилетий.

■ Найболее полные на сегодняшний день собрания стихотворений (Благород. — СПб., 1999) и прозы (Словесное древо. — СПб., 2003) Н. А. Клюева сопровождаются словарём устаревших и диалектных слов. Проиллюстрируйте лексическое толкование словарных слов примерами из произведений поэта. Для выполнения задания достаточно взять 10—15 слов.

\* \* \*

Хотя творчество крестьянских поэтов было объединено единой темой, каждый из них творил свой особый художественный мир. Но и в Клюевских утопически-сказочных стихах о Белой Индине, и в пейзажно-мифологических миниатюрах Сергея Клычкова, и в

реалистических картинах сельского быта Петра Орешина — общее, главное — чувство сыновнего беспокойства за родной земли, человека, живущего на ней. Чувство такое и предельно искреннее, острое, часто до боли сердечной, нависшее к читателю на исходе века, их стихи зазвучали неменно, порой злободневно, ибо рождены они тревогами за будущую красоту в живом, нерукотворном мире, и в первую очередь — в душе человека. К сожалению, последующие деяния доказали обоснованность такого беспокойства. Тем внимание к творчеству новокрестьянских поэтов оправдано.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Русская крестьянская поэзия XIX в.

Новокрестьянская поэзия начала XX в.

Биографическая основа лирических и лиро-эпических  
сочинений

Идея христианской жертвенности в литературе

Пророческая функция поэзии

Славянская мифология в русской поэзии XX в.

Величальная песня и пахоранный плеч как лирические  
компоненты лиро-эпической поэзии

Народно-поэтические приёмы идеализации в лирической

поэзии



Что вы знаете о художественных традициях Русского Севера? Вспомните имена сказителей, воплениц, прославивших край. Что в истории Русского Севера позволило Клюеву дать имя своим происхождением? Найдите примеры подобий в стихах поэта.

Творческое задание



1. В поэзии Н. Клюева множество символов из художественного мира русского фольклора, в том числе именные бимые им образы — птицы Сирин, Алконост, Нагуны в художественных и поэтических произведениях Клюева примеры использования этих образов. Попробуйте расшифровать их символику.
2. Прочтите стихотворения одной из поэтических школ Клюева («Потяжённый сад», «Дубравная», «Кольца Лидии», машинные песни, «В гостях у журчалей»). Есть ли сквозные образы? Каково содержание этих пьесок?

Известно, что на первую книгу П. Орешника откликнулся редактор С. Есенин. Прочтите стихи П. Орешина, попробуйте отметить, что в его стихах показалось близким С. Есенину.

Стихи Сергея Есенина в поэзии Николая Клюева.

Петр Орешин о поэтическом мастерстве Сергея Есенина (по литературно-критическим статьям П. Орешина).

Азадовский К. М. Жизнь Николая Клюева. Документальное воспроизведение. — СПб., 2002.

Книга К. М. Азадовского — документально-биографический очерк, посвящённый Н. А. Клюеву. Привлекая малоизвестные и неизвестные документальные материалы, автор воссоздаёт сложную, драматическую судьбу поэта, его своеобразный облик, рассматривает с взаимоотношениями Клюева с выдающимися современниками — Блоком, Брюсовым, Есениным. Творческий путь Николая Клюева прослеживается на широком литературно-общественном фоне.

Николай Клюев. Воспоминания современников / Сост. П. Е. Побerezкина. — М., 2010.

В книге представлен образ выдающегося русского поэта Николая Алексеевича Клюева (1884—1937), каким он виделся А. А. Азматовой, А. А. Блоку, С. А. Есенину, С. М. Городецкому, О. Д. Форш, Р. Иваневу, М. В. Нестерову, И. Э. Грабарю, Н. В. Пленяной, А. Н. Яр-Кравченко и многим другим современникам. Обширный свод воспоминаний, писем, дневников, стихов и прозы воссоздаёт жизненный творческий путь поэта во всей притворочности, трагичности и значительности.

Макаров А. И. Пути развития новокрестьянской поэзии. — Л., 1990.

Книга посвящена творчеству новокрестьянских поэтов (Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков, А. Ширяевец, П. Орешин). Впервые эта поэзия рассматривается в плане общего для них поэтического направления. Автор обращается к крестьянской поэзии XIX в. и отечественному фольклору, выявляя традиции и инновации певцов «золотой бревенчатой избы».

Солицына Н. М. Китежский памгин; Филологическая проза. Документы, факты, Версия. — М., 1992.

Герои «Китежского пампина» — Сергей Есенин, Николай Клюев, Сергей Клычков, Алексей Ганин, Александр Ширяевец,

Петр Орешин, Павел Басильев, их друзья и подруги, их не-други-гомиёли, их окружение: Блок, Белый, Пришвин, Мережковский, Ремизов, гоголеские христане, звери, искажи-мисты, философы и вожди. Эта книга — об их творчестве, их любви, их смерти.

- Клячко Н., Клячков С., Орешин П. Избранное / Сост., до-вступ. ст. и примеч. В. П. Журавлёв. — М., 1990.  
В книгу вошли стихотворения и поэмы молодокрестьянских поэтов. Включённые в сборник письма, заметки, рецензии помогут читателю лучше представить эпоху, характер взаимо-отношений поэтов.



### СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЕСЕНИН

(1895—1925)

- Начало жизни. ■ Первые публикации
- Поэзия Есенина и другие виды иску-  
ства. ■ Поэтические сборники «Радужина»  
и «Голубень». ■ Позма «Иониня». ■ Загчи-  
ничное путешествие. ■ Уроки Америки.
- Поэзия «Пугачёви», «Анна Снегирёва».
- Циклы «Москва набацкая», «Персидские  
мотивы». ■ Прониновинная лирика — «Он  
говорила роща золотая...»

Есенин — русская художественная идея. Сергей Есе-  
нин — самый читаемый в России и при этом отнюдь не общедо-  
ступный поэт. Его стихи даже таким искушённым ценителям, как професиональные литераторы, до сих пор кажутся явлением загадочным. В пришествии Есенина в русскую поэзию, в ту пору богатую и разнообразную, и впрямь было что-то от чуда. Ведь он явился из глубины России, оттуда, где с незапамятных времён был, как писал Гоголь, «в труда народа самородный фольклорный ключ и где уже почти полвека была безответная тишина».

А через десять лет Есенин чуть ли не самый современный по миросознанию художник, властитель чувств, стихи которых твердят наизусть вся Россия. Больше того, «сурговый мастер», дерзкий реформатор стиха. Чтобы одолеть такое расстояние с такой сказочной скоростью, мало Божьего дара. Надо было обладать ещё и самодисциплиной, и волей к совершенству, и чу-  
жостью к велению живой жизни.

Есенин — единственный среди великих русских лириков поэт, чьё творчество которого невозможно выделить стихи о Родине, о России в особый раздел, потому что всё написанное им про-  
диктовано «чувством родины». Это не тютчевская «вера» («В Рос-  
сии можно только верить»), не лермонтовская «странная лю-  
бовь» («Люблю отчизну я, но странною любовью...») и даже не страсть-ненависть Блока («И страсть, и ненависть к отчине»). Это именно «чувство родины». В определённом смысле Есенин — художественная идея России.

### Певец «Голубой Руси»

1895—1915: пробуждение творческих дум. ■ Мачало сознательного бытия. ■ Переезд в Москву. ■ Суриновский литературно-музыкальный кружок. ■ Первые публикации. ■ Знакомство с поэмой Блока. ■ Отъезд в столицу

Сергей Александрович Есенин родился в 1895 г. 3 октября (по новому стилю) в селе Константинове Рязанской губернии. В поэме «Чёрный человек» (1923—1925) он называет свою семью «правой крестьянской». На самом деле была она не такая уж пристой и даже не совсем крестьянской. Отец поэта, Александр Иванович, с двенадцати лет жил и работал в Москве в мясной лавке купца Крылова. Сначала мальчиком на побегушках, а затем и приказчиком. На эти деньги семья и жила, огород и корова были только подсобным. Ни лошади, ни сада у Есениных не было. Приезжая домой только в отпуск, он не умел ни косить, ни пахать; лошадь запрячь и то не мог. Понимая, что и детям земли не прожить, старался дать им образование и некрестьянскую специальность. По его настоянию Сергея, старшего, после окончания пятой четырёхлетки отдали в Спасс-Клепиковскую церковно-приходскую школу.

Неудивительно, что при таком семейном укладе Есенин вырос болезненным и в деревне, но всё-таки в стороне от тех хозяйственных забот и проблем, в которые сыграла вынуждены были вникать пролетарские дети. Да и потом, приезжая домой на побывку, занялся в привезённые книги и, по свидетельству сестёр, «ничего другого не желал знать». А вжали мать начинала борчать, «выкопал из отчёта гнезда то на рыбалку, то в поля, а чаще в горы и константиновскому священнику отцу Ивану. Здесь, у Смир-

новых, собираясь со всей округи интеллигентной московской. Усадьба была просторной, хозяин радушный, вот и погасил долг. Играли в крокет и в лото, ставили спектакли. И гармошка была, и частушки, и романсы под гитару.

Отец Иван, человек наблюдательный и умный, скоро заметил что озорной и кудрявый мальчишка Есениных не такой как все и, встретив как-то его мать, сказал: «Татьяна, твой сын похож на Богом».

Стихи Есенин начал складывать рано, лет восьми, прислушиваясь к частушкам, вслушиваясь в народные песни. Ранние его опыты сохранились. Можно, однако, предположить, что они были чрезвычайно похожи на четверостишие, которым Есенин открыл в 1912 г. первый том собрания стихов и поэм:

Там, где капустные трядки  
Красной водой поливает восход,  
Кленёпочек маленький матке  
Зелёное вымя сосёт.

Иное впечатление оставляют отроческие сочинения Сергея. В этих написанных уже в Спас-Клепиках стихах (они обнаружены автором в рукописную книжку «Больные думы») чувствуется преодолённое влияние Надоона, страстным почитателем которого был Е. М. Хитров, преподававший в церковно-учительских курсах словесность.

Диплом наставника школы грамоты Сергей получил в 1912 г. Отец хотел, чтобы сын поступил в педагогическую школу, но юноша выбрал другой путь: он уже чувствовал себя лучше в этом. Переехав на постоянное жительство в Москву, установив связи с Суриковским литературно-музыкальным кружком, он нашёл там талантливых «выходцев из народа». Нашёл подходит (поближе к литературе) работу — помощником корректора в типографии известного издателя массовой книги Сытина.

Привыкание к городскому быту давалось трудно. Особенность упомянута необходимость снимать сырой и тёмный угол — кровлю на комнату с отдельным входом не было. Потом, впрочем, Есенин полюбил Москву — «Я люблю этот город взапрест» — в ранней юности она казалась ему бездушной, эгоистичной, равнодушной, слишком буржуазной. «Никто меня не любит» — вот лейтмотив его писем 1912—1913 гг. к деревенским друзьям и подругам.

Познакомившись с Суриковцами, а через них с творчеством поэта Ивана Захаровича Сурикова, основателя кружка автора замечательных песен (его гениальную «Дубинушку» слышал Фёдор Шаляпин), Есенин попытался писать «под Сурикова». Его стихотворения, созданные под обаянием хрестоматийных памятников «поэта крестьянина» «Вот моя деревня, / Вот моя родная...», охотно печатали московские «тонкие» журналы, в том числе и собственный журнал Суриковского кружка «Друг природа». Хвалили Сергея и товарищи-кружковцы, но Есенин уже чувствовал, что его поэтический мир шире, а будущее дальше.

В думавшего кризиса впечатлительного и раннего юношу влюбился кружка с Анной Романовной Изрядновой, сослуживицей Суриковой типографии, девушкой редкой сердечности и самоотдачи. Вскоре Анна Изряднова стала гражданской женой Есенина; в декабре 1914 г. у юной четы родился сын Юрий. Анна Романовна вечерами, после работы, занималась в московском университете им. А. Л. Шанявского; по её примеру туда поступил Есенин.

Анна Романовна, как и старшие её сёстры, увлекалась поэзией Блока. Есенин, хотя и не сразу, разделил это увлечение. Анна старалась обратить внимание Сергея и на стихи Клюева, только что входящие в круг чтения московской интеллигенции, и даже подарила в день восемнадцатилетия клюевский сборник «Блока на перезвон». Но в тот момент Клюев не произвёл на Есенина впечатления; Блок занимал все его чувства и мысли. В этом отношении блеснули все прежние авторитеты, даже Гоголь и Лермонтов. Единственное юному Есенину нравился Блок периода «Осенней волны» (1906) — тот молодой Блок, в «Осенней воле» которого Анна Ахматовой слышалася «разбойный посвист» («Линия Рогачёвское шоссе разбойный посвист молодого Блока»).

Новое знакомства с поэзией Блока с середины 1914 г. Есенин начал писать, ориентируясь на более современную поэтику. К концу 1915 г. таких стихов накопилось уже достаточно много, некоторые стихи автор разослав по столичным журналам и, не будучи отбраны, решил ехать в Питер сам. Перед отъездом под звонок секретарём сообщил приятелю: «Пойду к Блоку. Он меня примет».

Уверенность никому не известного самоучки в том, что знаменитый Блок примет в нём участие, может показаться самой дёйинной и опрометчивой. Однако у Есенина были основания настаиваться на особое отношение, а может, и на то, что великий мастер возьмёт его в подмастерья. Ведь не кто иной, как Блок, ещё в 1905 г., в эссе «Краски и слова», предсказал явление поэта, который принесёт в русскую поэзию русскую природу во всеми её красками и красками — «не символическими» и «не мистическими», а «изумительными в своей простоте».

Сравнивая литературные мечтания своего кумира, возведённого в 1914—1915 гг. в ранг Первого Учителя, и свои написанные стихи Есенин, при его-то сверхчуткости и фундом умёе, не мог не заметить, что малородеченный Блоком избранник «страшно похож» на него:

Сохнет стаявшая глина,  
На сугорьях гниль ёнок.  
Пляшет вечер по равнинам,  
Рыжий ласковый ослёнок.  
  
Пахнет вербой и смолою.  
Синь то дремлет, то вздыхает.  
У лесного аналоя  
Воробей псалтырь читает.  
  
Прошлогодний лист в овраге  
Средь кустов, как ворох меди.  
Кто-то в солнечной сермяге  
На ослёнке рыжем едат...

Такие стихи уже можно было везти на литературные смотрячи в столицу! От рождения привычный автору пейзаж не спущан из ученических с натура, как в «Порошке» или «Берёзе», а преображен, т. е. переосмыслен с помощью картинки наивного художника — как бы иллюстрации к деревенской Псалтыри, где, как и в народном бытовом орнаменте, образы и фигуры какое-то одно непрерывное богослужение живущих во всякий час и на всяком месте» (Есенин «Ключи Марии»). Для правильного понимания смысла этого стихотворения важно знать и вот какую подробность: Псалтырь ( книга псалмов) — одна из главных книг христианского богослужения, переведённая на старославянский ещё Кириллом и Мефодием. По ней после букваря и часословов на Руси учились читать не только будущие священнослужители, но и дети светских людей.

#### «Я в столице...»

- 1915—1917: визит к Блоку. Сергей Городецкий. в Панславизм и национальничество. в Личное знакомство с Николаем Клюевым. • Плюажданный успех в столичных литературных кругах. в Призы в армии. в Выход двух поэтических сборников: «Радуница» (1916), «Голубень» (1917)

Согласно легенде, Есенин явился к Блоку прямо с поезда, без предупреждения и чуть не в полумаскарадной деревенской «ходёке». В действительности по дороге с вокзала, заехав к Блоку, он опустил в почтовый ящик записку: приду, мол, в 4 часа по важному делу.

Блок принял международного посетителя вежливо, выслушал внимательно, визит отметил в дневнике: «Днём у меня рязанский юноша со стихами. Крестьянин Рязанской губ. 19 лет. Стихи скромные, чистые, голосистые, многословные. Язык, Практикал колено 9 марта 1915 г.». Но предсказанного Светлого Гостя — художника, одарённого «новой свежестью зреня», в авторе «свежего», но «многословного» стихов не узнал...

Впрочем, не в правилах Блона было оставлять без присмотра пишущих надежды молодых людей, и он переправил рязанского юношу с лестной рекомендацией к Сергею Городецкому, тоже поэту и немного художнику. Прчину же своей сдержанности объяснил в письме от 22 апреля: «Мне даже думать о Вашем труде, такие мы с Вами разные». Зато Городецкий, увлекавшийся идеей культурного панславизма, и русским деревенским искусством, принял Есенина восторженно — «как долгожданное чудо» «стыда панславистских художественных мечтаний с головой, рожденным деревней», представлялся этому эстету «праздникам какого-то нового народничества». На новое народничество в столице был спрос,

#### Краткая характеристика культурной ситуации в 10-х гг. XX в.

- Плюажданный бум конца века выдвинул Россию в мировые деревни и, возбудив национальное самосознание, обострил до максимы новой вражды старую расприю западников и славянофилов. Примечательно раскладные роли и интересов славянофильским центром благодаря монаршему покровительству и наперекор традиции становится Петербург; Москва же решительно покорачива-

ется фасадом к Европе. И чем успешнее богатеет её буржуазия, вчерашнее лалогно-бородатое купечество, тем чаще оглядывается она на Запад. Петербург вводит в моду стиль «ля рюте» — московский купец Щукин покупает картины Матисса и Пикассо; Николай II коллекционирует старинные кокошники и, задавая тон, аплодирует исполнительнице народных песен Н. Плевицкой — в Москве Художественный театр ставит Метерлинка.

В столь специфической обстановке Есенин, разглядевший в разбитом отхожим промыслом торговом селе идеальный прообраз России — Голубую Русь, был обречён на успех точно также, как и Николай Клюев, охранитель словесных сокровищ русской северной старинны. Весной 1915 г. алонецкого «песнопевца» в столице не было; Есенин по совету Городецкого отправил ему открытку. Клюев откликнулся, и с осени «народный златоуст» (роль Клюева) и «народный златоцвет» (амплуа Есенина) на всех пёсномароднических вечерах выступают неразлучной парой. В страшных их отношениях было много тяжёлого: ревности, взаимных болей и обид, гайного соперничества. Но начало дружбы-вражды запомнилось лучезарным: «Тогда в весёлом шуме / Игравших душ и сил / Апостол нежный Клюев / Нас на руках носил» (1917).

Не без помощи Клюева (у «апостола» были связи в придворных кругах) Есенину удалось избежать отправки в действующую армию: его пристроили санитаром в Царскосельский лазарет, который патронировала сама императрица. Словом, несмотря на войну, дела у «народного златоцвета» шли неплохо. Его начали хват печатали в периодике. Вот только отдельной книги пока не было. Разруха прогрессировала: не то что бумагу, самые прочные продукты приходилось добывать, они исчезли из открытой приданки. Наконец, и опять-таки стараниями Клюева, отыскался издатель, богатый купец Аверьянов. 1 февраля 1916 г. сборник вышел в свет, и Есенин бросился одаривать «Радуницею» (кого уважал за талант: Гаркого, Алексея Толстого, Репина, Лихонова Андреева...).

### Слово в художественном произведении

В «Ключах Марии», в теоретическом сочинении, которое Есенин считал ключами к своей поэзии и пропуском в свой поэтический мир, он так характеризовал творческое отношение к слову — слову как художественному произведению, а не словоупре-

дениице: «В нашем языке есть много слов, которые... запирают [прятут, скрывают. — А. М.] в себе целый ряд других слов, вымысливая собой иногда весьма длинное и сложное определение и смысл».

Одно такое СЛОВО поэт выбрал, когда искал имя для своей первой книги, — РАДУНИЦА.

Свою первую книгу Есенин окрестил на редкость удачно. Во-первых, точно определил эмоциональную доминанту: радуница — радость («А нам радость, а нам смех») и радуница — радужне, т. е. готовность делать добро с радостью («Рад и счастлив душу единуть»). Во-вторых, первым же «словесным шагом» объявил, что он не просто представитель новокрестьянской поэзии, а «сущий мастер», причастный тайнам народного творчества («религии мысли нашего народа»), корнями проросшего в мифологические глубины. Ведь Радуница — день поминовения усопших, «жившие поминки», которые справляются, по древнему, ещё языческому обычью, прямо на кладбище: едят, пьют, символически унося и покойников, призыва предков разделить радость живущих. В некоторых губерниях Радуницей называли всю пасхальную неделю, а по неделе и молодёжный праздник, во время которого «холостёжка» (неженатые парни и незамужние девушки) собирала «на угощенье» с «новожёнов». На Радуницу же приходились азартные состязания частушечников. Есенин об этом самом обычье наверняка знал, потому что и сам участвовал в подобных молодёжных увеселениях и как исполнитель, и как автор частушек.

У вынесенного в заглавие книги слова есть и ещё один смысловой оттенок: радуница — радуга. Он связан с уже упоминавшимся эпосе «Краски и слова», где Блок писал: «Душа писателя приступила в лаборатории слов. Тем времёнем перед слепым взором её бесконечна преломлялась цветовая радуга. И разве не выход для писателя — понимание привлекательных впечатлений, умение смотреть?»

Цветовая радуга в стихах Есенина — это и герб «Голубой Руси», и знак

счастья,

### РАДУНИЦА

Яркоцветности, и некий мост в мир невидимый — Божьи души соединяющая небо и землю, реальное и чудесное, конкретное с отвлечённым. Даже такое, казалось бы, отвлечённое понятие, как время, он умеет сделать конкретным: «Время — мачтинга с крылом / Опускает за селом / Месяц маятником в рожь / Лишь часов незримый дождь».

Конкретно-фактурны, словно сделаны из предметов земной вещей, и элирические чувствования: тоска — «журавлинная», или лончакована, «озёрная»; грусть — «васильевская», «коломенская» и т. д.

Словом, Есенин имел право смотреть на себя как на щипчиков асплешей, «отупевшей к зрительным восприятиям» пикерской поэзии:

Встань, Пришло исцеленье,  
Навестил тебя Спас.  
Лебединое пенье  
Нежит радугу глаз.

И всё-таки первых читателей «Радуницы» Есенин пленял «лебединым пением», т. е. силой и пронзительностью лирики (это ещё впереди), а «радугой глаз», тем, что в стихах ярко играла ярчайшая, сверкающая переливами всех цветов русская жизнь. «Шестая часть земли с называнием кратким Русь», которую они так долго привыкали любить и бедной, и нищей, и убогой обернулась нарядной своей стороной. Всё, к чёму Есенин претрагивался словом, будь то покосившаяся избёнка или побуревшие за зиму стога, становилось прекрасным.

### Поззия Есенина и другие виды искусства

Не только о врождённой свежести зрения, об умении смотреть и понимать зрительные впечатления свидетельствует расцвет ранней лирики Есенина. Совершенно явственна её связь и с «сёльством» крестьянской бытовой живописи, и с яркостью народного лубка, и с гаммой «розовой», т. е. очищенной от темнинеющей в веках олифы, иконы, изначально построенные на гармонии чистых и ясных цветов: красного, жёлтого, синего, зелёного. Он, например, ещё и потому пишет рязанско-ситниковское небо ослепительно, напряжённо синим («синий плат небес»), что образцом служит ему «просиничный плат Богородицы». А также

— потому, что уверен: в самом имени Россия спрятано «что-то хорошее! «Россия! Какое хорошее слово. И „роса“, и „сила“, и „голос“ что-то!»

И, значит же он может быть разным, есенинский синий-синий цветацца! Как много у него переливов и нюансов — от нежно-бледного, почти перламутрового, до густоты, до чёрноты: «На тебе из синей ширы / Пугливо кажется темнота / И кандалы твои Сибири, / И горб Уральского хребта». Когда же надо придать слову особо праздничную звучность, поэт употребляет малиновую краску: «О Русь — малиновое юле и синь, упавшая в реку». И, конечно же, это не только краска, но и образ, с которым связано множество чисто русских ассоциаций: малиновый звон колоколов, мелодия песни «Калинка-малинка», малиновые меха пальто (малина — по фольклорным представлениям, в народной финской азбуке — символ радости и веселья).

Однако при всей своей цветастости есенинский поэтический мир не пёстр, а гармоничен и даже изыскан: золото — золото, золотище; зеркальный блеск воды смуглён утренней зыбкой рабыни; румяный небосклон тронут боковым, сетчатым светом... «Бесконечные утренние зори мы смотрим сквозь куриющиеся туманы. Сквозь синий туман видим и «красные крылья заката». Есенин влюблён любит восходы и закаты за перламутровую нежность, икнодя на натуру, будто на рыбалку; либо на рассвете, либо ранним вечером — в «суетемень колдовную», когда и осинь, и пыльцы воздушней и легкодымяней пелена».

Универсальность соединения-слияния, казалось бы, несоединимо-го присущей естественности с утончённым артистизмом — это другой, других современников почувствовал в Есенине Б. Пастернак: «По премён Кольцова земля Русская не производила ничего более коренного, естественного, уместного и родового, чём Сергея Есенин. Вместе с тем Есенин был живым, бьющимся комком этой артистичности, которую вслед за Пушкиным мы зовём высоким юнкерским началом».

«Радунице» сделала Есенина модным поэтом. Его публикуют в самых популярных журналах. Публикаций так много, что очень скоро сама собой сложилась вторая книга — «Голубица». Из первых она вышла уже после февральских событий, но, по сути, первые издания «Голубица» является продолжением «Радуницы», дополнением к ней.

Между тем положение на германском фронте становилось всё серьёзнее. Царскосельскую санитарную команду расформировали, Есенина отправили в Могилёв, в распоряжение командира действующего пехотного полка. Произошло это 23 февраля 1917 г. Вскоре самодержавие пало, к середине марта Есенин вернулся в Петроград, получил направление в школу прапорщиков, но по назначению не явился.

#### Творческие задания



1. Приведите примеры, доказывающие, что и стихия природы радует не только наш глаз своей натурализмом и гаечностью, но и наше ухо своим полнозвучием. Используйте, основываясь на его первых двух книгах, скажем, что Есенин с самого начала придерживался принципа, оформленного гораздо позднее в цикле «Персидские мотивы»: «У всего своя находка есть, что приятно уху, что для глаза».
2. Есенин утверждал: в его поэзии, как и в народном творчестве, «всё от дерева». Назовите чайковые характеристики из вашего взгляда, доминесные образы его лирики типа «Облетела моя голова, / Куст волос золотистых виляет».

#### Литература



1. «Это всё, что зовём мы родиной...» Тема родины в лирике Есенина.
2. Образы русской природы (по стихам С. Есенина и А. Блока).

#### Тема реферата



Дороге жизни в грех шедеврах русской лирики. М. Лермонтов «Веноку один я на дорогу...»; А. Блок «Осенин» и С. Есенин «Устал я жить в родном краю...».

#### Проскак



1. Поэзия Есенина и народная живописная культура.
2. Своеобразие гейзомной живописи Есенина на примере сопоставления двух знаменитых поэтических ландшафтов: лермонтовского «Когда колнется желтееющая инва...» и есенинского «Топи да болота...».

#### «Да здравствует революция!»

1917–1919: Бегство из армии Керенского, в Женитьба на Зинаиде Райх, в Переезд в Москву, в «Илонию» и другие библейские темы как смелый опыт революционной поэтической хроники. «Крестьянский уклон»

Февральский переворот, несмотря на ироническое отношение к нему Временного правительства А. Ф. Керенскому — «калифу из чебурашек», Есенин принял с энтузиазмом: как очистительную бурю, которая сметает с исстрадавшихся полей родины мечавистную пыль, цемент. Один из его современников вспоминает, что в первые дни власти поэт ходил сам не свой, «точно опьянённый». Министерство подтверждает и первый поэтический отклик Есенина на февральскую «благую весть»:

Разбуди меня завтра рано,  
Засвети в нашей горнице свет.  
Говорят, что я скоро стану  
Знаменитый русский поэт.

В счастливом предвкушении большого будущего меняет Есенин направление личной жизни (негоже знаменитому поэту нарушить Россию и быть, и слыть бездомником). 30 июля 1917 г. он женится (венчается в церкви) на Зинаиде Николаевне Райх, красавице и энергичной девушке из трудовой провинциальной семьи, которой большим воодушевлением встретил Есенин революцию Петроградскую. Он и Петроград-то покинул, переехав в Москву, не просто так, и вместе с советской властью (март 1918 г.), и хотя членом ВКП(б) так и не стал, не лукавил, написав в одной из автобиографий: «В годы революции был всецело на стороне Октября», и принимал всё по-своему, с крестьянским уклоном. Упоминание важное. Окрылённый большевистским Декретом о земле («земля — крестьянам»), веря, что, освободившись от помещичества, Россия станет великой крестьянской республикой, Есенин, иных рязанских мужиков, даже внешне переменился. Вот таким лицом поэта в 1918 г. Вяч. Воловский, критик и главный редактор журнала «Новый мир»: «Ему было тесно и не по себе, он находил песенной силой, кружась в торческом неугомоне. В них развязывались какие-то скрепы, сладали какие-то обруччи... Из него клюком била мужицкая стихия, разбойная удаль... С обезумевшим взглядом, с разметавшимся золотом волос, в беспа-

мятстве Аосторга декламировал он свою замечательную «Ионнию».

«Ионния» — центральная часть книги из десяти макомах поэм («Певущий зов», «Отчары», «Октоих», «Пришествие», «Ображение», «Ионния», «Сельский часослов», «Иорданский купица», «Небесный барабанщик», «Пантократор»). По устоявшейся традиции эти поэмы называют библейскими. Справедливо, на употребление необычного термина сам Есенин, предложив в «Ионнии» в образе пророка: «Так говорит же Библия пророк Есенин Сергей». Конечно, Библия, которую tolкует макомахий пророк, «еретическая» — мужицкая. Однако, создавая новые религиозные формы, Есенин использует и канонически-христианские представления, сюжеты, символы. Установка на Библию подчеркивается и названиями главок-поэм: «Сельский часослов» — сборник молитв и псалмов, «Октоих» — книга церковного пения, «Ионния» — книга пророка.

Есенинская мужицкая «Библия», произведение дерзкого авторского, читательского успеха не имела. Да и критика и публика отнеслась к этому циклудержанно. И всё-таки особое мнение Вяч. Полонского не осталось без поддержки. Георгий Николаев также считал, что «Ионния» как стихи — самое совершенное из созданного Есениным, а как документ — яркое свидетельство искренности его безбожных и революционных увлечений. Но что он писал в предисловии к парижскому (неподцензурному) сборнику Есенина: «От Ленина он, вероятно, ждал... осуществления мечты исконно-русской, проросшей сквозь века в мироцентре душу, мечты о справедливом, идеальном, Святом Мужицком царстве, осуществиться катарому не дают „господа“». Ключевым для эту мечту то «Новым Градом», то «Лесной Правдой». Есенин называл её «Ионнией».

Как и положено в русской сказке про мужицкий рай, хорошая страна Ионния (от ино, т. е. хорошо да ладно) «тонет в хлебе»; однако «напрокраченный звёздами» «сереброизлачный урожай» столько же хлеб насыщенный, сколько и пища духовная, потому что в мирочувствии Есенина зерно и слово изначально, на генетическом уровне, образуют «узловую завязь» («мудрое и пухнет слово, вязью колюся поля»). И если чудесному зерну суждено уцелеть в бедствиях второго лотоша, из него проклюнется новая жизнь; из зерна, как из яйца, вылупятся птицы, и т. же вылетит и пчелиный рой — чтобы пчелиным голосом спо-

вать «ирак». В уподоблении зерна яйцу и слову нет, конечно, ничего специфически есенинского. Оригинальность подобным приемом придаёт смелость, с какой Есенин их реализует, т. е. возможную метафору прямое значение. Допустим, такое выражение: «Сегодня снёсся, как курица, золотым словесным яйцом» — в другом поэтическом контексте оно могло бы показаться идиотским, но в сказке про мужицкий рай без курицы, несущей золотые яйца, никак не обойтись.

Продолжение ...



Известно высказывание Бориса Пастернака: «...в отличие от классиков, которым был важен смысл гимнов и молитв... Маяковскому и Есенину куски церковных распевов и чтений дороги в их буквальности, как отрывки живого быта, находящие с улицей, домашним и любыми словечками разговорной речи... Очень хорошо, что Маяковский и Есенин не обошли тоги, что знали и помнили с детства, что они подняли эти поинтные пласти, воспользовались заключённой в них красотой и не оставили её под спудом».

- Подчеркните в поэмах Есенина «Сельский часослов» и «Ионния» те фрагменты (строки, строфы), в которых, на ваш взгляд, использованы макомахи церковных распевов.
- Можно ли вслед за Пастернаком считать, что Есенин, используя общезвестные евангельские ситуации (например, распятие Христа), совсем уж безразличен к их смыслу? Например, Есенин в одной из библейских поэм упоминает ветхозаветного пророка Исаию: «И пас со мной Исаия своих златых коров». Образ не только очень красивый, но и очень ярокий, ведь в книге этого пророка сказано: «И будет Он судить народы, и обличит многие племена; и перекуют чечи на орала, и колья свои — на серпы; не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать». Найдите и текстах маленьких поэм Есенина 1917—1919 гг. строфы, где выражена (переведена на прозаический язык) та же мысль.
- Пушкин в стихотворении «Пророк» пишет: «И шестикрылый граffim на перепутье Мне явился...». Есенин в «Ионнии» изображает своего пророка восемькрылым: «Грозовой распинкался высокою от плечей моих восемь крылья». Означает ли это, что Есенин знал, что в мифологии древних иудеев существует образ огненного крылатого небесного змия — змееподобной молнии, т. е. представляет своего героя существом, имеющим отношение еще и к языческому богу Перуну?

### «Идёт не тот социализм...»

■ 1920—1923: имажинисты, имажинизм и «Стойло Пегас», в гараже в Харькове, в Позма Голода — «Кобыльи корабли», в Ранах с танцовщицей Айседорой Дункан, в Горькую славу. Быть на стройки, в Заграницное путешествие, в Уроки Америки

«Беспамятством восторг», с каким Есенин декламировал мечательную сказку про град Инонию, не исчерпывается ни фос библейских поэм, ни его отношения с советской властью. Да, он утверждает: «Со всеми устоями на советской платформе — и даже принимает участие в подготовке праздника — первой годовщины Октября: сочиняет вместе с пролетарским писателем М. Герасимовым текст реквиема («Кантата»). Однако и в своих революционные годы Есенин на многое смотрел решительно по-своему. Он трагически воспринимал красный герринг «кровь на отцах и братьях», его воззращали непомерные налоги на «крестьянский труд», приводила в недоумение культурная политика большевиков, классовый подход к явлениям эстетического порядка. Вот какую «еретическую» (по понятиям тех лет) мысль высказал он в «Ключах Марии» осенью 1918 г., в те самые дни, когда с увлечением работал над «Кантатой»: «То, что показывается нашим глазам в строительстве пролетарской культуры, мы называем: „Ной выпускает ворона“. Мы знаем, что он не вернётся, знаем, что масличная ветвь будет примесена только голубем — образом, крылья которого спаяны верой человека, от классового осознания, а от осознания обстающего его земледелия». И тем не менее до осени 1919 г., т. е. до поэмы «Кобыльи корабли», острых конфликтов с ленинским режимом у Есенина не было. Как и Маяковский, он верил, принуждал себя верить, что там, «за горами горя, — солнечный край непонятый».

О, верю, верю, счастье есть!  
Ещё и солнце не погасло.  
Заря молитвенником красным  
Пророчит благостную весть.  
(Ноябрь 1917 г.)

И только в «Кобыльих кораблях» впервые «извирина» «конница бурь» (символ революции) превращается в струну, существую глад и мор; багрянодобное солнце мёрзнет, «как луна, которую напрудил мерин», и нет ни красных, ни розовых

небес поданным тучами небом: «красные животы кобыл, чёрные борбы воронов». Да и сам Есенин уже не пророк и не «шатай «буйственной Руси», а всего лишь поэт, отброшённый в обиженную жизнью; поэт и бросает в лицо «железным витязям» «тёмную страшную правду»: «Вёслами отрубленных рук / Вы грешили и страну грядущего».

Соносительная лояльность Есенина на протяжении двух первых постреволюционных лет объясняется, по-видимому, ещё тем, что после переезда в Москву ему стало не до политики. Бывший спекой питерских литераторов, он несколько распался. В Москве, как выяснилось, никто его толком не знал, кроме того, что после нужно было доказать, что он без пяти минут «знатный русский поэт», а не подголосок Клюева! Вот тут-то Марленгоф Есенина поразил. И тем, что знал наизусть всё, что Есенин прочитал в питерской периодике. И тем, что и сам сочинял стихи (на французский лад — имажи), почти похожие на есенинские. Марленгоф, человек практический, свёл новообретённого единомышленника с Вадимом Шершеневичем. Шершеневич, художественный стихотворец, но опытный литератор и зрудит, сразу же поставил полумальчишескую игру в имажи на солидные литературные рельсы: предложил учредить «Великий орден имажинистов». В рекламном плане это была удачно выбранная кампания: ярко и умело пропагандируя себя, имажинисты рекламировали и Есенина.

■ К тому же у имажинистов обнаружилась коммерческая жилка. Они образовали частное издательство «Имажинисты», открыли на Тверской несколько книжных лавок и литературное кафе «Стойло Пегас». И не где-нибудь, а на Тверской, неподалёку от Нынешней Пушкинской площади. Позднее появился и свой журнал — «Город» для путешествующих в прекрасности.

Слухи о том, что в новом литературном кафе на Тверской поглощающе читает свои стихи потрясающий поэт, уже поползли по Москве. От желающих убедиться в верности слухов отбоя не было, и это крепче, чем деньги, привязывало Есенина к «Стойлу». Впервые в жизни у него появилась нужная аудитория — не социализирующая, а сопереживающая. По впечатлениям этих лет можно сказать самая читаемая его книга — «Москва кабацкая» (1924);

по популярности с ней могут соперничать лишь стихи 1920 г. «Несказимое, синее, нежное...» до «До свиданья, друг мой, до свиданья...»).

Настоящая — вечная — слава пришла к Есенину только после смерти. И всё же, когда в «Анне Снегириной» он называет себя «известным поэтом», ссылаясь на «стихи про кабацкую Русь», это не преувеличение. Примеч речь идёт не о скандальной известности в специфических (богемных) кругах. В эти годы Есенин читает буквально вся Россия — «от красноармейца до бывшего гвардейца». Вот как объясняет этот феномен один из тогдашних критиков: «Всякая завершившаяся успехом революция есть перестройка не только внешних форм, но и переустройство психики. Совершенно естественно, что эти операции сопровождаются определённым чувством боли, которую лучше всего охарактеризовать как боль перестройки и которая ощущается всеми слоем общества. Есенин за всех сказал об этом мучительном и пытливом бежном чувстве, которое он испытал во всей полноте, и это за это его любят если не все, то столь многие». Высказывания и другие суждения: «неистовые ревнители» пролетарской идеологии встретили «стихи про кабацкую Русь» как подковы — устом, как подрыв авторитета советской идеологии, утверждавший, что «Москва кабацкая» не что иное, как «ушедшая в «кабак» контрреволюция».

Но почитателям поэта, штурмовавшим кафе имажинистов, бы захватить хотя бы стоячее, в дверях, место, когда Есенин читал свои стихи, до идеологических соображений советских руководителей дела не было.

Разумеется, только практической необходимостью альянс Есенина с Мариенгофом и Шершеневичем объяснить нельзя. К упоминанию, что «Формальная и разливчатая жизнь образа» — «основа русского духа и глаза» и что первым русским имажинистом был автор «Славы о полку Игореве», Есенин пришёл до встречи с Мариенгофом. Разногласия, естественно, были и обнаружились сразу же, при совместной работе над «Декларацией» (Манифест имажинизма); Есенин оставил за собой право на особое мнение. И тем не менее, несмотря на разное понимание природы образа и психологическую несовместимость с претендовавшим на лидерство Шершеневичем, странный союз до 1924 г. Есенина в целом устраивал. А к Мариенгофу он ещё искренне принадлежал. К тому же Мариенгоф куда лучше, чем непрактичный Есенин,

внушившийся в пространстве быта и потому взял на себя жизненные заботы, включая и хлопоты по общим издательским делам. Он то и устроил через своего земляка поездку в Харьков в марте 1920 г. В Харькове печатался коллективный сборник промышленцев «Великого ордена» — «Харчевня зорь», куда Есенин хотел пристроить «Кобыльи корабли». Конечно, он их читал в «Логове Петраса», две процитированные выше крамольные страницы были написаны на стено кафе, аудитория принимала поэму искогорженно, но соваться с опасным текстом в московские издательства поэт из осторожности не хотел. В Харькове Есенин в удачной случайности получил возможность своими глазами увидеть и «отрубленные руки», и то «бешеное зарево трупов», которое возникло в «бездне» его внутреннего прозрения при работе над первым вариантом «Кобыльих кораблей». В степах Украины тулал крестьянский бунт, отловленных «Негодяев» приговоренных в пыточные камеры здешней Лубянки. Мрачный замок стоял на краю глубокого оврага, изувеченные трупы вываливались туда прямо из окон. В марте, когда Есенин появился в Харькове, страшный овраг стал оттаивать... Вернувшись в Москву, Есенин создал второй вариант «Кобыльих кораблей», где «убийственный Октябрь, с которым он связывал столько надежд, заменяется: «Злой октябрь осыпает перстни с коричневых рук берёз». Образ плачущей берёзы использован и в стихотворении «Последний поэт деревни». Если не знать, что написано оно в марте 1920 г. в Константинове, когда лист на берёзах «дважды» проходит, то можно принять за натуральную зарисовку. Но это не пейзаж, а образ прощания и с въмирающей деревней, и с её земледельческой культурой, и с её последним поэтом — ещё живым, но уже почувствовавшим, что время его миновало: «Ох, жальные, чужие ладони, этим песням при вас не жить!». Есенин отказывает панихида по дорогим обречённым, сам её в одиночку «справляет», и именно в том Храме, где можно совершать богослужение в любой час и на всяком месте, — в храме Примирения. Через «знак древа» выражает он свою самую большую любовь — приятие и быта, «где всё от древа», и рожденного этой «животной мысли» искусства. Поэтому «скромный мост», который последний поэт деревни строит в песнях, мост из прошлого в будущее, над бездной настоящего, — «вдохнётый». Поэтому и знак — хрип «деревянных часов» луны. Поэтому и службы храма — кудрящие осенней листвой.

В том же переломном 1920-м Есенин напишет три пьесы: «Сорокуст», где продолжит тему панихиды по «загубленной» деревне; «...Мне, как пожаломщику, петь / Над родимой страной землиуйя». Трагичны и частные письма поэта тех лет. Август 1920 г. Жене Лифшиц: «Идёт совершенно не тот социализм... Такой в нём живому». Декабрь 1921 г., Клюеву: «Душа моя устала и смущена от самого себя и происходящего». В ту же смутную пору был создан и «Пугачёв».

Считается, что Есенин начал собирать исторические документы о пугачёвском бунте в 1920-м. К тому же году комментаторы относят и начало непосредственной работы над текстом. Судя по у нас нет оснований не доверять свидетельству критика и редактора журнала «Новый мир» Вяч. Полонского, который утверждал, что Есенин задумал поэму о великом мятежнике ещё в 1918 г. Момент очень важный. В 1918-м революция (второе приключение Пугача) представлялась поэту торжеством мужицкой стихии, спасавшей Россию — Великой крестьянской республикой. Победивший торжествующий Пугачёв, задуманный как оппозиция Пугачёву Пушкинскому, так и не был написан. Оптимистический поход легендарного сюжета отменил «рок событий». Не тот, не мужицкий социализм выводил в главные герои времени «безумных будений» Пугачёва поверженного, преданного своим сообщникам.

Современники не увидели в есенинском «Пугачёве» признаков не только исторической, но и вообще драмы, поскольку в ней не было диалога как поединка характеров, принципов и идеалов. Сегодня, когда представления о природе драматургии и искусства стали более свободными, мы воспринимаем эту поэму как драматизированную исповедь. Правда, весьма своеобразную: можно сказать, уникальную, так как здесь взаимодействуют столько людей, сколько разные стороны души Пугачёва, упомянутые обозначенные именами его исторических сподвижников. Они же отслеживают и комментируют приключения (метаморфозы) развернутых «корабельных» метафор — осень, ладья, избы, орёл и т. д. Самая важная из них (по есенинскому выражению, «акцентная») — образ избы. Избы в символическом, а не в бытовом значении. В том особом смысле, какой вкладывал в эту «акцентную» реальность сам Есенин. И тогда, когда писал о себе: «Всё равно остался я поэтом золотой бревенчатой избы», и тогда, когда в «Пугачёве» утверждал, что «ревнивые мужики» «бросли на землю кровь в избы». Об этом в первой же главе начальной страницы

приходит Пугачёва... Пугачёв сторожу не варит и вроде бы подаётся прав. Мятеж разгорается, и избы, сорвавшись с места, превращаются в деревянных кобыл. В finale изба снова возвращается к земле. В последнем монологе Пугачёва низенький темный дым подаётся как идеальная модель естественной жизни, единственная цель которой — сохранение живой жизни. Есенин продолжает притчу о вороне и орле, которую при первой встрече с Триниевым рассказывает пушкинский Пугачёв.

#### Вопросы и задачи

1. Какое из определений жанра «Пугачёва» вам кажется более пригодным: драматическая поэма или драматургическая исповедь? Почему?
2. В последнем монологе Пугачёв обвиняет своих сподвижников в том, что они «подкупили» «злую и подлаю старуху» («Это вы гнётё вытряхивает из мешка... червонцы... Это она подкупила вас»). Можно ли сказать, что автор имел в виду Екатерину Вторую, которая действительно обещала тому же генералам, кто пленит Емельку, довольно крупную сумму? Или значение образа шире и глубже?
3. Можно ли по прочтению «Пугачёва» предположить, что год создания этой вещи (1921) был для Есенина годом расслабления с идеализированным представлением о разволнении как о духовном преображении русской крестьянской жизни?
4. Известно, что в легендарной постановке спектакля в Театре на Таганке (1967) роль Пугачёва Владимиру Высоцкому не досталась — он сыграл всего лишь Хлопушу. Однако его гениальный монолог, по свидетельству современников, стал кульминацией спектакля. Судя по воспоминаниям очевидцев, Хлопуша в исполнении Высоцкого был больше поклон на Пугачёва, чем Пугачёв в блестящем исполнении Кирилла Лаврова. Чем бы вы объяснили этот казус: обаянием Высоцкого, его шикулярностью или тем, что по счастливой случайности достаточно хорошо сохранилась запись этого монолога в исполнении Есенина? А может быть, тем, что режиссёр Юрий Любимов поставил пьесу так, что «герой здесь не один Пугачёв, а каждый из персонажей может взять на себя эту роль и стать Пугачевым»?

Запечатленные слова принадлежат Г. Н. Бояджиеву — блестательному театральному критику, крупному специалисту по истории театра — и взяты на его выступлении на обсуждении спектакля в 1967 г.



Легенда о великом интимнике в интерпретации Пушкина («Питанская дочка») и Есенина («Пугачёва»).

И «Ключи Марии», и «Сорокоуст» посвящены Мариенгофу. В знак чрезвычайного доверия, Мариенгоф воспользовался завещанным ему доверием не лучшим образом. В его мемуарной книге о Есенине — «Романе без вранья» — слишком многое было сказано о Есенине, что было бы слишком близорукой правдой, что хуже всякой лжи. Но о некоторых эпизодах биографии поэта рассказано и ярко, и точно, например в отношениях с легендарной танцовщицей Айседорой Дункан, к которой Сергей Александрович познакомился осенью 1921 г., в период злой тоски и растерянности. Особенно выразителен портрет Айседоры, исполняющей свой коронный номер — «страшное и прекрасное» танго «Алаша». По мотивам её танцевальных профанизаций писам и танец в «Москве кабацкой» (Дункан в пьесах Есенина часто приезжала в «Стойло Петрова» и, если просили, танцевала там): «Не гляди на её запястья / И с любовью её льющийся шёлк. / Я искал в этой женщине счастья, / А не чаянно гибель нашёл». Роман с Дункан оказался для Есенина гибельным. До брака со знаменитой американкой длительное Заповев за ним не водилось. Годы, проведённые рядом с Есениной и давно (после трагической гибели детей) пьющей Айседорой, превратили лекарство от душевной смуты в тяжёлую болезнь, и выяснилось это не сразу. Вначале Есенин явно очарован был морской жар-тицией — так называл Дункан Б. Пастернак. Для чувства великой артистки к великому поэту была не только страсть, но и что-то нежное, материнское. К тому же Есенин единственный из любивших танцовщицу знаменитых мужчин знал в ней главное: сумасшедшую, бешеную её жизнь — жизнь, отдданную за танец. Потому понял, что и сам был танец в «Жизни моя за песню продана».

Чтобы вылечить возлюбленного от злой тоски, Дункан решила показать ему мир. Вне России поэт «промаялся» чуть больше года — «галопом по Европам», с заездом на суперфешенном (второй «Титаник») пароходе «Париж» в Северную Америку, начавшаяся для Есенина с корабельного рикшарка «площадью побольше нашего Большого театра», переломила его зрение: впервые не нашёл он слова, посредством которого

выразить смущение от столкновения с поклонившейся «половиной» Земли; через полгода, осмотревшись, в окрестах «Железного Миргорода» он находит формулу Америки, настолько убедительную, что современникам она показалась неубедительной. От него ждали пристальных впечатлений, а он добрался до неочевидной сути: «Та громадная прокудка машин, которая создала славу Америки, есть только результат работы грубых тяжёлых творцов и ничуть не помогла на органическое выявление гения народа. Народ Америки — это не честный исполнитель заданных ему чертежей и их изодолытель».

В Америке Есенин, почувствовав себя слегка советским, почти американским в идею коммунистического, т. е. технического, так видел из-за океана перестроение «половой» и нищей России. Это страшно показалось смешным и нелепым тот мир, в котором было раньше. Вспомнил про «дядя отечества», про нашу деревню, где чути ли не у каждого мужика в избе спят телята на соломе или свинья с поросёнками, вспомнил... Наши непролазные берега и стал ругать всех цепляющихся за «Русь» как за грязь и вонь. С этого момента я разлюбил нищую Россию... С того дня я... влюбился в коммунистическое строительство. Пусть я не люблю коммунистам как романтик в моих поэмах — я близок им умом и надеюсь, что буду, быть может, близок и в своём исполнении.

Сыгравшись к «советским иллюзиям» автора «Кабыльных кораблей» как к убеждению, конечно же, не следует: душа Есенина слишком сложна, чтобы заковать её в определённый круг звуков и вынудить одной жизненной мелодии. Через три дня после прибытия из Нью-Йорка он, как видно из письма к А. Кусикову, уже не имеет возможности сотрудничества с коммунистами: «Я не помню про Россию, вспомни, что там ждёт меня, так я заниматься не хочется... Точно мне, законному сыну родному, в своём государстве пасынком быть». «И возвращаться



ся не хочется...» — это признание выражает лишь минутное строение, правду момента, не более того. Ни в эмиграции, ни в разладе с родиной Есенин себя не мыслил. Россия была для Софьей, религией, миропониманием, средоточием всех уюта. Вне России не было ничего: ни жизни, ни славы. Отчаянно разделить с ней её будущее, каким бы оно ни было, Есенин рехал себя на одиночество — «пустыню и откол». *Родимые земли и прощайщики*

- ! 1. Почему Есенин, как и Маяковский, не эмигрировал, но стал «невозвратным»? Только ли потому, что не мог бросить сестёр?
2. Почему после Америки Есенин «влюблёнся» в коммунистическое строительство?

Тема сочинения

✓ Тексты Маяковского: главка «Америка» в цикле очерков «Мое открытие Америки», стихи «Атлантический океан» и «Бруклинский мост». Тексты Есенина: очерк «Железный Курорт», поэма «И nomine». Сходство и различия на конкретных примерах из названных произведений.

### «Предназначенное расставанье...»

■ 1923—1925: возвращение на родину. ■ Попытка прорыва. ■ Бедные. ■ Депрессия. ■ Одиночество. ■ Последние стихотворения. ■ Москва хоронит великого поэта

По возвращении на родину энтузиазм Есенина слегка покосился: слишком много проблем обрушило на него возвращение — литературных, и житейских. И всё-таки приехал он из Америкой, чем улетал в Берлин в мае 1922 г.

Заметил перемены в настроении своего соперника и Маяковский, истолковав её как «ясную тягу к новому» и даже «запах» в поэзии, которые органически слились с революционной. Чего было больше — страха перед отколом или энтузиазма и тяги, не так уж и важно. Важно, что в 1924 г. Есенин написал несколько ультрасоветских произведений: «Песнь о Великом походе», «Песнь о двадцати шести» и «Поэму о Збе».

Пролеткультовцы возликовали: Есенин повернулся лицом к Советам,

литераторы смущались. Даже Галина Бениславская, верная другу, литературный секретарь и «большая заботница», стала советовать Сергея Александровича в небрежности. Есенин, осердившись, вспыхнул: «Не говорите мне необдуманных слов, что я пешком отделять стихи... Путь мой, конечно, сейчас очень извилист. Но это прорыв».

Главную Бениславскую Есенин успокоил, успокоить самого себя было труднее. Первая попытка прорыва в «советские классики» осталась безуспешной удовлетворения не принесла. Опыт работы по пропагандистским правилам лишь убедил Есенина в том, что писать, опираясь на узкосоветской «линию», абсолютно невозможно: «будет такая тоска, что муки сдохнут». Больше того, ложь к интересующая свою поэтику под эпос, он понял: «разъединенный бурей быт» и присущая эпосу установка на идеалистическую совместимы. Эпопея как способ творческого мышления означала отчаянное сопротивление желанию поэта «постигнуть в каждом миге коммунной вздыбленную Русь». И Есенин делает последний шаг: не отрекаясь от эпической по масштабу темы, но отказавшись от эпоса как жанра, начинает художнически осмысливать романтизированные повествовательные формы. В отличие от «Песни о Великом походе», где история освободительной борьбы дана как предание и где — поэтому! — нет места прозаичности, в «Анне Снегирёвой» и в прилегающих к этой сюжету синхах («Возвращение на родину», «Русь уходящая», «Русь спасётская») Есенин уже не описывает, а исследует и таинственную, неизвершённую сельскую новь, и ассоциацию национальных характеров и типов на крутом повороте истории в час «убийственной свободы», которую определил через образ «Гуляй-поле» (и набросках к однокоммённой эпической поэме). Вступление к этой неоконченной вещи — одна из самых выразительных страниц и ревхронике, которую мы называем позней первых революций:

Ещё закон не отвердел,  
Страна шумит как малогодा.  
Хлестнула дерзко за предел  
Нас отравившая свобода...

Само слово «Гуляй-поле» «разбрёлся», по словам автора, по другим его произведениям («Страна негодяев», «Пугачёв»). Один из ярчайших фрагментов — «Страшный год... Год восемнадцатый

в истории... Тогда и каждое село с другим селом «вело» — забрало в «Анну Снегину» в качестве вводного элемента коллизии; война нищих криушан с зажиточными рационалистами.

### «Анна Снегина»

#### Анализ лиро-эпической поэмы

Рассказом возницы об этой войне и начинается поэма. Генерал Есенин (не автор, а герой, в недавнем прошлом крестьянин из Радово, а ныне знаменитый поэт, дезертировавший из армии Керенского и теперь вот возвращающийся в «радовские поместья» отдохнуть и прохладиться) не столько слушает рассказ сколько взглядывается в рассказчика. Ведь это тот самый кирзовский, работающий равнинный мужик, прижимистый, но холостой, чей идеализированный образ поэт так настойчиво укоротил в сознание читателей «бibleйских» поэм:

Сият и мирен твой дар,  
Синь и чесня в очах.

Но как же не похож реальный «владелец земли» и «жених» на свой романтический прообраз! «Такой отвратительный юный» — вот как характеризует герой поэмы отнюдь не самого худшего из своих «отчарей»!

Тут надо учесть вот какую тонкость. Хотя события, описанные в первых четырех главах «Анны Снегиной», формально происходят в 1917 г. (с апреля по ноябрь), поэма создаётся семи лет спустя, и автор волей-неволей смотрит на происходящее не «лицом к лицу», а на «расстоянии», когда уже видно, пусть смутно видно, что романтические упования не сбылись и «куда эле борода» не разгорается, а гаснет («удел хлебороба гас»).

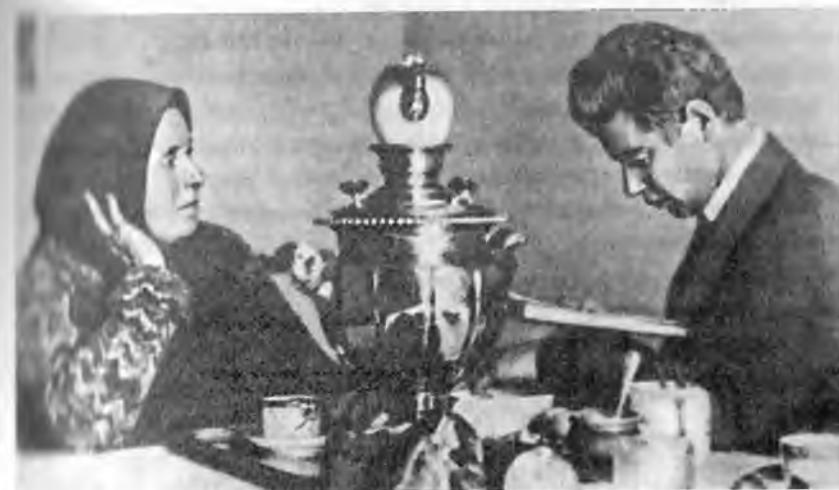
Утверждать, что Есенин в 1924 г. (начало работы над «Анной Снегиной») всё понял и во всём разобрался, нельзя. Ведь в том же 1924-м написано «Письмо к женщинам», где есть такое признание: «С того и мучаюсь, что не пойму, куда несёт нас эта событий». Почти те же слова произносит Есенин, выступая на поэтическом вечере в Ленинграде в апреле того же года: «Время сейчас текучее, я ничего в нём не понимаю». А за кулисами же вопрос часто ли шавещает родителей, ответил: «Мне пишут с гими. Отец сидит под деревом, а я чувствую всю трагедию, которая произошла с Россией».

Нужно еще не знание. И не осознание. Чувство не даёт правильный окончательный приговор. О трагедии, которая произошла с Россией, в поэме говорит не автор и не герой, а суровая мельница («Проклята Расея, пропала... Погибла кормилица-Русь»). В конечном итоге вывод не то чтобы отменяют, а как бы смягчают неподобие и жизненная установка её мужа — старого доброго человека.

На сближению со своей старухой мельник поначалу может помешать чудаком и даже бездельником. При более внимательном изучении выясняется, что этот вроде бы и беззаботный и глупый человек мудрее своей умной жены: и местный большевик Проня для него не только дракун и грубян, за Проном — мука и криушан, доведённых до отчаяния бессемёльем.

И Анна для этого добряка не сытая барыня, мёртвой хваткой вспоминающая в богатые свои угодья, а милая женщина, лишившаяся мужа, и крови.

И вот ещё на какую сложную подробность следует обратить внимание. Знаменитый поэт, хотя и не одобряет «скороштия», сам же криушане захватывают и грабят снегинский дом, не делают ли они слабой попытки ямешаться, когда по распоряжению Проня в волость «забираются» не только радовский скот, но и радовское поместье. А вот мельник не Мешкая кидается за ними волком. Как-то уломав волостных начальников, он освобождает снегину и привозит перепуганных женщин к себе на мельницу.



Есенин читает матери поэму «Анна Снегина». 1924 г.

Он же, судя по всему, помогает им и ухать, Мельник цепко, а герой наблюдает и рассуждает. Мельник понимает Анну Снегину слов, а герой задаёт Снегиной бес tactный вопрос: «Снегина, как больно, Анна, за ваш хуторской разор?»

И что же отвечает бывшая барыня бывшему своему мужу? А ничего не отвечает, сохраняя и в унижении лицо и достоинство: «Но как-то печально и страшно / Она потупила взор...»

И в самом деле, о хуторском ли разоре вести речь, о счастье и скарбе плакать, когда разорена жизнь? И со своей драмой драмой носиться, когда с Россией происходит трагедия?

Гибнет от белоказацкой пули в «двадцатом году» бывший ник Оглобин Прон. Хозяйственные мужики, разграбив дворянские гнёзда, перетащили барские игрушки в свои избы, поднявши деньги, но эти первоначальные накопления в крестьянской душе пошли, сопрели «в бутылях». Прогнали бывших хозяев, да и сами не стали владельцами своей земли, «Золотой пролив» сорокой урожай над моей страной, — мечтал пророк Сережа Есенин в «Ионии». Мечта так и осталась мечтой...

Сам Есенин, не очень-то разбирающийся в литературных жанровых тонкостях, определил жанр «Анны...» на глазок: лирическая поэма. Некоторые исследователи считают, что это определение не совсем точно выражает её жанровое своеобразие. В. Турбин, к примеру, называет «Анну Снегину» «повестью в стихах» и находит в ней сходство с «Евгением Онегиным». Но мысли Турбина, на сходство намекает и соотнесённость, именование зарифмованности названий: Онегин, Снегина.

Ещё одно определение предложил А. Квятковский, авторитетного «Поэтического словаря»: последняя крупная поэма Есенина — стихотворная новелла, т. е. повествование с напряжённым романским сюжетом и неожиданной концовкой.

Элегическая междяновка «Анны Снегиной» (финиш — глаёвы) и вправь неожиданна.

Два разных облика Анны соединяются в одно навечно сущее для героя лицо:

Далёкие, милые были..  
Тот образ во мне не угас.  
Мы все в эти годы любили,  
Но, значит,  
Любили и нас.

Навечно сущее это сп-гласие и со-гласованность чувств и памяти воспоминаний — крайне важная подробность для превращения, на уровне замысла, понимания авторского отношения к Ахматовой, т. е. идейного содержания «Анны Снегиной». Для Анны и Б-й главе — эмигрантка, а проблема эмиграции, и в частности вопрос об отношении тех, кто не «бросил землю», к тем, кто её «бросил», и в 1920-е гг., и потом, вплоть до начала 1990-х гг., был вопросом болезненным, драматически насыщенным и в политическом, и в этическом плане. Вот что писала Ахматова, обращаясь к Б. Амрепу, художнику и поэту, который написана большинство любовных стихотворений из её сборника «Белая стая»:

Ты — отступник за остров зелёный  
Отдал, отдал родную страну...

Как и адресат ахматовского стихотворения, Анна Снегина отдала за остров зелёный — на её письме «лондонская певица — и родную страну, и заветную калитку... Однако Есенин, в то строгое и безжалостное своё время почти на три четверти века, не называет её «отступницей». Да, они, как и прежде, «из разных станах», но это ничего не меняет: «...Вы мне помните миль, как родина и как весна». Жизнь слишком сложна, и отношения между мужчиной и женщиной, которые, несмотря на то, любили друг друга, слишком непредсказуемы, чтобы их можно было уложить в столь простые политические и этические категории.

И это просто история одной любви. Это заповедь, которую Есенин оставляет нам, потомкам: по именному Божеckому счёту прав противший тот, кто сумел стать выше личной обиды. Такими были, тот же заявляет в стихотворении «Несказанное», сине, белое...

Разберёмся во всём, что видели,  
Что случилось, что стало в стране,  
И простим, где нас горько обидели  
Во чужой и по нашей вине.

«Анна Снегина» написана на Кавказе. Есенин сам определил, к какому году поэма должна быть окончена: до мая 1925-го.

Но творческое напряжение было столь сильным, что поэт несомненно для себя завершил работу уже в январе. Он не мог надеяться на литературный успех, на то, что профессионально оценят мастерскую «выделку» вещи. Он всерьёз верил, что после «Анны Снегиной», в его литературном паспорте находилась вычеркнута унизительную для великого поэта отметку: «популярный».

Первое публичное чтение «Анны Снегиной» состоялось весной того же года в Москве. Есенин, ещё не понимая, что именно он написал, рассчитывал на триумф, но аудитория, очень профанная, отнеслась к прочитанному тексту с холодком. И поэт предложил обсудить. Есенин от обсуждения отказался, а чтобы скрыть растерянность, стал декламировать «Персидские мотивы», которые писал одновременно с «Анной Снегиной» в промежутке между серьёзной работой. Они произвели впечатление, будто горячо потеплела.

Мимо мощной позиции Востока не прошёл ни один крупный русский поэт. Есенин традиционную для русской лирики тему обернул по-своему. Уже в «Москве кабацкой», а также в сюжетах с ней циклах («Любовь хулигана» и «После скандалов») поэт резко усилил роль мелодического начала. Считается, правда, что Есенин и начинал с подражания народной песне, т. е. с мелодии. На самом деле куда более заметный след в его раннем творчестве оставил частушка. Возникнув на границе книжной и фольклорной культуры, частушка с её ударным складом и быстрым ходом, с её умением скватывать на лету житейские и бытовые перемены оказала влияние не только на Есенина, но и на молодую Ахматову. И даже на Блока, Мандельштама, что «Двенадцать» — «большая частушка». Словом, в стремлении привить этот сильный быстрорастущий «единок» к культурному разгулу поэзии Есенин шёл в ногу со своим литературным времением.

Привлекало его и сходство частушки со столь любимыми загадками. То, что песня выражала открыто, частушка, как и гадка, прятала в лукавом, уклончивом иносказании. К тому же в большей мере, чем песни, свойственна живоличность изображения и быстрота сображения, и это, видимо, было важнее всего, поскольку ранний Есенин организующий, т. е. дающей стику форму, силой считал не наимен, а образ, его «строение» и «изобретение». Но так было до «Москвы кабацкой». Начиная с этой песни, основным конструктивным элементом становится мелодия. Особенно ясно это сказалось в «Персидских мотивах». В первых

лирических строках «Я спросил сегодня у менялы...» и «Улеглась моя белая рана...» ещё чувствуется власть сюжета, но уже в стихотворении «Воздух прозрачный и синий...» словесная тема полностью выринена напеву. Но это крайность, эксперимент. Природе великого дара куда больше отвечала «музыка», не умаляющая, а подчёркивающая, усиливающая и яркость, и суггестивность слова.

В декабре 1920 г. Есенин писал Р. В. Иванову-Разумнику: «Внешнее «перестроение» было велико. Я благодарен всему, что было моё внутрь, положило в формы и дало ему язык». Поэт, конечно, опережает события, видит наперёд. Год 1920-й — только начало «перестроения», только поиск и ягода новых форм нового языка. Итог — в песнях-стихах 1924—1925 гг. Рассмотрим один из самых характерных — «Отговорила роща золотая...»

### «Отговорила роща золотая...»

#### Филологический анализ текста

По одно из самых «левких» (напёвных) стихотворений Есенин, давно положенное на «голос», оно стало народной песней.

Г. В. Гоголь в знаменитой статье «В чём же, наконец, существование поэзии и в чём её особенность?» так определил существо фольклорного лиризма: «В наших песнях... мало привязанности к жизни и её предметам, но много привязанности к стремлению унести куда-то вместе с звуками».

Составляя гоголевское определение с текстом есенинского стихотворения, мы замечаем, что и в этом произведении всё, как и в народной песне, проникнуто стремлением «унести куда-то вместе с звуками». Под «курлыканье» «отлетающих журравлей», под «здешнюю дрожь» их прощального «оклика»... Закавыченных они нет в разбираемом тексте, но они сказаны в других, более поздних песнях, и Есенин уверен, что его читатель их помнит наизусть. За грядевать земель улетают подгоняемые ветром журравли, роняя куда-то сброшенные берёзовай рощей пожухлые листья. Было бы уныло и не вернулись хозяева брошенного дома. А ведь собирались в нем жить, жить-поживать да добра наживать, для этого и копали в хорошем месте, над голубым прудом, коноплями засеяли. Вспахали, засеяли, да не скоали. Забытый комопляник подводит нас к стихотворению Некрасова «Несколько полоса».

Шепот и ропот некрасовских холохольев: «Где же наш пахарь? Чего же ждёт?» — тихо еторит и журавлинуому рыданью, и горючим грёзам конопляника («О всех ушедших грезит конопляник»).

Не обнаруживает приязанности к жизни и её предметам лирический герой стихотворения, ему ничего не жаль в прошлом.

Пять раз, слегка варьируя, употребляет Есенин выражение «не жалеют», «кого жалеть?», «уж никого не жаль», «не жаль». Следние слова употреблены дважды, причём в первой, второй и четвёртой строфах они, как и в народных лирических песнях, помещены в начале строки, т.е. на самом приметном месте. Сравните:

|                 |             |                          |
|-----------------|-------------|--------------------------|
| Есенин:         | 1 я строфа: | Уж не жалеют...          |
|                 | 2-я строфа: | Кого жалеть?             |
|                 | 4-я строфа: | Не жаль мне лет...       |
| Народная песня: |             |                          |
|                 |             | Не жаль души...          |
|                 |             | Нету милого дружка,      |
|                 |             | Нету друга, нет подруги, |
|                 |             | Нету матушки моей...     |

Почти в точном соответствии фольклорному канону — общим построениям лирической наебядовой песни — рисует и композиция стихотворения.

Описательная часть (первыё две строфы), как и в фольклорных образцах, рисует общую картину:

Отговорила роща золотая  
Берёзовый, весёлым языком,  
И журавли, печально пролетая,  
Уж не жалеют больше ни о ком.

Кого жалеть? Ведь каждый в мире строптив.  
Пройдёт, замедлит и вновь оставит дом.  
О всех ушедших грезит конопляник  
С широким месяцем над голубым прудом.

Описательная, двустrophная часть, помимо того что обладает на общем художественным заданием, связывается в неком смысле (и тем самым отделяется от последующей части) ещё и сквозной рифмой в чётных строках: языком — ни о ком — дом — прудом.

За описательной частью, как и предписано градиции, следует монолог лирического героя (три последующие строфы):

Стою один среди равнины голой,  
А журавлей относит ветер в даль.  
Я полон дум о юности весёлой,  
Но ничего в прошедшем мне не жаль.

Не жаль мне лет, растратченных напрасно,  
Не жаль души сиреневую цветь.  
В саду горит костёр рабины красной,  
Но никого не может он согреть.  
Не обгорят рабиновые кисти,  
Ог желтизны не пропадёт трава.  
Как дерево роняет тихо листья,  
Так я роняю грустные слова.

Композиционный канон будет нарушен только пристройкой к уже выверенному вёкам построению — добавлением шестой, не предусмотренной традиционным планом строфы. Об этом самовольное пристроенное монологом строфе поговорим позже, а сейчас рассмотрим вторую, законную часть — монолог лирического героя.

Лирический герой подхватывает и ведёт, слегка изменив тональность, лирического чувствования, взяв как бы на полтона выше, глафные образные темы описательной части: образ роняющего листья дерева, образ отлетающих журавлей, а также ключевые, опорные слова и выражения: весёлым — весёлой; не жалеют — не жаль мне. Но не для того, чтобы переписать побывавшую изображённую в описательной части картину поздней осени, а чтобы почти теми же словами и красками, но не теми же средствами передать своё душевное состояние.

В описательной части словосочетание с глаголом жалеть не вызывает новых ассоциаций не вызывает. Перенесённое в лирический монолог, оно сразу же выдаёт своё высокое литературное значение: казавшаяся стопроцентно есенинской строка становится почти прямой цитатой из стихотворения «Выхожу на дорогу...».

Есенин: «И ничего в прошедшем мне не жаль...»

Пересмытов: «И не жаль мне прошлого ничуть...»

Ничто достойное родословие, если внимательно вслушаться, не начинается и у первой строки монолога: «Стою один среди равнины голой...» Она внятно перекликается с первым куплетом лирической песни учителя юного Лермонтова А. Ф. Мариякова:

Среди долины ровныя,  
На гладкой высоте  
Стоял-шумел высокий дуб  
В могучей красоте...

Разумеется, Есенин не перелистывал стихотворных томов в поисках подходящих цитат. Интуиция и художественный инстинкт случайно, но безошибочно, по-мгновенному озарению, извлекли их из запасника памяти и уложили в строку. Однажды, в среде авторов как бы цитат и ассоциативных связей оказались Некрасов, Лермонтов и Мерзляков, а не другие поэты, увы, случайно. Ведь именно они, а не другие создали те типичные авторские песни, которые стали народными и даже потерпели забытия имени своих творцов. Иной судьбы: в 1925 г., Есенин своим стихам уже не желал... Оттого и глядывался ищущий фольклорной безымянной лирики, но не как старательный крализатор, а как конгениальный мастер — с почтительно-профессиональным уважением к традиции, но и совершенно своим.

Взять хотя бы такой устойчиво-традиционный композиционный фольклорный приём, как ступенчатое сужение образа, типичен для русской необрядовой песни, но крайне труден для использования в лирическом стихотворении современного. Есенин в стихотворении «Отговорила роща золотая...» присвоил эту трудность.

Ступенчатым сужением образа фольклористы называют такое скрепление образов, когда они следуют друг за другом цепочкой — от образа с наиболее широким объёмом к образу с наиболее узким содержанием, но и с наиболее важным художественным заданием.

Образ поздней осени в описательной части разбирает стихотворения и вправь так широк, что в нём Есенин разместил всё, что любил в среднерусском пейзаже: берёзовую золотую рощу, дом, холм, на холме — конопляник, голубой пруд, потемневшее небо, а в нём — широкий месяц и невидимый, ещё слышный клин отлетающих журавлей. А может быть, в контрасту с берёзовым, сизцевым ландшафтом, и воспоминаниями о пушкинской медно-бронзовой осени, о его великолепных лесных рощах, которые отражают «последние листы с изгибами своих ветвей» так, как будто и их «здоровью» сползают руки в Колоде, так, словно и они «рады проказам Матушки-Линии».

Познакомимся с этой высокой, двухстрофной ступенью — и понимание владения образом уже не столь широкого, серединного, как в «Диктатуре объемного», чтобы в нём мог раскинуться кинематический «сад души», веселый и сиреневый по весне, ягодно-рыбиновый осенью (иному, реальному, саду неоткуда бежать из «глой равнины»). Заметим кстати: красная рябина здесь, как и в народной песне, означает муку-горе-печаль. Но это не единственное и в данном контексте не самое важное её значение, так как костёр в системе есенинских иносказаний — символ творческого горения. Слово («обвенчав»!) две близкие фамильности — красную рябину и костёр, поэт получил нужный ему образ — рябинового неугасимого факта. Поэтому «не горят рябиновые Кисти», сгорая, не спорят.

Следующий, последний образ, как и предписывает фольклорный канон, предельно сужен, да и ведёт к нему, замыкающему стихотворение, уже не ступень, а низкая, высотой в две строки приступка:

Как дрёво раняет тихо листья,  
Так я роняю грустные слова...

Когда заблудь природы с сущностью человека (так перевёл Бенедикт на свой образный язык тот приём, который фольклористы называют психологическим параллелизмом) стянута в такой тугой узел, что образ почти перестаёт быть образом, превращаясь в неё сам портрет: человек-дерево. Однако именно в силу своей сущности он то и доводит до чёткости формулы вопрос, который герой пытается, но не может разрешить: что случилось, что стало и по чьей вине, своей или чужой, он оказался в абсолютном одиночестве — безлистенным деревом на голой, земной и пустынной, равнине?

Попытка разрешить этот роковой вопрос — в щестой, последней строфы:

И если время, ветром разметая,  
Сгребёт их все в один ненужный ком,  
Скажите так... что роща золотая  
Отговорила мильям языком.

Последняя строфа — третья часть стихотворения, или кольцо. Кончик — композиционно-стилистический приём, заключающийся в повторении в конце произведения нескольких смысловых или формальных элементов, использованных в его начале.

В кольце разбираемого текста повторены все синтаксические элементы описательной части и начальное двустишие в следующем мененном варианте. («Отговорила роща золотая берёзовы...» — описательная часть; «Скажите так... роща золотая отговорила милым языком» — кольцо.)

Содержательный повтор выделяет как доминирующую тему золотой рощи и её берёзового милого-весёлого языка. Идеальный повтор акцентирует, как особо значимые, слова, синтезирующиеся под двойным рифменным нажимом: *разговаривает* — *языком*. Это во-первых. Во-вторых, поэт повышает междустрочную кольцевую частоту. А это, в свою очередь, как бы отворяет окошки самым тоже подчёркивает те элементы, которые мелодику стихии подавляют. Подчёркнуты слова *время* и *ветром*, на что падает сильное ритмическое ударение, не свойственное привычному стилю, а также словосочетание «скажите так...». На этом месте напев словно спотыкается, преодолевая для Есенина «злая ячурка», слишком уж разговорное выражение: слова «скажите так...» нельзя спеть, их можно только произнести речитативно.

Кроме того, обращение «скажите так...» вводит и подтекст — ещё один содержательный элемент — образ дальнего собеседника, незримо присутствующего. Больше всего на эту роль подходит «читатель в потомстве», если воспользоваться известным выражением Е. Баратынского («И как нашёл я друга в колене, / Читателя найду в потомстве я»).

Выделенные, как бы подчёркнутые автором элементы составляют последовательно-содержательный ряд: *время* — *ветром* — *заповядь* — *ненужный кам* — *скажите так* — *роща золотая* — *берёзовым языком*.

Помня, что ключ к этому шифру (образ-иероглиф: человек дерево) спрятан в последнем двустишии лирического монолога («Как дерево роняет тихо листья, / Так я роняю грустные слова»), мы уже можем попробовать прочитать зашифрованное послание, то, о чём поэт не решается сказать вслух, о чём мы называем «стенами мыслей». Вот как примерно выглядит после рифмопадки посланье Есенина в будущее:

Моим согражданам, «ловцам вселенной», читается: «Сказки об берёзовом языке сложенные, неозвучны Великой Эпохи. Но по планетарной логике, это мусор истории, ненужный суровому суду».

Судя же, на то лишь и годный, чтобы сгрести да разметать горы. Но это ложный реэприговор — истина откроется. И первому откроется... будете вы, читатели в потомстве. А когда гора откроет её всем россиянам, скажите так... Скажите, что роща золотая, «в могучей своей красоте», стоит, среди долины ровная, на гладкой высоте. Погода распускается, по осени сбрасывая лист...

Скажите... что берёзовая сия опада, сия золотая сложена груда — не ушедшая в кабак контрреволюция и не замешанная в пути избранной обоз, а золотой запас поэтической России — это, что зовём мы родиной!\*

\* \* \*

Что если Есенин и к «Персидским мотивам», и к своим песням относился всерьёз, как к строгому искусству, требующему от автора и особого мастерства, и слуха, и вкуса, то почему же он переживал провал «Анны Снегиной» как драму? Потому что критик реагировал на холодную насторожённость критики? Ну и уже должен был привыкнуть к тому, что все его лирические инци, начиная с «бимблейских» поэм, «Лугачёва», не имели такого оглушительного успеха, как его лирика. Но, может быть, это недоразумение? Может быть, критика что-то не понимала? Увы, критика поняла правильно... Это автор ёщё не понимал, что, вопреки первоначальному намерению, написал не о торжестве советской правды, а о разоре и зогибли крестьянского быта. О триадии, которая произошла с Россией. А может быть, это было, оттого-то так и волнуется? Понял, но всё-таки надеется, что это Слово, его Свидетельство могут изменить «судьи хлынувшие склоня там, наверху, в высших эшелонах советской власти» и приближаются к особому мнению «последнего поэта деревни». Ну и писал правду, одну правду, ничего, кроме правды!

Помимо ещё «Анны Снегиной», «У Прона был брат Лабутий, / Мужик — что твой пятый туз: / При всякой опасной минуте Халипиншка и дьявольский трус». Дав убийственную характеристику этому «негадяю» (пятый, т. е. лишний, туз — шуллерская карта в покере), Есенин показывает, какой простор даёт лабутям власть. Не «положительный» Прон, а его брат «изоглавляющий» автор помещичьего дома; это его хвастливой труслисти обвиняют гвардейцы «скоростью» расправы: «В заквасе всегда есть гвардии!.. Глажи! Разберем потом!»

И это только начало восхождения Лабути, в дальнейшем всё будущее села окажется в его нерабочих ладонях: «Такие штукам примете. / Живут, не мозоля рум. / И вот ом, конечно, и Сокол».

Передел власти на земле в пользу «самых отвратительных гу-  
мил» тревожил Есенина ещё и потому, что аналогичная ситуация сложилась к 1925 г. и в литературе. Здесь тоже орудовали силы, прибирая к рукам и доходные места, и идеологические позиции. Что революция не духовное преображение, а общечеловеческая трагедия, поэт подозревал давно, уже в 1920 г., когда писал после поездки в Харьков: «Идёт совершенно не тот социализм... Тесно в нём живому». Провал «Анны Снегириной» решительно убедил его в том, что в «живых ладонях» не того социализма ни ему самому, ни его «живым» песням не жить.

Читающая Россия откликнулась на самоубийство Есенина (в ночь с 27 на 28 декабря 1925 г.) так, как не откликалась на одну смерть поэта после гибели Пушкина. С яростью лицемерной безутешной беды и одной на всех невосполнимой утраты. Появив первую за 1926 г. книжку журнала «Новый мир», где было посмертно опубликовано поэма «Чёрный человек», Максим Горький писал из Неаполя бельгийскому поэту Ф. Элленсу, первому дившему стихи Есенина: «Если бы Вы знали, друг мой, какие чудесные, искренные и трогательные стихи написал он перед смертью, как великолепна его поэзия „Чёрный человек“! Мы потеряли великого поэта».

23 декабря 1925 г. из Москвы в Ленинград вечерним поездом уезжал незадачливый «плотник», отвергнутый «брьзунами» (точнее, о самой серьёзной вещи которого — «Анне Снегириной» — в прессе за полгода не появилось ни одной дальновидной заметки), через несколько дней, в канун Нового года, потрясённая Москва прощала в последний путь Великого Поэта. Газеты в некрологах ещё затруднялись в выборе подходящего эпитета: «Большой, громадный, талантливый? Или гениальный? А может, национальный? Или лучше: русский?

Но лозунг над Домом печати, где был установлен пропавший из Омрачённого Ленинграда гроб с телом Сергея Есенина, звучал неколебимо: ВЕЛИКИЙ.

\* \* \*

До свиданья, друг мой, до свиданья.  
Милый мой, ты у меня в груди.

Предназначенное расставанье  
Обещает встречу впереди.

До свиданья, друг мой, без руки, без слова,  
Не грусти и не печаль бровей, —  
В этой жизни умирать не надо,  
Но и жить, конечно, не надо.

Самые мгновенья разлетелись по России. Это сравнимо с тем, что была распространена ода Лермонтова на смерть Пушкина.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Индивидуализм

Необрядовая лирическая песня

Неоднодimensionalство

Лубок

Ступенчатое сужение образа

Композиция

Монодиахоника

Психологизм

«Стихи с драйвом и выступлением»

Задание по теме «Последнее стихотворение Есенина и ответ на него Маяковского — „Скрию Есенину“, „Как делать стихи“». Можно ли предположить, что Маяковский воспринял предсмертную записку Есенина не только как «социальный заказ», но и как личное обращение к нему — «через головы поэтов и правительства? Является ли достаточно вышесказанное доказательством справедливости этой гипотезы перекличка финального двустишия есенинского стихотворения со следующими строками из предсмертного письма Маяковского: «Я с жизнью в расчёте — / и не к чему перечень / взаимных болезней, / бед и обид»?

«Стихи с драйвом и выступлением»

Чем нам близка поэзия Есенина?

Как бы вы истолковали основной тезис есенинской «религии мыслей»: перевозм «узловой связью» природы с сущностью человека?

Что вкладывал Есенин в понятие «личность как живое»?

4. Есенин утверждал: в его поэзии, как и в народном творчестве, «всё от дерева». Назовите самые постоянные, самые характерные для его поэзии сквозные образы. Проанализируйте развитие этикета образов.
5. Какие фольклорные жанры, кроме лирической «дубоки» песни и городского народного романса, оказали влияние на поэтику Есенина?
6. Своё отношение к революции Маяковский и Есенин трактовали почти одинаково. Маяковский: «Моя речь о Есенине: «В годы революции был на стороне Октября... Родина, однако, была. И существенная. В чём?»
7. Как использованы Есениным приемы народной лирики и обрядовой песни в стихотворении «Отголоски рощи»?
8. В отличие от Маяковского Есенин решительно отвергал саждаемый большевиками классовый подход к явлению культуры и искусства. Почему?

#### Годы жизни

1. Образы русской природы в стихах С. Есенина и А. Блока.
2. «Какой раскол в стране», (Послереvolutionарная поэзия в лирике «Анны Снегирь», в стихотворениях «Русь советская», «Родина уходящая», «Возвращение на родину»).
3. Особенности метафорической системы С. Есенина.

#### Тема реферата

«Анна Снегирь» и «Евгений Онегин»!

#### Советские прочтания

-  ■ Базанов В. Г. Сергей Есенин и крестьянская Россия. — Л., 1988. Это наиболее полное исследование многообразных связей С. А. Есенина с миром крестьянской России, из которого вышел поэт. Устная поэзия русского народа, его культура в целом, крестьянская этика — словом, тот национальный дух о котором написал Василий Белов в своем «Лайде». — это живёт в поэтическом наследии Есенина.
- В мире Есенина: Сборник статей. — М., 1986.

Материал для работы можно найти в статье В. Турбина «Традиции (Башня) в творчестве Есенина», опубликованной в книге «В мире Есенина».

Книга объединяет высказывания советских писателей о С. А. Есенине, статьи литературоведов о творчестве поэта, о связи Есенина с русской классической и современной ему литературой.

- Марченко Алла. Поэтический мир Есенина. — 2-е изд. — М., 1989.

В книге анализируется поэтика Есенина, выявляются его мастерство при рассмотрении образцов лирики, интересно проанализированы творческие связи Есенина с народной поэзией, с древнерусской литературой, с Гоголем и т. д.

- Есенина Т. С. Дом на Новинском бульваре. Востомантизм // Согласие. — 1991. — № 4.

Целобознательный читатель найдёт в этой документальной поэзии много интересных сведений. Однако главное достоинство прозы Т. Есениной в том, что она талантлива и тактично передаёт атмосферу бытовой жизни людей того культурного слоя, с которым в 1920-е гг. был связан Сергей Есенин. Кроме внешности, по праву живого родства дочери поэта передалася и редкий литературный дар: врождённое чувство русского слова и русской речи.

- Есенин С. А.: Материалы к биографии / Сост. Н. И. Гусева, С. И. Субботин, С. В. Шумилкин. — М., 1993.

В этой книге, изданной по инициативе московского городского объединения архивов, собраны документы, которые ранее либо не публиковались, либо были известны специалистам лишь в отрывках.

Личность поэта освещается здесь под непривычным углом зрения, в результате Есенин предстает трагичнее, обительнее и человечнее по сравнению со стереотипным образом, порою упрощённым.

- Сергей Есенин в стихах и жизни: В 4 кн. — М., 1995—1996. В книге содержатся произведения и письма самого поэта, документы, воспоминания о нем. Про этот четырёхтомник можно сказать: «Всё о Есенине и весь Есенин».

■ Энзаров А. Н. Поэтика Есенина. — М., 1995. В книге предлагается целостный анализ произведений поэта, они знакомят читателей с достижениями отечественного и зарубежного есениноведения.

- Лекманов Олег, Свердлов Михаил. Сергей Есенин. Биография. — СПб.: Вита Нова, 2007. — (Жизнеописания).

Большое иллюстрированное, использующее малоизвестные свидетельства современников подробная хроника жизни и творчества С. А. Есенина.

- Шубникова-Гусева Н. И. Планы Есенина. От «Пророка» к «Чёрному человеку»: творческая история, контекст и интерпретация. — М.: Наследие, 2001.
- Шубникова-Гусева так подробно обозначила задачу работы, что она не нуждается в аннотировании. Учитель требует только один момент: авторская интерпретация, как и всякая интерпретация, не является истиной в следней инстанции. Учитель имеет полное право на то, чтобы в Приводимых фактах предложить свою прочтение в сказке «Снегиной» и «Чёрного человека».
- Маслов А. В. Загадочная пегая. — Ростов н/Д: Феникс, 2000. Книгу Александра Васильевича Маслова, профессора Нижегородской академии, специалиста по судебной медицине, рекомендуем внимательно прочесть всем, кто всё ещё верит, что поэт стал жертвой чудовищного заговора, а не покончил с собой, как Владимир Маяковский и Марина Цветаева.
- Марченко А. М. Есенин: путь и беспутье. — М.: Астрида, 2001. В отличие от известного исследования А. М. Марченко «Поэтический мир Есенина», предметом новой её книги является не поэтка, а судьба поэта, история его жизни, истинности страстей и правдолюбия обстоятельства. Быстро главным документом, на основании которого автор реконструирует обстоятельства трагического пути Есенина. А. М. Марченко считает не субъективные свидетельства и мнения спремениников, а его собственные стихи.



**ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ  
МАЯКОВСКИЙ**  
(1893—1930)

■ Биография. ■ «Хочу делая социалистическое искусство». ■ Футуризм. ■ Память Маяковского. ■ Рифмы и ритмы его стихов. ■ Неологизмы. ■ Позы Маяковского. ■ Гендерный поэт. ■ Новаторство поэта.

Владимир Маяковский — предтеча, певец и жертва Октябрьской революции 1917 г. Вокруг его имени, как и вокруг Октябрьской революции, идёт нестихающий спор. Кто же ещё создал в себе столько непримиримых противоречий! Он отторг от себя культуру прошлого, и его отторгали от культуры. Его возненави-

давали и свергали с пьедестала, им восторгались, его бокодрессоры и сплюсывали — о нём злословили, над ним издевались, его любили и ненавидели. Маяковский, «революцией монтированный и призванный», несёт в себе ярко выраженные черты сюрьального эксперимента, начатого революцией 1917 г., романтическими и утопическими идеями и всемирными мечтами, избыточным пафосом победителей, горем и страданием миллионов... И всё это в творчестве Маяковского, в его личности, отразилось крупно, противоречиво и в то же время непримиримо. И в силе, и в слабостях он предстал человеком и символом «самоотдачи».

Никакой идеи, никакому делу он не отдавал себя наполовину, отдавал всё себя или не отдавал ничего. Он пришёл в мир для жизни, для борьбы, он перенасыщен энергией действия: «Я — пустую — „я“ для меня мало. Кто-то из меня вырывается из меня».

Некупленье творчества для Маяковского — жертва. Он всегда воспринял это неискоренимое, трагическое заблуждение интеллигентии, будто ценой жертвенности можно изменить мир, осчастливить человечество.

Детство и отрочество. Владимир Владимирович Маяковский родился 7(19) июля 1893 г. в селе Багдади, в Грузии, в семье сына Владимира Константиновича и Александры Алексеевны Маяковских первым (и единственным) сыном после двух дочерей (Лидии и Ольги). Семья Маяковских принадлежала к купеческому сословию, но жила она в весьма скромном доме, так как учить детей приходилось на стороне. Вольный дух Кавказа, дружба и развлечения с грузинскими детьми, поездки с отцом по лесничеству способствовали раннему взрослению и самостоятельности, которую юный Маяковский начал проявлять в годы обучения в гимназии. Для этого Александре Алексеевне с Олей и Володей пришлось переехать в Кутаиси.

В Кутаиси Володя учился хорошо, обзавёлся новыми друзьями, занимался выводилай в ребячьих забавах, купался в Риони, но вскоре начался время Русско-японской войны, а затем и революции 1905 г. Погромы вспыхнули чуть ли не по всей России, в том числе и на Кавказе и в провинциальном Кутаиси. И Володя Маяковский, несмотря на свой совсем юный возраст, вместе с гимназистами старших классов принимает самое активное участие в демонстрациях и выступлениях учащихся. Старшая сестра Люд-

мила привезла из Москвы листовки и прокламации. Включали они революционные брошюры и книги, посвящал занятия марксистского кружка. Но вскоре в семье Маяковских произошло событие, которое круто переменило их жизнь: 19 февраля 1906 г., из отржения крови умер отец Володи.

Летом, в июле, семья Маяковских, отдавшись на воюю судьбы, выехала в Москву. Младшему Маяковскому только-только исполнилось 13 лет. Но он уже был закалён и испытан в первых, ещё многом стихийных, мальчишеских играх в революции.

В Москве жили на отцовскую пенсию, снимали квартиру и сдавали в них комнаты, зарабатывали кустарными поделками. Бедность обостряла отношение юноши к богатству и пренебрежение господствующего класса. В огромном городе контраст её с бедностью виделся острее, чем в Кутаиси. Вот откуда в поэме «Люблю» такие слова: «Я жирных с детства привык ненавидеть, когда себя за обед продавая».

С начала учебного года Володя пошел в IV класс Пинской Московской гимназии. А вскоре у него завелись знакомства с учащимися других гимназий, связанных с социал-демократическими кружками. В комнатах, которые семья сдавала, оказывались выпускниками студенты-революционеры. У них собирались друзья, вели беседы и споры на политические темы. Мрачноватый дипломат Володя, устроившийся в уголке, прислушивался к ним, потом при сил почитать «что-нибудь революционное». Его стали вспоминать за своего и даже поручали кое-что по части нелегальных.

В гимназии дела пошли неважно. Четвёртый класс Володя закончил с перезкаменовкой по латинскому языку. Он всё больше вовлекался в общение с революционной молодёжью. Политические увлечения в студенческой и гимназической среде были приметным явлением общественной жизни 1900-х гг. И в январе 1908 г. Володя попросил маму взять документы из гимназии, опасаясь, что в случае ареста его исключили бы без права поступления в другое учебное заведение. Так что по сути мы имеем здесь с истиной строки из поэмы «Люблю»:

Юношеству занятый масса.  
Грамматикам учим дурней и дур мы.  
Меня же  
из 5-го вышибли класса,  
Пошли швырять в московские тюрьмы.

Четырнадцатилетний Маяковский в 1908 г. вступил в РСДРП. Он практически в период полного поражения революции, первого разочарования и отхода от революции, от марксизма и большинства слоя интеллигенции. В этом поступке надо видеть не только влияние близкого окружения, но и романтический подъём. Маяковский ещё находился в подростковом возрасте, в своём выборе был твёрд. А первый арест в нелегальной реформе последовал в марте 1908 г. Затем второй и третий, после которых уже грозила ссылка в Сибирь. За буйное поведение, постоянные стычки с тюремными надзирателями в Бутырском доме, где он, избранный старостой, защищал своих земляческих, Маяковский был переведён в одиночку Бутырской тюрьмы. В Бутырках он провёл несколько месяцев, много читал и начал сочинять стихи, тетрадку которых у него отобрали при освобождении.

Нелегальная деятельность, слежка, которой подвергался Маяковский, несколько арестов, общение с профессиональными революционерами и чтение марксистской литературы, естественно, оставили свой след в мировоззрении будущего поэта, но нельзя сказать, чтобы оформили его. Отойдя от подпольной работы и покончив с партйными связями после выхода из тюрьмы, Маяковский никогда больше (и после революции — тоже) не пытался восстановить своё членство в партии.

А случилось так: его выпустили из заключения в январе 1910 г. Был Маяковским встал вопрос: что делать дальше? Ему шёл четырнадцатый год. В тюремном одиночестве он о многом подумал. Начал писать стихи так же, как «новейшие» поэты, но «просто». «Оказалось, так же про другое нельзя». Получалось скромно, «ревплаксивно». Поэтому не жалел тетрадку со стихами, которую отобрали надзиратели. Но раздумья о будущем всё-таки привели его к искусству. «Я зашёл к товарищу по партии — Медведеву, — пишет он в автобиографии. — Хочу делать социалистическое искусство. Серёжа долго смеялся: кишка гонка.

Думаю всё-таки, что он недооценил мои кишки.  
Я прервал партйную работу. Я сел учиться».

Учился живописи, которой он увлекался с первых гимназических лет. Для этого пошёл в студию художника П. Келина. Пройдя короткую выучку, в августе 1911 г. Маяковский поступает в Училище живописи, ваяния и зодчества. Началось серьёзное

профессиональное обучение искусству пластики. Однако интуитивной, со всеми задатками стихийных, романтических и ярких талантов к переменам натурае Маяковского вскоре стало ясно в ходе ученичества, которое он так и не закончил — был исключен через два года. Не по неспособности или небрежлению, а по другим причинам.

Бунтовать начал почти сразу: «Удивило: подражатель» — юные самостоятельные гоняют, Ларинов, Машков. Революционер стоял за выгоняемых» (из автобиографии). Рисовал много и как сам уверяет, «хорошо». Но по-прежнему, с бутырским видом, тянуло к стихам. А в училище в это время появился Борис Бурлюк. Сначала задиралась — вскоре подружились. Бурлюк Маяковский прочитал первые свои стихи, выдав их за «автора». Промицательный Бурлюк сразу понял, чьи это стихи, увидев в нём «одного самородка» и на следующий день приставил друзьям Маяковского как «гениального поэта». Восторженные



Карточка охранного отделения. 1908 г.

Бурлюка смущила Маяковского, но совсем не исключено, что он ждал этого слова — поэт и его оказалось достаточно, чтобы отодвинуть сомнения.

Бурлюк огромное уважение к учителю (Бурлюк был не только художник, но и поэт), высказывая слова благодарности к нему, который в то же время не забывает подчеркивать разницу: «Моя — гнев обогнавшего современников мастера, у меня — социалиста, знающего неизбежность крушения старья». Такие слова в автобиографии сказано: «Родился русский футурист». А в конце 1912 г. Маяковский, Бурлюк, Хлебников и другие выпустили альманах и манифест «Пощёчина общему вкусу». Девятнадцатилетний Маяковский круто пересмотрел свою жизнь, скандально ворвавшись в «душный зал» (Андрея) русской поэзии.

**Маковский и футуризм.** В литературной ситуации начала 1910-х годов возник как альтернатива символизму, мощному по количеству талантов, но эстетически исчерпавшему себя в поисках реальностей поэтическому течению. «Пощёчина общему вкусу» — вызов, рассчитанный на скандал. Здесь обновленцы подверглись современники: Горький, Куприн, Блок, Соловьев, Римзов, Аверченко, Бунин, Саша Чёрный, Кузмин... И на скандале вызывающее звучала первая фраза: «Только мы — лицо нашего времени».

Сформировался ёщё призыв «бросить» с Парохода современности Пушкина, Толстого, Достоевского... Легко догадаться, какую реакцию в самой разнообразной литературной и читающей публике вызвал этот манифест. Шквал иронических, издевательских и юридических ругательских откликов обрушился на его авторов. Никто даже не попытался понять, что призыв «бросить» классику с Парохода современности — не более чем полемический призыв, хотя и грубый, неуклюжий, что манифест своим пафосом и идеей на обновление языка литературы, её выразительности, идейности и прорубили поход за новый синтаксис, новую риторику, «символическое» слово. И сколь бы парадоксальные формы пропаганды футуризм при своём появлении на свет, как бы он не имел благородственные цели, он означал, что в искусстве и в обществе пластики настал кризис, он означал необходимость переворота.

В этот кризис вписывался в дисгармоничный и взрывоопасный контекст всей жизни после поражения первой русской революции.

Начало напоминало уличный балаган. Выступления футуристов на различных площадках сопровождались скандалами. Публику шокировал жёлтая кофта Маяковского, разрисованная лицом Ильи Каменского, монокль одноглазого Бурлюка и — более всего — развратная, вызывающая манера поведения на сцене на площадке, грубый юмор в перепалке с аудиторией. Однажды их какую-то частью аудитории принимались всерёз. Футуристы проявляли интерес к материальной культуре города: трубопроводные, городские мотивы отчётливо зазвучали уже в первых стихах Маяковского. Большое внимание уделялось работе словом. В то же время теория «самовитого слова», автономии языка поззи, грубый антиаestетизм даже в оформлении выставок отвлекали от содержания искусства, его нравственной, общечеловеческой задачи. А она была и искала выхода.

Чтобы внедрить в сознание читающей публики новое искусство, футуристы в 1913 г. предприняли поездку по городам России. Их выступления, как и в Москве и Петербурге, сопровождались шумными скандалами, полицейскими запретами, неизменно по активности и по преимуществу ругательной прессой, то есть мым создававшей футуристам широкую известность. Жёлтая кофта и цилиндр Маяковского, его остроумие, бьющие изумрудные реплики-ответы на каверзные вопросы из зала, наконец, «какой» выделявшееся мощной поэтической энергией и яркой, неожиданной метафорикой, сделали его самой заметной фигурой в среде футуристов. На него обратили внимание Горький, Блок, Брик. Борис Пастернак был потрясён, когда Маяковский прочитал ему трагедию, названную своим именем, постановка которой в трех спектаклях провалилась в Петербурге. Он увидел в Маяковском второго поэта «Поколения». Зато начальству поведение футуристов показалось несоставимым с их пребыванием в Училище живописи, ваяния и зодчества, и Бурлюк с Маяковским были исключены из числа учащихся.

■ В стихах молодого Маяковского поражало необычное содержание и опровергающая поэтическая новизна («Я сразу смазал карбонатом, плеснувши краску из стакана...»), то, что отпугивало культуру, не способную понять и объяснить эту новизну. Поразительная фантазия поэта, гиперболичность и пластика образов, дерзкая метафоричность,ближавшая далёкие друг от друга явления и вещи:

Слезают слёзы с крыши и трубы,  
к руке реки чертят полоски;  
а в неба свисшиеся губы  
воткнули каменные соски.

Любая пластика стихов Маяковского говорит о том, что на мир смотрят художники, он видит его в красках, в веществе, в плоти. Такой там, где картина поначалу напоминает снимок с недопроверенного негатива, проступают контуры городских реалий, как открытым окном в этом первом опубликованном четверостишии:

Багровый и белый отброшен и скомкан,  
в зелёный бросали горстями дукалы,  
в чёрных ладонях обежавшихся окон  
раздали горящие жёлтые карточки.

Но, высохший поэтом, движется, живёт: дорожная канатчица, скакет по полю, уподобленная лягушке, но она «зелёная смыщица», — извиваясь, хочет «ласк заневолить венецианские грязные дороги», т. е. поэт наделяет её человеческими чувствами. Иногда пластика несколько вычурна и чувственна: «Фонарь сладострастно снимает с улицы чёрный чулок».

Маленький щедро насыщает позицию красками природы, видением горизонта, но он в ёщё хочет, чтобы стих звучал — трепет, рокот, угрожал, нагибаясь, паскали, пел. «Дым из-за дома доносит нас длинами, / мутно поплава глаза догнивающих в ливнях листьев». Звуки М и Н выпеваются сложную молодню усталости и одиночества («О! усталость»).

Большое значение Маяковский придавал рифме. Чаще всего в стихии в конец строки ударное слово, необязательная, незатасканная рифма привносила ему особый вес. В его поэтике рифмы место занимают составная рифма (грош торги — каторги, на нет — какашь), слово им — воибем, манёра вам — монёра) и рифмы ассоциативные, т. е. неоднозначные, где совпадают гласные, но

### В. Маяковский



Обложка первого сборника  
В. Маяковского «Я», 1913 г.

согласные согласных весьма приблизительно («блейн — бензин, воле, кляузе — маузер, овсян — кофеен, дальней — колесами). А иногда стих прорифчевывается почти насквозь: «Из яз-  
ток / шугок / колющий смех — / из жёлтых / ядовитых роз /  
взрос / зигзагом». Или: «У — / лица / Лица / у / диков /  
дев / рез- / че- / рез...»

Это производило разное впечатление: одних раздражало, других смущало, третьих восхищало. Маяковский хотел быть поэтом толпы, пока ещё не различая её социальный состав, даже над опору в деклассированных элементах — в лику буржуазной беспристрастности:

Меня одного сквозь горящие здания  
проститутки, как святыню, на руках поменяют  
и покажут Богу в своё оправдание.

Как футурист, он проповедует эстетику «самовитого» стиха, на самом деле вкладывает в стихи свой опыт и свою отвращение к жизни. В нём — грубейший сплётаж: «Я люблю смотреть, как умирают дети». Явный, нарочитый вызов, «жёлтая кофта» в «хахах», чтобы обратили внимание: кто же не откликнется на один чудовищный, столь бесчеловечный по смыслу стих. А его же крикнули от отчаяния, от жуткого одиночества, которое оправдалось внешней бравадой, дерзостью, эпатирующими публику выходками. Но его не скрыть в стихах:

Время!  
Хоть ты, хромой богомаз,  
лик намалой мой  
в божницу уродца века!  
Я одинок, как последний глаз  
у идущего к слепым человека!

Это иступлённый крик одиночной души, которая бьётся в стихах противоречий, ища выхода то в грубом антиэстетизме и иди戈ре на себя (как в процитированной выше строке стихотворения), то в богочестии, то в яростных нападках на старое искусство — без разбора. Противоречия прямо-таки бьют в глаза мажорный звон в первых же стихах, звонкие декларации, блескющие речи, остроумные реплики в спорах, приспальнико-вые прессы — все слагаемые — пусть и скандального — успеха и одиночества, неуклонённость, ощущение неполноты своей жизни.

«Бесконечность» времени о ней и, стало быть, ненастоящности успеха. Но не раскрывает свои тайны перед поэтом, и он недоумённо покачивает:

Послушайте!  
Ведь если звёзды  
зажигают —  
значит — это кому-нибудь нужно?  
Значит — это необходимо,  
чтобы каждый вечер над крышами  
загоралась хоть одна звезда?!

Несовершенство жизнеустройства, резкое несоответствие мечты и действительности порождали недоумённые вопросы. В полном разладе с этим миром появилось стихотворение «Нате!» — с самым юным названием оно нашло своего адресата в благополучной буржуазной публике, когда Маяковский прочитал его в кириллическом кабаре «Розовый фонарь» 19 октября 1913 г.

Такие же в разладе с действительностью и в мечтах о будущем звуки и строки, к которым надо особо прислушаться, желая уловить жизнь и личность Маяковского, его творчество. Они обращены к потомкам:

Грядущие люди!  
Кто вы?  
Вот — я, весь  
боль и ушиб.  
Вам завещаю я сад фруктовый  
моей великой души!

Не « голос молодого Маяковского. Обратим же внимание на такой контраст — изначально — терзает душу поэт-авантюрист — « боль и ушиб » — возвращает « сад фруктовый » — прародителей поколений. В этих строках идея жертвенности служения людям, характерная для русской литературы. Это «голос будущих митингов», изначально выревавший в творчестве Маяковского, дни которого слом старого мира со всеми привычными традициями, образом жизни был условием его обновления. Так звучала сама идея искусства, его сверхзадача.

Драма любви, драма жизни. С началом Первой мировой войны Маяковский некоторое время пережживает общий, поддерживаемый официальной пропагандой патриотический настрой,

просится даже добровольцем в действующую армию (что не залог из-за политической неблагонадежности), но уже к началу 1915 г. позиция Маяковского по отношению к войне резко меняется. Трагедию войны он ярко выразил в стихотворении «Я и Наполеон», а стихотворение «Вам!», впервые прочитанное в артистическом кабачке «Бродячая собака» 11 февраля 1915 г., вызвало настоящую бурю негодования у буржуазной публики, привело присутствующих в шоковое состояние. Разразился настоящий скандал, неистовствовали газеты.

Вам ли, любящим баб да блюда,  
жизнь отдавать в угоду?!  
Я лучше в баре б... буду  
подавать аманасную воду.

Позма «Облако в штанах». В это время Маяковский вернулся к поэзии, которую начал ещё в первой половине 1914 г., покинув Одессу. В Одессе он влюбился. Влюбился с первого взгляда в юную Марию Денисову, девушку необыкновенного обаяния и, судя по её дальнейшей судьбе, сильного характера. Влюбился безответно, страдал от этого и уже по дороге в следующий город, в вагоне поезда, читал друзьям первые строки поэмы.

Затем был большой перерыв, война отодвинула этот замысел. И когда наступило профанение относительно войны, когда были открыты истоки мировой катастрофы, он понял, что время к продолжению работы над поэмой, но уже в ином понимании действительности вообще. Любовная драма перерастала в драму жизни. Сам поэт так определил смысл произведения: «доловаши любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию» — четыре крика четырёх частей».

Тема любви не исчезла из поэмы, первоначальный импульс был настолько мощен, настолько внутренне испепеляющ, что сам нервным током пронизал всю поэму, каждую её часть. Но чувство уже не автомотивно, оно приобретает характер социальной драмы. Моля о любви чистой, не испоганённой никакой жадностью, всю страсть отрицания поэт переносит на буржуазное общество. В нём видит зло, искающее мораль, искающее искусство. Он бросает вызов самому Богу, он — «атрийдия апостола» (так сначала называлась поэма), могучий образ отречения, бунта. Библейская образность поэмы, упоминание Вифлеема, Голгофы, ангелов и грешников, задыхающихся в аду. Но всё

принесло, принеся Мекки и паломников к Гробу Господню и создав вокруг «изчеловечивания, возвышения человека».

Буржуазство, агрессивная лексика, уличная грубость и нарочитый антиэстетизм выявляют анархические тенденции, бунтарскую стихию поэмы. И хотя Маяковский, буржуазствуя, возбуждает почёка, но стихия захлестывает его: «Выньте, гулящие, из брюк, — берите камень, нож или бомбу...»

Скорбь и отчаяние толкают героя поэмы к бунту, и вынуждены они на такой мощной лирической волне, которая способна заполнить человека, увлечь его в пучину невиданных событий. Именно тут рождаются парадоксальные метафоры: «Ваш сын прекрасно болен! Мама! У него пожар сердца!»; «насилие насилием бочками выкачу. Дайте о рёбра опереться». Бурлит молодая кровь, её символика утверждает наступающую мощь молодости:

У меня в душе ни одного седого волоса.  
и старческой нежности нет в ней!  
Мир огромне мошью голоса,  
аду — красивый,  
двадцатидвухлетний.

Антабуржуазный бунт Маяковского в этой поэме был также бунтом против салонного, обескровленного голым эстетизмом искусства. Косвенно, инстинктом здорового, но социально незащищённого человека Маяковский выступает и против футуризма в сущности эстетской программы. Поэт исходит из потребности глубоко демократической: «...улица корчится безъязычной, гневом кричать и разговаривать». Искусство в его понимании, пытающееся из смысла поэмы, приобретает общественный, практический характер.

Любовная драма, служащая завязкой сюжета, необычна. В любовном треугольнике нет преуспевшего счастливого соперника, которого полюбила Мария. Она вообще не говорит при этом, любит или не любит, она только сообщает: «Знаете, я жену замуж». Она — Джоконда, «которую надо украсть!». Украл, купили, прельстили богатством, деньгами, комфортом... Любой из этих предположений может быть верным. В третьем, третьим «персонажем» включён буржуазный жизнепорядок, где отношения между мужчиной и женщиной основаны на корысти, купле-продаже, но не любви. Здесь Маяковский

тилизирует явление, уходит от реального факта, так как Мария Денисова не выходила тогда замуж, это произошло позже. И брак её не был браком по расчёту: другая судьба, другой характер...

Пoэма «Облако в штанах» была закончена к июлю 1915 г. В это же время Маяковский познакомился с Лилей Иорданской Брик, который читал поэму полностью, и тут же поднял руки в знак решения ей посвятить своё произведение. Так на титульном листе, которая родилась из драмы одной любви, появилось имя («Гада Лилия») персонажа другой любовной драмы, гораздо более трагичной, заполнившей многие годы его жизни.

Драма любви нашла продолжение в поэме «Флейта-поплавник» (1915), в стихотворении «Лиличка! Вместо письма». Поэзия тоже посвящена Лиле Брик («на цепь нацарапаю имя Лильи / И цепь исцелую во мраке катогрм»). Здесь страсть достигла своего пика: «Это, Может быть, последняя в мире любви / Разилась румянцем чахорочного». Поэт обвиняет Бога, «которого него инквизитора», в том, что он дал герояне поэмы «настолько мужа», а его обрёк на неслыханные страдания, он может лишь «освободить его от этой прохладной любви... И всё-таки / Твою, накрашенную, рыжую». В этой самой личной, самосознавающейся, славящей и проклинающей возлюбленную — «ослепленную царицу Сиона евреёва» — поэме, уже с «Прологом» начинавшей на трагической ноте («Всё чаще думаю — не поставит ли пуля точкупули в моём конце»), главною ценностью выступают эмоции. Этой же мыслью проникнута и поэма «Человек». И здесь он — центр всего сущего, здесь он — «асплошная пыльца / «громкое, необъяснимое чудо». В защиту этого «чуда» написана и поэма «Война и мир».

В начале сентября 1915 г. Маяковского всё-таки призвали на военную службу, которую он проходил в военно-автомобильной школе в Петрограде. В это же время он начал сотрудничать в журнале «Сатирикон», где публиковал свои «сказки» и «химии» политического содержания. Но главная драма жизни нашла отражение в поэме «Война и мир». Война здесь показана как исключительная человеческая трагедия. Маяковский переживал её мучительно с великой болью и готов был на всё, чтобы предотвратить новые жертвы. Поэт указал конкретных виновников мировой войны, не щадя при этом ни «чужих», ни «своих», ни германский милитаризм, ни «союзную» Францию, ни захватнические амбиции русской

бонапартии. Но всё-таки сквозь кроваво-дымные видения войны, полны смерти и ужасов в поэме пробивается мотив жизни. Маяковский уверяет: «Вселенная расцветёт ещё, радостна, новая». Он говорит и призывает верить, что придёт обживать землю новый человек. С этой верой он встретил революцию в октябре 1917 г.

Революция. Сначала он с не меньшим энтузиазмом принял Февральскую революцию. Участвовал в аресте начальника автомата, генерала, читал лекции «Большевики искусства», написал статью о концепции «Революция». Февральская революция, ещё не определившись в своей политической и социальной программе, оставила сдерживающие опоры власти и дала волю стихии, разум которой удалось укротить лишь в годы военного коммунизма — временно — с созданием тоталитарного режима, когда регионы и различным слоям населения страны приобрели организованный характер. Топор палача стал подниматься и опускаться с определённостью часового механизма. А раз уж такой тонкий инструмент к чужой боли человек, как Блок, готов был к оправданию стихийных революционных страстей своих двадцати красногвардейцев, то что говорить про футуристов! В их крови — кровь. И кавстречу Октября Маяковский шёл с открытой душой: «Для революции! Характером, обстоятельствами жизни, средой, в которых творческого развития он был подготовлен к тому, чтобы принять Октябрь».

В то время как многие выдающиеся деятели русской культуры — примили революцию, оказались —вольно или невольно — в изгнании, футуристы, называвшиеся комфутами («коммунистические футуристами»), высказали свои желания представлять грядущее письменное искусство. Но Маяковский не сразу находит своё место в октябрьской России, он выступает в «Кафе поэтов» в Москве, пишет сценарии и снимается в кино, вместе с Бурлюком расписывает стены Строгановского монастыря футуристическими поступками и фресками. В ожидании первоапрельской революции толпа с любопытством смотрела к разрушению и освящению монастырей и храмов... А к первой

Обложка первого издания пьесы Н. Маяковского «Мистерия-буфф». Обложка работы В. Маяковского





Окна РОСТА. № 336

годовщине Октября Маяковский написал пьесу «Мистерин-Бур». Пьеса была насыщена современностью, хотя драматургический каркасом для неё послужил библейский сюжет о Ноевом ковчеге. Поставленная В. Мейерхольдом, она имела скорее символическое, чем театральное значение, как первый спектакль революционного содержания на русской сцене.

Идейно-нравственную платформу футуристов Маяковский разбил в двух «Приказах» по «армии искусства». «Довольно грешных истин. Из сердца старые вытри. Улицы — наши кости»

— наши пальцы». Это был призыв вынести искусство из художественного салона, придать ему действенный — разящий и созидательный характер. Задача была поставлена чётко: «выбодочь революцию из грязи». И в этом же году написано огромной силы идейное стихотворение «Хорошее отношение к пошадям»,

**ЧЕХОСЛОВАКИИ ПОСТАВИЛИ И ПОГИДОК ОНА НЕЗДА  
ГЫ ГЫ И КУДАМОН ПРЕДЛОЖЕНА ТЫНКУИ ИСЕГОРСКИХ  
СИДАМ БУДУТ ПОЛЯТИТЬСЯ НЕ ТОЛЬКО ПОЛИТИКИ, НО И  
СОДЕЙСТВИЯМ.**

На речи так называемого никосовца



Плакат с текстом В. Маяковского

в котором на чувство любви ко всему живому наложилось и  
тешевало агитационный пафос пронзительное чувство изолированности,  
одиночества. Куда девался прежний энтузиазм борьбы  
и предтечи революции?! Не оттого ли эта «какая-то общая  
миная тоска», объединившая его с уставшей на Кузнецком мосту,  
что революция увиделась поэту не в желанном и юношеском  
пылу обновления, а в разгуле стихии террора, что ему не  
хорошлось места среди устронтелей новой жизни, пока он  
прилипнулся к «Окнам сатиры» РОСТА?..

Через некоторое время он напишет одно из самых блестящих и замечательных стихотворений — «Небычайное приключение» и работа в РОСТА (Российское телеграфное агентство) увлекла поэта. Маяковский превратит её в некую индустрию писательского искусства. Это произошло, когда поэт в начале 1919 г. снялся с работы в Петрограде в Москву. Более двух лет работы в РОСТА — это «тысячи тонн словесной руды» и ежедневный агитатор. Работал коллектив художников. Из вороха газетных сообщений выделялись самые злободневные, на эти темы делались рисунки и подписи к ним. Рифмованные подписи в подавляющем большинстве сочинял Маяковский, он же исполнял своего рода дикторские функции, снабжая темами художников, предлагая им темы для плакатов. Множество плакатов рисовал сам,

«Окна сатиры» тиражировались с помощью трафаретов и выставлялись в витринах магазинов и на других видных местах. Содержание их было максимально приближено к событию. Во время Гражданской войны и военного коммунизма отражали боевые действия на фронте, восстановление заводов и шахт, бытовые проблемы. Типичный пример — с манифестом белогвардейского генерала Деникина. На плакате рисунок и текст Маяковского: «Граждане самых отдалённейших мест! Слушайте мой роковещательный Деникинский манифест». Дальше — сатирическое комментирование манифеста с соответствующими рисунками, а в конце — красноармеец в боевой стойке, в руках винтовка с при мнутым штыком и лихая частушка:

Хорошо поёт, собака!  
Аж прошиб холодный пот.  
На конце штыка, однако,  
так ли птичка запоёт?!

Тексты Маяковского нередко являются стилизацией народной песни, частушки, рабочника, балаганного зазыва, они демократичны, они созданы на восприятие человека улицы. Поэт придавал своим работам большое словесное значение, считая, что она очищает язык от «специальной шелухи» и не допускает многословия. Для экспансии поэтических штампов и достижения краткости она действительно имела значение, но тексты тяготели к другим задачам — газетно-пропагандистским, так что переоценивать пропагандистские достоинства подписей к плакатам нет оснований. Но менее плакаты Маяковского — это страницы его жизнедеятельности и творческой биографии, отмеченные желанием революционного действия.

На фундаменте «ростинской» стилистики была написана поэма «Боиши 000», в которой Маяковский вновь заявил себя футуристом-рекрушим: «Фермами ног отмакивая мили, кранами рук разбрасывая пути, футуристы прошлое разгромили, пусть по ветру разлетели конфетти». Иван — герой поэмы — противопоставлен Ленинскому президенту Вудро Вильсону, он былинный богатырь, символ России в её историческом бытии, символ её силы и мощи, ибо революция — это движение масс, это сто пятьдесят миллионов, это народ. И это уже не стихия, что разжигает «миротворческий» в пламе блока «Двенадцать». Маяковский хочет представить её «организованной». Фольклорные мотивы в некоторых строках поэмы придали ей простоту и демократичность. Новым в футуризмом было соединение высокой патетики и сатиры, горизонтального тонического, или акцентного, стиха. Однако поэма всё же перенесла метафорической детализированной, характерной для поэтики футуризма.

Принципиально футуристов на то, чтобы подстегнуть коммунистическое искусство, были выдержаны Лениным и Луначарским, однако Маяковского это не оттолкнуло от последовательных идей революции, он выступает с инициативой производственной пропаганды, подаёт Левый фронт искусств (ЛЕФ), подаёт идею социального зачехления помочь новой власти в решении

А. Родченко. Обложка журнала ЛЕФ.  
(1923 г. № 3)



нии труднейших народно-хозяйственных задач восстановительного периода. Но в то же время он понимал, что в какой-то мере жертвует искусством ради практической пользы, наступающей из горло собственной песни».

По личным мотивам. А песню нельзя было задушить, она дышалась из горла. Свидетельством живучести, неистребимости и этического чувства и поэтического сознания Маяковского стала поэма «Люблю» — самое светлое его произведение о любви. «Люблю» — базис в суровом, аскетическом окружении революционных и политпросветовских агиток, в нём господствует истинный человек. Это раскрепощение сердца во время революционных бурь. Маяковский целиком доверился чувству и поэтической интуиции, которую вызвало и подарило самое благоприятное время в его взаимоотношениях с Л. Ю. Брик. Он ещё не знал, что скоро, совсем скоро завяжется тугой узел драмы, который развеет веру в любовь, выраженную в финале поэмы: «Не знаю любовь — ни ссоры, ни вёрсты. Продумана, выверена, приведена на». Поэма «Люблю» осталась в творчестве Маяковского — напоминанием о том, что был свет в окне, что мелькнуло «мгновенье» и любовь обогрела его сердце, помамила своим яркой возможной радостью на всю жизнь...

А через год — новая поэма, «Про это» (февраль, 1923). Но то, что верилось, было разрушено до основания. Поражением оказалась смертельной любви поединок, поражением любви. Победителем оказался самый прозаичный и безжалостный враг её...

Поэма «Про это» создавалась в обстоятельствах, которые нельзя не принять во внимание. Маяковский испытывал разочарование в любви, это произошло летом или осенью 1922 г. Строки из стихотворения «Юбилейное» не оставляют сомнения в прошедшем: «Я теперь свободен от любви и от плакатов, Широкий рефлексии медведь лежит когтист».

Вся вступительная глава поэмы с вопросом-называнием «Что — про это?» — доказательство неотерпимой всеобщности любви в жизни каждого человека. Переводя тему в личный план, поэт говорит о своей полной закрепощённости любовью: «Эта одна день истекла, в темноте колотись — велела — строчками люблю». Вступительная глава отвечает на вопрос: «Что такое любовь?». Гений всяческой романской чувствительности и альбомных красок в поэзии, Маяковский загадал читателю маленькую загадку, разгадать которую не составляет труда. Отвечая на вопрос автора

Н. Маяковский. «Про это».  
Обложка А. Родченко. 1923

«Про это?», он говорит о теме, ни разу не произнося слова «любовь». А в самом конце, поставив прозрачную рифму «любовь», напоминает: «Имя этой темы: .....». Имя — точек и должен читатель заполнить словом любовь.

Маяковский написал «Про это» «по личным мотивам об общем быте». В этой поэме включена к пониманию лиро-эпические природы произведения. Личные мотивы — сквозной мотив поэмы. Чтобы показать ближайшее окружение, его быт, поэт переводит картину в реальный быт, он оказывается где-то на лестнице, за дверью, у квартиры Брик. И там, за дверью, он видит и слышит то же самое — те же «вороньи-гости», «пироги», пустые разговоры, равнодушие ко всему происходящему за этими стенами... Чем, собственно говоря, они отличаются от гостей Фёклы Давидовны, показанной в лиро-фантастической картице рутинного быта?..

И всё же один человек попадает в зону бедрежения, только ему человеку словно бы и не прилипает всё то, что в нас живёт рабским витием. Рыцарский характер поэта не позволяет бросить хоть малейшую тень на образ возлюбленной:

— Смотри,  
даже здесь, дорогая,  
стихами промя обыденщины жуть,  
имя любимое оберегая, тебя  
в проклятых монх  
обхажу.

Те прекрасные по благородству строки всё-таки распространяются на одну сторону. Но любимая остаётся вторым персонажем поэмы, она там, за дверью, объективно сливаются, смешиваются и пусть целое с «воронами-гостями», она — их отражение,



их часть. И всё, что герой думает о гостях, как их приветство неизбежно относится и к ней.

Беря свою и чужую вину на себя как исполнителя и защитника стойкого быта, герой поэмы отличается от тех, за дверьми, в кинематографической ситуации, нравственных первоисточников конфликта. Об этом говорит письмо-дневник Маяковского, относящееся ко времени написания поэмы. Вот что в нём сказано: «...исчёрпывает ли для меня любовь все? Всё, но только одно. Любовь — это жизнь, это главное. От неё разворачиваются жизни, и дела, и всё пр. Любовь — это сердце всего. Если она прекратит работу, всё остальное отмирает, делается линией, не нужным. Но если сердце работает, оно не может не проникнуть во всём... Но если нет „деятельности“, я мёртв».

Любовь не установишь никаким „должен“, никаким „нельзя“ — только свободным соревнованием со всем миром».

■ Нет сомнения, что это спор. Сказанное здесь невозможно вместе с идеей «свободной любви». Поэтому второй тип поэмы (она) оказывается в иной нравственной атмосфере, когда нельзя скрыть никаким рыцарским жестом,

Последние подглавки поэмы имеют названия «Вера», «Надежда», «Любовь», «Вера» — это вера поэта в «изумительную жизнь», где «большебольшой тихий химик» в мастерской вечных воскрешений смотрит XX в., выискивает, кого бы воскресить. «Надежда» — страстная мольба (и надежда) о воскрешении с проникновенными, очень доверительными строчками: «И земное, не дожил, на земле своё не долюбил». И среди преступлений, заслуг, добродетелей и обещаний — если воскресят — дамы в юбках: «чистить, мыть, стирать, молиться, месть», а также «развлекать, стихами балагуря», — поэт столь же пропинкающе говорит о любви к «зверю».

Далёкое будущее, XXX в., представил себе Маяковский и приковался туда. Как ни торопил жизнь, как ни верил в момент у ворот, а избавление от угнетающей инерции старого быта он носил лишь в далёком будущем:

Ваш  
тридцатый век  
обгонит стан

сердце раздиравших мелочей.

Нынче недоблудленное  
наверстаёт  
звёздностью бесчисленных идей.

Слово о любви произносит Маяковский-романтик. О любви, слово, бы не была «служанкой замужества, похоти, хлебов», слово, которая бы заполнила собой Вселенную, чтобы вся на земле крик: «Товарищи!» — оборачивалась земля». Такой предел, такой хотел видеть любовь Маяковский.

Поэма «Про это» — последний выплеск любовной лирики Маяковского и начале 1920-х гг. После неё любовная тема надолго исчезла из его поэзии. В 1928 г. пришла новая любовь... Но это — другая тема...

Поэма «Про это» оставила глубокий след в творчестве Маяковского, она опровергла рационалистические установки левого интеллигентства (ЛЕФ) на «производственничество», поставив в центре внимания жизнью человека. В личном плане поэма обнажила конфликт поэта с враждебным миром поругания любви.

Поэма «Хорошо!» написана к 10-летию Октября. Действие её начинается со 2-й главы, после лирического вступления, дающего символический образ времени. Поэт выбирает для неё трудную форму полифонического диалога, чтобы показать национальную массы людей, главным образом крестьянской, переданные волдатские шинели. Маяковский проявляет себя мастером создания портрета обретающей сознание революционной массы, открывая им поэтическое открытие.

Замечательно сатирическое изображение деятелей Временного правительства. Конечно, Маяковский не мог, да и не стремился, показать всю расстановку сил перед Октябрём, но, помимо Керенского, Миллюкова и Кусковой, представляющих силы старого кадетского толка, он всё-таки показал и ещё одну разновидность контр-

25  
ХОРОШО!  
1917

ВЛАДИМИР  
МАЯКОВСКИЙ

СОВЕТСКОЕ  
ИЗДАНИЕ

Обложка первого издания поэмы  
«Хорошо!». 1927 г.

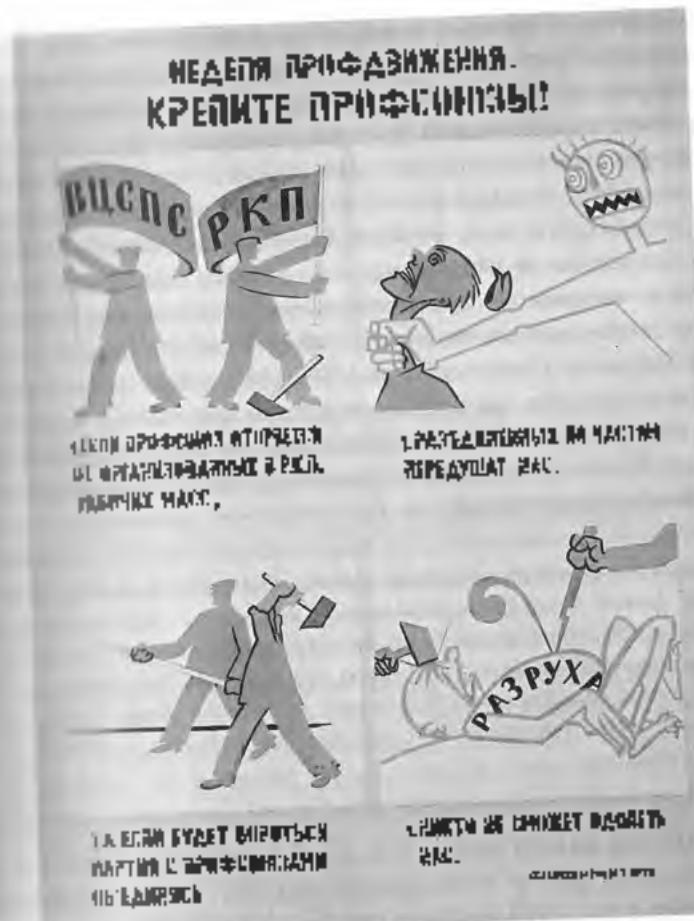
революции — уже монархической окраски. Это чайка-кишитинов, личность более волевая, чем Керенский. Рядом с ним неадъютант, «профессор, либерал», в ходе диалога с монархом Поповым раскрывающийся как человек нестойких убеждений.

Маяковский не оставляет идею показать революцию как явление исторически неизбежное и организованное. По канве с пьяной болтавней либерала и монархиста в противоположном стане царит деловое напряжение, все слова и распоряжения ны,звешены. Человек, который информирует о текущих событиях и отдаёт распоряжения, — собрам, деловит, опытен. Самого, это профессиональный революционер из народа, привыкший выучку в подполье, тюрьме или ссылке, в армии под руководством более опытных и старших. Демократическое признание подчёркнуто стилистическим штрихом в его речи: «Я, Гриши, — из военной бирюры. Кончили заседание тока-тока», то что так мог сказать недавний рабочий из крестьян или крестьян прошедший первую школу революционной работы в армии.

Кульминация первой (условно) части поэмы — 6-я глава — показано взятие Зимнего дворца и победа вооружённого восстания в Петрограде. Это динамичная картина с конкретными подробностями и образами-символами. Однако Маяковский не при волю патетике, хотя запечатлевает самый исторический момент в склонете. Он начинает и кончает главу подчёркнутом обданным пейзажем («Дул, как звезда, октябрь ветрами / ...обычные рельсы выземлены»), одной лишь строкой заменяющей апический (и исторический!) признак времени: «Дул, как в воле, октябрь ветрами, как дуют при капитализме» — в первом стихе с той же начальной строкой, но с другой концовкой: «...и свою продолжали трамы уже при социализме» — в последнем.

Акцентированная обыденность эпизода низложения и за-  
Временного правительства должна подчеркнуть, по мысли писа-  
историческую неизбежность и закономерность революционного  
переворота в России.

В поэтике 6-й главы огромную роль играет смена ритма. Повествовательно-спокойный в начале, он тут же, во второй строке взрывается частушкой, затем (бегство Керенского) идет топтанием и снова повествовательно-спокойно — об окружении Эммануила Ленина в Смольном... Постоянная смена ритма согласуется с движением сюжета и отражает отношение поэта к происходящему.



**Плакат с текстом В. Маяковского**

Рассказ о революции поэт завершает эпизодом трудового субботника. Эта, 8-я глава наиболее агитационна. В стиле агитки звучит «концовка» её: «Дяденька, что вы делаете тут, столько пыли, дядей?» — «Что? Социализм: свободный труд свободно живущих людей». Упрощённый плакатный показ цели, которой добивалась революция. Стих лишил ассоциативности, напоминая плакатов РОСТА.

В эпиграфических, бытовых главах дан как бы социальный разрез жизни, выглядит оно разнообразно и живописно. В общий ряд сюжетов читатель вписывает и себя, влекшее ближайшее реальное окружение («...Ляля, Ося, я и собака Щеник»), рассказывает,

как впрягается в салазки, привозит в дом полено дров, разломанный, растапливает печку. Здесь начинается мотив, новый в творчестве Маяковского, новый в нашей поэзии, — патриотизма, подхваченный другими поэтами.

В проникновенных строках поэт скажет, что только «в зиме» ему понятна стала «степлота любовей, дружб и семени», только в таких условиях «поймёшь нельзя на людей жалко одеяло, ни ласку» и что землю, «с которой вместе мэр, разлюбить нельзя». А две морковинки и полполена берёзовых дров, предназначенные любимой, заболевшей от холода и голодания; щёлочка соли — «честре к Новому году; себе — комский» — всё это трогательные детали уже личности, не только личного быта. Личная причастность к происходящему даёт особую эмоциональность произведению, и лирическое начало поэмы набирает силу.

■ Лирическое начало приобретает публицистический характер. Известен вызов тем, кто пробывает в сыости и довопытстве в равнодушном созерцании бедствия народного. Им «из чистой земли» кричит поэт: «Я землю эту люблю!» Напоминает лихой били голодающего Поволжья, о великой беде Рязани заявляет: «Но землю, с которой я тоже голодал, — теперь когда забыты!»

Социальный разрез поэмы раскрывает противостояние международной арене и внутри страны, из этого вспыхивающего напряжения рождается вопрос: кто кого? Лирический герой выходит из этой борьбы закаленным бойцом, патриотическое чувство его получает социальную окраску. К концу поэмы нарастает её публицистический накал — в эпизодах беспства интервью из Крыма, окончания Гражданской войны.

Картины эти сюжетны, написаны изобретательно, пластичны, характерными для поэмы сатирическими красками в изображении врагов революции. Причём в сатире Маяковский избегает гиперболических образов, старается быть ближе к «голове» Беликова, употребляет сниженную лексику («На рейде транспортки и транспорточки, драки, крики, ругня, мотня, — бегут добрые вольцы, задрав порточки, — чистая публика и солдатня»). А когда достигает эффекта соединением в одной фразе различных лексических вариантов («Кадеты — на что лизы жадные»).

— покинули локтями, крыли матюгом»). Вздох сожаления, который не иронию вызывают «оторванные от станков и пакоти», — в «транспортах-галишниках» пустившиеся на поиски чистоты вдали от родины... Эта горькая нота у непрерывного Маяковского прозвучала здесь впервые, временно, но и некоторые связанные с эмиграцией эмоции,

один из финалов поэмы («Я земной шар чуть не весь обогнал, забегание вперёд в показе успехов советской власти спасать и вызывало ироническое отношение в критике. Для представителей новых поколений, как, впрочем, и для немалого спременников поэта, более убедительным мог показаться драматичный Маяковский в стихотворении «Разговор с товарищами». В этом «разговоре» «не по службе, а по душе», в более искреннем, почти интимном, поэзии честно «докладывает о трудностях и недостатках в строительстве новой жизни, говорят, что это «работа адовая», что в жизни нашей «много дрили и брунды», что, наконец, «очень много разных людей ходят по нашей земле и вокруг».

Многоголосые сатирические произведения поэта (стихи, фельетоны, «шуты») говорят о том, что он хорошо видел реальные трудности и удасткиции целей революции, как видели их А. Платонов, М. Зощенко, М. Булгаков, но, как человек нетерпеливый, устремленный в будущее, поддавался настроениям победительной эйфории. Её влияние сказалось в finale поэмы «Хорошо!».

Человеческие слабости, которые иногда одновременно присущи в большой массе народа, и среди слабостей есть те, которые — в контексте истории — надо просто понять, не оправдываям правственным оценкам. Надо понять и нетерпение людей, перенесших лишениями военных лет, послевоенной разрухой, потерю веры в скорейшую обещанную большевиками победу коммунизма, питавшую энтузиазм народа в строительстве новой жизни. Маяковский был так же искренно заряжён оптимизмом своего поколения, когда изображал некое подобие прекрасного будущего в пьесе «Клон», когда, подгоняя время, видел «коммуну впереди горизонта», когда, забегая вперёд, представлял настоящее в финале поэмы «Хорошо!».

Говорить о поговорки о дриине». Было бы наивно полагать, что Маяковский не видел многих отрицательных сторон революции,



В. Маяковский на выставке «20 лет работы». 1930 г.

но он, как и Блок, оправдывал их великой целью. Он искренно верил в высокие идеалы. Но уже вскоре после победы револю-

ции буднях строительства новой жизни, поэт увидел, как на улицах искаются эти идеалы. Чрезвычайно характерен тот факт, что сразу после стихотворения «Последняя странничка гражданская войны» он пишет стихотворение «О дрянине» (1920—1921). Поэт устремил «котточенные писки» своей сатиры в двух направлениях: на борьбу с мещанством и на борьбу с бюрократией. Это излюбленный приём в сатирических стихах — граничение реального с фантастическим. В форме острого юмора написано стихотворение «Прозаседавшиеся», которое было посвящено Ленину, понимавший, что бюрократизация аппарата властей влечёт к её перерождению. Так уже в 1922 г. Маяковский дал оценку советской бюрократии и не прекращал войны с ней на протяжении всей жизни. В ряд с «Прозаседавшимися» становятся стихотворения «Фабрика бюрократов», «Бумажные ужасы», «Канцелярские привычки». Изменяется и адрес сатирических нападок — от чиновника до самого Ленина, под его прицел попадают чиновники крупного канцелярии, вплоть до членов ЦИКа. Сатирические оружия любимейшего поэта — «оружия любимейшего человека». Но есть в творчестве поэта немало сочинений сатирического характера, написанных на уровне газетной аплики. Это результаты подлинной газетно-производственной работы в духе лефовской теории «производственного искусства».

Наивысшей художественной высоты сатира Маяковского достигла в его драматургии, в пьесах «Клоу» и «Баня». В «Клоу» он продолжает борьбу с мещанством, но с мещанством новой, советской окраски. Сам автор говорил о пьесе: «Обработанный и вооружённый в комедию материал — это громада обывательских фактов, сидящих в мои руки, в голову со всех сторон во время газетной публицистической работы, особенно в „Комсомольской правде“». Газетная работа отстоялась в то, что моя комедия — публицистическая, проблемная, тенденциозная. Проблема — разложение сегодняшнего мещанства». Главный персонаж Присыпкин, ставший Пьером Скрипкиным, — типичный перерождёнец из дворянского типа, порождение советских условий жизни. Спектакль «Клоу», поставленный В. Мейерхольдом, имел успех.

Нельзя поблескнуть остановимся на последней пьесе Маяковского — «Бане», премьера которой в театре Мейерхольда состоялась 1 марта 1930 г. Спектакль и пьеса были подвергнуты разгрому критики. В этой пьесе Маяковский сместил акцент со смешного («Клоу») на драматизм ситуации: дескать, смешно — да, конечно, как в цирке, но то, над чём смеёмыся, — драма нашей

жизни, сё уродство. Гоголь смеялся над уродствами и искажениями России сквозь слёзы, Маяковский смеётся над новым, советским уродством, скимая кулаки от гнева.

Драма построена на конфликте между изобретателем Чайковым, лёгким кавалеристом Велосипедкиным, рабочими, помощниками изобретателю, с одной стороны, Победоносиковым — с другой. И несмотря на то, что в ходе действия возникают очень смешные и глупые положительные персонажи саморазоблачаются в репликах, всё — в борьбе с бюрократией, которая умеет приспособливаться, вооружена демагогической риторикой, представляет организованную силу.



Плакат с текстом В. Маяковского

В образе Победоносикова Маяковский сконцентрировал иностранные языческие наследия казённого, аппаратно-управленческого языка, уже в очень заметной степени исказившие к тому времени демократическую систему народовластия и управления. Ироничность Победоносикова — главнчупус (главный начальник-управляющий согласованием) — абсурдна. Маяковский бьёт по бюрократизму власти наотмашь. Если обозреть всю бюрократию, все аспекты его сатиры 1920-х гг., то можно сказать, что он был на пути к пониманию сути антидемократических процессов в системе управления и народовластия.

Но вот обращает на себя внимание одна фраза, вернее, повторение, повторённая в пьесе не однажды. Некто Иван Иванович вспоминает о наших достижениях и замечает: «Конечно, конечно, нашего роста, маленькие недостатки механизма, лес ручьев — щенки летят...»

Щенки уже летели. Старая русская пословица, не скрывавшая у себя ничего злодейского, становилась оправданием величайшего злодействия. Нет достаточных оснований утверждать, что Маяковский полностью осознавал его опасность, но конечно же понимал. Она в пьесе совершенно не случайно: интуиция подсказала ему, что прикрыта демагогией пословица: лес ручьев — щенки летят — таит в себе зловещий смысл. Стало быть, Маяковский в «Бане», хотя и без прямого указания на человеческие жертвы, сатирически интерпретировал получивший хождение идиом, который вскоре послужит одним из объяснений массовых трущебнических злодействий — массовых репрессий.

В третьем действии пьесы Победоносиков становится зрителем спектакля, поставленной на сцене. Не рядовым, а руководящим зрителем. Он оценивает первое и второе действия спектакля: «Слушено всё это, в жизни так не бывает... Ну, скажем, Победоносиков. Неудобно всё-таки... Изображён, судя по всему, ответственный товарищ, и как-то вы его выставили в такой цвет и назвали ещё как-то „Главчупус“». Не бывает у нас этого, ненатурально, нежизненно, неподхоже! Это надо переделывать, смягчать, опоэтизировать, округлить... Аргументы Победоносикова и его рекомендации — надо показывать светлые стороны «нашей действительности» — на многие десятилетия оккупированными руководящими в деятельности органов культуры и будут зафиксированы во многих документах советской эпохи. Этой причине дана злая карикатура не только на современное

автору, но и на всякое бодяческое, казённое по духу письмо искусство. Пьеса помогает понять истоки бюрократического и ководства искусством.

Конфликт между Победоносиковым и Чудаковым занимается как будто оптимистически. Машина времени отбывает в коммунизм, оставляя за бортом Победоносикова. Оптимистика. И всё же этот оптимизм имеет отвлечённый характер, он связан с далёким (через сто лет!) будущим. Хотя в монологах Французской женщины и «Марше времени» мелькают слова о коммунизме, о темпах, об экономии и премиях, но... не попадают в машину времени, «скинутые и раскиданные колесом времени» оказываются тут, в прежних обстоятельствах. Стало быть, разрешение конфликта в пьесе, где реальность переплетена с фантасмагорией, выглядит условным. Далеко-далеко маячит желанная цель — коммунизм, а реальности остаются всё те же — Победоносиковы. Оптимистички, да ещё без Чудаковых...

Жизнь постоянно сталкивала Маяковского с бюрократией и бюрократией, которая врастала в систему власти, становясь системой. Для поэта, который так неистово торопил время, это было, как и многие тогда, что коммунизм — вот он — впереди, столкновения с подобной системой не могли не вызвать драматической драмы. Не случайно после поэмы «Хорошое» он собирается написать поэму «Плохое». Замысел, увы, не был осуществлён, но его сатирические стихи и пьесы заполняют этот промежуток.

Несмотря на мощную критическую атаку, Маяковский остался верен идеи пьесы. Содержание и судьба «Бани» дали ему представление о том, что Маяковский вступил в конфликт не только с бюрократией, но и начавшей утверждаться тоталитарной системой, возможно, ещё неознавая, что это именно сплошь а не частные аномалии во властных структурах.

Точка тури в конце. Последний отрезок жизни полна трагедий в мрачные цвета. Совместная жизнь с Осипом и Лидой Бриками, носившая двусмысленный характер, стала тяготить поэта. В 1928 г. в Париже Маяковский влюбился в русскую девушку Татьяну Яковлеву. Появились замечательные стихи — «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» и «Письмо Татьяне Яковлевой». В них нельзя не почувствовать, что поэт заговорил голосом молодого романтика, вот-вот готового вступить в конфликт со всеми небесными силами, которые могут помешать его любви.



«Маяковский в РОСТА». 1941 г. Художник А. А. Дейнека

Маяковский не считал — об этом с полной ясностью говорит подтверждение стихотворения. — не мог считать своё «Письма» только личным, и, как в своё время «Про зи», как и всю свою автобиографию личинку, он написал его «по личным мотивам об общем общем бытом». В данном случае «общим бытом» были взаимоотношения между двух различных социальных миров. Дело до крайности доходило грязью тем, что «личным мотивом» была любовь, осложнённая ревностью» (В. Перцов).

- «Любовь для поэта, в основе своей являясь чувством приватным, в то же время включает в себя ярко выраженные эмоции и содержание, пробуждающее чёловека к творчеству, к совершенствованию, к стремлению перестроить мир для счастья. Поэтому любовь в художественном мире Маяковского не одна «тема», пусть даже выступающая в обновлённой форме, а чрезвычайно важная сторона его философско-поэтического мировоззрения» (В. Сарычев).

Любви, однако, помешали. И не небесные, а земные. Осенью 1929 г. Маяковскому не дали визу в Париж. Но за этим Загородом — неизвестно.

- Выделите в стихотворении «Письмо Татьяне Яковлевой» элементы стихотворной речи (лексические, образные, интонационные, ритмические и т. д.), благодаря которым воссоздаётся макет стихотворения.
- Покажите, как соединяется в стихотворении чувство глубокого эпического с гражданским. Согласны ли вы с утверждением, что они не могут соединиться и в этом — источник любовной драмы?
- Поэтическая речь Маяковского ярко метафорична. Каковы особенности метафоры в этом стихотворении?

Ещё во время работы над «Баней» поэт начал готовить к ставке «20 лет работы». К её открытию написал вступление к поэме «Во весь голос». Величественное и простое, пронзительное, прозрачное, исповедально распахнутое в будущее, с замираниями в верности революционным идеалам, оно стало не только обобщающимся явлением литературы, но и огромной силы и глубины, свидетельством драматической судьбы поэта. Это и обрывки с потоками, и подведение итогов, и рассказ о времени и о себе, это манифест современного искусства. Своим последним крупным произведением — с его чеканными ритмами, мощью гиантского масштабом мысли — Маяковский перешагнул «через лирический Томик» и «чёрез головы поэтов и правительства». Он чётко не знал связь со своим времёнем, признав: «И мне агитпроп в узах навяз», но ради великих идеалов он «себя смирил, становясь на горло собственной песни». Плата за «песню» слишком высока, но она — песня — всё-таки заняла своё место в поэзии Маяковского, а его «агитпроп» значительной частью тоже остался в репертуаре поэзии.

В такие «Во весь голос», как на плацу, развернута дивная, завораживающая своим масштабом метафора: Маяковский представил себе самим себе и потомкам «все поверх зубов вооружённые языки», что двадцать лет в победах пролетария, представил как символы своей жизни. Образный ряд великолепен, он полноценен идеей боевой, действенной поэзии. Деловая речь поэта, сниженная до уличного пафоса, страстная проповедь о войне, полемика и интимные строки — всё в этом произведении находят интонационные отражения. Но концовка могла быть гораздо патетичнее — она соответствует главному содержанию жизни поэта, отражает его веру в идеал. Маяковский оставил творческий путь произведением, которое Пастернак называл «бессмертным и бессмертным документом».

Написание к поэме «Во весь голос» написано в наиболее яркой форме тонического стиха, которой широко пользовался Маяковский и которая восходит к русским былинам. Этот стих часто называют акцентным или чисто тоническим. При равном или менее равном количестве ударных слогов количество ударных в нём произвольно («Парадом развернув своих страницы, / я прохожу по строчечному фронту. / Стихи стоят вечно-тижело, / готовые и к смерти и к бессмертной славе»). Самый распространённой в русской поэзии является форма свободного стихосложения, где междуударные интервалы в стихе определяются («Тучки небесные, вечные странники...». «Буря в небо кроет...»).

Корней Чуковский верно заметил: «быть Маяковским очень трудно». Он имел в виду внешнюю, видимую сторону жизни. Но главное чинится и к душевному состоянию. В литературе шла борьба Чехова. Ещё в пьесе «Клоп» официальная критика учудила «литературский душок», а в «Бане» обнаружила «издевательское отношение к нашей действительности». Выставка «20 лет работы» была обнадеждена и писателями, пресса ободрила её поклонниками. Из готового тиража журнала «Печать и революция» был выдран портрет поэта с приветствием по поводу его 60-летия творческой деятельности. Маяковский заболел, врачи запрещали ему выступать. Все эти события стягивались в тугой узел. Болезненный, издерганный, с трудом перенесший нервное напряжение, Маяковский ищет утешения во встречах с актрисой МХАТа Вероникой Полонской, милой, очаровательной, юной девицей, и него молодой женщиной. Он хочет создать моральную и физическую защиту для себя.

маленькую семью, но находясь во взвинченном состоянии, тщетно события, не может привести отношения к гармонии.

14 апреля 1930 г., в возрасте 36 лет Маяковский выстрелил из револьвера покончил с собой. В предсмертном письме указанную причину своего ухода: «Любовная лодка разбилась о бетон». О других слагаемых, которые привели поэта к роковому исходу, сказано выше. Но никто никогда не узнает, каким было бы следующее мотив этого поступка. Маяковский сквозил про Есенина: «Не откроют нам причин потери ни петля, ни можжик перекинется». Финал тот же. Не забудем, однако, что кризис коснулся и возрения Маяковского, его понимания политической ситуации. Он не изменил революционным идеалам, но веру в них изменил подрывала нарождавшаяся тоталитарная система власти.

Смерть Маяковского глубочайшей болью отозвалась в душах самых выдающихся деятелей культуры его времени. Снова обнадежила критика и тоже заговорила о величине и революционном значении творчества Маяковского. Но... это не устраивало власти и писателей, близких к ним, и в «Правде», по их инициативе появилась статья, лицемерно названная «Памяти Маяковского» — исказжающая его творческий облик. Фактически это забвение поэта.

Однако прошло пять лет, и Сталин гласно подтвердил те же сказанные ему слова: «Маяковский был и остаётся лучшим, самой ярким поэтом нашей советской эпохи...». С этого момента началась канонизация поэта, которая нанесла ему не меньший урон, чем огульная критика. А в конце 1980-х — начале 1990-х — в эпоху пересмотра, переоценки всей литературы советского периода, появились скороспелые статьи и даже книги, вновь уже с иных позиций развенчивающие творчество и личность поэта.

Однако конъюнктура не способна поколебать величие Маяковского. В поэзии XX столетия нет другой фигуры, которая бы столь драматично и в таком масштабе соединила в себе противоположности главного революционного потрясения. И уже при жизни молодое поколение увидело в Маяковском своего трубача и запевальщика, в том, в последующие годы, не только в нашей стране, но и в Европе, Латинской Америке, на Востоке появились поэты, которые подхватили его революционный порыв и заняли авангардные позиции в искусстве слова: Арагон, Хикмет, Неруда, Незвал, Гуннар Борнёвский, Брахт, Чаренц, Тычинка... Имена всемирного значения. Каждый оставил признание, чем был для него Маяковский. Даже

одиного — это драма жизни России, отзывающаяся во всём мире, и, как бы ни оценивались события октября 1917 г., самая яркая, самая радикальная попытка обновления поэзии — её содержания и её выразительности — совпала с этим событием, слившись с ним. Это слияние и сделало поэзию Маяковского явлением мирового значения, оказавшим революционизирующее влияние на культуру и искусство современности.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Маяковский и футуризм

(изобретение ритмики и языка в поэзии Маяковского (рифмы, звуковая, рифма ассоцианская)

Архитектура «самоизбитого слова»

Стихи Маяковского

Агитационная политическая поэзия

Поэзия любви

Футуристическое стихосложение

Маяковский о противостоянии ...

1. Вспоминая молодого Маяковского («Маяковский в 1913 году»), А.Ахматова писала: «Не ленился Молодое руки, грозные ты ворвешься лесом». Что в ранних стихах поэта дало повод для такой метафоры?
2. Был ли Маяковский, вождь футуризма, правомерным футуристом? Сопоставьте футурмистические декларации о «символистике» искусства, о «самоцентром словес», разделявшиеся им, с его же утверждением: «Наш слово нужно для жизни».
3. Как и почему менялось отношение Маяковского к войне? Как это отразилось в стихах и поэме «Война и мир»?
4. Тема любви («Облако в штанах», «Флейта-поззионник»). В чём же неградиционность у Маяковского (социальный аспект)?
5. «Глупственый выход из его стихов — выход в действительность». Проиллюстрируйте эти слова М.Цвейга о Маяковском примерами из его агитационных и сатирических стихов.
6. Маяковский и Блок приняли Октябрьскую революцию. В чём разница в изображении движущих сил революции у двух поэтов (сделайте сравнительный анализ поэм «Хорошо» и «Двенадцать»)?
7. Каким предстаёт образ поэта во вступлении к поэме «Вошли голос»?

- Стих Маяковского рассчитан не столько на чтение, сколько на произнесение вслух, часто построен, то слышим звуком поэта, «на разговорной интонации». Как отражаются это в его структуре?
- Что позволяет стику Маяковского в сегодня быть интересным читателем?

#### Творческие задания



- Пожалуйте на примерах из стихов и поэм Маяковского особенности его поэтики: рифмы (составные, ассонансные), социальные сближения далёких понятий (в сравнениях и метафорах), гиперболические и гротесковые образы, топонимы в стихах (объясните это отличие от силлабо-тонического русского языка).
- На примере из произведений поэта покажите, как «живёт» слово в стихе.

#### Однотипный литературоведческий исследований



- Гипербола в поэтических произведениях Маяковского как средство сатирического обличения.
- Особенности образной системы вступления к пьесе «Марш голоса» (метафоры, сравнения, эпитеты, рифмы, ритмическая структура).
- Проанализируйте третью действие пьесы «Балаг» (акции и образительными средствами Маяковский показывает подавление свободы творчества (ирония, гротеск)?

#### Ключевые сочинения



- Любимая лирика Маяковского как вершина гигантского самовыражения («Облако в штанах», «Флейта-позывонок», «Люблю», «Про это», «Пигмы товарищу Кострову», «Они ми Тянье Яковлевой»).
- Маяковский о назначении поэта.

#### Темы рефератов



«Корявый говор миллиона» и библейская лексика в творчестве Маяковского [лексический анализ драматизированного произведения поэта].

#### Литература и другие виды искусства



Маяковский как художник-офицер иллюстратор своих произведений (Приведите примеры, проанализируйте вербальные и графические образы.)

Маяковский и футуризм. (Индивидуальное исследование.)  
Испиритные родины в творчестве А. Блока и В. Маяковского. (Коллективное исследование.)

#### Литература

- Маяковская Л. О Владимире Маяковском. — М., 1968.  
Автор книги — старшая сестра Маяковского. Она подробно рассказывает о детских и юношеских годах поэта.
- Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни. О поэтическом мире Маяковского. — Л., 1984.  
Книга Альфонсова посвящена поэзии раннего Маяковского (1912—1917) и поддержит выход в его творчество 1920-х гг. В ней даётся во многом новое прочтение стихов и поэм молодого Маяковского, анализ его поэтики.
- Катанди В. В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. — М., 1985.  
В книге в хронологическом порядке прослежена вся жизнь, творческая и общественная деятельность поэта.
- Кардичевский Ю. Воскресение Маяковского. — М., 1990.  
Читатель может познакомиться с остро и темпераментно написанной книгой Кардичевского, но при этом должен знать и отзывы о ней Ал. Михайлова (Маяковский: кто он? // Тез. — 1989. — № 12), В. Ковского («Жёлтая кофта» Юрия Кардичевского: Заметки на полях одной книги // Вопросы литературы. — 1990. — № 3).
- Михайлов Ал. Мир Маяковского: Взгляд из 80-х. — М., 1990.  
Художественный мир Маяковского, одного из лидеров поэтического авангарда XX в., представлен в книге без «хрестоматийного глянца», в диалектике поисков, проб, ошибок. Анализ творчества поэта, его сатиры, драматургии диктует автору освоение сделать вывод, что к концу своей короткой жизни Маяковский пришёл в столкновение с коммунистической системой, что послужило одной из причин его пристрастного и творческого кризиса.
- Михайлов Ал. Точка тули в конце. — М., 1992.  
Но наиболее полная и свободная от цензурных рамок биография поэта.
- Имя этой темы: любовь: Современники о Маяковском. — М., 1993.  
Книга создана на основе чёмужовых женщин, близко знавших Маяковского. Она обогащает наше представление о Маяковском-человеке.

## Литературный процесс 1920-х годов

■ Народ и революция — поэтические обобщения. ■ Из хроники 1917—1919 гг. ■ Литературные группировки

 Михаил Шолохов, оценивая и Октябрь, и весь ХХ век, как бурное, переломленное, часто гремящее железом время полных провалов, обрывов, самоотречений, назовёт этот период по-своему — «изломистым». Весь свой жизненный опыт он в России черпал из опыта катастроф, изломов, из жизни, из «России в обвале», как скажет А. И. Солженицын.

Эта традиция — искать возвышенно-красочные обобщения, ходить почти библейские образы Октября, видеть дальнюю перспективу как отворение мира — сохранялась очень долго.

■ Вспомните крылатое определение Октября в Петрограде, данное в название популярной в 1920-х гг. книги американского публициста и поэта Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» (1920).... А разве не о потрясённом мире говорят эти мятные строки А. Блока в «Двенадцати» — «ветер, метра на всём божьем свете? Вспомните и о «Сумасшедшем корабле» — повести 1930 г. современницы Блока петроградской романтики Ольги Фирш (1973—1961) о писательском доме, пароходе — корабле в гладком, промороженном Петрограде последнем приюте многих символистов, футуристов, креативных писателей. Образ великого погрязания, погибели корабля в ледяном уединён в этой исповеди даже названием «Город мёртвых».

Образно-метафорический лад в осмыслении революции продолжен в романе «Хождение по мукам» (первая книга опубликована в 1919 г. в Париже) А. Н. Толстым; в нём упоминаются и «Небесная сила — скорабль бытия пляшет на волнах» — и является и «небесная сила — самое время будто помешивало Россию сырой ложкой».

Всего завершённее эта образно-смысловая, философская метафизическая доминанта переломной эпохи, запрещавшей желания. Предстала в романе — итоге жизни Бориса Пастернака (он в 1917 г. было 17 лет) «Доктор Живаго» (1955).

Это метафорное, это чудо истории, это открытие — охнутое в самую глуху продолжающейся обыденности, без внимания к её звуку. Оно начато не с начала, а с середины, без какой-либо выработанных сроков, в первые подзарывшиеся будни, в самый разгар курсирующих трамваев. Это всего гениальное... [Выделено Б. Л. Пастернаком]

Начавший ХХ век стал именно в русской литературе подлинным первым, к тому же разомкнутым в не менее бурный, опасный век.

### Из хроники 1917—1919 гг.

Известный историк литературы Л. Я. Гинзбург, близко знающая 1920-е гг., А. А. Ахматову, Н. А. Заболоцкого, М. М. Зощенко, А. И. Куприянова, И. А. Гандельштама, сообщество обермутов (о них речь далее), вполне точно уловила явное противоречие в настроениях, возвышенных обобщениях, в «царственной речи» многих блестательных мастеров Серебряного века, переживших приход не календарного, а настоящего ХХ в.: «В речи символистской интеллигенции с большой буквы писались и серёжено произносились Бездна, Вечность, Искушение... Символизм кончался в новых смокнях условиях...». Слова пустые, как упразднённые величиями.

Попробуем перенестись в реальный исторический и литературный процесс 1920-х гг.

Обратимся к некоторым новейшим эпизодам хроники 1917—1919 гг., запомнившимся ныне летописцами литературной эпохи. Особо упомяну А. Ю. Голушкиным. На этих страницах мелькнут такие знакомые фигуры из Серебряного века, фигуры политиков (И. Бунинина и др.), являются и новые методы формирования новой литературы (в частности — митинги, заседания в кафе).

Июль 1917 г. Закрыты буржуазные газеты «Речь», «Новый мир», «Биржевые ведомости».

1 октября 1917 г. Подает в отставку Анатолий Луначарский (министр просвещения в правительстве В. И. Ленина // //) и связан с фактами разрушения памятников архитектора Кремля при взятии его большевиками: «Нельзя оставаться на месте, где ты бессилен. Поэтому я подаю в отставку. Но я умоляю вас, товарищи, поддержите меня, помогите мне. Храните нас, товарищи!»

ните для себя и потомства красоты нашей земли» (из выступления А. В. Луначарского).

**4 ноября 1917 г.** Н. И. Бухарин подверг резкой критике вышедших в отставку комиссаров, характеризуя их, как «вождей из Временного правительства, как дезертиров революции: «Время слоняющей власти прошло» (выделено мной. — В. Ч.).

**27 января 1918 г.** Выходит книга Ильи Эренбурга «Макары России».

«Удовлетвориться популяризацией и распространением документов старой культуры — значит горящий факел (Балаган в снежный сугроб)» (К. А. Федин. «На открытии Пролеткульта. Отклики. — Сызрань. — 1919. — № 1).)

**Июль 1918 г.** В связи с мятеjjом левых эсеров запрещен выпуск газет «Наше слово», «Народная мысль», «Великая Россия», «Жизнь», «Свободная жизнь», «Наша Родина». Выходит в это последний, 244-й номер газеты «Знамя труда».

**Сентябрь 1918 г.** Выходит книга Д. Бедного «Отцы духовных их помыслы греховные, сиречь гро поповские „чудеса“ правды словеса».

**24 ноября 1918 г.** Митинг «Храм или завод» во дворце искусств (бывший Зимний дворец). Из выступления Владимира Маяковского:

«Нам нужен не мёртвый храм искусства, где томятся мертвые произведения, а живой завод человеческого духа. Нам нужно ражающее искусство, ражаные слова, ражаные дела. Искусство должно быть сосредоточено не в храмах-музеях, а повсюду — на улицах, в трамваях, на фабриках, в мастерской и в рабочем квартале».

**Октябрь 1918 г.** Митинг «Интеллигенция и революция» в дворце на ул. Урицкого в Петрограде, организованный по инициативе М. Горького. Из речи г. Зиновьева, председателя Петроградской коммуны (т. е. губернатора, эмиссара Кремля в городе):

«...Мировая революция начинается. Началась всемирная война. Мы её признали, так не скрывайтесь же под выгравированными на нейтральности, заявите, что вы идёте под родную христианскую Россию, и протяните братскую руку рабочему классу» (выделено мной. — В. Ч.).

**Июль — декабрь 1918 г.** Сообщения о литературно-музыкальном вечере в актёрской чайной «Весёлая канорейка» при

литературном театре в Петербурге (участвует А. Куприн), о вечере футуристов в кафе «Домино» (участвуют Д. Бурлюк, Кандинский, В. Маяковский, Р. Ианев), об утверждении «списка величайших деятелей социализма, революции» (включён Гейне, исключён Владимир Соловьев), об попытке создания «Пролеткультса» (наравне с Пролеткультом), об открытии «литературного поэзия».

**6 декабря 1918 г.** Диспут «Пролетариат и искусство во время труда» в Петрограде:

«Революция, разделившая на два лагеря всю Россию, провела разрыв и между правым и левым искусством. В искусстве нужна новая революционная политика. Руководящая роль должна оставаться за новыми людьми в искусстве» (В. Маяковский).

**Ноябрь 1918 г.** Лекция К. Д. Бальмонта «Революционер я или романтик» в Политехническом музее. Объявлен «поэзия-вечер» И. Северинова «За струнной изгородью лир».

**1918—1922 гг.** «У циклопии есть в запасе хлыст, и есть зоркость, и есть беспощадность» — из мыслештампов 1918—1922 гг. Л. Д. Троцкого, председателя Реввоенсовета.

**1923 г.** «Мы по-прежнему солдаты на походе. У нас дневка (т. е. — передышка). Надо выстирать рубаху, постричь и причесать волосы и первым делом прочистить и смазать винтовку... Нам не боимся идти впереди и, может быть, не так уж далеко» (Троцкий. «Л. Д. Пролетарская культура и пролетарское искусство. — Память. — 1923. — 4 сентября).

### «Мирное началось во мгле качевья»

**1919 г.** Александр Фадеев (1901—1956), вспоминая свою дальневосточную молодость на Дальнем Востоке, юность других авторов Октября, скажет: «Мы входили в литературу волнами за волнами, нас было много. Мы приносili свой личный опыт жизни, свою индивидуальность. Нас соединяло ощущение нового мира, любви и любовь к нему».

В начале 1920-х гг. советская литература мыслилась «прежде все-таки христианской». О таком характере замысла говорил и художник, имея опыт живописи, архитектуры, кинематографии и т. д.

- Вспомните или просмотрите на уроке альбомы таких художников, как К. С. Петров-Водкин (1878—1939) с его «ненебесными» работницами, ранеными «комиссарами», Б. М. Кустодиев (1878—1927) с его пролетарским «великаном с музикой Бородой» («Бородин», 1920), архитекторов К. С. Мельникова (1890—1974) с «Домом-мастерской» в Москве, клубом «Буревестник» («Дом с колоннами»), Б. М. Иофан с «Домом Правительства» (1929) на улице Серафимовича в Москве (он оживёт в романе Ю. Трифонова «Дом на набережной» (1976). Мечтою проектов довоенной коммуны 1920—1930-х гг. доносят эти монументы.

Облик городов должен был быть герническим, предельно монументальным, напоминать о подвиге пролетарских масс, о павших за коммуну борцов.

Этот образ создавали кинофильмы о штурме Зимнего дворца, о залпе «Авроры», пьесы о «человеке с ружьём», о Дне в Смольном, открывавшем I съезд Советов — новую страницу в истории Вселенной, наконец, песни «Взвейтесь краине ночи», «Молодая гвардия» («В бой, молодая гвардия из борцов и крестьян!»). И конечно, «Интернационал» с его сумрачным величием заклинательных апокалиптических формул: «наши насилия мы разрушим», «гром великий грянет над севером и пальмачей», «владеТЬ землей имеем право, а паразиты никогда». Это была ритуальная мелодия для великана, коллекционера Прометея, для Мессии. Забыть этот образ, как и романы 1920-х гг., запечатлевшие герническое величие эпохи Октября — «Железный поток» (1924) А. Серафимовича, «Разгром» (1924) А. Фадеева, повесть «Ветер» (1924) и тем более рассказ «Сорок первый» (1924) Б. Лавренёва и др. — невозможно, несправедливо. «Это было при нас, это с нами вошло в поговорку», могли бы сказать нам тысячи известных и безымянных прозаиков, писавших о назвездных героях, в том числе — и Великой Отечественной войне.

Дух монументализма, «рабоче-крестьянской солидарности» создавали предельно эмаковые знаменательные портреты скульптора Ивана Шадра: «Крестьянин» (1922), «Рабочий» (1922), «Сеятель» (1922), позднейшие работы вроде «Девушки с колосом» (1934). А ученица И. Д. Шадра скульптор В. Мухина продолжила эту же тенденцию в известнейшем памятнике «Рабочий и колхозница» (1937).

Но далеко не все писатели, даже молодые, вновь пришедшие в литературу, воспринимали революцию как сплошной «праздник счастья и угнетённых»: для И. А. Бунина существовал иной временной — «окаянные дни». Молодой О. Мандельштам видел в них «ожесточение и ненависть и называл их «глухие дни» («Восходишь ты в глухие годы, о, солнце, судия, написал он в 1918 г.). И ещё более резкие, антипраздничные оценки — «бледотина войны — октябрьское веселье» (Л. Трифонов, 29 октября 1917 г.) — и страшные поэтические строки провожающей, разворачивающей Смуты:

Пулёмёт... Окончание — мёд...  
Видно, сладостен он для охочих  
Пробуривать свинцом народ —  
Непомерные, звёздные очи...  
(Н. Клюев. «Пулёмёт», 1918)

Непомерное, парадное представление об Октябре, о смысле революций Гражданской войны ныне явно разрушается. Из истории и литературного процесса уже не изгонишь (без осудимых) ни тревоги В. Г. Короленко (отражённой в его письмах-программах) ни притягательная сила террора, репрессий в 1919—1920 гг., ни «Стихи о голоде и терроре» (1923) М. Волошина, ни «Солнце мёртвых» (1923) Н. Островского о голоде и терроре в Крыму в 1920—1921 гг. И многое другое: стихи, песни о легендарных походах Первой Конной, вступлении Перекопа будут простым парадом, механическим экспонированием мощи победителей без трагических картин, созданных с другой стороны, со стороны побеждённых. Скажем, без картин Севастополя 1920 г., расставания с родиной солдат армии Красной, запечатлённой эмигрантским поэтом Вл. Смолёnsким:

Над чёрным морем, над белым Крымом  
Летели слова России дылом.  
Над голубыми полями клевера  
Летели горе и гибель с севера.  
Летели русские пули градом,  
Убили друга со мною рядом.  
И Ангел плакал над мёртвым Ангелом...  
Мы уходили за море с Брангелем...

Однако не одно возросшее богатство картин, образов, эмоциональных ситуаций Октября и Гражданской войны — итог пульсации

бликаций книги Романа Гуля «Ледовый поход» (1921), греческого романа Петра Краснова «От Двуглавого Орла к Красному знамени» (1894—1921), Николая Брешко-Брешковского «Наполеон Конёк» (1922) и т. д. Сейчас, после встреч с окаменевшими — на книжной странице, сцене или телекране — живыми, грустными — утрачивают нарочитый монументализм встречи с живым Николаем Турбинским из «Дней Турбиновых» М. А. Булгакова и даже с разного рода кустарно воссозданными «бронзовиками Голицына», казачьими есаулами, бросившими страну и комя, — мы способны сделать глубоко значимый вывод: а ведь и «живые» — изгнанные, обречённые на бездомность люди с погонами до самозабвения любили Россию!

Иван Шмелёв в 1924 г. в статье «Крестный подвиг», обращённой, скорее всего, к будущему, одним из первых сказал о троцкистском идеализме десятков тысяч юных офицеров, либовавших Россию, преданных либеральными болтушами, оскорблённых «хабыши» Брестским миром, общей картиной развали страны, — были — не «памециччи сыгни», не «барсков отродье», но «революционеры», не «враги народа», — как лжецы дисали: то бывшие сыновья России. Были среди них казаки и сыновья — крестьян, рабочих, мещан, крестьян, дворян — всего народа. Они оставили училища, прилавки, инструменты, кося, плуги, книги, свои же свои надежды — юные надежды — не без страдания и во имя долга! Пошли искать, добывать Россию. Пошли за честь Родины и ставшей им ещё дороже, — через страдания.

При чутком отношении к мучительным «Окаймлённым дням» (1918—1920) И. А. Бунина — этим дневникам страшных лет, из его рода исповеди на Голгофе перед разлукой, и в них — в этом револьверный лай, залпы расстрелов, окрики всякого рода кровождей, «углубляющие» революцию, можно уловить полутона бочайшего страдания, боли, тоскующей любви к России: «...бы я эту „икому“, эту Русь, не любил, не видел, из-за чём бы я так сходил с ума все эти годы, из-за чего страдал так беспрерывно, так лют? А ведь говорили, что я только ненавижу» («Окаймлённые дни»).

Больше того. Своего «плачущего ангела» (плачущего над Русней и за Россию) можно обнаружить и в самых злых, написанных сплошной «контрреволюцией» статьях И. Шмелёва, сокрытых в книге «Душа Родины» (1967), и в дневнике скитаний сатирика Дом-Аминадо «Посезд на третьяком пути» (1954), и, конечно, в «Д

тищах глухонемых» (1919) М. Волошина, готового молиться «за других»... Даже ненавистная в известном смысле А. Блок и И. Гиппиус, «женщина, безумная гордышка», создавшая поэму «Чёрную книгу» (дневник 1911—1921 гг.) смуты, гибели культуры, и та не умещается по одни стороны баррикад. Как пушкинский летописец «Лебединого стама» (белой гвардии, «пароходников» Лавра Корнилова на Дону) М. Цветаева.

Новый подход к трагической эпохе революции, Гражданской войны, и 1920-м гг., и литературному процессу данного периода — это собирание всего, что выше, главное, чище узкокастовых, групповых, тем более разрушительно-утопических пристрастий. Важно собрать всё, что объединяет писателей, даже винившихся волей судьбы по разные стороны баррикад. Революция и Гражданская война — это весьма противоречивый процесс, отталкивания и притяжения людей, ломки и становления, изгнания ими родины.

«Кроме слова „искусство“ у нас в сознании присутствует», — слово «революция» (А. Блок, 1920).

\* \* \*

#### Как возникли Пролеткульт и «Кузницы»?

Пролетарские культурно-просветительные организации (Пролкульт) возникли, как известно, незадолго до Октября. Цель определялась достаточно громко, «выработка самостоятельной пролетарской культуры». После Октября тысячи молодых рабочих, ремесленников, людей из низовой России пришли учиться пролетариатству, рисованию, искусству театра. Идейным руководителем этой немискушённой молодёжи (и даже людей с жизненным опытом) оказался А. А. Богданов (1873—1928), социолог и физиолог, дискриминированный В. И. Лениным в 1908 г. за отступления от марксизма, творец «Всеобщей организационной науки», первого опыта создания современной информатики и кибернетики. Тогда В. И. Ленин с грустной ironией в адрес одного из важнейших Пролеткульта замечал: «Учиться надо автору не „пролетарской науке“, а просто науке», то А. А. Богданов сочинял удивительные пьесовые предисловия именно к неучёным, народным пролетарским стихотворным книжкам.

Пролетарская поэзия «Кузницы» (1920—1923) — это всецело обобщение первого этапа в становлении новой литературы, обобщение глубинного мифологического осмысливания Октября. Она вышла из

Пролеткульта, в ней были яркие индивидуальности — Владислав Кирilloв (1890—1943), Михаил Герасимов (1889—1930), Василий Александровский (1897—1934), Василий Казин (1898—1981) и др. Но как нивелировала эти индивидуальности грандиозности, больших чисел и пространств, Пресловутый миф! Коллективная программа управляла ими — от выбора званий книг до выбора оттенков словесных красок; «Магнито-железный мессия» В. Кириллова с его призывами («Всё ищут завтра — сожжем Рафаэля»), «Мускулы тяжести простят» (1918) В. Александровского, «Железные цветы» (1919), «Завод» (1919) и «Железное цветенье» (1923) М. Герасимова, «Литература рабочего удара» (1918) А. Гастева (до 1926 г. было много переизданий этой книги о поющих машинах, о душе б/т интонации и эмоций), «Рабочий май» (1922) В. Казина... Такова топонимика этой поэзии. Перекричать пролетарских поэтов, преобразив Россию в космическое тело, в какую-то раскалённую дырокольную комету, а реальный рабочий класс в огромного истукана с золотом, с булыжником, в гору мускулов, было почти невозможно.

Как жили многие русские писатели в первые месяцы и годы после Октября? Атмосферу грядкой нужды, выживания, голода и холода, мелочной зависимости от управдома, коменданта, обременяющего человека к скучному пайковому снабжению, красно передал Петербургский поэт Вильгельм Зоргенфельд (поэт А. А. Блока, в стихотворении «Над Невой»):

Гражданина окликает  
Гражданин:  
— Что сегодня, гражданин,  
На обед?  
Прикрепляясь, гражданин,  
Или нет?  
— Я сегодня, гражданин,  
Плохо спал.  
Душу я на керосин  
Обменял.  
(Сб. «Страстная неделя», 1920)

Однако страшнее бытовых невзгод была растущая напряженность. Она заставляла искать особой «тайной свободы» (А. Блок). В связи с закрытием оппозиционных изданий, матисковым центром возникла особая форма выражения «тайной свободы» — так называемая

литературно-бытовиковая проза, «кошкоочное» бытописательство, изображение общих впечатлений по крупицам, осколкам, в форме советского фотоснимка. «В ритме дней» (1918) — так назвал свою серию статей о революции публицист П. Муратов. «Дни» Ю. Шумягина, «Октябрьские дни» И. А. Бунина — эти установочные изображения нового жанра миниатюр были весьма характерны.

### Проза дневников, писем, новый вид плачей

Алексей Ремизов: жанр плачей и молитв. Особую роль в становлении новой литературы занял москвич Алексей Михайлович Ремизов. Он всегда был заступником русского слова. Даже в 1904 году после публикации «Стихов о Прекрасной Даме» (1904) Ремизов рекомендовал, помня о муромской деве Февронии, «Богородицу по мукам», назвать свой сборник в духе феодальной Руси «Стихи о прекрасной Деве». Почему? Какая дева? «Дама в глубинах Geist'a (по-немецки — «духа») русского языка никогда не скроется», — писал он Блоку 17 апреля 1917 г. Этот археолог языка, «креставратор» притч, легенд, творец забытых речевых конструкций, ценитель языка протопопа А上岗甫 считал, что язык может быть предметом изображения. Он умеет укрупнять стихию мысли, чувства, вносить ироничность, создавать узор (корнамент) в речь, усиливать живое личностное начало в ней. Одна из его книг даже называла «Россия в письменах и репликах народных низов».

Измысливание слова, его перескоки в диалогах и беседах в домашней среде, поиски речевой свободы в романе привели на смену плотным развернутым бытописаниям. Ремизов обратился на языке конкретному говорению, искусству рассредоточенного призыва конкретному говорению, искусству рассредоточения изысканности в тексте, усиливать свободу слова, смешивать наивную, публицистическую, пасленную стихию языка.

Слово — наследие одухотворенного мира, особенно слово из народного разговорной речи и церковнославянского языка с его лексикой, — предмет его заботы.

Проза дневников, писем, плачей. В чём повествовательная способность жанра дневниковой прозы, письма- послания, раскрытие на активнейшее творческое, а не только житейско-бытовое восприятие?

Известный русский писатель Леонид Андреев, не привыкший к Октябрю, оказался «независимым» уже в Финляндии, на изолированной от всей русской культуры своей даче на Чёрной речке, в рабочем кабинете со статуей Медичи и картиной Н. К. Рериха.

На этом пепелище России, сидя на неуклюжё-грамматической скамье, он ощутил страшную серию утрат и создал в письме Н. К. Рериху маленький шедевр прозы исповедального стиля. В письме это почтовая проза, способная стать основой цикла миниатюр, в ней есть недосказанность, сулящая возможность пророчества. Л. Н. Андреев создаёт свой портрет на фоне разлома эпохи.

«Все мои несчастья сводятся к одному — нет дома, был бы же маленький дом и Финляндия, с которыми сжился. Наконец бывало, осень, потемнеют ночи, и с радостью думаешь о тепле, свете, кабинете, сохраняющем следы десятилетней работы над романом. Или из города с радостью бежишь домой — в тепло и «своё». Был и большой дом — Россия с её могучей историей, силой и простором. Был и самый просторный мой дом — искусство, творчество, куда уходила душа. И всё пропало. Был маленький дома — холодная, обвороженная дача с пыльными стёклами, а кругом чужая и враждебная Финляндия. Нет России и творчества. Так жутко мне без моего царства, и я словно потерял я всяющую защиту от мира. И некуда прятаться ни от осенних ночей, ни от течали, ни от болезни. Изгнаник — из ды — из дома, из России и из творчества, я страшнее изгнанника для себя потерю последнего. испытываю тоску по бывшей летристике, подобную тоске по родине».

Не правда ли, это уже и не письмо? Скорее маленький эпитетвореник в прозе, послание одного эмигранта другому, изменившему дневника не для одного сюжета!

«Окаймленные дни» (1918—1920) И. А. Бунина по своему характеру принадлежат к интимной, даже «спотаённой» литературе, и опубликованные ныне дневники М. М. Пришвина 1920-х гг. Авторы их прекрасно осознавали опасность не только публикации и написания их, потому они тщательно скрывали свои дневники. «Окаймленные дни» — это история сопротивления души её мельчанию, оподлению, угасанию духа. Иван Бунин, им же так называемое углубление революции в Москве, Петербурге, Париже, Киеве, не просто негодует (как негодовал В. Г. Короленко в письмах Луначарскому против фактов смертной казни без суда). Он мучительно ищет истоки этой всеобщей катастрофы, поражающей

и культуру, следы «преступления русской литературы», всегда готовящий напоминать народу, что и у него есть обязанности, и ответственность за Россию.

В таких сплохах, муках и борениях шло рождение многогранного, свободнопланового образа России и революции. Не надо его упрекать. Хотя, безусловно, нет нужды во всём соглашаться с Бунином. Александр Блок, герой литературного процесса, в полной «Двенадцати» и «Скифами» был вообще объектом множества несправедливых обвинений. Многие признавали правоту появления Христа, абсолютно хрупкого, «нематериального» призрака («за югой невидима»), идущего во главе анархической команды («снежной поступью надвьюжной»).

**Алексей Михайлович Ремизов (1877—1917) и 1917—1918 гг.** создал два плача, ярко и наглядно представивших саму причину, слезных молчаний, духовной экспрессивности, орнаментальности, с повторами, обращениями ко всему Русской земле, к народу. Он открыто обратился к древнерусской поэтической традиции при создании «Слова о погибели земли Русской» (31 декабря 1917 г.) и «Заповедного слова русскому народу» (1918). Эти плачи созданы в Петербурге, обращены прямо к Руси («... моя родина, обречённая, пошатнулась ты, меколебимая...») и к «змынённому Сиутою народу» («Русский народ, что ты сделал? Жил своё счастье и всё потерял. Одурченный, плюхнулся свиной в грязь... Землю ты свою забыл колыбельную»). Эту коллекцию плачей, именуемую народом, Русью, нельзя, конечно, сравнивать с толпой, ещё не ставшей «железным потоком» в романе А. Серафимовича. Как и со «множествами» в «Падении Европы» (1921) А. Малышкина.

У него принципиально иной, особенно во «Взвихренной Руси» (1917), народ — заблудившийся грешник, мучимый сознанием греха, абсурдностью своего поведения. Ремизов создал «был тип диалога художника и народа, условного великана, «с великими в башке и с наганом в руке» (Малковский) — вовсе не всегда Был и Ленин «в башке», — великана, «ангела-зверя», ставшего в итоге судьи вершителем своей исторической судьбы, иной чистой души, фактически новым самодержцем, творцом



«народного самодержавия» (С. А. Аскольдов). Словесные фразы Ремизова напоминают картины Страшного суда:

«Растерзанный, с расстёгнутым воротом, без шапки, синий винтовку в левой руке и отирая пот, идёшь ты.

Кто тебя гонит? Куда идёшь?

И нет конца.

— Иди, Кайн, иди!

Пересохими губами повторяешь ты всему миру горючие и смелые призывы. И никто не отвечает тебе.

Отчаяние твоё равно отчаянию сына погибели».

(«Золотое слово русскому народу»)

Под диктоаву Великих Целей: новые голоса. Этую традицию творческой жизни под знаком Великих Целей, народосбережения и сбережения русского языка одним из первых возродил в книжной виде друг и литературный современник Фадеева, комиссар Чапаевской дивизии **Дмитрий Фурманов**. Он по-своему обожал любимые им человеческие характеры, столь необходимые в эпохе революции. В «Чапаеве» есть сцена диалога Бойцов, бывших ткачей, в Иванове-Вознесенске перед отправкой на Колчаковский фронт. На вопрос одного героя, смущённого весьма тяжким положением на фронтах, мizerными хлебными пайками: «Как же генеры наши дела пойдут?» — безымянный оппонент, точнее, как автор ответил: «Дела сами не ходят, дела водить надо...»

«Общего дела водители»... Таких героев стала искать в эпоху революции новая литература. Все 1920-е гг. — это время создания новых характеров, имеющих прототипов в реальных людях, выделенных писателями — начиная с Д. Фурманова, М. Шолохова, А. Фадеева, А. Серафимовича, Б. Лавренёва, В. Иванова и др. — на фронтах, часто в критических ситуациях борьбы. Эти и сотни других, часто очень молодых, писателей будут объединены в самую многочисленную писательскую организацию — **Российскую социацию пролетарских писателей (РАПП)**, поглотившую существовавшие ранее пролетарские объединения («Октябрь») и другие ассоциации. РАПП просуществовал — в нелёгкой борьбе с самими перегибами, чванством, командно-административной горячкой — до 1932 г.

Дмитрий Андреевич Фурманов (1891—1926), создавший роман о Чапаеве, человеке-легенде, герое, в чём-то напоминавшем партизана революции, стихийного заступника масс, искренне пре-

«дать ли Чапая действительно с грехами, со всей человеческой гречкой или, как обычно, дать фигу фантастическую, то есть хотя и яркую, но из многом кастрированную?» Он знал давление легенды, мифа: если говорить о грандиозном, то и все герои должны были быть... монументальны!

По сути дела, возникла конфликт между Материализмом и его интерпретацией, коммунистическая трактовка живого характера. Конфликт комиссара Клыкова с реальным Чапаевым (комиссар был время, как педагог, стремится «подтянуть» его, как несовершеннолетнего ученика, до некоего образца) по-своему симптоматичен. Он отражал всю природу уже возникающего комменклатурного под-



Кадр из фильма «Чапаев». В роли Чапаева — Б. А. Бабочкин



Памятник В. Чапаеву в г. Самаре.  
Скульптор М. Мануйлов,  
архитектор И. Ленебард. 1937

хода к жизни, жажду руководящих и  
но переделывать человеческую природу  
руководимых. И Клычков и Троцкий  
и сам Д. Фурманов с известной определённостью, свысока смотрят по старные объяснения Чапаевым единства, равенства, жизни по правде.

Автор «Чапаева» с некоторой иронией приводит мысли Чапаева. Они-то и остались самыми живыми, самодвижущимися в романе:

«— Вот ты тащишь из чужого дома, а оно и без того твоё. Раз окончится война — куда же оно всё пойдёт, как у тебя? Всё тебе. Отняли у буржуя сто коров — сотне крестьян отдадим по корове. Отняли одежду — и одёжу разделили поровну... Верно ли я говорю?»

— Верно... верно... верно... — рокотом катилось в книгу. Вспыхивают кругом ожилающие лица, рыщут восторгом глаза.

Наивно, конечно, смешно звучат эти речи деревенского публиста. Но как искренно они даже в своей ограниченности!

Так Чапаев пробует апокалипсис истории превратить в обновление мира. Митинговые откровения всегда просты, наивны сама по себе наглядность и быстрота проведения, чрезвычайно таких «земельных» или «школьных» реформ и есть подтверждение доказательство их истинности. Не будем судить о пршибко неграмотного реформатора с саблей. Не так уж давно уходили (и уходят) от него администраторы, легко упразднившие на наших глазах тысячи деревень, обещавшие «коммунизм» — через двадцать лет...

Можно сказать, что герой оказался в чём-то сильнее автора: материал истории не поддался схематизации. И смиходительный ироничный взгляд комиссара-догматика на «подопечного», про подконтрольного во всём героя не обесцветил его. Ещё больше улучшения внесли в характер Чапаева фильм братьев Вышинских «Чапаев» (1935) и игра актёра Б. Бабочкина, превратившего героя в степного атамана в чёрной бурке с саблей, «своего и да».

и опроверг 1930-х гг., сделавшего шаг к бравому солдату Троцкому и впоследствии — и к Василию Тёркину...

\*\*\*

Настоящий, не календарный XX век захватывал в 1918—1929 гг. Россию. Он рождал и праздничную радость, и испуг перед зверем-волкодавом, как скважет поэт О. Мандельштам...

Людеподобный исторический оптимизм испытывал в эти годы — творился новый человек, новый народ даже на окраинах — Александр Серафимович.

Александр Серафимович Серафимович (1863—1949). «Железный поток» был создан не новичком в литературе, а признанным мастером русской прозы. А. Серафимович начал свой творческий путь — благословения Г. И. Усленинского, В. Г. Короленко — ещё в конце XIX в. Его рассказ «Бык» (1908) весьма высоко оценил Н. Толстой.

А Серафимович — непосредственный участник революционных событий в Москве — искренне верил в этот живот, не кабинетный, не книжный живот народа. В конце концов, прочитал Серафимович, народ разошёлся в сущности, скажем, Керенского, Родзянко, Миллюкова и этого Временного правительства, увидев в нём «кипятильник капитализма», скопище «мармеладных вождей», воплощение капитализма.

Разум народа выразился по-своему и в ходе Гражданской войны.

Как же пришла в движение вся вулканическая лава в «Железном потоке»? Почему в этом небольшом произведении ощущено движение истинного эпоса?

Поднятие царизма в феврале 1917 г. однаково одобрительно приветствовали многие будущие антагонисты. Декрет Ленина о земле (октябрь 1917 г.) все услышали — в том числе и на Кубани, — но до весны 1918 г. воспринимали как-то неконкретно. И вот пришла она на Кубань весна 1918 г. Надо сеять — и казакам, и пришлому (погородним), вчерашним батракам. Где сеять, на чьей земле (погородней),



Обложка одного из первых изданий  
произведения А. Серафимовича



пленного Черноморского флота (правда, уже разложенных до химической вседозволенностью) оказались отрезанными от Москвы от главных сил Красной армии. Сюжет — с прологом и множеством кульминаций! — создала катастрофическая история.

Некоторые писатели 1920-х гг. даже главы романов называли «волнами», «заплами», как будто имитируя развитие действий среди множества людей. Серафимович этот стилистический прием на события не накладывает. Он рассматривает это сбоями в психологии. Толпа темещая — да, еще толпа, не армия и не народ! — крайне возбуждена опасностью. Она винит всех. Угрозы адресуются даже большевистской Москве: «А почему соловьевы? Власть подмоги никакой не дает? Сидят соби у Москви, грохочут а нам хлебать що воны заварили?» Из хаоса реплик, гула вырывается глухая и слепая безадресная досада:

— Знаю, завели, — густо отделились солдатские голоса, грохнувшись колыхнувшись штыками.

— Куда же мы теперь?

— До Екатеринодара,

— Та там кадеты.

Некуда податься...

У ветряка стоит он [т. е. Кожух] с железными челюстями и немыко смотрит острыми, как щипы, глазами.

Тогда над толпой непоправимо проносится:

— Прода-али!

...Судорога побежала по толпе, и стало тесно дышать.

В «Железном потоке» не так уж много чисто батальных сцен. И если возникает в романе картина боя, то мы видим в основном кровавую мешанину страсти.

Они пришли на встречу казакам таманцы вывели всех... безоружных детей, стариков... Может быть, это вообще было не сражение, а первое отчаяние? А может быть, расчётливая эксплуатация «небытости», т. е. совестливости, жалости, общечеловеческой морали «киргах»? В «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова партизаны поручают одному из бойцов лечь на рельсы на пути бело-бронепоезда: авось не станут давить и остановятся...

Фантастическая картина шествия обречённых и великодушия казаков, возникает и у Серафимовича:

Она скватила ребёнка, единственное оставшееся дитя, и, застынув у груди, кинулась на встречу нараставшей в топоте лавине. Сме-ерть!.. Сме-ерть!.. идёт!

Сколько их тут ни было, скратив, что попалось под руку, нащупну, кто охапку сена, кто кафтан, хворостину, раненые — свои костили, — все в исступлении ужаса, мотая этим головами, бросились на встречу своей смерти.

Сме-ерть! Сме-ерть!

Рабочие бежали, держась за подолы матерей, и тоже только кричали:

Смелть... Смелть...

### Литературные группировки

Литературный процесс в 1920-е гг. характеризовался сохранением классового размежевания писателей, часто насаждаемого партией, делением их на «пролетарских», «крестьянских», «коммунистических», «путунчиков», «внутренних эмигрантов» и т. п.

«Кто такой путунчик? Путунчиком мы называем в литературе, и в политике, того, кто, ковыляя и шатаясь, идет до известного пункта по тому же пути, по которому мы с вами идем гораздо дальше. Кто идет против нас, тот не путунчик, тот фраг, того при случае высылаем за границу, ибо благо революции для путунчиков закон» (из письма Л. Д. Троцкого — Ф. Раккольникову).

Были малые литературные группировки и даже такие крупные, как в 1920-х гг., как Л. Леонов, А. Малышкин, М. Зощенко, Бабушкин, Б. Лавренев и др., в той или иной степени падали в «путунчики», даже во «внеоктябрьские» писатели.

ПФ (Левый фронт искусства) состоял в основном из поэтов и писателей предреволюционного ФУТУРИЗМА во главе с В. Маяковским, О. Бриком, В. Арбатовым, Н. Чужаком, В. Каменским,

А. Кручёных и др. Возник он в 1922 г., и просуществовал спорах, борьбе с пролетарскими, крестьянскими писателями и др. — до 1928 г. Недолгое время в ЛЕФ входил Б. Л. Пастернак. Теоретики этого течения утверждали союз искусства с Пролетариатом, функции «жизнестроительства» в искусстве, при этом веровали в технический прогресс, а в искусстве — «литературу факта», репортажа, монтажирования документов вместо памфлета, отменяя его как пережиток прошлого. Для пролеткультиваторы — это эпигоны старого реализма, «как будто залатки на выделявший пушкинский фраке», повторяющие «романы-классиков». В своих «Приказах по армии искусств» Ильинский порой в угоду программе, диктующей течения то призывал «пулями по стенке музеев генитьвать», а небеса «шарахать из зобетона», то вообще отвергал всякое личностное, интимное начало в творчестве: «Улицы — наши кисти, площади — наши литры...»

«ПЕРЕВАЛ» — марксистская литературная группа, основанная в Москве в 1923—1924 гг., быстро выросшая в 1926—1927 гг. и имеющая издательскую базу в виде журнала «Красный поэт» и сборников «Перевал» (выходили до 1929 г.). Неформальным лидером «Перевала» был критик А. К. Воронский (1884—1943); в группу входили (или были близки ей) А. Весёлый, М. Горбунов, М. Светлов, Э. Багрицкий, А. Платонов, И. Катаев, А. Машков, М. Пришвин и др. «Перевал» отстаивал свободу писателей от спотично навязываемого социального заказа, защищал право автора на выбор темы, жанра, стоявшего индивидуального героя, борясь с нормативным управляемым искусством. Теоретики утверждали реваншисты пролетарской литературы. Стихи группы Пролеткульта для А. К. Воронского — это «красные псалмы», но всем не новая литература, а перелицованный И. Семёнов, К. Бальмонт... Это всё привлекало к «Перевалу» интеллигентов. Для первоальцев художественный образ — гораздо выше, сложнее, многозначнее любой голой идеи, схемы, даже громко заявленной. Любимейший образ теоретика первоальца Д. Горбунова в его книге «Поиски Галатеи» (1929) — античная нимфа Галатея, которая рождается скулптором в союзе с материалом путём «освобождения» её из глыбы мрамора, отсечения от глыбы чего-либо иного, случайного. Проект, воображаемую скулптуру — это идеал красоты художник как бы провидит в бесформенной, грubby, немой глыбе мрамора, он пламенно верит в свой образ и то

не после труда-просвечивания как бы встречается с образом. Он не знает, а отыскивает волшебную фигуру.

КОНСТРУКТИВИЗМ, или ЛЦК [Литературный центр конструктивизма], возник в 1924 г. и — не без нажима — распался весной 1927 г. Позиция этого объединения — в него входили И. Сельвинский, Т. Дуглаская, В. Инбер, Б. Агапов, Э. Багрицкий, Е. Габриэль — выражена теоретиком К. Л. Зелинским: «Любовь к цифре, к деловой речи, цитате из документов, деловому факту, событию — всё это черты, характерные для конструктивизма». В какой-то мере это было повторение программы «Большого» — его устремления к безнациональному искусству, к европеизации, преодолению человека с его слабостями, тонкостями и «архаизмом» привязанностей к дому, семье, прошлому. Архитектурные небоскрёбы маячили где-то в глубине программы конструктивистов как знаки золотого века. На практике это было предельно полное, рациональное подчинение образов, стихов (а в стихотворении — даже рифм) теме произведения, а не его, почти технической, конструкции, утрату национальной специфики искусства.

ОРБИМУ (Объединение реального искусства) — крайне малочисленная, почти камерно-салонная группа поэтов (многие из них позже публиковались), находившаяся под влиянием футурристов (Кубинкова), ставившая целью пародийно-абсурдное изображение действительности. Группу обэриутов основали в 1926 г. Давид Харыс (1905—1942), Александр Введенский (1904—1941) и Николай Заболоцкий (1903—1958). В разные годы к ней присоединялись прозаик К. К. Вагинов (1899—1934), драматург Е. Л. Шварц (1896—1958), а из художников с обэриутами сотрудничали Павел Федоров и Казимир Малевич. В 1970—1980-е гг. эксперименты обэриутов вспомнились, были продолжены многими представителями авангардного искусства (Г. Сапгир, И. Холин, Д. Пригов, Т. Кипиашвили, Н. Войнович и др.).

Безусловно, многие поэты и прозаики существовали помимо группировок — как в СССР, так и в эмиграции. Трудно было принадлежать к какой-то школе О. Э. Мандельштама, современника и попутчика самому себе, как и А. Ахматову, М. Зощенко, А. Твардовскому. Марина Цветаева говорила о своей полнейшей независимости так: «Мне в современности и в будущем места нет... Я не против меня, сколько я против неё... Я её люблю. Она меня — не видит». Поэтесса после «Лебединого

стана» (1917—1921), цикла стихов о подвиге белой гвардии, заняла позицию «ни с теми, ни с этими», многие годы сочиняя свою особую трагическую страну:

...страну мечты и одиночества —  
Где мы — Величества, Высочества...



Александр Александрович Солженицын (1901—1989) («Мой Дальний Восток. Россия — издали»). Роман «Разгром» (1925—1926) был новым и по материалам и по складу повествования, он был более ориентирован на эпическую традицию Л. Н. Толстого. Этот роман, обращенный к традициям отечественной литературы, к общенациональной проблематике, был не хроникальный, а сюжетный, с ярко очерченными характерами.

рассматривать в ряду истинно важнейших эпических (или даже антических) произведений, ставших классикой советской литературы: «Белой гвардии» (1924) М. Булгакова, «Тихого Дона» (1—2-я кн., 1928) М. Шолохова, «Хождения по мукам» (1938—1941) и «Петра Первого» (1929—1945) А. Н. Толстого, романы М. Горького «Дело Артамоновых» (1925) и «Жизнь Клима Самгиня» (1925—1936), а также «Чевенгур» (1929) А. Платонова, «Жестокости» (1933) С. Н. Сергеева-Ценского.

Голос Льва Толстого действительно слышен в «Разгроме», ощущим и его проницательный, щадительно отбирающий драматический взгляд. Достаточно сопоставить покорность судьбе раненного Андрея Болконского («Война и мир») на поле Аустерлица и веру Кутузова в абстрактные всемогущие начала истории, в дух войска с психологическим состоянием Левинсона в «Разгроме» после отступления, строительство нового отряда от белых, как проступает ясное сходство интонаций, приемов замедленно-пристального раскрытия потока эмоций, ощущений героя: «Увидел свой отряд, измученный и поредевший втрое, уныло растянувшийся вдоль дороги, и понял, как он был смертельно устал и как бессилен он теперь сделать что-либо для этих людей, уныло плетущихся позади него. Они были чистоественно не безразличны, близки ему, эти измученные первые люди, ближе всего остального, ближе даже самого себя... Но...

...но мог уже ничего сделать для них, он уже не руководил ими, и только сами они еще не знали этого и покорно опускались за ним, как стадо, привыкшее к своему вожаку».

Былое использование слова «куныло» (да еще и «плакорно») — выражение стихийного, по инерции движения массы, вообще подавление сверхусталости, почти полнейшего растворения воли, утратившего волю, а столь же безвольной массы очень опасно: это уже не сражение революционной массы, устрашающее шествие, несение крестной ноши. Нести эту ношу, как на Голгофе, тяжело, но и сбросить — невозможно...

«В панике, рассстроенным кучками метались по златокосому полю люди, на бегу отстреливаясь из берданок» — так воссоздает автор бой, в котором Морозка спас индивидуалиста Мечика.

Фантически и эти «берданки» (т. е. охотничье ружья, — В. Ч.) — пушек, и тощие пайки партизан из сухарей, и сами грозные пушки белых и японцев, метущие снаряды («огненно дробящие рыбы»), — все говорят о предельном превосходстве силы над партизанами. Невозможно его победить, если почтить невозможно даже выжить... Одна из двух последних картин боя, вернее, разгрома отряда Левинсона может, вероятно, даже спасти. Писатель усиливает впечатление бедствия неожиданной — снаряды плывут в воздухе, как рыбы: «Их заметали — пулемёты затрещали им вслед, и сразу запели над головамиочные свинцовые шмели. Огненно дробящие раки иновы затрепетали в небе. Они ныряли с высоты, раскрывая пасть, и с громким шипением вонзались в землю у лошадиных ног...

Опираясь назад, Левинсон видел громадное зарево, искавшее над селом, — горел целый квартал, — на фоне этого зарева металась одинокими и группами образы огненноликие фигуры людей».

А Фадеев пишет словно не о смерти, не о гибели, а о победе над ними, над всеми античными гибельными обстоятельствами. Номы «разгром» и «победа» меняются



А. Фадеев. «Разгром». Иллюстрация И. Ожелло

местами. И разгромленный отряд Левинсона непобедим, и беждающие будут в итоге разгромлены.

Сейчас, в свете всей сложной судьбы А. Фадеева, некоторые эпизодов «Молодой гвардии» (1946, 1951), совершенно иное, в «Разгроме», при явной ориентации на толстовское поступление фразы, на толстовский подход к изображению «околобояльщика в психике, потока чувств, решений («диалектика души»), олицетворяло светлое романтическое мировосприятие. А. Фадеев глубочайший лирик в прозе. Он, безусловно, не упускает из виду как систему событий, чередование встреч и разлук героя, но всегда мощный лирический поток, восхищение человека, который омыает предметный мир, событийную канву. Стихия лирики входит в детали и подробности.

Таким образом, роман «Разгром» — это лиро-эпическое произведение, где сочетается и толстовская поступь прозы, и волны поэзии, где описание и переживание слиты в многоизначительных подробностях, где даже пейзажи по-своему романтичны, насыщены значимым.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Поэтическое, эпическое и эпистолярное осмысливание сюжета «Дневника проза»

Лирическая проза в жанре «плачей», «лириче», «лирико»

Своеобразие «орнаментальной» прозы

Литературные группировки 1920-х гг.: их сходство и различия

Интерпретация (толкование произведения) как целостное представление в единстве всех его частей

Радикализм в пропаганде

1. Как вы думаете, почему актуальными жанрами литературы становятся дневник, серия газетных очерков, письма в эпоху братоубийственного времени? Только ли одна расширение акцентирует страницы «Окаймленных дней» И. Бунина, «Ноутбука временных мыслей» М. Горького?

<sup>1</sup> О жанрах губернаторики (статья, очерк, заметка) вы можете прочитать в учебнике А. И. Ольсенкова, Л. М. Рыбченковой «Русский язык и литература. Русский язык. 10–11 классы». Базовый уровень. – М., 2014. – С. 139–154.

2. Классами художественными премиями А. С. Серафимовича признается в «Железной погоне» фактическое отступление красной Таманской армии в победное шествие?
3. Почему реальный народный характер Чапаева оказался в романе Д. Фурманова склоннее автора-морализатора и комиссара Клыкова?
4. Как сочеталось эпическое и лирическое начало в «Разгроме» А. Фадеева? Почему А. Фадеев до конца дней считал себя «родом из Революции», берёт память о ней как величайшую святыню?

Человек в огне Гражданской войны («Разгром» А. Фадеева, «Сорок первый» Б. Лавренёва).

Дневник «для себя и для других» как документально-лирическая летопись трагической эпохи («Окаймленные дни» И. А. Бунина, «Дневники» З. Н. Гиппиус, «Несвоевременные мысли» М. Горького). (Коллективное исследование.)

2. Воспоминания современников об А. С. Серафимовиче. – М., 1977.

В книге развернут обширнейший и увлекательный «видоряд» событий драматичной жизни писателя — арест и ссылка в Менделевь после неудачной попытки чареубийства (вместе с А. И. Ульяновым), гибель сына Анатолия в один из дней Гражданской войны, история публикации и «Октябрь» первых книг «Тихого Дона».

3. Скороступова Е. Б. Русская советская проза 20–30-х годов. Судьбы романа. – М., 1985.

В книге анализируются романы 1920–1930-х гг., прослеживается эволюция жанра в этот период. В центре внимания поговора — произведения Л. Леонова, Ю. Олеши, М. Булгакова, К. Фединя, А. Малышкина и многих других. Особое внимание автор уделяет соотнесенности советского романа с традициями этого жанра, сложившимися в русской классической литературе XIX в.

- Шашуков С. И. Ненсторные ревнители: Из истории литературы Борьбы 20-х годов. — 2-е изд. — М., 1984.
- В книге содержится обстоятельный рассказ о литературной борьбе 1920-х гг., особенно об истории создания ФАИУМ
- Корниенко Н. В. «Нэоловская оптепель». — М., 2010.



## ИСААК ЭММАНУИЛОВИЧ БАБЕЛЬ

(1894—1940)

■ Биография, ■ Начало творчества, ■ Книга новелл «Конармия» как прадок в гражданской войне, ■ Художественный метод писателя, ■ «Одесские рассказы», ■ Трагедия Бабеля

**Начало.** Исаак Эммануилович Бабель родился в 1894 г. в Одессе, на Молдаванке, в состоятельной еврейской семье. Он вспоминал позднее Бабеля, дома его с утра до ночи занимали занятиями, и до шестидесяти лет он «по наставнию отца изучал еврейский язык, Библию, Талмуд. По словам школьного товарища Бабеля М. Н. Беркова, к 13—14 годам будущий писатель прочёл все 11 томов «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина, его часто можно было видеть с книгами Расина, Бальзака, Мольера, а на уроках, когда это «было возможно, мы изучали что-то по-французски, выполняя задания своего домашнего учителя...». Увлечение было настолько сильным, что он и сам начал сочинять рассказы на французском языке. «Я писал из двух лет», — вспоминал он, — но потом бросил: пейзажи и военные исторические размышления выходили у меня бесцветно, только драма удавалася мне».

В 1915 г., прервав учёбу в Киевском коммерческом институте, Бабель бросил всё ради литературы и уехал в Петербург, где он долгое время безуспешно разносил свои сочинения по различным редакциям, пока в 1916 г. не попал к М. Горькому.

Вскоре в журнале «Летопись», основанном М. Горьким, были опубликованы рассказы Бабеля «Элья Исаакович и Маргарита Прокофьевна» и «Мама, Римма и Алла».

Литературное творчество. Официальные лица увидели в первых рассказах Бабеля порнографию и «попытку ниспрoverгнуть существующий строй». В 1917 г., незадолго до революции, власти собирались отдать Бабеля под суд. Рассказы казались неприемлемыми — по темам, героям, сюжетам.

Всё это шокировало намеренное уничтожение границ между «своим и чужим», стремление писателя заглянуть «за край». Поэтому, в 1920-е гг., Бабель сказал Л. Утёсову слова, жёсткие и точные, как формула: «Человек должен знать всё. Это интересно, но любопытство. На самом деле свобода в изображении человека — вот что вдохновляло его. Жизнь, смерть, любовь — и них он хотел знать всё. Именно поэтому его привлекла революция — он надеялся, что она разряжает силы жизни. В деревне в 1917 г. Бабель начал работать в ЧК — факт, которому удивлялись люди его круга. В марте 1918 г. он стал корреспондентом петроградской газеты «Новая жизнь», где печатал статьи «Несвоевременные мысли» М. Горький. Последняя корреспонденция Бабеля в «Новой жизни» помечена 2 июля 1918 г., в июне того же года газета была закрыта в числе других оппозиционных изданий.

В «Несвоевременных» публикаций не было бы зрелого Бабеля. Самым из первых он увидел в революции разлом жизни, разлом времени. Он писал о напрасно пролитой крови, о том, как живут и умирают арестованного мальчишку («Вечер»), о расстрелях, которые стали нормой («Битые»), о разрухе, нарастающей лени, о разладе прежних форм русской жизни («О лошадях», «Первая любовь»).

В исследовании останавливался Бабель перед вопросом: «Осталось ли вообще что-нибудь?»

Любие чувство правды и вывело Бабеля на дороги войны. В июне 1918 г., он добровольно ушёл на фронт, в Первую Конную армию. Результатом прожитой жизни стала книга новелл «Конармия».

«Конармия». Бабель приехал в Первую Конную как корреспондент газеты «Красный кавалерист» под псевдонимом Кирилл Васильевич Людов. Двигаясь с частями, он должен был писать информационные статьи, вести дневник военных действий. На ходу, в пути, и отбитом у неприятеля городе Бабель вёл и свой личный дневник. Где-то с обозом двигались рукописи — многие из них, к сожалению, утеряны. Но дневниковые записи запечатлены в памяти, и их

# Конармюз

Обложка одного из прижизненных изданий произведений Бабеля, 1933 г.

резонанс определил тональность «Конармюза».

На фронте Бабель попал в среду казаков. Исконно нерегулярное войско, зачастью в царское время проходившее службу со своим снаряжением и конями и холодным оружием. Время конармейского похода оторвано от тылов: казаки вынуждены были сражаться сами и сами же обеспечивать снаряжение лошадьми за счет местного населения, что нередко приводило к кровавым инцидентам. К тому же казаки шли по местам боевали в Перовую мировую войну. Их раздражали чужая культура, попытки евреев, поляков, украинцев сократить стабильный уклад жизни.

Привычка к смерти за время войны притупила в них страх смерти, чувство жизни. И казаки давали выход своей установке наору, хладнокровному отношению к своей и тем более к чужой смерти, пренебрежению к личному достоинству другого человека. Насилие встало в обыденный ряд.

Чувствуя, что в глубине людской психологии жил смутный инстинктивный порыв к свободе и воле, Бабель в то же время остро ощущал извергость, отсутствие культуры, грубость казачьих манер, и ему было трудно представить себе, как будут проявляться в этом сознании идеи революции.

Все это предопределило сложную тональность книги. Примером может служить рассказ «Переход через Збруч, открывший «Конармюз»:

«Поля пурпурного мака цветут вокруг нас, полуденный ветер играет в желтеющей ржи, девственная гречиха встаёт на горизонте, как стена дальнего монастыря. Тихая Волынь изгибается. Волынь уходит от нас в жемчужный туман берёзовых рощ, она вползает в цветистые пригорки и ослабевшими руками вспучивает заросли хмеля. Оранжевое солнце катится по небу, как обрубленная голова, межный свет загорается в ущельях туманов,

заката веет над нашими головами. Запах вчерашней крови и запах лошадей капает в вечернюю прохладу. Пончёрневший Збруч шумит и закручивает ленистые узлы своих порогов. Мосты разрушены, и мы переезжаем реку вброд. Величавая луна лежит в волнах. Лошади по спине уходят в воду, звучные потоки сочются между сотнями лошадиных ног. Кто-то тонет и звучно порочит Богородицу. Река усеяна чёрными квадратами телег, она полна гула, свиста и песен, гремящих поверх лунных змей и сияющих ям».

Мы видим, что внутреннее напряжение в текстах Бабеля созиждется отношениями слова и «противословий», говоря словами А. Бахтина. Поля пурпурного мака, которые «цветут» вокруг нас, так же как «девственная гречиха» и полуденный ветер, «играющие» в желтеющей ржи, — всё это расслабляет и умиротворяет читателя, и даже фраза «тихая Волынь изгибается» ещё напоминается как бы внутри этого настроения. Но заметим: ощущение опасности и подвоя, скрытое в мирной природе, усиливается: «...Волынь уходит от нас в жемчужный туман берёзовых рощ, она вползает в цветистые пригорки и ослабевшими руками вспучивает заросли хмеля». Небо ещё названо «оранжевым» (что ободряется с жёлтыми насыщенным лучами солнца в закатном пару), но оно катится по небу, «как обрубленная голова», оно «загорается «нежный свет», но он загорается в ущельях туманов, закат определяется через знаки войны — «стандарты» затянуты над нашими головами». Но и «вечерняя прохлада» — это и какой-то другой, мирной жизни. Сейчас же: «Пончёрневший Збруч шумит и закручивает ленистые узлы своих порогов. Мосты разрушены, и мы переезжаем реку вброд». В середине описания начинает казаться, что картина разрушения доминирует, что она определяет смысловой акцент. Но рядом Бабель ставит фразу, напоминая мира и спокойствия: «Величавая луна лежит на Волыни». Последние строчки как будто написаны в тон: «Лошади по спине уходят в воду, звучные потоки сочются между сотнями лошадиных ног. Кто-то тонет и звучно порочит Богородицу», но это — напоминание спокойствия: абзац кончается фразой, где слово «порочит» спрессованы, связанны в такой же тугой узел: «Река усеяна чёрными квадратами телег, она полна гула, свиста и песен, гремящих поверх лунных змей и сияющих ям». С разных концов текста идут токи к одному образному центру, который

как бы вбирает в себя пучок разнообразных смысловых оттенков и концентрирует их в одном новом поэтическом трюле.

«Когда в конце рассказа «Переход через Збруч» автор пишет короткую фразу «Запах вчерашней крови и убитых людей капает в вечернюю прохладу», то этой метафорой он не опрокинет, то, во всяком случае, сильно осложнит свой первоначальный торжествующий запев. Всё это подготовлено к тому, где в горячечном сне рассказчику видятся схватки и пули, вспышка — спящий сосед-еврей оказывается мёртвым, зверски зарезанным поляками стариком.

■ Так же сложна отражавшая драматизм авторского мироощущения художественная ткань и других новелл «Конвирми».

Вспомним христоматийный рассказ И. Бабеля «Мой первый гусь».

«Начав шесть» Савицкий узнал, что Лютов «египетский» (кандидат прав Петербургского университета). Когда он засмеялся, восхликал: «Шлют вас, не спросясь, а тут режут очки», — Бабель был точен в изображении того, как машина пившися классовой ненавистью огрубляет человеческое изображение. И точен в изображении реакции Лютова, смиренно и скромно подставляющего свою голову. Но когда победа была захвачена, достигнута, когда казаки говорят: «Парень, подходящий — и Лютов, торжествуя, читает им ленинскую речь, его победа ощущается всё таки как странная, как относительная победа. «Мы спали шестеро там, согреваясь друг от друга», — канчивает Бабель рассказ, — с перепутанными ногами, лицом к земной крышей, пропускавшей звёзды.

Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обмытое убийством, скрипело и текло.

Так возникло трагическое чувство: «нераздельность и единство» с революцией. Ответ трагедии лежал и на героях, и на рассказчике Лютове.

Характеры героев были противоречивы, границы между их душевными состояниями неуловимы, поступки неожиданны, было важно было показать бескомичную разнородность действительности, способность человека быть одновременно величайшим и обыденным, трагическим и геронским, жестоким и до-

гуманом, рождающим и убивающим. Бабель мастерски играет противоречиями, нажимает на разные клавиши, и наша оценка проходит всю шкалу чувств, колеблясь между ужасом и восторгом.

Дьяков, «бывший цирковой атлет, а ныне начальник конской консервации» — краснорожий, седовязый, в чёрном плаще и с серебряными лампасами вдоль красных шаровар», эффектно подъезжает к «крыльцу, где скопились местные жители, «на огненном пламени...» («Начальник конзапаса»). Но, мгновенно перевернув ситуацию, Бабель дальше показывает, что так, по-цирковому просто, Дьяков подъезжает... к жалким крестьянам, у которых измождённые отбирают «рабочую скотину», отдавая за неё измождённых армейских лошадей.

Крайне просто было бы сказать, что заarkin отерием Дьякова писатель разглядел убогую душу. Но важно другое: как меняется ситуация, как меняются местами «высокое» и «низкое», какое значение получают вариации и оттенки во время этой, окончившей бы, игры, как взаимосвязаны элементы этого эрелищного занавеса и что обнаруживается на глубине картины.

■ За пафосом революции Бабель разглядел иной её лик: гибель, гибель революция — это экстремальная ситуация, обнажающая тайну человека. Однако то, что стало доволенным в экстремальной ситуации революции, показывает Бабель, накладывает печать на технологию будущих людей.

Много споров было вокруг характера рассказчика Лютова, бунтика 1920-х гг., да и позже, остановившись в недоумении перед Лютовым: кто он? Действительно, много новелл было написано от его лица. Он носил фамилию, под которой жил, действовал, писал и печатался сам Бабель в газете «Красный кавалерист». Этого человека, Кирилла Васильевича Лютова, хорошо помнили бойцы Первой Конной, с которыми писатель и после погибели сохранил самые дружеские отношения. Может быть, он является автором, его *alter ego*?

Многие критики склонны были так и думать. Обвиняя Лютова в индивидуализме и приверженности к эстетическим нормам официаловеческого гуманизма, говоря о его «надклассовом» принципиализации и желании сохранить «интеллигентную добродоброподобность», они, в сущности, отождествляли автора с его героями.

Конечно, многие чувства и интересы Лютова были дороги автору «Конармии». Его одиночество, его отчуждённость, его со-драгающееся при виде жестокости сердце, его стремление спаси-ся с Массой, которая грубее, чем он, но и победительнее, его любопытство, его внешний вид — всё это биографически напо-минает Бабеля 1920 г. Дуэт их голосов — автора и Лютова — ор-ганизован так, что читатель всегда чувствует голос реального автора. Исповедальная интонация в высказывании от первого лица усиливает иллюзию интимности, и это способствует со-жаждственнику рассказчика с автором. И уже непонятно, кем же — Лютов или Бабель — говорит о себе: «Я изнемог и, об-ганный под могильной короной, пошёл вперед, вымаливая у судьбы простейшее из умений — уменье убить человека».

Лютов в «Конармии» потому, вероятно,носит эту фамилию, что во многом его мировосприятие тождественно мировосприя-тию Бабеля. Но Бабель — автору дневников 1920 г.

Бабель сочувствует Лютову, как может сочувствовать человеку себе прежнему. Однакож к себе прежнему автор «Конармии» уже относится отчуждённо-иронически. Это и создаёт дистанцию между Лютовым и автором. Писатель Мастерски использовал эту дистанцию. В силу его позиции извне автор теперь трезво видит наивность романтических представлений о революции.

Благодаря обещанию в разных зеркалах — зеркале самовы-ражения, самопознания, в зеркале другого сознания — характе-ры конармейцев и Лютова приобретают объём больший, чем если бы каждый из них находился только наедине со своим «Я». И одновременно высвечиваются те их стороны, которые были бы скрыты при одном-единственном источнике света. Становится яс-ным, что поведение конармейцев имеет разные причины. Они лежат в сфере бытовой, физиологической, социально-историче-ской, в альте многовековой истории и в ситуации сегодняшнего дня.

Собственно, на анализе отношений Лютов — конармейцы и Лютов — Бабель кончается обычна вопрос об отношениях между героями «Конармии» и автором.

Но в «Конармии», заметил критик Н. Степанов, есть ещё одно «действующее лицо»: повествование всё время «прерывается ли-рическими отступлениями», «пейзажами», данными в другом сти-листическом плане, интонацией человека, как бы постоянно сто-ящего за повествованием. Так, в новелле «Кладбище в Козине»

мы можем слышим скорбный реквием: «О смерть, о корыстолюбец, о жадный вор, отчего ты не покалел нас, хотя бы однажды?»

С этим «автором без кавычек», который, конечно, не равен реальному, биографическому автору, но наиболее близок ему по духу, связан символический смысл многих новелл.

В противовес смерти и разрушению Бабель объявлял самой янской ценностью жизни. Он не только не иронизировал над мечтой Гедали об «Интернационале добрых людей» (рассказ «Гедали»), но сам тосковал по нему. Поэтому-то и говорил «автор без кавычек»: «Я кружу по Житомиру ищу робкой звезды»; потому-то подчёркивал её неверный свет: «Она мигает и гаснет — робкая звезда»; потому-то и описывал лавку старьёвщика как «коробоч-ку любознательного и важного мальчика, из которого выйдет...». Кто? Не герой и не мученик, а «профессор ботаники». И когда Гедали говорил: «...я хочу, чтобы каждую душу взяли на учёт и дали бы ей пакет по первой категории», — ответ не случайно пылает дымком и горечью: «Его кушают с порохом, — говорит рас-казчик об Интернационале, — и приправляют лучшей кровью...»

Эта тревожная интонация, эта суровая правда о революции и человеке в революции могла бы ещё и в 1920-е гг. отрезвить кого угодно, если бы ей не противостояла зачарованность ранней революционной литературы своими утопическими представлениями о спасительной роли в русской истории человека-«варвара».

Принимал ли Бабель жестокость и насилие? Бессстрастно, ка-залось бы, описана сцена убийства старика-еврея казаком Куд-драй, «Прямо перед моими окнами несколько казаков расстре-лили за циномаж старого еврея с серебряной бородой», — чи-таем мы знаменитые строки из рассказа «Берестечко». Старик извивался и вырывался. Тогда Кудра из пулемётной команды взял его голову и спрятал её у себя под мышкой. Еврей затих и расставил ноги. Кудра правой рукой выпустил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись. Потом он стукнул в закрытую раму.

— Если кто интересуется, — сказал он, — нехай приберёт. Это свободно...»

Нельзя не заметить: бесстрастие писателя мнимое. Его оти-шание к убийству вырастает из вековечной гуманистической нормы, осуждающей насилие. Отсутствие любви и симпатии к герою выступает как отчуждённость автора и тем самым внутри себя содержит осуждающую оценку.

Подобно многим другим, Бабель воспринимал революцию как «пересечение миллионной первобытности» и «могучего, мозгового потока жизни». Но трагическим феноменом через всю «Конармиию» проходил невозможность сливаться, отождествляться с новой жизнью. Поэтому-то горькая фраза рассказчика «Летались будничных злодейний теснит меня неутомимо, как порок сердца» и воспринималась читателями как стон, вырвавшийся из души самого писателя.

...Склонный к метафоричности мышления, уверенный в том, что стиль держится «сцеплением отдельных частиц», Бабель написал в одном из рассказов: «И мы услышали великое безмолвие рубки». Он сознательно пренебрёг привычными представлениями, где рубка не могла быть великой, пренебрёг и реальностью, где рубка могла только казаться безмолвной. Родившийся художественный образ был его метафорой революции.

Бабель любил повторять изречение: «Сила живёт, и только печаль утоляет сердце». Заворожённость силой масс, оказавшаяся потом, в 1930-е гг., губительной для его сознания и судьбы, в годы, когда шла работа над «Конармийей», выступала как некий охватывающий интерес к раскрепощённым, вольным, первозданным силам жизни.

«Одесские рассказы», Алофеозом раскрепощённых сил, они стали «Одесские рассказы» (1921—1923).

Бабель всегда романтизировал Одессу. Он видел её центром жизни на другие города, населённые людьми, «предвещавшими грядущее»: в одесситах были радость, «задор, лёгкость и очаровательнос — то грустное, то трогательное — чувство жизни». Жизнь могла быть «хорошой, скверной», но в любом случае «необыкновенно... интересной».

Именно такое отношение к жизни Бабель хотел внушить человеку, пережившему революцию и вступившему в мир, полный новых и непредвиденных трудностей. Поэтому в «Одесских рассказах» он строил образ мира, где человек был распахнут на встречу жизни.

В идеальной Одессе Молдаванкой, вспоминал К. Г. Паустовский: «называлась часть города около товарной железнодорожной станции, где жили две тысячи налётчиков и воров». В бабельской Одессе этот мир перевёрнут. Окраина города превратилась в сцену театра, где разыгрываются драмы страсти. Всё вынесено на улицу: и свадьбы, и семейные ссоры, и смерти, и похороны. Все участвуют в действии, смеются, дерутся, едят, готовят, машут

руками, машут руками. Если это свадьба, то столы поставлены «во всю ширину двора», и их так много, что они высаживают свой хвост на маршрут на Госпитальную улицу («Король»). Если это похороны, то такие похороны, каких «Одесса ещё не видела, а мир не увидал» («Как это делалось в Одессе»).

В этом мире «государь император» поставлен ниже уличного «короля» Бени Крика, а официальная жизнь, её нормы, её сухие, памяточные законы высмеяны, снижены, уничтожены смехом. Были герои свободом, они насыщены смыслами, лежащими в подтексте, герои с полуслова, полунаимёка понимают друг друга, один замещан на русско-еврейском, одесском жаргоне, который до Бабеля был введён в литературу в начале XX в. Вскоре афоризмы Бабеля разошлись на пословицы и поговорки, они оторвались от своего создателя, обрели самостоятельную жизнь, и уже не одно поколение повторяет: «ещё не вечер», «холодно-броневой, Маня, вы же на работе» или «у вас в душе осень».

Кризис. Талант и слава не принесли Бабелю покоя. Блюстители «казарменного порядка» в литературе с самого начала считали «Конармию» клеветой на Красную армию. Бабель пытался объясняться, объясняя, что создание геройской истории Первой мировой не входило в его намерения. Но споры не утихали. В 1928 г. «Конармия» вновь была обстреляна с позиций, как генерал Бабель, «унтер-офицерского марксизма»: возмущённая попыткой М. Горького, взявшего Бабеля под свою защиту, «Правда» напечатала открытое письмо С. Будённого М. Горькому, где писатель был вновь обвинён в клевете на Первую Конную. Горький не отрёкся от Бабеля. Напряжение вокруг имени Бабеля усилилось, хотя дела егошли, казалось, даже лучше, чем говорилось: в 1930 г. «Конармия» была переиздана, разошлась в короткий срок (семь дней) и «Госиздат» приступил к подготовке следующего переназдания.

■ Но что-то происходило в самом Бабеле: он замолчал. Кризис погнал его в зените творческой зрелости. Он пытался пересказать себя: то принимая участие в работе над коллективным романом «Большие пожары» (1927), то публиковал в альманахе «Перевал» (№ 6) свои старые рассказы. Внутренние причины кризиса он связывал не только со своим максимализмом, но и с «ограниченными возможностями выполнения», как осторожно писал он в письме из Парижа в июле 1928 г.

На в литературных кругах уже рождалась легенда о «принадлежности Бабеля к лётному молчальнику», хранящем свои рукописи в наглухо замкнутых сундуках. Писатель её не опровергал — он и сам время от времени говорил о своей немоте, о стремлении преодолеть «цветистость» стиля, о попытках писать по новому и о мучительности этих усилий. Суетливая критика подстёгивала писателя, заверяя, что, как только он окончательно отречётся от себя «прежнего», перестанет тратить «годы на завоевание армии слов», преодолеет свои «детские ошибки» и прильнет к «новой действительности», всё пойдёт на поправку. Бабель старался, хотя не раз сетовал на невозможность «заряжания литературной торачкой». В 1929—1930 гг. он близко видел коммунизацию. Тогда же, в 1930 г., он написал рассказ «Кольчуги», дав ему подзаголовок: из книги «Великая Старица». Бабель, конечно, столкнулся яблами высокое и низкое, силу могучего духовного профоя и агрессивность уродства, изначальную справедливость прудолюбивого человека и ненасытную тягу тёмной силы к своему утверждению. Как прежде, он дошёл до изначальных источников жизни и их истребление изобразил как трагедию.

Писать было всё труднее, сохранять веру в «жизнь, расщепленную настежь», становилось всё сложнее.

Бабель понимал, что его разногласия с этакой отнюдь не стилистического порядка. В письмах к родным он жаловался на страх, который вызывает у редактора чрезмерная злободневность его рассказов. Однако его художественный потенциал был не исчерпан. Едва ли не в самые трагические для страны дни — в 1937 г. — Бабель создаёт ещё одну великую притчу — «Ди Грас». Он опять изобразил смешённый страстью мир. Только теперь эта страсть — искусство.

Но беда была уже рядом.

16 мая 1939 г. Бабеля был арестован на даче в Переделкине под Москвой. Писатель обвинялся в «антисоветской заговорнической террористической деятельности и подготовке террористических актов... в отношении руководителей ВКП(б) и Советского правительства».

27 января 1940 г. Бабеля расстреляли.

Через 14 лет в заключении военного прокурора подполковника юстиции Долженко о реабилитации Бабеля будет сказано: «Не послужило основанием для его ареста, из материалов дела не видно, так как постановление на арест было оформлено 23 июня 1939 года, то есть через 35 дней после ареста Бабеля».

Теперь молчание поглотило не только то, что делалось в душах писателя, но и его замыслы, его начатые работы. О чём он хотел писать? Мы почти ничего об этом не знаем. При аресте были изъяты почти все его рукописи. Как полагает вдова писателя А. Н. Пиньинская, это были наброски и планы рассказов, два начатых романа, переводы, дневники, записные книжки, личные письма к жене.

Перечитывая сегодня Бабеля, мы не можем не горевать о его судьбе, не сострадать его внутренним терзаниям, не восхищаться его творческим даром. Его ярость не выцвела от времени. Его героям не потускнели. Его стиль по-прежнему загадочен и невоспринимаем.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Новелла

Рассказчик

Сливо зерна

Охол

Проклятие

Литературное произведение

! Как различаются представления о жизни и смерти Лютова и «конармейцев»?

2. Каковы способы выражения авторской позиции в «Конармии»? Как можно характеризовать мировосприятие Лютова и его позицию? Что общего в характерах конармейцев?

3. В чём смысл романтизации Молдаванки («Одесские рассказы»)?

Любовь в художественном произведении

Объясните, какова функция сказа в «Конармии». (Коллективное исследование.)

Любовь в прозе

✓ Образ рассказчика в новеллах Бабеля («Конармия»).

Присмотри

\* Тема «Интеллигенция и революция» в прозе 1920-х гг. («Конармия» И. Бабеля, «Годы Б. Пиньинки, «Разгром» А. Фадеева). Пронимостройте свой ответ цитатами из текста произведений



- Белая Г. А. Трагедия Исаака Бабеля // Бабель И. Соч. — М. 1990 — Т. 1.  
Во вступительной статье целостно охарактеризован художественный мир Бабеля, прослежена эволюция его творческого пути.
- Воронский А. И. Бабель // Воронский А. Искусство нового мира. — М., 1989.  
Это один из первых литературных портретов Бабеля, написанный современником писателя в 20-е гг., уловившим первые черты его художественного мировосприятия.
- Воспоминания о Бабеле. — М., 1989.  
В книге запечатлены документальные свидетельства современников, воссоздавших самые значительные события в биографии писателя.
- Полонский Вяч. Бабель // Полонский Вяч. О литературе. — М., 1988.  
В книге воссоздан литературный портрет Бабеля, включающий в себя характеристику идей и поэтики «Конармии», «Одноголосия» рассказов.



## ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ ЗАМЯТИН

(1884—1937)

- Начало пути. ■ Формирование индивидуального стиля (сказ, притча, сказка)
- Повести. ■ Роман «Мы»

Евгений Иванович Замятин родился 20 января (по старому стилю) 1884 г. в городе Лебедяни Тамбовской губернии в семье священника церкви Покрова Богородицы. Умер он 3 марта 1937 г. в Париже. Он был последним писателем, кому официально было разрешено выехать за границу, чтобы стать эмигрантом; в середине ноября 1931 г. Вслед ему окончательно опустившей «железный занавес».

Самый известный роман Замятина — антиутопия «Мы» — был написан в промёрзшем, голодном Петрограде зимой 1920—1921 гг., в условиях военного коммунизма.

■ Что такое утопия? Картина идеального общественного устройства, в котором все будут счастливы. А антиутопия? Попытки осуществления идеи светлого будущего, не раз предпринимавшиеся в XX в., неминимо обретались не всеобщим счастьем, а всеобщим бедствием.

Риман Замятина стал попыткой развернуть и оценить всю перспективу коммунистической идеи. Он не мог увидеть свет в России ни когда он был написан, ни в последующие почти семьдесят лет. Он был вычеркнут советской цензурой из русской литературы ещё до своего появления.

В России роман напечатали в 1988 г. (журнал «Знамя», № 4—5) и прочли как явление «возвращённой литературы». Это было заведомо краткосрочное культурное единство, собранное из прозведений, создававшихся на протяжении всего XX столетия и объединённых фактом их непечатания, запретности. В этом ряду роман «Мы» стоял рядом с «Красным деревом» Бориса Пастернака, а также с антиутопиями Олдоса Хаксли и Джорджа Оруэлла, впервые узнаваемыми в России. «Мы», «Дивный новый мир», «1984» — так вместе они и печатались как сборник, соединённый языковому признаком.

Пораздо труднее оказалось осознать роман «Мы» как произведение Евгения Замятина, писателя, который с момента своего появления был причислен к школе Гоголя, Лескова, Ремизова... Роман о безъязыком будущем создан писателем, выросшим из глубин языкового сознания, отзывающегося в его произведениях идиомами сказового слова!

С одной стороны, здесь нет парадокса. Кому, как не Замятину, было услышать в революционном новоязе опасность утраты языки речи и осознать её как угрозу всей культуре? Но с другой стороны, каким образом ему удалось настолько преодолеть свою писательскую манеру, чтобы реконструировать это бедъязыковое сознание?

Самый роман Замятин назвал словом-лозунгом, призванным подчинить униженных и оскорблённых и сделать их политически сильной, строящей новый мир. Слово «мы» стало символом

сознания массы. Многие литературные группы после революции претендовали говорить от имени массы. Замятин сделал нечто другое: он произвёл *анатомию утопии*, якобы осуществимую от имени большинства и ради его блага. Это было открытие, к которому Замятин подготовил не только опыт революции, но и опыт того, что ей предшествовало в России, патриархальной, крестьянской, всеё ещё живущей памятью общины. Об этом же были написаны несколько ранних повестей.

Так Замятин оказывается на линии пересечения двух традиций, побуждая задать вопрос — что же для него важнее: *утопия или русский миф?*

«Повторение пройденного. Что такое миф? Как это японские, характеризующие ранние стадии культуры, может быть применимо к современности?

В том-то и дело, что одно для него не существует без другого, но только в их сочетании, в столкновении, позволяющем писателю в числе первых сформулировать новый фатальный вопрос русской истории: почему именно здесь, в России, а не где-либо *ещё* *мирская утопия о человеческом разенстве* *была принесена в осуществление?*

Классическая русская литература немало потрудилась над нелицепрятным изображением национального бытия в его новом местном проявлении. Однако после 1905 года всё сказанное показалось недостаточным. Темой стала целое — русская жизнь, как будто заколдованные в своей безысходности в пределах какого-то своего круга. Об этом и писали: Бунин — «Деревня», Замятин — «Уездное», Андрей Белый — «Петербург»...

Знаменательна перекличка названий лучших прозаических книг этой поры. В каждом — жестко действия, каждое со своим именемаром, торзаемое своими бесами, из которых будничные, «малые» — самые страшные. «Малый бес» Ф. Сологуба по структуре названия как будто не встаёт в перечисленный ряд, но ему при надлежит и даже хронологически его открывает, потому что в этом романе — едва ли не самое памятное суждение о *русской обыденности*, которая всегда виднее, обнаженнее — в провинции, в уездном.

Как скажет один из героев горьковской повести «Городок Окуров» (1909): «Что ж — Россия? Государство она, бесконечно

и уездное. Губернских-то городов — считай — двадцатка четыре, а уездных — тысячи поди-ка! Тут тебе и Россия».

Первая замятинская повесть вызвала восхищение Горького, и формула горьковской похвалы установилась раз и навсегда — в сравнении с собственной повестью на ту же тему: «...не написал ничего лучше „Уездного“, а этот „Городок Окуров“ — вещь, написанная по-русски, с тоскою, с криком, с подавляющим преобладанием содержания над формой».

Горький печатает свою трилогию об уездной России, которую открывает «Городок Окуров», в 1909—1911 гг. Сходство темы в повестях Горького и Замятнина, одновременность их создания позволяют предположить, а не в сознательном ли отталкивании от Горьковского бытописания складывается замятинский стиль? И не потому ли Горький не был удовлетворён своей трилогией (он закончил её) и любил «Уездное», что написано само жёстче, глубже, чем сам он смог написать? Горький олицетворял быт и делал это мастерски. Но у Замятнина была другая цель — развернуть быт из самой его человеческой глубины, представить его как русский миф.

Рождение манеры. В автобиографии для собрания сочинений Замятин рассказал о том, как в 1911 г. впервые почувствовал, что наконец пишет то, что и хотел бы писать: «В этом году были удивительные белые ночи, было много очень белого и очень чистого. И в этом году — высылка, тяжёлая болезнь, нервы перебились, оборвались. Жил сначала на пустой даче в Сестрорецке, потом, зимою, — в Лахте. Здесь — в снегу, одиночестве, тишине — „Уездное“»<sup>1</sup>.

«Высылка» была одним из последствий участия Замятине в событиях первой русской революции. Тогда он был социал-демократом. Так что утопию и увлечение ею знал не понаслышке. Об этом написаны ранние замятинские рассказы, его не удовлетворявшие.

«Уездное» о другом — по воспоминаниям детства и отрочества, проведённых в родной Лебедянине, откуда его знания России, его удивительный русский язык. Однако в первой повести тургеньевские места, глубина России были увидены совсем не идиллически. Она была напечатана в журнале «Заветы» (1913) и сразу же создала Замятину репутацию мастера.

<sup>1</sup> Замятин Е. Автобиография // Замятин Е. Собр. соч. — Т. 1. Уездное. Повести. — М.: Фирма «Радуга», 1929. — С. 16.

Текст повести разбит на коротенькие главки, первая из которых — «Четырёхугольный». Она имеет самое непосредственное отношение к тому первоначальному впечатлению, из которого родилась вся повесть: в очерке «Закулисы» (1930) Замятин рассказал, что некогда в окне поезда перед ним промелькнуло название станции — Барыбино, а рядом — лоб, чёлость, квадратное обличье станционного жандарма<sup>1</sup>. От них пошло имя героя повести — Анфим Барыба и кубистическая живопись его портрета.

«Уж и правда: углы. Не зря прозвали его утюгом ребята узники. Тяжёлые железные челюсти, широченный четырёхугольный рот и узенький лоб: как есть утюг, носиком вверху. Да и похож Барыба какой-то широкий, громоздкий, громыхающий, весь из жёстких прямых углов. Но так одно к одному пригпано, что из нескладных кусков как будто и лад какой-то выходит; может, и дикий, может, и страшный, а всё же лад».

Софский, замятинский психологиям. Необычный, мастерски Хотя по первому впечатлению — грубоватый, прямолинейный, скептический. В основе не авторское *всебедение*, а *всевидение*: мир известен в той мере, в какой он здим, предметов. Внутренний мир героя также открыывается лишь постепенно, поскольку он имеет внешнее выражение. Действию, поступку предшествует предметное, пространственное обозначение характера. Первое впечатление не обманывает — зрительное или слуховое (звук имени). Оно получает в дальнейшем подтверждение и развитие.

Тяжёлая, тупая леность с рождения сопутствует Барыбе — в его четырёхугольном облике, закреплена в его имени. Внешность почти фатально предопределляет судьбу. Барыба нелюбим и презираем задолго до того, как он украл, предал друга, покрутился — за мундир урядника. Его характер, рожденный «спинной выми мерзостями», как будто бы не затрудняет дать нравственную оценку, но не следит спешить. Характер героя имеет такое развитие, что уже не позволяет толковать его как индивидуальную личность. Изначально заданный внешне — здимо и слизнико, характер и развивается вовне, теряя принадлежность отдельному лицу, становясь наваждением, мелким бесом всего пространства. Если перед нами судьба — то не частная, если сознание — то не индивидуальное. Придя в мир, Барыба занял

точку до последнего предела, до потаённейшего угла. Он — поле и сознание этого мира.

В той же мере, в какой эпически безличен герой, безличен и способ повествования о нём. У Замятина повествователь-персонажа нет; нет повествователя-личности. Автор же выступает не как рассказчик, а как сказитель. Так оценил «Уездное» один из первых его рецензентов — Б. М. Эйхенбаум, предваряя разработанную им вскоре теорию сказа.

«Сказ» — термин, закрепившийся за кругом современных прозаических произведений, ориентированных в повествовании на устное, колоритное речевое слово.

Образцом сказа в начале XX в. считалась проза Ремизова, что отметил и Замятин, рецензируя сборники издательства «Сирион»: «У Ремизова — не суть только, но и внешность его сказов — русская, коренная».

Текст Ремизова — современный образец сказового повествования, но окончательно теория сложилась при обращении к классическим источникам формы. У истоков традиции — Гоголь, Лесков. Статьи Б. М. Эйхенбаума «Иллюзия сказа» и «Как сделана „Шинель“» относятся к 1918—1919 гг. Во второй из них сказ классифицирован по двум основным типам: «Первый производит впечатление ровной речи; за вторым часто как бы скрывается актёр, для чего сказ приобретает характер игры...». Гоголь отнесен ко второму.

А замятинский сказ — какого он типа?

В нём, конечно, тоже есть игровое начало, есть маска. О ней впрочем сказал А. Ремизов: «...и читал он свои рассказы под „пристак“».

Под «пристак»...

У Замятина игровое начало допускается в целом не более, чем может позволить себе хороший рассказчик. Его язык колоритен, по-разговорному, по-провинциальному волен; окраинность же этой речи — не за счёт индивидуальности рассказчика, а за счёт речевого склада, давно ещё недавно придерживавшись в русском быту, который сам по себе есть голос этого быта. В нём и колорит, и картиности, и звуковая изобразительность. В слове есть дышит, живёт привкус, человек. Слово неотделено от них.

<sup>1</sup> Замятин Е. Закулисы // Замятин Е. Сочинения. — М.: Книга, 1988. — С. 42.

У Замятине хроника сгущается в притчу.

Что такое притча? Это один из способов иннахваждания, когда рассказанная история приобретает обобщающий смысл. Притчами говорит в Евангелии Иисус Христос.

В притче нет индивидуальной судьбы и единичного события. Есть только безусловно значимое, повествующее и свидетельствующее о целом, каковое в данном случае — уездная судьба России.

Рассказчик отступил в тень кулисы; повествование логично в подробности, освободилось от описательной детальности, из обычайно укрупнив изобразительный рельеф. Происходит побывалая концентрация стиля, возникает письмо резко прочерченных линий.

Горький сравнивал «Городок Окурова» и «Уездное» по склонству. Оно обеспечено сюжетным материалом. Что же касается его повествовательного освещения, надо сравнивать по контрасту. Если Замятин отталкивался от горьковского бытописания, то это было вполне в его духе: в духе социального отношения к вопросам мастерства. Не случайно слово «мастер» и как бы хвала его умению, и как упрёк его творческому рационализму закрепилось за ним. Он любил приближаться к чужой мысли, чтобы её проверить самому или чтобы опровергнуть.

В «Уезном» Замятин работает на том же материале, что и Горький.

### Роман-антиутопия «Мы»

Между анекдотом и мифом. Обвинив Замятина, со временем публикации им первых сказочек, в рассказывании злобных анекдотов, критика так и продолжала к каждому его произведению привешивать этот уничижительный жанровый ярлык. Анекдот — изначально (со времени своего происхождения в позиции Античности) даёт неофициальный взгляд на события, прежде всего исторические. Так что анекдот родствен злосу — по материалу. И в то же время противоположен ему — по отношению к событизму и к самому способу рассказывания о них.

Русская литература на всём её протяжении не раз, когда ей заказывали злос, отклукалась анекдотом.

Литературный сюжет предполагает развертывание, длительность, значит, время. Если перспектива неясна, если за каждым данным моментом — неопределённость следующего шага, то сюжет либо приобретает авантюрное ускорение, устремлённое в неизвестность, либо предстаёт распадающимся. Наступает пора малой формы. После революции 1917 г. исторический взрыв смёшил все жизненные карты, вложил неожиданные слова в уста самых для него неподходящих людей и анекдотически спутал все обстоятельства.

Для Замятине этот жанр явился продолжением прежней материры, ибо в своих первых же повестях Замятин научился в разрядах быта показывать глубину истории и мифа. Замятин не изменяет себе и не ограничивает себя анекдотом. История и миф вливается ему и в анекдотически абсурдной действительности солдатского быта, давая материал для лучших произведений и поддающая жанр: сказка, ставшая былью, зазвучала скверным анекдотом. Быль, сконструированная по законам утопии, обернулась антиутопией.

«Мы» — роман о будущем. О далёком будущем — через тысячу лет. Человек ещё полностью не восторжествовал над природой, но полностью отгородился от неё — стеной цивилизации.

Что же касается природы в самом себе, то он сделал уже очень много для её искоренения. Человек перешёл на пищу, получаемую из нефти. Для 1920 г. все это — острые догадки, почти предвидение: и Благодетель, и Хранители, и нефтяная промышленность.

Предваряя первое издание романа в России, Владимир Дакшин, критик, ещё со времён «Нового мира» 1960-х гг. известный умением прочитывать в литературе тайно произнесённое слово антической актуальности, отметил в романе довольно многое из того, что было предсказано и сбылось. Вплоть до трагического голода в первой половине 1930-х гг. — в романе ведь тоже над голодом достигается путём голодной смерти большинства; или яплють до «Интеграла», над созданием которого трудится герой номер Д-503 и который представляет собой «что-то проще „Шаттла“ или наших космических кораблей, правда, с плавными подробностями, напоминающими долготочный пароход „Командная рубка“, „малый ход“, „лодка кормовых“».

Наивность научной фантазии объясняется, наверное, не тем, что воображение Замятин не простидалось далее того, что это было хорошо известно как инженеру, строителю недокопки, но не придумал поражающих технических совершенств, ибо и не собирался их придумывать. Способный к прозрениям в том, что касалось устройства самого государства и характера отношений в нём, Замятин не даёт воли своей инженерской фантазии. Даже в том, как выглядит город будущего, он почти цитатно повторяет описание классических утопий: город-коммуна (по Томасу Мору), город солнца (по Томмазо Кампанелле) или алюминиевый рай из сна Веры Павловны (по Чернышевскому).

В первые годы советской власти художники, архитекторы (Н. Ладовский, В. Татлин, А. Лавинский) вдохновленно конструировали и проектировали города будущего. Так что Замятин мог и не напрягать воображение, а просто позаимствовать подобное проектирование. Однако он заимствует таким образом, что облик светлого будущего окрашивается бытовой мечтой эпохи военного коммунизма, в которую был умер. Обычная, нормальная жизнь казалась фантастической. Каждодневное и простое сделалось не достижимым и почти утопическим. Вот почему смысл утопии не лог (как в замятинской антиутопии) удачно высвечиваются тогданими мемуарами. По ним видно, о чём мечтали, без чего истосковались.

В воспоминаниях Владислава Ходасевича есть такой эпизод в заснеженной, почти неотапливаемой Москве зимой 1918 г., когда выпавший поэт-графоман Иван Рукавишников (родом из богатых нижегородских купцов) излагает перед наркомом просвещения А. В. Луначарским свой план коллективной жизни творческих рабочников: «Оказалось, что надо построить огромный дворец на берегу моря или хотя бы Москва-реки... м-м-мдаа... дворец из стекла и мрамора... и аллюминия... м-м-мдаа... и чтобы все комнаты и красивые одежду... такие хитоны, — и как его? Это самое... — коммунальное питание. <...> Таким образом артель и красивая жизнь, и пускай — все будут очень счастья! Величина театрального зала должна равняться 1540 с полиницей квадратным саженям, и каждая комната — восемь сажен в длину и сколько же в ширину. И в каждой комнате обязательно учительник с эмалированным тазом» («Белый коридор»).

Под конец мечты выплывает удивительная бытовая деталь — эмалированный таз. Чёрта комическая, бытовая, но, если вдуматься, такая ли уж комическая? Ибо и несколько лет спустя,

когда промышленность была восстановлена, заводы-гиганты работали, план ГОЭЛРО осуществлялся, эмалированный таз оставался утилитарной, недостижимой, недоставаемой. Как и отдельная комната...

Искусство мыслило себя вторгающимся в быт, его переустройщиками. Эскизы и модели поражают даже сегодня на выставках авангардного искусства, экспонаты для которых отыскиваются с немалым трудом, ибо многое существовало в единственном экземпляре. Мечта о всеобщем счастье, отпущенном всем горожанам, которая сопровождала человечество на протяжении всей его истории, была проверена опытом эпохи военного коммунизма.

В планы Замятина не входило придумывать несбыточное. Практической усмешкой профессионала-инженера Замятин по принципу в критических статьях коллег-литераторов, когда они интересуются в области технического знания и постоянно ошибаются. В романе же главная его поправка касается не техники. Не поправка не инженера, а писателя, понимающего, что можно построить небывалое космическое здание (слово той эпохи), но нельзя сесть в него и прилететь к счастью. Нельзя, ибо не удастся от себя. Прогресс знания — это ещё не прогресс человечества, а будущее будет таким, каким мы его сегодня готовим.

Устроить быт, идеальный, очищенный, прибранный, — в Едином Государстве (по крайней мере, в далёком свете будущем) возможно. Это — роман «Мы». Однако вместе с идеальной чистотой и порядком в людские жилища явился всеобщий надзор и регламент, не допускающий отступлений. Стеклянные жилища рассматриваются насквозь. Шторы в окнах могут быть задёрнуты только на то время, когда жильцам предписано заниматься любовью. Являющийся с этой целью партнёр будет пропущен по представлению у входа в здание розового билетика.

Как будто бы все равны и все счастливы. И прежде всего герой, от имени которого ведётся повествование, Д-503 — строитель «Инженерала». Он пишет книгу, которую мы читаем, и пишет её с тем, чтобы с помощью математических методов доказать глубину тех принципов, на которых основано Единое Государство. Он начинает, восторженно повторяя истину, забытые в каждой голове: «Ведь ясно: вся человеческая история, сколько мы читаем, это история переходов от почвенных форм ко всё более и более новым. Разве не следует отсюда, что наиболее оседлая форма жизни (наша) есть вместе с тем и наиболее совершенная (наша). Если люди метались по земле из конца в конец, так это только

во времена доисторические, когда были нация, войны, торги и открытия разных американ. Но зачем, кому это теперь нужно?

Однако внезапно вспыхнувшая любовь приводит его к бунту. Именно любовь, а не просто влечение, регламентируемое законом сексуальных отношений (*Lex sexualis*), согласно которому «всякий номер имеет право — как на сексуальный продукт — на любой номер»...

Замятин намеренно пишет «нумера», а не «номер», с одной стороны, несколько старомодно, с другой — лишая это слово унифицированного оттенка. Замятин был чрезвычайно внимателен к звучанию слова, к каждому отдельному звуку, угадывая в них смысловые возможности. Ю. Анненков вспоминает, как на одной из лекций, прочитанной Замятином именно тогда, когда складывался роман, писатель рассуждал на тему, о чём говорят

«...Д и Т — о чём-то душном, тяжком, о тумане, тьме, о болоте... С А связывается широта, даль, океан, морево, речи... С О — высокое, глубокое, море, ложе. С И — близкое, низкое, стискивающее и т. д.».

Произвольное толкование? Кто-то другой услышит другое. Однако интересно, как слышит их именно Замятин, тем более что некоторые из них избраны им в качестве имен для персонажей романа. Имя героя Д-503 — что-то смутное, туманное, что он начинает ощущать в себе, что-то тёмное, биологическое, чего он боится, глядя на свои волосатые руки — этот знак естественной природы человека, которая в нём и которая сильнее его.

Его первая спутница — О-90. Здесь графическая окружность, продублированная и в букве, и в номере, создаёт ощущение женственности. Во всяком случае, эта законопослушная героиня, не слишком умная («скорость языка» у неё всегда префирает «скорость мысли»), тоже нарушит установление *Lex sexualis*, возмущася о ребёнке. В Едином Государстве право на материнство и отцовство давалось только «нумерам» с определёнными физическими данными. О-90 к ним не относится, и её мечта — своеобразный бунт, бунт природы, подавляемой в самом человеке. У неё будущий ребёнок, она одна из тех, кто спасётся — за Зелёной Стеною.

Духовной смелостью обладает другая женщина, Имя героя — И-330. Первое впечатление: «...тёмная, резкая, упрямничая, как хлыст...». Как хлыст, и графическое начертание буквы в её имени — латинское I, которое одновременно читается и как латинская цифра I — знак линии, индивидуальности в мире,

она пластикует «мы». Её появление то ли лишает героя свободы, ограничивает себя, то ли, наоборот, раскрепощает. В любом случае в ним произошло нечто совершенно непозволительное и потому страшное — у него появилась душа.

И мы, точнее, он обрёл, припомнил те человеческие впечатления, которые составляют человеческое в человеке — его личность. Замятин конструирует *сознание массы*, оправдывающее любое высокое прогиб индивидуальной личности.

Слово «миф» у Замятина — авторское, произносимое в романе там, где герой Д-503 задумывается о последней реальности какой цивилизации: «...всё это осуждено, все это зарастёт травой, обо всём этом — будут только мифы...»

Мудрость создателей Единого Государства в том, что они не вошли против мифа, не попытались всецело искоренить его. Они покрасили новый мир в лучшие цвета (согласно существующей системе ценностей), но после этого цвет стал уже строго и обязательно функциональным, лишённым былой динамики: разовый — цвет материнства и детства; билетики, выдаваемые на цветную любовь, — розового цвета. Голубой — цвет неба; и в голубые комбинезоны-юнифи одеты нумера Единого Государства, а их номерные бляхи — золотые... Цвета в романе утратили свободу.

- Что общего у коммунистической утопии с мифом? И в чём их различия?
- Коммунистическая утопия укоренена в мифе. Коллективное осуществляют себя за счёт подавления индивидуального, так что фактически новый миф оборачивается безличностью массы. В категоричности «мы», как она заявляет о себе в сегодняшнем мире, звучит запрет на «я».

В этом принципиальное различие изначального родового мифа и современного, порождённого массовым сознанием. Род — коллоктичная личность во всём богатстве её духовного бытия. Масса — коллоктичная безличность, агрессивная, подавляющая, ибо личное теперь рассредоточилось, рассыпалось на множество отдельных лиц и не может существовать вне возможности группово-индивидуального осуществления.

Первоначально замятинская утопия привлекла внимание тем, насколько верно в ней предсказана система подавления. Чем дальше читали и читали роман, занимались им, тем более обнаживали в нём последовательность другой системы — бунта. Можно сказать, что индивидуальность бунтует против Единого Государства. Однако ещё ярче будет сказать, что бунтует сущность, что родное человеческое восстаёт против насилия, упорядоченности, манипулирующей сознанием массы. Надо признать — удачно манипулирующей, и именно потому, что законы коллективного «я» не отброшены, а преобразованы. Коллективное стало массовым, не переставая быть мифологичным «я», бы во внешнем своём выражении.

■ В чём принципиальное отличие утопии от антиутопии? Каким образом они всё-таки связаны?

Вопрос жанра *утопии* — каким должно быть будущее? Вопрос *антиутопии* — каким будет будущее, если настоящие меняясь лишь внешне, материально, захочет им стать?

■ В чём принципиальное отличие жанра утопии от антиутопии? Утопия мечтает. Антиутопия проектирует мечту в реальность как возможность осуществления. Причём, естественно, в ту реальность, которую наблюдает, и которой принадлежит.

«Мы» — роман о будущем, но это не мечта, не утопия, это антиутопия. В нём проверяется состоятельность мечты, не простижении веков сопутствовавшей человеческой цивилизации и не теперь прорастающей реальностью.

Остается впечатление, что классическая русская литература исполнила роль предсказательницы, чьи наихудшие предсказания неизменно сбываются, хотя им по-прежнему не верят. В этом случае Замятин — один из самых проницательных и опасных предсказателей. Во всяком случае, он знал, что произойдёт, если в русскую мифологизированную ситуацию со свойственной ей доверчивостью к магии слова лопадёт искра всемирной утопии, мечты о братстве, равенстве, всеобщем счастье — всем однаково и всем поровну. Впервые он предсказал это в «Адамите», чтобы спустя какие-то пять лет, уже с натуры, нарисовать портрет утопии, пришедшей к власти, в романе «Мы».

Жанр антиутопии:  
проекция мечты  
обещание равенства  
подавление природы  
конструирование реальности  
безличность массы  
отсутствие насилия

Примечания о антиутопии ...

- ! 1. Что отличает манеру Е. Замятина от традиционного повествования, основанного на бытописании и психологизме?
- 2. Почему можно сказать, что Е. Замятин мифологизирует образ России? Какие черты, присущие мифу и мифологическому сознанию, он вводит в свои ранние повести?
- 3. Каким образом бытие, построенное по законам мифа, оказывается воспринимаемым к идее всемирной утопии?
- 4. Какой жанр для своего изображения подсказывала революционная действительность: эпос или анекдот? В чём сходство этих жанров?
- 5. Чем жанр антиутопии отличается от жанра утопии? Как они относятся к исторической реальности и к возможности её преобразования?

Бургский задания ...

- ★ 1. О. Хаксли отрицал влияния романа «Мы» на его роман «Прекрасный новый мир», но критика сомневалась в том, что столь значительное сходство могло быть случайным. Что обличает и что различает эти два произведения, какой исторической реальностью они подсказаны? Докажите это анализом произведений.
- 2. Стал ли жанр антиутопии продуктивным в XX веке? Можно ли обнаружить его черты в популярных фэнтези? Приведите примеры.

При работе над текстом ...

- ✓ 1. Рождение антиутопии из русского мифа.
- 2. Роман «Мы» в творчестве Е. Замятина.

Причёски ...

\* Эпос и анекдот как формы осмысливания революционной действительности. (Индивидуальное исследование.)



- Замятин Е. И. Мы: Роман, повести / Вступ. ст. И. О. Ильинша. — М., 1990.
- Интересен состав книги. Произведения расположены в такой последовательности, которая логичееки объясняет появление в его творчестве романа «Мы». В сборнике впервые публикуются не подцензурные, а авторские тексты двух циклов Скоток писателя, роман «Бич Божий». Во вступительной статье подробно прослеживается эволюция жизни и творчества Замятина.
- Новое о Замятине: Сб. материалов / Ред. М. Геллер. — М., 1997.
- Шайтамов И. О. Русский миф и коммунистическая утопия // Вопросы литературы. — 1994. № 6. — С. 3—39.
- Шкловский В. Потолок Евгения Замятина // Шкловский В. Гамбургский счёт. — М., 1990. — С. 240—259.



## МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ ЗОЩЕНКО

(1894—1958)

■ Биография. ■ Начало литературной деятельности. ■ Зощенко и группа «Серапионовы братья». ■ Сатирические рассказы писателя. ■ Индивидуальный стиль писателя-сатирика

Ранние годы. Детство и юность Зощенко были характерными для человека из небогатой интеллигентной семьи начала XX в. (отец — художник-передвижник, мать — писательница; обретённая семья, где было восемь детей, она иногда печатала свои рассказы в газете «Колейка»). В 20 лет — в 1914 г., прервав учёбу в университете, — Зощенко ушёл на фронт. В годы Первой мировой войны он был и командиром взвода, и прaporщиком, и командиром батальона. За личную храбрость был четырежды награждён (его ордена включали в себя даже редчайший — Георгиевский крест). Тогда же он был ранен, отправлен газами, полу-

тил порок сердца и депрессию, обострявшуюся во времена круших переломов его судьбы.

Как позднее вспоминал сам Зощенко, после Февральской революции, при Временном правительстве, он работал начальником поста и телеграфа, комендантром Главного почтамта в Петрограде, секретарём полкового суда в Архангельске. После Октябрьской революции он сначала служил пограничником в Стрельне и Кронштадте, а потом добровольцем ушёл в Красную армию, где был командиром пулемётной команды и адъютантом под Нарвой и Лимбургом. Демобилизовавшись, он попробовал себя во множестве профессий и никогда об этом не жалел: внутренний опыт стал материалом многих его сатирических рассказов.

Литературное окружение. Желание стать истинно профессиоナルным писателем привело Зощенко в группу (1921) «Серапионовы братья» (Л. Лунц, Вс. Иванов, В. Каверин, К. Федин, М. Слонимский, Е. Полонская, Н. Тихонов, Н. Никитин, В. Познер). Это было не случайно: «Серапионовы братья» нуждались демагогии и пустой декларативности, они пытались сделать искусство независимым от политики, в изображении реальности намеренно шли от фактов жизни, быта, а не от лозунгов. Их позицией была внутренняя свобода, которую они противопоставляли рано сформировавшейся идеологической конъюнктурности в советской литературе. Критики, спасливо относясь к «серапионам», считали тем не менее, что Зощенко является «наиболее сильной» фигурой среди них.

Порвав со своим классом еще до революции, как он резко заявил однажды, Зощенко воспринял революцию как «гибель старого мира», «рождение новой жизни, новых людей, страны». «Значит — новая жизнь», — писал он позднее в автобиографической повести «Перед восходом солнца». — Новая Россия. И я — новый, не такой, как был... Вероятно, нужно работать. Вероятно, можно все свои силы отдать людям, стране, новой жизни».

Сознание того, что человек создан для больших дел, для большого труда, некогда заставившее Чехова вмешаться в обыденную, мелочную сторону жизни, выросло в творчестве Зощенко, пережившего революцию и соизмерявшего с революцией человеческую жизнь, в не знающий компромиссов нравственный максимализм.

Но практическая работа — столярное и сапожное ремесло, уголовный розыск, кролиководство, куроводство, контора — стол-

кнула писателя с такими сторонами жизни, о которых он и не подозревал. Во время работы в совхозе Маньково, например, где Зощенко был птицеводом, его ошеломили встречи с крестьянами — они низко кланялись, подобострастно улыбались. «...Я подхожу к крестьянину. Он ложил. В лаптях. В рваной дырявой. Я спрашиваю его, почему он содрал с себя шапку за десять шагов и поклонился мне в пояс.

Поклонившись ещё раз, крестьянин пытается поцеловать мою руку. Я отдергиваю её.

— Чем я тебя рассердил, барин? — спрашивает он.

И вдруг в этих словах и в этом его поклоне я увидел в услышал всё. Я увидел тень прошлой привычки жизни. Я услышал оклик помещика и тихий рабский ответ. Я увидел жизнь, о которой я не имел понятия. Я был поражён, как никогда в жизни.

Такие встречи не могли пройти бесследно. До последних дней пронёс писатель чувство, о котором писал М. Горькому 30 сентября 1930 г.: «Я всегда, садясь за письменный стол, ощущал какую-то вину, какую-то, если так можно сказать, литературную вину. Я вспоминаю прежнюю литературу. Наши поэты писали стихии о цветках и птичках, а наряду с этим ходили дикие, неграмотные и даже страшные люди. И тут что-то страшно зарушило.

И всё это заставило меня заново перекраивать работу и про небречь почтенным и удобным положением».

Так родилась проза Зощенко.

Сначала Зощенко выступил вполне традиционно:

«В начале моей литературной деятельности, в 1921 году, — вспоминал он, — я написал несколько больших рассказов, таких „Любовь“, „Война“, „Рыбья самка“. Мне показалось в дальнем, что форма большого рассказа, построенная на старой традиции, так сказать, чеховская форма, менее пригодна, менее гибка для современного читателя, которому, мне показалось, лучше давать краткую форму, точную и ясную, чтобы в 100 или 150 строках был весь сюжет и никакой болтовни. Тогда я перешёл на краткую форму, на маленькие рассказы».

Зощенко-сатирик. Первой блестящей победой нового Зощенко были «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова» (1921—1922). С них начался Зощенко-сатирик.

Главный герой цикла «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова» побывал на германской войне и закватил на ней по революции. Но в его психике можно увидеть тот «оклик по-

мощника и тихий рабский ответ», которые когда-то так поразили Зощенко. Устранив себя из новелл, составивших цикл о Синебрюхове, Зощенко — впервые в истории литературы — предоставил право голоса такому человеку, дал возможность говорить ему, а не о нём, поставил в условия полного самораскрытия. Назар Ильич оторван от «мужицкого кормя», хотя «в мужицкой жизни — как он говорит — он вполне «драгоценный человек». В мужицкой жизни я очень полезный и развитой. Крестьянские же дела-деленки я уж как понимаю, раз взглянуть, как и что. Да только ход развития моей жизни не такой».

Но и в городе он ещё места себе не нашёл и потому чувствует себя «очень... даже посторонним человеком в жизнях».

Но пассивность Синебрюхова минима: «...я такой человек, — хвастливо заявляет он, — что всё могу. Хочешь — могу имишки обработать по слову последней техники, хочешь — какими ни на есть рукомеслом займусь, — всё у меня в руках кипит и перится». По его рассказам о войне можно понять, что, оказавшись на позициях вместе со «своим» молодым князем, Синебрюхов верноподданно ему служит. И когда однажды была немецкая газовая атака, а в землянке у «князя вашего сиятельства» была «вакханалия», и гости, и «сестрички милосердия», — Синебрюхов, учувя газы, бросился в первую очередь к князю, маску на него надел, а другие и «сестричка милосердия» — бяк — с капюшком долой — мёртвая кадаль.

А я сволок князенку вашего сиятельства на волю, костёрик уложил во уставу. Зажёг. Лежим, не трепыхаемся... Что будет... Дышим!

И долго помнит и часто рассказывает Синебрюхов эту историю, потому что был после этого «князь ваше сиятельство со мной всё равно как на одной точке». Вестовым сделал и обещал о нем, Синебрюхове, «пёкчись». Так и прожили год целый.

Восторженность, с которой Синебрюхов говорит о «князе вашего сиятельства», восторженность, не убитая революцией, обнаживает рабское в этом человёкё.

В «Рассказах Назара Ильича, господина Синебрюхова» об этой верноподданности было рассказано иронически, но безмодно, писателя, кажется, скорее смешит, чем огорчает, и смиренность Синебрюхова, который «понимает, конечно, своё звание и посты, и его хвастовство, и то, что выходит ему время от времени «перётык и прискорбный случай». Дело происходит по-

сле Февральской революции, рабы в Синебрюхове ёщё кажутся оправданным, но оно уже выступает как тревожный симптом: как же так — произошла революция, а психика людей остаётся прежней? И в чём причина консервативности этой психики?

Ёщё тревожнее для Зощенко реакция односельчан Синебрюхова на революцию. Видят Синебрюховы, что мужинки «из подъёма Февральской революции беспокоятся и хитрят». И Синебрюхова расспрашивают, какой им будет от революции тольк. В этом естественном, казалось бы, вопросе — какой будет от революции толк — нет ничего настораживающего. Но как ни пытывался Синебрюхов, как ни отбивался он от вопросом, говоря, что «не освещено», пришлось ему всё же отвечать на вопрос «что к чему». И считает он, что «празднует отсюда любым немалая... выгоды».

Зощенковский герой, «Рассказы Назара Ильича, господина Синебрюхова» начали галерю зощенковских героев, открытой которых стало исторической заслугой Зощенко перед русской и мировой культурой.

Поразивший Зощенко с первых же шагов его творчества разрыв между масштабом революционных событий и консервативностью человеческой психики сделал писателя особенно внимательным к той сфере жизни, где, как он писал, деформируются высокие идеи и эпохальные события.

Так инертность человеческой природы, косность нравственной жизни, быт стали основными объектами художественного поиска Зощенко.

«Я был жертвой революции», — заявляет один из героя Зощенко в момент, когда высоко ценились революционные заслуги (рассказ «Жертва революции»). Читатель ждёт описания крупных событий, чреватых сложностями для тех, кто попал под «околоисторию». Но в рассказе Ефима Григорьевича, «бывшего мызника города Кронштадта», всё выглядит просто и буднично. Служил он у графа в полотёрах. «Натёр я им полы, скажем, и во-недельник, а в субботу революция произошла. В понедельник я им натёр, а в субботу революция, а во вторник бежит ко мне ихний швейцар и зовёт:

— Иди, говорит, кличут. У графа, говорит, кража и пропажа, а на тебя подозрение. Живо!

В этом восприятии истории через призму натёртых пижонов и пропавших часиков уже обнаруживалось сужение революции

до размеров ничем не примечательного, едва нарушающего ритм жизни события. Так продолжается и дальше. Где-то гремят бои, где-то слышатся выстрелы, а герой всё думает о пропавших часиках. Как вдруг вспоминает, что «ихние часики» он «сам в кувшин с пудрой пихнул». И бежит он по улицам, и берет его какая-то неясная тревога: «Что это, думаю, народ как странно ходит бежком и воerde как лугается ружейных выстрелов и артиллерии?»

Спрашиваю у прохожих. Отвечают: «Октябрьская революция». А в мыслях у Ефима Григорьевича — только часики пропавшие. Услышал он, что произошла революция, подняжал — и на Офицерскую. Только увидел он — графа ведут, арестованного, размудрился и нему про часики сказать, а в это время «мотор» зацепил его и пихнул колёсами в сторону. Так и остался у Ефима Григорьевича след на ступне. Ровным перечислением — «в понедельник я им полы натир, а в субботу революция, а во вторник бежит ко мне ихний швейцар» — Зощенко наметил контуры мира, где не существует резких сдвигов и где революция не входит в сознание человека как решающий катаклизм эпохи.

Эти два мира не выдуманы автором — они действительно существовали в общественном сознании, характеризуя его сложность и противоречивость. Наделавшая немало шума фраза Зощенко: «А мы потихонечку, а мы полголосеньку, а мы бровень в русской действительности» — вырастала из ощущения тревожного разрыва между этими двумя мирами, между «стремительностью фантазии» и реальной «русской действительностью». У Зощенко был свой ответ: проходя путь, лежащий между ними, думал он, высокая идея встречала на своём пути препятствия, коренившиеся в инерции психики, в системе старых, веками складывавшихся отношений между человеком и миром.

В поведении людей с неразвитым сознанием Зощенко увидел опасную скрытую интенцию: они пассивны, если «что к чему и кого быть не показано», но когда «показано» — они не остаются пассивными ни перед чем, и их разрушительный потенциал неистощим: они издеваются над родной матерью, скора из-за ёршика перерастает в «целый бой» («Нервные люди»), а погоня за ним в чём не повинным человеком превращается в злобное преследование («Страшная ночь»).

В чём значение этого открытия? Не только в том, что писатель опроверг версию идеологов о быстром рождении «нового человека». Как художник он запечатлел другой феномен: в сознании

людей старые привычки и представления укоренены так глубоко и прочно, что, когда одна идеология сменяет другую, в чём-то сохраняются все прежние представления о жизни, которые предстают лишь в слегка изменённом виде.

**Стиль писателя.** Критика нападала на Зощенко за его маковатого героя, он оправдывался, сам не понимая, какую большую услугу оказал современникам, сделав центром изобразительной системы способ мышления героя. Языковой комизм вскрыл возникшие в первые же годы революции особенности сознания, которые позже стали основой менталитета особого типа — советского человека. К этому мещанскому сознанию читатель «нался» в условия полного самораскрытия, воспроизвела точку зрения героя на мир. Взятая им на вооружение революционная философия свидетельствовала о его готовности к мимикрии и о сложных отношениях с революционной идеологией.

В рассказе «Тормоз Вестингауза» чуть подвыпивший герой хвастается тем, что всё может сделать и всё сойдёт ему с рук, потому что он — простого происхождения: «Пущай я чего хочешь сделаю — во всём мне будет лытва». Всё ему можно. И даже народный суд, в случае ежели чего, всегда за него заступится. Потому что у него, «пущай публика знает, — происхождение очень отличное». И родной дед его был коровьим пастухом, и мамаша его была наивостая баба... И дёрнул Володька тормоз Вестингауза, и остановил бы поезд, да не сработал тормоз. А Володька только утвердился в своём «самоизмании». «Я ж и говорю: ни хрена мне не будет. Выкусили?»

Только с большим трудом можно узнать в бытовой вагонной сцене («Гримаса изна») отсвет широкого общественного движения 1920-х гг. за выполнение норм «Кодекса труда». Наблюдая грубую эксплуатацию старухи, соседи-пассажиры видят: «нарушена норма в отношении старослужащего человека», «Это же фиктивная гримаса изна!» — кричат они. Но когда оказывается, что обыкновенная оскорблённая старуха — «всего-навсего мамаша», ситуация меняется. Теперь обидчик становится обвинителем, ссылаясь всё на тот же «Кодекс труда». Идея стала неизвестна — «Кодекс труда» приспособлен для прикрытия хамства и спиритуального цинизма; характерно, что, взятый вне официальных рамок, осевший в быту, он деформировался и его первоначальный смысл утрачен.

Способ мышления зощенковского героя стал формой его самопрезрения, «Это издевательство над несвободной личностью!» — кричат пассажиры. Фразеология нового времени становится в их устах орудием наступления, она придаёт им силу, за счёт её они самоутверждаются — морально и материально («Я всегда симпатизировал центральным убеждениям, — говорит герой рассказа «Прелести культуры». — Даже вот когда в эпоху японского коммунизма неп вводили, я не протестовал. Неп так они. Вам видней»). Это самодовольное чувство причастности к событиям века и становится источником их воинственного отношения к другим людям. «Мало ли делов на свете у среднего человека!» — восклицает герой рассказа «Чудный отдых». Гордливое отношение к «делу» — от времени, от эпохи; но его реальное содержание соответствует масштабу мыслей и чувств «среднего человека»: «Сами понимаете: то маленько выпьешь, то пусты припрется, то ножку к дивану при克莱ть надо... Жена тоже или иной раз начнёт претензии выражать».

Зощенко удалось расщепить пассивную устойчивость нравственного комплекса бывшего «маленького человека» и раскрыть приятельские стороны его сознания. Жалость и сострадание, которые сопутствовали когда-то открытию темы «маленького человека» Гоголем и которых так близки оказались таланту Чаплинни, пройдя через сложное чувство симпатии и отвращения у Достоевского, поразившегося тому, как много есть в унижённых и оскорблённых страшного, превратились в творчестве пережившего революцию Зощенко в обострённую чуткость к минимуму инертности героя, который теперь уже ни за что не согласился бы называться «маленьким человеком»: я «средний человек» — так говорит он сам о себе и втайне вкладывает в эти слова гордливый смысл.

Так сатира Зощенко образовала особый, «отрицательный мир», — с тем, как считал писатель, чтобы он был «смеян и отпинкан бы от себя».

**Зощенково-моралист.** Если бы Зощенко оставался только сатириком, ожидание перемен в человеке, который «должен с помощью сатиры воспитать в себе отвращение к уродливым и поганым сторонам жизни», могло бы стать вселоглощающим. Но глубоко скрытый за сатирической маской морализм писателя, даже интонационно нагоминая Гоголя, обнаружил себя в настоящем стремлении к реформации нравов. С конца 1920-х — на-

чала 1930-х гг. сам Зощенко стал считать свою позицию общецательно-пассивной. Недооценивая возможности сатирического сказа, игнорируя природу собственного художественного изъяна, писатель в 1930-е гг. выходит к открытому учительству, монологизму и резонёрству.

Судя по произведениям 1930—1940-х гг. — повестям «Позабытая молодость», «Голубая книга» и «Перед восходом солнца», Зощенко в качестве модели исследования использует и себя. Пережив революцию, он *по себе знал и* чувство страха перед «случаем», и ощущение «шаткости» и «какого-то хитрого подвоха» в жизни, и *несовпадение человека с самим собой*, и «бледность» сознания, не сумевшего преодолеть жуткую пропасть реальной жизни. Своё личное несовпадение с окружающей жизнью, глажущую его невозможность слияния с ней он возводил к самому себе и в себе же пытался найти причины, как он говорил, своей мрачности. Отчасти он был прав. Но лишь отчасти. В 1940-е гг. мастероженное отношение критики к его «авантурельским», как они писали, «анекдотам» о революции было приведено в прямую связь с «аполитичностью» «Серапионовых братьев» и в конце концов в 1946 г. закончилось громким политическим скандалом, что стоило Зощенко здоровья и сильно сократило его жизнь. В докладе А. Жданова «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» и последовавшем затем постановлении ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. Зощенко был назван «подонком» и «блдецом». Он был лишен пенсии и возможности печататься. В 1958 г. он умер.

И только потому, что Зощенко был настоящим писателем и художник в нём был сильнее истолкователя, его мощная изобразительная система оказалась тем каналом информации об эпохе, который позволяет увидеть её истинный смысл вопреки иллюзиям и гипотезам утопического сознания.

## КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Комический сказ

Зощенковский типаж

Гуманистикой о греческих ...

1. С каким подходом к изображению человека полемизировал М. Зощенко в своём творчестве 1920-х гг.?

2. Кто ещё из писателей 1920-х гг. писал в стиле, аналогичном сказовой манере Зощенко?
3. Каковы формы выражения авторской позиции в творчестве Зощенко?
4. Почему возникла проблема «лица» или маска в рассказах М. Зощенко?
5. Какими художественными средствами создается тип зощенковского героя? Подготовьте развёрнутый ответ на материале 2—3 рассказов писателя.

### Биографические данные



От Гоголя — к Зощенко: какова эволюция «маленького человека»?

### Литературные сочинения



1. Традиции русской классической литературы в творчестве М. Зощенко.
2. Образ «маленького человека» в сатирических рассказах Зощенко.

### Советское практическое



- Чудакова М. Поэтика Михаила Зощенко. — М., 1979. В книге широко представлен художественный мир писателя-новеллиста. На фоне общественно-литературного процесса 1920—1930-х гг. предлагается синтетический анализ произведений Зощенко, выявляется его индивидуальный почерк.
- Сарий Б., Чуковская Е. Случай Зощенко: Повесть в письмах и документах с прологом и эпилогом: 1946—1958 // Юность. — 1988. — № 8. Это документальное драматическое повествование о последнем периоде жизни Зощенко, об организованных в 1940-е гг. гонениях на писателя.
- Томашевский Ю. Рассказы и повести Михаила Зощенко // Зощенко М. Собр. соч.: В 3 т. — Л., 1986. — Т. I. Вступительная статья Ю. Томашевского отличается новым, оригинальным взглядом на творчество М. Зощенко. В ней предпринята попытка реабилитации писателя после известного постановления 1946 г. «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“».

## Краткий словарь литературоведческих терминов<sup>1</sup>

**АНДЕГРАУНД** — явление в литературе и искусстве, возникшее в XX в. в противовес официальным эстетическим нормам, распространённым в обществе, что привело к созданию в 1960—1980-е гг. в России неформальных литературных объединений, которые стали выпускать рукописные журналы, альманахи (например, «Метрополь»).

**АНТИУТОПИЯ** — изображение (обычно в художественной прозе) опасных и непредвиденных последствий, связанных с построением общества, соответствующего тому или иному «идеальному идеалу». Антиутопия зарождается и развивается по мере закрепления утопической традиции общественного мысли, как бы выполняя роль корректива утопии.

**АРХЕТИП** (гр.  *первообраз*) — первичные схемы образов, воплощающиеся в мифах, верованиях, в произведениях искусства. Тождественные по своему характеру архетипические образы и мотивы (например, повсеместно распространённый миф о лотосе) обнаруживаются в на соприкасающихся друг с другом мифологиях и сферах искусства, что исключает объяснение их возникновения заимствованием. Архетипы восходят к универсально-постоянным началам в человеческой природе.

Понятие архетипа ввёл швейцарский психоаналитик и исследователь мифов К.-Г. Юнг. Вслед за ним обращались к проблеме архетипа учёные (даже биологи), исследователи религий, мифов, такие деятели искусства, как Т. Манн, великие режиссёры кино Ф. Феллинини, И. Бергман. В России к понятию архетипа независимо друг от друга приходили

разные мыслители, так, П. А. Флоренский говорил о «схемах человеческого духа».

(Нами использован материал статьи «Архетип» из «Мифов народов мира», т. I.)

**ГРОТЕСК** (фр. *grotesque* — причудливый) — тип художественной образности (образ, стиль, жанр), основанный на фантастике, смехе, гиперbole, причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры. В художественном произведении гротеск создаёт фантастический мир — мир аномальный, неестественный, странный, и именно таким представляет его автор — в отличие от фантастики, основанной на доверии к реальности созданного художником мира. Гротеску свойственно резкое смещение «форм самой жизни», захватывающее всё художественное пространство произведения. Как элемент стиля, заострённый комический приём гротеска характерен для ряда комических жанров — памфлета, фарса, фельетона.

**ДЕТАЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ** — выразительная подробность в произведении, несущая значительную смысловую, идейную, эмоциональную нагрузку. К художественной детали относятся подробности быта, пейзажа, портрета, интерьера, а также жест, речь. Художественная деталь — средство изображения конкретности предметного мира, своего рода гаранция жизненной достоверности; «верность деталей» — один из признаков классического реализма XIX в. Деталь может быть уточняющей, проясняющей и обнажающей замысел писателя, но может быть и смысловым фокусом, конденсатором авторской идеи, лейтмотивом произведения; частный случай такого рода — создание детали одновременно символической и реалистической. Деталь может быть выделенной, демонстрирующей собственную значимость (у Л. Н. Толстого, например) и нейтральной, уходящей в подтекст (А. П. Чехова, Э. Хемингуэй).

**ДРАМА** — один из родов литературы. В отличие от лирики и подобно эпосу драма воспроизводит прежде всего внешний для автора мир — поступки, взаимоотношения людей, конфликты. В отличие от эпоса она имеет не повествовательную, а диалогическую форму. В ней, как правило, нет внутренних монологов, авторских характеристик персонажей

<sup>1</sup> При составлении словаря были использованы издания: Краткий литературоведческий энциклопедии. — М.: Советская энциклопедия, 1962—1968; Энциклопедический словарь юного литературоведа. — М.: Педагогика, 1987; Литературный энциклопедический словарь. — М.: 1987; Мифы народов мира. — М.: Советская энциклопедия, 1987; Словарь литературоведческих терминов. — М.: Просвещение, 1974. Школьный словарь литературоведческих терминов: мир художественного произведения. Стилистика. Стиковедение. Литературный прошм. (Авторы: Л. В. Чернец, В. Б. Семёнов, В. А. Скиба). — М.: Просвещение, 2011.

и прямых авторских комментариев изображаемого. В «Питтике» Аристотеля о драме сказано как о подражании действию путём действия, а не рассказа. Это положение не устарело до сих пор. Для драматических произведений характерны остроконфликтные ситуации, побуждающие персонажей к словесно-физическим действиям. Драма в узком смысле слова — один из драматических жанров, пьеса, в основе которой лежит конфликт серьёзного, острого и сложного характера, завершающийся в финале не триумфом и не комедийно.

**ИДЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ** — авторская оценка, авторское мысление характеров героев, их действий и поступков, тех фактов и явлений жизни, которые писатель изображает. Если тема произведения — это «о чём?», то идея — «во имя чего?». Идея произведения зависит от миропонимания, мировоззрения художника, его эстетического идеала; она не даётся в виде уже готовой формулы, она рождается, зреет в процессе работы писателя; отражает отношение автора к изображаемой им жизни и всегда выражается в эмоционально-образной форме.

**КОМИЧЕСКОЕ** — представление о комическом восходит к языческим обрядам, игровому, празднично-весёлому народному смеху, это «фантализование разбужка, которому предоставлена полная свобода». Комическими называют также жизненные ситуации, в которых проявляется несоответствие общепринятой норме, алогизм. Постоянным предметом комического служит необоснованная претензия безобразно мнить себя прекрасным; мелочного — возвышенным; когнитивного, омерзевшего — живым. Все элементы комического образа при этом взяты из жизни, у реального лица, предмета, но преображены творческой фантазией. Виды комического — ирония, юмор, сатира. По значению различаются высокие виды комического (величайший образец в литературе — Дон Кихот М. де Сервантеса, смех над наиболее высоким в человеке) и забавные, шутливые виды (кадамбуры, дружеские шаржи). Комическое связано не только с ограничением отжившего, но и с духом утверждения, выражая радость бытия и вечное обновление жизни.

**КОМПОЗИЦИЯ** — это построение художественного произведения, расположение его частей в определённой системе и последовательности. Но композицию нельзя рассматривать как по-

следовательность глав, сцен и т. д. Композиция — целостная система определённых способов, форм художественного изображения, обусловленная содержанием произведения. Средства и приёмы композиции углубляют смысл изображённого. Элементы или части композиции: описание, повествование, система образов, диалоги, монологи персонажей, авторские испступления, вставные рассказы (новеллы), авторские характеристики, пейзаж, портрет, фабула и сюжет повествования. В зависимости от жанра произведения в нём преобладают специфические для него способы изображения; каждое произведение имеет свою неповторимую композицию. Некоторым традиционным жанрам присущи композиционные каноны. Например, трёхактные повторы и счастливая развязка в сказке, пятиактные строение классицистической трагедии и драмы.

**КОНФЛИКТ** (лат. *conflictus* — столкновение, разногласие, спор) — отражение противоречий в жизни людей; воспроизведение в искусстве острого столкновения противоположных человеческих поступков, взглядов, чувств, стремлений, страстей. Конфликт является основой художественной формы произведения, развития его сюжета. Конфликт и его разрешение (или невозможность его разрешения) зависит от концепции произведения.

**КОНЦЕПЦИЯ** (лат. *conceptio* — понимание, система) — определённый способ понимания, трактовки каких-либо явлений, основная точка зрения, руководящая идея для их осуществления, конструктивный принцип различных видов деятельности.

**ЛИРИКА** (лира — музикальный инструмент, под аккомпанемент которого исполнялись стихотворные произведения) — один из родов литературы. Лирические произведения характеризуются особым типом художественного образа — образ-переживания. В отличие от эпоса и драмы, где в основе образа лежит многостороннее изображение человека, его характера в сложных взаимоотношениях с людьми, в лирическом произведении перед нами целостное и конкретное состояние человеческого характера. В четверостишии В. Хлебникова —

Мне много ли надо? Коврига хлеба  
И капля молока.  
Да это небо  
И эти облака —

восприятие личности не требует ни обрисовки событий, ни предыстории характера. Лирический образ раскрывает индивидуальный духовный мир поэта, но вместе с тем он должен быть и общественно значим, нести в себе общечеловеческое начало. Для нас важно как то, что данное переживание было прочувствовано данным поэтом в определённых обстоятельствах, так и то, что это переживание вообще могло быть испытано в данных обстоятельствах. Вот почему лирическое произведение всегда содержит вымысел.

Обстоятельства могут быть широко развернуты в лирическом произведении (Лермонтов, «Когда волнуется желтая нива...») или воспроизведены в свёрнутом виде (Блок, «Ночь, улица, фонарь, аптека...»), но они всегда имеют подчинённое значение, играют роль «лирической ситуации», необходимой для возникновения образа-переживания. «Анчар» Пушкина ни в коем случае не сводится к описанию «дерёва яда», в основе его лежит страстный протест-переживание, вызванный тем, что «человека человек посыпал к анчару властным взглядом». Лирическое стихотворение в принципе — это мгновение человеческой внутренней жизни, её мгновенный снимок, поэтому лирика преимущественно пишется в настоящем времени, в отличие от эпоса, где доминирует прошедшее время. Основным средством создания образа-переживания в лирике является слово. Лексика, синтаксис, интонация, ритмика, звучание — вот что характеризует поэтическую речь.

**ЛИРИЧЕСКИЕ ОТСТУПЛЕНИЯ** — форма авторской речи, словоавтора-повествователя, отвлекающаяся от сюжета для комментирования и оценки событий или по другим поводам, прямо не связанным с действием произведения. Лирические отступления вводят непосредственно в мир авторского идеала и помогают строить образ автора как живого собеседника читателя.

**ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ** — образ поэта в лирике, один из способов раскрытия авторского сознания. Лирический герой, проходящий через цикл стихотворений, книгу или всю лирику, наделён определённостью индивидуальной судьбы, устойчивыми психологическими чертами внешнего облика. Понятие «лирический герой» впервые сформулировано Ю. Тыниновым в 1921 г. применительно к творчеству А. Блока. Важно помнить, что лирический герой не тождествен автору, что это «„я“ созворённое» (Пришвин).

**ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТИП** — характер, в котором художник с наибольшей полнотой и определённостью заleчатель общество значимое, существенное для той или иной среды, той или иной эпохи. Литературный тип содержит в себе индивидуальное и общее. Типический характер многомерен, объёмлен, это единство национальных, общечеловеческих, классовых, конкретно-исторических и эпохальных черт, психологических, нравственных и волевых особенностей личности.

**МИФ** — на определённой стадии исторического развития существовал практически у всех народов мира. Научный подход к изучению мировых религий (христианства, буддизма, ислама) показал, что и они наполнены мифами. Создавались литературные обработки мифов разных времён и народов. Сравнительно-историческое изучение широкого круга мифов позволило установить, что в мифах различных народов мира — при чрезвычайном их разнообразии — целый ряд основных тем и мотивов повторяется. Например, к древнейшим мифам относятся представления о том, что люди были когда-то животными, о превращении человека в животных и растения (миф о Нарциссе). Очень древними являются мифы о происхождении солнца, месяца, звёзд (солнечные мифы, лунарные мифы, астральные мифы). Центральную группу составляют мифы о происхождении мира, Вселенной (космогонические мифы), человека (антропогенные мифы), позднее возникли мифы о загробном мире, о судьбе, эсхатологические мифы «о конце мира». Особое и очень важное место занимают мифы о происхождении и введении тех или иных культурных благ: добывания огня, обретения ремёсел, земледелия. Их введение обычно приписывается культовым героям (Прометей). Календарные мифы воспроизводят природные циклы — миф об умирающем и воскресающем Боге. Мифологией занимаются религиоведы, этнографы, философы, литературоведы, лингвисты, историки культуры и т. д. Исследователи мифов передко расходятся в понимании сущности и природы мифов. Неоспоримо то, что мифотворчество — важнейшее явление в культурной истории человечества. Миф выражает миросознание и миропонимание эпохи его создания. Мифологические образы представляют одушевлённые воплощения «метафор». «Метафорический», точнее, символический образ представляет важнейшую черту мифа. Конкретные предметы, не

теряя своей конкретности, могут становиться знаками других предметов, их символически заменять. Например, цветок роза — символ радости, позднее — символ тлены любви; в Греции и Риме — символ люторони, смерти. Дева Мария почитается как роза, в католицизме роза — атрибут Христа, в христианстве роза часто символизирует Церковь вообще. У Данте роза — метафорический символ, объединяющий все души в финале «Божественной комедии». В большинстве своим мотивы розы у романтиков, символистов (в России у Блока, Мандельштама, Вяч. Иванова) так или иначе восходят к Данте. Через сказку и героическую эпос с мифологией оказывается генетически связанной литература. Искусство широко использовало традиционные мифы в художественных целях. Мифы были арсеналом эстетической образности, источником сюжетов, своеобразным языком поэзии.

**МОДЕРНИЗМ** (фр. *moderne*, от англ. *modern* — современный) — термин, обозначающий целый ряд направлений в искусстве конца XIX—начала XX в., для которых характерно подчёркнутое стремление к обновлению поэтического языка, противодействие господствующей традиции (символизм, импрессионизм, экспрессионизм, акмеизм, футуризм, эгофутуризм, имажинизм, сюрреализм и др.). Начальным этапом модернизма считается символизм, теоретики которого противопоставляли это направление реализму, который якобы только копирует, фотографирует действительность. С 1970-х гг. на смену модернизму приходит постмодернизм.

**МОТИВ** (лат. *motio* — двигаю) — устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста. Мотив может быть выделен как в пределах одного или нескольких произведений писателя (например, определенного цикла), так и в контексте всего его творчества.

**ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ** — одна из основных категорий эстетики, которая характеризует присущий только искусству способ отображения и преобразования действительности. Образом также называется любое явление, теоретически созданное автором в художественном произведении. Образ не только отражает, но и прежде всего обобщает действительность, раскрывает в единичном, преходящем сущностное, вечное. Специфика художественного образа определяется не только тем, что он осмысливает действи-

тельность, но и тем, что он создаёт новый, вымышленный мир. При помощи своей фантазии, вымысла автор преобразует реальный материал: пользуясь точными словами, красками, звуками, художник создаёт единичное произведение (текст, картину, музыку, спектакль).

Вымысел усиливает обобщённое значение образа. Образ представляет собой не только изображение человека (образ Татьяны Лариной, Андрея Болконского, Раскольникова и т. д.) — он является картиной человеческой жизни, в центре которой стоит конкретный человек, но которая включает в себя и всё то, что его в жизни окружает. Так, в художественном произведении человек изображается во взаимоотношениях с другими людьми. Поэтому здесь можно говорить не об одном образе, а о множестве образов.

**ОКСИОМОРОН** — сочетание противоположных по смыслу определений, понятий, в результате которого возникает новое смысловое качество. Как правило, оксюморон встречается в поэтическом произведении.

**ПОСТМОДЕРНИЗМ** — характеризует развитие литературного процесса, лишённого «единой программы», фиксирует как бы общность бытия в культуре. Писатели-постмодернисты обращают внимание прежде всего на способ выражения своих мыслей через язык, своеобразную форму, придавая большое значение условности, смешению в тексте различных стилей.

**РЕМИНИСЦЕНЦИЯ** — обозначение чёрт в художественном тексте, вызывающих воспоминание о другом произведении с помощью применения характерных образов, речевых оборотов, ритмико-сintаксических приёмов. Реминисценция тем самым напоминает творческую манеру, мотивы и темы какого-либо автора. Реминисценция рассчитана на ассоциативное восприятие читателя.

**СИМВОЛИЗМ** (фр. *symbolisme*, от гр. *sýmbolos* — символ) — направление в европейском искусстве конца XIX — начала XX в., противопоставившее реализму с его установкой на познание действительности концепцию искусства как интуитивного постижения сверхчувственной, идеальной сущности явлений. Теоретики русского литературного символизма (Вл. С. Соловьев, Д. С. Мережковский, Вяч. И. Иванов и др.) подчёркивали в художественных образах тайный, не высказанный

прямой смысл. «Милый друг, иль ты не видишь, / Что мы видимые нами — / Только отблеск, только тени / От недра моих очами?» — писал Вл. С. Соловьёв («Милый друг, или ты не видишь...», 1892). В манифесте «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1900) Д. С. Мережковский к «главным элементам нового искусства» отнес «эстетическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности». Многие стихотворения и поэмы «младших» символистов: А. А. Блока (например, лирический цикл «Стихи о Прекрасной Даме», поэма «Соловиний сад»), А. Белого, В. Я. Брюсова — основаны на принципах символической поэтики.

**СИСТЕМА ОБРАЗОВ** — группировка персонажей, раскрывающая характеры и взаимоотношения героев. Система образов строится на основе законов композиции и определяется этими законами; группировка персонажей обусловлена конфликтом произведения.

**СЮЖЁТ** — сцепление событий, раскрывающих характеры и взаимоотношения героев; с помощью сюжета обнаруживается сущность характеров, обстоятельств, присущие им противоречия. Сюжет — это связи, симпатии, антипатии, история роста того или иного характера, типа. Исследуя сюжет, не обязательно помнить о таких его элементах, как экспозиция, завязка действия, развитие действия, кульминация, развязка, эпилог.

**ТЕМА** — это круг событий, образующих жизненную основу эпического или драматического произведения, одновременно служащий для постановки философских, социальных, этических проблем. Тема — это жизненный материал, изображённый в произведении; но в искусстве нет предмета, изображенного вне его трактовки автором. Автор может обратиться к теме уже сложившейся, уже получившей отражение в литературе. Эти произведения можно объединить в один тематический ряд: например, произведения, где звучит тема «маленького человека», тема «потерянного поколения». В литературе существуют так называемые вечные темы — любовь и смерть, свобода, долг, смысл жизни. Нередко тематика служит одним из жанрообразующих принципов: плутовской роман, детектив, приключенческая повесть.

**ТРАГИЧЕСКОЕ** — эстетическая категория, характеризующая чрезвычайно художественный конфликт, завершающийся

страданием и гибелью героя или утратой им жизненных ценностей. Трагическое связано не с прихотью случая, но определяется внутренней природой того, что гибнет, его несогласуемостью с существующим миропорядком. Герой сам, свободно выбирает свой путь, приводящий его к гибели. Поведение человека в трагической ситуации родственно героическому и возвышенному, оно неотделимо от идеи величия и достоинства человека, самоутверждения личности, её духовных ценностей даже ценой собственной жизни. Трагическое переживание в искусстве приводит к очищению (катарсису).

**ФАВУЛА** — событийная основа произведения, последовательность событий в их логической, причинно-следственной связи.

**ФУТУРИЗМ** (от лат. *futurum* — будущее) — направление в европейском искусстве начала XX в., особенно характерное для Италии («Манифест футуризма» Ф. Маринетти, 1909) и России (Д. Д. Бурлюк, В. В. Хлебников, ранний В. В. Маяковский, А. Е. Кручёных и др.). Русские футуристы призывали к резкому разрыву с традиционной культурой (как с классикой, так и с современными им направлениями символизма, ар-деко), отстаивали право поэтов на «словоновшество» (даже на «заумь»), нарушение грамматических правил. В манифесте с апеллирующим названием «По щёчина общественному ясусу» (1912) предлагалось «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности». Эта цель, конечно, достигнута не была, но в своём творчестве футуристы действительно существенно обновили поэтический словарь, ритмы, фонису и — главное — выразили новое отношение к современной жизни. «Пока въякия кипятят, рифами пиликая, / из любви и соловьёв какое-то варево, / улица корчится безъязыкая — / ей нечем кричать и разговаривать», — писал Маяковский («Облако в штанах»).

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ и ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО** — важнейшие характеристики художественного образа, обеспечивающие целостное восприятие действительности и организующие композицию произведения.

Художественный образ, формально разворачиваясь во времени (как последовательность текста), своим содержанием, развитием воспроизводит пространственно-временную картину мира.

**ЭПОПЕЯ** — наиболее крупная и монументальная форма эпической литературы. Основной чертой эпопеи XIX—XX вв. является то, что она воплощает в себе судьбы народов, сопутствующий исторический процесс. Для эпопеи характерна широкая и многогранная, даже всесторонняя картина мира, включющая в себя исторические события и облик повседневности. К этому жанру можно отнести «Войну и мир» Л. Н. Толстого, «Тихий Дон» М. А. Шолохова.

**ЭПОС** — один из трёх родов литературы, повествовательный род. Жанровые разновидности эпоса: сказка, новелла, повесть, рассказ, очерк, роман и т. д. Эпос воспроизводит внешнюю по отношению к автору, объективную действительность и её объективной сущности. Эпос использует разнообразные способы изложения — повествование, описание, диалог, монолог, авторские отступления и т. д. Эпические жанры обогащаются и совершенствуются. Развиваются приёмы комического, средства изображения человека, обстоятельства его жизни, быта, достигается многостороннее изображение картин мира, общества.

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |    |
|---|----|
| К читателю . . . . .  | 3  |
| Изучение языка художественной литературы (В. В. Виноградов) . . . . .                             | 6  |
| Анализ художественного текста (Н. М. Шанский) . . . . .   | 9  |
| Понятие поэтического языка (Г. О. Бинокур) . . . . .  | 13 |
| Из мировой литературы . . . . .   | 17 |
| Недолгое пребывание с XIX веком . . . . .   | —  |
| Поэзия Т.-С. Элиота: «Люди 14 года» (И. О. Шайтанов) . . . . .                                    | —  |
| Э.-М. Ремарк. «На Западном фронте без перемен»: «потерянное поколение» (М. И. Свердлов) . . . . . | 23 |
| Ф. Кафка. «Превращение»: абсурд болезни (М. И. Свердлов) . . . . .                                | 30 |
| Русская литература начала XX века (Л. А. Смирнова) . . . . .                                      | 36 |
| Стремление к творческому преображению мира . . . . .  | 37 |
| Литературные искания сторонников революционного движения . . . . .                                | 39 |
| Направление философской мысли начала века . . . . .   | 40 |
| Своеобразие реализма . . . . .  | 43 |
| Проза XX века (О. Н. Михайлов) . . . . .  | 49 |
| Уникальность литературы Русского зарубежья . . . . .  | —  |
| И. А. Бунин . . . . .   | 53 |
| Роль малой родины и дворянских традиций . . . . .   | —  |
| Примирение социальной двойственности . . . . .  | 54 |
| Влияние старшего брата, Ю. А. Бунина . . . . .  | 55 |
| Первые опыты . . . . .  | —  |
| Духовное здоровье, народное начало . . . . .  | 56 |
| Традиции русской классики . . . . .   | —  |
| Странник . . . . .  | 57 |
| Новое качество прозы . . . . .  | 58 |
| Бунин-поэт . . . . .  | 59 |
| «Деревня» . . . . .   | 60 |
| Скрытая полемика с М. Горьким . . . . .   | —  |
| Братья Красовы — два типа русского человека . . . . .   | 62 |
| Народ-философ . . . . .   | 63 |
| «Иоанн Рыдалец» . . . . .   | 65 |
| «Господин из Сям-Францискова» . . . . .   | 66 |
| Образ греха, в котором протекает жизнь человека . . . . .   | —  |
| «Полный человек — создание механической цивилизации» . . . . .                                    | —  |
| Тема конца, катастрофы . . . . .  | 67 |
| Непринимаемость позиции . . . . .   | 68 |

|   |     |   |     |
|---|-----|---|-----|
| Проза 1920-х гг.                          | 60  | Трагедия отца   | 105 |
| Тема России                               | —   | «Солнечные мертвяки»  | —   |
| «Красцы»                                  | 69  | «Богомольцы», «Лето Господне»   | 107 |
| Тема любви                                | 70  | Миллерство  | 108 |
| «Солнечный удар»                          | —   | Найк произведений Шмелёва   | 110 |
| «Жизнь Арсеньева»                         | 71  | Неравноценность творчества  | 111 |
| Новаторство романа                        | 72  | <b>Б. К. Зайцев</b>   | 113 |
| «Тёмные аллеи»                            | 73  | Обретение религиозного сознания   | 114 |
| «Чистый понедельник»                      | —   | Новое качество художника  | 115 |
| <b>А. И. Куприн</b>                       | 78  | «Преподобный Сергий Радонежский»  | —   |
| Детские годы. Роль матери                 | —   | «Путешествие Глеба»   | 116 |
| Суровая кадырменная школа                 | 79  | Беллетристизированные биографии   | 117 |
| Формирование личности и истоки гуманизма  | 80  | Уроки Зайцева   | —   |
| Первые литературные опыты. Служба в полку | —   | <b>А. Т. Аверченко</b>  | 119 |
| Купринские «университеты»                 | 81  | Первая русская революция  | 120 |
| «Олеся»                                   | 82  | Журнал «Сатирикон»  | —   |
| Мастерство композиции                     | 83  | Мастер юмористического рассказа   | 121 |
| На петербургском Парнасе                  | —   | Аверченко и «новое» искусство   | 122 |
| «Писединок»                               | 84  | Политическая сатира   | —   |
| Образ Ромашова                            | 85  | «Дюжина ножей в спину революции»  | 123 |
| В зените славы                            | 86  | «Смек сквозь слёзы»   | 124 |
| «Гранатовый браслет»                      | 87  | <b>Эдди</b>   | 126 |
| В годы великой смуты                      | —   | Грустный смек   | —   |
| Творчество 1920-х гг.                     | 88  | Художественный мир Эдди   | 127 |
| Тема России                               | 89  | Героини Эдди  | 128 |
| «Колесо времени»                          | 90  | В изгнании  | —   |
| Куприн — мастер рассказа                  | —   | <b>В. Б. Набоков</b>  | 131 |
| «Юниорка»                                 | 91  | «Машенька»  | 133 |
| «Жанетка»                                 | 92  | Россия Набокова   | 134 |
| <b>Л. Н. Андреев</b>                      | 94  | Набоков и классическая традиция   | 135 |
| Надломленность юной души                  | 95  | «Алгебра великолепной техники»  | 136 |
| Раннее творчество                         | —   | «Одиночки» и «стоппи»   | 137 |
| Восхождение                               | 96  | <b>Особенности поэзии начала XX века (Л. А. Смирнова)</b>                                   | 140 |
| На черепутях реализма и модернизма        | 97  | Модернизм: путь к новой гармонии  | —   |
| Л. Андреев и символизм                    | 98  | Символизм   | 141 |
| Писатель-экспрессионист                   | —   | Акмеизм   | 144 |
| Художественное своеобразие                | 100 | Футуризм  | 145 |
| Последние годы                            | 101 | <b>Разнообразие творческих индивидуальностей в поэзии Серебряного века (Л. А. Смирнова)</b> | 148 |
| <b>И. С. Шмелёв</b>                       | 103 |   |     |
| Личность писателя                         | —   |   |     |
| Позиции                                   | 104 |   |     |

|  |     |
|--|-----|
| <b>В. Я. Брюсов</b>                                    | 140 |
| Формирование поэта. Годы детства и юности              | 149 |
| Мотивы ранней лирики                                   | 150 |
| Урбанистическая тема творчества                        | 151 |
| Образ чепчевика в поэзии 1910-х гг.                    | 153 |
| <br>   |     |
| <b>К. Д. Бальмонт</b>                                  | 154 |
| Детство и юность                                       | —   |
| Идеи и образы творчества                               | —   |
| Причины и первые годы эмиграции                        | 156 |
| Образ России   | —   |
| Мироощущение лирического героя                         | 158 |
| <br>   |     |
| <b>Ф. Сологуб (Ф. К. Тетерников)</b>                   | 159 |
| Детство и отрочество                                   | —   |
| Темы и образы поэзии                                   | —   |
| Проза поэта  | 160 |
| <br>   |     |
| <b>А. Белый (Б. Н. Бугаев)</b>                         | —   |
| Детство и юность                                       | —   |
| Раннее творчество                                      | 161 |
| Театральная зрелость                                   | 162 |
| <br>   |     |
| <b>И. Ф. Амменский</b>                                 | 163 |
| Ранние годы  | —   |
| Творческие искания                                     | 164 |
| <br>   |     |
| <b>Н. С. Гумилёв</b>                                   | 166 |
| Детство и юность                                       | —   |
| Ранняя лирика  | 167 |
| «Жемчуг»; поиск страны грёз                            | 168 |
| Поэтические открытия сборника «Огненный столп»         | 170 |
| <br>   |     |
| <b>И. Северянин (И. В. Летарев)</b>                    | 172 |
| Ранние годы жизни и творчества                         | —   |
| Поэтическое своеобразие                                | —   |
| <br>   |     |
| <b>В. Ф. Ходасевич</b>                                 | 174 |
| Жизнь в России. Причина эмиграции                      | —   |
| Своебразие ранней лирики                               | 175 |
| Сборник «Счастливый домик»                             | —   |
| Книга «Путём Зерна»: духовные противоречия и свершения | 177 |
| Исповедь поэта в книге «Тяжёлая лира»                  | 179 |
| Трагическое восприятие мира в цикле «Европейская ночь» | 180 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Максим Горький (Л. А. Смирнова)</b>                       | 186 |
| Ранние годы  | —   |
| Ранние рассказы  | 187 |
| Горький о противоречиях народной души                        | 188 |
| Истоки романтической прозы                                   | —   |
| Гуманистическая позиция романтического героя                 | 189 |
| Смыл противопоставления Данко и Ларры                        | —   |
| Образ духовной гармонии мира                                 | 190 |
| «Песня о буревестнике» как выражение романтического идеала   | 191 |
| «Фома Гордеев», Мечта и действительность в романе            | —   |
| Фома Гордеев и его окружение. Особенности повествования      | 192 |
| «На дне»   | 193 |
| Чеховская традиция в драматургии Горького                    | —   |
| «На дне» как социально-философская драма                     | 194 |
| Атмосфера духовного разобщения людей. Роль попылого          | —   |
| Сообщение внутреннего развития пьесы                         | 195 |
| Значение IV акта   | 196 |
| Философский подтекст пьесы                                   | 197 |
| Горький и первая русская революция                           | —   |
| Горький в эмиграции  | 199 |
| Раздумья о судьбах России                                    | —   |
| Иппые черты автобиографической прозы                         | —   |
| Отношение писателя к Октябрьской революции 1917 г.           | 201 |
| «Несозвременные мысли»                                       | —   |
| Творчество периода второй эмиграции                          | 202 |
| «Жизнь Климова Сампина» — образное воплощение истории        | —   |
| <br>   |     |
| <b>А. А. Блок (А. М. Тудков)</b>                             | 206 |
| Начало пути  | —   |
| «Стихи о Прекрасной Даме». Романтический мир раннего Блока   | 209 |
| Блок и символизм   | 210 |
| «Выхожу и в путь, открытый взором...» (Блок в 1905—1908 гг.) | 210 |
| «На поля Куликовские»  | 215 |
| Поэма «Возмездие»  | 217 |
| «Странный мир»   | 219 |
| «...Моя тема, тема о России...»                              | 221 |
| «Соловийский сад»  | 223 |
| Накануне революции   | 224 |
| «Двенадцать»   | 226 |
| Последние годы. «Но не эти дни мы жили...»                   | 232 |
| <br>   |     |
| <b>Новокрестьянская поэзия</b>                               | 238 |
| <b>Н. А. Клиев (В. П. Журавлев)</b>                          | 240 |
| Духовные и поэтические истоки                                | —   |

|   |     |
|---|-----|
| Николай Клюев и Александр Блок . . . . .                                  | 248 |
| Литературное признание . . . . .  | 249 |
| Николай Клюев и Сергей Есенин . . . . .                                   | 247 |
| В спорах с пролетарской поэзией . . . . .                                 | 251 |
| Поэма «Пионерльщик» . . . . .   | 254 |
| <b>С. А. Есенин (А. М. Марченко)</b> . . . . .                            | 260 |
| Есенин — русская художественная идея . . . . .                            |     |
| Певец «Голубой Русы» . . . . .  | 261 |
| «Я в столице...» . . . . .  | 265 |
| Слово в художественном произведении . . . . .                             | 266 |
| Поэзия Есенина и другие виды искусства . . . . .                          | 269 |
| «Да здравствует революция!» . . . . .                                     | 271 |
| «Идет не тот социализм...» . . . . .                                      | 274 |
| «Предназначение расставаний» . . . . .                                    | 281 |
| «Анна Снегина»: анализ лирической поэмы . . . . .                         | 284 |
| «Отговорила роща золотая»: Филологический анализ текста . . . . .         | 289 |
| <b>В. В. Маяковский (А. А. Михайлова)</b> . . . . .                       | 300 |
| Детство и юношество . . . . .   | 301 |
| Маяковский и футуризм . . . . .   | 305 |
| Драма любви, драма жизни . . . . .  | 309 |
| Поэма «Облако в штанах» . . . . .   | 310 |
| Революция . . . . .   | 311 |
| «Окна сатиры» . . . . .   | 316 |
| По личным мотивам . . . . .   | 318 |
| «Теперь логоворим о драме» . . . . .                                      | 325 |
| Точка пупки в конце . . . . .   | 330 |
| <b>Литературный процесс 1920-х годов (В. А. Чалмов)</b> . . . . .         | 338 |
| Из хроники 1917—1919 гг. . . . .  | 339 |
| «Мировое началось во мгле кочевьев» . . . . .                             | 341 |
| Проза дневником, писем, новым видом письмей . . . . .                     | 347 |
| <b>А. М. Ремизов</b> . . . . .  | 349 |
| <b>Д. А. Фурманов</b> . . . . .   | 350 |
| <b>А. С. Серафимович</b> . . . . .  | 353 |
| Литературные группировки . . . . .  | 354 |
| ЛЕФ . . . . .   | —   |
| «ПЕРЕВАЛ» . . . . .   | 356 |
| КОНСТРУКТИВИЗМ, или ЛЦК . . . . .   | 357 |
| ОБЭРИУ . . . . .  | —   |
| <b>А. А. Фадеев («Мой дальний Восток»: Россия —<br/>надали)</b> . . . . . | 358 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>И. Э. Бабель (Г. А. Белая)</b> . . . . .            | 362 |
| Ничало . . . . .                                       | —   |
| Раннее творчество . . . . .                            | 363 |
| «Конферанс» . . . . .                                  | —   |
| «Одесские рассказы» . . . . .                          | 370 |
| Кризис . . . . .                                       | 371 |
| <b>Б. И. Замятин (И. О. Шайтанов)</b> . . . . .        | 374 |
| Рождение манеры . . . . .                              | 377 |
| Роман-антиутопия «Мы» . . . . .                        | 380 |
| <b>М. М. Зощенко (Г. А. Белая)</b> . . . . .           | 388 |
| Ранние годы . . . . .                                  | —   |
| Литературное окружение . . . . .                       | 389 |
| Зощенко-сатирик . . . . .                              | 390 |
| Зощенковский герой . . . . .                           | 392 |
| Стиль писателя . . . . .                               | 394 |
| Зощенко-моралист . . . . .                             | 395 |
| Краткий словарь литературоведческих терминов . . . . . | 398 |

## СПИСОК ЗАИМСТВОВАННЫХ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Анненков Ю. П. Ил. к поэме А. А. Блока «Двенадцать» // Блок А. Двенадцать. — Пг.: Алконост, 1918. — С. 43.
- Клюев Н. А. Северный пейзаж с часовней // Клюев Николай. Письма к Александрю Блоку, 1907—1915. — М.: Прогресс-плэна, 2003. — С. 192.
- Кокосов А. В. Ил. к роману А. Серафимовича «Железный поток» // Советское изобразительное искусство. — М.: Изобр. искусство, 1982. — С. 240.
- Маяковский В. В. «Вопрос об элонгации поставлен в порялк дни съезда...» // За землю, за мир и волю. 1918—1922 / авт.-сост. М. О. Малышев, В. А. Овсянкин. — Л.: Аврора, 1971. — Ил. /0.
- Маяковской В. В. Мистерия-бум. Обложка // Маяковский В. В. Мистерия-бум. — Пг.: Свобода, 1918.
- Маяковский В. В. Плакат «Окна РОСТА № 336» // Маяковский В. В. ИСС. — М.: ГИХЛ, 1957. — Т. 3. — С. 165.
- Родченко А. М. Ил. к поэме В. В. Маяковского «Про это» // Родченко А., Слепанова В. Альбом. — М.: Книга, 1989. — Ил. 69.

При подготовке данного издания использованы иллюстративные материалы:

- А. Свердлов/© «РИА Новости»; bridgemanimages/Fotodom.ru; ООО «Легион — Медиа»; © Victoria Demidova / Фотобанк Лори; Владимир Вдовин/© «РИА Новости»; ООО «Легион — Медиа»; Михаил Озерский/© «РИА Новости»; /© «РИА Новости»; В. Шварцманский/© «РИА Новости»; Игнатович/© «РИА Новости»; DIOMEDIA; А. Гуревич/© «РИА Новости»; DIOMEDIA; AlamyStockPhoto / fine art images; Retro / Фотобанк Лори; Заноза-Ру / Лори; Евгений Батраков / Фотобанк Лори; Victoria Demidova / Фотобанк Лори; РИА Новости



Зимнее солнце

К. Ф. Юн

996.53

Моё земля был. Он землю ученико,  
Он говорил: «Надо земля  
Следует свой прий глухой и трещиной.  
Следует Россию погоняло,  
И промыть руки твои от земли,  
Их сордил влагу чёрного стыда,  
И покрыть землю Покрою  
Быть поражений и обиде.

Но равнодушно и спокойно  
Руки мои в замкнутой глух,  
Чтоб этой речью недостойной  
Но остановился скорбный дух.

Лина Ачматова