

ЛИТЕРАТУРА



Часть 2

11



ЛИТЕРАТУРА

11 класс

Учебник

для общеобразовательных
учреждений

В двух частях

Часть 2

Под редакцией В. П. Журавлева

Рекомендовано
Министерством образования и науки
Российской Федерации

17-е издание

Москва
«Просвещение»
2012

УДК 373.167.1:821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)бя72
Л64

Авторы:

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

Составитель Е. П. Пронина

Учебник получил положительные заключения
Российской академии наук (№ 10106-5215 от 31.10.2007)
и Российской академии образования
(№ 01-252/5/7д от 15.10.2007)

*На переплете —repiduktsiya kartiny K. F. Yuona
«Vesenniy solnechnyy den», 1910 g.*

Форзацы:

С. В. Герасимов. «Начало апреля», 1952 г.
С. В. Герасимов. «Первая зелень», 1954 г.

Литература. 11 класс. Учеб. для общеобразоват.
Л64 учреждений. В 2 ч. Ч. 2 / [В. А. Чалмаев, О. Н. Ми-
хайлов, А. И. Павловский и др.; сост. Е. П. Пронина];
под ред. В. П. Журавлева. — 17-е изд. — М. : Просве-
щение, 2012. — 445 с. : ил. — ISBN 978-5-09-029061-6.

Предыдущие издания выходили под названием «Русская лите-
ратура XX века».

УДК 373.167.1:821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)бя72

ISBN 978-5-09-029061-6(2)
ISBN 978-5-09-029060-9(общ.)

© Издательство «Просвещение», 1999
© Художественное оформление.
Издательство «Просвещение», 1997,
2004, 2008
Все права защищены

ЛИТЕРАТУРА 30-Х ГОДОВ

ОТКРЫТИЕ РОССИИ-РОДИНЫ, ДУХОВНОЕ ОБОГАЩЕНИЕ ЛИЧНОСТИ, I СЪЕЗД СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

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

Из этого времени доходят кинокадры черно-белой хроники, запечатлевшие работу тысяч землекопов в котлованах Магнитостроя: сплошные тачки, лопаты, люди в фуфайках, тысячи повозок, а не машин, но удивительно радостные, беспечальные, неугнетенные молодые лица, открытые, как у Валерия Чкалова, улыбки! Они родственны улыбкам вчераших беспризорников, нашедших свое место в жизни, из знаменитого кинофильма «Путевка в жизнь» (1931) или «Педагогической поэмы» (1933—1939) А. Макаренко. Доходят индустриальные песни о «веселом пеньи гудка», об «утре, встречающем прохладой», о могучей стране, которая «идет походкою машины» («Дальневосточная»). Наконец, о рождении советской авиации и пламенных моторов («Все выше, и выше, и выше Стремим мы полет наших крыл»), о несокрушимости границ молодого государства, об искренней готовности воинов «добить врага», сущего «свирепое рыло в наш советский огород» («И добили, песня в том порукой, Всех врагов в атаке огневой Три танкиста, три веселых друга»).

Но, оказывается, не один цемент, железобетон и наступающая грозная броня заполняли кругозор людей 30-х гг. Вероятно, с удивлением (после множества сокрушительных

«разоблачений», проклятий в адрес этого якобы страшного десятилетия) мы обнаруживаем сейчас, что из 30-х гг. возвращаются к нам и пронзительно лиричные романсы Вадима Козина с несколько старомодной лексикой — «Наш уголок нам никогда не тесен», «Давай пожмем друг другу руки, И в дальний путь на долгие годы», и задорные ритмы джаза молодого одессита Леонида Утесова и его «Веселых ребят», и чудесная «Катюша» (М. Исаковского и М. Блантера)... Мы осознаем — с трудом, при ограниченности знаний об этом часто обруганном десятилетии, что «Песня о Родине» В. И. Лебедева-Кумача («Широка страна моя родная») уже в 30-е гг., еще до отмены нерусского «Интернационала» в 1944 г. (с его пугающим, малопонятным народу христианским пафосом всемирного восстания, «смертного боя голодных и рабов», апокалиптического конца истории — «гром великий грянет» и т. п.), была первым понятным всем гимном страны. Оказывается, Россия-родина потеснила, сместила образ России-революции, облагородила его. Не сбылись мрачные пророчества некоторых эмигрантов: мол, время после 1917 г. — это время «после России»... В 30-е гг. нельзя уже входить, даже зная о трагедиях этой эпохи, как в заведомо холодный, мрачный, бесплодный туннель. Нельзя видеть в них сплошной провал, черную воронку, «прочерк» истории, время резкого ухудшения качества жизни и тем более остановки движения, безмерного поражения гуманизма.

Даже Александр Солженицын в одном из последних рассказов — «На изломах» (1997) — в раздумьях главного героя, «железного» директора оборонного завода Дмитрия Емцова, не упуская и своей давней темы репрессий, говорит об эпохе 30-х гг. как о «мощном электромагнитном поле», как об эпохе разбега, величайшей исторической скорости: «Надо было еще годам и годам пройти, чтобы осознать, как от него (Сталина. — В. Ч.) получила вся страна Разгон в будущее. Отйдет вот это ощущение как бы продолженной войны — а Разгон останется, и только им мы совершим невозможное...» Это совершенно неожиданный для создателя «Архипелага Гулаг» образ, отметила современная критика, — «сталинский разгон в будущее». «Он действовал вплоть до космических ракет и Юрия Гагарина, историческому полету которого Хрущев был лишь рядовым свидетелем, а никак не вдохновителем, вплоть до атомных ледоколов и авианосцев. Отсюда и разгадка таких шекспировских героев, которыми полна советская история. Разгадка обра-

зов полководцев и ученых, художников и инженеров Большого Стиля Эпохи — от Королева и Туполева до Галины Улановой и Александра Твардовского, от Калашникова и Курчатова до Веры Мухиной и Довженко», — писал критик В. Бондаренко.

Безусловно, представить сложное единство оптимизма и горечи, идеализма и страха, преображения люмпенизированной массы (вроде блоковской гуляющей голытьбы) в народ и лагерного кошмара 1937 г., возвышения человека труда и одновременно бюрократизации власти действительно нелегко. Чего было больше в 30-х гг., что перевешивает? Гениальные творения М. А. Шолохова и Д. Д. Шостаковича или пласти парадной псевдопрозы, почти ритуально-обрядовой, «гимнической» поэзии? Оправдывают ли последующие десятилетия все, что успели свершить 30-е гг.?

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

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

Но ведь это был уже не старый Урал купцов Демидовых и Строгановых, а Урал Челябинского тракторного, Магнитки, Уралмаша, построенных в 30-е гг.! А за ним были еще «батюшка-Кузбасс» и сотни других заводов, эвакуированных сюда из Харькова, Сталинграда, Донбасса, но построенных именно в 30-е гг.

Вероятно, и 50-е гг., и наши дни могут с благодарностью обратить свой взгляд в сторону 30-х гг., их свершений. Но негасимый свет Победы позволяет отчетливо рассмотреть, как много сделали люди 30-х гг., сделали сразу же после

выхода измученной, обескровленной страны из Гражданской войны, разрухи, в исторически короткое предвоенное десятилетие. В 1941 г., когда Страна Советов не была сокрушена бронированными ордами фашизма, подтвердилось величие и благородство того героического пафоса, которым жили подвижники (и писатели) 30-х гг.

Тридцатые годы как продолжение и одновременно противоположность 20-х гг. — острейшее противоречие этой эпохи. Не всегда осознанное, оно проявилось нагляднейшим образом в духовно-нравственном климате 30-х гг., в возвращении страны к национальным устоям, в новом понимании смысла государства, ранее обязанного «отмирать», семьи, призванной ранее смениться «общежитьем», наконец, исторического прошлого. В литературном процессе это противоречие проявилось в одновременном продолжении и резком преодолении множества тем, мотивов, связанных, скажем, с Гражданской войной, с трудностями открытия «России-родины» вместо воспевания по инерции грохочущей пороховой «России-революции».

Тема революции и Гражданской войны в литературе, перешедшая из 20-х, была продолжена в 30-е гг. Она на первый взгляд еще не иссякла и не претерпела изменений. Она оставалась и в 30-е гг. фоном высокой тематики, героической нравственности. Многие юноши 30-х гг. даже жалели, что «не успели на Гражданскую войну», пели песню «Орленок» о юном комсомольце, смотрели фильм «Красные дьяволята», искренне горевали, читая строки М. Светлова о павшем комсомольце, «парне, презирающем удобства»:

Юношу стального поколенья
Похоронят посреди дорог,
Чтоб в Москве, в Кремле, товарищ Ленин
На него рассчитывать не мог...

В 1930 г. выходит повесть А. Гайдара «Школа» — автобиографическое произведение о юноше Аркадии Голикове, романтике революции, готовом по-прежнему делать жизнь с Дзержинского, в 1936 г. — повесть В. Катаева «Белеет парус одинокий» (она посвящена детскому осмыслению революции 1905 г., восстания на броненосце «Потемкин»). В это время дорабатывались и переиздавались романы о Гражданской войне В. Зазубрина «Два мира», П. Дорохова «Колчаковщины», В. Бахметьева «Преступление Мартина», В. Кина «По

ту сторону»... В 1936 г. появился роман «Кочубей» А. Первенцева, в 1940-м — повесть Всеволода Иванова «Пархоменко», а в 1930—1940 гг. продолжилась, увы, безуспешная попытка А. Фадеева завершить эпопею о революции «Последний из Удэге».

В количественном плане возрастало и число пьес о революции и крушении старого мира. Среди них есть и классические пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие» (1931), «Достигаев и другие» (1933), «Васса Железнова» (1936), и пьесы — попытки создать новую трагедию («Оптимистическая трагедия», 1933, Вс. Вишневского), и, наконец, «Человек с ружьем» (1937) Н. Погодина. В 1937 г., в связи с 20-летием Октябрьской революции, всецело на основе старой плакатно-агиточной поэтики, с вынужденным во многом привкусом шпиономании, с намеками на неизжитое был создан фильм «Ленин в Октябре» М. Ромма. Весь радиоэфир вновь был заполнен песнями революционно-оборонного плана («Матрос Железняк» и «Песня о Щорсе» М. Голодного, «Полюшко-поле» В. Гусева, «Каховка» М. Светлова, тот же «Орленок» Я. Шведова и др.) с лексикой и беспощаднейшими литыми формулами, мотивами ненависти к врагу, «который не сдается», и т. п.

И все же наиболее прозорливые критики уже в конце 20-х гг. (и в 30-е гг.) почувствовали, что Гражданская война хоть и осталась фоном высокой тематики, но фонд этот почти израсходован. Дело даже не в том, что в 30-е гг. не было создано нового «Железного потока», «Разгрома», что новые части «Хождения по мукам» А. Н. Толстого (и особенно повесть «Хлеб») явно уступали по уровню первой книге трилогии «Сестры», что популярные в 30-е гг. киноварианты повести «Красные дьяволята» П. Бляхина вообще походили на приключенческие ковбойские фильмы. Революция становилась приключением, скачками рыцарей коня и сабли, занятной игрой. А названия многих книг — «Рожденные бурей» К. Шильдкрета, «Закалялась сталь» А. Бусыгина и др. — не просто предваряли (или повторяли) другие, но говорили об утрате новизны, «усталости» темы.

Вокруг произведений о Гражданской войне к середине 30-х гг. возник определенный фон, который менял их вес и значение. Многие революционные поэты, гремевшие в 20-е гг., ничего отрадного в России часто не видевшие, кроме революции, жившие жаждой уничтожения патриотизма (понятия большевизма и патриотизма были для них взаимоисключающими), стремительно теряли свое значение.

Творческий и человеческий подвиг Николая Островского (1904—1936), создателя романа «Как закалялась сталь» (1932—1934), был не просто продолжением 20-х гг. в утверждении гуманистического смысла революции, но и ответом на многие запросы 30-х гг. как времени предвоенного, полного сверхнапряжения в труде, в воспитании нового человека.

Биография писателя была действительно героической, потрясавшей сознание современников. Он родился 29 сентября 1904 г. на Украине. «Сын кухарки. Образование начальное.



По первой профессии помощник электромонтера. Работать по найму начал с двенадцати лет», — писал он в автобиографии. В 15 лет Островский вступает в комсомол, а с началом Гражданской войны уходит в кавалерийскую бригаду Котовского, анархиста и своего рода Робин Гуда всех обездоленных Бессарабии, затем в Первую Конную армию... В 1927 г. Островский — уже слепым и неподвижным, парализованным — начал главное сражение своей жизни:

создание книги о «молодом человеке в революционной стране»... Об этом сражении вскоре узнала — после публикации романа, после очерка М. Кольцова о несдавшейся недугу, сражающейся «мумии», пишущей с помощью азбуки для слепых, — вся страна.

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

Первые, «заявочные» эпизоды романа о необычайной судьбе юноши «стального поколения» Павки Корчагина — а может быть, и весь замысел этого характера? — несут на себе следы явной зависимости от интернационализма, атеизма, прочих компонентов идеологии 20-х гг. Простая подробность: отношение к православию, к личности священнослужителей... у пролетарского Гавроша, Павки, вполне нормативное. «Сторонитесь, попы долгогривые!» — дурашливо возвещал, например, в 1918 г. поэт Пимен Карпов, добавляя: «Нипочем теперь мать и отец!» В романе А. Фадеева «Разгром» среди палачей, врагов нового мира, выведен «ста-

рый попик в прилизанных волосиках и юркий на глаз» (его видит разведчик Метелица среди играющих в карты беляков). Нарочито гротескно, без тени воспоминаний об ограблении церквей, о мучительной кончине, о подвиге патриарха Тихона (он умер в 1925 г. в Донском монастыре), в одиночестве сберегавшего устои православия от засылаемых в среду духовенства официозных «обновленцев», изображен священник (как, впрочем, и дворянин) в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» (1928) и «Золотой теленок» (1931). Все это было своего рода безнравственным разрешением на запрет детям дворян, «проклятых попов» поступать в институты, избираясь куда-либо, разрешением на развал храмов.

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

Это — характернейшее противоречие 30-х гг.: джаз Л. Утесова в «Веселых ребятах» врывается, празднует свой триумф... в Большом театре, вытеснив «Жизнь за царя» М. Глинки и «Бориса Годунова» М. Мусоргского. Там ли было его, джаза, место?

Павка бьет подростков из буржуазных семей, ненавидит официантов и буфетчиков на станции. Этого было до поры достаточно. События революции, Гражданской войны, особенно бешеные атаки его родной Первой Конной армии, — это сфера наиболее полного развертывания кипучей энергии разрушения, ненависти к «старью». Она могла обернуться и полнейшей люмпенизацией. Но роман писался уже в 30-е гг.: «ломка старья» уже исчерпала себя. Новый человек не совпадал с образом матроса с бомбой, с образом «человека с ружьем».

Отметим, что это сюжетное развертывание, чередование поражений Павла и побед — то буфетчик бьет его, то он освобождает матроса Жухрая, напав на конвоира, то он похищает револьвер у немецкого офицера, то теряет любимую Тоню Туманову — выполнено достаточно искусно.

С обычательской точки зрения, заявленной в романе любимой в юности девушкой Павла Тоней, увидевшей его на стройке узкоколейки в Боярке в галошах, утопающим в грязи, он, кочегар, так и не пошел «дальше рытья тран-

шней»... Но у Павки, у этого пролетарского Дон Кихота и «красного святого», комсомольца из легенды, была, оказывается, своя, незримая многим вертикаль восхождения, даже вознесения.

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

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

Этот «огонь» Корчагина весьма сложен по своей природе: в нем есть и свет утопической мечты, и юношеского жизнелюбия, неприятие тусклых людышек, их жалкой серости, будничности бытия...

Сейчас очевидно, что прагматический подход 30-х гг. к Корчагину, расчетливое использование его для воспитания энтузиазма, способности идти напролом (не считаясь с трудностями, преградами) повредили этому хрупкому характеру. Избежать этого «повреждения» он не мог. Ведь 30-е гг. были продолжением 20-х гг. по методам нажима, насилия, «большого скачка», всевластия партийного ядра. Так, популярные в 30-е гг. лозунги «Мужика — на трактор, СССР — на автомобиль!», «Пятилетку — в четыре года!» и т. п. были, безусловно, вариацией атакующих лозунгов все той же Первой Конной «Даешь!»: «Даешь пятилетку — в четыре года!», «Даешь Магнитострой литературы!», «Темпы решают все!».

Литература на стройке: романы 30-х гг. о людях труда, об индустриальной революции. Очеркист Борис Агапов написал в 1930—1933 гг. в серии очерков «Машина быстроты» о неведомом еще народу общем счастье ускорения хода времени, создании индустриальной России, о конвейере как «машине быстроты», об автозаводе на Волге как «фабрике темпов», новом, бескровном этапе революции:

«Второе поколение революции шло на войну в цементном дыму. Танки экскаваторов расчищали ему путь, артиллерия бетоньерок прикрывала его наступление, закрепляя цементом внутри окопы. Счастливы те, у кого было мужество не укрыться в тылу, кто бросил себя на самое трудное, что было тогда в стране».

Даже писатели давно сложившиеся, опытные, ощутили в это время стремление раздвинуть горизонты восприятия жизни, увидеть нового человека труда — в котловане, в горячем цеху, в конструкторском бюро, на площадке паровоза, в кабине самолета. Не случайно А. Платонов в 30-е гг. «вернулся на паровоз» — из условных миров «Чевенгур» и «Котлована» — в прекрасных рассказах «Старый механик» (1940), «В прекрасном и яростном мире» (1941), во «Фре» (1936) и в «Бессмертии» (1936). Многие писатели 30-х гг. искренне торопили время («Время, вперед!» — так назывался роман В. Катаева), воспевали «темпы» (пьеса Н. Погодина «Темп», 1930), самозабвенно посвящали свои дни и ночи «поэмам о топоре» (Н. Погодин), «проводам в соломе» (т. е. электрификации деревни) (М. Исаковский) и другим весьма прозаическим вещам. При всем этом они не ощущали себя посланцами несвободы, жертвами принудиловки.

Весьма характерно, что Борис Ручьев (1913—1978), поэт трагической судьбы, уже после возвращения с Колымы, из ссылки, вспомнил и свою юность в Магнитогорске, и строительство знаменитого завода (оно началось с земли, котлована, продолжилось закладкой бетона и работами по монтажу металлоконструкций домны) как смену веков, как буревой натиск на время. Может быть, чудо сотворенья, литья колокола, священный смысл каждой операции, синтез вечности и мгновения сравнимы с этим обожествлением Магнитки.

Земляной,
деревянный,
бетонный...

И уже замирает душа,
Как загрохал над первою домной
Завершающий век монтажа
В кожушке броневого закала
Пятым, праздничным веком литья,
На глазах, по частям вырастала
Домна-матушка, юность моя...

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

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

Если оставить в стороне неизбежные в литературе о строительстве заводов, электростанций, каналов производственные пейзажи (а они тоже были захватывающими), сюжетные узлы соревнования бригад, неизбежные конфликты человека и техники, публицистические попытки «соединить русский революционный размах и американскую деловитость», то центральным моментом всех произведений вновь станет проблема «человек и его биография».

История в 30-е гг. для многих советских писателей — время сотворения биографий, новых героев, новых сюжетов судьбы: этот процесс и запечатлели романы и очерки 30-х гг.

Интимная лирика 30-х гг.: «девушка простая», «безоружная» Катюша сменяет девушку в революционной шинели, с «родной винтовкой». Вероятно, особенно рельефно обозначилась близость 30-х гг. к 20-м и одновременно их отличие сменой образа Родины в лирике этих лет, в «биографии переживаний» человека, особенно задушевно-интимных. «Исторический факт (событие и т. п.), для того чтобы стать фактом биографическим, должен в той или иной форме быть пережит данной личностью. «Переживание есть та новая форма, в которую отливается анализируемое нами отношение между историей и личностью: становясь предметом переживания, исторический факт получает биографический смысл...

Переживание есть внутренняя форма биографической структуры», — писал в 1927 г. лингвист Г. О. Винокур.

Лирика с ее мгновенными «фотоснимками» состояний души, ее волнений, сумятицы чувств — это и есть своеобразная биография переживаний не на фоне истории, а в ней самой. Это не легковесная «игра души с самой собою»: биография переживаний — точка пересечения, вернее, прерывистый пунктир чувств, тревог, радостей от ударов и порой впечатлений истории. Достаточно вспомнить биографию переживаний М. Цветаевой, А. Ахматовой, поэтов эмиграции в эти годы — для них годы «после России», чтобы оценить огромнейший вклад лирики 30-х гг. в сокровищницу чувств, запечатленный в музыке слов опыт народной души.

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

Какой чаще всего представляла девушка в революционной поэзии 20-х гг.?

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

В каждом братстве больших могил
Похоронена наша Жанна.

В середине 30-х гг. комсомольские, пролетарские поэты оказались практически «безголосыми» в сфере интимной лирики. От поэзии А. Ахматовой, М. Цветаевой, от любовной лирики А. Блока и даже «надрывной», якобы кабацкой поэзии чувств С. Есенина они отвернулись.

Я. Смеляков, позднее написавший чудесные стихи «Хорошая девочка Лида» и «Милье красавицы России», в 30-е гг. еще свирепо отbrasывал как наваждение романсы А. Вертиńskiego:

Гражданин Вертинский
Вертится спокойно,
Девочки танцуют английский фокстрот...
(«Любка Фейгельман»)

Ему обидно за своих поэтов, за тиражирование импортной грусти. Однако ничего, кроме нового возвращения в пулеметную, огневую стихию 1918—1920 гг., к очередной Жанне д'Арк, многие предложить не могли. В поэзии 30-х гг. возникло противоречивое, может быть, взаимодополняющее (но не всегда) соседство весьма различных песен: скажем, «Песни о Каховке» (1935) М. Светлова и «Катюши» (1938) М. Исаковского. Обе были популярны и часто пелись одними и теми же людьми.

В первой из них, как это было принято в поэзии 20-х гг., образ России-революции складывается из таких героических подробностей: «Каховка, Каховка — родная винтовка, Горячая пуля, лети!», «Гремела атака, и пули звенели, И ровно строчил пулемет...».

Это, безусловно, стихия смерти, здесь можно славно умирать, здесь как бы нет ни дома, ни семьи, не предполагается горя шолоховской Ильиничны, но есть «человек с ружьем»,

есть ветер, есть ночь слепая... У В. Луговского в стихотворении 1926 г. «Песня о ветре» даже ветер обут «в солдатские гетры», а пулемет не просто ровно строчит: здесь отрадно «пулеметные дорожки расстеливать, беляков у сосны расстреливать». И на исходе жизни В. Луговской в стихотворении «Костры» искренне признается, что он весь во власти картин штурма Перекопа, ему снится «вечерней зари окровавленный нож» (вовсе не ужасающий его!), что всю Россию он видит как «мака кровавый цветок», что «сны революции — это бессмертье мое».

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

Пафос своеобразного «раскрепощения» женского характера от навязчивых примет революционности, жертвенности, «идейного» аскетизма породил в поэзии массу переходных лирических состояний, множество форм возвращения лирики к отвергнутым в 20-е гг. образцам — к тем или иным вариациям есенинских, цветаевских мотивов, к образтворчеству Гумилева и Ахматовой, к стихии фольклора. Эта переходность ощущается в лирике **Бориса Корнилова** (1907—1938), **Павла Васильева** (1910—1937), **Дм. Кедрина** (1907—1945). Каждый из них в той или иной мере отдал свой поклон — причем искренне — тому «бронепоезду», что «стоит на запасном пути», но с наибольшей силой развернулся на свободе от революционно-поэтической догматики.

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

Борис Корнилов написал поэму «Триполье» (1933) о борьбе комсомольцев с кулачеством (с «зелеными», по тогдашней терминологии, имевшей совершенно иной смысл, чем сейчас), поэму, близкую «Комсомолии» (1923) А. Безыменского. П. Васильев, беззастенчиво обвиненный в 30-е гг. в «поэтизации кулачьяго быта», создал фольклорно-историческую поэму «Соляной бунт» (1934), где показал протест казака Григория Босого, не пожелавшего быть карателем. Это же поклонение революции — правда, несколько заданное, самопринудительное — было и в его первой поэме «Песня о гибели казачьего войска» (1928—1932). В действительности он был влюблён в свой край — Семиречье, в обрядовые, колыбельные, походные песни казачества.

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

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

Подлинное обретение свободы Борисом Корниловым, движение «вперед без оглядки», в таких раскованных, разговорно-беседных стихах, как «Качка на Каспийском море» (1930), «Песня о встречном» (1932), «Соловьиха» (1934). Это самоосвобождение свершилось без притворства, задорно, предельно естественно. Вновь, как у Исаковского, в центре — деревенские пейзажи, обычные зазывания любимой на

свидание, шутейно-лукавый монолог героя, пародирующего отчасти и казенный словоряд. Как неспешно, без лихорадки возникает этот диалог:

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

Не «очень скучно», но именно «больно скучно»: в этойдержанности, прозаизме собеседования, лукавстве («уйдет на разговоры вечер весь») скрыто ощущение прочности бытия, просторности его. Все — здесь, и все — теперь...

Подлинный центр стихотворения — о свидании, о счастье, безмятежно-полном, даже озорном («постелю тебе пиджак на луговину довоенного и тонкого сукна») — в картине природы, в жизни соминого омута, где «вода — зеленая, живая — мимо заводей несется напролом», где «щука — младшая сестрица крокодилу — неживая возле берега стоит». Никакого братства больших могил нет в окрестностях этого мира.

Весьма любопытным явлением в поэзии и П. Васильева, и Б. Корнилова, и А. Прокофьева, и Я. Смелякова 30-х гг. стало явное переосмысление сквозного образа поэзии 1917—1920-х гг., образа «ветра», «бури», «урагана» и т. п. Не только в известнейшей песне В. И. Лебедева-Кумача «Веселый ветер» (1937), где ветер — попутчик, советчик, соавтор душевных состояний, творец «весенних песен земли», поющий «про мускулы стальные, про радость боевых побед», свершилось это переосмысление.

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

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

Тема колLECTивизации в литературе. Это драматичный момент всего литературного процесса 30-х гг. Обойти его невозможно: возникает известная неполнота, полуправда в освещении трагических сторон литературной истории.

Что такое колLECTивизация в деревне, зачем (и кому) она была необходима? Почему она так противоречиво отразилась в прозе и поэзии конца 20-х — начала 30-х гг. и в последующих художественных исследованиях 60—90-х гг.?

КолLECTивизация, предпосылкой которой был кризис хлебозаготовок зимой 1927/28 г., своего рода «крестьянский бунт», протест людей, не пожелавших везти хлеб в государственные закрома по низким ценам, — это способ предельной централизации производства сельхозпродуктов, сосредоточения его в хозяйствах-гигантах, своего рода «опорах социализма» в деревне. Колхозы были созданы, с одной стороны, для удобства и надежности хлебозаготовок, с другой — для удобства внедрения новой техники. Но главное — для создания монолитного социального строя: без буржуазии в городе, без кулака в деревне. Решено было вместо сотен тысяч мелких хозяйств создать тысячи колхозов с общей пашней, едиными фермами, твердым планом по вывозу зерна осенью и т. п.

Государство стремилось решить этим сразу несколько задач. И город, и армия, и организации, вывозившие хлеб за границу в оплату за станки, в целом за технику для строившихся гигантов, получали известную определенность, надежность в получении хлеба. Историк Н. Верт отмечает: «Отобранное у крестьян зерно предназначалось для вывоза преимущественно в Германию... С 1931 по 1936 г. половина всей ввозимой в СССР техники была немецкого происхождения». Иных источников получения валюты, кроме сельскохозяйственного сырья и золота, добывавшегося теми же бывшими крестьянами, у изолированной, осажденной страны не было. Вот-вот мог быть закрыт Гитлером и немецкий рынок остро необходимой техники.

В романах о колLECTивизации, проводившейся жестко, в спешке, с грубым причислением к врагам, к кулакам всех колеблющихся, желающих сберечь свое имущество, землю, лошадей, в целом можно найти множество достаточно точных, достоверных подробностей: и пресловутое «раскулачивание» (ограбление и «ликвидация как класса») за житочных крестьян (их, «спецпереселенцев», высыпали из сел на Север, в Сибирь), и сцены собраний, на которых избирали (назначали) руководителей колхозов, и кар-

тины массового забоя частного скота (все равно отберут в колхоз).

Романы эти предельно социологичны, язык их, мучительно пародируемый А. Платоновым в «Котловане» и хронике «Впрок», часто сплошь состоит из «речезаменителей», бюрократизмов. Все эти подробности присутствуют, например, в «Поднятой целине» (1932) М. Шолохова, где представлены — с жестких социологических позиций — и бедняки (Майданников, Бесхлебнов), и кулаки (Островнов), и колеблющиеся середняки, местные коммунисты Нагульнов, Разметнов, и присланный из Питера руководитель колхоза матрос Семен Давыдов... Естественно, есть и его антипод, есаул Половцев, готовящий казачье восстание против коллективизации. Разные этапы коллективизации изображены в растянутой, часто натуралистической хронике Ф. И. Панферова «Бруски» (1928—1937), которая в целом идеализировала весь трагический процесс коллективизации, замалчивала факты прямого «раскрестьянивания», т. е. разрушения деревни, преувеличивала «кулацкую угрозу» социализму.

В этом романе также есть и вожак артели Кирилл Ждаркин, и кулак Плакущев, и середняк Никита Гурьянов, ищащий утопическую «страну Муравию» (этую тему возьмет у Панферова А. Твардовский). Однако политическая актуальность оттеснила на второй план художественность. Так, мысль человеческая, «текущая» из мужицких голов, сравнивается с маслом, «выдавливаемым из жмыха», трактор — с «хряком», а весенняя мечта, чудесная птица, «играет как сытый серый коршун, купаясь в изобилии солнца» (?!). Все это огрубленный реализм, а вернее, натурализм.

Первый съезд Союза писателей СССР (17 августа — 1 сентября 1934 г.). Провозглашение метода социалистического реализма основным в новой литературе. Съезду предшествовало постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О реструктуре литературно-художественных организаций», которым упразднялись многие литературные организации — и прежде всего РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) — и создавался единый Союз писателей. Его целью объявлялось «объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве...». Съезду предшествовали некоторые либеральные изменения в общественной атмосфере:

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

2) в канун съезда потеряли свое влияние многие «неистовые ревнители», носители коммунистического чванства, сущие «бесы» — гонители М. А. Булгакова, А. П. Платонова, Н. А. Клюева, С. А. Клычкова, В. Я. Шишкова и др., такие разносчики бдительности и кастового подхода к культуре, как Л. Авербах, С. Родов, Г. Лелевич, О. Бескин и др. И наоборот, были приобщены к активной работе в области культуры некоторые былые оппозиционеры (Н. И. Бухарин был назначен редактором «Известий» и даже утвержден докладчиком о поэзии на I съезде вместо Н. Асеева);

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

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

О чем и как говорили сами писатели — совсем не функционеры, не угодливые поспешатели в творчестве — Юрий Олеша, Борис Пастернак, В. Луговской? Они говорили о резко возросшей роли народа в характере, типе творчества, в судьбе писателей.

«Не отрывайтесь от масс... Не жертвуйте лицом ради положения... При огромном тепле, которым окружают нас народ и государство, слишком велика опасность стать литературным сановником. Подальше от этой ласки во имя прямых ее источников, во имя большой, и дальний, и плодо-

творной любви к родине и нынешним величайшим людям» (Б. Пастернак).

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

Положительной стороной работы съезда было и то, что хотя на нем не упоминались имена М. Булгакова, А. Платонова, О. Мандельштама, Н. Клюева, но на второй план были молчаливо отодвинуты и А. Безыменский, и Д. Бедный. А неистовый певец коллективизации Ф. Панферов (с его многостраничными «Брусками») предстал как явление весьма низкой художественной культуры.

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

При выработке определения метода явно учитывалось и то обстоятельство, что надо было — это уже дух 30-х гг., дух возвращения к отечественной классике, к России-родине! — отбросить эстетические директивы Л. Д. Троцкого, «демона революции», в 20-е гг. предписавшего разрыв с прошлым, отрицание любой преемственности: «Революция пересекла время пополам... Время рассечено на живую и мертвую половину, и надо выбирать живую» (1923). Выходит, в мертвой половине культуры и Пушкин, и Толстой, и вся словесность критического реализма?!

В этих условиях и свершился своего рода «эстетический переворот», было найдено определение метода и главного момента, требования его функционирования: «правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее развитии». Свидетель и участник бесед писателей (чаще всего в доме М. Горького), председатель Оргкомитета I съезда, редактор «Нового мира» И. М. Гронский вспомнил путь к этому определению:

«...Я предложил назвать (творческий метод. — В. Ч.) пролетарским социалистическим, а еще лучше коммунистическим реализмом... Мы подчеркнем два момента: во-первых, классовую, пролетарскую природу советской литературы, во-вторых, укажем литературе цель всего движения, всей борьбы рабочего класса — коммунизм.

— Вы правильно указали на классовый, пролетарский характер советской литературы, — отвечая мне, заметил Сталин, — и правильно назвали цель всей нашей борьбы... Указание на конечную цель борьбы рабочего класса — коммунизм — тоже правильно. Но ведь мы не ставим в качестве практической задачи вопрос о переходе от социализма к коммунизму... Указывая на коммунизм как на практическую цель, вы несколько забегаете вперед... Как вы отнесетесь к тому, если мы творческий метод советской литературы и искусства назовем социалистическим реализмом? Достоинством такого определения является, во-первых, краткость (всего два слова), во-вторых, понятность и, в-третьих, указание на преемственность в развитии литературы».

Социалистический реализм — это точное отражение эпохи 30-х гг. как эпохи предвоенной, требовавшей предельной монолитности, отсутствия раздоров и даже споров, эпохи аскетичной, в известном плане упрощенной, но крайне целостной, враждебной индивидуализму, аморальности, антипатриотизму. Получивший обратную силу, т. е. будучи распространен на повесть «Мать» Горького, на советскую классику 20-х гг., он обрел мощную опору, убедительность. Но призванный «отвечать» за идеино истощенную, нормативную литературу 40—50-х гг., чуть ли не за всю «масскультуру», он стал объектом фельетонно-развязной иронии.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Типы романов

Роман-эпопея

Семейный роман

Роман-исповедь

Плакатно-агитационная поэтика

Очерковый характер поэтических и прозаических произведений

Лирический диалог

Жанры лирики

Стихи-песни

Песни-марши

Стихи-беседы

Интимная лирика

Сквозные поэтические образы (поэзия 30-х гг.):

Поэма

? 1. Почему нельзя считать 30-е гг. бесплодным «черным туннелем» в советской истории? Какой многомерный образ 30-х гг. создают песни о Катюше, о Родине («Широка страна моя родная...»), о Каховке, фильмы «Волга-Волга», «Веселые ребята», «Сердца четырех»?

2. Гражданская война как фонд высокой тематики: почему этот фонд если и пополнялся (особенно в лирике ряда поэтов), то фактически уже не порождал замыслов новых эпопей, жил завершением начатого в 20-е гг.? Почему стало актуальным не разобщение, а единство народа, открытие России как родины с ее великим прошлым, а не одной России—революции с ее расколом на классы, с трагическим настоящим?

3. Творческий подвиг Николая Островского: как отразился в романе «Как закалялась сталь» процесс обретения биографии, человеческой значимости людьми 30-х гг.? Только ли о Гражданской войне написан этот роман-исповедь? Как был «испорчен» Павка Корчагин официозным толкованием его в качестве образца для слепого подражания, канонического святого?

4. В чем особенности интимной лирики середины 30-х гг.?

5. Как были переосмыслены в поэзии 30-х гг. былые символы стихии разрушения, бури, потопа — скажем, образ ветра, шторма — в поэзии Б. Корнилова и А. Прокофьева?

6. Два подхода к теме крестьянства: почему на первый план время выдвинуло поэмы и романы о колхозизации?

7. Социалистический реализм 30-х гг.: путь к увеличению представительства народа в литературе или «поэтика должного», предписанного, казенного? Не оплачивалось ли высокое положение писателя в обществе усилением несвободы творчества, давлением социального заказа, запретом на эксперименты и творческие дерзания?

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВИЧ ПЛАТОНОВ (1899—1951)



Юность Платонова: семейное воспитание, трудовые университеты. Андрей Платонович Платонов (подлинная фамилия Климентов) родился 20 августа (по старому стилю) 1899 г. в Ямской слободе на окраине Воронежа. Отец его — Платон Фирсанович Климентов, слесарь железнодорожных мастерских, мать — Марья Васильевна, дочь часовщего мастера, хранительница дома. В семье было одиннадцать детей. Буду-

щий писатель был старшим сыном в этой огромной, «старопролетарской», как он говорил, семье.

Старший сын быстрее лишается детства, беззаботности, он раньше взрослеет. О своей работе в доме, о помощи матери в роли вечной няньки Платонов скажет позднее в автобиографическом рассказе «Семен» (1936): «Лишь года три-четыре после своего рождения Семен отдыхал и жил в младенчестве, потом ему стало некогда. Отец сам сделал тележку из корзины, железных колес, а мать велела Семену катать по двору маленького брата, пока она стряпает обед. Затем, когда родился и подрос еще один брат Семена, он их сажал в тележку сразу двоих и тоже возил по двору...

Время от времени Семен спрашивал у матери в окно:

— Мама, пора?

— Нет, нет, катай их еще! — отвечала мать из комнаты.

Она там стряпала, кормила и качала последнюю девочку, стирала, штопала и чинила белье, мыла полы, бедные деньги берегла, как большие».

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

Ямская слобода в годы раннего детства Платонова, и даже в 1912—1916 гг., мало чем отличалась от обычной степной деревни. «Ямщицкий промысел», содержание конюшень, кузниц, постоянных дворов, прославленных русских троек с колокольчиками, конечно, угас к началу XX в. Обитатели Ямской слободы жили уже как хлебопашцы, огородники, ремесленники. Они искали работы в Воронеже. «В Ямской были плетни, огороды, лопуховые пустыри, не дома, а хаты, куры, сапожники и много мужиков на большой Задонской дороге (видимо, запомнились шествия паломников в известный монастырь Св. Тихона в г. Задонске). Колокол „Чугунной“ церкви был всею музыкой слободы, его умилительно слушали в тихие летние вечера старухи, нищие и я. А по праздникам (мало-мальски большим) устраивались свирепые драки Ямской с Чижевской или Троицкой... Потом наступи-

ло для меня время ученья — отдали меня в церковно-приходскую школу», — вспоминал Платонов в 1922 г.

Успевал ли Платонов учиться? Безусловно, важным был процесс самообразования, литературного (с 12—13 лет Платонов писал стихи) и технического. Однако к 1918 г., когда уже свершилась Октябрьская революция, он имел аттестат, позволивший ему поступить в Воронежский железнодорожный политехникум на электротехническое отделение. В 1924 г. на вопрос о профессии Платонов запишет о себе: «Мелиоратор, электротехник». В 1921 г. он даже издаст брошюру «Электрификация».

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

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

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

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

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

Этот рассказ передает главное впечатление от Платонова-романтика: он весь какой-то «нездешний», неземной, оторванный от реального восприятия революции. В поэме А. Блока «Двенадцать» Христос — существо совершенно нематериальное, эфирное — идет «нежной поступью надвьюжной». Платонов также ощущает на себе воздействие каких-то высших сил, идеальных миров. Фактически он выдумывает свой образ революции, свою страну Утопию, некий «общепролетарский дом».

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

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

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

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

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

Молодой мастеровой, мечтатель, живший поистине «на правах пожара», не мог устоять перед этим ураганом пропаганды, псевдосвободы, перед яростными призывами к разрушению старого. «Шершавый язык плаката» (Маяковский), возвивания, клича явно увлек Платонова, и вся его публицистика (за исключением статей экологического плана, про-

грамм электрификации) — это шествие Христа в высоте надвьюжной.

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

Землю Алексея Кольцова и Ивана Никитина, певцов степи, «ветра с полудня», удалых косарей, юный поэт Платонов как бы в упор не видит. Не видит даже того, что прекрасно знает как мелиоратор, техник. Его манит океан космический. Невозможное. Он пишет в эти годы громокипящие стихи, вошедшие в книгу «Голубая глубина» (1922). Это сплошь, как заметил современный критик, «антигуманное вдохновение молодости», ловко спровоцированное, вбивтое средой слепое разрушительство:

На земле, на птице электрической
Солнце мы задумали догнать и погасить.
Манит нас неведомый океан космический,
Мы из звезд таинственных будем мысли лить.
(«К звездным товарищам»)

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

«Бог есть игрушка человеческой жизни... Бог — образ, начерченный рукой человека в свободном желании наполнить жизнь радостью творчества...

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

Можно ли выбросить из биографии Платонова эти десятки агиток, «космических» стихов, эти железки воинствующих строк, говорящих об очаровании великой Утопией? О близком рае чисто платоновского «коммунизма», где не будет тайн, где разум победит «темное» чувство, где даже льды Северного полюса будут растоплены потоками теплых ветров из жарких пустынь?

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

«Каждый прожитый нами день — гвоздь в голову буржуазии. Будем же жить вечно — пускай терпит ее голова!» В рассказе «Родина электричества» делопроизводитель из села Верчовка Степан Жаренов настолько «свихнется» от

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

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

Письма Платонова о любви. Вечные грезы о земле и небе (космизм мысли Платонова), постоянное возрождение знаков покинутого детства дополнились в Платонове 1922—1927 гг. глубочайшим (и тоже очень возвышенным, усложненным) вдохновением любви, особой музыкой в душе. Эта страница «биографии чувств» объясняет характер лучших платоновских героинь — Фро из одноименного рассказа, Заррин-Тадж из *«Такыра»*, героини *«Возвращения»* и др. Встреча с Марией Александровной Кашинцевой, учительницей из села Волошина (близ Воронежа), в 1922 г. породила глубокое чувство в душе писателя. Возник диалог — прежде всего в письмах, затем в произведениях (посланиях к любимой) — как

вариант лирического автопортрета писателя. М. А. Платонова (после многих просьб) опубликовала в 1975 г. часть писем Платонова (из Воронежа, Тамбова) под названием «Письма о любви и горе», предпослав им такие слова: «Вероятно, люди всегда тоскуют по большой, настоящей любви. Слишком легко и разменно проходит порой это высокое чувство, дающее силу жить, работать, переносить разлуку и великие трудности».

О чём писал Платонов невесте, жене в годы создания «Эфирного тракта», «Епифанских шлюзов», «Города Градова»? Он творил любовь-сновидение, вписывал и себя (и невесту) в особый звездный, космический миропорядок, забывал и о бездорожье (он приходил к М. А. Кащинцевой за 40 верст), о вое волков (их жители деревень распугивали зимой горящими головнями), он творил историю единения двух душ:

«Я шел по глубокому логу. Ночь, бесконечные пространства, далекие темные деревни и одни звезды над головой в мутной смертельной мгле. Нельзя поверить, что можно выйти отсюда... В этот миг сердце полно любовью и жалостью, но некого тут любить. Все мертвые и тихо, все далеко. Если взглядишься в звезду, ужас войдет в душу, можно зарыдать от безнадежности и невыразимой муки. — Так далека, далека эта звезда... Мне кажется, что я лечу, и только светится недостижимое дно колодца и стены пропасти не движутся от полета...

Всякий человек имеет в мире невесту, и только потому он способен жить. У одного ее имя Мария, у другого приснившийся тайный образ во сне».

«Надо любить ту вселенную, которая может быть, а не ту, которая есть.

Невозможное — невеста человечества, к невозможному летят наши души... Невозможное — граница нашего мира с другим».

«Любовь — мера одаренности жизнью людей, но она, вопреки всему, в очень малой степени сексуальность. Любовь страшно проницательна, и любящие насквозь видят друг друга со всеми пороками».

Эти письма — ключ к пониманию удивительно нежных, проницательных отношений Любы и Никиты в рассказе «Река Потудань», к душевным взаимосвязям солдат на фронте и их жен и матерей в военных рассказах писателя («Одухотворенные люди»), к его чудесным сказкам («Волшебное кольцо»).

Творческий дебют Платонова в Москве: сборники «Епифанские шлюзы» (1927) и «Сокровенный человек» (1928). Путь к первой книге начался для Платонова с переезда в Москву в июне 1926 г. (на кратковременную работу в ЦК Союза сельского хозяйства), обращения в редакцию «Красной нови» (журнал еще редактировал А. К. Воронский), наконец, предложения издательства «Молодая гвардия» издать «Избранное» (безусловно, это было сделано по инициативе Г. З. Литвина-Молотова, ставшего председателем правления издательства).

Книга «Епифанские шлюзы» (по названию повести из эпохи Петра I о несчастном строителе шлюзов англичанине Бертране Перри) вышла, и в октябре 1927 г. ее заметил М. Горький: «...русских „молодых“ читаю более охотно, даже с жадностью. Удивительное разнообразие типов у нас и хорошая дерзость. Понравились мне — за этот год — Андрей Платонов, Заяцкий, Фадеев, Олеша».

Творческая дерзость Андрея Платонова была исключительно яркой и разнонаправленной. В те годы всех писателей влекла к себе тема распрямления, взлета «маленького человека» в революции, его политического просветления, морального расцвета. Многие стремились показать, что благодаря революции действительно «кто был ничем, тот стал всем». «Маленький человек», как правило, «вырастал» в сражениях, в сабельных походах. Это был «человек с ружьем» (Н. Погодин), матрос с бомбами у пояса, ликующая пулеметчица, наконец, Марютка («Сорок первый» Б. Лавренева), бездумно растившая счет убиваемых. Герой возвеличивался чаще всего событиями, часто оставаясь внутренне малоподвижным, душевно однообразным. Шинель и ружье заранее возвышали его над поэтом-витией, попом, «жалким» интеллигентом. Александр Серафимович, автор «Железного потока», вспоминая беседу с Артемом Веселым, — его талант он ценил, называл, как и молодого Шолохова, «орленком-ореликом» — рассказал позднее, как горделиво ответил этот пулеметчик на предсказание «далше меня полетишь»:

«Обязан, — загремел Артем. — Чай, мой класс восходящий. Мы Октябрьем рождены...»

Андрей Платонов не ссылался на свой восходящий класс, но в повести «Ямская слобода» — она вошла в «Епифанские шлюзы» — представил действительно восходящего из самых низов бытия героя. Главный герой повести — сирота-поденщик Филат, вечный раб у бывших ямщиков в слободе. Он унижен в былой жизни до предела. Мещане слободы, на-

смешливо говорящие про Филата: «Наш Филатка — всей слободе заплатка», — даже услуги ассенизатора Понтия, чистильщика отхожих ям, самого богатого человека в слободе, отвергают: «Ты насчет ямы, Понтий? Теперча не нужно: Филат намедни горстями по лопухам все расплескал! Хо-хо, Филат жуток на расправу!»

Казалось бы, под рукой Платонова — готовый конфликт богатства и бедности, схема классовой борьбы. И вот-вот начнется желанная — в представлении былого романтика красной бури — гражданская война в масштабе слободы, начнется кровавый праздник мести угнетенного, униженного Филата! Однако писатель уже обладал иным зрением, видел, что сделать из Филата борца со старым миром, с Богом и т. п. не так-то просто, если следовать правде жизни и более человечному представлению о самой революции.

Ведь слобода с ее замедленной жизнью, навыками вялотекущего бытия уже навязала и Филату свою «философию надежды», свою «мечту» о «хлебном деле», о будущем. Это будущее должно только повторять настоящее. Филат, оказывается, мечтает накопить сто рублей и... стать владельцем лошади, бочки для нечистот и телеги, чтобы догнать ассенизатора — богача Понтия!

Платонов нашел в этой застывшей жизни свой источник движения, нашел свой сюжет судьбы Филата. В годы войны, революции, всеобщего одичания Филат познакомился, сдружился с другим сиротой, скитальцем, вольным человеком Игнатом Княгиным по кличке Сват. «Подружился Филат и со Сватом теплее кровного родства». И всего-то ведь немногое внес этот веселый, озорной человек, недолго проживший в хате у свалки. Но он был первым, кто так необычно жалел его, так нежно и душевно приглашал к себе в дом: «Заходи, Филат, чего же ты на ветру стоишь! Я всегда тебе рад, кроткий человек!» Повесть заканчивается действительным восхождением униженного, обезличенного героя: он уходит из слободы, из стихии разобщения, одиночества, убогих мечтаний о бочке к новым людям, к революции как братству, «дружеству» всех сирот.

В период создания «Сокровенного человека» — повести, также замеченной Горьким («У меня есть его повесть о рабочем Пухове — эдакий русский Уленшпигель — занятно», — писал Горький о Платонове А. К. Воронскому), писатель испытывал множество тревог. С одной стороны, он все еще убеждался: скольким людям из низов революция дала биографию, создала личность в безликих, научила ходить пря-

мо, а не согнувшись! Но, с другой стороны, он еще в 1921 г. заметил, как на майской демонстрации, когда «гримит и движется под солнцем живая революция», вдруг подъезжает к толпе распорядитель, «комендант революции», «официальный революционер, бритый и даже слегка напудренный». «Революция сменилась „порядком“ и „парадом“», — грустно замечает он. Не случайно в романе «Чевенгур» герой-романтик Пашинцев, со слезами радости говорящий «Ты помнишь восемнадцатый и девятнадцатый год?», живет в «ревзаповеднике» как смешной реликт ушедшей эпохи. Он не стал официальным революционером, а потому смешон, жалок, обречен. Смешон и жалок будет и бедный Жачев в «Котловане». Эта глубокая грусть породила шедевр антибюрократической сатиры писателя — повесть «Город Градов».

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

Повесть не случайно показалась Горькому занимательной: сюжетное развертывание характера Пухова в потоке событий Гражданской войны весьма своеобразно. Пухов — центральное действующее лицо, независимый наблюдатель в цепочке происшествий, массовых деяний народа в 1919—1921 гг. Это и персонаж, и страдающая, многое переоценивающая душа Платонова. Надежды сменяются сомнениями, восхищение героями революции перебивается тревогой за их перерождение: все отражается в сюжете, системе событий, происшествий, определяет их то героический, то сатирический характер.

Начинается повесть с поездки Пухова со снегоочистителем — конечно, опять по Воронежской земле, где-то возле Козлова (Мичуринска), Усмани и Лисок — для восстановления движения поездов. Читатель, вероятно, удивится редкой «бесчувственности» и героя и автора при описании гибели помощника машиниста, наткнувшегося на штырь при

резкой остановке паровоза в сугробах на путях: «Жалко дурака: пар хорошо держал!» Удивляет и бесстрастность сообщений о войне: «Белых громила артиллерия бронепоездов», «Казаки (остановившие поезд Пухова. — В. Ч.) сошли с коней и бродили вокруг паровоза, как бы ища потерянное». Но зато другую подробность, относящуюся к «коменданту революции», «демону революции» Троцкому, к пышным и парадным его разъездам по фронтам, писатель воссоздает с явной насмешкой: «один в целом поезде», «маленькое тело на сорока осях везут». В сущности, уже возникло «революционное» барство, чванство, неравенство. Пухов раздраженно комментирует эти факты: «Дрезину бы ему дать — и ладно! — сообразил Пухов. — Тратят зря американский паровоз!»

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

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

Два эпизода этого дробления, развертывания страдающей мысли Платонова на определенных площадках сюжета особенно показательны. Один из них — слитные соразмысления Пухова и автора о красных бойцах, плывущих в штурм в Крым:

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

Платонову к середине 20-х гг. они, эти красноармейцы, новые властители России, обученные не Марксом, не Лениным, а столь же наивными часто политруками, были во многом уже известны. Они уже порадовали и огорчили его. Он знает их судьбы «с конца». Знает их как в том давнем 1920 г., так и в их настоящем. Знает и провидит в их будущем. Не случайно почти одновременно с этой героической сценой и возникает в повести «тема Шарикова».

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

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

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

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

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

Отличие платоновского Шарикова от «Шарикова — Шарика» у Булгакова — в глубоком сострадании Платонова к жертвам демагогии, в тревоге не за его судьбу, а судьбу той революции, которую он любил, которую «полуживую выняничили» (Маяковский). Она уже окаменела, обюрократизировалась, остановилась. В конце концов, булгаковский Шариков единичен, он возникает отчасти в опытном порядке произвольно — на операционном столе у профессора Преображенского. И так же произвольно исчезает, вернувшись к своей «первооснове», добродушному псу Шарику. Не исчезает, правда, другой соавтор Шарикова — непрерывно проповедавший и направлявший его Швондер, своего рода «политрук»...

Рождение платоновских Шариковых — это уже конвейер массового перепроизводства «читателей своей подписи», оно неостановимо. У Платонова Шариков возник на более широ-

кой площадке (шире операционного стола в лаборатории-квартире Преображенского), он менее страшен, но более массов, его можно встретить в числе заседающих и про-заседавшихся практически везде. И самое мучительное — Платонов это осознавал — и он неотделим как от своего Шарикова (в близком прошлом!), так и от скептика, пересмешника, вечно сомневающегося Пухова.

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

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

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

Андрей Платонов в конце 20-х гг.: трагедия неуслышанности, изоляции от читателя. В 1929 г. Платонов напечатал рассказ «Усомнившийся Макар», а в 1931 г. — бедняцкую хронику «Впрок». Эти произведения не были сатирическими в отличие от повести «Город Градов» (1926). В этой повести бюрократы, собравшись на почти семейное застолье, с торжеством грубой силы говорят о себе: «Мы за-мес-ти-те-ли пролетариев! Стало быть, к примеру, я есть заместитель революционера и хозяина! Чувствуете мудрость? Все замещено! Все стало подложным! Все не настоящее, а суррогат! Были сливки, а стал маргарин: вкусен, а не питательен! Чувствуете, гражданин?»

«Гражданин» Платонов «чувствовал» и переживал это очень глубоко. Свою тревогу из-за нового неравенства он и выразил в «Усомнившемся Макаре». Атмосфера в стране,

в мире — в «капиталистическом окружении», как тогда говорили, — была уже совершенно иной, чем в начале 20-х гг. Страна превращалась в монолитный военный лагерь, готовый к отпору фашизму, она жила в режиме сверхнапряжения, самодисциплины. Жила по законам вынужденного — и добровольно принятого — единогласия. На этом фоне даже скромные, однако многозначные сомнения, тревоги Платонова о душе человека были восприняты как идеологическая двусмысленность, сомнение в успехе реальной индустриализации и коллективизации.

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

Заметим, что подобные собирательные образы — «пролетариат», «старушка Федератовна» («Ювенильное море»), «активист» («Котлован»), обычно толкуемый как «Антихрист», «научный человек» (Ленин, Маркс?) — постоянны в прозе Платонова, в спорах идей. Вот и Макар, позволивший себе роскошь сомнений, приходит к памятнику «научному человеку» (видимо, Ленину), ждет от него ответа на свои вопросы не о смысле пятилетки, а о смысле жизни, о сбережении все той же души: «Но человек тот стоял и молчал, не видя горюющего Макара и думая лишь о целостном масштабе, но не о частном Макаре».

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

После резкой пристрастной критики «Усомнившегося Макара» и «Впрок» Андрей Платонов надолго замолчал: следующая его книга «Река Потудань» выйдет лишь в 1937 г. Многие критические статьи 30-х гг. писателя (незаурядного литературного критика) печатались в журналах «Литературное обозрение», «Литературный критик», «Детская литература» под псевдонимами *A. Вагулов*, *A. Фирсов*, *Фома Человеков*. Даже два лучших его рассказа «Бессмертие» и «Фро»

были опубликованы лишь в журнале «Литературный критик» (1936). Правда, в канун Первого съезда советских писателей опальный писатель дважды съездил в составе писательской бригады в Туркмению.

Первый раз он попал в «горячую Арктику» (Туркмению) в марте 1934 г. и был поражен песками, «великой скучностью пустыни», второй раз — в январе 1935 г. и пробыл в странствиях по пескам, развалинам, на старых караванных путях три месяца. Он обрел здесь — в Хиве, Чарджоу, Красноводске — желанную натуру для рассказа «Такыр» (1934) и знаменитой повести «Джан» (1933—1934).

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

...Итак, «Котлован» (1930). Изнурительный механический труд рабочих, какой-то угрюмый энтузиазм («гражданин обязан нести данную ему директиву») рабочих Чиклина, Сафонова, пришедшего сюда извне Вощева (очередного платоновского правдоискателя), наезды калеки Жачева на тележке (он то и дело «раскулачивает» бирократа Пашкина, отбирая у него продукты), раздумья инженера Прушевского о своем единстве с этой рабочей массой и своей чужеродности как наемного «спеца» среди этих новых людей... Наконец, появление мудрой девочки-сироты Насти, которая своим существованием придает слепой вере, тупому энтузиазму какой-то светлый, христианский смысл. «Знамена грядущего» — так назвал однажды Платонов детей и детство. Она и стала — на короткое время — этим символом будущего. Увы, как заметил критик А. Урбан, в этих железных колоннах труда, идущих напролом к неведомому им счастью, подгоняемых «активистом», быть символом, знаком, абстракцией невыносимо: «Насте не хватило простой заботы, нежности, ухода...»

В принципе платоновский «котлован» (если искать в повести прямое отражение эпохи индустриализации) совершенно не похож на котлованы, стройки в поэме Б. Ручьева о

Магнитке, в романе А. Малышкина «Люди из захолустья», на стройки из романов И. Эренбурга, В. Катаева. Весьма сложно — это под силу лишь специалистам — различить индивидуальности в этой рабочей массе. Исследователь повести А. Харитонов, отмечая нарочитую «сделанность» имен в «Котловане», их знаковость, множество усилий потратил для дифференциации героев, расшифровки их сути через исследование смысла имен.

Эти наблюдения достаточно любопытны, они намечают важные «тропинки», ведущие к сердцевине характеров, раскрывают логику мысли писателя.

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

В повести присутствует комплекс этих вопросов. Они и в репликах героя, и в атмосфере угрюмого труда, и в оценках смерти Насти. Потому полезен и анализ фамилии Вощева, сделанный А. Харитоновым: «Имя его отзывается в таких постоянных мотивах, как вещь — существование — всеобщность — общий — возвращение — всеобъемлющий — вещественный — истощение — умерший — размышление и т. д.». Можно добавить и смысловые мотивы: «воск» — «вощеный», «вотще» (напрасно), наконец, оборот «кур в ощиp»... Они говорят о чуткости Вощева, о его печальном итоге.

Точно так же можно — однако с учетом общей позиции Платонова, его метаний между романтизацией эпохи и пессимизмом — расшифровать и смысл имен Жачева («жать» — «нажимать», «жадность, обездоленность», «жачить» (диалектное) — много работать и т. п.), Сафонова (от греческого *sophron* — здравомыслящий), бюрократа-приспособленца на все времена *Льва Ильича* Пашкина (очевидна контаминация имен двух вождей революции: *Льва* Давидовича Троцкого и Владимира *Ильича* Ленина), зыбкого, растерянного Прушевского («она связана с такими словами, как... порошить, пылить... пороша, порох, прах») и т. п.

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

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

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

В повести — два слоя событий, жизнеощущений, конфликтов. Чтобы понять самый глубинный, надо вспомнить призыв писателя: «Даешь душу, изобретатель» («Усомнившийся Макар»). Надо всегда помнить, что сам взгляд писателя на смерть, голод, на умирание, на жертву — и это ощущается в «Котловане» — имел особый христианский смысл. Для него в 20-е гг. все строители нового мира, их

труд — это жертвование революции, «труд-жертва», «труд-смерть»: умирает личность, с ее смертью рождается новое существо — коллектив.

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

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

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

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

«Время безнадежно уходило обратно жизни»; «Мимо телеги проходили травы назад»; «Мужик подошел на слух этого разговора (не на звук, не на шум. — В. Ч.); «Свет с востока сегодня походил на вспугнутую стаю птиц, мчавшихся по небу с кипящей скоростью в смутную высоту»; «Вон наш вождь, шагом марш (т. е. «шагом марш». — В. Ч.)»; «туманы, словно сны, погибали под острым зрением солнца»; «гнездо свито из зелени забот»; «зеленая страсть листвы»; «Сердце Дванова сдало, замедлилось, хлопнуло и закрылось, но уже пустое. Оно выпустило свою единственную птицу»... Официанта в повести «Котлован» окликают так: «Эй, пищевой! Дай нам пару кружечек — в по-

лость налить!» Прилагательное «пищевой» (пищевые продукты, припасы, отходы) становится подлежащим, а от целого симбиозного образования «полость рта» остается одна «полость».

Можно даже говорить о «диалектике косноязычия», рожденной одним обстоятельством: язык выступает как средство что-то высказать, но что-то и утаить, соединить иронию и патетику, усилить смеховое начало, выделить в жизни героев мгновения «прихода — ухода — дороги» («путешествия с открытым сердцем»), пребывания на «ветхой опушке» города, на «меже» (между цивилизацией и природой). В пьесе «Шарманка» (1929), где сопоставляется механический мир бюрократа Щоева и природный, музыкальный мир двух странников Алеша и Мюд с шарманкой и говорящим роботом, марионеткой из железа — Кузьмой, звучит типичная для всех платоновских скитальцев, романтиков, искателей безграничной свободы вольная песня:

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

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

В пьесе, как это часто бывает у Платонова, появляется любопытная пара иностранцев: профессор Стервтсен из Дании и его дочь Серена. Они хотят купить в России нечто душевное, музыку, сердечность: «Дух движения в сердцевине граждан, теплоту над ледяным ландшафтом вашей бедности! Надстройку!.. У нас в Европе много нижнего вещества, но на башне угас огонь». Щоев предлагает им, всему заскучавшему Западу, свой «товар»: «Купи лучше директивку — по дешевке отгружу». Изобретатель робота Алеша пробует разрушить сделку. Он стыдит Щоева: «Вы не идею, вы бю-

рократизм за деньги продаете...» Все эти комические треволнения (в итоге вначале был продан робот Кузьма) углубили конфликт между искусственным и естественным, «живым — неживым», выразили коренное свойство платоновской души — томление по прекрасному и яростному миру, творению музыки из бытия.

Рассказы «Фро» и «Возвращение» — вершины русской новеллистики XX в. В середине 30-х гг. Платонов создал несколько рассказов — «Река Потудань», «Июньская гроза», «По небу полуночи», которые свидетельствовали об открытии им Пушкина, Чехова, Толстого. В это время он и как критик писал много статей о русской классике. Эта линия своеобразного возвращения к классической ясности и простоте продолжена была и после войны (на фронте Платонов был корреспондентом «Красной звезды» и там же тяжело заболел) рассказом «Возвращение».

О чем повествует рассказ «Фро»?

Очарование «Фро» не только в «увлечении чувством жизни» героев рассказа, в чрезвычайно полно развернутом «самовыражении» его трех основных героев. Все прежние, знакомые платоновские характеры собраны в рассказе воедино, совмещены в естественной, органичной обстановке. Каждый из них — фанатик своей «идеи», доводящий поклонение ей до полного растворения характера, до односторонности. И вместе с тем эти односторонне развивающиеся, далекие от всесторонней одаренности люди крайне близки друг другу, образуют чудесное содружество.

Старик машинист Нефед Степанович с его трогательной надеждой на вызов в депо — старый знакомец после прежних механиков из «Происхождения мастера», «Сокровенного человека». Он ходит вечерами на бугор, чтобы смотреть на машины, «жить сочувствием и воображением», а затем имитировать усталость, обсуждать вымышенные аварии и даже... просить у дочери Фроси вазелина для смазки якобы натруженных рук. Эта игра в работу, продолжение активной жизни позволяют Платонову заглянуть во всю предшествующую жизнь героя, как и в его железный сундучок, где всегда лежал и хлеб, и лук, и кусок сахара. Эта жизнь всерьез, по-настоящему, — и работа, и усталые руки.

Федор — муж Фроси (Фро) — словно повторяет путь одержимых технической идеей героев «Эфирного тракта». Он умчался на Дальний Восток настраивать и пускать в работу некие таинственные электрические машины, ограничив тем

самым и себя, и возможность Фроси раскрыть все силы своей натуры в любви, заботе о нем.

Действительный центр всей группы, всей картины — «Ассоль из Моршанска» — жена Федора Фрося, с ее нетерпеливым ожиданием счастья в настоящем, любви к ближнему человеку.

Платонов не побоялся внести в характер и поведение Фроси какие-то мотивы чеховского рассказа «Душечка». Фрося стремится жить подражанием мужу, фанатику технических идей, начинает забивать себе голову «микрофарами», «релейными упряжками», «контакторами», она искренне и наивно верит, что если между ней и мужем будет «третий», скажем диаграмма резонанса токов, то воцарится полнейшая гармония интересов и чувств в семье.

Любовь — смысл жизни для Фро. При кажущейся «узости» ее стремлений, мещанской ограниченности и наивности — этого боится и героиня! — обнаруживается вдруг ее редкое душевное богатство. Смешная, печальная, живущая почти инстинктом любви, продолжения рода человеческого, Фро рождает неожиданный вопрос: не есть ли любовь сама жизнь, бьющаяся о все преграды, но находящая все-таки возможность для бесконечного развития?

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

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

*Лирический автопортрет
Собирательные образы
Конфликт
Художественный мир
Неологизмы
Канцеляриты*

1. Проза Платонова перенасыщена неологизмами, казенными оборотами, канцеляризмами: как рождался необычайный язык повествований Андрея Платонова? Какова роль плаката, лозунгов времен революции? Только ли смеется и веселит Андрей Платонов, наполняя речь персонажей искалеченными «речезаменителями»?

2. Почему любимого платоновского героя можно назвать «сокровенным человеком»? Ведь он так открыт, доверчив? Какие исходные

смыслы сосредоточены в слове «сокровенный»: «сокрывать», «утаивать», «скончонить» или «сокровище», «сокровный» (т. е. родня, родственник, сродник)?

3. Истоки и варианты «шариковщины»: какой Шариков опаснее, неустранимее и бесконтрольнее — матрос Шариков, становящийся чиновником («Сокровенный человек»), Платонова или искусственный, лабораторный Шариков в повести М. А. Булгакова «Собачье сердце»? В чем особенности сатиры Платонова?

4. Почему стал неугоден Андрей Платонов в 30-е гг. с его заботами о душе, о единичном Макаре, о сокровенном богатстве сердца?

5. В чем двойственность судеб платоновских бюрократов, «активистов» в «Котловане»? Они губят дело, гуманизм революции, но и погибают в итоге от собственной беспочвенности. Отделяет ли себя автор от происходящего? В чем отличие платоновского «Котлована» от антиутопии Е. Н. Замятиня «Мы»?

6. «Знаки покинутого детства» в рассказах Платонова «Фро», «Возвращение», «Семен» — почему герои-дети в рассказах Платонова 30—40-х гг. часто исправляют эгоизм, самолюбие, слепоту взрослых?

Темы сочинений

1. Что отрицает и что утверждает А. Платонов в повести «Котлован»?
2. Драматизм приобщения героев А. Платонова к новой жизни (повесть «Котлован»).

Темы рефератов

1. Фольклорные источники романа А. Платонова «Чевенгур».
2. Особенности композиции романа А. Платонова «Чевенгур».



Советуем прочитать

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

Прослеживая драматический творческий путь писателя, автор первым обратился к тем его произведениям, которые увидели свет лишь в 1990-е годы («Ювенильное море», «Котлован», «Чевенгур»).

Васильев Владимир. Андрей Платонов. — М., 1990.

В книге подробно освещен мучительный жизненный путь неизвестного «грустного» Платонова, важнейшие этапы творческой биографии, включающие создание романа-антиутопии «Чевенгур», а также дан анализ сложного, «однократного слова» писателя.

Корниенко Н. В. История текста и биография А. П. Платонова (1926—1946). — М., 1993.

В книге впервые с позиций текстолога прослежен процесс рождения «мучительных» образов Платонова, воссоздан непрерывный

поединок писателя с цензурой, раскрыта глубочайшая верность художника природе правды.

Платонов Андрей. Воспоминания современников. Материалы к биографии / Сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. — М., 1994.

В книге освещается творческая биография Платонова, содержащая воспоминания современников, а также статьи о писателе, которые были опубликованы в критике 20—40-х гг.

МИХАИЛ АФАНАСЬЕВИЧ БУЛГАКОВ (1891—1940)

«1891 год. В Киеве на Госпитальной улице, которая, подобно большинству киевских улиц, шла в гору, в доме № 4 у магистра Киевской духовной академии доцента по кафедре древней гражданской истории родился первенец. Отца звали Афанасий Иванович. Мальчик рос, окруженный заботой. Отец был внимателен, заботлив, а мать — жизнерадостная и очень веселая женщина. Хохотунья. И вот в этой обстановке начинает расти смышленый, очень способный мальчик». Так вспоминала любимая сестра М. А. Булгакова Надежда Афанасьевна Земская о начальной поре его жизни.



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

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

Отец. Афанасий Иванович Булгаков, сын сельского священника, закончил орловскую семинарию, а потом Киевскую духовную академию. Он был прекрасным лектором, любимцем студентов академии и написал немало ученых

трудов, посвященных как специальному вопросам христианской Церкви (католической и англиканской), так и вопросам общим (например, «Церковь и прогресс»). В памяти писателя останется образ: лампа под зеленым абажуром и отец, засидевшийся допоздна над работой в кабинете.

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

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

Мать. Варвара Михайловна, дочь соборного протоиерея города Карабачева Орловской губернии Михаила Васильевича Покровского и Анфисы Ивановны, в девичестве Турбиной (как прославит Булгаков это имя в своем творчестве!), окончила орловскую гимназию и сама была затем преподавательницей и надзирательницей женской прогимназии. И отец, и мать происходили из Орловской губернии, того подстепья средней России, которое дало чуть не всю великую нашу литературу с Тургеневым и Львом Толстым.

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

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

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

В доме № 13 на Алексеевском спуске неизменно прочно царили теплый уют, дружеское взаимопонимание, атмосфера высокой интеллигентности. Позднее, в романе «Белая гвардия» (1924), Булгаков воссоздаст эту обстановку с теми летучими деталями и драгоценными пылинками быта, которые только и могут обратить сиюминутное, временное в вечное: «Много лет до смерти (отца и матери. — О. М.) в доме № 13 по Алексеевскому спуску изразцовая печка в столовой грела и растила Еленку маленькую, Алексея старшего и совсем крошечного Николку. Как часто читался у пышащей жаром изразцовой печки „Саардамский Плотник“¹, часы играли гавот, и всегда в конце декабря пахло хвоей, и разноцветный парафин горел на зеленых ветвях. В ответ бронзовым, с гавотом, что стоят в спальне матери, а ныне Еленки, били в столовой черные стенные башенным боем. Покупал их отец давно, когда женщины носили смешные, пузырчатые у плеч рукава. Такие рукава исчезли, время мелькнуло, как искра,

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

умер отец-профессор, все выросли, а часы остались прежними и были башенным боем. К ним все так привыкли, что, если бы они пропали как-нибудь чудом со стены, грустно было бы, словно умер родной голос и ничем пустого места не заткнешь. Но часы, по счастью, совершенно бессмертны, бессмертен и Саардамский Плотник, и голландский изразец, как мудрая скала, в самое тяжкое время живительный и жаркий».

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

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

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

Булгаков-врач. Существует расхожее мнение, будто на этой стезе он оказался случайно, однако семейные традиции говорят об ином. В семье Варвары Михайловны из шести

братьев эскулапами сделались трое; в семье отца — один; сама Варвара Михайловна вышла вторично замуж за врача; лекарем, а затем незаурядным ученым (уже в эмиграции) стал младший брат Николай. Врачами, как известно, были любимый писатель Михаила Афанасьевича Чехов и популярный в те годы В. В. Вересаев, его будущий соавтор в работе над пушкинской темой. Медицина вошла в мир Булгакова вместе с увлечением микроскопом (не отсюда ли появляется микроскоп, который играет такую важную роль в повести «Роковые яйца»?), теорией Дарвина (он горячо отстаивает в эту пору перед Надеждой свои юношеские, тогда атеистические взгляды), вообще — естественными науками. В 1909 г., окончив гимназию, он поступает на медицинский факультет Киевского Императорского университета Святого Владимира.

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

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

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

«За меня работал только здравый смысл, подхлестнутый необычностью обстановки. Я крутообразно и ловко, как опытный мясник, острейшим ножом полоснул бедро, и кожа разошлась, не дав ни одной росинки крови. „Сосуды начнут кровить, что я буду делать?“ — думал я и, как волк, косился на груду торзионных пинцетов. Я срезал громадный кусок женского мяса и один из сосудов — он был в виде беловатой трубочки, — но ни капли крови не выступило из него... Тор-

зационные пинцеты висели грозьями. Их марлей оттянули кверху вместе с мясом, и я стал мелкозубой ослепительной пилой пилить круглую кость. „Почему не умирает?.. Это удивительно... ох, как живуч человек!..“

— Живет... — удивленно хрипнул фельдшер.

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

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

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

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

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

или:

Слухи грозные, ужасные,
Наступают банды красные!

А также: «Бей Петлюру!»

И наконец: Да здравствует Россия!
Да здравствует самодержавие!

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

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

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

Вдали, там, откуда прибежал остаток Най-Турсова отряда, внезапно выскоцило несколько конных фигур. Видно было смутно, что лошади под ними танцуют, как будто играют, и что лезвия серых шашек у них в руках. Най-Турс сдвинул ручки, пулемет грохнул — ар-па-па, стал, снова грохнул и потом длино загремел...

Най-Турс развел ручки, кулаком погрозил небу, причем глаза его налились светом, и прокричал:

— Ребят! Ребят!.. Штабные стегвы!..»

Булгаков в острогротескных тонах показывает эфемерность, призрачность гетманской власти, держащейся на немецких штыках, и в трагедийных и лирических — гибель прежнего, уютного и теплого мира. Был удивительный турбинский дом, полный радости, света и музыки, была киевская гимназия, электрический белый крест в руках громаднейшего Святого Владимира на Владимирской горке. Были германские оккупанты в металлических «тазах». «И было другое — лютая ненависть. Было четыреста тысяч немцев, а вокруг них четырежды сорок раз четыреста тысяч мужчин с сердцами, горящими неутоленной злобой. О, много, много копилось в этих сердцах».

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

Отчаяние. Став свидетелем новых, безмерных жестокостей, мобилизованный петлюровцами и сумевший бежать, Булгаков уходит из Киева с белыми: сначала на юг, в Пятигорск, а затем во Владикавказ. «Как-то ночью в 1919 году, — пишет он в автобиографии, — глухой осенью, едучи в расхлябанном поезде, при свете свечечки, вставленной в бутылку из-под керосина, написал первый маленький рассказ. В городе, в который затащил меня поезд, отнес рассказ в редакцию газеты, там его напечатали».

Этот «рассказ», по всей очевидности очерк «Грядущие перспективы», был опубликован в белой газете «Грозный» 13 ноября 1919 г. и исполнен отчаяния и зловещих пророчеств. «Теперь, — пишет Булгаков, — когда наша несчастная родина находится на самом дне ямы позора и бедствия, в ко-

торую ее загнала „великая социальная революция“, у многих из нас все чаще и чаще начинает являться одна и та же мысль... Она проста: а что же будет с нами дальше... Нужно будет платить за прошлое неимоверным трудом, суровой бедностью жизни. Платить и в переносном и в буквальном смысле слова. Платить за безумие мартовских дней, за безумие дней октябрьских, за самостоятельных изменников, за развращение рабочих, за Брест, за безумное пользование станками для печатания денег... за все!.. Кто увидит эти светлые дни? Мы? О нет! Наши дети, быть может, а быть может, и внуки, ибо размах истории широк и десятилетия она так же легко „читает“, как и отдельные годы».

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

Надежда. Москва встретила Булгакова негостеприимно: приходилось хвататься за любую работу, заниматься журналистской поденцией, вариться в кругом столичном кипятке. 17 ноября 1921 г. он сообщал матери: «Очень жалею, что в маленьком письме не могу Вам передать подробно, что из себя представляет сейчас Москва. Коротко могу сказать, что идет бешеная борьба за существование и приспособление к новым условиям жизни... Работать приходится не просто, а с остервенением. С утра до вечера и так каждый без перерыва день». Он трудится в литературном отделе Главполитпросвета (Лито), вступает в «бродячий коллектив актеров», одно время даже подвизается в качестве конферансье в маленьком театре, сотрудничает в коммерческих газетках и в органе ЦК ВКП(б) «Рабочий».

Булгаков хочет «завоевать» Москву и осыпает газеты колкими фельетонами, острыми зарисовками, летучими карандашными набросками, «живописуя» нэп, социальные контрасты (едва ли не более резкие, чем до Октябрьского переворота), безумный рост цен, обилие товаров, причудливые человеческие судьбы. Он славит экономическое возрождение, Бога Ремонта («Столица в блокноте»): «Вообще на

глазах происходят чудеса. Зияющие двери в нижних этажах вдруг застекляются. День, два, и за стеклами загораются лампы... Я с чувством наслаждения прохожу теперь пассажи. Петровка и Кузнецкий в сумерки горят огнями. И буйные гаммы красок за стеклами — улыбаются лики игрушек кустарей. Лифты пошли! Сам видел сегодня. Имею я право верить своим глазам?»

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

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

По крайней мере, он знает цену просоветской газете «Накануне», записывая в дневнике: «Компания исклучительной сволочи группируется в „Накануне“. Могу себя поздравить, что я в их среде... нужно будет соскребать накопившуюся грязь со своего имени». «Вымученными» можно считать политические фельетоны Булгакова, где он, к примеру, в карикатурных тонах изображает великого князя Кирилла Владимировича или, напротив, поет осанну «всесоюзному старосте» М. И. Калинину. Здесь, сохраняя полную внутреннюю свободу, Булгаков позволяет себе некий веселый цинизм. В равной степени относится это и к ряду его публикаций в газете «Гудок», где подобралась разудалая компания острословов из Одессы во главе с В. Катаевым и Ю. Олешей.

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

«Роковые яйца». «Роковые яйца», написанные, по словам М. Горького, «остроумно и ловко», не были просто, как могло бы показаться, едкой сатирой на советское общество эпохи нэпа. Булгаков делает здесь попытку поставить художественный диагноз последствиям гигантского эксперимента, который проделан над «прогрессивной частью человечества». В частности, речь идет о непредсказуемости вторжения разума, науки в бесконечный мир природы и самого человеческого естества. Но не о том ли говорил чуть раньше Булгакова, в стихотворении «Загадка Сфинкса» (1922), умудренный Валерий Брюсов?

Об иных вселенных молча гласят нам
Мировые войны под микроскопами.
Но мы меж ними — в лесу лосята,
И легче мыслям сидеть под окнами...
Все в той же клетке морская свинка,
Все тот же опыт с курами, с гадами...
Но пред Эдипом разгадка Сфинкса,
Простые числа не все разгаданы.

Именно опыт «с курами, с гадами», когда под чудо-действенным красным лучом, случайно открытым профессором Персиковым, вместо слоноподобных бройлеров ожидают гигантские рептилии, позволяет Булгакову показать, куда ведет дорога, вымощенная самыми благими намерениями. По сути дела результатом открытия профессора Персикова становится (говоря словами Андрея Платонова) лишь «повреждение природы». Однако что же это за открытие?

«В красной полосе, а потом и во всем диске стало тесно, и началась неизбежная борьба. Вновь рожденные яростно набрасывались друг на друга и рвали в клочья и глотали. Среди рожденных лежали трупы погибших в борьбе за существование. Побеждали лучшие и сильные. И эти лучшие были ужасны. Во-первых, они объемом приблизительно в два раза превышали обычных амеб, а во-вторых, отличались какою-то особенной злобой и ревностью».

Красный луч, открытый Персиковым, — это некий символ, многократно повторяющийся, скажем, в названиях советских журналов и газет («Красный огонек», «Красный перец», «Красный журнал», «Красный прожектор», «Красная вечерняя Москва» и даже орган ГПУ «Красный ворон»), сотрудники которых рвутся прославить подвиг профессора, в имени совхоза, где должен быть произведен решающий экс-

перимент. Булгаков попутно пародирует тут учение марксизма, которое, едва коснувшись чего-то живого, немедленно вызывает в нем кипение классовой борьбы, «злобу и ревность». Эксперимент был обречен изначально и лопнул по воле предопределенности, рока, который в повести персонифицировался в лице коммуниста-подвижника и директора совхоза «Красный луч» Рокка. Красной армии надлежит вступить в смертельную схватку с ползущими на Москву гадами.

«— Мать... мать... — перекатывалось по рядам. Папиросы пачками прыгали в освещенном ночном воздухе, и белые зубы скалились на ошалевших людей с коней. По рядам разливалось глухое и щиплющее сердце пение:

...Ни туз, ни дама, ни валет,
Побьем мы гадов без сомненья,
Четыре сбоку — ваших нет...

Гудящие раскаты „ура“ выплывали над всей этой кашей, потому что пронесся слух, что впереди шеренг на лошади, в таком же малиновом башлыке, как и все всадники, едет ставший легендарным 10 лет назад, постаревший и поседевший командир конной громады».

Сколько соли и скрытой ярости в этом описании, безусловно возвращающем Булгакова к мучительным воспоминаниям о проигранной Гражданской войне и ее победителях! Мимоходом он — неслыханная в тех условиях дерзость! — ядовито издевается над святая святых — гимном мирового пролетариата «Интернационалом», с его «Никто не даст нам избавенья, ни Бог, ни царь и ни герой...». Завершается эта повесть-памфлет ударом внезапного, среди лета, мороза, от которого околевают гады, и гибелю профессора Персикова, вместе с которым потерян, навсегда угас и красный луч.

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

дующим подотделом очистки города Москвы от бродячих животных (котов и прочее)».

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

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

Бунт Шарикова, пытающегося подчинить себе «буржуя» Преображенского, в повести терпит фиаско. Сам ученый, творец вынужден совершить «контрреволюционное» возвращение человека-пса в первобытное состояние. Вновь дворянга Шарик занимает свое положенное место в кабинете, у ног профессора.

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

Ярость. К середине 20-х гг. Булгаков обретает широкую популярность и читательское признание. В 1924 г. в близком сменовеховцам журнале «Россия» опубликована первая

часть романа «Белая гвардия». В следующем году издан сборник прозы «Дьяволиада», куда вошла повесть «Роковые яйца». Тогда же Художественный театр предлагает Булгакову написать по «Белой гвардии» пьесу, над которой он уже начал сам работать и которая в итоге получает название «Дни Турбинах». Однако советские «головы» — идеологи и практики — не могли простить писателю остройшую критику «основ», полагая, что она зашла слишком далеко. 7 мая 1926 г. у Булгакова органы ГПУ произвели обыск и конфисковали единственный экземпляр повести «Собачье сердце», а также три тетради с характерным названием: «Под пятой. Мой дневник». 22 сентября, в день генеральной репетиции пьесы «Дни Турбинах», писатель подвергается допросу агентами ОГПУ. Начинается неравная борьба одиночки-творца и всесильной системы. «Ярость» — так определяет в дневнике сам Булгаков свое состояние. Последней прижизненной публикацией писателя на родине оказываются «Записки юного врача» (1925—1927).

Театр Булгакова. «Дни Турбинах». Проза Булгакова необыкновенно сценична. Она насыщена живыми диалогами, резкими сюжетными поворотами, динамикой столкновений и конфликтов. Неудивительно, что «Белая гвардия» стала пьесой, которая сохранила поначалу заглавие романа. О том, как это произошло, рассказывает сам автор в позднейшем автобиографическом и незавершенном «Театральном романе» (1936—1937): «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная, как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе... Ночи три я провозился, играя с первой картинкой, и к концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу». С этого момента Булгаков-драматург надолго связывает свою судьбу с Художественным театром и его руководителями К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. «Дни Турбинах», «Бег» (1928), «Кабала святош (Мольер)» (1929), «Мертвые души» (1930), «Последние дни (Пушкин)» (1935), «Батум» (1939) ставились или предназначались именно для этой сцены.

Сценические законы потребовали немалых жертв для преобразования романа «Белая гвардия» в пьесу. Между тем Булгаков в самой ранней редакции пытался сохранить почти всех прежних героев и главные сюжетные линии. Ему

казалось, что стоило что-то выбросить, как рассыпается все строение, «и мне снилось, что падают карнизы и обваливаются балконы» («Театральный роман»). Однако такую пятиактную пьесу, растянутую и рыхлую, невозможно было сыграть в один вечер. И как бы ни было динамично действие в романе, он неизбежно обрастал подробностями, в его течение вторгались сны, видения, бреды; появлялась и широко расплескивалась улица с ее разноголосицей и то жуткой, то комичной кутерьмой; в нем обозначились, пожалуй, три центральных героя — военный врач Турбин, доблестный полковник Най-Турс и отважный командир мортирного дивизиона Малышев; сплетались лирические темы Елены и Шервинского, Юлии и спасенного ею Турбина; появлялся во второй части «двадцать два несчастья», нелепый и симпатичный «кузен из Житомира» Лариосик, словно заблудившийся и пришедший из чеховского мира; проходят колоритные страницы, где три уголовника смачно грабят домовладельца Василису, и т. д.

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

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

Эта вторая редакция, бережно сохранившая идеиную тональность романа, не была принята к постановке. После генеральной репетиции чиновники из Главреперткома заявили, что пьеса представляет собой сплошную апологию белого движения. Скрепя сердце Булгакову пришлось идти на уступки: он снял все упоминания Троцкого, выпустил сцену, где гайдамаки измываются над евреем-сапожником, и переделал финал. Во втором варианте лишь «генерального штаба карьерист» Тальберг, эта переметная сумма, бежавший с немцами, заявляет, что будет сотрудничать с большевиками («Гетманщина оказалась глупой опереткой. Я решил вернуться и работать в контакте с советской властью. Нам нужно переменить вехи»), в то время как для прямодушного Мышлаевского это «эпилог», гибель («Товарищи зрители, белой гвардии конец»). Теперь, в третьей редакции, полу-

чившей название «Дни Турбиных», Тальберг отправляется на Дон, к белому атаману Краснову, а Мышлаевский, на против, выражает желание сотрудничать с новой властью. В «Песне о вещем Олеге» припев меняется; вместо слов «Так за царя, за Русь, за нашу веру» появляется: «Так за совет народных комиссаров...»

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

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

Правда, встречались и совсем иные отклики. Так, один из зрителей, назвавшийся персонажем пьесы — Виктором Викторовичем Мышлаевским, делился с Булгаковым самым сокровенным и наболевшим: «Дождавшись в Киеве прихода красных, я был мобилизован и стал служить новой власти не за страх, а за совесть, а с поляками дрался даже с энтузиазмом... Но вот медовые месяцы революции проходят. Нэп. Кронштадтское восстание. У меня, как и у многих других, проходит угар и розовые очки начинают перекрашиваться в более темные цвета... ложь, ложь без конца... Вожди? Это или человечки, держащиеся за власть и комфорт, которого они никогда не видели, или бешеные фанатики, думающие пробить лбом стену. А самая идея?! Да, идея ничего себе, довольно складная, но абсолютно непретворимая в жизнь... Обращаюсь с великой просьбой к Вам от своего имени и от имени, думаю, многих таких же, как я, пустопорожних душой. Скажите со сцены ли, со страниц ли журна-

ла, прямо ли или эзоповым языком, как хотите, но только дайте знать, слышите ли Вы эти едва уловимые нотки и о чем они звучат?» И дальше, по-латыни: «Цезарь, идущие на смерть приветствуют тебя».

Голоса Мышлаевских, однако, тонули в хоре шариковых и швондеров. Особенно неистовствовали идеологи РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей), обвиняя Булгакова в контрреволюционности. В 1927 г. пьеса была запрещена, а потом, после снятия запрета на недолгое время, запрещена вторично. Однако Булгаков наперекор всему продолжает увлеченно и самозабвенно работать. Для Театра Вахтангова он заканчивает эксцентричную трагикомедию, фарс «Зойкина квартира» (премьера состоялась 26 октября 1926 г.), Камерному театру передает фантастическую феерию «Багровый остров» (премьера 11 декабря 1928 г.), наконец, для Художественного театра создает пьесу «Бег» (1928).

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

Горький ошибался, назвав «Бег» «превосходнейшей комедией». Впрочем, великие произведения вообще не укладываются в привычные литературоведческие шаблоны. Не-

даром Гоголь обозначил жанр «Мертвых душ» как «поэму», а Достоевский дал своему «Двойнику» подзаголовок «сны». Из «восьми снов» выстраивается и драма «Бег», открывающаяся ремаркой: «Мне (т. е. автору) снился монастырь...» Пьеса пронизана атмосферой больного бреда, кошмарного сна. «В сущности, как странно все это! — говорит Голубков Серафиме. — Вы знаете, временами мне начинает казаться, что я вижу сон, честное слово! Вот уже месяц, как мы бежим с вами...» Болен, и очень тяжко, болен психически генерал Хлудов, который держит фронт и свирепо подавляет любое противодействие; сходит с ума командир гусарского полка, раненный в голову де Бризар; в тифозную горячку, в бред погружена Серафима Владимировна Корзухина; в близком к помешательству смятении, под угрозой пытки в застенке белой охранки пишет на нее «компромат» Голубков. В «Беге» соединились и комедия (карточная игра в Париже генерала Чарноты с Корзухиным), и мелодрама (любовь Голубкова и Серафимы), и откровенный фарс (тараканы бега в Константинополе), и высокое трагическое начало, понуждающее вспомнить классическую трагедию (Хлудов, которого преследует тень казненного им вестового Крапилина, вызывает отдаленную аналогию с другим мучимым совестью убийцей — пушкинским Борисом Годуновым).

«Бег» — вершина драматургического творчества Булгакова и одновременно завершение темы, поднятой в пьесе «Дни Турбиных» (недаром «Бег» был написан Булгаковым в расчете на основных исполнителей «Дней Турбиных» в Художественном театре). Писатель пользовался в работе документальными источниками, в частности воспоминаниями генерала Слащева, который стал прототипом Хлудова (Слащев, командуя корпусом, успешно оборонял Крым от красных, затем ушел с армией в Константинополь, далее вернулся с повинной в Россию, где выступил с призывом к белому воинству последовать его примеру, и был уничтожен в 1929 г.). Картины жизни в эмиграции написаны Булгаковым главным образом по воспоминаниям его второй жены Л. Е. Белозерской. «Чтобы почувствовать атмосферу жизни в Константинополе, в котором я провела несколько месяцев, — вспоминала она, — Михаил Афанасьевич просил меня рассказывать о городе. Крики, суета, интернациональная толпа большого восточного города показаны им выразительно и правдиво. Что касается „тараканьих бегов“, то их там не было. Это лишь горькая гипербола и символ». Можно сказать, что «Бег» — это эпилог в «хождении по мукам»

российской интеллигенции, часть которой — кто с чистой душой, как Серафима и Голубков, кто мучимый угрызениями совести, как Хлудов, — возвращается на родину с неясными перспективами и смутными надеждами.

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

Художник и тиран. Между всесильным генсеком ВКП(б) и талантливейшим русским писателем возникают очень сложные отношения: Булгаков не подвергся репрессиям, подобно другим инакомыслящим (как О. Мандельштам, Б. Пильняк, П. Васильев и др.), однако ему и не дается возможность печатать свои книги и ставить свои пьесы. Правда, Stalin в разговоре с руководством Художественного театра в начале 1932 г. одобрительно отозвался о пьесе «Дни Турбиных», которую он смотрел около двадцати раз, после чего ее постановка была немедленно возобновлена. Это не случайно совпало с ликвидацией Ассоциации пролетарских писателей, претендовавших на роль гегемона в советской литературе (постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций»). После этого умолкли наиболее оголтелые критики Булгакова и других «попутчиков» (термин, изобретенный Л. Троцким). Самы «попутчики», которые составляли большинство и наиболее талантливую часть литературы, выводятся в результате из

узительного положения идеологически неполноценных художников. Булгаков таким образом находит себе отдушину, казалось бы, в наглухо закрытой для него литературной деятельности. Он увлеченно работает над инсценировками романа Толстого «Война и мир» и «Мертвыми душами» Гоголя (премьера ее состоялась в Художественном театре 28 ноября 1932 г.) и заканчивает тогда же для театра-студии Ю. Завадского пьесу по мотивам Мольера «Полоумный Журден». Великий французский комедиограф, его бурная жизнь, его гениальное творчество в условиях «просвещенной монархии» короля-солнца Людовика XIV захватывают его. Еще раньше, в 1929—1930 гг., Булгаков создает пьесу «Кабала святош (Мольер)», где историзм сочетается со злободневностью, веселый бурлеск соседствует с трагедией одиночки-творца и явно прорисовывается тема: художник и тиран.

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

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

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

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

Инстинкт государственности. Несмотря на непрерывные удары и цензурные гонения, Булгаков продолжал писать. Он ощущал в себе некое начало, которое шло из глубины, помогало и поддерживало его. Это была неистребимая вера в великое прошлое и будущее России и неизбыtnый патриотизм, что так ярко проявилось в романе «Белая гвардия» и пьесах «Дни Турбиных» и «Бег» и что можно было охарактеризовать как инстинкт государственности. Булгаков последовательно отвергал как «мировую революцию», так и «левое» искусство — от Маяковского до Мейерхольда — и отстаивал классическое наследство, подвергавшееся шельмованию в 20-е гг. Наметившийся в 30-е гг. поворот к государственным и духовным ценностям, идущим из прошлого (наряду с усилением сталинских репрессий), все-таки позволил Булгакову, не изменяя себе, работать в новых жанрах и формах. Он откликается на объявленный в 1936 г. конкурс — создать учебник истории СССР — и пишет несколько живых глав, посвященных прошлому России. К 100-летию со дня гибели Пушкина совместно с В. В. Вересаевым готовит пьесу «Последние дни (Пушкин)». Создает либретто оперы «Минин и Пожарский», над музыкой к которой работал композитор

Б. В. Асафьев, и заканчивает в 1937 г. либретто оперы «Петр Великий». Все написанное в эти годы, однако, не увидело света и огня рампы при жизни писателя. В работе над пушкинской темой начались конфликты с Вересаевым, в результате чего он снял свою фамилию. Премьера пьесы «Последние дни» состоялась во МХАТе лишь 10 апреля 1943 г., когда Булгакова не было уже в живых. Казалось, было от чего прийти в отчаяние. Но в творчестве Булгакова подспудно жила одна идущая поверх всего тема, над которой он размышлял и к которой непрестанно возвращался с конца 20-х гг.

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

Такой роман не мог написать равнодушный человек: Булгаков в эти годы был уже натурой религиозной, хотя и не выставлял своих убеждений напоказ. Этот перелом в его душе произошел, скорее всего, в пору Гражданской войны, и глубинное духовное, шедшее от отца начало только усиливалось и крепло в столкновении с насаждавшимся большевиками атеизмом. К мыслям о Боге Булгаков часто обращается в своем дневнике 20-х гг.: «Может быть, сильным и смелым Он не нужен, но таким, как я, жить с мыслью о Нем легче... Вот почему я надеюсь на Бога»; «Итак, будем надеяться на Бога и жить. Это единственный и лучший способ»; «Что будет с Россией, знает один Бог. Пусть Он ей поможет» и т. д. Постоянное глумление над образом Христа в журнале «Безбожник» даже понудило Булгакова в ту пору раздобыть годичный комплект этого журнала. Напомним, что с рассуждений в атеистическом духе о Христе «ученейшего» председателя МАССОЛИТА Берлиоза с Бездомным, «накатавшим» антирелигиозную поэму, и начинается роман.

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

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

С кажущимся всемогуществом вершит дьявол в советской Москве свой суд и расправу. Стоит, впрочем, отметить, что его чарам и волшебству поддается лишь то, что уже подгнило, вроде «осетрины второй свежести» у буфетчика из варьете Сокова. Более того, читатель может убедиться, что автор — страшно сказать! — относится к дьяволу со сдержанной иронией (в отличие, например, от сугубо серьезной германской традиции). Но как бы то ни было, Булгаков получает возможность устроить, пусть лишь и словесно, некий суд и возмездие литературным проходящим, административным жуликам и всей той бесчеловечно-бюрократической системе, которая только суду дьявола и подлежит. Уже не бытая, а острополитическая сатира, скрытая от цензуры, жалит и настигает социальное зло. Это гоголевские «свиные рыла» на новый манер.

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

«Мастер и Маргарита» и сатира Ильфа и Петрова. Не талантливое обличение или высмеивание каких-то сторон злободневной действительности — это шло попутно, мимоходом, заодно, — но глобальная мысль о человеке на этой земле, о добре и зле как исключительно конкретных категориях — вот что двигало пером Булгакова-романиста. Уже в этом принципиальное отличие его романа от известной сатирической дилогии И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». «Мастер и Маргарита» создавался в прямой полемике с так называемой «одесской школой» (молодой В. Катаев, И. Ильф, Е. Петров, Ю. Олеша — писатели, с которыми Булгаков сотрудничал в «Гудке» и находился в приятельских отношениях). Сострадание душе человеческой резко распределило свет и тени в булгаковском романе, почти истребив в нем благодушный юмор: никакого сочувствия проходимцам, бойким халтурщикам, всякого рода Латунским, Аrimанам и прочим Варенухам. Если Остап Бендер в дилогии — это, по удачному определению И. Эренбурга, «симпатичный жулик», то в строгом художественном контексте «Мастера и Маргариты» он выглядел бы уже на чисто лишенным своего двусмысленного шарма. Характерен в этом смысле эпизод, сообщенный автору этих строк «третьей музой» писателя Е. С. Булгаковой. И. Ильф и Е. Петров, прочитав роман «Мастер и Маргарита» в одном из ранних вариантов, убеждали его «исключить все исторические главы» и переделать произведение в «юмористический детектив». Когда они ушли, Булгаков горько сказал: «Так ничего и не поняли... А ведь это еще лучшие...»

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

хии: смешного и серьезного, философии и сатиры, пародии и волшебной фантастики.

Архитектоника романа (построение, соразмерность художественного произведения) поражает своей продуманной сложностью. Литературоведы находят в нем три основных мира — «древний ершалаимский, вечный потусторонний и современный московский», которые «не только связаны между собой (роль связки выполняет мир сатаны), но и обладают собственными шкалами времени». Этим трем мирам соответствуют триады героев, объединенные «функциональным подобием», а в ряде случаев и портретным сходством. Первая: прокуратор Иудеи Понтий Пилат — «князь тьмы» Воланд — директор психиатрической клиники профессор Стравинский, каждый из которых диктует свою волю в своем мире. Вторая триада: Афраин, первый помощник Понтия Пилата, — Коровьев-Фагот, первый помощник Воланда, — врач Федор Васильевич, первый помощник Стравинского. Третья: кентурион Марк Крысобой, командир особой кентурии, — Азазелло, демон-убийца, — Арчибальд Арчибальдович, директор ресторана Дома Грибоедова. Четвертая — это животные, в большей или меньшей степени наделенные человеческими чертами: Банга, любимый пес Пилата, — кот Бегемот, любимый шут Воланда, — милицейский пес Тузубен, «современная копия собаки прокуратора». Пятая: Низа, агент Афраиня, — Гелла, агент и служанка Коровьева-Фагота, — Наташа, служанка (домработница) Маргариты, и т. д. Таких триад в романе Б. Соколов насчитывает восемь. Трехмерность «Мастера и Маргариты», возможно, восходит к глобальному философскому построению П. А. Флоренского, развивавшего мысль о том, что «троичность есть наиболее общая характеристика бытия». Собственно, все это, в свою очередь, восходит к учению о Святой Троице. Единственное и уникальное положение в романе занимает Маргарита, символ любви, милосердия и вечной женственности.

Иван Бездомный и обретение дома, Родины, истории. В толпе москвичей-phantомов мы встретим еще один, внешне неприметный, образ — вначале как бы шарж — поэт Иван Бездомный. Что может быть печальнее для поэта, чем псевдоним «Бездомный»? Поэт без дома, без почвы, без родины. Но в начале романа он не только «бездомный», но еще и «бездумный». Это послушный ученик Берлиоза, внимающий его «просвещенным» замечаниям. Он сгоряча предлагает отправить давно почившего философа Канта для перевоспи-

тания «года на три в Соловки», страшно смущая своим престодушием Берлиоза, который стесняется «иностраница» Воланда. Однако престодушие и есть, очевидно, та живая стихия, которая в итоге спасает Ивана — теперь **Иванушку** (так ласково называют его в конце книги и автор, и мастер, и Маргарита). Пройдя через цепь потрясений, осознав убогость и даже стыдобушку своего виршеплетства, он во власти иного замысла — продолжить труд мастера. «„Прощай, ученик“, — чуть слышно сказал мастер и стал таять в воздухе». Ученик Берлиоза стал учеником мастера.

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

Роман «Мастер и Маргарита» — вершина русской прозы XX столетия, апология творчества и идеальной любви в атмосфере отчаяния и мрака, отточенная, разящая сатира на весь советский строй — тот «корабль дураков», которым издали правит сатана, — призывающая вспомнить высокий ряд классики: Свифт — Гоголь — Салтыков-Щедрин, и одновременно эпическая поэма о неправедном суде Пилата и зем-

ном подвиге Иешуа. Несмотря на десятки серьезных исследований, роман этот до конца не прочитан, и каждое новое поколение, верится, будет открывать в нем новый смысл. Незавершенный автором, он предстает словно цельный, отстроенный храм, собор, с химерами и чудовищами снаружи и святыми ликами внутри, с толпящейся за оградой нелюдью и теми немногими, кто допущен под его своды.

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

Бессмертие. Судьба Мольера была трагична — ему грозило даже полное забвение: сгинули все до единой его рукописи и письма, треснула и развалилась могильная плита, исчез самый его прах. Но Мольер явился потомству, воплощенный в бронзе, в бессмертии своих произведений. «Вот он! Это он — королевский комедиант с бронзовыми пряжками на башмаках! И я, которому никогда не суждено его увидеть, посылаю ему свой прощальный привет!» Эти слова, которыми заканчивается «Жизнь господина де Мольера», мы вправе повторить сегодня и о самом Булгакове. Терпеливо и самозабвенно писал он всю жизнь — и большую частью в стол, был обруган сворой критиков, находился под надзором Лубянки и ощущал на себе тяжелый взгляд Сталина. Сжег все рукописи. И все-таки явился нам своими произведениями в посмертном величии, в той новой и уже вечной жизни, которую у него никто отнять не в силах.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Малые эпические жанры:

Дневники

Записки

Авторская позиция

Условность

Острогротеская тональность

Сатира

Театр Булгакова

Библейские мотивы в романе («Мастер и Маргарита»)



1. Какие традиции русской классики ощутимы в прозе Булгакова?
2. Почему Булгакова привлекает фигура Мольера? Что общего, как полагал он сам, в их судьбе?

3. Почему в «Мастере и Маргарите» советская Москва показана в тонах сатирической буффонады, а далекая, почти мифическая библейская Иудея изображена средствами строгого реализма?

4. В какой степени роман «Мастер и Маргарита» автобиографичен?

5. Какова эволюция в романе поэта Ивана Бездомного? В чем смысл его душевного кризиса?

6. Попробуйте определить соотношение вечного и злободневного в романе «Мастер и Маргарита».

7. В чем отличие «Мастера и Маргариты» от чисто сатирических произведений — романов Ильфа и Петрова «12 стульев» и «Золотой теленок»?

8. Сопоставьте роман «Белая гвардия» с пьесой «Дни Турбинах». В чем проявилось мастерство Булгакова-драматурга, когда он создавал на основе романа пьесу?

9. Можно ли назвать Булгакова внутренним эмигрантом? Какие доводы «за» или «против» вы можете привести?

Темы сочинений

1. Мысль «семейная» в русской литературе по произведениям М. Булгакова (роман «Белая гвардия», пьеса «Дни Турбинах»).

2. Проблема нравственного выбора в романе «Мастер и Маргарита».

3. Как соотносятся в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» милосердие, всепрощение и справедливость?

4. Проблема одиночества в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Темы рефератов

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

2. Проблема шариковщины в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и ее современное звучание.



Советуем прочитать

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

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

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

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

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

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

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

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

МАРИНА ИВАНОВНА ЦВЕТАЕВА (1892—1941)

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



Вместе со своими современниками — Ахматовой, Мандельштамом, Пастернаком, Маяковским — Цветаева заметно раздвинула и границы, и сами возможности поэтической речи. Миру и человеку она предъявляла максималистские нравственные требования, и потому интонация ее стихов императивна, категорична и повелительна. По ее выражению, в «этом мире мер» она никогда не знала «меры». Внешне, по стилю, по слову Цветаева кажется ни на кого не похожей, но на самом деле

ее поэзия органично продолжила романтическую литературную традицию, которая, если иметь в виду масштаб, на ней и замкнулась: по сути, Цветаева оказалась в нашей литературе последним великим трагическим романтиком.

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

Жаркою кистью
Рябина зажглась.
Падали листья.
Я родилась.

Спорили сотни
Колоколов.
День был субботний:
Иоанн Богослов.

Мне и доныне
Хочется грызть
Жаркой рябины
Горькую кисть.
(«Красною кистью...»)

Рябину можно по праву внести в поэтическую геральдику Цветаевой.

Отец Цветаевой был выходцем из бедного сельского священства; благодаря незаурядному таланту и «двужильному» (по выражению дочери) трудолюбию он стал профессором-искусствоведом, выдающимся знатоком античности. Неслучайно у Цветаевой много мифологических образов и реминисценций — она, возможно, была последним в России поэтом, для которого античная мифология оказалась необходимой и привычной духовной атмосферой. Впоследствии она написала пьесы «Федра», «Тезей», а дочь свою назвала Ариадной. На фасаде теперешнего Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве можно видеть мемориальную доску с именем Ивана Владимировича Цветаева — он был основателем этого знаменитого просветительского учреждения. Мать, Мария Александровна Мейн, происходившая из обрусовшейся польско-немецкой семьи, была одаренной пианисткой, реализовавшей, правда, свой талант лишь в домашнем кругу; ее игрой восхищался Антон Рубинштейн. Музыкальное начало оказалось исключитель-

но сильным в цветаевском творчестве. Марина Цветаева воспринимала мир прежде всего на слух, стремясь найти для уловленного ею звука по возможности тождественную словесно-смысловую форму. К такому же типу поэтов принадлежал, как известно, и Блок, умевший извлекать из звукового хаоса музыку и гармонию. В отличие от Блока, преодолевавшего «хаос» волевым усилием, Цветаева оказалась, скорее, эоловой арфой: воздух эпохи касался ее струн как бы помимо видимой воли «исполнителя». Музыкальность Цветаевой ни в коей мере не означает, как можно было бы подумать, мелодичности или напевности, это — музыка XX в.: резкая, порывистая, дисгармоничная. Стихотворную строку она, повинуясь музыкальным ударам и толчкам, порою рвет на отдельные слова и даже слоги, и здесь она чуть не вступает на «лесенку» Маяковского, к которому, кстати, всегда, особенно в более поздние годы, ощущала близость. И. Бродский, имея в виду цветаевскую музыкальность, говорил в одной из своих статей о «фортепианном» характере ее произведений. Сама же она предпочитала вспоминать — в той же связи — виолончель, так как ценила в этом инструменте внутренний тембр и теплоту человеческого голоса. Однако в крупных своих вещах, например в «фольклорных» поэмах («Царь-Девица» и др.), приближалась по полифонизму и звуковому шквалу к оргáну.

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

Первые публикации. Поэтическое своеобразие Цветаевой сложилось хотя и быстро, но не сразу. Однако все же и в первых ее книжках («Вечерний альбом», 1910, и «Волшебный фонарь», 1912), составленных из почти полулетских стихов, привлекает полнейшая, непринужденная, ничем не «зажатая» искренность. Уже в них, что первым отметил прочитавший «Вечерний альбом» Максимилиан Волошин, она была полностью самой собою. Быть самой собою, ни у кого ничего не заимствовать, не подражать — такою Цветаева вышла из детства и такою осталась навсегда. О «Вечернем альбоме» одобрительно отзывался и Николай Гумилев.

После «Вечернего альбома» и «Волшебного фонаря» Цветаева создала много стихов и едва ли не полностью сформировалась как художник. За два-три года после первых наивных книг она прошла большой и плодотворный путь. Она отбросила искусы книжного, полутеатрального романтизма, перепробовала различные маски, разные голоса и темы, успела побывать в образах цыганки, грешницы, куртизанки и даже участницы разбойничьей вольницы — все эти примерки разных ролей и ярких судеб оставили в ее творчестве целую россыпь прекрасных по своей темпераментности и словесной яркости стихов. Была задумана и даже составлена книга «Юношеские стихи», но по разным причинам она не вышла.

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

Моим стихам, написанным так рано,
Что и не знала я, что я — поэт...

Разбросанным в пыли по магазинам
(Где их никто не брал и не берет!),

Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед.

(«*Моим стихам, написанным так рано...*»)

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

переставала. Все, знавшие близко Цветаеву, вспоминали, что каждое утро она шла — в любых условиях, в болезни, в отчаянии, в нищете — к письменному столу, подобно тому как рабочий идет к своему станку. Вот откуда ее стихи:

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

Назначение поэта. Какой странный, но точный для нее образ — стол и человек, уже неотрывные друг от друга; вместо Аполлона и Музы — почти кентавр!

Для нее искусство было ремеслом — святым, единственным, но ремеслом и, следовательно, трудом:

Благословляю ежедневный труд...

Здесь она не была одинока — так же относилась к своему труду Анна Ахматова, написавшая цикл «Тайны ремесла».

Цветаева редко бывала автором стихов на политическую тему, их можно пересчитать по пальцам одной руки. Дело в том, что ее поэзия была как бы отверстым слухом, и потому Цветаева писала, по ее же словам, словно под нечленораздельную диктовку мирового ветра, полагаясь прежде всего на интуицию, а не на лозунг того или иного политического дня. Тем более симптоматично и характерно, что в годы Первой мировой войны, по мере приближения революционных событий, она все чаще впускает в свои стихи именно ветровую стихию — ту, к которой уже прислушивался Блок, назвав ее «музыкой Революции». Цветаева буквально захлебнулась тем же ветром, но услышала в нем, в отличие от Блока или Маяковского, прежде всего музыку Вольницы:

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

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

Ноши не будет у этих плеч,
Кроме божественной ноши — Мира!
Нежную руку кладу на меч:
На лебединую шею Лиры.

(«Доблеть и девственность!
Сей союз...»)

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

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

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

...Дробясь о гранитные ваши колена,
Я с каждой волной воскресаю!
Да здравствует пена — веселая пена —
Высокая пена морская!

(«Кто создан из камня, кто создан
из глины...»)

Многие стихи, которые написаны в 1916—1920 гг., вошли в книгу «Версты». Это самая знаменитая книга Цветаевой. Ее талант, который она однажды сама сравнила с пляшущим огнем, сказался здесь с полной силой. Книгу «Версты» (первоначальное название «Матерь-Верста») Цветаева стала собирать в 1921 г. — как только мелькнула возможность для издания. А все эти годы — от дебютных книг «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь» до появления «Верст» (в 1922 г.) — были временем безвестности. А между тем талант ее развивался с необыкновенной, неостанавливающейся и упругой энергией, он двигался центробежными толчками: ее поэтическая личность все время раздвигала свои пределы, отыскивая точки соприкосновения, взаимопонимания, любви и доверия в широких пространствах мира. Цветаевской поэзии совершенно чужда камерность — она всегда широко распахнута навстречу так же широко распахнутому миру.

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

Бессонница меня толкнула в путь.

— О, как же ты прекрасен, тусклый Кремль мой!
Сегодня ночью я целую в грудь —
Всю круглую воюющую землю!..

(«Сегодня ночью я одна в ночи...»)

Бедствия народа — вот что прежде всего пронзило ее душу:

Чем прогневили тебя эти серые хаты, —
Господи! — и для чего стольким простреливать грудь?
Поезд прошел, и завыли, завыли солдаты,
И запылил, запылил отступающий путь...

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

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

Заклинаю тебя от злата,
От полночной вдовы крылатой,
От болотного злого дыма,
От старухи, бредущей мимо,
Змеи под кустом,
Воды под мостом,

Дороги крестом,
От бабы — постом.
От шали бухарской,
От грамоты царской,
От черного дела,
От лошади белой!

(«Заклинаю тебя от злата...»)

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

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

Не лебедей это в небе стая:
Белогвардейская рать святая
Белым видением тает, тает...

(«Белая гвардия, путь твой высок...»)

Ее лирика тех лет пронизана исступленным ожиданием вести от Сергея Эфрона. «Я вся закутана в печаль, — писала она. — Я живу печалью...» Стихов, посвященных разлуке

(они составили впоследствии книгу «Разлука»), было написано немало. Но их никто не знал, она писала в пространство, словно бросала весть в бушующее море во время кораблекрушения:

Я эту книгу, как бутылку в волны,
Кидаю в вихрь войн...

(«Я эту книгу поручаю ветру...»)

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

Первая я — раньше всех! —
Ваш услыхала бубенчик.

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

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

Поэмы Цветаевой. В те же годы она пишет большую «фольклорную» поэму «Царь-Девица» — в ее эпилоге прославляется красный мятеж против царя и сытых. Романти-

ческий отсвет лежит и на поэмах «На Красном коне», «Пепреулички», словно настоящих на русском фольклоре. «Пепреулички» вызывали, по воспоминаниям Цветаевой, бурный восторг молодой красноармейской аудитории. Она приступила к поэме «Молодец», выросшей, как из зерна, из стихотворения «Большевик», и к другой — «Егорушка». Все, казалось, шло к еще большему сближению с революционной действительностью. Живя в нужде, холоде и голоде, она, может быть, впервые в жизни чувствовала себя счастливо-равной всему окружающему бедственному миру. Ходила на случайную службу в башмаках, привязанных веревками, в изношенном платье, закутанная в мороз чем попало: «...себя я причисляю к рвани» («Хвала богатым»).

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

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

Чешский период творчества. Неизвестно, как повернулась бы дальше судьба Цветаевой, но летом 1921 г. она наконец получила долгожданную Благую Весть — письмо из Праги от Сергея Эфрона и тотчас, по ее выражению, «рванулась» к нему. А еще раньше, мучимая разлукой, записывала в дневнике, заочно обращаясь к Эфрону: «Если Бог сделает

это чудо — оставит Вас в живых, — я буду ходить за Вами, как собака».

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

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

«Поэма Горы», «Поэма Конца». Из произведений чешского периода, помимо лирических стихотворений, следует особо выделить две поэмы: «Поэму Горы» и «Поэму Конца». Эту своеобразную лирико-трагедийную диалогию Борис Пастернак назвал «лучшую в мире поэмой о любви». В ее сюжете — краткая, но драматическая история реальных взаимоотношений, связанных с увлечением Марины Цветаевой

эмигрантом из России Константином Радзевичем. Он вспоминал впоследствии (в глубокой старости — в 1980 г.): «Мы встретились с Мариной. Была настоящая любовь. Вся трагичность нашей встречи — в ее безысходности: у нас не было возможности совместной жизни, Сергей был моим другом (...другом и остался), была Аля... Все — в поэмах...»

Но семье́ тихие милости,
Но птенцов лепет — увы!
Оттого, что в сей мир явились мы —
Небожителями любви!

Поэмы написаны, по выражению Цветаевой, «свыше мер и чувств». Они рождены как бы из разверстой раны, на краю бездны, у самого обрыва, в шаге от самоубийства. Создавая их «на краю жизни», в отчаянии, в смертельной борьбе между долгом (С. Эфрон) и любовью (К. Радзевич), Цветаева считала дилогию последней, предсмертной своей вещью и потому стремилась создать поэтический символ-памятник для всех влюбленных на земле. Ее Эпитафия Любви настолько мученически вздыблена, что в ней, наряду со словами, исключительную роль играют «красноречивые» паузы. «Все на паузе, — писала Цветаева, — только они и важны». «Поэма Горы» и «Поэма Конца», слившиеся в одну, как сливались тогда в одну судьбу, чтобы трагически разъединиться, две разные жизни, являются, безусловно, лучшими, художественно наиболее совершенными в цветаевском творчестве. Б. Пастернак писал о них в письме: «Какой ты большой, дьявольски большой артист, Марина!..» Удивительным образом дилогия перекликнулась с поэмой В. Маяковского «Про это», тогда еще ей неизвестной.

В обеих поэмах резко прозвучала саркастическая нота, обличавшая мир богатых и самодовольных.

Французский период эмиграции. Поэмы «Крысолов», «Лестница». Тема обличения мещанства проходит через все творчество Цветаевой, но в годы эмиграции, начиная с пражских лет (маленькая поэма «Застава», цикл «Заводские»), а затем во Франции, заметно усилилась. Особенно громко прозвучала она в поэмах «Крысолов», написанной по мотивам немецкого фольклора, и «Лестница». Поэма «Крысолов» построена на средневековой легенде, рассказывающей об обычайках города Гамельна, отказавшихся заплатить заезжему флейтисту за изгнание крыс (он увлек их своей музы-

кой в реку). Пожалуй, никогда Цветаева как художник не была так язвительно-изобретательна в своих раскаленных филиппиках, как именно в этой сказочной истории. В поэме «Лестница» возникает гигантский образ-символ многоступенчатой иерархии человеческого бесправия. Символичен и образ Пожара в ее finale: жильцы огромного доходного дома подожгли здание, и Лестница обрушилась. Зарево пожара и мятежа, как помним, уже возникало в поэме «Царь-Девица». Какой-то далекий, но незабываемый отсвет российского революционного огня, безусловно, лег на строчки цветаевской поэмы. Ведь когда-то, в красной Москве, она, в отличие от отвернувшихся недавних друзей Блока, дружески протянула руку автору «Двенадцати», воспевшему «мировой пожар»: «Мы на горе всем буржуям Мировой пожар раздуем!..»

Тоска по родине. Неудивительно, что в эмиграции Цветаева не прижилась. Быстро выявились непоправимые расхождения между нею и влиятельными эмигрантскими кругами. Все чаще и чаще ее стихи отвергались русскими газетами и журналами, выходившими в Париже. Нищета, унижения, несправедливость и непризнание душили цветаевскую гордую музу, и лишь с помощью нескольких верных друзей удавалось кое-как сводить концы с концами. В особенно тяжкий период она создала одно из наиболее трагичных своих произведений — «Поэму Воздуха», которую по праву можно было бы назвать «Поэмой Удушья» или «Поэмой Самоубийства». Однако творчество, ежечасный поэтический труд спасали ее. Все чаще она обращается к драматургии, прозе и переводам (из Р.-М. Рильке, У. Шекспира, Ф.-Г. Лорки, И.-В. Гёте, Ш. Бодлера и мн. др.). Ее лирические стихи были немногочисленны, но это — подлинные жемчужины русской поэзии («Тоска по родине! Давно...», «Ода пешему ходу», «Стихи к сыну», «Мой письменный верный стол!..», «Читатели газет», цикл «Надгробие» и др.). Стихотворение «Тоска по родине! Давно...» стало классическим выражением эмигрантской ностальгии:

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

(«Тоска по родине! Давно...»)

Темное облако печали все сгущалось над лирическим небосклоном Цветаевой — особенно в 30-е гг., когда и жить, и просто дышать ей стало невыносимо трудно:

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

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

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

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

(«Вскрыла жилы: неостановимо...»)

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

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

Многочисленные мысли о Пушкине рассеяны в разных ее статьях («Поэт о критике», «Наталья Гончарова», «Искус-

ство при свете совести», «Поэт и время»). Особенno выразительна и глубока ее большая прозаическая вещь — «Пушкин и Пугачев». В наиболее концентрированной форме мысли о Пушкине выразились в обширной работе «Мой Пушкин», написанной в 1937 г. — к 100-летию со дня гибели поэта.

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

Тема Рока в творчестве Цветаевой. Драматургия Цветаевой периода эмиграции, в отличие от светлых, грациозных, словно овеянных шопеновской музыкой пьес Гражданской войны, пронизана трагедийными античными мотивами. Еще в Чехии была ею задумана трилогия в стихах «Гнев Афродиты» — о мифологическом герое Древней Греции Тезее, счастливом в подвигах и несчастном в любви. Все три части названы именами женщин: «Ариадна», «Федра», «Елена». Последняя не была написана. Общий дух трилогии выдержан в традиции высокой античной трагедии, но в отличие от мифа, послужившего основой для всего произведения, поступки героев заметно психологизированы. Главной для Цветаевой была разработка темы Рока — излюбленного мотива всего цветаевского творчества. И «Ариадна» и «Федра», внешне отдаленные от современности тысячелетними расстояниями, вместе с тем множеством живых лирических капилляров соединены с поэзией Цветаевой, в том числе и любовной. Это придает трилогии неожиданно-исповедальный, связанный с ее личными драмами автобиографический оттенок.

Проза Цветаевой. Очень значительное место в конце 20-х и в 30-е гг. заняла в ее творчестве проза. Она пишет чисто мемуарные очерки: «Дом у старого Пимена», «Сказка матери», «Кирилловны», «Мать и музыка», «Черт», а наряду с ними большие воспоминания о встречах с В. Брюсовым («Герой труда»), Андреем Белым («Пленный дух»), О. Ман-

дельштамом («История одного посвящения»), М. Волошиным («Живое о живом»), М. Кузминым («Нездешний вечер»), В. Маяковским и Б. Пастернаком (статья «Эпос и лирика современной России») и др. Если все эти произведения расположить в ряд, следуя не хронологии написания, а хронологии описываемых событий, то получится достаточно широкая автобиографическая картина, где будут детство, юность, вахтанговская студия («Повесть о Сонечке») — вплоть до эмигрантского жития в Париже («Страховка жизни»). Как и в лирическом стихотворении, Цветаева в своей прозе открыта и субъективна. Ее гиперболизированный романтизм, «вздетая» к «небу» интонация совершенно родственны ее же поэзии. Недаром Цветаева принципиально не различала поэзию и прозу, а различала прозу и стихи, т. е. внешние признаки: рифма, которой, правда, может и не быть, и т. п. Все же проза, по-видимому, давала ей большую свободу. Ее речь в прозе, будучи поэтической, движется с живой естественностью и чуть ли не с угловатостью. Она местами напоминает «Былое и думы» Герцена: тот же пленительно «неправильный» синтаксис, парадоксальность словооборотов, рапирные выпады язвительных суждений и стремительный, как кинжал, блеск логики.

Между тем конец 20-х и 30-е гг., когда писались все эти прекрасные вещи, были омрачены в жизни Цветаевой не только тягостным ощущением неотвратимо приближавшейся мировой войны, которой вскоре предстояло поглотить ее любимую Чехию, но и личными драмами. Беда исходила от самого близкого человека — Сергея Эфрана. Страстно стремившийся к возвращению на родину, он вступил в Союз единомышленников, вел большую организационную работу, ему помогала и дочь Ариадна. Цветаева, всегда чуждая политической деятельности, оставалась в стороне и фактически ничего не знала о работе С. Эфрана, которая мало-помалу оказалась в сфере внимания и руководства советских разведывательных органов. С. Эфрон ушел в подполье, а вскоре вынужден был бежать в СССР. Как известно, участь того и другой была плачевной: они были арестованы, С. Эфрон расстрелян, а Ариадна сослана. Цветаевой, правда, еще предстояло встретиться с обоими на короткое время, когда она в 1939 г. вместе с сыном Георгием выехала в Москву. Жизнь в Париже после бегства С. Эфрана и отъезда дочери стала мучительнее втройне: за исключением несколь-

ких верных друзей, все отвернулись от нее. И все же Муза Цветаевой не умолкла. Она с тревогой и мукой следила, как маленькая Чехия обреченно и пылко боролась за свою независимость.

Антифашистские стихи Цветаевой — замечательный образец гражданской политической поэзии, они достойно венчают ее творчество. Последнее стихотворение из чешского цикла звучит как прославление вечности народа, его неколебимости:

Не умрешь, народ!
Бог тебя хранит!
Сердцем дал — гранат,
Грудью дал — гранит.

Процветай, народ,
Твердый, как скрижаль,
Жаркий, как гранат,
Чистый, как хрусталь.

(«*Не умрешь, народ!..*»)

В «Стихах к Чехии» звучит уверенность не только в будущей победе маленькой славянской страны, но и вера в непобедимость Русской земли, если германский фашизм, как она пишет, «отважится» напасть на Москву.

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

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

С началом Великой Отечественной войны Цветаева с сыном вынуждены были против своей воли эвакуироваться. Сначала — Чистополь, где не нашлось ни работы, даже черной, ни жилья, потом — последнее короткое пристанище Елабуга, где тоже не оказалось никакой работы, значит, и заработка. Органы НКВД не спускали с нее глаз, есть све-

дения, что ее пытались шантажировать. Конец известен: 31 августа 1941 г., в свою любимую рябиновую пору, накануне листопада, она покончила жизнь самоубийством.

В начале жизни Цветаева писала:

Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед...

(«*Моим стихам, написанным так рано...*»)

Такой черед настал. Теперь Марина Цветаева — общепризнанный классик русской поэзии, одна из ее вершин.

Поэты — умирают. Поэзия — остается.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Реминисценция

Античная мифология

Мифологические образы

Полифонизм

Фольклорные мотивы

Поэмы

Сквозные образы

Интонация стиха

Цветопись стиха

- ?
1. Определите своеобразие места М. Цветаевой в русской поэзии.
 2. Какие классические традиции вы можете обнаружить в цветаевском творчестве?
 3. Определите общую линию эволюции М. Цветаевой, начиная от первых книг, учитывая ее слова, что процесс ее творчества «не знал переломов», что он «древесный и речной». Права ли она?
 4. Охарактеризуйте роль музыкального начала в стихе М. Цветаевой.
 5. Что вы можете сказать о «фольклорных» поэмах М. Цветаевой, о роли устного народного творчества в ее поэтической работе?
 6. Попробуйте охарактеризовать стих М. Цветаевой, имея в виду роль интонации и особый синтаксис.
 7. Среди многочисленных цветовых обозначений какой ее любимый цвет и какой никогда не встречается в ее стихах?
 8. В чем состояла творческая близость М. Цветаевой к Маяковскому? Пастернаку?

9. Можете ли вы назвать современных поэтов, родственных по стилю и мироощущению М. Цветаевой?

10. Если вы любите поэзию М. Цветаевой, то прежде всего — за что?

Темы сочинений

1. Тема России в поэзии Марины Цветаевой (поэтический сборник «Версты»).
2. Образ лирического героя в стихотворениях Марины Цветаевой.
3. Тема поэта и поэзии в лирике Марины Цветаевой.
4. Фольклорные истоки поэзии Марины Цветаевой.

Темы рефератов

1. Марина Цветаева и Валерий Брюсов (очерк М. Цветаевой «Герой труда»).
2. И. Бродский о Марине Цветаевой («Поэт и проза», «Об одном стихотворении»).
3. Проза Марины Цветаевой (мемуарные очерки об Андрее Белом «Пленный дух», об Осипе Мандельштаме «История одного посвящения», о Максимилиане Волошине «Живое о живом», о Владимире Маяковском и Борисе Пастернаке «Эпос и лирика современной России»).



Советуем прочитать

Саакянц Анна. Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества (1910—1922). — М., 1986.

Это практически первое документальное исследование творческого пути Марины Цветаевой. 1910—1922-е гг. — важнейший этап в становлении личности художника. В книге представлен богатый архивный материал, письма и дневники поэта, воспоминания современников.

Белкина Мария. Скрещение судеб. — М., 1988.

В книге, носящей мемуарный характер, рассказывается о двух последних годах жизни поэта.

Рейнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева: Письма 1926 года. — М., 1990.

В книге в эпистолярной форме раскрываются отношения (свообразный «почтовый роман») трех поэтов.

Воспоминания о Марине Цветаевой. — М., 1992.

В книге помещены воспоминания современников о Марине Цветаевой — человеке и поэте.

Бродский о Цветаевой. — М., 1997.

И. Бродский делится своими профессиональными наблюдениями о своеобразии поэтики М. Цветаевой.

ОСИП ЭМИЛЬЕВИЧ МАНДЕЛЬШТАМ (1891—1938)

Начало пути. Мандельштам знал подлинную цену своему поэтическому дарованию. В письме Ю. Н. Тынянову от 21 января 1937 г. он писал: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию, но вскоре стихи мои сольются с ней, кое-что изменив в ее строении и составе». Никогда ни в чем не изменяя своему призванию, поэт вместе с тем позиции пророка, жреца предпочитал позицию живущего вместе с людьми, создающего насущно необходимое людям. Наградой ему были гонения, нищета, наконец, мученическая смерть. Но оплаченные такой ценой стихи, в течение десятилетий не печатавшиеся, жестоко преследуемые, остались жить — и теперь входят в наше сознание как высокие образцы достоинства, силы человеческого гения.



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

В 1913 г. выходит первая книга стихов поэта, в название которой взято слово из разряда обыкновенных — камень. Но у поэзии — свой язык. Здесь особую ценность обретает способность слова иметь переносный смысл — на этом основывается метафора, на которой держится стих Мандельштама. Камень принадлежит миру природы и напоминает о вечности, а еще — о неподвижности, однако поднятый на высоту — обретает динамичность. «Камень как бы возжаждал иного бытия», — писал Мандельштам в программной статье «Утро акмеизма». — Он сам обнаружил скрытую в нем потенциальную способность динамики — как бы попросился в „крестовый свод“ участвовать в радостном взаимодействии себе подобных». А главное — служит строительным мате-

риалом, наводя на мысль о человеческом гении, творящем (в скульптуре, а в особенности в архитектуре) на века.

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

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

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

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

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

Падение империи было воспринято Мандельштамом как неизбежность, но Октябрьский переворот был оценен им очень резко: в написанном тогда стихотворении не народ, а «злая чернь» поднимается по призыву «октябрьского временщика», и ненависть и смерть сеют эти призывы, «ярмо насилия и злобы» уготовано России новой властью («Когда октябрьский нам готовил временщик...»).

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

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

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

Из своих странствий вернувшись в Петербург в октябре 1920 г., поэт привез стихи, составившие вышедшую в 1922 г. книгу «Tristia» (что в переводе с латинского значит «скорбь») — название, восходящее к «Скорбным элегиям» римского поэта Публия Овидия Назона. В стихотворении, которое дало название книге и потому может восприниматься как программное для нее, утверждается неизбежность

расставания с тем, что было. Здесь увидены «заплаканные очи», услышан «женский плач», звуки которого смешиваются с «пеньем муз». Но это расставание, освещенное «зарей какой-то новой жизни». И залогом намеченного таким образом вечного движения, обновления является — впервые у Мандельштама — обычное, неостановимое течение дней:

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

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

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

Приметы истории входят в стихах Мандельштама в привычный, повседневный круг, они словно бы одомашниваются. Точнее — очеловечиваются. Но от этого не мельчают,

а человеческая жизнь, в состав которой они входят естественно, обретает масштабность, которой она, по Мандельштаму, и должна обладать:

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

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

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

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

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

Жить становилось все труднее.

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

Но, как всякий живущий на земле, он сполна испытывал на себе и силу другой власти — власти времени, эпохи. А с нею, с эпохой, отношения у него складывались все сложнее. Мир терял устойчивость, основания, на которых он держал-

ся ранее, разрушались. И тогда появлялись слова: «Два солнечных яблока у века-властелина И глиняный прекрасный рот», «О глиняная жизнь! О умиранье века!» Глина здесь — символ хрупкости: жизнь, названная глиняной, обречена на гибель. Но свою непрочность этот век стремится компенсировать жестокостью, становясь, по определению поэта, зверем, которому «снова в жертву, как ягненка, темя жизни принесем». Тема впервые прозвучит у поэта, чтобы потом многократно повториться: «И меня срезает время, Как скосило твой каблук» — пустячное сравнение призвано смягчить драматизм признания. Но оно повторится и уже не будет прикрыто защитной броней иронии: «Время срезает меня, как монету, И мне уже не хватает меня самого». А потом прорвется еще и еще: «Нельзя дышать, и твердь кишит червями», «Мне с каждым днем дышать все тяжелее, А между тем нельзя повременить».

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

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

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

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

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

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

В начале 30-х гг. печатать поэта перестали: почти одновременно вышедшие (благодаря усилиям Н. И. Бухарина)

в 1928 г. книга стихотворений, книга прозы «Египетская марка» и сборник литературно-критических статей «О поэзии» были последними, что увидели свет при жизни поэта. С той поры его имя если и появлялось в печати, то лишь в качестве объекта резкой критики, безоговорочного осуждения.

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

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

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

Чур! Не просить, не жаловаться! Цыц!
Не хныкать!

Для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?
Мы умрем, как пехотинцы,
Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи!

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

И чем дальше, тем ощущимее встают в этих стихах приметы жизни, обступающей поэта вместе с его современника-

ми. Ему люб «Рожающий, спящий, орущий, К земле пригвожденный народ», его одолевает желание «...Разыграться, Разговориться, выговорить правду, Послать хандру к туману, к бесу, к ляду...», возникает почти озорное признание: «...Я еще могу набедокурить На рысистой дорожке беговой». Иным становится словесный, образный строй стиха: в него входят теперь разговорное просторечие («По губам меня поможет Пустота, Строгий кукиш мне покажет Нищета») и даже, что уж вовсе неожиданно для Мандельштама, бранная лексика («Командированный — мать твою так!»).

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

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

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

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

Судьба нещадно трепала и била его, но уступать ей он не собирался. Ахматова — единственный из современных поэтов, чей талант Мандельштам ставил вровень со своим, вспоминает, что в начале 30-х гг. он «отяжелел, поседел, стал плохо дышать, производил впечатление старика (ему было 42 года), но глаза по-прежнему сверкали. Стихи становились все лучше. Проза тоже».

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

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

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

Я больше не ребенок!
Ты, могила,
Не смей учить горбатого — молчи!
Я говорю за всех с такою силой,
Чтоб нёбо стало небом, чтобы губы
Потрескались, как розовая глина.

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

стихотворении появляются жертвы насильственно осуществляемой колLECTIVизации, обреченные на голодную гибель:

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

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

В том же 1933 г. Мандельштамом было написано стихотворение, которое вскоре послужило основным — но далеко не единственным — основанием для ареста (в ночь с 16 на 17 мая 1934 г.), трехлетней ссылки (сначала в Чердынь, затем в Воронеж), а потом и нового ареста (3 мая 1938 г.), завершившегося без суда лицемерно мягким по тем временным (пять лет заключения), но по существу смертельным приговором. Стихотворение это — «Мы живем, под собою не чуя страны...» — распространялось в списках, сам поэт читал его в узком кругу. Пастернак, выслушав, сказал: «Это не литературный факт, но акт самоубийства». Мандельштам и сам понимал, что своим стихотворением подписывает себе смертный приговор, но поступить иначе не мог: это был акт мужества. Арестованный поэт не стал хитрить, отпираться — сразу сознался в авторстве. Известно, что, неожиданно позвонив Пастернаку, Сталин расспрашивал его о Мандельштаме, желая убедиться, что тот действительно мастер: видимо, на самом верху не теряли надежды на то, что поэт «образумится». Но в высочайшую милость Мандельштам не верил: в Чердыни, доведенный до психического расстройства, он попытался покончить с собой, выбросившись из окна больницы, но, к счастью, отделался лишь сломанной ключицей. Психическое расстройство прошло, но душевное равновесие уже не могло восстановиться.

В стихотворении, о котором идет здесь речь, поэт предполагает говорить с читателем открытым текстом, избегая на этот раз способности поэтического слова быть многозначным.

Портрет «кремлевского горца» создан средствами гротеска:

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

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

Нарисованный в стихотворении образ Сталина свидетельствовал отнюдь не обуважении к кремлевскому самодержцу.

Образ этот занял пространство стихотворения, вытеснив все живое. Те, кто пребывает рядом с ним («сброд тонкошеших вождей»), обречены на роль полулюдей, предающихся унизительным, постыдным занятиям: «Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет...» И естественно, что в мире, где все заполнено Сталиным, где все определяет его злая воля («Как подковы, кует за указом указ — Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз»), жить человеку невозможно. Физически еще существуя, он обречен на разобщенность со страной, с людьми: «Мы живем, под собою не чуя страны, — Наши речи за десять шагов не слышны...» И это самое страшное.

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

«Воронежские тетради». Обреченный на положение ссыльного, к тому же лишенный средств к существованию, перебывающийся случайными заработками в газете, на радио, живущий на скучную помошь друзей, Мандельштам, по словам хорошо знавшей поэта Ахматовой, «продолжал писать вещи неизреченной красоты и моски».

Купленные в Воронеже простые школьные тетради заполнялись строками стихов. Толчком для их возникновения становились подробности окружавшей поэта жизни. В стихах этих открывалась человеческая судьба: страдания, тос-

ка, желание быть услышанным людьми. Но не только это: прикованный к месту своей ссылки, поэт с особенной острой ощущает, как велик и прекрасен мир, в котором живет человек. Стоит подчеркнуть: живет в мире, столь же родном для него, как родимый дом, город, наконец, страна:

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

Стихи, составившие «Воронежские тетради» (в печати появиться они не могли, в течение многих лет рукописи их сохранялись — с риском для жизни — вдовой поэта), рождены ощущением трагической безысходности: «Что делать нам с убитостью равнин, С протяжным голодом их чуда?», «О, этот медленный, одышиливый простор — Я им пресыщен до отказа!..» Течение времени не только замедляется, но останавливается, и тогда, повторяясь, звучит: «Я в сердце века — путь неясен, А время отдаляет цель», «Заблудился я в небе — что делать?»

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

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

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

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

Ощущение, выраженное в словах: «И я в размолвке с миром, с волей...», — уже не покидало Мандельштама. Насильственно отторгнутый от мира, от воли, он упрямо настаивал: «Еще мы жизнью полны в высшей мере...», «Еще не умер ты, еще ты не один...» Смиряться с неволей он не хотел, но предчувствие неминуемой гибели, которую она несет, уже не покидало его. Однако и в этих условиях поэт сохраняет чувство собственного достоинства. У него свои меры ценностей: «Я соглашался с равенством равнин, И неба круг мне был недугом». С ним оставалась поэзия, позволявшая ощущать свое всесилие, способность разрывать накладываемые на него путы. Вот почему из-под пера воронежского узника смогли появиться дерзкие слова: «Заблудился я в небе — что делать? Тот, кому оно близко, — ответь!» В небе, а не в «переулках лающих» или «улицах перекошенных».

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

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

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

Конфликт жизни и смерти развивается в разных — пересекающихся, вступающих в сложное взаимодействие — пла-

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

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

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

И в кулак зажимая истертый
Год рожденья — с гурьбой и гуртом,
Я шепчу обескровленным ртом:
— Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году — и столетья
Окружают меня огнем.

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

Гибель поэта. Отбыв срок ссылки в Воронеже, Мандельштам в мае 1937 г. вернулся в Москву, но вскоре был лишен приобретенной им на собранные деньги квартиры,

а затем и права проживания в столице. Для поэта начался новый — еще более мучительный и теперь уже последний — круг страданий: не было ни жилья, ни работы, ни денег — не было даже надежды на то, что их удастся заработать. А вскоре по доносу тогдашнего руководителя Союза писателей В. Ставского Мандельштам был арестован по нелепому обвинению в контрреволюционной пропаганде, приговорен к пяти годам заключения в исправительно-трудовом лагере и отправлен на Дальний Восток. Там он и погиб, в лагере «Вторая речка» под Владивостоком, — это было 27 декабря 1938 г.

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

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Язык поэзии

Переносный смысл слова

Императивная интонация

Гражданские стихи

Изысканная метафоричность

Стихотворный цикл

Трагизм лирики



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

Темы сочинений

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

Темы рефератов

1. Своеобразие лирического характера в поэзии Мандельштама (стихи книги «Камень»).
2. Решение проблемы «художник и власть» в лирике Мандельштама 30-х гг.
3. Трагические мотивы в стихах Мандельштама.



Советуем прочитать

Мандельштам Н. Я. Воспоминания. — М., 1989; Мандельштам Н. Я. Вторая книга. — М., 1990.

Две книги жены и друга поэта, Н. Я. Мандельштам, — уникальный источник сведений о его жизни и творчестве, содержательный документ о литературной обстановке страны в 20—30-е гг.

Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. — Воронеж, 1990.

В книге публикуются прежде неизвестные воспоминания о поэте, подготовленные на основе работы над его архивом «Новые стихи» (1930—1937), многие из которых увидели свет на родине поэта, с комментариями Н. Я. Мандельштам. В статьях исследовательского раздела анализируются различные аспекты творчества О. Э. Мандельштама.

Сарнов Бенедикт. Заложник вечности. Случай Мандельштама. — М., 1990.

В центре книги, написанной 20 лет тому назад, но изданной лишь теперь, — одна из самых драматических в истории русской литературы XX в. поэтических судеб.

Струве Никита. Осип Мандельштам. — Томск, 1992.

Книга, впервые изданная на французском языке в Париже в 1982 г., представляет собою целостное монографическое исследование главным образом поэзии Мандельштама, достоинством ее является тонкий анализ стихотворных текстов.

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

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

Карпов А. С. Осип Мандельштам: Жизнь и судьба. — М., 1998.

Биографический очерк о поэте, где охарактеризованы особенности его душевного склада, отношения с эпохой, что позволяет глубже понять его поэзию.

АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ **(1883—1945)**

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

Граф Толстой или Бостром? Рождению Алеша предшествовала трещина, расколовшая брак графа Николая Александровича Толстого и Александры Леонтьевны, урожденной Тургеневой. Граф страстно любил свою «святую» Сашу; Александра Леонтьевна с годами все более тяготилась этим чувством. Мелкопоместный дворянин Алексей Аполлонович Бостром, «молодой красавец, либерал, читатель книг, человек „с запросами“» (как охарактеризовал его А. Н. Толстой), конечно, куда лучше понимал ее, ее духовные интересы. Это была взаимная пылкая любовь. Александра Леонтьевна оставила мужа, детей и ушла к Бострому, в доме которого 29 декабря 1882 (10 января 1883) г. и родился Алексей Толстой.

Эти бурные события никак не отразились на безмятежном детстве маленького Алеши, к которому Бостром относился по-отцовски нежно и которого сам мальчик называл в письмах «милый, дорогой, прелестный, золотой, бриллиантовый Папочек». Позднее современники, например Бунин,



задавались вопросом: «Был ли он действительно Толстым?» Но это было вызвано, возможно, тем, что А. Толстой, гордившийся своим графским титулом, никому ничего не говорил о своем отце, которого увидел семнадцатилетним юношей лишь в гробу.

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

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

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

«Каким образом люди далекой эпохи получились у меня живыми? Я думаю, если бы я родился в городе, а не в деревне, не знал бы с детства тысячи вещей, — эту зимнюю выюгу в степях, в заброшенных деревнях, святки, избы, гаданья, сказки, луchinу, овины, которые особым образом пахнут, я, наверное, не мог бы так описать старую Москву. Картины старой Москвы звучали во мне глубокими детскими воспоминаниями. И отсюда появлялось ощущение эпохи, ее вещественность».

А вокруг Сосновки были разбросаны «дворянские гнезда», уже совсем не похожие на те, что были воспеты И. С. Тургеневым. В них обитали хозяева вроде дяди Толстого Григория Константиновича Татаринова, патриарха рода со стороны матери — «Ганечки», который, по словам второй жены писателя С. И. Дымшиц, «кокетничал всевозможными чудачествами». Отсюда, из детства, вышли и яркие произведения о старом Заволжье (роман 1911 г. «Чудаки» и 1912 г. «Хромой барин», цикл рассказов, позднее получивший название «Под старыми липами»), где выведена вереница буйных и нелепых самодуров и бездельников и где после Щедрина, после Бунина с его «Суходолом» Толстой «отпел» усадебное, провинциальное дворянство.

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

В этих ранних впечатлениях угадываются истоки того патриотического, глубоко национального начала, которое так ярко окрашивало затем все творчество Толстого. Пройдут четыре десятилетия, грозные зарницы Великой Отечественной войны прорежут небо России, набатно зазвучат огненосные очерки писателя: «Я призываю к ненависти», «Откуда пошла Русская земля», «Русские воины», «Родина». Но вот строки из юношеского дневника: «Родина!.. Боже мой, сколько в этом слове чувства, мыслей, радости и горя. Как подчас горько и сладко звучит оно. Бедный, бедный, затерянный среди огромных степей маленький хуторок. Мой бедный сад... О, как мне все это жалко...»

Учеба в Самаре и Сызрани. Сосновка была продана Бостромом в 1899 г. К той поре Толстой поступил в 4-й класс реального училища в Сызрани, а затем перевелся в реальное училище в Самаре, которое окончил в 1901 г.

Расширяется кругозор юного Толстого. Он увлекается театром, посещает спектакли гастролирующих в Самаре трупп, которые ставят Шекспира, Шиллера, Ибсена, Ростана, сам участвует в любительских постановках. В драматиче-

ском кружке Толстой встречает будущую жену — Ю. В. Рожанскую. Однако гуманистическая направленность интересов еще не становится ведущей: закончив самарское реальное училище (где, в отличие от гимназий, упор делался на изучении точных и естественных наук), Толстой поступает на механическое отделение петербургского Технологического института. В сентябре 1901 г. вместе с Рожанской, принятой на столичные медицинские курсы, он выезжает из Самары в Питер.

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

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

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

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

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

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

Хождение по мукам — биография, судьба, роман Толстого. Надо полагать, что благополучие, особенно благополучие духовное, не является уделом и судьбой большого писателя, который посещает «сей мир в его минуты роковые» (Ф. Тютчев) и которому необходимо пройти через страдания, ощутить — всей кожей — боль эпохи. Эту полную чашу страданий вместе с русской интеллигенцией Толстой испил на путях и перепутях революции и Гражданской войны, найдя емкое и ответственное определение пройденному — «хождение по мукам». Так называется древ-

нее сказание о посещении Богородицей места мучения грешников.

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

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

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

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

В 1922 г. Толстой решает вернуться в уже новую, Советскую Россию и обращается с открытым письмом к председателю Исполнительного бюро комитета помощи писате-

лям-эмигрантам Н. В. Чайковскому, объясняя свой шаг: «Все, мы все, скопом, соборно виноваты во всем совершившемся. И совесть меня зовет не лезть в подвал, а ехать в Россию и хоть гвоздик свой собственный, но вклюить в истрепанный бурями русский корабль. По примеру Петра». Характерно, что, решившись на этот поступок, вызвавший негодование в эмигрантских кругах, писатель обращается к имени и примеру царя-преобразователя, героя его будущего романа.

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

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

К счастью в любви, чистом и трепетном чувстве, идут через тернии Телегин и Даша, Роцин и Катя. Здесь мы подходим как будто к святая святых художника, который с особенным тактом, таким редким для литературы начала

нашего века целомудрием и духовностью говорит о любви: «...пройдут года, утихнут войны, отшумят революции, и нетленным останется одно только — кроткое, нежное, любимое сердце ваше...» Этим монологом недаром завершается первая часть трилогии. Две прекрасные русские женщины, Катя и Даши Булавины, проходят по страницам романа, облагораживая и возвышая жизнь, наполняя ее светом и смыслом. В изображении любви Алексей Толстой — прямой наследник Тургенева, с его нежными, кроткими героями. Женщина высвечивает сущность персонажа, будь то окруженный «черным дымом своей фантазии» декадентский поэт Бессонов или прямодушный во всем Телегин.

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

Дань времени. На творчестве Толстого конца 20-х — 30-х гг. и, конечно, на эпопее о революции и Гражданской войне не могло не оказаться жесткое влияние господствующей большевистской доктрины, а позднее и культа И. В. Сталина. Автор даже изменил тональность первой книги романа, в finale которой Роцкин и Катя проходят мимо «особняка знаменитой балерины, где сейчас, выгнав хозяйку, помещался центральный комитет одной из борющихся за власть партий, именуемой в просторечии большевиками», и он говорит ей: «Вот оно, змеиное-то гнездо, где — ну, ну... На будущей неделе мы это гнездо ликвидируем...» Рецензировавший роман, который печатался в эмигрантском парижском журнале «Современные записки», советский критик В. Полонский не без яда замечал: «Это гнездо в дальнейшем повествовании займет, вероятно, не последнее место. Ждем продолжения с большим любопытством». Однако в последующих, уже советских изданиях первая книга трилогии подверглась существенной правке. Естественно и непринужденно Толстой одни характеристики и страницы заменял другими, подчас противоположными («Не понимаю, не понимаю...» — растерянно бормочет теперь Роцкин, проходя с Катей мимо того же особняка).

Такая «смена вех» приводила порой к нарушению исторической правды, когда, например, в повести «Хлеб» (1937)

Толстой не просто преувеличил роль И. В. Сталина в борьбе за Царицын, но и приписал ему боевые заслуги С. С. Каменева и других военачальников (или когда в драматургической дилогии об Иване Грозном «Орел и орлица» и «Трудные годы», 1941—1943, сознательно смягчил, в угоду тогдашним требованиям, некоторые отвратительные черты его личности и царствования). Но талант и тут спасал Толстого. Недаром беспощадный во всем, что касалось идеологии, И. А. Бунин подметил в его даровании «большую способность ассоциации с той средой, в которой он находится». «Вот, — говорил Бунин, — писал он свой холопский 1918 год, и на время писания был против этих (т. е. белых. — О. М.) генералов. У него такая натура».

Не следует забывать и о том, что такие «заказные» произведения, как повесть «Хлеб», писались в обстановке подозрительности, наветов и широких репрессий. По воспоминаниям сына Толстого Никиты Алексеевича, пришедший как-то на дачу к писателю некий прокурор заявил: «А не удивляетесь ли вы, Алексей Николаевич, что вас до сих пор не посадили? Ведь вы — бывший граф и бывший эмигрант! Разве вы не видите, что всех кругом замели?» — и сообщил Толстому, что на него в органы НКВД «поступило 1200 доносов». Кроме того, как раз в 1937 г. был арестован как троцкист, а затем расстрелян родной дядя четвертой жены Толстого Людмила Ильиничны, заместитель наркома иностранных дел Н. Н. Крестинский. Лишь «охранная грамота» Сталина, возможно, спасла писателя от репрессий.

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

«Петр Первый» и русская литература. Русская литература часто и по разным поводам обращалась к образу царя-преобразователя, царя-революционера. В XVIII в. господствовала героико-одическая тональность: поэма М. В. Ломоносова «Петр Великий», «Плач о кончине Петра» В. К. Тредиаковского, стихи М. М. Хераскова, Г. Р. Державина, «Дифирамб» А. П. Сумарокова («Основатель нашей славы, о, творец великих дел! Зри в конце своей державы и на счастливый предел»). В XIX столетии, однако, оценки деятельности Петра I разделились. В отличие от Пушкина, воспринимавшего петровские деяния как подвиг, славянофилы указывали на отрицательные последствия преувеличенной и насильственной, по их мнению, европеизации России. Сходным образом отнесся к фигуре Петра и Лев Толстой. Задумав роман из эпохи Петра, он бросил его писать, так как, по собственному признанию, возненавидел личность царя, «благочестивейшего разбойника, убийцы». Такая отрицательная оценка была подхвачена затем, уже в новом веке, символистами, что особенно ярко проявилось в романе Д. С. Мережковского «Петр и Алексей» (1905) из его трилогии «Христос и Антихрист».

Петр и Пушкин. Однако через все контрасты и противоречия Петровской эпохи нам указывает вектор движения пушкинская традиция. Пушкин, как сказал А. И. Куприн, «был, есть и будет единственным писателем, который мог своим божественным вдохновением проникнуть в гигантскую душу Петра и понять, почувствовать ее сверхъестественные размеры... Нет, Пушкин не был ослеплен или опьянен прекрасным и ужасным обликом Петра. Словами холодного ума говорит он о действиях преобразователя России: „Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости; вторые — нередко жестокие — своенравны и, кажется, писаны кнутом. Первые были для вечности или, по крайней мере, для будущего; вторые — вырвались у нетерпеливого, самовластного помещика“. Вот как правдив и осторожен Пушкин, как зорки его глаза».

Тема Петра у раннего Толстого. Работая над романом о Петре, Толстой шел от пушкинского источника. Но к этой теме, можно сказать теме жизни художника, он обратился задолго до написания своего грандиозного труда. «На Петра я

нацеливался давно, — писал Толстой. — Я видел все пятна на его камзоле, но Петр все же торчал загадкой в историческом тумане».

Русская история, чувство Отечества, родной земли составляют сердцевину натуры Толстого. Эту глубоко национальную сущность таланта много позднее охарактеризовал Бунин: «Все русское знал и чувствовал (Толстой. — О. М.), как очень немногие». Его жгучий интерес к прошлому России, ее истории диктовался желанием лучше понять настоящее, разобраться в происходящем. «Повесть смутного времени» (1922), стилизованная как «рукописная книга князя Туренева», посвящена бурным событиям начала XVII в., когда в кровавом клубке дворцовых переворотов, иноземных нашествий, крестьянских бунтов «устроилось» Русское государство и когда в безмерных страданиях лепились самые удивительные биографии, вроде преображения душегуба Наума в святого Нифонта — очередное повторение на Руси истории с Кудеяром, в котором, говоря словами Некрасова, «совесть Господь пробудил». Это давало художнику исторический разбег, хотя непосредственными, пусть и отдаленными подходами к петровской теме явились рассказы «Наваждение» (1917), «День Петра» (1917), а затем историческая пьеса «На дыбе» (1928).

Собственно, самой фигуры Петра в «Наваждении» еще нет: в нем рисуется трагическая гибель невинно оговоренного Кочубея и несчастная любовь его дочери Матрены к изменнику — гетману Мазепе. Зато в следующем рассказе личность царя-преобразователя оказывается в самом центре повествования. Но каким рисуется Петр на фоне строящегося «парадиза» — Петербурга? Это разрушитель национальных устоев, веками сложившегося уклада русской жизни. «С перекошенным от гнева и нетерпения лицом прискакал хозяин из Голландии в Москву, налетел с досадой... Сейчас же, в этот же день, все перевернуть, перекроить, обстричь бороды, надеть всем голландский кафтан, поумнеть, думать начать по-иному. И при малом сопротивлении — лишь занялись только, что, мол, не голландские мы, а русские... не можем голландцами быть, смилийся, — куда тут! Разъярилась царская душа на такую непробудность, и полетели стрелецкие головы».

Показательно, что для рассказа «День Петра» Толстой, помимо других источников, обратился к дневнику иностранца, камер-юнкера при дворе герцога Гольштинского Ф. Берхольца, очень враждебно относившегося к Петру и его дея-

тельности. И в целом писатель дает негативную оценку петровским преобразованиям, сближаясь со славянофилами и Д. С. Мережковским. Как полагает Толстой, вся Русская земля, все сословия, весь народ были против крутых реформ Петра, который, «сидя на пустошах и болотах, одной своей страшной волей укреплял государство, перестраивал землю». В этом слышатся злободневные отголоски на потрясения, какие переживала Россия в грозном 1917 г.

В пьесе «На дыбе» дана, в отличие от рассказа «День Петра», более широкая панорама петровского времени. Расправа царя со стрельцами, волнения в деревне, строительство Петербурга, Полтавская победа, арест царевича Алексея и допрос «с пристрастием» в каземате, наводнение в Петербурге — вот далеко не полный перечень событий, которые отражены в пьесе. Эпоха по-прежнему дается в мрачных тонах, и мотив трагического одиночества Петра остается, как и прежде, лейтмотивом произведения. Все это говорит о том, что предшествовавшая традиция, в частности влияние символистов, еще сохраняла свое влияние. Недаром Толстой позднее признавал, что этот вариант пьесы еще «попахивает Мережковским». Однако пьеса «На дыбе» — это как бы увертюра к роману о Петре.

Работа над романом. Историзм и злободневность. Первая книга эпопеи «Петр Первый» создавалась в обстановке, когда в Советской России шла ломка вековых устоев, когда в героико-трудовой и одновременно трагической атмосфере, отмеченной миллионами жертв, железной рукой проводились индустриализация и коллективизация и закладывались основы культа И. В. Сталина. В начале 30-х гг., рассказывая о работе над «Петром Первым», Толстой подчеркивал злободневность своего исторического повествования:

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

моей стороны ложноисторическим и антихудожественным приемом. Меня увлекло ощущение полноты „непричесанной“ и творческой силы той жизни, когда с особенной яркостью раскрывался русский характер».

Влияние исторической школы М. Н. Покровского. В конце 20-х гг., когда Толстой приступил к работе над романом, в исторической науке господствовали взгляды М. Н. Покровского. Он считал, что Россия в XVII в. развивалась под эгидой торгового капитала в шапке Мономаха. Иными словами, Покровский полагал, будто вся внешняя и внутренняя политика Петра служила укреплению «торговой буржуазии», и в итоге сам монарх представлял в роли купеческого царя, воюющего против «термидора бояр». Работая над первой книгой романа, Толстой находился под влиянием этой вульгарно-марксистской концепции, которая проявлялась подчас достаточно прямолинейно. Так, мудрый дьяк Виниус поучает царя: «Ты возвеличь торговых людей, вытащи их из грязи, дай им силы, и будет честь купца в одном честном слове, — смело опирайся на них». И далее: «Те же слова говорили и Сидней, и Van Лейден, и Лефорт. Неизведанное чудилось в них Петру, будто под ногами прощупывалась становая жила...» В согласии с этой доктриной создается образ Ивашки Бровкина, нищего холопа, который благодаря поддержке царя выбивается «в люди», становится одним из богатейших людей страны и выдает свою красавицу дочь за бывшего господина боярина Волкова.

Впрочем, такие примеры в царствование Петра случались. Да и сама Русь, словно спящая царевна, нуждалась в мощной встряске. И здесь Толстой резко расходится с Покровским в оценке итогов петровских реформ, подводя которые ученый-историк заключал: «Смерть преобразователя была достойным финалом этого пира во время чумы». Между тем от первой и до последней страницы эпопею пронизывает глубокая убежденность в том, что все начинания и реформы обретут благополучный конец, ибо они полезны и необходимы России. По сути, Толстой возвращает нас к оптимистической, пушкинской традиции в оценке деятельности Петра Великого.

Композиция романа. Образ Петра Первого. Новаторство Толстого. По сложившейся в литературе традиции, идущей еще от Вальтера Скотта, решающие события, так называемая «большая история», служили лишь фоном для истории

другой, «малой», и частных человеческих судеб. Ярчайший тому пример — эпопея Льва Толстого «Война и мир», где происходитющее передано через восприятие вымышленных персонажей — Андрея Болконского, Пьера Безухова, Наталии Ростовой и т. д., в то время как исторические лица — Кутузов, Наполеон, Багратион, Ростопчин, вплоть до императора Александра I — отодвинуты на второй план. Идея против течения, Алексей Толстой героем своей эпопеи делает именно «большую историю» и самого Петра.

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

При этом множественность сюжетных линий создает как бы несколько плоскостей в произведении, выраставших из черновых, рабочих наметок: «Линия Петра (война, строительство). Линия Монс (любовь). Линия Саньки (Бровкины). Линия Голикова (раскол). Линия Лоскута, Оверьяна (революционный протест)». Однако многогранность композиции, контрастность главок, непрерывно меняющаяся авторская тональность — все это складывается в мозаичную панораму эпохи. Решающие события в жизни страны становятся сюжетной основой романа-эпопеи: восстание стрельцов в Москве, правление Софьи, неудачные походы Голицына и Азовский поход Петра, стрелецкий бунт, строительство Петербурга, взятие Юрьева и Нарвы. Само движение эпохи, ряд ее узловых событий на протяжении огромного отрезка времени, начиная с 1682 по 1704 г., образует как бы внутренний каркас развертывающегося повествования. Действие переносится с кинематографической стремительностью из нищей избы Ивашки Бровкина на шумную площадь старой Москвы; из светлицы властной и хищной царевны Софьи на Красное крыльце в Кремле, где маленький Петр становится очевидцем жестокой расправы с боярином Матвеевым; из скучных покоев матери царя Натальи Кирилловны в Преображенском дворце в чистеньку, ухоженную немецкую сло-

боду на Кукуе, а оттуда в выжженные степи южной России, по которым бредет войско князя Голицына, и т. д. и т. п.

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

Образ Петра. Становление личности. Создавая образ Петра, Толстой прослеживает процесс становления личности, формирование его характера как под влиянием исторических обстоятельств, так и заложенных в него природой начал: воли, энергии, настойчивости в достижении цели. Он не переносит «духу старушечьего» и уже с малых лет чувствует отвращение ко всем старым обычаям, ко всему патриархальному, олицетворением чего являются для него мамки, няньки, приживалки и шутихи. Этой сырой, но пустой жизни без мысли и труда противопоставлена кипучая деятельность Петра, которому всегда было «некогда». «Доброго ты сына родила, — говорит Наталье Кирилловне Борис Алексеевич Голицын, — умнее всех окажется, дай срок. Глаз у него не спящий». Петр жадно рвется к новой жизни, к новым людям, не похожим на тех, кто окружает его в Преображенском дворце.

С первых страниц романа Толстой подчеркивает внешнее сходство Петра с людьми «подлой» породы: «Петр, весь в пыли, в земле, потный, как мужичок», стоял под липой пе-

ред Никитой; «Налево стоял долговязый Петр, — будто на святках одели мужика в царское платье не по росту». Жизнь в селе Преображенском позволила ему близко общаться с народом, здесь завязались приятельские отношения между ним и крестьянскими ребятами-сверстниками. «Ты... побольше с ним божественное читай, — с беспокойством говорит мать Наталья Кирилловна первому учителю Петра Никите Зотову. — А то он и на царя-то не похож... До сих пор не научился стопами шествовать. Все бегает, как простой». У закосневших, кичащихся своей «родовитостью» бояр еще большее опасение за судьбу царя и государства вызывает отсутствие высокомерия в отношениях с простыми людьми, дружба со сверстниками «подлого звания» (Алексашкой Меньшиковым, Алешкой Бровкиным), равнодушие к царскому сану, любовь к труду и стремление все уметь делать самому (от прорезывания иголки через щеку до строительства корабля).

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

Окончательно повернула Петра лицом к государству и его нуждам неудача в Азовском походе. «Мужественным голосом», не терпящим возражений, говорит он — и не говорит, а «жестоко лает» — на втором заседании боярской думы о немедленном благоустройстве разоренного и выжженного Азова и крепости Таганрог, о создании «кумпанств» для строительства кораблей, о сборе податей для постройки канала Волга — Дон. «В два года должны флот построить, из дураков стать умными», — беспрекословно заявляет он, и бояре понимают, что теперь у Петра «все решено вперед» и скоро он обойдется без думы.

Толстой не накладывает на Петра литературный грим, показывая, как он ломает все « заново » — насилием обрезает боярам бороды и участвует в жестоких пытках своих врагов.

Однако беспощадная борьба Петра с боярством, стрелецким мятежом и раскольническим движением диктуется исторической необходимостью превратить византийскую Русь в новую Россию. В романе повторяются размышления Петра, видящего нищету, убожество, темноту страны: «Отчего сие? Сидим на великих просторах и — нищие...» Как и Ромодановский или Василий Голицын, Петр видит выход в развитии промышленности, торговли, в завоевании берегов Балтики. Но, в отличие от безвольного мечтателя Голицына, Петр — государственный деятель, решительно проводящий свои идеи в жизнь.

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

Петр волевым усилием пытается не только преодолеть отсталость своей страны, но и бороться с невежеством и темнотой, он практик, думающий больше о «сегодняшнем», чем о «вечном», тем более что это «вечное», на его взгляд, только тянет назад, в прошлое. «От богословия нас вши заели... — восклицает царь. — Навигационные, математические науки. Рудное дело, медицина. Это нам нужно...» Он учреждает школу при литейном заводе в Москве, где двести пятьдесят детей боярских, посадских и даже «подлого» звания учились литью, математике, фортификации и истории. «Дубиной» гонит Петр в науку дворянских недорослей, зато безмерно радуется, видя плоды своего труда, особенно когда энергичный, сметливый — под стать самому царю — поднимается русский человек «из низов». «Родом не взяли, другим надо брать», — объясняет вчерашний «холоп» Иван Бровкин. И Петр, «вдруг» загоревшийся выдать Рюриковну, княжну Буйносову, за одного из шестерых сыновей Бровкина —

Артамошку, бросается целовать и хлопать юношу, когда тот отвечает ему по-французски («как горохом отсыпал»), по-немецки и по-голландски. Понятно поэтому и решение Петра «за ум графами жаловать».

Прием контраста. Толстой прибегает в романе к приему контраста, сопоставляя и противопоставляя Петра князю Василию Голицыну, а позднее — шведскому королю Карлу XII и польскому курфюрсту Августу. Это не только придает выпуклость и яркость образу главного героя, но и резко оттеняет его достоинства, приуготовленность к деятельности великого реформатора России. Семь лет правил Голицын страной, прекрасно сознавая, как нужны ей коренные преобразования. «Во всех христианских странах, — а есть такие, что и уезда нашего не стоят, — жиреет торговля, народы богатеют, все ищут выгоды своей... — с горечью говорит он боярам. — Лишь мы одни дремлем непробудно... Скоро пустыней назовут Русскую землю!» Но не ему, а Петру суждено «поднять Россию на дыбы». Почему? Голицын умен, изящен, хорош собой, но слаб. Князь то издает указ, дабы наказать виновного, то «по доброте» отменяет его. Проницательная царевна Софья думает: «Ох, красив, да слаб, жилы женские». Ему не хватает энергии, воли, настойчивости в достижении цели — как раз того, что было присуще Петру. Особенно ярко этот контраст виден на примере двух неудачных Азовских походов — под предводительством Голицына и под началом Петра. Толстой выпукло показывает поведение каждого из них во время боя: «Василий Васильевич пеший метался по обозу, бил плетью пушкарей, хватался за колеса, вырывал фитили»; «Петр сбросил плащ, каftан, засучил рукава, взял банник у пушкаря, сильным движением прочистил закопченное дуло... подкинул на руках пудовый круглый снаряд, вкатил в дуло, налегая на банник, плотно забил» и т. д. Здесь важны даже глагольные формы, употребленные писателем. «Все глаголы, удачно найденные Толстым, — пишет в своем пособии о романе «Петр Первый» Н. А. Демидова, — помогают раскрыть душевное состояние Голицына, его полную беспомощность, растерянность, незнание военного дела. Рисуя Голицына, Толстой употребляет все глаголы в несовершенном виде. Петр сосредоточен, его спокойствие передается окружающим, он не новичок в военном деле, поэтому все действия его уверенные. Рисуя Петра, Толстой использует глаголы совершенного вида, подчеркивая законченность действия».

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

Прием внутреннего жеста. Создавая портрет Петра, писатель прибегает к приему внутреннего жеста как к важнейшему средству художественной выразительности. В начале романа Толстой передает таким образом застенчивость и непосредственность своего главного героя. Вот он оказывается среди воспитанных дам. Н. А. Демидова комментирует: «Петр закрывает лицо ладонью, затем усилием воли заставляет себя отодрать руку от лица: от смущения она точно приросла к нему. Он не только кланялся, он складывался, как жердь, — был смешон в своем смущении и от этого смущался еще более. Петр не говорит, а бормочет упавшим голосом, все немецкие слова выскоили у него из памяти. Однако отметим, что Толстой ни на минуту не забывает, что его застенчивый, непосредственный, простой в обращении Петр жесток и страшен. Не случайно автор показывает изменения в лице Петра, вызванные воспоминаниями об избе в Преображенском, кислой от крови, где он совсем недавно пытал Цыклера. Рот у него (у Петра) скривился, щека подскочила, выпуклые глаза на миг остекленели», — и перед нами снова Петр в день казни Цыклера. Он

старается отмахнуться от видения, виновато улыбается женщинам.

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

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

Надо сказать, что женские образы в романе обрисованы с удивительным проникновением в их психологию. Волшебный дар, каким обладал Толстой, позволяет ему создать целую галерею портретов — царевна Наталья, Санька Бровкина, наконец, Анна Монс и ее «женская лукавая любовь». «Глаза Анны дрогнули, увидели его в дверях раньше всех. Поднялась и полетела по вощеному полу... И музыка уже весело пела о добре Германии, где перед чистыми, чистыми окошечками цветет розовый миндаль, добрые папаша и мамаша с добренькими улыбками глядят на Ганса и Гретель, стоящих под сим миндалем, что означает — любовь навек, а когда их солнце склонится за ночную синеву, — с покойным вздохом оба отойдут в могилу... Ах, невозможная даль!

Петр, обхватив теплую под розовым шелком Анхен, танцевал молча и так долго, что музыканты понесли не в лад... Обойдя круг по залу, Петр сказал: — Мне с тобой счастье...»

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

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

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

Овсей Ржов — «стрелец Пыжова полка», про которого автор рассказывает, что у него «в полуподвале крепко пахнет сытным духом, мясными щами...». А герой второй книги

романа — беглый каширский крестьянин Федька по прозвищу **Умойся Грязью**?! А мытищинская баба-ворожея **Воробьиха** с ее юркими «мышиными» глазками или заседающие в Приказе Большого дворца именитые бояре **Ендогуров, Свињин, Буйносов, Лыков** — во всех этих фамилиях и прозвищах ощущается наглядная предметность, подчеркнутая образная выразительность. Разнашивать новые сапоги Петра заставляют дворового Степку **Медведя**, мрачного рослого парня, который, «вколотив в них ножищи, бегал по лестницам, как жеребец». «Палаch Емельян **Свежев** с равнодушным лошадиным лицом наказывает девку Машку Селифонтову, которая кричит **по-поросяччи...**»

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

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

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

практика, и прямые заветы Алексея Толстого нам, потомкам, в этом смысле злободневны и ценные.

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

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

23 февраля 1945 г. Толстого не стало.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Автобиографическое повествование

Семейно-бытовая хроника

Психологическая повесть

Фантастический роман

Авантурный роман

Монументальный реализм

Исторический роман

«Вещественность», пластичность описания



1. Почему А. Толстой покинул революционную Россию и что заставило его вернуться назад?
2. Каким был путь вхождения А. Толстого в современность?

3. Какую роль сыграли впечатления детства в творчестве А. Толстого, в частности в создании романа «Петр Первый»?
4. В чем различие между ранними произведениями писателя о Петре I и его романом «Петр Первый»?
5. Как показано формирование характера Петра I в романе?
6. В чем проявляется бунтарское начало в натуре героя?
7. Почему именно Петр, а не князь Василий Голицын смог стать преобразователем России?
8. Перечислите эпизоды, изображающие Петра I и Карла XII в быту, труде, на войне. Чем отличается русский царь от шведского короля?
9. Приведите примеры «внутреннего жеста» в романе о Петре I. Как добивается Толстой художественной выразительности с помощью этого приема?
10. В чем пафос реформаторской деятельности Петра Великого?
11. Какой показывает А. Толстой «старую» и «молодую» Россию?
12. Раскройте и объясните противоречивость личности Петра.
13. Установите связь между основными идеями и композицией «Петра I».
14. Что позволяет называть А. Толстого художником-гуманистом?

Темы сочинений

1. Проблема роли личности в истории по роману А. Толстого «Петр I».
2. Образ Петровской эпохи в романе А. Толстого «Петр Первый».
3. Художественные приемы А. Толстого в романе «Петр Первый» в обрисовке портретов героев.

Тема реферата

Эволюция «петровской» темы в творчестве А. Толстого.



Советуем прочитать

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

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

Крестинский Ю. А. А. Н. Толстой: Жизнь и творчество. — М., 1960.

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

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

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

Петелин В. Алексей Толстой. — М., 1975. — (Серия «Жизнь замечательных людей»).

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

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

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

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

Впервые опубликованная двусторонняя переписка А. Н. Толстого с выдающимися современниками: М. Волошиным, И. Анненским, В. Брюсовым, А. Ремизовым, А. Белым, М. Горьким, И. Бунином, К. Фединым, В. Мейерхольдом, В. Шишковым, Т. Манном, Р. Ролланом, И. Бехером и многими другими — открывает читателю неизвестный пласт творческого наследия писателя в контексте отечественной культуры.

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

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

МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ ПРИШВИН **(1873—1954)**

Особенности художественного мироощущения Пришвина. «Моя литература — это моя собственная жизнь», — сказал Пришвин. И это действительно так: по сути, все созданное им — это художественно переосмысленный его жизненный путь и духовные искания. Всю жизнь он писал одну книгу — о самом себе, лишь одно произведение не имеет ничего общего с личной его судьбой — повесть «Серая Сова», об американском индейце, — все же остальное вобрало в себя

его опыт, наблюдения, раздумья. Трудно назвать другого писателя, у которого так органично слилась бы личная жизнь с творчеством.

Пришвин считал, что, «для того чтобы стать писателем, нужно уметь следить за собственной личной своей жизнью», но этого мало, чтобы стать настоящим художником: «Чтобы сделаться художником, нужно еще это свое увидеть отраженным в мире природы и человечества». Для Пришвина-философа человек, отношения между людьми — часть Вселенной, и «условием истинного творчества должна быть его органичность, то есть сознание творцом цельности, единства в происхождении мира, связи себя самого со всеми живыми и мертвыми. Это условие присутствия чувства общей жизни или мира, всего мира необходимо для творчества, как рычаг...». И только то произведение будет интересно, в котором «личное является на фоне великого исторического события. А событие историческое есть всегда... Если же нет сейчас видимого, то нужно найти невидимое». Эти высказывания писателя помогают понять своеобразие его художественного метода.



Пришвин старался осмыслить особенности своей творческой позиции, которая была непонятна многим его современникам. «Я соприкасаюсь своей личной жизнью с жизнью всего мира и записываю это сопереживание, как путешественник видит новое, удивляется и записывает», — говорит он. Самого себя он рассматривал как часть окружающего мира, «частицу мирового Космоса», к своей жизни относился как к литературному факту, и поэтому объектом познания и изображения становилось все, что происходило на его глазах и в его душе. На склоне жизни он размышлял о своем творчестве: «И теперь вижу ясно, что все написанное мною и признанное было отдельные искорки из пережитого мною, из моей собственной жизненной поэмы. Если же люди эти искры узнают и понимают, значит, и они переживают эту поэму».

Два родника: детство и любовь. Для понимания многих произведений Пришвина важно знать его биографию. Он родился в январе 1873 г. в имении Хрущево Орловской губернии, в небогатой семье выходцев из купцов. Увлекающий-

ся и мечтательный, рано умерший отец и особенно мать, нежная, поэтическая, но в то же время волевая, практичная, трудолюбивая, оказали большое влияние на будущего писателя. Раннее детство его прошло в деревне, среди крестьян, нужды и заботы которых он хорошо знал.

О детстве, Елецкой гимназии, о том, как с двумя товарищами в первом классе он совершил побег в «Азию — страну золотых гор», об учебе в реальном училище в Тюмени, куда увез его дядя-пароходчик, писатель рассказал в автобиографическом романе «Кашеева цепь». Из романа мы узнаем и о том, как Пришвин-студент, захваченный «идеалом всеобщего счастья», переводил революционную литературу, пропагандировал ее среди рабочих. Он был арестован. Сидя в одиночной камере рижской тюрьмы, чтобы скоротать время, он совершил мысленное «будто-путешествие» к Северному полюсу и очень жалел, что в тюрьме не давали бумаги и чернил, а то бы написал дневник своего путешествия.

После ссылки Пришвин едет за границу для продолжения учебы. Конечно, жизнь в Европе не могла не сказаться на формировании его внутреннего мира. Он чутко воспринимал западноевропейскую культуру — любил музыку Вагнера, восхищался Гете, в книгах Ницше увидел «поразительное слияние поэзии и философии». В Лейпциге он закончил философский факультет «по агрономическому отделению». От участия в политической борьбе совсем отошел, поняв, что к революционной работе «до последней крайности неспособен», революция его пугала, он был мечтателем, а не борцом.

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

Вернувшись на родину, несколько лет Пришвин живет в деревне, работает агрономом, занимается научной работой

в области сельского хозяйства. Отказавшись от надежд на личное счастье, решил жить, «как все хорошие люди», женился на крестьянке, «простой и неграмотной», ставшей его помощницей.

Начало творческого пути. В тридцать три года вдруг, неожиданно для самого себя, Михаил Михайлович осознает свое призвание к литературе. Он резко меняет свою жизнь, становится корреспондентом петербургской газеты «Русские ведомости», на страницах которой с 1905 г. часто печатает очерки и заметки о крестьянской жизни. То, что творческий путь начался с публицистики, для Пришвина как для писателя имело огромное значение: на статьях и очерках он оттачивал свое перо, учился краткости в выражении мысли, меткости и выразительности языка.

Писал Пришвин и художественные произведения — рассказы и повести, но лишь один небольшой рассказ «Сашок» был опубликован в 1906 г. в детском журнале «Родник». Рукописи из редакций возвращались, «сложные психологические вещи» не давались. Его преследовали неудачи.

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

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

Каждый год художник совершает путешествия и пишет книги: после поездки в керженские леса появляется «Свет-

лое озеро», впечатления от поездки в Среднюю Азию отразились в очерках «Адам и Ева» и «Черный араб», после путешествия в Крым вышла книга «Славны бубны».

Очерк «Черный араб» писатель называл «праздничным», при его создании он не был скован определенным заданием редакции и смог бытовой материал превратить в восточную сказку, построив книгу на фантастическом преображении местности и путешественника, выдающего себя за человека, принявшего обет молчания. Книга необычайно живописна и музыкальна. Читатели были от нее в восторге, а М. Горький, прочитав ее, тут же предложил издать в «Знании» трехтомное собрание сочинений Пришвина.

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

На перепутьях истории. Когда началась мировая война, Пришвин отправился корреспондентом газеты на передовую. Его иллюзии о том, что война может сблизить народ и власть, быстро рассеялись, и он начинает протестовать против бесмысленных жертв. Война антигуманна — вот главная мысль всех его статей и очерков.

Как и вся передовая интеллигенция России, художник горячо приветствовал Февральскую революцию. Вскоре он вошел в литературное объединение «Скифы», принадлежавшие к нему писатели — В. Брюсов, А. Белый, С. Есенин, Н. Клюев, А. Ремизов, Е. Замятин и другие — разделяли взгляды левых эсеров, ориентировавшихся на крестьянство, русскую деревню, а не на пролетариат, пытались «соединить» христианство с социализмом. После Октября Пришвин стал сотрудничать в эсеровской печати — газетах «Дело народа», «Воля народа», «Раннее утро» до их закрытия как контрреволюционных. Его статьи близки к «Несвоевременным мыслям» М. Горького, «Октянным дням» И. Бунина —

те же непримиримость, зоркость наблюдений, жесткость оценок, отвращение к погрому, который «становится на место революции», обвинение советской власти в подавлении свободы мысли и слова.

Очень злой, едкой статьей, язвительно озаглавленной «Большевик из „Балаганчика“», откликнулся Пришвин на призыв Блока к интеллигенции «слушать музыку революции», сотрудничать с советской властью. Его возмутила статья «Интеллигенция и революция», и он написал, что на «большом Суде у тех, кто владеет Словом, „спросят ответ огненный“, и слово скучающего барина там не примется». Пришвин не хотел оскорбить поэта, ему было больно, что такой чуткий человек не видел правды происходящего. Идейный спор был продолжен и в произведениях: одновременно пишутся пришвинский рассказ «Голубое знамя» и поэма Блока «Двенадцать», резко различающиеся по идеиному содержанию.

Весной 1918 г. Михаил Михайлович переехал на родину, в Хрущево, получил земельный надел и занялся крестьянским трудом. Из деревни он посыпал в газеты заметки. В них часто говорится о «разрушительном характере революции» — разгроме имений, грабежах, уничтожении парков и лесов. Пришвин не мог принять в наступившем «мужицком рае», что «все равны и все нищие».

Вскоре начинаются для писателя мучительные «годы робинзонады». Несмотря на хорошее отношение к нему крестьян, по приказу властей Пришвина выдворили из Хрущева как бывшего помещика. Он сменил много мест жительства, работал учителем литературы в Ельце и на Смоленщине, создавал библиотеки, музеи, кружки краеведения, даже на недолгий срок вернулся к занятиям агрономией. Но он продолжал много и упорно работать над произведениями, дожидаясь того времени, когда «явится спрос на художественную литературу».

Когда в период нэпа возобновился выход ряда изданий, Пришвин появился в Москве с охотничьей сумкой, набитой рукописями. Несколько произведений удалось опубликовать.

Повесть «Мирская чаша», которую писатель считал своей «коренной вещью», в редакции отклонили. В ней он рассказал о пережитом им самим и жителями села Алексино на Смоленщине в 1921—1922 гг. — о всеобщей озлобленности, расколе в крестьянстве, вызванном разным отношением к советской власти, сопротивлении «старого мира» и насилии со стороны представителей новой власти. И хотя действие

повести он перенес в 1919 г., книгу публиковать отказались. Пришвин, не хотелый печатать ее за границей, обратился за поддержкой к Троцкому и получил от него ответ: «Признаю за вещью крупные художественные достоинства, но с политической точки зрения она сплошь контрреволюционна». У писателя вырываются горькие слова: «Вот и паспорт мне дан... Понял, что в России... никогда не напишу легальной вещи, потому что мне видны только страдания бедных людей». Впервые повесть была напечатана полностью лишь в 1989 г.

Природа — зеркало человека. Найденная им на Севере, во многом выдуманная «страна непуганых птиц» превращается в Берендеево царство, затем в Дриандию. Эту реальную и одновременно сказочную страну Пришвин открывает в Подмосковье, где окончательно поселился в 1922 г. Он живет в деревнях рядом с маленькими городами Талдомом, Переславлем-Залесским, Загорском, охотится. Ценности он находит в повседневной жизни природы и людей. Писатель очень любит рассказывать о Подмосковье, создает прекрасные поэтические описания пейзажа среднерусской полосы. У него всегда было чувство, будто он открывает для других людей какой-то новый мир, до сих пор им неизвестный, и он делился радостью своих открытий. Часто в журналах печатаются его рассказы об охоте, о жизни растений и животных. Даже эпиграмма появилась: «Один прозаик писал про заек».

Чем же объяснялось такое исключительное внимание к теме природы, только ли его любовью к ней? Лишь недавно стали известны слова писателя: «Никогда не был так близок к природе, а почему? Потому что никогда не было так тесно среди людей. Будет ли день, когда возьму свою котомку и пойду от природы к людям, к их руководящему жизнью сознанию, к их высшим добродетелям?»

В 1926 г. вышла книга «Родники Берендея» — о природе и людях, с которыми он жил и работал. В этой книге, составленной из ежедневных записей натуралиста-поэта, отмечающего малейшие изменения в жизни природы весной, виден особый подход к раскрытию темы человека и природы. Писатель подчеркивает родство человека со всем миром, говоря, что «в человека вошли все элементы природы». Природа во многом определяет и занятия людей, и даже их внешний вид. Животные и деревья — прообразы людей. По словам писателя, «чувство природы есть чувство жизни лич-

ной, отражаемое в природе», и «только тогда можно сказать о природе, если найдешь и поймешь себя самого как нечто небывалое». Вот почему для Пришвина береза — «не ботанически-живое существо, а человеческая живая березка».

В лирических миниатюрах его природа наделена всеми особенностями внутреннего мира человека. «Чтобы понимать природу, надо быть очень близким к человеку, и тогда природа будет зеркалом, потому что человек содержит в себе всю природу» — это любимая мысль Пришвина, которая составляет основу и своеобразие его мироощущения и творчества.

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

Попытка диалога. Очень плодотворным периодом для Пришвина были 20-е гг. Он создает много произведений в различных жанрах: очерки, рассказы о современной жизни и недавнем прошлом, роман «Кашеева цепь».

Из биографии Пришвина нам известно, что, искренне желая помочь своим пером делу развития народного хозяйства, он обратился в Госплан с предложением изучить и опи- сать состояние башмачного промысла. Затем по заданию Госплана едет на торфоразработки. В результате появились «производственные» очерки «Башмаки» и «Торф». Хотел он написать о рабочих уральского завода, но увиденное там его не вдохновило, собирался написать очерки о нефтяниках, поехать в Баку, но ему отсоветовали.

Это была своеобразная попытка диалога с эпохой, попытка искренняя, но до конца не осуществленная, художественно не реализованная.

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

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

Он очень хотел быть современным в своем творчестве и читаемым. Его обвиняли в нежелании участвовать в социалистическом строительстве, но он не мог лукавить. Пришвин многое не принимал в советской действительности: воспитание классовой вражды, ненависти к Церкви, уничтожение культурных ценностей, он понимал, что «о крестьянстве писать нельзя — не туда идет история». Он отразил жизнь народа, но рассказал об ином — о том, что присуще душе человека, о стремлении к добру и правде, богатом внутреннем мире. Он любит писать о детях, рыбаках, охотниках, людях, близких к природе, либо о тех, кто вдохновлен любимым делом.

Корень жизни. После путешествия на Дальний Восток Пришвин опубликовал повесть «Женьшень». Современники увидели в книге прежде всего поэзию творческого преобразования жизни, что было созвучно общему пафосу советской литературы. Но если большинство писателей рассказывали о новостройках, фабриках, колхозах — коллективном труде, то Пришвин — об организации заповедника оленей, о двух героях — русском и китайце, их отношениях, их жизни и труде, по сути — о единстве всех людей, независимо от национальности. Художника упрекали в том, что он намеренно отошел от изображения современности, не отразил историческую эпоху: действие повести происходит в начале века. Писателю важно было другое — высказать свои мысли о творчестве. Он написал поэму, овеянную романтикой «благословенного труда», родственности между людьми, между человеком и природой.

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

Пришвин впервые соединил свою собственную биографию с вымышленной историей человека, попавшего на Дальний

Восток во время русско-японской войны, явно автобиографичен один из главных мотивов повести — чувство острой щемящей боли, пронизывающей героя при воспоминании о первой любви, и вновь обретенная радость, когда в другой женщинае он находит утраченное счастье.

В 1937 г. в дневнике появилась запись: «Тема нашего времени: жизнь на земле — счастье. Вторая тема: деспотизм и его жертвы». О счастье жить на земле он пишет в повести «Женьшень», называет ее свидетельством победы над самим собой. Однако на основании этих слов нельзя делать вывод, что Пришвин принимал жизнь такой, какой он видел ее в эти годы. Вот что его беспокоило: «Не угасла у нас общественная совесть или тайная вера в назначение писателя как борца за человеческую личность... И вот, если ты настоящий писатель и понимаешь, как же тяжело нести невыносимый крест власти, то ты не власть восхваляй, а усмотри в ней распятую личность человека. Если уж тебе так хочется брать на себя эту тяжелую тему; если же она тяжела тебе, не по силам, то не пиши о ней, обойдись и так останься самим собой». Писатель поставил своей целью воспевать радость, вести дело «в светлую сторону», не забывая при этом о страданиях людей. О деспотизме и его жертвах он рассказывает в дневнике, для произведений же выбирает иные темы, тоже очень важные, по его мнению. Одна из таких тем — тема любви.

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

Писатель, видевший вокруг слишком много зла, старался пробуждать в людях доброе, родственное отношение друг к другу, рассказывая об истинно человеческих поступках. Пришвин так много пишет о любви потому, что считает ее «двигателем нравственного поведения». В дневнике он с горечью говорил о падении нравственности, что люди «спаяны чисто внешне, или посредством страха слежки, или страхом

голода»; замечал, что дети стали презрительно относиться к родителям, что «революция... добралась до разрушения интимнейших ценностей человеческой жизни, детства... брачных отношений, материнства и т. п.». Поэтому он и обращается к «интимно-вечному» в человеке в своих произведениях.

В «Фацелии» отразились личные переживания писателя в конце 30-х гг. Эта поэма посвящена Валерии Дмитриевне, второй жене Пришвина, ставшей ему самым близким другом. В дневнике есть запись: «„Женьшень“ направлен к утраченной в юности девушке, „Фацелия“ — к той, что пришла почти через сорок лет и наконец вытеснила из меня первую». Это своеобразный очерк истории любви лирического героя, его душевного состояния, переданный через восприятие природы. Фацелия, трава с синими цветочками, — символ любви и радости. Пришвин очень любил свое произведение, однажды он сказал: «Это моя песнь песней».

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

Тогда же он задумал и роман «Осударева дорога», в котором решил использовать свои наблюдения. Да, он показал то, что нужно было его «заказчику»: превращение строителей канала в единый коллектив, рождение новых отношений между людьми, руководителей строительства — коммунистов. Но главный герой романа — мальчик, который бежит со строительства, долго ищет и в конце концов находит свой собственный путь к правде. Это казалось рецензентам «неверным и подозрительным», и при жизни писателя роман не был опубликован.

В дневнике Пришвина часто встречаем размышления о взаимоотношениях государства и отдельной личности, «моем» и «общем», личном «хочется» и общественном «надо». Эти важнейшие вопросы он ставит в «Осударевой

дороге», «Кладовой солнца» и «Корабельной чаще» — последних своих крупных произведениях, названных им «сказками». Эти книги, несмотря на внешнюю простоту, глубоки по содержанию. Писатель, объединяя в одно целое правду и сказку, приукрашивая, романтизируя действительность, высказал в них свои сокровенные мысли о жизни, взаимоотношениях человека с окружающим миром, о правде.

Тогда нельзя было прямо и откровенно высказывать свою оценку происходящего, отличающуюся от общепринятой. И писатель вынужден был прибегать к «эзопову языку», к изображению действительности через иносказание. Вот почему в его книгах так чисты мотивы, образы русской народной сказки: в основе пришвинских «сказок» — борьба добрых и злых сил, поиски истины, справедливости. Герои книг — люди счастливые, одухотворенные, смелые и нравственно чистые, способные мечтать и преодолевать все трудности ради достижения мечты.

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

В светлой, жизнерадостной «Кладовой солнца» прозвучали слова: «Правда есть суровая борьба за любовь». Эту тему писатель развивает в повести «Корабельная чаща», которую он задумал как продолжение «Кладовой солнца», с теми же главными героями. Пришвин хотел назвать книгу «Словом Правды», но в редакции изменили название на более нейтральное. И все же это книга о Правде, как ее понимает писатель. В ней он размышляет о современности, о жизни людей, природы.

Корабельная чаща — не только воплощение красоты, богатства, но и олицетворение мечты, без которой нельзя построить новой жизни, счастья. В этом Правда, которую и ищут все герои повести. Правда и в том, что человек — часть природы, а она для всех людей — общая родина, и ее надо беречь.

Завещание художника. Михаил Михайлович искренне радовался, когда встречал понимание, часто говорил, что пишет для «своего читателя», читателя-друга, способного к

створчеству. Почитателями его таланта были часто навещавшие его в последние годы жизни и в Москве, и в Дунине К. Федин, Вс. Иванов, В. Шишков, А. Яшин и С. Маршак. В. Шаламов сохранил в памяти рассказы Б. Пастернака о встречах с Пришвиным и его ответ на вопрос, что он думает о нем. Б. Пастернак сказал: «Очень высоко ставлю. Очень. Понимал все. Природа ему нашептала».

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

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

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

В дневнике писатель фиксировал разговоры с людьми, приметы времени, размышлял, негодовал: «Совестливый человек ныне содрогается от мысли, которая навязывается ему теперь повседневно, что самое невероятное преступление, ложь, обманы самые наглые, систематические насилия над личностью человека — все это может не только оставаться безнаказанным, даже быть неплохим рычагом истории, будущего». Он рассказывал о «последних конвульсиях убитой деревни», уничтожении настоящих хозяев земли. Мы видим, насколько проницателен был художник, записавший в дневнике 5 марта 1930 г. после опубликования статьи Сталина «Головокружение от успехов», вселившей надежды в крестьянство: «Неужели Сталина совершенно переварили, не пролив капли крови? Или это все впереди?» Из дневника писателя очень много можно узнать о жизни нашей страны

первой половины XX в. Это удивительный документ эпохи, свидетельство человека мудрого, чуткого художника и гражданина.

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

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

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

КРУГ ПОНЯТИЙ

*Записи натуралиста
Пришвинская философия природы
Сказки о Правде*

- [?] 1. Выявите авторскую позицию М. Пришвина в рассказе «Голубое знамя» и А. Блока в поэме «Двенадцать».
2. Какие философские проблемы поставлены М. Пришвиным в повести «Женьшень»?
3. В чем, по вашему мнению, заключается смысл названия повести «Кладовая солнца»?
4. Можно ли говорить о фольклорной основе повести «Кладовая солнца» (или «Корабельная чаща»)?
5. В чем вы видите сходство и отличие пришвинских «сказок» 40-х гг. от русской народной сказки? (По «Кладовой солнца» или «Корабельной чаще».)
- *6. Проблема соотношения личного и общественного в повести-сказке «Корабельная чаща».

7. Какие грани личности запечатлены в дневниках М. М. Пришвина?
8. За что любит М. М. Пришвин родину и что он не принимает в новой, послереволюционной России?

Темы устных сообщений и рефератов

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



Советуем прочитать

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

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

Воспоминания о Михаиле Пришвине / Сост. Я. З. Гришина, Л. А. Рязанова. — М., 1991.

В книге собраны воспоминания родных, писателей, ученых, раскрывающие облик Пришвина — человека и художника.

Пришвина В. Д. Путь к Слову. — М., 1984.

В книге прослеживается формирование Пришвина-художника в период с 1873 до 1914 г. Его жизнь представлена как поиск писателем своего Слова.

Пришвина В. Д. Круг жизни: Очерки о М. М. Пришвине. — М., 1981.

В книге рассматривается своеобразие художественного мира писателя. Главное внимание уделено его творчеству 20—50-х гг.

Курбатов Валентин. Михаил Пришвин: Очерк творчества. — М., 1986.

В книге раскрывается своеобразие художественного мира писателя. Жизненный и творческий путь Пришвина освещается на широком общественно-литературном фоне, в сопоставлении с исследованиями писателей-современников.

БОРИС ЛЕОНИДОВИЧ ПАСТЕРНАК (1890—1960)

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

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



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

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

Сильнее всего оказалось давнее увлечение поэзией, которая и стала для него делом всей жизни. В 1914 г. вышла первая книга его стихов «Близнец в тучах». Пастернак впоследствии признавался, что «часто жалел» о выпуске этой «незрелой книжки». И о второй своей книге «Поверх барьёров» (1917) он будет отзываться позже весьма резко. Книгой, по-настоящему открывшей поэта читателю, стала «Сестра моя — жизнь» (1922), в подзаголовке которой стояло — «Лето 1917 года». Именно тогда жившее в поэте ощущение первородности природы впервые совпало с ощущением того,

что происходящий в жизни страны и ее народа переворот может быть осмыслен и оценен лишь в категориях столь же масштабных. Как было отмечено Пастернаком, в это время «заразительная всеобщность... подъема стирала границу между человеком и природой».

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

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

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

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

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

Для Пастернака поэзия — высота, валяющаяся под ногами: примечательно это соединение противоположных понятий. На этом поэт настаивал: искусство, не копируя жизнь, вбирает ее в себя, чтобы выявить ее смысл, лежащие в ее основании Истину и Добро. Вот почему Пастернак был убе-

жден, что настоящее искусство не нуждается в романтических преувеличениях и украшательствах — оно всегда реалистично, если понимать под реализмом «особый градус искусства, высшую степень авторской точности».

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

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

В лирике Пастернака 20-х гг. предстает мир, утративший устойчивость: состояние его, воссоздаваемое с ощущимой достоверностью, находит объяснение как в самой эпохе, так и в специфики положения искусства (и художника) в ней. Место человека в истории — вот едва ли не важнейшая проблема в творчестве Пастернака. Проблема мучительная, острая, вызывающая появление слов, которые свидетельствуют о тщетности попыток преодолеть царящий в мире хаос: «Век мой безумный, когда образумлю Темп потемнелый былого бездонного?»

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

Закономерен и его выход к поэтическому эпосу, открывающему возможность художественного осмысления сило-

вых линий эпохи: по мнению поэта, «эпос внушен временем», позволяя впрямую выйти к истории.

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

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

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

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

Основанием для уверенности в том, что можно противостоять разрушительным силам, которыми — наряду с созидательными — обладает история, служила для Пастернака убежденность не только в животворящей способности природы, но и в спасительной для жизни мощи творчества, искусства. Примечательно уже то, что, пытаясь выйти к пониманию сути мира, жизни, законов ее движения, развития, поэт особенно охотно вел поиск не на просторах истории, а в той реальности, которая буквально лежала под ногами. Границы между большим миром человечества и тем, в котором живет отдельный человек, у Пастернака стерты. Мир для поэта не предмет изображения, не место действия — он свидетель, а то и равноправный участник того, что происходит в жизни человека. «Из тифозной тоски тюфяков Вон на воздух широт образцовый! Он мне брат и рука. Он таков, Что тебе, как письмо, адресован». В этом стихотворении любовная драма (переживавшаяся тогда самим поэтом, создававшим новую семью) вырывается из-под кровли дома и толь-

ко в пространстве, очерченном не стенами, а горизонтом, в разговоре «по-альпийски» может получить достойное человека разрешение.

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

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

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

Такое представление об искусстве входило в явное противоречие с утверждавшимися уже в 20-е гг. официальными требованиями к нему. Это обнаружилось, когда Пастернак выступил по поводу появившейся в 1925 г. резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы». Он решительно возражал против того, что «резолюции приходится звать меня к разрешению тем, ею намеченных, пускай и более добровольному, чем это делалось раньше», он не соглашался с содержащимися здесь указаниями, каким быть новому стилю. Поэт настаивал: «...художнику неоткуда ждать добра, как от своего воображения».

Пастернак был искренен: он не собирался вступать в конфликт со своей эпохой, но хотел найти лишь ему — художнику — принадлежащее место в ней. Представление о нем в начале 30-х гг. связывалось у поэта с необходимостью обретения внутренней свободы при полном доверии к действительности. Об этом он заявлял в стихотворении, заставляющем вспомнить о пушкинских «Стансах». Здесь утверждается стремление «глядеть на вещи без боязни», возникает историческая параллель: «Величье дня сравненье разня: Начало славных дней Петра Мрачили мятежи и казни». Все это ложится в основание желания поэта трудиться «со всеми сообща и заодно с правопорядком». От века поэт себя не

отделял, как не отделял и от людской массы, приветствуя «счастье сотен тысяч». О своих взаимоотношениях с эпохой он точно сказал в стихах:

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

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

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

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

Поэт оставлял за собою — за искусством — право обходиться без мелочной опеки, право быть данником времени, а не тех, кто брался говорить от его (времени) имени. «Я восторгаюсь нашей страной и тем, что в ней происходит, — говорил он. — Но нельзя восторгаться через каждые десять минут, нельзя искренне удивляться тому, что уже не удивляет. А меня все время заставляют писать какие-то отклики, находить восторженные слова...» Потому-то так важно для него, вступая в спор с выдававшими желаемое за действительное, сказать:

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

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

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

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

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

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

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

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

О возвышенном характере поэтического труда Пастернак не говорил: он, по собственному признанию, жил в поэзии, «ограничив себя ремеслом», зная в то же время, что поэт всегда «вечности заложник у времени в пленау», а поэзия

позволяет соединять сегодняшний день с вечностью. И это открывало перед поэтом возможность «глядеть на вещи без боязни», а главное — возможность трудиться «со всеми сообща и заодно с правопорядком».

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

Человек и природа. В стихах Пастернака голосом поэта говорила жизнь, с ним вступали в общение, одушевляясь, предметы и явления окружающего мира. Прежде всего мира природы: «Меня деревья плохо видят На отдаленном берегу», «Она шептала мне: „Спеши!“ — Губами белыми от стужи» (о зиме). Но и человек, в свою очередь, целиком вписывался в этот мир и — не растворяясь в нем — становился его органической частью: «Ты из семьи таких основ, Твой смысл, как воздух, бескорыстен», «Ты так же сбрасываешь платье, Как роща сбрасывает листья». В сущности, у Пастернака искусство зарождается в недрах природы, поэт лишь соучастник жизни: стихи сочиняются природой, поэт удостоверяет их подлинность. Потому-то у Пастернака почти нет собственно пейзажной лирики: то, что воспроизводится в стихах, не увидено, а прочувствовано, явления, не теряя плоти, обретают душу:

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

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

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

Так, в стихотворении «Все сбылось» рисуется лес ранней весной: «дороги превратились в кашу», «крикливо пролетает сойка пустующим березняком», «пластами оседает наст»,

«с деревьев капит и шлепается снег со стрех». Но «пустующий березняк» предстает здесь «как неготовая постройка», сквозь пролеты которой поэт видит «всю будущую жизнь насквозь», а лесная птичка здесь «щебечет... под сурдинку», превращаясь в «музыкальную шкатулку». Взору и слуху открывается — как может быть только в весенном лесу — даль: «Тогда я слышу, как верст за пять У дальних землемерных вех Хрустят шаги, с деревьев капит...» Но и зрение и слух тут особого рода: «Я вижу сквозь его пролеты Всю будущую жизнь насквозь», «Как птице, мне ответит эхо, Мне целый мир дорогу даст». Это свидетельство кровной близости поэта миру. И птичка здесь щебечет «под сурдинку с пробелом в несколько минут», вписываясь не только в лесной мир, но и в тот, что раскинулся за его опушкой.

Рисуемая в стихотворении картина динамична — все предстает в движении, закрепляемом обилием глаголов: дороги превратились в кашу, я пробираюсь, плетусь, пролетает сойка, березняк высится порожняком, я в лес вхожу, оседает наст и т. д. Здесь сквачен момент пробуждения от зимней спячки, вызывающий ощущение широко распахивающихся горизонтов, порождающий слова: «Мне целый мир дорогу даст». Сосредоточенность на том, что буквально лежит под ногами («Я с глиной лед, как тесто, квашу, Плетусь по жидкой размазне»), сменяется вниманием к происходящему «верст за пять» и не мешает видеть «всю будущую жизнь насквозь»: открывающееся взору пространство стремительно расширяется.

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

Ощущение родства со всем миром, способность в быте видеть его бытийные начала закономерно ведут Пастернака от прежней усложненности к «неслыханной простоте» поэтического стиля. Впрочем, слова эти выписаны из стихо-

творения, которое увидело свет еще в 1931 г., и подкреплялась эта мысль ссылкой на больших поэтов, обладавших «чертами естественности»:

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

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

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

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

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

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

Уже через три дня после того, как было принято решение, на расширенном заседании секретариата Союза советских писателей Пастернак был исключен из членов этого союза, а со страниц газет и журналов, по радио в его адрес полились инспирированные сверху потоки оскорбительных заявлений. Все сильнее становился «шум погони», «все тесней кольцо облавы». И страшнее всего было для художника настойчиво раздававшееся требование покинуть родную землю. «Для меня это невозможно, — решительно заявлял он. — Я связан с Россией рождением, жизнью, работой. Я не мыслю своей судьбы отдельно и вне ее». Вся эта тяжелейшая история не могла не подкосить поэта, всегда отличавшегося завидным здоровьем.

30 мая 1960 г. Бориса Пастернака не стало.

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

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

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

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

Стоит напомнить, что для Пастернака, как и для героя его романа, характерно отношение к жизни как к процессу, протекающему независимо от волевых усилий человека. Это вовсе не значит, что герой романа оказывается в стороне от событий, но он стремится уловить их смысл, их место в том целом, что и составляет жизнь. В ряду важнейших из этих составляющих — природа. Но еще — революция. Говоря о ней, Юрий Живаго произносит слова «гениально», «чудо истории», «так неуместно и несвоевременно только самое великое». И не случайно им, как и самим Пастернаком, вспоминаются в этом случае имена Пушкина и Толстого: революция вовлекает в орбиту своего действия человека независимо от его желания, и самое мудрое в этом случае — подчиниться действию этих сил, не сопротивляясь и не форсируя их. Но подчиниться им для Пастернака не значит потерять ощущение ценности человеческой личности, не значит быть подавленным величием революционных событий. Вот почему, кстати, в романе его герои так часто вступают в разговоры, спорят, при этом каждый из участников такого спора не столько участвует в диалоге с собеседником, сколько развивает свои заветные мысли — диалог превращается в обмен монологами: каждому из персонажей надо выговориться, выразить — как в лирике — свое отношение к жизни. К тому же герои эти — и тут опять уместно вспомнить о лирике — не обладают достаточной характерностью: пластичность, традиционно обязательная для эпики, не свойственна образной системе романа.

Единство мира, человека и вселенной является основой мироощущения Пастернака. По словам Юрия Живаго, «все время одна и та же необъятно тождественная жизнь наполняет вселенную и ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях». Так открывается столь важная для автора — и героя романа — мысль о возможности приобщения к вечному круговороту жизни, утверждается представление о жизни как торжестве вечного духа «живого». И роман, в начале которого повествуется о смерти мате-

ри Живаго, завершается (в стихотворении «Гефсиманский сад») воскресением Сына Божьего: жизнь завершается не смертью, а бессмертием, т. е. «жизнью в других людях», которых человек оставляет на земле.

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

В сущности, персонажи романа раскрываются в сопоставлении с центральным его персонажем, и это еще одно свидетельство лирической природы романа. Обращаясь к своим друзьям, Юрий Живаго произносит: «Единственно живое и яркое в вас — это то, что вы жили в одно время со мною и меня знали». При желании тут можно увидеть проявление крайнего индивидуализма, самовосхваление, но в романе Пастернака в самом деле именно присутствие Живаго позволяет увидеть главное в событиях и людях, высветить духовный смысл их существования. Другое важное для понимания природы романа обстоятельство: Юрий Живаго одновременно искренне любит и жену Тоню и Лару. Объяснения этому на житейском уровне будут мелкими (если не пошловатыми), но героя романа в каждой из этих женщин привлекает лишь ей свойственное начало, и эти последние — увы! — не соединяются. Тоня олицетворяет собою тепло домашнего очага, семью, родной для человека круг жизни. Для всех знавших Антонину Александровну привлекательной является ее душевная теплота и сердечная доброта, и Юрий Живаго с радостью погружается в заботы, которыми наполнена ее — и их совместная — жизнь. Но в этой такой хрупкой женщине поразительна и ее стойкость, способ-

ность выжить — вместе с близкими ей людьми — в невероятно тяжелых условиях революции и Гражданской войны. И позже, оставшись без мужа, насилиственно вырванного из ее жизни, она смогла сохранить то, что составляло смысл ее существования, — семью, счастье детей. Иной оказывается роль, которую играет в жизни Юрия Живаго Лара. С ее появлением его жизненный круг раздвигается, сюда входят мысли о судьбе России, о революции, природе. И недаром, расставшись с нею, в стихах, ей посвященных, он все дальше уходил «от истинного своего прообраза»: в стихах этих «появлялась умиротворенная широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого». Не случайно именно Лара, оказавшись у гроба Юрия Живаго, обращается к нему — как к живому! — со словами, столь значительными для понимания позиции автора романа: «Загадка жизни, загадка смерти, прелесть гения, прелесть обнажения, это пожалуйста, это мы понимали. А мелкие мировые дрязги вроде переклейки земного шара, это извините, увольте, это не по нашей части».

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

В романе Пастернака находит воплощение столь важная для него мысль о творческом самовыражении как естественном условии реализации личности. Мысль эта утверждается в спорах Юрия Живаго с его многочисленными оппонентами. Даже его ближайшие друзья Гордон и Дудоров, принадлежавшие «к хорошему профессорскому кругу», поддаются политическому воспитанию, заражаясь «политическим мистицизмом советской интеллигенции», что вызывает у Юрия Живаго резкий внутренний протест. «Несвободный человек, — убежден он, — всегда идеализирует свою неволю». Герой романа Пастернака не соглашается с требованием «постоянного, в систему введенного криводушия» и потому оказывается чуждым и гибнет в конечном счете в мире, где эта система утверждается. И уж вовсе не приемлет

он насаждаемой силой оружия, ценою гибели многих и многих жизненной философии таких «преобразователей», как Антипов-Стрельников, принадлежащий к породе тех, для кого «построение миров, переходные периоды — это их самоцель». Юрий Живаго верит в то, что жизнь «сама вечно себя переделывает и претворяет», а попытки насилиственного преобразования ее свидетельствуют лишь о непонимании «ее духа, души ее». О том, насколько зловеща противостоящая ему в этом случае сила, ярче всего свидетельствует появляющаяся на страницах романа фигура красного партизана Памфилы Палых: он из тех людей, чья «бесчеловечность представлялась чудом классовой сознательности, их варварство — образцом пролетарской твердости и революционного инстинкта».

Революция для Пастернака не нуждается в оценках или оправдании. Но он ведет речь о цене, которую приходится платить за совершающееся: о невинных жертвах, о разбитых судьбах, об утрате веры в ценность человеческой личности. Рушится такая крепкая семья Юрия Живаго, сам он, насиливо отторгнутый от родных, оказывается среди чужих ему людей, лишена свободы и Лара. Закономерно поэтому, что с развитием революции жизнь героя романа все более оскудевает: он окончательно теряет семью, исчезает Лара, вся окружающая его обстановка становится все более мелочной, оскорбительно пошлой. И самое страшное: его покидают творческие силы, он опускается и погибает от удушья, перехватившего горло. Символическая смерть — она настигает Юрия Живаго в переполненном трамвае, который никак не мог обогнать пешехода.

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

Наделив своего героя поэтическим даром, Пастернак тем самым отдал ему самое дорогое из того, чем сам обладал. В стихах Юрия Живаго торжествует жизнь в ее элементарных и, может быть, самых прекрасных формах; здесь мгно-

вение длится бесконечно и открывается сокровенный смысл человеческого существования. Любовь, соединяя двоих, позволяет приобщиться к вечному движению жизни: беспрепрепдельно раздвигаются для любящих границы мира, в котором живет, чувствует себя своим человек. А в стихотворении «Август» поэт обратится к людям — к тем, которым тоже придется когда-то перейти роковую черту, — со словами прощания, что идут (страшно сказать!) оттуда; вот когда сказано о самом главном, что было в жизни:

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

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

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

В бескрайнем просторе мира свеча становится точкой притяжения для человеческой души: повтором слов этот — такой домашний, уютный — источник света превращается едва ли не в вечный. А впрочем, так оно и будет в романе для Юрия Живаго и его любимой, а в стихотворении вновь и вновь настойчиво повторяется: «Свеча горела на столе, Свеча горела». И звучит это как заклинание. Не в комнате, а в мире мерцает — и не гаснет! — этот одинокий свет: мелькающие на потолке, освещенном неверным светом свечи, тени вполне реальны, а вместе с тем наводят на мысль о судьбе, ее игре, ее силе. И противостоять ей невозможно, недаром здесь «воск слезами с ночника на платье капал». С почти святотатственной дерзостью именем ангела, тенью креста осеняется совсем не любовь, а «жар соблазна». «На свечку дуло из угла» — вот когда этот мерцающий, неверный огонек обретает почти мистический смысл: он не гаснет, являясь единственным источником света, в котором так нуждается заблудшая душа.

И что бы ни случилось, как бы ни бушевала метель, когда «все терялось в снежной мгле», как бы ни застило свет

человеку, который соблазном погружается во тьму, он не одинок, не потерян в мире: «Мело весь месяц в феврале, И то и дело Свеча горела на столе, Свеча горела».

Подведение итогов. В пору создания романа Пастернак все более укрепляется в убеждении о единстве, целостности мира во всех его проявлениях, но решающими для него продолжают оставаться законы природы. А задача поэзии — связать воедино природное и историческое и тем укрепить единство мира на основаниях добра и красоты, укрепить единство идеала и нормы. Принадлежность обыденного бытию особенно ощутима в стихах Пастернака там, где речь заходит о таких, в общем, обычных переменах в природе. Неизбежно наступившие зазимки свидетельствуют о вечном движении жизни, о ее обновлении, о том, что «чудесами в решете полна зима на даче крайней». И снегопад — чего уж, казалось бы, проще — тоже позволяет испытать чувство пребывания к движению времени:

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

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

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

Когда-то Пастернак написал: «Я брошен в жизнь, в потоке дней Катящую потоки рода». Но вовсе не щепкой в волнах этого потока чувствует себя герой лирики поэта: в слияности с миром — прежде всего с природой — видится ему источник силы, возможность приобщения к вечному круговороту жизни. Потому-то вновь и вновь возвращается поэт в своих стихах к смене времен года: здесь особенно наглядно

обнаруживается и течение («поток дней») жизни, и ее устойчивость, находящая выражение в повторяемости, в цикличности.

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

Приобщение к природе, к миру дает возможность преодолеть и ощущение одиночества, и осознание кратковременности собственного земного бытия — открывает возможность видеть то, что лежит далеко впереди, за очерченными жизнью горизонтами. «За поворотом, в глубине Лесного лога, Готово будущее мне Верней залога». Но еще возможность ощутить собственную силу, подобную той, какой владеет природа с ее очистительными грозами, после которых все оживает, все «дышил, как в раю». «Рука художника еще всесильней Со всех вещей смывает грязь и пыль. Преображенней из его давильни Выходят жизнь, действительность и быль».

Полнота доверия к жизни порождала и отношение к смерти как к условию ее (жизни) осуществления. И бессмертие, о котором говорил Юрий Живаго, воспринималось им как вхождение в «состав будущего», в жизнь, что «ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях». Однако войти туда можно было только при условии осознанного поведения личности в истории, при условии сознательного — трудного — выбора своего места в историческом движении.

Но у Пастернака бессмертие, вечность — понятия отнюдь не отвлеченные: вечность запросто входит в комнату, и символом ее (вечности) оказывается в одном из последних стихотворений поэта ежегодно — в новогодние праздники — возникающая в доме, а потом исчезающая из него красавица елка:

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

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

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Реализм — «особый градус искусства»

Лирический сюжет

Лирическая условность

Лирическая тема

Взаимосвязанность деталей в лирике

Лирическое мышление

Центр лирической темы — история

Лирический дневник

Слияньность поэзии и прозы

Проза поэта

Лирическая природа романа

Поэтическое освоение истории



1. С какой целью Пастернак неизменно обращается в своих стихах к миру природы? Каковы содержательные функции появляющихся при этом образов?

2. В чем особенности восприятия поэтом пореволюционной действительности?

3. Что говорит Пастернак о назначении поэта и поэзии, о месте искусства в жизни?

4. Как раскрываются в романе «Доктор Живаго» взаимоотношения человека и пореволюционной эпохи?

5. Какую роль играют в романе Пастернака стихи Юрия Живаго?

6. Какое место в поздних стихах Пастернака занимают религиозные мотивы?

7. Как реализуется в стихах поэта мысль о единстве мира?

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

Темы сочинений

1. Художник и новая действительность в цикле стихов Пастернака «Второе рождение».

2. Человек и природа в стихах лирического цикла Пастернака «Когда разгуляется».

3. Роман о русской революции (Борис Пастернак. «Доктор Живаго»).

4. Особенности поздней лирики Пастернака (на примере 2—3 стихотворений по выбору).

5. Образ Юрия Живаго как воплощение представлений Пастернака о назначении человека.

6. Своеобразие образной системы в лирике Пастернака (на примере 2—3 стихотворений по выбору).

Темы рефератов

1. Роль книги «Сестра моя — жизнь» в творческом становлении Пастернака.

2. Портреты современников в прозе Пастернака.



Советуем прочитать

Переписка Бориса Пастернака / Вступ. ст. Л. Я. Гинзбург; Сост., подгот. текстов и comment. Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака. — М., 1990.

В книге собрана лучшая часть обширнейшего эпистолярного наследия Б. Пастернака. Почти полстолетия русской жизни запечатлены в страстных, исполненных философскими раздумьями письмах поэта.

Пастернак Е. Борис Пастернак: Материалы для биографии. — М., 1989.

Книга, представляющая собой первую биографию Б. Пастернака, написана сыном поэта на основе богатейшего архивного материала — документов, писем, воспоминаний его современников. Она раскрывает не только обстоятельства жизни поэта, но и показывает творческую историю создания его произведений.

Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. — Л., 1990.

Не ставя перед собой задачу создания очерка творчества поэта, автор книги анализирует его художественную систему на широком фоне русской и мировой культуры XX в. Здесь получают характеристику центральная идея лирики Пастернака 1913—1931 гг., принципы его поэтического повествования, поздняя лирика поэта и его метафорическая система.

Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли. — М., 1989.

Будучи давним, с юных лет, другом Пастернака, известный исследователь русской и немецкой литературы рассказывает о многих событиях жизни поэта и вместе с тем дает собственный комментарий ко многим его произведениям.

Воспоминания о Борисе Пастернаке. — М., 1993.

Книга содержит свидетельства современников о поэте. Воспоминания людей, близко знавших Б. Пастернака, обогащают наше представление о Пастернаке — человеке честном, искреннем и о Пастернаке — художнике яркого и самобытного дарования.

АННА АНДРЕЕВНА АХМАТОВА (1889—1966)

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



Анна Андреевна Горенко (Ахматова — литературный псевдоним, взятый, по собственным словам, в честь прабабушки, татарской княжны Ахматовой) родилась 11 (23) июня 1889 г. на Большом Фонтане (близ Одессы) в семье флотского инженера-механика в отставке. Уже через год семья перебралась в Царское Село, с которым — как, впрочем, и с Петербургом — будет связано

для поэта все самое заветное в жизни. Писать она начала рано — ей было тогда лишь одиннадцать. В гимназии, которую она заканчивала в Киеве, Ахматова, по собственному признанию, училась «всегда очень неохотно», а после ее окончания поступила сначала на юридический факультет Высших женских курсов, но проучилась там лишь два года. Недолго проучилась она и на Высших историко-литературных курсах Раева, куда поступила, переехав в Петербург.

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

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

В 1912 г. вышел первый сборник стихов Ахматовой «Вечер». Эта, а также вышедшая через два года книга стихов «Четки» вызвали у читателя и критики не просто благосклонное отношение, как скромно сказано в автобиографии

поэта, — они дали возможность говорить о подлинной новизне ахматовской лирики даже для того на редкость богатого в истории русской поэзии времени.

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

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

Уже в первые послереволюционные годы имя автора упомянутых выше книг становится одиозным, прямо противопоставляется именам поэтов революционной России. В 30-е гг. Ахматову настигла волна сталинских репрессий. Был арестован ее единственный сын Л. Н. Гумилев; вскоре освобожденный, он был арестован вновь; во время войны Гумилев был выпущен на волю и послан на фронт, где и воевал до победного конца. В 1949 г. его посадили в третий раз, и лишь в мае 1956 г. он оказался на свободе.

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

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

В 1946 г. выступлением А. Жданова и последовавшим за этим Постановлением ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» была открыта новая кампания против Ахматовой: ее поэзия объявлялась чуждой народу, враждебной ему, а в адрес поэта шли уничижительные (а у Жданова и просто

оскорбительные) слова. Для Ахматовой наступила самая тяжелая пора. Исключенная из Союза писателей, лишенная средств к существованию, подвергаемая гонениям, она оказывается изгояем в родной стране. Был уничтожен весь тираж уже напечатанного в 1946 г. сборника ее стихов, была мучительна нищета.

Запрет с ее имени был снят в конце 50-х гг. На склоне дней вклад Ахматовой в русскую и мировую поэзию был по достоинству оценен присуждением в 1964 г. международной премии «Этна-Таормина», которую в торжественной обстановке вручили поэту на Сицилии, а в следующем году — почетной степени доктора старейшего в Англии Оксфордского университета.

Скончалась Ахматова 5 марта 1966 г.

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

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

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

Поэзия Ахматовой представляет собой словно бы роман, насыщенный тончайшим психологизмом. Здесь есть свой «сюжет», который нетрудно восстановить, проследив, как возникает, развивается, разрешается порывом страсти и ухо-

дит, становится достоянием памяти чувство, которое в ранних стихах Ахматовой и определяет главное в жизни человека. Вот лишь предчувствие любви, неясное еще томление, заставляющее трепетать сердце: «Безвольно пощады просят Глаза. Что мне делать с ними, Когда при мне произносят Короткое, звонкое имя?» Оно сменяется другим чувством, которое резко учащает биение сердца, уже готового вспыхнуть страстью: «Было душно от жгучего света, А взгляды его как лучи. Я только вздрогнула: этот Может меня приручить». Состояние это передано с физической ощущимостью, обжигающий свет здесь обладает странно — и пугающе — притягивающей силой, а последнее в стихах слово выдает меру беспомощности перед нею. Угол зрения в этих стихах, пожалуй, не широк, а само зрение сосредоточенно. И это потому, что здесь речь идет о том, что составляет ценность человеческого существования, в любовном поединке испытывается достоинство человека. К героине стихов придет и смирение, однако прежде у нее вырвется гордое: «Тебе покорной? Ты сошел с ума! Покорна я одной Господней воле. Я не хочу ни трепета, ни боли, Мне муж — палач, а дом его — тюрьма». Но главные здесь слова те, что появятся вслед за только что приведенными: «Но видишь ли! Ведь я пришла сама...» Подчинение — и в любви тоже — возможно в лирике Ахматовой лишь по собственной воле.

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

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

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

Любовь у Ахматовой одаривает и радостью, и горем, но всегда это счастье, потому что позволяет преодолеть все разъ-

единяющее людей («Ты дышишь солнцем, Я дышу луною, Но живы мы любовию одною»), позволяет их дыханию слиться, отзававшись в рожденных этим стихах:

Лишь голос твой поет в моих стихах,
В твоих стихах мое дыханье веет.
И есть костер, которого не смеет
Коснуться ни забвение, ни страх.
И если б знал ты, как сейчас мне любы
Твои сухие, розовые губы.

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

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

Погружая читателя в жизнь, Ахматова позволяет почувствовать течение времени, властно определяющего судьбу человека. Впрочем, вначале это находило выражение в столь

часто встречающейся у Ахматовой прикрепленности происходящего к точно — по часам — обозначенному моменту: «Я сошла с ума, о мальчик странный, В среду в три часа». Позднее ощущение движущегося времени будет поистине материализовано:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Родина в лирике Ахматовой. Судьбу свою Ахматова на всегда связала с судьбой родной земли, и, когда — после революции — пришла пора выбирать, она не колебалась: осталась с родной страной, с народом, объявив об этом решительно, громко в стихотворении «Мне голос был. Он звал утешно...».

Но становиться певцом победившего класса Ахматова не собиралась.

Она не отказывала революции в величии целей, но утверждению их — была убеждена Ахматова — не могло способ-

ствовать поругание человечности, жестокость, которая в переволюционную эпоху выдавалась за самое действенное средство утверждения добра и справедливости. Неизбытной горечью наполнены ее стихи, порожденные временем, когда во имя высоких идеалов были бессмысленно порушены многие человеческие судьбы, растоптаны жизни: «Не бывать тебе в живых, Со снегу не встать. Двадцать восемь штыковых, Огнестрельных пять. Горькую обновушку Другушила я. Любит, любит кровушку Русская земля».

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

Время обошлось с Ахматовой на редкость жестоко.

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

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

Заплаканная осень, как вдова
В одеждах черных, все сердца туманит...
Перебирая мужнины слова,
Она рыдать не перстанет.
И будет так, пока тишайший снег
Не сжалится над скорбной и усталой...
Забвенье боли и забвенье нег —
За это жизнь отдать немало.

В русской поэзии немало прекрасных описаний осени. Ахматова не описывает — она воссоздает внутреннее, душевное состояние, которое в обиходе нередко характеризуется словом **осеннее**: здесь воедино сливаются горечь и тоска,

перерастающие в чувство безысходности, которое с закономерностью, воплощаемой в смене времен года, тоже проходит, сменяется всепоглощающим беспамятством. Выражению этого состояния подчинена вся система художественных средств. Здесь обильно представлены слова, обладающие большой эмоциональной насыщенностью: *вдова, боль, забвение, нега, рыдать, сжалиться, туманить*. Особенно заметно это при обращении к эпитетам: *заплаканная, черные, тишайший, скорбная и усталая*. Каждый из них обладает чрезвычайно широким содержанием и вместе с тем конкретен, служит характеристике происходящего в человеческой душе, в сердце.

Аллегорическая фигура осени, ассоциируясь с неутешной вдовой, обретает черты, свойственные одновременно и явлению природы (времени года), и человеку (быту): *заплаканная осень, в одеждах черных*. Поэтическая аллегория соединяется с прозой жизни, всегда торжественное природное явление — со скорбной обыденностью. Уже первой строкой, заключенным в ней сравнением («Заплаканная осень, как вдова») величественная картина одного из времен года совмещается с жанровой картинкой. Но ощущения сниженности, заземленности стиха не возникает: происходящее в жизни человека обнаруживает причастность к свершающемуся в мире.

Поразительную свежесть восприятия жизни Ахматова сохранила до конца своих дней, сумев увидеть, как «Ломятся в комнату липы и клены, Гудит и бесчинствует табор зеленый», как «Снова осень валит Тамерланом, В арбатских переулках тишина, За полустанком или за туманом Дорога непроезжая черна», почувствовать, что «безвольна песня, музыка нема, Но воздух жжется их благоуханьем...». И всякий раз обостренно воспринимаемое **сейчас** сопрягается с тем, что уже **было и будет**, — взгляд, брошенный к ограде домика в Комарово, где в последние свои годы подолгу жила Ахматова, заставляет вздрогнуть: «В зарослях крепкой малины Темная свежая ветвь бузины... Это — письмо от Маринки». Напоминание о Марине Цветаевой с ее трагической судьбой раздвигает временные рамки стихотворения, непримирятельно названного «Комаровские наброски» и напоминающего о том, что «все мы немного у жизни в гостях, Жить — это только привычка».

Привычка жить у Ахматовой с годами не ослабевала, а все обостряющееся ощущение скоротечности жизни вызывало не только печаль, но и чувство радостного изумления

перед ее (жизни) нестареющей красотой. С огромной силой выражено это в «Приморском сонете»:

Здесь все меня переживает,
Все, даже ветхие скворешни
И этот воздух, воздух вешний,
Морской свершивший перелет.

И голос вечности зовет
С неодолимостью нездешней,
И над цветущею черешней
Сиянье легкий месяц льет.

И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
Дорога, не скажу куда...

Там средь стволов еще светлее
И все похоже на аллею
У царскосельского пруда.

«Голос вечности» в стихотворении отнюдь не аллегория: настает для человека время, когда он слышит его все отчетливее. И в неверном свете «легкого месяца» мир, оставаясь реальным, что-то в этой своей реальности теряет, становится призрачным, как дорога, что от комаровского домика (Ахматова называла его «будкой») ведет, «не скажу куда».

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

Ощущение вечности возникает здесь на удивление естественно — простым сравнением сроков, отпущеных человеку и такому, в общем, недолговечному предмету, как «ветхая скворешня». И предстоящая человеку скорбная дорога оказывается здесь светлой не только потому, что он внутренне готов достойно пройти по ней до конца, но еще и от сияния стволов, вызывающих мысль об исконно русском дереве, о березе.

Мысль о неизбежности расставания со всем, что так дорого сердцу, вызывает светлую скорбь, и чувство это порождено не только верой (Ахматова всегда была глубоко верующим человеком), но ощущением своей кровной причастности

вечно живой жизни. Осознание того, что «здесь все меня переживет», порождает не озлобление, а, напротив, состояние умиротворенности.

Обратим внимание и еще на один момент. С ночью связываются представления о завершении, о конце, с весною — о начале, о прекрасной поре первоцвета. Здесь, в стихотворении Ахматовой, две эти точки, два состояния, два представления совмещены: «цветущая черешня» облита сиянием «легкого месяца».

Это стихотворение о стоящей у порога смерти? Да. И о торжестве жизни, что уходит в вечность.

Насквозь земная, поэзия Ахматовой нигде, ни в одном из написанных ею стихотворений, не выглядит приземленной. Обусловлено это высоким настроем души, всегда жившей в стихах убежденностью в высоком предназначении человека. Мелкое в человеческих отношениях, подробности быта остаются за пределами лирической поэзии или оказываются почвой, на которой вырастает — «на радость вам и мне» — чудо стиха. Стихи Ахматовой отнюдь не бесплотен, но частности, детали повседневной жизни являются здесь основанием для взлета человеческой мысли, возникают в непременной — хотя не всегда открытой — соотнесенности с настойчиво утверждаемыми Ахматовой этическими (и эстетическими) идеалами.

В лирике Ахматовой не встретиться с состоянием душевной успокоенности, расслабленности: мера требовательности остается предельно высокой и в стихах о любви, где чувство, связывающее двоих, вырывается на широкие просторы человеческого бытия: «А мы живем торжественно и трудно, И чтим обряды наших горьких встреч». Потому-то в стихах Ахматовой всегда так велика напряженность чувств, в атмосфере которой жить совсем не просто. Но просто жить — это не для нее, сказавшей: «Какая есть. Желаю вам другую — Получше». Тут не гордыня оказывается, хотя гордости Ахматовой всегда было не занимать, тут нечто иное — ощущение душевной свободы.

Точкой опоры для Ахматовой всегда оставалась родная земля. Стоит повторить, что всей жизнью своей она была связана с Петербургом, с Царским Селом. Навсегда она была привязана сердцем к величественному городу на Неве, о котором сказала когда-то: «Был блаженной моей колыбелью Темный город у грозной реки И торжественной брачной постелью, Над которой держали венки Молодые твои серафимы, — Город, горькой любовью любимый».

Начиная с Пушкина, Петербург — одна из важнейших тем русской литературы, своеобразный плацдарм, на котором решаются вопросы ее исторического бытия, проблемы судьбы человека в современном мире. Ахматова не повторяет своих гениальных предшественников и современников. У нее — свой Петербург: средоточие величия России, воплощение творимой человеком красоты. С ним связывается для нее заветное в жизни («Ведь под аркой на Галерной Наши тени навсегда»), сердце пронзает сладкой болью видение Летнего сада («Я к розам хочу в тот единственный сад, Где лучшая в мире стоит из оград»), и вырывается восхищенный возглас: «Как площади эти обширны, Как гулки и круты мосты!» Между человеком и городом возникает связь, которую хочется назвать интимной: для героини ахматовской лирики город одушевлен, он свидетель и участник ее жизни. И потому-то каждая черточка его облика — это деталь, подробность ее судьбы. Он радует сердце, но может предстать и «мрачнейшей из столиц», предстать «немилым городом»: в эпитеты эти вложены горечь измен и потерь, окутывающий душу холод.

Родина никогда не была для Ахматовой понятием отвлеченным. С годами при обращении к теме родины иными, все более значительными становятся масштабы размышлений поэта. Одно из доказательств тому — стихотворение «Родная земля».

Любовь к ней проверяется всей жизнью, но и смерть — убеждена Ахматова — не способна оборвать связь между человеком и родной для него землей:

В заветных ладанках не носим на груди,
О ней стихи навзрыд не сочиняем,
Наш горький сон она не бередит,
Не кажется обетованным раем.
Не делаем ее в душе своей
Предметом купли и продажи,
Хворая, бедствуя, немотствуя на ней,
О ней не вспоминаем даже.

Да, для нас это грязь на калошах,
Да, для нас это хруст на зубах.
И мы мелем, и месим, и крошим
Тот ни в чем не замешанный прах.
Но ложимся в нее и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно — своею.

Здесь — и это свойственно поэзии Ахматовой — пересекаются два смысловых плана, закрепляющих два значения сло-

ва, два представления о земле. Буквально реализуется простейший смысл: защитая в ладанку щепотка родной земли, хруст пыли на зубах, грязь на калошах. И отношение к земле, что лежит под ногами, вполне прозаическое: ее мечут, месят, крошат. Иное, возвышенное отношение к ней, когда она воспринимается как Отчизна, демонстративно отвергается: «В заветных ладанках не носим на груди, О ней стихи навзрыд не сочиняем» — она не кажется «обетованым раем». Но этот ряд отрицаний, откровенно адресованных покинувшим землю (это они уносили ее в ладанках, это они сочиняли о ней стихи навзрыд), при своем продолжении вдруг вводит движение мысли в противоположное русло: «Не делаем ее <...> предметом купли и продажи». И чем настойчивее повторяются слова, казалось бы, демонстрирующие равнодушие к родной земле, тем очевиднее становится, что здесь раскрывается отрицательное отношение к внешним — напускным, бьющим на эффект — проявлениям чувств. В заключительном двустишии изумительно просто отливается мысль о единстве человека и земли, возвышенное и земное предстает как целое. Завершающее предыдущую строку слово «прах» равно относится теперь и к земле и к человеку: рожденный на земле, он уходит в нее, и оба эти акта — самое значительное из того, что свершается в жизни.

«Реквием». Любить эту землю было для Ахматовой совсем не просто, потому что именно здесь, на родной земле, приходилось испытывать муки, которые не поддавались никаким сравнениям. Сама родина была тут, разумеется, ни при чем, но от осознания этого не становится легче.

Стоя в очереди у стен тюрьмы, где был заточен ее сын, Ахматова услыхала полуслепотом произнесенный вопрос: «А это вы можете описать?» — и ответила: «Могу».

Так рождались стихотворения, вместе составившие «Реквием» — поэму, которая стала данью скорбной памяти о всех безвинно загубленных в годы сталинского произвола. Спустя два десятилетия после завершения ей был предложен эпиграф, в котором позиция Ахматовой в жизни и в поэзии получила итоговую — поразительную по суровой строгости и выразительному лаконизму — характеристику:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, —
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Дважды повторяющееся слово **чуждый** дважды отвергается, перечеркивается словами **мой народ**: прочность слияния судеб народа и его поэта проверяется общим для них **несчастьюем**.

О том, почему Ахматова не могла не написать «Реквием», сказано ею в кратком предисловии к поэме: это был ее долг перед теми, вместе с кем она провела «семнадцать месяцев в тюремных очередях Ленинграда».

В русской поэзии найдется немного стихов, где с такой же силой был бы выражен ужас потери, выражено горе, заставляющее усомниться в возможности (и необходимости) собственного существования, проникающее, кажется, во все поры тела, лишающее человека душевных сил. Подробности происходящего воспроизводятся с обычной для Ахматовой достоверностью, но оказываются столь страшными, что позволяют почувствовать леденящее дыхание смерти. «Уводили тебя на рассвете, За тобой, как на выносе, шла...», «На губах твоих холод иконки, Смертный пот на челе... Не забыть!», «И прямо мне в глаза глядит, и скорой гибелью грозит Огромная звезда». Обращенная к смерти мольба: «Ты все равно придешь — зачем же не теперь? Я жду тебя — мне очень трудно» — является одной из высших точек развития лирического сюжета в поэме.

Острая боль, которой вызваны к жизни строки поэмы, не мутит зрения. Она, без преувеличения, заливает мир, и в этом — страшная правда времени, о котором идет здесь речь. Масштабы трагедии заданы уже первыми строками посвящения к поэме: «Перед этим горем гнутся горы, Не течет великая река...» И раньше, чем прозвучат слова «помолитесь обо мне», возникает образ всеобщей беды: «Подымались, как к обедне ранней, По столице одичалой шли, Там встречались, мертвых бездыханней, Солнце ниже и Нева туманней, А надежда все поет вдали». Но избранному поэтом жанру — реквиему, звучащему во время заупокойной службы, и эти вселенские рамки оказываются слишком узкими: трагедия, о которой идет речь в поэме, вызывает в памяти самое страшное из преступлений, которые знает человечество, — распятие Христа. И здесь Ахматова сумела разглядеть горе Матери, о котором даже сказать страшно: «...Туда, где молча Мать стояла, Так никто взглянуть и не посмел».

Черты создаваемого в поэме обобщенного человеческого портрета («Узнала я, как опадают лица, Как из-под век выглядывает страх, Как клинописи жесткие страницы Стра-

дание выводит на щеках...») становятся здесь чертами облика эпохи. Ее приметы множатся, и каждая из них увидена, пережита и вместе с тем словно бы находится уже за гранью реального. Слова о безумии, которое «крылом души закрыло половину», относятся уже не только к той, кого настигла беда, но к самому времени, когда, «обезумев от муки, Шли уже осужденных полки». Правда жизни в стихах нигде не нарушается ни в большом, ни в малом. Но при этом грань между реальностью и кошмаром размывается — уже «не разбрать теперь, кто зверь, кто человек».

Крик боли прорывается, но предпочтение отдается слову, сказанному негромко, на пределе душевных сил. Сказанному шепотом — так, как говорили в той страшной очереди. Оттуда же и особенности строя стихотворной речи, не бьющей на эффект, обращенной к «невольным подругам» пережитых поэтом «двух осатанелых лет» и сотканной «из бедных, у них же подслушанных слов».

Бедность бедности рознь, и здесь она не от ограниченности, не от замкнутости на собственном горе, а от того, что смысл жизни человека сведен к немногим понятиям и рамки ее очерчены очень жестко. Каждое из этих немногих, что еще остались в употреблении, слов наполнено огромным смысловым и эмоциональным содержанием:

Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марусь.

Слово, которым в ту страшную пору именовали везущие осужденных машины, Русь и звезды в небе над нею оказываются здесь деталями одной картины. И кровавые сапоги вовсе не метафора, а одно из орудий тогдашнего так называемого следствия. Нужды в метафорах, в сложной образности нет там, где появляются слова: **смерть, корчиться** (от боли), **кровавый, черный**. И строка «...безвинная корчилась Русь» тоже не воспринимается здесь как метафора — это скучное и точное определение.

Устами поэта говорит народ — убежденность в этом в поэме Ахматовой реализуется впрямую: «...Мой измученный рот, Которым кричит стомильонный народ». Только этот крик едва выдавливается из сдавленного ужасом горла: он едва слышен, но от этого становится еще страшнее.

Впрочем, не только уста, продолжая кричать, онемевают: в «Реквиеме» психологически точно воссоздано состоя-

ние, когда сама жизнь становится для человека обузой. Но здесь и смерть — желанный, но недоступный для человека способ освобождения от ужаса обрушившейся на него кары за несовершенные им грехи. Есть нечто пострашнее смерти: «...Надо память до конца убить, Надо, чтоб душа окаменела, Надо снова научиться жить».

Нигде в поэме Ахматова не бросает вызов, обвинение палачам, не грозит возмездием. Страшным обвинением эпохи беззакония звучит вся поэма, и нет необходимости специально выделять в ней обвинительные заключения — таким заключением может быть, без преувеличения, едва ли не каждая строка. «Легкие летят недели, Что случилось, не пойму. Как тебе, сынок, в тюрьму Ночи белые глядели...» И «легкие недели», и «ночи белые» — все это привычные для лирики Ахматовой образы, но здесь они переосмыслены, наполнены другим — жутким — содержанием. Нежное слово «сынок», встав рядом со словом «тюрьма», звучит не радостно, а горько. И у белых ночей, с которыми связано представление об очаровании северной столицы, неожиданно оказывается «ястребиное жаркое око»: здесь слова наполнены новым — страшным — смыслом. Белые ночи давно уже стали символом поэзии, разлитой в самом петербургском воздухе: здесь они говорят о смерти. Стоящие далее слова «крест высокий», служа напоминанием о распятии, позволяют ощутить истинный смысл (масштабность!) свершающегося.

Она апеллирует к истории, в которой закрепляется память: она надеется на поминание. Но именно тут обнаруживается, что о смирении, о покорности и всепрощении в поэме нет и речи. Простой обычай поминания, освященный именем распятого Сына Божьего, но уже воспринимающийся в житейском плане, является буквально воплощением благодарной и неоскудевающей памяти.

«Реквием» прочитывается как заключительное обвинение по делу о страшных злодеяниях кровавой эпохи. Однако предъявляет эти обвинения не поэт, а время, которое, все расставляя на свои места, непременно воздвигнет памятник безвинно погибшим, но еще и тем, в чьих жизнях отразилась их трагическая судьба. Потому-то так эпически величаво — внешне спокойно,держанно — звучат заключительные строки поэмы, где сама природа, поток времени, ощущимый, как течение державной реки, выносит свой суд человеку, его судьбе и действиям: «И голубь тюремный пусть гулит вдали, И тихо идут по Неве корабли».

«Поэма без героя». Окончательные решения в размышлениях о своем времени, о мире и человеке в нем были найдены Ахматовой в «Поэме без героя», ставшей для ее автора итогом жизни в поэзии. Сюжетной основой ее первой части, «петербургской повести» «Девятьсот тринадцатый год», явилась подлинная жизненная драма: не выдержав изменения боготворимой им женщины, известной актрисы, очаровательной и непостоянной О. А. Глебовой-Судейкиной, застрелился влюбленный в нее 22-летний поэт и гусар Вс. Князев.

Вполне тривиальная любовная драма, если бы не ее трагический исход. Но Ахматова и не испытывала желания выписывать для кого-то из читателей интересные ее перипетии. Ее поразил глубокий — символический — смысл прошедшего, словно ярким лучом прожектора высветившего существенные особенности эпохи. И названные выше имена в поэме ни разу не встречаются: место реально существовавших людей занимают традиционные персонажи театрализованного маскарада.

Важное для понимания поэмы обстоятельство: персонажи ее не живут, а **играют в жизнь**. Здесь все — в масках, каждый играет свою роль, другими словами, проживает искусственную жизнь, которая длится — но так лишь кажется — вечно: «Крик петуший нам только снится, За окошком Нева дымится, Ночь бездонна и длится, длится — Петербургская чертовня». Однако одному из участников этой придуманной, веселой и жуткой игры расплачиваться за участие в ней придется жизнью.

Игра в жизнь продолжается и за стенами дома, где происходит маскарадное действие: «Все уже на местах, кто надо, Пятым актом из Летнего сада Веет... Призрак Цусимского ада Тут же».

Трагифарс, составляющий сюжетную основу «петербургской повести», принадлежит своему времени. Как принадлежит ему и героиня поэмы, «петербургская кукла, актерка», что «друзей принимала в постели»: ее манящая прелесть, воплощенное в ней чувственное начало, греховная беззаботность — все это притягивало и обладало разрушающей силой, оказывалось порождением угаря, столь характерного для стоявшего на краю гибели Петербурга 1913 г. Так открываются в поэме черты «предвоенной, блудной и грозной» поры, возникает ощущение неодолимости, с какой «по набережной легендарной Приближался не календарный — Настоящий Двадцатый Век».

С этим новым веком у Ахматовой свои не простые отношения, свои счеты. Приближение его подано в том же трафаретовом ключе, что и сцены « полночной Гофманианы », только главным персонажем становится теперь город на Неве:

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

Ахматова не отказывает в любви городу, с которым была связана вся ее жизнь: « Я с тобою неразлучима, Тень моя на стенах твоих, Отраженье мое в каналах, Звук шагов в эрмитажных залах, Где со мною мой друг бродил ». Но именно здесь, в Петербурге, наиболее ощутимо течение (точнее — все убыстряющийся полет) времени, наиболее отчетливо ощущимо, куда движется оно, что несет с собою. Ведь и трагедия « драгунского Пьера »: « Кому жить осталось немного, Кто лишь смерти просит у Бога И кто будет навеки забыт » — тоже принадлежит времени. Как принадлежит ему и полная драматизма судьба автора поэмы. И в том и в другом случае обнаруживает себя кризисный характер эпохи, когда расцвет оборачивается гибелью, а впереди — « Золотого ли века виденье Или черное преступленье В грозном хаосе древних дней? ».

Отказываясь выступать в роли судьи, Ахматова вместе с тем знает: « Все равно подходит расплата ». Смерть юноши-поэта, который не мог пережить изменения любимой, лишь первый акт драмы, что разыгрывалась в XX в. на просторах истории. Четырнадцатый, а затем и сорок первый год явил иные ее масштабы. Но не случайно память автора « Поэмы без героя » в осажденном Ленинграде возвращается к тому, « с чем давно простилась ».

« Поэма без героя » бессюжетна — у нее открытый финал: она разомкнута в жизнь. Содержание ее определяется событиями давно минувших лет: « Сплю — мне снится молодость наша... » Но само время для автора поэмы неодномерно: « Как в прошедшем грядущее зреет, Так в грядущем прошлое тлеет... » Вот почему в поэме « снится то, что с нами должно случиться... », рассыпан тогда еще « непонятный гул » — отзвуки шагов истории, в которую без остатка вписалась жизнь народа и его поэта.

Краткая автобиография Ахматовой, написанная ею незадолго до кончины, завершалась словами: «Я не переставала писать стихи. Для меня в них — моя связь с временем, с новой жизнью моего народа. Когда я писала их, я жила теми ритмами, которые звучали в героической истории моей страны. Я счастлива, что жила в эти годы и видела события, которым не было равных». Так сказано главное о прожитой ею трудной и славной жизни.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

*Стихи о любви, о женском сердце
Психологическая насыщенность стиха
Лирический роман
Сюжетность лирики
Тема Петербурга
Интонационная выразительность*

- ? 1. Каковы особенности раскрытия темы любви в ранней лирике Ахматовой?
2. С помощью каких поэтических средств воссоздается внутренний мир героини стихов?
3. Как выражается в поэзии Ахматовой гражданская позиция поэта?
4. Какое место в лирике Ахматовой занимает тема Петербурга?
5. «Реквием» — поэма или цикл стихотворений? Каковы особенности композиции произведения?
6. Как сказываются в стихах Ахматовой традиции русской поэтической классики?
7. Как передается в стихах Ахматовой ощущение непрерывности «бега времени»?
8. Каковы особенности образной системы в лирике Ахматовой (на примере 2—3 стихотворений по выбору).

Темы сочинений

1. Психологизм лирики Ахматовой (на примере 2—3 стихотворений по выбору).
2. Прошлое и настоящее в поэзии Ахматовой (стихи цикла «Нечет» или «Северные элегии»).
3. Образ Родины в лирике Ахматовой.
4. Тема исторической памяти в поэме А. Ахматовой «Реквием».

5. Движение истории и судьба человека в «Поэме без героя» Ахматовой.
6. Лирика Ахматовой как поэзия женской души.
7. Поэзия Ахматовой и революционная эпоха.

Темы рефератов

1. Становление лирического характера в поэзии Ахматовой.
2. Пушкин-поэт в прозе Ахматовой.
3. Природа и культура в творчестве Ахматовой.
4. Место Ахматовой в русской поэзии.



Советуем прочитать

Жирмунский В. Анна Ахматова. — Л., 1975.

В книге ярко представлена личность поэта, рассматривается эволюция ее таланта, своеобразие художественного мастерства.

Виленкин В. В сто первом зеркале. — М., 1987.

Автор книги, встречаясь и беседуя с Ахматовой на протяжении почти тридцати лет, живо рассказывает о ней, делится своими размышлениями об истоках, мотивах и характерных чертах ее поэзии.

Лукницкая В. Из двух тысяч встреч: Рассказ о летописце. — М., 1987.

В книге представлен интересный документальный материал о жизни Ахматовой, ее переписка с друзьями, передаются личные впечатления автора от длительного общения с мудрым, душевно богатым человеком и талантливейшим поэтом.

Павловский А. И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество. — М., 1991.

В книге охарактеризованы творческий путь Ахматовой, особенности ее дарования, роль в развитии русской поэзии XX века.

Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Книга 3. — М., 1997.

Со страниц дневниковых записей Лидии Чуковской встает облик несгибаемого поэта Анны Ахматовой.

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

Хорошо знавший Ахматову в последние годы ее жизни, автор делится своими воспоминаниями о ней и ее тогдашнем окружении, рассказывает об истории создания отдельных произведений, размышляет о природе ее творчества.

Об Анне Ахматовой: Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма. — Л., 1990.

Собранные вместе разнообразные по жанровому составу материалы создают образ человека и поэта, вызывающего чувство благодарности и уважения.

НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ ЗАБОЛОЦКИЙ

(1903—1958)

Начало пути. Родившийся в Казани, в семье агронома, и проведший детство в провинциальном городке Уржуме, Николай Заболоцкий в начале 20-х гг. приехал учиться в Петроград. Там он очутился в сложнейшей обстановке первых лет нэпа, противоборства идеологий и художественных направлений, в «вилях разнородных эстетик», по выражению современника. Окончив в 1925 г. Педагогический институт имени А. И. Герцена, он активно включился в литературную жизнь, став вместе с Д. Хармсом, А. Введенским и некоторыми другими молодыми писателями членом Объединения реального искусства (Обэриу), первоначально в духе времени именовавшего себя «Левым флангом». Иные из «обэриутов» не чуждались «зауми». Заболоцкий же, хотя и сам нередко прибегал к непривычным метафорам, основанным на новых и даже алогичных ассоциациях, стремился рисовать «голые конкретные фигуры, придинутые вплотную к глазам зрителя» и почти физически ощущимые.



«Знаю, что запутываюсь в этом городе, хотя дерусь против него, — говорится в тогдашних письмах поэта. — Сколько неудач еще впереди, сколько разочарований, сомнений! Но если в такие минуты человек поколеблется — его песня спета». Жизненным принципом Заболоцкого становится сказанное в тех же письмах: «Вера и упорство. Труд и честность».

«Столбцы». Название его первой книги — «Столбцы» (1929) — подчеркнуто просто и строго. Сам поэт объяснял его стремлением к «дисциплине, порядку», противостоящим «стихии мещанства» и всему, что грозит «запутать» и «поколебать». Однако книга оказалась противоречивой, как и сама действительность тех лет. Поэт решительно не приемлет мещанской косности, ограниченности, самоупоенной сытости. В самом отталкивающем виде представлены они в стихотворениях «Свадьба», «Ивановы», «Обводный канал» и др.

Свадебное застолье походит на вражеский вооруженный стан: «прямые лысые мужья сидят, как выстрел из ружья», на столе высится «мяса жирные траншеи». Люди и вещи почти неотличимы друг от друга: если «бокалу винному невмочь расправить огненный затылок», то и у пирующих «крепость их воротников до крови вырезала шеи»; «ревут бокалы пудовые» — или сами тучные гости, горланяющие свои здравицы. На рынке у Обводного канала царит торгаш: «Маклак — владыка всех штанов, Ему подвластен ход миров, Ему подвластно толп движенье», а «Толпа в плена, толпа в неволе, Толпа лунатиком идет, ладони вытянув вперед», — почти в молитвенном преклонении перед вещами и их «владыкой». И даже будничное зрелище рыб, снующих в садке, вырастает в сходную трагическую картину безумного мира:

...За стеклянною стеной
Плынут леши, объяты бредом,
Галлюцинацией, тоской,
Сомненьем, ревностью, тревогой.
И смерть над ними, как торгаш,
Поводит бронзовой острогой.

(«Рыбная лавка»)

Однако и в «Столбцах», и в других стихах Заболоцкого этих лет люди и вещный мир порой все же предстают иными. Так, появление в скучном «колодце» городского двора бродячих музыкантов с их непрятательными песнями резко преображает его обитателей, застигнутых порой в самом затрапезном виде:

И каждый слушатель украдкой
Слезою чистой вымылся,
Когда на подоконниках
Средь музыки и грохота
Легла толпа поклонников
В подштанниках и кофтах.

(«Бродячие музыканты»)

С доброй и сочувственной улыбкой изображены и другие немудреные развлечения персонажей в «Народном Доме», где «радость пальчиком водила» (пусть даже «она к народу шла потехою» — в каком-то обедненном, сниженном виде), а вещный мир обнаруживает там свою живую прелесть, как, например, апельсины в лотке разносчика:

Как будто маленькие солнышки, они
Легко катаются по жести
И пальчикам лепечут: «Лезьте, лезьте!»

«Густое пекло бытия» (выражение из этого же стихотворения) уже не похоже на кромешный ад коммунальной кухни, где даже «примус выстроен как дыба» и «от плиты и до сортира лишь бабы туловища скачут», мечась, как обезглавленные курицы. Существует иной, разнообразный и сложнейший мир,зывающий к вдумчивому, напряженному осмыслению.

Зарождение главной темы. Помимо примитивных и ограниченных героев, смутно напоминающих тех, кто горестно изображался в рассказах Михаила Зощенко, в стихах поэта возникает другая, новая героиня — мучительно пробивающаяся мысль, как бы угаданная, подслушанная автором у своих простодушных, «потешных» героев. Они впервые, пусть наивно и забавно, задумываются о жизни, природе, мире, их сложности и таинственности, походя уже на некоторых персонажей Андрея Платонова, тоже беспокоянных поисками смысла во всем окружающем:

Хочу у моря я спросить,
Для чего оно кипит?
...Это множество воды
Очень дух смущает мой.
(«Вопросы к морю»)

У животных нет названья.
Кто им зваться повелел?
(«Прогулка»)

Для чего они? Откуда?
Оправдать ли их умом?
(«Змеи»)

Автор вовсе не относится к этим героям свысока, напротив, их простодушные вопросы близки ему самому. Едва ли не с детских лет, под отцовским влиянием, а затем после чтения трудов ученых В. И. Вернадского и К. Э. Циолковского (с ним поэт даже переписывался) Заболоцкий был одержим неустанным любопытством, склонностью к философскому осмыслению природы и ее взаимоотношений с человеком.

И на рубеже 20—30-х гг. поэт как бы вместе со своими персонажами заново их свежим и наивным взглядом

всматривается в окружающий мир со всей его пестротой и загадочностью, причудливо умноженными еще и человеческим воображением. В стихотворении «Меркнут знаки Зодиака» начальные «азы» знаний, картинки, похожие на рисунки в детском букваре, затейливо смешаны с самыми фантастическими видениями:

Спит животное Паук,
Спит Корова, Муха спит,
Над землей луна висит.
Над землей большая плошка
Опрокинутой воды.
Леший вытащил бревенчко
Из мохнатой бороды.

Но шутливое повествование внезапно сменяется философским размышлением, добрым напутствием разуму — неопытному «бедному... воителю» со сложностью и запутанностью мира:

Что сомненья? что тревоги?
День прошел, и мы с тобой —
Полузвери, полубоги —
Засыпаем на пороге
Новой жизни молодой.

«Новая жизнь молодая» упомянута не для проформы. Поэт был искренне привержен пафосу преобразования мира, человеческого сознания, самой природы. Но эти идеи претворялись в поэзии Заболоцкого крайне необычно и по содержанию, и по форме. Как и другие «обэриуты», он испытал сильнейшее влияние футуриста В. Хлебникова и, в частности, его утопической поэмы «Ладомир», в которой свобода, равенство, просвещение становятся уделом не только людей, но и животных и растений: «И будет липа посыпать своих послов в совет верховный... Я вижу конские свободы и равноправие коров...»

Во многом перекликается с «Ладомиром» и поэма Заболоцкого «Торжество Земледелия». Пастух, Солдат, Тракторист, Предки и другие ее герои — это не подлинные крестьяне, а условные фигуры, олицетворенные идеи, владевшие автором. Его по-прежнему интересуют люди, лишь поднимающиеся к сознательной жизни, невнятно и косноязычно высказывающие осенившие их мысли о родстве своем с природой (хотя прежде они считали, что она «ничего не понимает и ей довериться нельзя») и о возможности преобразовать животное царство.

Написанная в 1929—1930 гг. и опубликованная в 1933-м, поэма Заболоцкого выглядела очень странно на фоне проходящей коллективизации, раскулачивания, голода в деревне. И если уже «Столбцы» были встречены критикой настороженно и неодобрительно, то утопичность фабулы поэмы, идиллическое сосуществование людей и животных в ее finale вызвали всевозможные фальшивые толкования, резкие нападки в печати и обвинения не столько художественного, сколько политического свойства («юродствующая поэзия Заболоцкого имеет определенный кулацкий характер» и т. п.).

«Воля и упорство». Катастрофа с поэмой, запрещение издавать новую, уже подготовленную книгу стихов, возникшие в связи со всем этим житейские сложности серьезно затормозили работу поэта и во многом побудили его заняться трудом переводчика, хотя и здесь он вскоре добился замечательных успехов: в частности, сделал сокращенный перевод знаменитой поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

Однако Заболоцкий не поколебался в главном, оставшись верным теме проникновения в тайны природного мира, его метаморфоз и сопряженности с ними самого человеческого духа.

Отдыхающие крестьяне (в одноименном стихотворении) как бы подхватывают и проясняют «заскорузлые» речи героев «Торжества Земледелия». Напряженные философские споры происходят в поэмах «Безумный волк» и «Деревья», в большом стихотворении «Лодейников», потрясенный герой которого пытается понять, как «природы вековечная давильня соединяла смерть и бытие в один клубок». При всей безотрывности и трагичности взгляда на эту безжалостную «давильню» («Жук ел траву, жука клевала птица, Хорек пил мозг из птичьей головы...») поэт находит опору в мысли о великом круговороте природы, о таинственной запечатленности во всем окружающем уже достигнутого духовного наследия. «Ожесточенная» мысль о собственном исчезновении, «нестерпимая тоска разъединения» с природой превозмогаются вдохновенными картинами:

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды...
И все существованья, все народы
Нетленное хранили бытие...
(«Вчера, о смерти размышляя...»)

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

(«Метаморфозы»)

Годы испытаний. Как и у большинства бывших «обэриутов», судьба Заболоцкого впоследствии оказалась трагической: в 1938 г. он был арестован по ложному, сфабрикованному обвинению (и, конечно, не без влияния предыдущей «уничтожительной» критики «Торжества Земледелия»). Несколько лет он провел в лагерях и ссылке. Только в 1945 г., еще в Казахстане, ему удалось завершить начатое до ареста стихотворное переложение «Слова о полку Игореве». После окончательного освобождения и переезда в Москву, где он с семьей долго ютился по чужим углам, Заболоцкий вновь занялся переводами и классической, и современной грузинской поэзии.

Несравненно труднее давалось возвращение к собственному, оригинальному творчеству. В черновике одного из первых стихотворений, написанных в 1946 г. после долгого перерыва, сохранилась печальная шутка автора, что он «стараться горазд, да облезли от холода перышки». И все же воля и упорство победили.

Заболоцкий вернулся к своим излюбленным темам. «Завещание» явственно перекликается с такими стихами 30-х гг., как «Вчера, о смерти размышляя...» и «Бессмертие». Стихотворение «Слепой» проникнуто издавна свойственной поэту жаждой разглядеть «великое чудо земли». Родство природы и духовной жизни человека не просто декларируется поэтом, но нередко воплощается в выразительных образах и сюжетах. В картине приближения грозы проступает сходство с творчеством, с рождением поэзии:

Я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь
 вдохновенья,
Человеческий шорох травы, вещий холод на темной руке,
Эту молнию мысли и медлительное появление
Первых дальних громов — первых слов на родном языке.

(«Гроза»)

В новых стихах Заболоцкого чувствовалась заметная эволюция поэтического стиля — отказ от демонстративной сложности, «нарочитости», по его выражению, стремление

к большей ясности, использование, по определению исследовательницы Л. Я. Гинзбург, «энергии скрытых поэтических средств». Так, выразительность процитированной выше строфы достигнута и неброскими, но меткими эпитетами («человеческий шорох», «вещий холод»), и естественно возникающими паузами (ибо, как сказано в предыдущей строфе, «все труднее дышать»), и почти «слышному» громовому раскату, передаваемому стихом при помощи «медлительности» заключительной части фразы и ее переноса, «перетекания» из одной строки в другую.

Расширение тематики. С годами и накопленным жизненным опытом Заболоцкий, как с присущей ему скромностью писал он сам, «немножко научился присматриваться к людям и стал любить их больше, чем раньше». И это плодотворно и многообразно сказалось в его творчестве.

С размышлениями, в образной форме сконцентрировавшими плоды «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» (например, «Есть лица, подобные пышным порталам, Где всюду великое чудится в малом...»), соседствуют картины вроде бы самого прозаического свойства, но теперь в ежедневном быте, который смолоду, во времена «Столбцов», зачастую казался Заболоцкому близнецом-двойником мещанства, открываются правда, поэзия, вековая история народной жизни, ее могучая очистительная стихия. Поэт говорит об этом с явным пафосом, пусть и смягченным доброй улыбкой:

Натрудив вековые мозоли,
Побелевшие в мыльной воде,
Здесь не думают о хлебосолье,
Но зато не бросают в беде.
Благо тем, кто смятеннную душу
Здесь омоет до самого дна,
Чтобы вновь из корыта на сушу
Афродитою вышла она!

Он создает и целый ряд вдумчивых психологических портретов («Жена», «Старая актриса», «В кино»), среди которых по страстному и горестному сопереживанию героине выделяется «Некрасивая девочка», увенчанная афористическим определением красоты:

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

Наконец, за несколько лет до появления произведений А. Солженицына и других авторов Заболоцкий прямо обратился к запретной лагерной теме, создав своеобразную, перекликающуюся с народными песнями и плачами балладу «Где-то в поле возле Магадана» (1956).

«Мысль — Образ — Музыка». В стихах Заболоцкого последних лет заметна большая лирическая «раскованность». Порой в них запечатлен даже оригинальный и откровенно драматический автопортрет («Воспоминание»):

Наступили месяцы дремоты...
То ли жизнь, действительно, прошла,
То ль она, закончив все работы,
Поздней гостьей села у стола.

Хочет пить — не нравятся ей вина,
Хочет есть — кусок не лезет в рот.

Но даже в подобных произведениях, говорящих о глубоко личных переживаниях, например в цикле «Последняя любовь» (1956—1957), автор сохраняет целомудренную элегическую сдержанность тона. Когда в этом усматривали некий «холодок», Николай Алексеевич возражал: «Умный читатель под покровом внешнего спокойствия отлично видит игралище ума и сердца. Я рассчитываю на умного читателя. Фамильярничать с ним не хочу...»

Расчет на умного читателя проявляется и в склонности поэта безбоязненно вводить в свои стихи весьма разнообразный словарный материал, часто выступающий в неожиданных, дерзких сочетаниях. В этом смысле характерно уже появление в «Стирке белья» Афродиты, да еще в «компании» с «корытом», «онучами», «вековыми (прекрасный, многозначительный эпитет!) мозолями», а с другой стороны — обращение к прозаизмам в сугубо лирическом контексте:

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

Нередко за кажущимся «холодком» спокойно уравновешенной интонации вспыхивает искорка улыбки и является стилистический прием, освоенный еще в экспериментальной школе «Столбцов»:

Плывет белоснежное диво,
Животное, полное грез,
Колебля на лоне залива
Лиловые тени берез.
(«Лебедь в зоопарке»)

Добродушно-усмешливая характеристика лебеди как «животного», к тому же «полного грез», напоминает аналогично названных персонажей давних стихов («Спит животное Собака, дремлет птица Воробей» и т. д.), да и фигурки зверей, которые «сидят в отдаленье, приделаны к выступам нор», тоже как бы почерпнуты из «Столбцов» («жених, приделанный к невесте» — в стихотворении «Свадьба»).

И все это органически сочетается с утонченной живописностью и гармонической звукописью («КоЛебЛя на Лоне заЛИва ЛИЛОвые тени берез») и впечатляющим пластическим образом лебеди: «вся она как изваянье приподнятой к небу волны». Это слияние «разновременных» приемов тем естественнее, что, как справедливо считал сам поэт, «способность пластически изображать явления» проявилась у него еще в эпоху «Столбцов». И действительно, давняя строка о том, как в море «словно идол ходит вал», в известном смысле послужила предшественницей сравнения лебеди с изваянием волны.

В своих лучших произведениях Заболоцкому удалось блестяще осуществить творческий принцип: «Мысль — Образ — Музыка — вот идеальная тройственность, к которой стремится поэт».

Он по праву вошел в число лучших русских поэтов XX в., дав оригинальное творческое истолкование взаимоотношений природы и человека, который открывает в ней все новые соответствия своему внутреннему миру.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Утопия
Эволюция стиля

? 1. В чем сходство и различие изображения людей нэповской эпохи в произведениях Н. Заболоцкого, М. Зощенко и А. Платонова?

2. Как соотнести взгляды Н. Заболоцкого на природу с распространенной в послевоенные годы темой ее преобразования, даже «борьбы» с ней?

3. Последний период творчества поэта — это «капитуляция» перед требованиями времени, «ход» в переводах, «измена» прежним темам или, напротив, верность им и дальнейшее обогащение тематики? Полный отказ от художественных приемов ранних лет или художественно мотивированное использование их в рамках нового выработанного стиля?

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

Тема сочинения

Поздний Заболоцкий — мастер психологического портрета. Богатство и разнообразие языка поэта.

Темы рефератов

1. Ранний Заболоцкий — драматическое распутье: «полузвери, полубоги... на пороге новой жизни трудовой».

2. Философская лирика Заболоцкого. Сравните стихотворение «Завещание» со стихотворением А. Ахматовой «Но я предупреждаю вас, Что я живу в последний раз...».



Советуем прочитать

Македонов А. Николай Заболоцкий: Жизнь. Творчество. Метаморфозы. — Л., 1968.

Автор стремится воссоздать жизненный и литературный путь Заболоцкого во всей его сложности, подробно анализирует многие произведения поэта.

Ростовцева И. Николай Заболоцкий. Литературный портрет. — М., 1976.

Эта небольшая книга в основном посвящена творчеству поэта, своеобразию его эстетической позиции и связям его стихов с традицией русской философской лирики XIX века.

Н. А. Заболоцкий. Огонь, мерцающий в сосуде... Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. — М., 1995.

Избранные произведения поэта даны в этой книге параллельно с его подробнейшей биографией, написанной сыном Никитой Заболоцким, с многочисленными документами и мемуарами. В книгу вошло также несколько избранных критических статей о творчестве писателя.

МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ШОЛОХОВ

(1905—1984)

Детские и юношеские годы, семейное окружение Михаила Шолохова, создателя уникального для всей мировой культуры XX в. трагедийного романа-эпопеи «Тихий Дон», лауреата Нобелевской премии (за 1965 г.), долгое время освещались нормативно, даже парадно. В биографию Шолохова, одного из самых трагичных художников XX в., вносились

много поправок «на величавость», на благополучие, внешнюю образцовость, рассчитанных только на формирование образа идеального народного летописца, живущего «ради народа и среди народа».



Формирование такой образцовой биографии-анкеты началось почти сразу же после выхода «Тихого Дона». Уже в 1929 г., через год после публикации первых книг гениального романа, И. В. Сталин напишет о «знаменитом писателе нашего времени тов. Шолохове»,

как бы предопределив и установку на создание «бронзовой», даже «позолоченной» биографии писателя. Шолохов должен был, как говорилось в те годы, представать перед народом «чистым как стеклышко».

Между тем судьба Шолохова, по образному выражению биографа писателя В. Осипова — автора книги «Михаил Шолохов: годы, спрятанные в архивах» (1995), — была «изначально определена на беды вперемежку с победами».

Род Шолоховых восходит к новгородскому крестьянину Степану Шолоху (конец XV в.) и систематически прослеживается с середины XVII в., от Фирса Шолохова (около 1644 — между 1708—1715) до купца Михаила Михайловича Шолохова, родного деда писателя, поселившегося на Дону, в Вешенской, в середине XIX в. До этого Шолоховы жили в Зарaysке Рязанской губернии в Пушкарской слободе и были, как пушки, близки по статусу казакам.

Михаил Михайлович Шолохов, перейдя из служилых людей в мещансское сословие, основательно укоренился в станице Вешенской. Он женился на дочери купца Мохова (его потомок живет и на страницах «Тихого Дона»). Отец будущего писателя Александр Михайлович Шолохов (1865—1925)

после окончания церковно-приходской школы — приказчик, заведующий мануфактурной лавкой в хуторе Кружилине, владелец галантерейной лавки и склада для ссыпки зерна. По делам, связанным с закупкой и перепродажей хлеба, он часто бывал в соседнем с Кружилином родовом имении помещика Попова — Ясеновке (в «Тихом Доне» имение Листницких Ягодное), где и познакомился с будущей матерью писателя, горничной хозяев Анастасией Даниловной Кузнецовой, в девичестве Черниковой (1871—1942)...

«Судьба матери одарила автора «Тихого Дона» двумя самыми поэтическими образами в романе — Аксиньи и Ильиничны», — отметит современный шлоховед В. В. Васильев. Красивая горничная с черными, «цвета вороньего крыла» косами да еще с прекрасным голосом и слухом (мать словно передала Шолохову трепетную любовь к украинским и донским песням) стала в Ясеновке объектом ухаживаний молодого пана. Может быть, она и любила его вплоть до его женисьбы на некоей вешенской панне (тургеневской барышне Листницкого), вдове польских кровей, не смущаясь явного социального неравенства? Чтобы скрыть «грех», Анастасию спешно выдали замуж за пожилого вдовца казака Стефана Кузнецова, но «грех» вскоре обнаружился (она родила девочку), и после изdevательств, побоев оскорбленного мужа, смерти девочки Анастасия, женщина, безусловно, гордая, с твердым характером, опять вернулась в Ясеновку — Ягодное. Отсюда ее, «двоемужнюю», т. е. не разведенную с тем же Кузнецовым, без обряда венчания и взял в жены одинокий Александр Михайлович Шолохов. 11 (24) мая 1905 г. Анастасия Даниловна — ей было уже 34 года — родила сына Михаила. Он был ее единственным ребенком; правда, до 1913 г. (до смерти первого мужа, до нового венчания) он носил имя Стефановича Кузнецова. Это усиливало отчуждение родни от всей необычной семьи.

Неудивительно после этой предыстории то «чрезмерное», как бы преувеличенное материнское чувство исстрадавшейся Ильиничны в «Тихом Доне»: она в finale «Тихого Дона» ждет Григория как... единственного ребенка?! «Маманя по нем, ну, чисто истосковалась вся! Она его иначе и не зовет: „Мой младшенький“», — говорит сестра Григория Дуняшка Аксинье, искренне не обижаясь, что она — еще более «младшенькая» дочь — как бы для матери и не в счет... Собственно, и все другие младенцы, чаще всего мальчики, «даваемые Шолоховым в руки отчаявшимся, с исковерканной судьбой героям» (так однажды сказал В. П. Астафьев), — будь то

дразнимый сверстниками Нахаленок («а ты — мужик, и тебя мать под забором родила!»), Мишатка Мелехов в «Тихом Доне», Ванюшка в «Судьбе человека» — окружены той же исключительной тревогой взрослых, как их последняя, единственная опора. Сцена в романе у плетня лунной ночью, когда Аксинья видит старую Ильиничну, шепчущую: «Гришенька! Родненький мой!», — это диалог, гениальное двуоголосие, раздвоение единого драматичного жизненного опыта матери, прототипа обеих героинь.

«Великим упрямцем» назовет Шолохова К. М. Симонов, отдавая, видимо, должное именно его воле к яркой творческой самореализации, к победе над катастрофами даже исторического плана. Так, вопреки всем бедам войн, Гражданской войны юный Шолохов не бросил учебы в гимназиях (Москвы, Богучара, а в 1918 г. — Вешенской). Фактически бедствующая семья Шолоховых — часто они снимали комнату на троих у хозяев — оказывалась на линии фронта в Вешках, хуторах Рубежном, Плещакове. И все же в 1922 г., побывав то заготовителем, то продотрядником, однажды едва не расстрелянным бандой Махно, то учителем для безграмотных, — юный упрямец отправился в Москву, чтобы продолжить учебу и заняться литературным творчеством.

Где он жил, чем занимался в Москве? Кто запомнил будущего автора «Тихого Дона» на московских изогнутых улицах?

Поступить даже на рабочий факультет (рабфак) для последующего перехода в студенты Михаилу Шолохову не удалось: он не имел ни стажа рабочего, не был комсомольцем с рекомендательной характеристикой. Чтобы как-то прокормиться, ему пришлось работать то каменщиком, то грузчиком на Ярославском вокзале, то счетоводом. На фотографиях тех лет Шолохов, «молодой орелик», по образному определению А. С. Серафимовича, чаще всего в кубанке, в гимнастерке, с неунывающим взглядом. Он стилизован «под казака», как некогда юный Есенин был наряжен в духе рязанского картишного мужичка Леля. Между тем его жизнь в Москве — и не его одного, а с 1924 г. и жены Марии Петровны — на всякого рода тесных квартирах была неуютной, трудной. «За стеной стучат молотками мастеровые люди. А мы радовались, как дети. Жили скучно, иногда и кусочки хлеба не было. Получит Миша гонорар — несколько рублей, купим селедку, картошку — и у нас праздник. Писал Миша по ночам, днем бегал по редакциям», — вспоминала жена писателя М. П. Шолохова.

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

По прибытии в Москву Шолохов (благодаря новому знакомому Василию Кудашеву, молодому литератору из крестьян) попал в литературную группу «Молодая гвардия», собиравшуюся на Покровке (секретарь ее Марк Колесов — в последующем близкий друг Н. Островского). В этой группе Шолохов познакомился со студийцами, молодыми поэтами и прозаиками — А. Безыменским, А. Веселым, М. Светловым, Ю. Лебединским, В. Герасимовой, начинающим А. Фадеевым и др. Он мог встречать, слушать более опытных литераторов — Н. Асеева, В. Шкловского, О. Брика, В. Маяковского. Благодаря тому же Кудашеву, работавшему в «Журнале крестьянской молодежи», в этом журнале были опубликованы первые рассказы-этюды Шолохова: «Пастух», «Алешка», «Кривая стежка», «Калоши».

В 1926 г. Шолохов вернулся на Дон.

Решение это — поистине судьбоносное для создателя «Тихого Дона» — покинуть новое литературное окружение, основать свое «литературное гнездо», дом на Дону как оплот независимости и нерасторжимой связи с родиной, было не случайным. В 1926 г. у Шолохова родилась дочь Светлана, и Мария Петровна сразу же уехала с ней из Москвы на родину. Но это лишь одна из причин возврата Шолохова в родные края. Важнее другое — буря над Доном в 1917—1920 гг., величайшее историческое событие, которое властно притягивало к себе ум и сердце молодого художника.

Следует отметить, что долгие годы в угоду официозной канонизации своего образа, ради создания идиллического фоторяда встреч и бесед классика соцреализма писатель писал в урезанных, высветленных анкетах о жене: «учительница из станицы Букановской». Но Мария Петровна была дочерью П. Я. Громославского (18...—1939), выпускника Новочеркасской духовной семинарии, псаломщика, наконец, станичного атамана (до 1916 г.), поистине «живой казачьей энциклопедии» (В. Воронов). Он пережил и трагедию «белого стана», и казачье восстание 1919 г.

В «Тихом Доне» старовер-возница говорит, например, о «вкладе» комиссара Малкина в пресловутое раскачивание: «Собирает с хуторов стариков, ведет их в хворост, вынает там из них души, телешит их допрежь и хоронить не велит родным». Оказалось, что этот самый Малкин... квартировал в доме П. Я. Громославского. А после публикации «Тихого Дона» этот искоренитель старины, ставший в 30-е гг. крупным «чистильщиком» в ОГПУ, высказал кров-

ную обиду на Шолохова и его роман («даже фамилии Малкин не изменил») самому Сталину. Правда, от просьбы Малкина исключить его фамилию из романа Stalin с досадой отмахнулся.

Другая подробность, безусловно возникшая в атмосфере бесед, рассказов П. Я. Громославского: выборы нового донского атамана взамен застрелившегося весной 1918 г. Каледина на войсковом кругу в Новочеркасске. Перед взором неискушенных станичных атаманов явился молодцеватый парадный генерал, с «густым засевом орденов» на мундире, «смахивающий... ажник на Александра III», и умилил выборщиков-стариков. Реальный П. Н. Краснов, плодовитый писатель в эмиграции, не разделявший мнений ни о своем писательском равенстве с Шолоховым (их уравнивал Г. В. Adamович), ни о якобы «картинных донцах» Шолохова (В. Nabokov), ни тем более барского, кастового мнения И. А. Бунина («Кончил вчера вторую книгу „Тихого Дона“. Все-таки он хам, плебей»), был восхищен правдивостью романа. На вопрос: «Значит, и то, что написано им о вас... тоже глубоко правдиво?» — отвечал так: «Безусловно. Факты верны, а освещение этих фактов? Должно быть, и оно соответствует истине. Ведь у меня тогда не было перед собой зеркала».

Московское «комсомольско-пролетарское» окружение Шолохова не давало ему таких «зеркал», которые отражали бы все пути и судьбы казачества в годы смуты, всю трагедию заблуждений «русской Вандеи». Что можно было сказать о ярком и сложном прошлом казачества, о роде Шолоховых и Громославских, о песнях и самой природе этого края, если занять по отношению к былой России «расстрельную», нигилистическую позицию крикливых разрушителей? А они в те годы писали о России, о прошлом ее в духе таких заклинаний:

Цыц! Пропадай, старая!
Не мешай, старуха, достраивать!
(A. Ясный)

Полумертвое Прошлое прет,
Лезет из брешей и скважин.
(С. Родов)

Отметим, что молодой Шолохов, даже зная трагические узелки в судьбе матери и отца, не мог назвать прошлое полумертвым, не мог только осуждать и проклинать его. Он не

мог изгнать из памяти ни бескрайних донских просторов с жарким солнцем над Доном, ни самих казаков — этот веселый, добродушно-насмешливый, песенный народ.

Как бы ни отгораживали Михаила Шолохова от этого наследия социальными перегородками — «иногородний», «выходец из трудовых низов», «юношой-комсомольцем бился с кулаками» и т. п., — он не мог быть отделен, оторван от этой земли, ее чудесного языка, песен о «батюшке тихом Доне»...

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

Веками (со времен Разина, Пугачева) донская земля, «Донщина» была гнездом колоритнейшего народного быта, «Гуляй-полем», пристанищем самых вольнолюбивых и дерзких натур.

Сестра Григория Мелехова Дуняшка, тоже казачка, искренне смеется, когда видит, как в 1919 г. въехавшие в их хутор «всадники (красноармейцы), безобразно подпрыгивая, затряслись на драгунских седлах» («Тихий Дон»). Увы, эта достовернейшая подробность в романе, возникшая естественно, как дыхание, как голос памяти, породила злое обвинение: «Да разве можно так писать о красноармейцах?! Да ведь это же контрреволюция!» И писатель вынужден был ссыльаться на впечатления детства и юности: ведь есть же седла казачьи, с высокими луками и подушкой, и «драгунские», в которых, естественно, и ехать нельзя, «не подпрыгива», «не улягая».

Казачество — это состояние целого края, сообщества людей, когда рядом почти нераздельно существовали и «война» и «мир», пашня, курень (изба), тихие могучие волы и боевой конь, копье, всегдашая готовность мужчин к походу, сражению. В какой-то мере это была обширная «Запорожская Сечь», подобная той, что изображена в «Тарасе

Бульбе» Гоголя. И даже подобная тому состоянию Руси, когда воины были «с конца копья вскормлены» («Слово о полку Игореве»). Но рядом с «войной» и «миром» как возвышенными состояниями духа жил еще и анархический «бунт»: с Дона вышли некогда и Разин, и Пугачев — воплощение «русского бунта, бессмысленного и беспощадного».

В «Тихом Доне» Шолохов внятно скажет об этой двойственности поведения казаков в феврале 1917 г.: с одной стороны, казаки, включая императорский конвой из казаков, так и не поняли «отречения» царя, чересчур светского жеста, не приняли отречения душевно, но, с другой стороны, и не стали бороться с агрессивной заводской и мужицкой Русью за царя, империю, за старый строй. Таков был их исторический кругозор. «Сердце царево в руке Божьей», — вели они. Бог «выронил» его, «выронил» Россию — делать нечего, Бог и спасет ее.

В казачьей общине были, безусловно, и свои «богачи» и «бедняки». Но Шолохов-юноша застал еще и дух своеобразного равенства, общности, уважения к личному мужеству, удали, трудолюбию. Богач Коршунов в «Тихом Доне», видя трудолюбие бедноватой семьи Мелеховых, отдал свою дочь в этот куда менее обеспеченный дом. Что-то искусственное есть в той «ячейке» подпольщиков, раскалывающих хутор Татарский, которую сколотил функционер Штокман: ей фактически неоткуда было взяться! Когда Штокман был арестован, то казак, отвозящий его в тюрьму, ощущая полнейшую и нородность этого агитатора, боится говорить с ним, кричит «ди-чальным хриплым голосом»:

— Сиди! Зарублю!

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

Так «отстало» казачество от времени, от всех стадий созревания революции. Царей уже умели убивать. Но как же оно опередило всех в другом: в глубочайшей любви к земле, к воле, в красоте и мощи чувств! Отчетливее всего врезалось в память писателя всеобщее устремление казаков, детей природы, к земле, к круговороту природы, к простым и ясным для каждого первоосновам человеческого бытия, свободным от всякой «политики», от листовок и лозунгов, от проповедей вражды. «...Когда представлял себе, как будет к весне готовить бороны, арбы, плесть из краснотала ясли, а когда разденется и обсохнет земля, — выедет в степь; держась наскучившимися по работе руками за чапиги, пойдет

за плугом, ощущая его живое биение и толчки; представляя себе, как будет вдыхать сладкий дух молодой травы и поднятого лемехами чернозема, еще не утратившего пресного аромата снеговой сырости, — теплело на душе» — так сказал писатель о главном жизнеощущении Григория Мелекова.

В такие мгновения жизнь неделима на «проклятое» прошлое и «светлое» будущее, на нечто «реакционное» и сугубо «революционное». Здесь, в степи, над Доном, каждое усилие пахаря, женщины-матери — путь к единению с миром, а не путь раскола. Жизнь здесь знает свою красоту. Саму степь или Дон не нужно сравнивать с чем-то вне их стоящим, с доктриной, программой, чтобы «похвалить» их ценность! Казачьи полки, возвращаясь со службы, переезжая через «тихий Дон», единственный для них, восторженно и умиленно бросали в реку что-то памятное! В этом труде на пашне, в воскрешении на благо человека животворящей силы земли в сущности есть все, что где-то называют красотой, добром, светом, вечностью, свободой.

Дон потому и считался реакционным, «непрогрессивным», что здесь одна часть народа долго не желала делиться на классы, явно не хотела никак истреблять другую во имя идеи. И как же трудно было вести Штокману «агитработу» в застойном хуторе Татарском! В такой косной массе, дрожащей настоящим, живущей единством. Даже свирепая драка казаков на мельнице с украинцами-тавричанами (из-за очереди на помол) совсем не похожа на желанный Штокману эпизод классовой борьбы, пробуждения революционного сознания: возы с зерном и у тех и у других одинаково обильны...

Даже в 1917 г., пройдя сквозь стихию смертей на войне, холодные окопы, ожесточение атак, казаки не понимают, как может Бунчук мгновенно, без суда убить офицера-монархиста Калмыкова (буквально заткнуть ему рот) в ответ на его непонятные казакам обвинения в адрес большевиков: «Вы не партия, а банда гнусных подонков общества! Кто вами руководит? — немецкий главный штаб!» «Пуля вошла ему в рот, — сообщает писатель о выстреле Бунчука, — взвилось хрипкое эхо». А что же делают и ощущают онемевшие казаки? Они ошеломлены и лишь тупо, совершенно бессмысленно (для Бунчука) спрашивают агитатора-палача, разделяющего народ на врагов:

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

Бунчук сжал плечи Дугина; вонзая в глаза ему *насталинны*й (необычный, говорящий о чужеродности этой психологии ненависти неологизм. — В. Ч.), неломкий взгляд, сказал странно спокойным потухшим голосом:

— Они нас или мы их!.. Середки нету. На кровь — кровью...»

«Донские рассказы» (1920) и «Лазоревая степь» (1920) как новеллистическая предыстория эпопеи «Тихий Дон» (1928—1940). Известно, что «Тихий Дон» заканчивается многозначительной сценой. Ее можно назвать так: «Прощай, оружие»... Григорий Мелехов по мартовскому льду переходит Дон, уже видя родной дом, и бросает под лед винтовку, подсумок, патроны (невольно, по инерции пересчитав их). Он бросает то, с чем не расставался с 1914 г., т. е. целых шесть лет. Сам Шолохов ценил это мгновение прощания с оружием, пожалуй, выше, чем знаменитую сцену встречи Григория с сыном Мишаткой. «Гришка выбросил оружие под лед, — тихо сказал Михаил Александрович. — Под лед! — усилил он интонацию в голосе. — Мелехов вернулся к родной земле! В нем еще жива душа. В этом — его сила! Вот это и есть самая большая находка!» — вспоминал один из современников писателя.

«Донские рассказы» — это не прощание, а встреча с оружием, это стихия ожесточения, а не примирения. Говоря о «Донских рассказах», один из старейших шолоховедов Ф. Г. Бирюков искренне признается: «Страницы рассказов густо окрашены кровью». Это печально, но, увы, действительно так: молодой писатель хотя и воссоздает притихшую Донщину (после решающих сражений Гражданской войны, ухода Деникина и даже Врангеля из Крыма), но как бы раздувает гаснущие огоньки вражды, превращает мелкие банды и красные продотряды в своего рода долговременно действующие армии, вечно подстерегающие друг друга, нападающие внезапно. Здесь война без границ, без фронтов. Она бушует в семьях, истребляет руками отцов детей и наоборот. Сюжеты кровопролитий, братоубийств, сыноубийств на почве всячески подчеркиваемого классового размежевания, социального типового конфликта весьма иллюстративно изображенных «богачей» и «бедноты» буквально переполняют книгу. Фактически вся серия донских новелл предельно социологична, основана на типовых ситуациях избиения, уничтожения части народа другой его частью. Доводы для истребления — на уровне агитки, лозунга.

В рассказе «Родинка», например, белогвардейский атаман зарубил в бою красного командира... по родинке узнал в умирающем сына и покончил с собой после этого открытия:

«Сынок!.. Николушка!.. Родной!.. Кровинушка моя...

К груди прижимая, поцеловал атаман стынившие руки сына и, стиснув зубами запотевшую сталь маузера, выстрелил себе в рот...»

В рассказе «Продкомиссар» казак Игнат Бодягин поддерживает беспощадное решение трибунала: казнить родного отца за саботаж... Классовая ненависть сильнее родственных чувств. Игнат позволяет себе только маленькую слабость, говорит отцу «придушенно»: «Не серчай, батя...» Правда, и сам — этим подчеркнута человечность героя — в финале погиб, спасая от банды ребенка.

Такой концентрации нарочито классовых схваток, глубины деления народа на классы, в целом стихии кроворазлития, пожалуй, вся проза 20-х гг. достигала лишь в отдельных произведениях: в «России, кровью умытой» (1924—1936) А. Веселого, в повестях «Черноземье» (1922) П. Низового и «Батага» (1924) В. Шишкова. А автор последней даже назвал эту повесть о жутком кровопролитии в Сибири, в Кузнецке, организованном анархистом-партизаном Зыковым, «страшная русская сказка-быль».

Молодой Шолохов, воспроизведя, сгущая, концентрируя страшные эпизоды и мотивы ненависти, ожесточения, писал отнюдь не сказки, не что-то чрезвычайное в жизни. Он враг романтических красот, он яростно повторял уже в те годы, что нельзя пересчур живописно, красочно писать о смерти среди «седых ковылей», приписывать погибающим состояния, когда они «умирали, захлебываясь красивыми словами»: «Поросшие подорожником и лебедой окопы (их можно видеть на прогоне за каждой станицей), молчаливые свидетели недавних боев, могли бы порассказать о том, как безобразно просто умирали в них люди» («О Колчаке, крапиве и прочем»).

«Донские рассказы» порой подчеркнуто натуралистичны, антиромантичны, а в языковом плане активно обращены к достовернейшей просторечной народной стихии языка. Такие словечки и обороты речи, как *откель, играйся, зайдешься, опосля, вы для меня есть порожнее ничтожество, из хаты слышалось плачущее кряхтенье раненого пулеметчика, прохрипел, набухая злобой* и т. п., призваны были подчеркнуть прозаичность, будничность всего происходящего.

Однако полной победы над абстракциями, догмами о смысле, о «красоте» Гражданской войны молодой художник добиться еще не мог. В целом он ориентировался на господствовавшую в те годы «сабельную традицию» изображения, героизации Гражданской войны — это явный праздник трудящихся и эксплуатируемых, время их безграничного торжества над богачами, угнетателями, мести труда капиталу. Даже мести Христу-капиталисту! Нет вообще убийства как такового — есть классовая месть, не сдерживаемая никакой общечеловеческой моралью. А значит, отменяются и муки совести, чувство греха...

В 1921 г. был вынужденно принят нэп, принят после массы крестьянских восстаний (на Тамбовщине, в Сибири). Уже нельзя было беззастенчиво, на основе «революционного правосознания», выграбить хлеб у крестьян во имя революции. Правда, целый ряд писателей, без конца воспевавших сабельные деяния, рубку, романтику классовой мести, испытали чувство разочарования, утраты Родины-революции, испуга за весомость своих фраз, псалмов о «красной правде» Октября: так, поэту Н. Асееву казалось, что «кращено рыжим, а не красным время», что даже знамена «порыжели», и он отворачивался от времени: «Как я буду твоим поэтом?»

Молодой Шолохов тоже по-своему не осознал, что язык и нравы военного коммунизма, язык насилия и скорейшей казни буржуев в 1923—1925 гг. в измученной стране уже несостоятельны. С каким-то азартом юности, со свирепой ревностью, провоцирующей революционную нетерпеливость, Шолохов раздувает угольки гаснущего костра... В «Донских рассказах» сконструирован мир, где еще действует закон: «Ваше слово, товарищ маузер...» Хлеб у крестьян отбирается в атмосфере самосуда.

«Я — человек прямой, у меня без дуростей, я хлеб с напралом качал. Приду со своими ангелами к казаку, какой побогаче, и сначала его ультиматой: „Хлеб!“ — „Нету“. — „Как нету?“ — „Никак, говорит, гадюка, нету“. Ну я ему, — говорит герой рассказа, — конечно, без жалостей маузер в пупок воткну и говорю малокровным голосом: „Десять пуль в самостреле, десять раз убью, десять раз закопаю и обратно наружу выброю! Везешь!“» («О Донпродкоме и заключениях заместителя Донпродкома товарища Птицына», 1923—1925).

Безусловно, молодой Шолохов уже умел стягивать, собирать события и характеры в тесное пространство «малоформатного» рассказа, раскрывать мозаику взаимосвязей личности и ее окружения, отбирать детали и словесные краски для передачи душевных самодвижений, самоанализа героев. Он прекрасно понял технологию новеллы: в ней — краткость «малых действий», быстрое развертывание конфликта, характера на тесной, мгновенно разрушающейся площадке, неожиданная концовка. Шолоховский новеллистический мир уже очень отчетливо виден и слышен.

Он уже умеет изображать и само... слово! Естественное течение речи очень умело перебивается, нарушается вторжением метафоры, яркого сравнения, неожиданного эпитета, изгоняющих автоматизм восприятия текста. Картину мира, его слышимость и видимость резко обогащают, например, такие сближения природного и душевного мира, как «зазывно *помаргивает смерть*»; «сады *обнестились*: зацвели цветом молочно-розовым»; «ночь *раскрылатилась* над степью и молочной мутью закутала дворы»; «набат звонко *хлестнул тишину* и *расплескался* над спящей станицей»; «ветер *дураливо* взвихрил и закружил белесую пыль»; «батьке вязы свернут» (т. е. погубят, убьют) и т. п.

Целый ряд рассказов (скажем, «Жеребенок» и особенно «Шибалково семя») свидетельствовал о том, что Шолохова уже не устраивала поэтика агиток, лозунгов, примитивных объяснений творящихся кровопролитий. Герои его обладают как бы двумя уровнями сознания, двумя глубинами души. У них образовался поверхностный, самый «политизированный» слой якобы сознания, внедренная извне система оценок, выводов, которые, в сущности, чужеродны, подброшены листовкой, докладом, криком оратора на митингах, лукавой агитбеседой. Едва ли можно предположить, что уже и тогда Шолохова устраивали целиком такие пустые словесные трафареты для «объяснения» убийств или для обоснования добрых поступков, которые мелькают в «Донских рассказах»:

«Петъка Кремнев сказал как-то: Махно — буржуйский наемник» («Путь-дороженька»);

«А теперь мы тебя вылечили, пускай твое сердце еще постучит — на пользу рабоче-крестьянской власти» («Алешкино сердце»);

«Я материю их агитировал, и все со мной согласились, что Советская власть есть мать наша кормилица и за ейный

подол должны мы все категорически держаться» («Председатель реввоенсовета Республики»).

Но уже в это время молодой прозаик почувствовал: есть в людях (кроме «политизированного» слоя сознания) и иная глубина, совсем иной слой мироощущений, ответственности за жизнь, за народ и Россию. Эта глубина и сложнее, и важнее, тем более ярче слоя чужеродной политизированной словесной трескотни.

Бесхитростный Яша Шибалок, пулеметчик сотни особого назначения в рассказе «Шибалково семя», проще говоря, винтик в машине насилия, неожиданно вносит исправление, «корректиvu» в мораль, предписанную насилием, во всю пресловутую романтику расстрелов. Он убил совестливую «шпионку» из банды атамана Григорьева, но на грубоватое, жестокое предложение сотни относительно младенца, своего и этой шпионки сына, вдруг нашел иную, не предусмотренную механизмом террора общечеловеческую правду, нашел свой ответ:

«Хлебнул я горюшка с этим дитем.

— За ноги его да об колесо!.. Что ты с ним страдаешь, Шибалок? — говорили, бывало, казаки.

А мне жалко постреленка до крайности. Думаю: „Нехай растет, батьке вязы свернут — сын будет власть Советскую оборонять. Все память по Якову Шибалку будет, не бурьяном помру, потомство останется“.

Место «Донских рассказов» по отношению к «Тихому Дону» нельзя толковать однозначно. Они действительно подготовили будущую эпопею, помогли писателю подняться над узкими схемами, догмами о радостной «революции-празднике», были этапом прозрения, ступенью в обогащении просторечием самого языка, школой образности... «Тихий Дон» развивал многое, что робко пробивалось в ряде «Донских рассказов». Но, с другой стороны, Шолохов в «Тихом Доне» часто явно преодолевал тот культ насилия, жаргон «ультиматумов», идеал бойца — винтика революции «с Лениным в башке и с наганом в руке», которые объективно господствовали в этом раннем его цикле. Если в «Донских рассказах» только красноармеец Трофим (а не «беляк»), например, мог погибнуть, спасая жеребенка, а убивший его белый офицер лишь «равнодушно двинул затвором карабина, выбрасывая дымящуюся гильзу», то в «Тихом Доне» и офицер Листницкий, и множество других персонажей из «белого стана», и тем более Григорий Меле-

хов возвышены до глубокого понимания красоты Донского края, ценности человеческой жизни, вообще всего, что «душа облекает в плоть»...

История создания и публикаций романа «Тихий Дон» — это одновременно история становления великого художника (самопреодоления) и торжество гуманистической мысли о России и революции. Шолохов не просто ввел множество новых фактов (прежде всего грандиозный факт восстания — протеста казаков против террора в отношении казачества, проводимого Троцким в 1919 г.), освоил жанр эпопеи (впервые после «Войны и мира» Л. Н. Толстого). Шолохов боролся с явным непониманием своего замысла, убеждал в глубочайшем трагизме революции, раскола народа на враждующие группы. Никакого ликующего праздника угнетенных с барабанным грохотом в кипении революции нет: это кровавый путь обновления, может быть, неизбежный, но противоречивый и страшный для отдельного человека, его семьи, целого рода и всей страны. Нельзя говорить о том, что народ только «очищается» в революциях от навыков покорности, рабства: он часто и дичает, безумеет, попросту звереет от вседозволенности, ломает нерушимое, становится игрушкой злых сил. Особенно осторожным следует быть с разжиганием революции в России — и об этом сказал «Тихий Дон».

Роман, с самого начала имевший название «Тихий Дон» (название «Донщина» относится к совершенно иной, написанной повести о казаках-большевиках Подтелкове и Кри вошлыкове), Шолохов создавал с осени 1925 г. В отрывке, датированном «1925 год. Осень», обнаруженному Л. Е. Колодным (20 стр. текста), главный герой назван Абрам Ермаков (не Григорий Мелехов) и действие начинается с отказа казаков идти на Петроград с генералом Корниловым летом 1917 г. Эта находка полностью подтверждает прежнее объяснение — в 1937 г. — Шолоховым своего замысла: «Привлекала задача показать казачество в революции. Начал я с участия казачества в походе Корнилова на Петроград... Донские казаки были в этом походе в составе третьего казачьего корпуса... Начал с этого... Написал листов 5—6 печатных. Когда написал, почувствовал, что не то... Для читателя останется непонятным — почему казачество приняло участие в подавлении революции? Что это за казак? Что за область Войска Донского?»

Эпопея начиналась фактически с нынешней 2-й книги, без предыстории. А затем — уже от нее — действие то ото-

двигалось назад, в 1914 г., в хутор Татарский, в дом семьи Мелеховых и их соседей, то продвигалось вперед, к событиям 1917—1919 гг. Шолохов созидал роман, но и роман созидал Шолохова.

О мужестве и благородстве писателя (по отношению к людям, помогавшим ему) говорит простой факт: реальный казак Харлампий Ермаков, участник восстания против троцкистского расказачивания, в середине 20-х гг. жил уже под угрозой ареста. Попросту говоря, на него, якобы «душегуба», писали доносы члены семей, где были погибшие красные казаки, требовали казни, грозили ему точно так же, как Михаил Кошевой в «Тихом Доне» грозит Григорию Мелехову даже после его возвращения из Первой Конной. Шолохов не хотел привлекать к Ермакову особого внимания (произошла замена Абрама Ермакова на Григория Мелехова). Он продолжил, судя по письму к Х. Ермакову (весна 1926 г.), общение с ним, получал «дополнительные сведения относительно эпохи 1919 г.» (письмо это найдено было литературоведом К. Приймой в архиве ростовского КГБ). Это общение с обвиненным и вскоре расстрелянным человеком требовало большого мужества: судьба реального погибшего Ермакова наложила особый трагический отсвет и на финальные действия живого Григория Мелехова.

Первая часть романа — описание двора, семьи Мелеховых, история замужества Аксиньи, приезд хорунжего Мануйлова (будущий Листницкий), перваяссора Григория с отцом из-за Аксиньи, наконец, сватовство к Наталье — была создана, как справедливо заметил Л. Е. Колодный, в режиме «бури и натиска» в ноябре 1926 г. Есть в этом черновике расхождения с каноническим текстом романа — так, отец Григория еще зовется Иваном Семеновичем, а не Пантелеем Прокофьевичем, семья Коршуновых живет еще где-то вне хутора, на отшибе... Но уже прочерчен путь, уводящий соперников, Григория и Степана Астахова, в 1914 г., на поля Восточной Пруссии.

«Тихий Дон» (1—2-я книги) был опубликован благодаря активному участию А. С. Серафимовича, назначенного в конце 1927 г. редактором журнала «Октябрь», в № 1 за 1928 г. И почти сразу же — даже вопреки высоким оценкам А. В. Луначарского, А. М. Горького, А. А. Фадеева, самого Серафимовича, призывавшего не учить Шолохова, а учиться у него, создателя «Илиады» Гражданской войны, — начались споры о том, «куда течет „Тихий Дон“». Они показали, что Шолохов — гуманист, летописец, глубоко народный ху-

должник, намного опередил свое время. Многие братья по перу еще жили романтическим упоением от сабельных походов, любовались рубкой голов. Шолохов показал красоту жизни мирной, даже патриархальной, важность покоя и единения народа. А ведь это (а не разобщение) уже было — в последнее предвоенное десятилетие! — чрезвычайно важным. Его не хотели понять: послышались обвинения в том, что «расплывчатая идея установка романа», что Шолохов «любуется кулацкой сытостью, зажиточностью». Возникли обвинения (в 1930 г.) в плагиате. Наконец, выросла целая система препятствий для публикации 3-й книги романа, посвященной Верхнедонскому восстанию казаков в 1919 г. Писать о Гражданской войне со стороны «белого стана», жалеть «реакционеров» как живую яркую часть, пусть и за-блуждающуюся, единого народа, жалеть их семьи, детей — даже после «Белой гвардии» («Дни Турбинах») М. А. Булгакова — как бы не полагалось. «Куда течет „Тихий Дон?“» — вопрошали наиболее «бдительные» критики. О том, насколько трагично было положение Шолохова, свидетельствуют материалы встреч и бесед писателя с И. В. Сталиным (на даче А. М. Горького в 1931 г.), когда Stalin требовал, говоря о «мягком изображении» Корнилова, его «образ уже сточить», а затем рекомендовал вообще доказать, что «Тихий Дон» течет в правильном направлении. Беседа их протекала так:

«— А вот некоторым кажется, что третий том „Тихого Дона“ доставит много удовольствия белогвардейским эмигрантам. Что вы об этом скажете?

Шолохов ответил:

— Хорошее для белых удовольствие. Я показываю в романе полный разгром белогвардейщины на Дону и Кубани.

Помолчав, подумав, раскурив трубку, Stalin ответил:

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

В беседах с А. М. Горьким, предшествовавших съезду, созданию Союза писателей, Stalin, отвечая на вопрос о феномене Григория Мелехова, командира белой дивизии, объективно якобы оправдывал, разрешал эту крайность: «Это казак. А среднерусский крестьянин не мог стать командиром белой дивизии». Но и это не смиряло неистовых ревнителей. Федор Гладков, автор «Цемента», самый упорный недоброжелатель Шолохова, почти не скрывал классовой неприязни и к роману, и к Шолохову: «У меня свой взгляд на этого писателя. Идеализируя казачество, он противопо-

ставляет ему большевиков как жалких евреев (первый том „Тихого Дона“). Большевиков он не знает и не любит. Они способны только на анархию и грабежи („Поднятая целина“). И я не знаю, что, собственно, в Шолохове от социалистического реализма» (по рукописным материалам В. В. Васильева).

Существовал (помимо обвинений во внеклассовости, запретов на публикацию, обвинений в недостаточном очернении Корнилова и белых офицеров) и еще один, самый кошмарный, путь разрушения романа. Шолохову стали усердно рекомендовать один поворот сюжета: быстренько «перевоспитать», «перековать» Григория Мелехова... в большевика, свести его с пролетариатом, к которому он и так зорко присматривался. Не отдавать его белым! Уже А. С. Серафимович в первом из отзывов требовал от Шолохова немыслимого: «идти в самую толщу пролетариата» (из своеобразной военной обчины казачества) и... туда же вести заблуждающегося героя! В дальнейшем критики, явно «не разрешая» писателю ни погубить героя как замечательную человеческую ценность (это было бы обвинением революции!), ни оставлять его «у белых», требовали именно перевоспитать героя. Ведь перевоспитается же впоследствии, и весьма прочно, герой «Хождения по мукам» А. Н. Толстого белый офицер Вадим Рощин! Кстати, А. Н. Толстой, «красный граф», тоже требовал перековки Григория, исправления «ошибки»: «Григорий не должен уйти... как бандит. Это неверно по отношению к народу и революции».

Даже М. Горький, в целом активно помогавший публиковать «Тихий Дон», не избежал участия незадачливого разрушителя характера Григория Мелехова. 3 июля 1931 г. он написал А. А. Фадееву: «...автор («Тихого Дона». — В. Ч.), как и герой его, Григорий Мелехов, „стоит на грани между двух начал“, не соглашаясь с тем, что одно из этих начал в сущности — конец, неизбежный конец старого казачьего мира и сомнительной „поэзии“ этого мира. Не соглашается он с этим потому, что сам все еще — казак, существование, биологически связанное с определенной географической областью, определенным социальным укладом...» Далее он рекомендует Шолохову (и иным областникам!) осознать превосходство индустрии над деревней и молитвой, понять, что «фабрика более человечна, чем церковь, и что хотя фабричная труба несколько портит привычный лирический пейзаж, но исторически необходима именно она, а не колокольня церкви».

В этих условиях, да еще в трагической атмосфере коллективизации, в борьбе за своих друзей, неоправданно репрессированных работников Вешенского райкома партии, отрываясь надолго от письменного стола, чтобы спасти голодавшие станицы (об этом письма Шолохова И. В. Сталину, 1933 г.), роман «Тихий Дон» был закончен, спасен и в год его окончания (1940) удостоен Государственной премии.

«ТИХИЙ ДОН»

«Тихий Дон» — эпос и трагедия: глубина постижения исторических процессов, событий Гражданской войны и личных драм героев. Уже первые главы «Тихого Дона», вплоть до конца 2-й части, когда молодой казак Григорий Мелехов, призванный на службу, впервые покидает хутор Татарский, свой дом, жену Наталью и любящую его Аксинью, поражают редкой мощью «природных» красок, точностью деталей, ощутимостью вещей. Ничего приблизительного, блеклого, тусклого, невыразительного. Поймали, скажем, в донских водах Григорий с отцом сазана: он запоминается и в биении, окраске, форме: «Схлынула вода, и двухаршинный, словно слитый из меди, сазан со стоном прыгнул вверх, сдвоив по воде изогнутым хвостом. Зернистые брызги засеяли баркас».

Восходит солнце над Доном, степями, над мелеховским двором, что стоит на самом краю хутора. И это солнце — часть шолоховского эпического мира, близкая страстным, бурным характерам, населяющим этот мир. Оно не просто жаркое, южное, непохожее на северное солнце, которое усмиряют дожди, слякоть, которое, как писал Ф. И. Тютчев, «неохотно и несмело... смотрит на поля». Шолоховское солнце имеет огромную власть над миром, оно смело и охотно «смотрит» на мир, творит его:

«С крыши капало, серебрились сосульки, дегтярными полосками чернели на карнизе следы стекавшей когда-то воды. Ласковым телком притулялось к оттаившему бугру рыжее потеплевшее солнце, и земля набухала, на меловых мысах, залысинами стекавших с обдонского бугра, малахитом зеленела ранняя трава».

Самое любопытное, что шолоховское солнце не только воздействует на состояние героев, наделяя их радостями весны или лета, делая и их то «потеплевшими», то угрюмо-озабоченными. Оно и само поддается... человеческим воздей-

ствиям. Это солнце грозное, «независимое», но одновременно и крайне чувствительное. Оно «принимает» в себя человеческие тревоги, порывы, отчаяние, проклятия. И тут же окрашивается в цвета надежды или печали! Так, в финальном эпизоде эпопеи, когда Григорий Мелехов молчаливо, в полном одиночестве хоронит Аксинью, хоронит одну из последних своих надежд на осмысленную, нужную людям жизнь, его лицо озарило — какое неожиданное превращение! — «черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца». А задолго до этого промелькнет в эпопее солнце, вобравшее и иную печаль — вдов и сирот во время Первой мировой войны: **«По-вдовьему усмехалось бескровленное солнце, строгая девственная синева неба была отталкивающе чиста, горделива».**

Точно так же ведут себя и два других «героя» эпопеи, сквозные образы ее, определяющие самочувствие героев и меняющиеся вместе с состоянием этих героев: образ степного простора, бесконечной дали и образ песни, песенной души народа. Читатель «Тихого Дона» может и сам уловить особенность именно этих сквозных образов эпопеи — степного простора, песен о батюшке тихом Доне, о казачьей воле. Они возникают, как правило, в лирических отступлениях, в особых состояниях героев, прощающихся с прошлым. Шолохов одновременно рисует и окружающий хутор, дом Мелеховых, всю Донщину и... свое состояние тревоги, заботы о героях, наивных детях природы, людях «с солнцем в крови», с песней в душе:

«Степь родимая! Горький ветер, оседающий на гривах косячных маток и жеребцов. На сухом конском храпе от ветра солено, и конь, вдыхая горько-соленый запах, жует шелковистыми губами и ржет, чувствуя на них привкус ветра и солнца. Родимая степь под низким донским небом! Вилюйины балок, суходолов, красноглинистых яров, ковыльный простор с затравевшим гнездовым следом конского копыта, курганы в мудром молчании, берегущие зарытую казачью славу... Низко кланяюсь и по-сыновьи целую твою пресную землю, донская, казачья, не ржавеющей кровью политая степь!»

Как мы уже отмечали, Шолохов, начав «Тихий Дон» с эпизода мятежа Корнилова, решил как бы пояснить сущность казачества, его бытового уклада, природных и исторических предпосылок бытия. Но возникла отнюдь не предыстория, не вспомогательное, «поясняющее» описание области Войска Донского. Хотя очевидно, что автор «Тихого Дона»

сумел многое сказать и о походах казаков «против турок», об атаманах Платове и Бакланове, о распорядке службы казаков в лагерях, в Польше, о свадьбах и скачках, о купце Мохове, о взаимоотношениях казаков с иногородними и т. п. Главное, что вызвало затем упреки в идеализации казачества, любовании «сытой кулацкой жизнью» и т. п., состояло в том, что он показал сам дом, семейный очаг Мелеховых, всю стихию трудов на сенокосе, на пашне как нечто замечательное, прекрасное, почти священное.

В 1923 г., когда еще царствовало — в поэзии особенно — упоение разрушительством, О. Э. Мандельштам прозорливо предостерегал: «Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него... Но есть и другая социальная архитектура, ее масштабом, ее мерой тоже является человек, но он строит не из человека, а для человека... Кто осмелится сказать, что человеческое жилище, свободный дом человека не должен стоять на земле как лучшее ее украшение и самое прочное из всего, что существует?» («Гуманизм и современность»).

В сущности, Шолохов, без конца возвращаясь к дому Мелеховых, показав всех его обитателей как ярких, по-своему красивых людей (а разве не таковы Наталья, Ильинична, сам Григорий Мелехов?), отверг бесчеловечную традицию «невнимательности», неуважения к тому, что ломала, разрушала революция. Сколько писателей 20-х гг. воспевало разрушительную силу ветра, бури, урагана, не очень-то и всматриваясь в то, что они разрушали! «Свобода приходит нагая», — писал В. Хлебников, т. е. приходит без всякого прошлого, без песен и преданий, ей не нужно всматриваться в какие-то избы, в их обитателей. Шолохов выдвинул иную проблему: как сберечь человека, Россию в вихре революций, как отделить деяния революции «для человека» от тех, в которых сам человек только строительное средство, только кирпич и цемент для утверждения каких-то утопий, догм?

Отделить эти начала «из человека» и «для человека» в бурном потоке восстаний, войны на Дону, среди развалин домов, семей, стихий, братоубийств нелегко. Шолохову потребовалось воссоздать множество индивидуальных линий поведения, часто споров героев со временем, эпизодов отставания «своей правды» и стариком Мелеховым, и есаулом Листницким, и Натальей, и Михаилом Кошевым, и Григорием Мелеховым. Он услышал всех.

Крушение романтического монархизма. Одним из центральных эпизодов «Тихого Дона» и ключевых моментов в судьбе Евгения Листницкого, сквозного героя романа, появляющегося в 1-й книге (гл. VIII) в эпизоде скачек и исчезающего после полного краха белого движения, после призрачной женитьбы на «тургеневской девушке» (вдове погибшего друга), стала изумительная по словесной пластике сцена в Могилеве, в ставке царя Николая II после его отречения. Среди разноголосицы современных мнений о Николае II — от попыток канонизации его как почти святого, всем пожертвовавшего во имя блага России, взошедшего на Голгофу во имя ее покоя, до критики царя как «профнепригодного», бросившего корабль в канун шторма, — и ныне выделяется сцена в «Тихом Доне» как пролог последующей трагедии.

Евгений Листницкий видит, как уезжает из ставки император. Он уезжает в полном смысле слова в небытие. Ощущение бессилия, обреченности разлито во всем:

«Обуглившееся лицо его с каким-то фиолетовым оттенком. По бледному лбу косой черный полукруг папахи, формы казачьей конвойной стражи. Листницкий почти бежал мимо изумленно оглядывавшихся на него людей. В глазах его падала от края черной папахи царская рука, в ушах звенел бесшумный холостой ход отъезжающей машины и унизительное безмолвие толпы, молчанием провожавшей последнего императора».

Как превосходно говорит о бессилии, убивающем волю к защите царя, власть присяги, эта парадоксальная подробность: «В ушах звенел бесшумный ход... и унизительное безмолвие! Еще будет ледовый поход монархистов на Екатеринодар, гибель Корнилова, но тень смерти — недалекой и ужасной — уже нависла над императором. Шолохов разрушает старый миф о том, что казачество — это опричнина, опора царизма. Увы, эти дети природы, до поры охранявшиеся общим порядком, имевшие право на беспечность, наивность, растерялись. Никто не знал, как же себя вести, как бороться с обманом.

Состояние недоумения, какой-то детской обиды на злой рок истории, подсунувшей России в трудный час слабохарактерного царя («Царек-то у нас хреновый — нечего греха таить. Папаша ихний был потверже», — говорит казак Чубатый), сопровождает народное сознание. И разрушить его никаким энтузиазмом рыцарей ледового похода невозможно. «Обуглившееся лицо», «фиолетовые оттенки», «бледный

лоб», «падающая рука» Николая II после приветствия в вышеприведенной сцене — это чудо в изображении именно бессилия идеи монархизма. Кстати говоря, даже лексически этот шолоховский текст, выражение безволия и обреченности царя, но одновременно и паралича разума толпы, утраты индивидуального сострадания к венценосному страдальцу, совпадает частично с текстами, написанными об этом же русском эпизоде в эмиграции Г. Ивановым (1894—1958). Он писал о падении двуглавого орла самодержавия так:

Овеянный тускнеющею славой
В кольце невежд, святошей и пройдох,
Не в битве изнемог орел двуглавый,
А жутко, унизительно издох.

Шолохов первый оценил трагическую глубину этого мгновения. Лишь один Листницкий пробует разорвать кольцо унизительного рабского безмолвия казаков, их слепого соглашательства с нынешней бедой царя (а завтрашней — своей). Отметим, что и в другом известном восьмистишии Г. Иванова о той же ситуации есть масса совпадений, лексических и интонационных, с монументальной, немыслимой в прозе 20-х гг. зарисовкой Шолохова. Напомним эти строки:

Эмалевый крестик в петлице
И серой тужурки сукно.
Какие печальные лица
И как это было давно!
Какие прекрасные лица
И как безнадежно бледны
Наследник, императрица,
Четыре великих княжны!..

«Бледный лоб» императора, оттененный «черным полукругом папахи», у Шолохова перешел в маску у Г. Иванова, в «безнадежную бледность» смертников подвала. Под серой тужуркой царя, на которой висит эмалевый Георгиевский крест — любимая народная награда, как будто нет тела, тем более нет воли к борьбе. Как и у Шолохова, в восьмистишии Г. Иванова нет поэтических метафор, оно напоминает бесстрастный каталог, описание. В нем нет и верноподданнической монархической «слезы», как и у Шолохова, прозорливо предугадавшего эти мотивы русской эмигрантской поэзии.

Идея дома, святого домашнего очага Пантелей Прокофьевича Мелехова развернута в романе в ситуациях своеобразного поединка этого трудолюбивейшего казака-крестьянина с разрушающими его гнездо вихрями истории. Как и все казаки, он, конечно, с любовью вспоминает все ритуалы императорских скачек, эпоху покоя, вносимого самим сидением на престоле «батюшки-царя». Когда в Новочеркасске выбирают вместо застрелившегося Каледина нового атамана и казакам представляют Петра Краснова, то «буря восторга гуляла по рядам делегатов» от одного вида молодецкого генерала «с густым засевом крестов и медалей, с эполетами... многие увидели тусклое отражение былой мощи империи». Но никаких обязательств — хранить, возрождать эту мощь, охранявшую и его дом, его очаг, — Пантелей Прокофьевич не осознает. Дальше умиления: «Вот это — генерал!.. Как сам император, ажник подходимей на вид. Вроде аж шибается на покойного Александра!» — его монархизм не простирается.

Где же спасение? В малом доме, в своей семье, своем клочке земли...

В трагические дни, когда рушится большой дом — Россия, когда весь мир во власти катастрофы, Пантелей Прокофьевич, как муравей, тащит в дом все, что подвернется, что плохо лежит, что стало вдруг «бесхозно». Готовясь в очередной «отступ» из Татарского, он намечает свой маршрут с непонятными для сына «заездами» и «крюками». Зачем так криво, так нелепо? «А затем, что и в Латышевом у меня двоюродная сестра, у ней я и себе и коням корму добуду, а у чужих придется свое тратить...» В сущности, мы видим трагический поединок «естественного» человека, привыкшего вить гнездо, тащить «соломку» на его сооружение, скреплять даже кусочки старого быта, — и исторических смерчей, разваливающих, сносящих это гнездо, рассыпающих его составные части. И прежде всего отдаляющих, убивающих сыновей... Назвать это накопительство Пантелей Прокофьевича, всю его борьбу за сохранность дома, сохранность привычного ритма трудов, сбережение детей и внуков «кулацким стяжательством» было более чем просто. Он даже... пулемет вывез откуда-то и спрятал для нужд хозяйства! Он же умело «калечит» лошадей, чтобы их не забрали проходящие части... Собственник, враг, чуждая новому миру душа? Но как радуется старик Мелехов двум внукам — ведь и новый мир будет пуст без них! — как устойчиво мелехов-

ское гнездо, пока он жив, пока этот хромой старик трудится на земле. И горестная нота начинает звучать, когда этот герой впадает в равнодушие и начинает хулить свое же, невольно утраченное, — полушибок ли, поросенка ли, — смутно догадываясь: «Какие-то иные, враждебные ему начала вступили в управление жизнью».

Мысль семейная Натальи Мелеховой также развертывается не в идиллическом мире покоя, устойчивости быта, а в сложном поединке с судьбой, с «годиной смуты и разврата». Она, оскорбляемая и часто унижаемая роковой отрешенностью от нее Григория, то униженно вымаливает его у Аксиньи, то бунтует, уходит из дома Мелеховых, покушается на свою жизнь. Вероятно, любой читатель «Тихого Дона» не раз будет изумлен редкой точностью соотнесенности сюжетных поворотов и характера того или иного героя. Почему, например, Наталья то уходит из дома Мелеховых, то вновь — еще без надежд на него, Григория, возвращение — возвращается из родного дома в дом свекра? И это не выглядит непоследовательностью героини, а лишь усиливает ее цельность, верность идеи семьи, дома. Дело в том, что вящий инстинкт подсказывает ей: в доме свекра она еще дождется возвращения неверного мужа, она восстановит разрушенную семью, обретет детей. Ведь тут у Мелеховых ей и стены помогают: ее союзником становится и свекор Пантелеев Прокофьевич, собиратель гнезда, и суровая Ильинична. Она делается сильнее, опираясь на их традиции, их чувство гнезда. А что ее ждет вне дома Мелеховых? Там она обречена на вечное одиночество, сиротство, явно лишена надежд на материнство. Поразительна эпическая высота этих психологических прозрений Шолохова... И как же взвеличена благодаря Наталье идея дома, домашней ячейки человеческого бытия!

Всякое насилие, разрушительство быстро истощается, показывает свое бесплодие, а вот идея жизни Натальи, ее путь к созданию семейного гнезда, дома — даже после поражений — лишь крепнет. Наталья побеждает «разлучницу» Аксинью талантом верности, терпения. Ее душа — самая крепкая ограда для всего дома Мелеховых. Это тонко чувствует и Пантелеев Прокофьевич, и старая Ильинична, нашедшие в невестке надежную союзницу в борьбе за домашний очаг как одну из высших морально-этических ценностей.

Наталья погибает в тот момент, когда она не просто отказалась от идеи материнства, но самым злым, мстительным образом растоптала, разрушила эту идею. И как гениально выбран был собеседник Натальи, свидетель ее душевного кризиса: им стала Ильинична, человек, глубоко родственный ей, мать Григория, впервые не нашедшая слов для оправдания сына, для опровержения правоты Натальи. Ильинична смогла лишь убедить Наталью не проклинать Григория, не желать ему смерти. Но отказаться от рокового решения — «родить от него больше не хочу» — Наталья не смогла: слишком уж оскорблена, унижена была идея верности, чистоты — ее идея жизни.

Характер и судьба Аксиньи Астаховой, наиболее трагического после Григория Мелехова персонажа «Тихого Дона», — одно из наивысших художественных открытий Шолохова. Если смысл любви, всегда таинственной, могучей силы, состоит в беспредельном самопожертвовании, утрате эгоизма, в перенесении центра своей жизни в другого человека, «в способности жить не только в себе, но и в другом» (В. С. Соловьев), то в Аксинье именно это чувство живет в особенно глубоком, страстном виде. Это чувство Аксиньи не переносится, как у Натальи, на детей, на родню. Как раз дети — это роковое несчастье для Аксиньи — вблизи ее не выживают. О родне она почти не помнит. «У тебя хоть дети есть, а он у меня, — голос Аксиньи дрогнул и стал глупше и ниже, — один на всем белом свете! Первый и последний...» Так говорит эта героиня в последнем диалоге с Натальей, искренне откинув как нечто малозначительное ее упрек: «Ты с Листницким путалась, с кем ты, гулящая, не путалась? Когда любят — так не делают...»

Безусловно, противопоставление Аксиньи и Натальи как носительниц двух женских правд играет в романе огромную роль. Ведь и ту и другую любит — и опять без тени раздвоенности! — Григорий. Наталья порой поражает его одним: «Сияющая какой-то чистой внутренней красотой...» Она вся в стихии семьи, дома, где ей и родные стены помогают, вся в традициях казачьего быта, возле нее уютно, тепло и спасительно и ее детям. Она и живет, и любит Григория, и умирает в родном, еще устойчивом доме, обнимая детей. Об Аксинье многие в романе говорят иначе — и это восприятие передается Григорию: «какая порочная красота», «вызывающая красота». Ее встречи с Григорием — тайные, вызывающие — почти всегда вне дома, вне обычая.

И Григорий, и Листницкий почти одинаково заниженно воспринимают демоническое воздействие этой порочной красоты: «глаза ласкали ее тяжко и исступленно» (о Григории), «желал ее исступленно» (о Листницком). О грубой страсти Степана Астахова, когда-то не простившего ей — не вины, а ее же девичьего горя, «пихнувшего» ее к Григорию, — и говорить не приходится: он и бьет ее, и люто рубит платья, кофты Аксиньи в слепом отчаянии грубо-чувственной страсти.

Путь Аксиньи в романе (а он начат почти с первых страниц и доведен до трагического финала в 4-й книге, до роковой погони за Григорием и Аксиньей разъезда красных) преисполнен множеством конфликтов. Красота отрицает серость равенства, она свободна. На первых порах Аксинья столкнулась со страшной повелительной силой рода, традиций, тиранией обычаев. «Кинем все, уйдем!» — зовет она Григория, еще юношу, во многом уступающему ей в тонкости, глубине чувств. Ей не нужна уравниловка, несвобода. Впрочем, его воли хватило не на уход, а на полуход: за пределы хутора, но не очень далеко, в имение Листницких. Лишь позднее он станет эмоционально равен Аксинье, скав удивительную фразу со смещенным порядком слов: «Здравствуй, Аксинья, дорогая!»

Как писать о любви? Да еще деревенской, в среде непроповеданной, природной, даже полудикой?

Не следует забывать, что «Тихий Дон» писался в 20-е гг., когда женские образы в прозе, особенно в крестьянской, посвященной Гражданской войне, часто бывали огрублены, упрощены.

Под воздействием этой традиции возник и в «Тихом Доне» определенный слой грубых красок, снижавших Аксинью: «рывком кинул ее (Аксинью. — В. Ч.) Григорий на руки — так кидает волк к себе на хребтину зарезанную овцу», «березово-белые, бесстыдно раскинутые ноги» и т. п. Да и сама Аксинья готова еще защищать свое счастье поволчьи, «кривляясь и скаля зубы», грубо насмехаясь над Натальей. Она обвиняет и Григория, «напаскудившего как кобель», и т. п. Позднее все эти краски будут «положены» на образ Лушки Нагульновой в «Поднятой целине».

Михаил Шолохов свел в характере и судьбе Аксиньи как эпической героини земное и идеальное. Ее «коснулись», исковеркали многие житейские удары. В том числе и догмы нового мироустройства, вносимые в мир Кошевым: увы, в его мире Аксинье, как и Григорию, нет места. Можно отме-

тить, что к трагическому финалу Аксинья уже оставила и упоение демонической властью своей красоты, забыла и вкус соперничества (это проявилось в ее расчетливо-горде-ливом торжестве над женой Листницкого, «тургеневской девушкой» Ольгой Николаевной), и былого лукавства. Она живет молитвой за Григория, роднящей ее даже с Ильиничной. Она почти узнала и счастье материнства, дома, когда после смерти Натальи и Ильиничны обнимала «прижившихся к ней с обеих сторон притихших детишек родного ей человека». Последний уход с Григорием: «А я все боюсь — не во сне ли?» — это последнее счастливое сновидение героини, напомнившее и ей, и Григорию, что рассвет любви открывал им великие горизонты счастья, рождал божественные ожидания. Не сладились, не сбылись эти сны в дурной действительности. И не случайно все произошедшее с Григорием после смерти Аксиньи, преображения солнца в черный и мертвый диск — это уже эпилог. Остановилось время, остановилась жизнь. Но то светлое сочувствие, та возвышенная надежда — пусть бы ускакали Григорий и Аксинья, ведь мы знаем этих людей лучше преследователей! — остаются в миллионах читателей «Тихого Дона» как бессмертная музыка.

Григорий Мелехов — на грани в борьбе двух начал. Центральное положение этого героя в эпопее обусловлено очень многими обстоятельствами. Прежде всего тем, что он соединяет два мира: частный мир семьи, дома, хутора и огромный исторический мир. Он стремится понять частные, личные «правды» всех, разделяющие народ, и найти что-то объединяющее, спасающее людей. Он встречается с людьми — Кошевым, Подтелковым, Котляровым и тем же Листницким, белыми генералами, которые давно уже смотрят друг на друга только через прицел заряженной винтовки. Его восхищает, скажем, вахмистр Буденный, громящий белых генералов. Однако он для Штокмана (еще до восстания) остается врагом № 1. Не случайно он приказывает покорному ему во всем Кошевому: «Иди забери зараз же Гришку. Посадишь его отдельно. Понял?» Даже служба в Красной Армии, беспощадная рубка белых офицеров, белополяков, не спасает его от подозрений самодовольного и туповатого люмпена у власти Мишки Кошевого. Всем другим обитателям хутора Татарского этот новоявленный Шариков грозит обобщенно, безадресно: «Я вам, голуби, покажу, что такое

Советская власть!» Григорию же он угрожает персонально: «Доброму не пойдешь (на регистрацию. — В. Ч.) — погоню под конвоем».

Такого поразительного объекта ненависти и для оторвавшихся от реальности монархистов (вроде Листницкого или полковника Георгидзе), и для новоявленных карателей-винтиков, грозящих всем показать, «что такое Советская власть», пожалуй, не было в прозе 20—30-х гг. С другой стороны, и столько светлых, мучительных надежд, молитв за него, мученика — почти шесть лет он воюет, сражается на всех фронтах до 1920 г., — обращено именно к нему, глубоко понимающему и то старое, что разрушает революция, и то новое, что она вносит в народное сознание.

Григорий Мелехов — заветнейшая надежда и отца, так смешно гордящегося им — офицером, командиром повстанческой дивизии, и Натальи, то обретающей, то теряющей в нем великий смысл своего подвига материнства, и, конечно, Аксиньи, живущей любовью к нему. Для друзей по повстанческой дивизии — Платона Рябчикова, Харлампия Ермакова — он... самостийный донской атаман, готовый Махно, который вне лагеря белых и красных: «Веди нас в Вешки — все побьем и пустим в дым! Илюшку Кудинова (руководителя восстания. — В. Ч.), полковников всех уничтожим! Хватит им нас мордовать! Давай биться с красными и с кадетами!»

Этот яркий характер — всеоживляющий центр дома.

Фразу о том, что Григорий «стал на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их», следовало бы видоизменить. Она пришла в роман из 20-х гг., когда весь мир делился на два стана, «белых и красных». Сейчас видно, что Григорий живет на грани множества начал и мечтаний, вовсе не сводимых к борьбе «красного» и «белого». Наивно говорить о том, что «Григорий — крестьянин-середняк, отсюда его политическая неустойчивость и все колебания», что в нем «две души — собственника и труженика».

Его страдания, колебания, своего рода «гамлетизм» куда более сложны. Вспомним только, как он, стремящийся к труду на земле, покою, к детям, но вечно обращенный лицом к войне, «к стихии жестокости», жалуется Наталье: «Какая уж там совесть, когда вся жизня похитнулась... Людей убиваешь... Неизвестно для чего всю эту кашу...»

Так называемый «политический мир», людская молва на вокзалах, в госпиталях, в окопах забыли о совести, жало-

сти, — они заполнены упрощенными доктринами, псевдо-мудростью ожесточенных людей, стадными рефлексами.

Григорий и в самом деле всю жизнь проводит в чужой и ему «далекой стране» ненависти, смерти, ожесточаясь, впадая в отчаяние, с отвращением обнаруживая, как весь его талант уходит в опасное мастерство сотворения смерти. Ему некогда быть «дома», в семье, среди любящих его людей. Он все время — вне трудов в поле, на пашне, оторван от детей.

В памяти читателя «Тихого Дона», безусловно, останутся снисходительные, похожие на улыбку Христа над учениками, над людьми «от мира сего», горькие усмешки писателя над людьми с маленькими, частными, но такими «успокоительными» идеями жизни. Легко Листницкому с его «ясной» ненавистью к «быдлу», к солдатской массе, в которой «хамство проснулось». Легко и Кошевому: он способен насытить инстинкт классовой мести, убив столетнего деда Гришаку. Легко, наконец, отцу... В романе есть сцена, исполненная грустной иронии. Пантелей Прокофьевич был, например, ошеломлен известием о гибели трех земляков, но вслед за этим увидел в лесной мелкой луже «темные спины сазанов, плававших так близко от поверхности». И вот уже забыт героем погребальный звон колоколов, жалость, найдена кошелька, скоро затрапет первый улов, утешающая добыча в руках... Он с опаской оглянулся: «...не видел ли кто, как он выбрасывал на берег золотистых и толстых, словно поросята, сазанов».

Григорий этих счастливых мелких забвений, крохотных «улучшений» судьбы, смягчающих удары подачек почти не знает. Он их органически не приемлет. Он хочет дознаться до самого главного в событиях. Герой этот буквально одержим жаждой понять те силы, что «вступили в управление жизнью».

Все понять, все вместить, не выпадая из событий, не ища забвения во фразе, веря в просветляющее и мысль и чувство воздействие событий, хочет Григорий...

Все движение героя в чрезвычайно сложном пространстве романа — это путь хождения по мукам с открытым всему, «развороженным» сердцем. Мир дробится, «атомизируется», а он ищет цельности, истин, не подавляющих людей. Он подмечает то, к чему другие равнодушны. Как же щадить его Штокману, если, прия по старой дружбе погутарить в совет, наигранно-зло, с каким-то отчаянием

подмечает: «Красную Армию возьми: вот шли через хутор. Взводный в хромовых сапогах, а „Ванек“ в обмоточках. Комиссара видал, весь в кожу залез, и штаны, и тужурка, а другому и на ботинки кожи не хватает. Да ить это год ихней власти прошел, а укореняются они — куда равенство денется?»

Гибнут или теряют смысл жизни намного раньше Григория — и бесславнее его — все те, кто самоуверенно возвещал, что «середки нет», что вся Россия лишь два ожесточенных лагеря. Так, погиб после расстрельных ночей, работы в ЧК тот же Илья Бунчук. Мужественно (в личном плане) гибнут Штокман и Котляров, но и они так и не обрели полной свободы понимания смысла событий, так и не заглянули вперед, хотя бы на один поворот реки истории. Что натворит «ясный» ко всем Кошевой в 1929 г., во время коллективизации, в 30-е гг., нетрудно предвидеть: это уже готовый винтик для любой карающей машины. И лишь Григорий вплоть до окончания романа сохраняет высочайшую степень прозрения, интуитивного различения добра и зла. Он куда более последовательный гуманист, нежели застывшие в своей «ясности» представители обоих враждующих лагерей.

Художественное своеобразие романа «Тихий Дон». Создание совершеннейшего романа-эпопеи в XX в., в котором «жизнь изображена в формах самой жизни, панорамы событий и лиц», — это творческий подвиг Шолохова, художника новой эпохи. Переоценить его невозможно.

Михаил Шолохов показал целую систему взаимосвязанных героев, которые обрели биографию, развернули в себе яркие и новые жизнеощущения, целый спектр трагических раздумий о родине, о доме, семье именно в эпоху революций. Традиционный «маленький человек», даже такой, как Пантелея Прокофьевич или его тихая спутница жизни Ильинична, нашел в себе силы активно противостоять вихрям истории, борясь за свою идею жизни. Роман Шолохова — это история труднейших нравственных восхождений Ильиничны-матери, Аксиньи как любящей женщины, готовой во всем разделить судьбу любимого человека, Дуняшки, почти по-матерински жалеющей брата. Даже Прохор Зыков, ординарец Григория Мелехова, долгое время комически повторяющий трагический путь своего командира, в конце повествования обрел завершенность судьбы, человеческую

значимость. Замечательной победой Шолохова-реалиста стало то, что все его вымышленные герои — та же Наталья Мелехова, Аксинья и тем более Григорий — оказались в целом гораздо богаче, интереснее, «биографичнее», чем герои реальные (Корнилов, Каледин, Краснов и др.).

Обогащение биографий, сотворение великих судеб былых «маленьких людей» стало возможным благодаря многим обстоятельствам. Прежде всего особому «лабиринту сцеплений» (Л. Н. Толстой), т. е. воздействию одного героя на другого, их сближениям и отталкиваниям, сходству или контрастности. Ведь роман — это не просто большое пространство, обилие героев, длительное время действия. Автор романа, с одной стороны, должен вводить новых героев, а с другой — убирать со сценической площадки уже имеющихся, отодвигать их куда-то. Но читатель не должен «забывать» их, должен ждать встречи с ними. И, удивляясь, узнавать их, хотя каждому новому явлению знакомого героя — проследите только за Григорием в юности, Григорием после болезни, Григорием во время грустной встречи с Аксиньей, говорящим ей «Здравствуй, Аксинья, дорогая!», — соответствует и новый вариант портрета, тип речи, система жестов. Задумайтесь на миг: какой удивительный круговорот встреч и расставаний с героями сотворен Шолоховым в романе, как переплетены линии судеб героев! Встречи, разлуки, утраты имеют глубочайшую причинно-следственную взаимосвязь...

Безусловно, прав П. Палиевский, говоря о мировом значении «Тихого Дона», что «общая атмосфера жизни и ее давление... у Шолохова намного суровее, чем обычно у классиков мировой литературы», что это «свиrepый реализм», что «перед нами род какой-то особой трезвости, не той трезвости, которая без мечты, но трезвости в мечте, порыва к полноте сил».

В «Тихом Доне» временами трудно отделить авторскую речь и голоса персонажей, лирические отступления, описания (солнца, степи, неба) и неторопливые самообъяснения героев, стихию бытописательства. Шолохов умножает прозорливость героев, обогащает их восприятие мира. Безусловно, целые фрагменты пейзажной лирики отмечены присутствием авторского голоса.

«В небе, налитая синим, косо стояла золотая чаша молодого месяца, дрожали звезды, зачарованная ткалась тишина»; «низкий, иссеченный мукой голос звучал тускло»

и т. п. Совершенно неожиданно в повествовании о казачестве звучит сравнение поля боя, убитой лошади (вернее, ее ноги) с «безголовой часовней» и все последующие словесные краски: «...на лошадь круговиной упал споник лучей, и нога с плотно прилежащей шерстью неотразимо зацвела, как нежная чудесная, безлистая ветвь, украшенная апельсинным цветом». Такие пейзажи кажутся порой приложенными к действию, автономными. Но, с другой стороны, стихия народной речи, фольклора, донских песен так властно вторгается в звучание авторского голоса, что возникает особый полифонизм, взаимодействие голосов: «стремя Дона» (а не «стремнина»); «меж замшелых глыб» (а не «между»); «Дуняшка... прожгла по базу» (т. е. стремительно пробежала); «со скотиньего база» (а не «скотного»); «живущий» (а не «живучий») и т. п. Все это говорит, как заметил Ф. Г. Бирюков, что «в выборе слова Шолохов опирается на исключительное знание народного языка».

«Поднятая целина» (1932—1959) — суровая летопись колLECTIVизации — пришла к читателю с перерывом в четверть века. Первая книга была создана без дистанции времени, вслед за событиями колLECTIVизации. Вторая доработана после событий Великой Отечественной войны, она создана параллельно с работой над романом «Они сражались за Родину» (1959) и рассказом «Судьба человека» (1960). Безусловно, в этом романе сказалось давление определенных схем, возникших в литературе о колLECTIVизации в конце 20—30-х гг. Но надо учесть, что Шолохов верил в необходимость для всей страны скорейшего рывка вперед в деле индустриализации, повышения ее оборонной мощи, вообще усиления ее «монолитности». Это было необходимо особенно на фоне прихода фашизма к власти в Германии. Шолохов был полон, как и его Нагульнов и Давыдов в «Поднятой целине», исторического нетерпения, абсолютизировал приемы насилия.

Талант Шолохова в «Поднятой целине» упорно сопротивлялся насилию схемы. Он показал, например, что после первого дня раскулачивания (по существу, первой главы в летописи раскрестьянивания) Андрей Разметнов пришел в сельсовет и глухо сказал: «Больше не работаю... Раскулачивать больше не пойду». Свои «отклонения» от схемы имел и стан «врагов». Так, Яков Островнов, укрывающий офицеров Половцева и Лятыевского, узнал, что его старушка мать

«проговаривается» об этом. И расчетливо уморил ее голодом в запертой комнате!.. Но на похоронах старушки не было человека, плакавшего более горестно, чем тот же Яков Лукич! И это не дешевое притворство: герой искренне оплакивает себя, втянутого в водоворот безнадежной борьбы.

...Время вносит свои поправки в образ Шолохова — художника и человека, определяет границы его «страны гуманизма». Рушится — и не следует жалеть об этом — образ «великого станичника», человека канонической, образцовой биографии-анкеты, изрекающего упрощенно-верные истины.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Стихия народного языка

Психологизм рассказа

Роман-эпопея

Сквозные образы

?) 1. Что такое казачество? Почему герои «Тихого Дона» считают себя «казаками», т. е. принадлежащими к особой военной общине? Если понятие «казак» (от тюркского «казмак» — скитаться, бродить) означало и в ХХ в. «войсковой обыватель», «поселенный», «оседлый воин», то о каких исторически сложившихся чертах донского казачества говорят собранные еще В. И. Далем поговорки?

Казак и в беде не плачет.

Без коня казак кругом сирота.

Казак сам голодает, а лошадь сыта.

Казаки обычаем собаки. Казак глазастая собака.

Казак донской — что карась озерной: и икрян (и прям) и солен.

Казак из пригоршни напьется, на ладони пообедает.

2. Почему трудно было М. А. Шолохову писать о казачестве в 20-е гг.? Не отразилось ли в «Тихом Доне» двойственное представление о казаке и казачестве: с одной стороны, казак — храбрый и лихой воин, бунтарь — потомок Разина и Пугачева, герой песен, с другой — свирепый усмиритель демонстраций, стачек, высокомерно относящийся к «иногородним», к «мужикам» (т. е. крестьянам-великороссам), к «холкам» (крестьянам из соседних губерний)?

3. Два уровня сознания в героях «Донских рассказов»: поверхностный, «политизированный», лозунговый, «ура-классовый» и глубинный общечеловеческий, отвергающий культ безжалостного насилия... Как отражается эта сложность в поединках сердца, в решениях Якова Шибалка («Шибалково семя»), даже в лексике рассказов?

4. Почему так трудно и создавался и принимался «Тихий Дон»? Что произошло бы с романом, если бы Шолохов благополучно «перевоспитал» Григория Мелехова?

5. Почему так рельефны, многозвучны сквозные образы «Тихого Дона» — образы степи «родимой», простора над Доном, южного солнца? Не определяет ли эту лирическую яркость и сочность эпических природных красок трагический смысл событий?

*6. Михаил Шолохов в «Тихом Доне» смог «услышать» даже тревоги и боль романтика монархической идеи офицера Листницкого. Как предугадал Шолохов интонации и ностальгические словесные краски поэта эмиграции Г. Иванова?

7. Стал ли «хуже», консервативнее, «жаднее» Пантелея Прокофьевич Мелехов после нескольких смешных попыток отстоять, сберечь домашний очаг, гнездо человеческое? Или его сбережение дома, поединок с веком обрели иной, возвышенный смысл?

8. Так ли наивна идея семьи Натальи Мелеховой? Трагичен ли смысл ее поединка с Аксиньей и с эпохой смуты?

9. Можно ли было «упростить» Григория Мелехова? Почему он до конца романа остался на грани в борьбе двух начал? Что дает эта мучительная позиция для понимания героем и Листницкого и Кошевого, и красных и белых?

10. Отсутствие счастливой концовки, внешняя «незавершенность» «Тихого Дона» — не говорит ли она о подлинной эпичности и трагедийности романа?

11. Не является ли «Судьба человека» своего рода сжатой эпопеей, отголоском «Тихого Дона»?

Темы сочинений

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

2. Путь исканий Григория Мелехова в романе М. Шолохова «Тихий Дон».

3. Трагедия «великого перелома» по творчеству М. Шолохова («Донские рассказы», «Поднятая целина»).

4. Нравственная сила добра в рассказе М. Шолохова «Судьба человека».

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

Темы рефератов

1. «Вечные законы» человеческого бытия в романе М. Шолохова «Тихий Дон».

2. Психологизм романа М. Шолохова «Тихий Дон».



Советуем прочитать

Колодный Л. Кто написал «Тихий Дон»: Хроника одного поиска. — М., 1995.

В книге впервые прослежен на основании вновь найденных рукописей романа творческий процесс реализации эпического замысла писателя.

Жуков И. Рука судьбы. Правда и ложь о Михаиле Шолохове и Александре Фадееве. — М., 1994.

Книга журналиста, работника «Комсомольской правды», о поездках в Вешенскую в 70-е гг., о беседах с М. А. Шолоховым об истории создания «Тихого Дона», о сложных взаимоотношениях писателя со Сталиным, А. А. Фадеевым, А. И. Солженицыным.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Литература Великой Отечественной войны начала складываться задолго до 22 июня 1941 г. Во вторую половину 30-х гг. неотвратимо надвигавшаяся на нашу страну большая война стала осознаваемой исторической реальностью, едва ли не главной темой тогдашней пропаганды, породила большой массив «оборонной» — так ее называли тогда — литературы.

И сразу же наметились в ней два противоположных подхода, которые, трансформируясь и видоизменяясь, давали себя знать и во время войны, и долгие годы после Победы, создавали в литературе поле высокого идеологического и эстетического напряжения, то и дело рождая скрытые и бросавшиеся в глаза драматические коллизии, которые отразились не только в творчестве, но и в судьбах многих художников.

«Кипучая, могучая, никем непобедимая», «И врага мы на вражьей земле победим Малой кровью, могучим ударом» — все это стало бравурным лейтмотивом стихов и песен, рассказов и повестей, это показывали в кино, декламировали и пели по радио, записывали на пластинках. Кто не знал песен Василия Лебедева-Кумача! Неслыханными для того времени тиражами были изданы повесть Николая Шпанова «Первый удар» и роман Петра Павленко «На Востоке», не сходил с экрана кинофильм «Если завтра война», в них в считанные дни, если не часы, наш потенциальный противник терпел сокрушительное поражение, армия и государство напавшего на нас врага разваливались как карточный домик. Справедливости ради следует отметить, что шапкозакидательство в литературе было отражением сталинской военно-политической доктрины, которая поставила армию и страну на край гибели.

Однако у заказного и добровольного шапкозакидательства возникли в литературе и принципиальные противники,

находившиеся в неравном положении, им приходилось постоянно защищаться от демагогических обвинений в «пораженчестве», в очернении могучей, непобедимой Красной Армии. Война в Испании, в которой приняли участие и советские добровольцы, наши «малые» войны — хасанский и халхин-гольский конфликты, особенно финская кампания, выявили, что мы вовсе не так умелы и могучи, как об этом громко и восторженно вещали с самых высоких трибун и заливались соловьем казенные трубадуры, показавшие, что победы даже над не очень сильным противником даются нам отнюдь не «малой кровью», — этот пусть еще не очень большой военный опыт настроил на серьезный лад некоторых писателей, главным образом тех, кому довелось уже побывать под огнем, понюхать порох современной войны, вызвал у них отталкивание от шапкозакидательства, отвращение к звонким победным литаврам, к угодливой лакировке.

Полемика с самодовольным пустозвонством, чаще подспудная, но иногда выражавшаяся и открыто, впрямую, пронизывает монгольские стихи Константина Симонова, стихи Алексея Суркова и Александра Твардовского о «той войне незнаменитой» в Финляндии. Война в их стихах — дело тяжелое и опасное. Сурков пишет о солдате, ожидающем сигнала атаки: «Он не торопится. Знает — враз не прорваться к победе, вытерпеть, выдюжить надо. Тяжко? На то и война».

Особо следует сказать о начинающих поэтах той поры — студентах Литературного института им. Горького, ИФЛИ, Московского университета. Это была большая группа талантливых молодых людей, они называли себя тогда поколением сорокового года, потом, после войны, в критике они фигурировали уже как фронтовое поколение, а Василь Быков назвал его «убитым поколением» — оно понесло на войне самые большие потери. Михаил Кульчицкий, Павел Коган, Николай Майоров, Илья Лапшин, Всеволод Багрицкий, Борис Смоленский — все они сложили головы в боях. Их стихи были опубликованы лишь в послевоенные, точнее, уже в «оттепельные» годы, обнаружив свой глубокий, но не вос требованный в предвоенные времена смысл. Молодые поэты отчетливо слышали «далекий грохот, подпочвенный, неясный гуд» (П. Коган) приближающейся войны с фашизмом. Они отдавали себе отчет в том, что нас ожидает очень жестокая война — не на жизнь, а на смерть.

Отсюда так явственно звучащий в их стихах мотив жертвенности — они пишут о людях своего поколения, кото-

рые — это их судьба — будут внесены «в смертные реляции», погибнут «возле речки Шпрее» (П. Коган), которые «умирали, не дописав неровных строчек, не долюбив, не досказав, не доделав» (Б. Смоленский), «ушли, не долюбив, не докурив последней папирозы» (Н. Майоров). Они провидели свою собственную судьбу. Наверное, этот мотив жертвенности, порожденный тем, что на историческом горизонте вставала тяжелая, кровопролитная война, и был в предвоенные годы одним из главных препятствий, закрывавших им дорогу в печать, нацеленную на легкие и быстрые победы.

Но даже писатели, отвергавшие фанфарное шапкозакидательство, понимавшие, что нам предстоят жестокие испытания, — никто из них — не могли себе представить, какой на самом деле будет война. В самом страшном сне не могло привидеться, что она будет продолжаться долгие, казавшиеся бесконечными четыре года, что враг дойдет до Москвы и Ленинграда, Сталинграда и Новороссийска, что наши потери составят двадцать семь миллионов человек, что десятки городов будут превращены в руины, сотни сел в пепелища. Хлебнув на Западном фронте в первые недели войны во время отступления горячего до слез, на своей шкуре познав, что такое «котлы», танковые прорывы врага, его господство в воздухе, Симонов напишет полные тоски и боли строчки, которые будут опубликованы только через четверть века:

Да, война не такая, какой мы писали ее, —
Это горькая штука...

(«Из дневника»)

ПРОЗА: ОЧЕРК, РАССКАЗ, ПОВЕСТЬ

По данным энциклопедии «Великая Отечественная война», в действующей армии служило свыше тысячи писателей, из восьмисот членов московской писательской организации в первые дни войны на фронт ушло двести пятьдесят. Четыреста семьдесят один писатель с войны не вернулся — это большие потери. Когда-то во время испанской войны Хемингуэй заметил: «Писать правду о войне очень опасно и очень опасно доискиваться правды... Когда человек идет на фронт искать правду, он может вместо нее найти смерть. Но если едут двенадцать, а возвращаются только двое — правда, которую они привезут с собой, будет действительно прав-

дой, а не искаженными слухами, которые мы выдаем за историю. Стоит ли рисковать, чтобы найти эту правду, — об этом пусть судят сами писатели».

Особую роль в судьбе военной литературы сыграли газеты.

Корреспондентами «Красной звезды» работали И. Эренбург, К. Симонов, В. Гроссман, А. Платонов, Е. Габрилович, П. Павленко, А. Сурков, ее постоянными авторами были А. Толстой, Е. Петров, А. Довженко, Н. Тихонов. В «Правде» работали А. Фадеев, Л. Соболев, В. Кожевников, Б. Полевой. В армейских газетах была даже учреждена специальная должность — писатель. В газете Южного фронта «Во славу Родины» служил Б. Горбатов, в газете Западного, а потом 3-го Белорусского фронта «Красноармейская правда» — А. Твардовский... Газета в ту пору стала основным посредником между писателем и читателем и самым влиятельным практическим организатором литературного процесса. Союз газеты с писателями был рожден потребностью газеты в писательском пере (разумеется, в рамках журналистских жанров), но как только он стал более или менее прочным и привычным, он превратился в союз и с художественной литературой (она стала присутствовать на газетных полосах в «чистом» виде). В январе 1942 г. «Красная звезда» напечатала первые рассказы К. Симонова, К. Паустовского, В. Гроссмана. После этого произведения художественной литературы — стихи и поэмы, рассказы и повести, даже пьесы — стали появляться и в других центральных газетах, в газетах фронтовых и армейских. Вошла в обиход прежде немыслимая — считалось аксиомой, что газета живет один день, — на газетной полосе фраза: «Продолжение в следующем номере». В газетах были опубликованы повести: «Русская повесть» П. Павленко («Красная звезда», 1942), «Народ бессмертен» В. Гроссмана («Красная звезда», 1942), «Радуга» В. Василевской («Известия», 1942), «Семья Тараса» («Непокоренные») Б. Горбатова («Правда», 1943); первые главы романа «Молодая гвардия» А. Фадеева («Комсомольская правда», 1945), роман был окончен после войны; поэмы: «Пулковский меридиан» В. Инбер («Литература и жизнь», «Правда», 1942), «Февральский дневник» О. Бергольц («Комсомольская правда», 1942), «Василий Теркин» А. Твардовского («Правда», «Известия», «Красная звезда», 1942); пьесы: «Русские люди» К. Симонова («Правда», 1942), «Фронт» А. Корнейчука («Правда», 1942).

Война и для солдата-пехотинца, артиллериста, сапера была не только бесчисленными опасностями — бомбежками, артиллерийскими налетами, пулеметными очередями — и соседством со смертью, до которой так часто бывало всего-навсего четыре шага, но и тяжким повседневным трудом. И от писателя она тоже требовала самоотверженного литературного труда — без передышек и отдыха. «Я писал, — вспоминал А. Твардовский, — очерки, стихи, фельетоны, лозунги, листовки, песни, статьи, заметки — все». Но даже традиционные газетные жанры, предназначенные для освещения сегодняшнего дня, его злобы, — корреспонденция и публицистическая статья (а они, естественно, получили тогда наибольшее распространение, к ним на протяжении всей войны обращались чаще всего), когда к ним прибегал одаренный художник, преображались: корреспонденция превращалась в художественный очерк, публицистическая статья — в эссе, приобретали достоинства художественной литературы, в том числе и долговечность. Многое из того, что тогда торопливо писалось для завтрашнего номера газеты, сохранило живую силу до наших дней, столько вложено в эти сочинения таланта и души. И в журналистских жанрах ярко проявилась индивидуальность этих писателей.

И первая строчка в перечне наиболее отличившихся в войну своей работой в газете писателей по праву принадлежит Илье Эренбургу, который, как свидетельствует от лица корпуса фронтовых корреспондентов К. Симонов, «работал в тяжелую страду войны больше, самоотверженнее и лучше всех нас».

Эренбург — публицист по преимуществу, главный его жанр — статья, вернее, эссе. У Эренбурга редко можно встретить описание в чистом виде. Пейзаж, зарисовка сразу же укрупняются, приобретают символический смысл. Собственные впечатления и наблюдения Эренбурга (а он, сугубо штатский человек, не раз ездил на фронт) входят в образную ткань его публицистики на равных правах с письмами, документами, цитатами из газет, свидетельствами очевидцев, показаниями пленных и т. п.

Лаконизм — одна из бросающихся в глаза отличительных черт стиля Эренбурга. Большое количество самых разнообразных фактов, которые использует писатель, требует сжатости. Часто уже сам «монтаж» фактов высекает мысль, подводит читателя к выводу: «Когда Леонардо да Винчи сидел над чертежами летательной машины, он думал не

о фугасных бомбах, но о счастье человечества. Подростком я видел первые петли французского летчика Пегу. Старшие говорили: „Гордись — человек летает, как птица!“ Много лет спустя я увидел „юнкерсов“ над Мадридом, над Парижем, над Москвой...» («Сердце человека»).

Контрастное сопоставление, резкий переход от частной, но поражающей воображение детали к обобщению, от безжалостной иронии к сердечной нежности, от гневной инвективы к воодушевляющему призыву — вот что отличает стиль Эренбурга. Внимательный читатель публистики Эренбурга не может не догадаться, что автор ее поэт.

Константин Симонов тоже поэт (во всяком случае, в ту пору так его воспринимали читатели, да и он сам тогда считал поэзию своим истинным призванием), но иного склада — он всегда тяготел к сюжетному стихотворению, в одной из рецензий на его довоенные стихи было проницательно замечено: «У Константина Симонова острота зрения и повадка прозаика». Так что война, работа в газете только подтолкнули его к прозе. В очерках он обычно изображает то, что видел своими глазами, делится тем, что пережил сам, или рассказывает историю какого-то человека, с которым его свела война.

В очерках Симонова всегда есть повествовательный сюжет, поэтому они по образной структуре малоотличимы от его рассказов. В них, как правило, присутствует психологический портрет героя — обычновенного солдата или офицера переднего края, отражены жизненные обстоятельства, формировавшие характер этого человека, подробно изображен тот бой, в котором он отличился, при этом главное внимание автор отдает будням войны. Вот концовка очерка «На реке Сож»: «Начинались вторые сутки боя на этом далеко не первом по счету водном рубеже. Это был рядовой, трудный день, вслед за которым уже начинались новые сутки боя, такие же трудные» — она характеризует угол зрения автора. И Симонов с большим количеством подробностей воссоздает то, что в эти «рядовые» дни приходилось переживать солдату или офицеру, когда в стужу, пробирающую до костей, или в распутицу шагал он по бесконечным фронтовым дорогам, подталкивал буксующие машины или вытаскивал из непролазной грязи намертво застрявшие пушки; как закуривал последнюю щепотку махорки, смешанной с крошками, или жевал случайно сохранившийся сухарь — который день нет ни харча, ни курева; как перебегал под минометным обстрелом — перелет, недолет, — чувствуя всем

телом, что вот сейчас его накроет следующей миной, или, преодолевая тосклившую пустоту в груди, поднимался под огнем для броска во вражеские траншеи.

Виктор Некрасов, проведший всю сталинградскую эпоху на передовой, командуя полковыми саперами, вспоминал, что в Сталинграде нечасто, но все же появлялись журналисты, правда, обычно «люди пера» появлялись ненадолго и не всегда спускались ниже штаба армии. Были, однако, и исключения: «Василий Семенович Гроссман бывал не только в дивизиях, но и в полках, на передовой. Был он и в нашем полку». И самое важное свидетельство: «...газеты с его, как и Эренбурга, корреспонденциями зачитывались у нас до дыр». Сталинградские очерки были высшим художественным достижением писателя в ту пору.

В галерее образов, созданных Гроссманом в очерках, два воина, с которыми писатель встретился во время Сталинградской битвы, были живым воплощением самых существенных, самых дорогих ему черт народного характера. Это 20-летний снайпер Чехов, «юноша, которого все любили за доброту и преданность матери и сестрам, не пулявший в детстве из рогатки», ибо он «жалел бить по живому», «ставший железной, жестокой и святой логикой Отечественной войны страшным человеком, мстителем» («Глазами Чехова»). И сапер Власов с «жуткой, как эшафот» (это из записной книжки Гроссмана, такое она произвела на него впечатление), волжской переправы: «Часто бывает, что один человек воплощает в себе все особенные черты большого дела, большой работы, что события его жизни, его черты характера выражают собой характер целой эпохи. И конечно, именно сержант Власов, великий труженик мирных времен, шестилетним мальчиком пошедший за бороной, отец шестерых старательных, небалованных ребят, человек, бывший первым бригадиром в колхозе и хранителем колхозной казны, — есть выразитель суровой и будничной героичности сталинградской переправы» («Власов»).

Ключевое у Гроссмана слово, ключевое понятие, объясняющее силу народного сопротивления, — свобода. «Нельзя сломить воли народа к свободе», — пишет он в очерке «Волга — Сталинград», называя Волгу «рекой русской свободы».

«Одухотворенные люди» — так называется один из самых известных очерков-рассказов (за неимением других воспользуемся этим жанровым определением, хотя оно не передает своеобразия произведения, в котором конкретная, докумен-

тальная основа сочетается с легендарно-метафорическим художественным строем) Андрея Платонова. «Он знал, — пишет Платонов об одном из своих героев, — что война, как и мир, одухотворяется счастьем и в ней есть радость, и он сам испытывал радость войны, счастье уничтожения зла, и еще испытывает их, и ради того он живет на войне и другие люди живут» («Офицер и солдат»). Снова и снова возвращается писатель к мысли о силе духа как основе нашей стойкости. «Ничего не совершается без подготовленности в душе, особенно на войне. По этой внутренней подготовленности нашего воина к битвам можно судить и о силе его органической привязанности к родине, и о его мировоззрении, образованном в нем историей его страны» («О советском солдате (Три солдата)»). А в захватчиках, бесчинствующих на нашей земле, самое отвратительное, чудовищное для Платонова — «пустодущие».

Война с фашизмом и предстает в произведениях Платонова как сражение «одухотворенных людей» с «неодушевленным врагом» (это название другого платоновского очерка-рассказа), как борьба добра и зла, созидания и разрушения, света и мрака. «В мгновениях боя, — замечает он, — освобождается от злодейства вся земля». Но, рассматривая войну в коренных общечеловеческих категориях, писатель не отворачивается от своего времени, не пренебрегает его конкретными чертами (хотя такого рода несправедливых обвинений: «В рассказах Платонова нет окрашенного временем исторического человека, нашего современника...» — он не избежал). Образ жизни современников (вернее сказать, их мирочувствование, ибо все бытовое, «вещественное» переключается Платоновым в эту сферу) неизменно присутствует в его произведениях, но главная цель автора — показать, что война идет «ради жизни на земле», за право жить, дышать, растить детей. Враг посягнул на само физическое существование нашего народа — вот что диктует Платонову «вселенский», общечеловеческий масштаб. На это ориентирован и его стиль, в котором слились философичность и фольклорный метафоризм, гиперболы, восходящие к сказочному повествованию, и психологизм, чуждый сказке, символика и просторечие, одинаково интенсивно окрашивающие и речь героев, и авторский язык.

В центре внимания Алексея Толстого — патриотические и ратные традиции русского народа, которые должны служить опорой, духовным фундаментом сопротивления фашистским захватчикам. И сражающиеся против гитлеровских

полчищ советские воины для него прямые наследники тех, кто, «оберегая честь отечества, шел через альпийские ледники за конем Суворова, уперев штык, отражал под Москвой атаки кирасиров Мюрута, в чистой тельной рубахе стоял — ружье к ноге — под губительными пулями Плевны, ожидая приказа идти на неприступные высоты» («Что мы защищаем»).

Постоянное обращение Толстого к истории отзывается в стиле торжественной лексикой, писатель широко использует не только архаизмы, но и просторечие — вспомним знаменитое толстовское: «Ничего, мы сдюжим!»

Характерная черта многих очерков и публицистических статей военного времени — **высокое лирическое напряжение**. Не случайно так часто очеркам даются подзаголовки подобного типа: «Из записной книжки писателя», «Страницы из дневника», «Дневник», «Письма» и т. п. Это пристрастие к лирическим формам, к повествованию, близкому к дневнику, объяснялось не столько тем, что они давали большую внутреннюю свободу в передаче материала, еще никак не уложившегося, материала, который был сегодняшим в буквальном смысле этого слова, — главное было в другом: так писатель получал возможность от первого лица говорить о том, что переполняло его душу, прямо выражать свои чувства. «В чувстве коллективной сплоченности, в полном растворении человека в общем деле защиты Ленинграда я черпал вдохновение», — это сказано Николаем Тихоновым, но чувство здесь выражено общее для большинства писателей. Никогда писатель так четко не слышал сердце народа — для этого ему надо было просто прислушаться к своему сердцу. И о ком бы он ни писал, он непременно писал и о себе. Никогда еще для писателя не было столь коротким расстояние между словом и делом. И ответственность его никогда не была столь высока и конкретна.

Иногда литературный процесс военных лет в критических статьях выглядит как путь от публицистической статьи, очерка, лирического стихотворения к жанрам более «солидным»: повести, поэме, драме. Считается, что, по мере того как писатели накапливали впечатления военной действительности, малые жанры сходили на нет. Но живой процесс не укладывается в эту заманчиво стройную схему. До самого конца войны писатели продолжали выступать на страницах газет с очерками, публицистическими статьями, и лучшие из них были настоящей, без всяких скидок, литературой. А первые повести и пьесы, в свою очередь, появились

рано — в 1942 г. И, переходя от очерка и публицистики к обзору повестей, надо иметь в виду, что тут не годится подход выше-ниже, оценки лучше-хуже. Речь пойдет о самых значительных, художественно самых ярких, много раз переиздававшихся и в послевоенные годы произведениях: «Народ бессмертен» (1942) В. Гроссмана, «Непокоренные» (под названием «Семья Тараса») (1943) Б. Горбатова, «Волоколамское шоссе» (первая часть под названием «Панфиловцы на первом рубеже (повесть о страхе и бесстрашии)», 1943; вторая — «Волоколамское шоссе (вторая повесть о панфиловцах)», 1944) А. Бека, «Дни и ночи» (1944) К. Симонова. Они примечательны и тем, что обнаруживают широкий диапазон литературных традиций, на которые ориентировались авторы повестей, художественно претворяя впечатления от катастрофически переломившейся, взвихренной военной действительности.

Василий Гроссман начал писать повесть «Народ бессмертен» весной 1942 г., когда немецкая армия была отогнана от Москвы и обстановка на фронте стабилизировалась. Можно было попытаться привести в какой-то порядок, осмыслить обжигавший души горький опыт первых месяцев войны, выявить то, что было подлинной основой нашего сопротивления и внушало надежды на победу над сильным и умелым врагом, найти для этого органичную образную структуру.

Сюжет повести воспроизводит весьма распространенную фронтовую ситуацию той поры — попавшие в окружение наши части в жестоком бою, неся тяжелые потери, прорывают вражеское кольцо. Но этот локальный эпизод рассматривается автором с оглядкой на толстовскую «Войну и мир», раздвигается, расширяется, повесть приобретает черты мини-эпоса. Действие переносится из штаба фронта в старинный город, на который обрушилась вражеская авиация, с переднего края, с поля боя — в захваченное фашистами село, с фронтовой дороги — в расположение немецких войск. Повесть густо населена: наши бойцы и командиры — и те, что оказались крепки духом, для кого обрушившиеся испытания стали школой «великой закаляющей и умудряющей тяжелой ответственности», и казенные оптимисты, всегда кричавшие «ура», но сломленные поражениями; немецкие офицеры и солдаты,upoенные силой своей армии и одержанными победами; горожане и украинские колхозники — и патриотически настроенные, и готовые стать прислужниками захватчиков. Все это продиктовано «мыслью народ-

ной», которая для Толстого в «Войне и мире» была самой важной, и в повести «Народ бессмертен» она выдвинута на первый план.

«Пусть не будет слова величавей и святей, чем слово „народ“!» — пишет Гроссман. Не случайно главными героями своей повести он сделал не кадровых военных, а людей штатских — колхозника из Тульской области Игнатьева и московского интеллигента, историка Богарева. Они — многозначительная деталь, — призванные в армию в один и тот же день, символизируют единство народа перед лицом фашистского нашествия.

Символично и единоборство — «словно возродились древние времена поединков» — Игнатьева с немецким танкистом, «огромным, плечистым», «прошедшим по Бельгии, Франции, топтавшим землю Белграда и Афин», «чью грудь сам Гитлер украсил „железным крестом“». Оно напоминает описанную позднее Твардовским схватку Теркина с «сытым, бритым, береженым, дармовым добром кормленным» немцем:

Как на древнем поле боя,
Грудь на грудь, что щит на щит, —
Вместо тысяч бьются двое,
Словно схватка все решит.

Как много общего у Игнатьева с Теркиным! Даже гитара Игнатьева несет ту же функцию, что гармонь Теркина. И родство этих героев говорит о том, что Гроссману открылись черты современного русского народного характера.

Борис Горбатов рассказывал, что, работая над повестью «Непокоренные», он искал «слова-снаряды», торопился, чтобы «немедленно передать» повесть «на духовное вооружение нашей армии». Он писал ее после Сталинграда, после освобождения Донбасса, побывав там, увидев, что стало с людьми, оказавшимися во власти оккупантов, во что превратились города и поселки, заводы и шахты. «...Пишу только то, что хорошо знаю... — признавался Горбатов. — Только потому, что сам я донбассовец, родившийся и выросший там, и только потому, что в дни войны я был в Донбассе, и при обороне его и в боях за него, только потому, что я с войсками вошел в освобожденный Донбасс, — смог я рискнуть написать книгу „Непокоренные“ о людях, мне известных и близких. Я не изучал их — я жил с ними. И многие из героев „Непокоренных“ просто списаны с натуры — такими, какими я их знал».

Горбатов стремится нарисовать эпическую картину про-исходящего. Но эстетическим ориентиром, прежде всего в раскрытии темы патриотизма, ему служит романтический эпос «Тараса Бульбы» Гоголя. Автор «Непокоренных» этого не скрывает, связь с гоголевской традицией обнажена для читателей, намеренно подчеркнута: при первой публикации повесть Горбатова даже называлась «Семья Тараса», три главных персонажа ее — старый Тарас и его сыновья Степан и Андрей — не только повторяют имена героев гоголевской повести, отношение горбатовского Тараса к своим сыновьям, их судьбы должны были напомнить читателям о драме в семье Тараса Бульбы, о конфликте между патриотическим и отцовским чувством. Стиль повести «Непокоренные» восходит к балладе: как в стихах, здесь есть повторяющиеся, скрепляющие повествование образы, опорные словесные лейтмотивы; фраза, которой заканчивается глава и которая содержит итог только что рассказанного, ставится в начало следующей главы, создавая ее эмоциональное поле.

Начинается повесть Горбатова сценой летнего отступления сорок второго года: «Все на восток, все на восток... Хоть бы одна машина на запад! А все вокруг было объято тревогой, наполнено криком и стоном, скрипом колес, скрежетом железа, хриплой руганью, воплями раненых, плачем детей, и казалось, сама дорога скрипит и стонет под колесами, мечется в испуге меж косогорами...» А заканчивается освобождением от захватчиков, наступлением нашей армии и отступлением немецкой: «Они шли на запад... Навстречу попадались длинные, унылые колонны пленных немцев. Немцы шли в зеленых шинелях с оборванными хлястиками, без ремней, уже не солдаты — пленные». Шли, как год назад шли наши пленные, — тоже «шинель без хлястиков, без ремня, взгляд исподлобья, руки за спиной, как у каторжан». А между этими событиями год жизни заводского поселка, оккупированного фашистами, — страшный год расправ, бесправия, унижения, рабского существования.

Повесть Горбатова была первой серьезной попыткой подробного изображения того, что происходило на оккупированной территории, как жили там, как бедствовали люди, оказавшиеся в фашистской неволе, как преодолевался страх, как возникло сопротивление захватчикам мирного населения, оставленного на произвол судьбы, на поругание врагу. Отгородиться от ставшего враждебным окружающего мира крепкими запорами и замками («Нас это не касается!»), от-

сидеться в своем доме — такой была первая реакция старого Тараса. Но вскоре выяснилось: так спастись нельзя.

«Жить было невозможно.

На семью Тараса еще не обрушился топор фашистов. Никого не убили из близких. Никого не замучили. Не угнали. Не обобрали. Еще ни один немец не побывал в старом домике в Каменном Броде. А жить было невозможно.

Не убили, но в любую минуту могли убить. Могли ворваться ночью, могли схватить среди бела дня на улице. Могли швырнуть в вагон и угнать в Германию. Могли без вины и суда поставить к стенке; могли расстрелять, а могли и отпустить, посмеявшись над тем, как человек на глазах седеет. Они все могли. Могли — и это было хуже, чем если бы уж убили. Над домиком Тараса, как и над каждым домиком в городе, черной тенью распластался страх».

И дальше в повести рассказывается о преодолении этого страха, о том, как каждый по-своему оказывал сопротивление захватчикам, включаясь так или иначе в борьбу с ними. Старый мастер Тарас отказывается восстанавливать свой завод, занимается саботажем. Его старший сын Степан, бывший здесь секретарем обкома, «хозяином» области, организует и возглавляет подпольную организацию; подпольщицей становится дочь Тараса Настя, перед оккупацией закончившая школу. Попавший в плен младший сын Андрей переходит линию фронта и возвращается в родной город уже в рядах освободивших его войск. В историях Степана и Андрея Горбатов затрагивает те больные явления военной действительности, к которым никто тогда еще не отваживался обращаться. Теперь, по прошествии полувека, ясно, что не все тогда открывалось автору «Непокоренных» в подлинном свете, ему мешали идеологические шоры, но все-таки он взялся за взрывчатый материал, касаться которого в ту пору было немного охотников.

Сколачивая подпольные группы, связываясь с людьми, которые были в мирное время «активом», Степан обнаруживает — это для него, знатока «кадров» и опытного руководителя, бескураживающая неожиданность, — что среди тех, кто пользовался официальным доверием, был у власти в фаворе, оказались и трусы, и предатели, а среди незаметных, «неперспективных» или строптивых, думающих и поступающих по-своему, неугодных начальству было немало людей, до конца верных Родине, подлинных героев. «Значит, плохо ты людей знал, Степан Яценко, — укоряет себя горбатовский герой. — А ведь жил с ними, ел, пил, работал...

А главного в них не знал — души их». Но не в этом дело, «хозяин» области тут заблуждается (а вместе с ним и автор): все, что требовалось ему, как секретарю обкома, знать о людях, он знал, — не годилась, была ложной, бездушно-казенной сама система оценки людей.

Судьба горбатовского Андрея проецируется на судьбу младшего сына Тараса Бульбы. Но Андрей не изменил Родине, и нет его вины в том, что он вместе с десятками тысяч таких же, как он, бедолаг попал в плен, хотя отец видит в нем изменника и клеймит его, как Тарас Бульба своего младшего сына, а когда Андрей перешел линию фронта, его «долго и строго допрашивали в особом отделе». Да он и сам уверовал, что виноват, раз не пустил себе пулю в лоб. И видимо, автор тоже так считает, хотя рассказанная им история Андрея решительно расходится с такой оценкой. Но за всем этим стоял чудовищно жестокий приказ Сталина: «плен — измана Родине», тяжелейшие правовые и нравственные последствия которого полвека не удавалось изжить.

Сюжет «Волоколамского шоссе» Александра Бека очень напоминает сюжет повести Гроссмана «Народ бессмертен»: попавший после тяжелых боев в октябре сорок первого под Волоколамск в окружение батальон панфиловской дивизии прорывает вражеское кольцо и соединяется с основными силами дивизии. Но сразу же бросаются в глаза существенные различия в разработке этого сюжета. Гроссман стремится всячески расширить общую панораму происходящего. Бек замыкает повествование рамками одного батальона. Художественный мир повести Гроссмана — герои, воинские части, место действия — порожден его творческой фантазией, Бек документально точен. Вот как он характеризовал свой творческий метод: «Поиски героев, действующих в жизни, длительное общение с ними, беседы с множеством людей, терпеливый сбор крупиц, подробностей, расчет не только на собственную наблюдательность, но и на зоркость собеседника...» В «Волоколамском шоссе» он воссоздает подлинную историю одного из батальонов панфиловской дивизии, все у него соответствует тому, что было в действительности: география и хроника боев, персонажи.

В повести Гроссмана рассказ о событиях и людях ведет вездесущий автор, у Бека рассказчиком выступает командир батальона Баурджан Момыш-Улы. Его глазами мы видим то, что было с его батальоном, он делится своими мыслями и сомнениями, объясняет свои решения и поступки. Себя же автор рекомендует читателям лишь как вниматель-

ногого слушателя и «добросовестного и прилежного писца», что нельзя принимать за чистую монету. Это не более чем художественный прием, потому что, беседуя с героем, писатель допытывался о том, что представлялось ему, Беку, важным, компоновал из этих рассказов и образ самого Момыш-Улы, и образ генерала Панфилова, «умевшего управлять, воздействовать не криком, а умом, в прошлом рядового солдата, сохранившего до смертного часа солдатскую скромность», — так писал Бек в автобиографии о втором очень дорогом ему герое книги.

«Волоколамское шоссе» — оригинальное художественно-документальное произведение, связанное с той литературной традицией, которую олицетворяет в литературе XIX в. Глеб Успенский. «Под видом сугубо документальной повести, — признавался Бек, — я писал произведение, подчиненное законам романа, не стеснял воображения, создавал в меру сил характеры, сцены...» Конечно, и в авторских декларациях документальности, и в его заявлении о том, что он не стеснял воображения, есть некое лукавство, они как бы с двойным дном: читателю может казаться, что это прием, игра. Но у Бека обнаженная, демонстративная документальность не стилизация, хорошо известная литературе (вспомним для примера хотя бы «Робинзона Крузо»), не поэтические одежды очерково-документального покроя, а способ постижения, исследования и воссоздания жизни и человека. И повесть «Волоколамское шоссе» отличается безупречной достоверностью даже в мелочах (если Бек пишет, что тринадцатого октября «все было в снегу», — не нужно обращаться к архивам метеослужбы, можно не сомневаться, так оно и было в действительности). Это своеобразная, но точная хроника кривополитных оборонительных боев под Москвой (так сам автор определял жанр своей книги), раскрывающая, почему немецкая армия, дойдя до стен нашей столицы, взять ее не смогла.

И самое главное, из-за чего «Волоколамское шоссе» следует числить за художественной литературой, а не журналистикой. За профессионально армейскими, военными заботами — дисциплины, боевой подготовки, тактики боя, — которыми поглощен Момыш-Улы, для автора встают проблемы нравственные, общечеловеческие, до предела обостренные обстоятельствами войны, постоянно ставящими человека на грань между жизнью и смертью: страха и мужества, самоотверженности и эгоизма, верности и предательства.

В художественном строем повести Бека немалое место занимает полемика с пропагандистскими стереотипами, с батальными штампами, полемика явная и скрытая. Явная, потому что таков характер главного героя: он резок, не склонен обходить острые углы, даже себе не прощает слабостей и ошибок, не терпит пустословия и пышнословия. Вот характерный эпизод:

«Подумав, он проговорил:

— „Не ведая страха, панфиловцы рвались в первый бой...“ Как, по-вашему: подходящее начало?

— Не знаю, — нерешительно сказал я.

— Так пишут ефрейторы литературы, — жестко сказал он. — В эти дни, что вы живете здесь, я нарочно велел поводить вас по таким местечкам, где иногда лопаются две-три мины, где посвистывают пули. Я хотел, чтобы вы испытали страх. Можете не подтверждать, я и без признаний знаю, что вам пришлось подавлять страх.

Так почему же вы и ваши товарищи по сочинительству воображаете, что воюют какие-то сверхъестественные люди, а не такие же, как вы?»

Скрытая авторская полемика, пронизывающая всю повесть, более глубока и всеобъемлюща. Направлена она против тех, кто требовал от литературы «обслуживания» сегодняшних «запросов» и «указаний», а не служения правде.

Через двадцать лет после войны Константин Симонов писал о «Волоколамском шоссе»: «Когда я первый раз (во время войны. — Л.Л.) читал эту книгу, главным чувством было удивление перед ее непобедимой точностью, перед ее железной достоверностью. Я был тогда военным корреспондентом и считал, что я знаю войну... Но, когда я прочитал эту книгу, я с удивлением и завистью почувствовал, что ее написал человек, который знает войну достоверней и точнее меня...»

Симонов действительно хорошо знал войну. С тех пор как в июне сорок первого он отправился в действующую армию на Западный фронт, которому тогда пришлось принять на себя главный удар немецких танковых колонн, лишь за первые пятнадцать месяцев войны, пока редакционная командировка не привела его в Сталинград, где только ни побывал он, чего только ни повидал. Чудом выбрался в июле сорок первого из кровавой сумятицы окружения. Был в осажденной врагом Одессе. Участвовал в боевом походе подводной лодки, минировавшей румынский порт. Ходил в атаку с пехотинцами на Арабатской Стрелке в Крыму...

И все-таки то, что Симонов увидел в Сталинграде, потрясло его. Ожесточение боев за этот город достигло того крайнего предела, что чудился ему здесь какой-то очень важный исторический рубеж в ходе боев. Человек, сдержаненный в проявлении своих чувств, писатель, всегда чуравшийся громких фраз, он закончил один из сталинградских очерков почти патетически:

«Безыменная еще эта земля вокруг Сталинграда.

Но когда-то ведь и слово „Бородино“ знали только в Можайском уезде, оно было уездным словом. А потом в один день оно стало словом всенародным. Бородинская позиция была не лучше и не хуже многих других позиций, лежавших между Неманом и Москвой. Но Бородино оказалось неприступной крепостью, потому что именно здесь решил русский солдат положить свою жизнь, но не сдаться. И поэтому мелководная речка стала непроходимой и холмы и перелески с наскоро вырытыми траншеями стали неприступными.

В степях под Сталинградом много безвестных холмов и речушек, много деревенек, названий которых не знает никто за сто верст отсюда, но народ ждет и верит, что название какой-то из этих деревенек прозвучит в веках, как Бородино, и что одно из этих степных широких полей станет полем великой победы».

Слова эти оказались пророческими, что стало ясно уже тогда, когда Симонов начал писать повесть «Дни и ночи». Но события, которые уже осознавались как исторические — в самом точном и высоком смысле этого слова, — изображаются в повести так, как они воспринимались защитниками руин трех сталинградских домов, целиком поглощенными тем, чтобы отбить шестую за этот день атаку немцев, выкупить их ночью из захваченного ими подвала, переправить патроны и гранаты в отрезанный врагом дом. Каждый из них делал свое — им казалось — маленькое, но сверхтрудное и опасное дело, не помышляя, во что все это в конечном счете сложится. История в повести словно бы застигнута врасплох, она не успела привести себя в порядок, чтобы позировать будущим художникам — романтикам и монументалистам. Перенесенное в искусство почти в первозданном виде, то, что происходило в Сталинграде, должно потрясать, полагал автор «Дней и ночей». Стоит отметить близость эстетических позиций Симонова и Бека (не случайно Симонов так высоко оценил «Волоколамское шоссе»).

Следуя толстовской традиции (Симонов не раз говорил, что более высокого образца в литературе, чем Толстой, для

него не было, — правда, в данном случае речь идет не об эпическом размахе «Войны и мира», а о бесстрашном взгляде на жестокую обыденность войны в «Севастопольских рассказах»), автор стремился представить «войну в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти». Эта знаменитая толстовская формула вмещает у Симонова и непосильный повседневный солдатский труд — многокилометровые марши, когда все, что нужно для боя и для жизни, приходится тащить на себе, вырытые, выдолбленные в мерзлой земле окопы и землянки — несть числа им. Да окопный быт — солдату надо как-то устроиться, чтобы спать и помыться, надо залатать гимнастерку и починить сапоги. Скудный это, пещерный быт, но никуда не денешься, надо к нему приспособиться, а кроме того, если бы не заботы о начальстве и харче, о куреве и портянках, человеку ни за что не выдержать постоянного соседства со смертельной опасностью.

«Дни и ночи» написаны с очерковой точностью, с дневниковой погруженностью во фронтовые будни. Но образный строй повести, внутренняя динамика изображаемых в ней событий и характеров направлены на то, чтобы раскрыть духовный облик тех, кто стоял насмерть в Сталинграде. В повести первый этап невиданно жестоких боев в городе заканчивается тем, что враг, отрезав дивизию, в которую входил батальон главного героя повести Сабурова, от штаба армии, выходит к Волге. Казалось бы, все кончено, дальнейшее сопротивление бессмысленно, но защитники города и после этого не признали себя побежденными и с неослабевающим мужеством продолжали драться. Никакое превосходство врага уже не могло вызвать у них страха или замешательства. Если первые бои, как они изображены в повести, отличаются предельным нервным напряжением, яростной исступленностью, то теперь самым характерным писателю представляется спокойствие героев, их уверенность, что они выстоят, что немцы одолеть их не смогут. Это спокойствие обороняющихся стало проявлением самого высокого мужества, высшей ступенью мужества.

В повести «Дни и ночи» героическое выступает в самом массовом его проявлении. Душевная сила симоновских героев, не бросающаяся в глаза в обычных мирных условиях, по-настоящему проявляется в минуты смертельной опасности, в тяжких испытаниях, а самоотверженность и непоказное мужество становятся главным мерилом человеческой личности. Во всенародной войне, исход которой зависел от

силы патриотического чувства множества людей, рядовых участников исторических катаклизмов, роль обыкновенного человека не понижалась, а повышалась. «Дни и ночи» помогали читателям осознать, что остановили и сломали немцев в Сталинграде не чудо-богатыри, которым все ни почем, — они ведь и в воде не тонут, и в огне не горят, — а простые смертные, которые тонули на волжских переправах и горели в объятых пламенем кварталах, которые не были заговорены от пуля и осколков, которым было тяжко и страшно, — у каждого из них была одна жизнь, которой надо было рисковать, с которой приходилось расставаться, но все вместе они выполнили свой долг, выстояли.

Эти повести Гроссмана и Горбатова, Бека и Симонова наметили основные направления послевоенной прозы о войне, выявили опорные традиции в классике. Опыт толстовской эпопеи отозвался в трилогии Симонова «Живые и мертвые», в дилогии Гроссмана «Жизнь и судьба». По-своему претворенный жесткий реализм «Севастопольских рассказов» обнаруживает себя в повестях и рассказах Виктора Некрасова и Константина Воробьевого, Григория Бакланова и Владимира Тендрякова, Василя Быкова и Виктора Астафьева, Вячеслава Кондратьева и Булата Окуджавы, с ним связана почти вся проза писателей фронтового поколения. Романтической поэтике отдал дань Эммануил Казакевич в «Звезде». Видное место заняла документально-художественная литература, возможности которой продемонстрировал в войну А. Бек, ее успехи связаны с именами А. Адамовича, Д. Гранина, Д. Гусарова, С. Алексиевич, Е. Ржевской.

ПОЭЗИЯ

Говорят, что, когда грохочут пушки, музы молчат. Но от первого до последнего дня войны не умолкал голос поэтов. И пушечная канонада не могла заглушить его. Никогда к голосу поэтов так чутко не прислушивались читатели. Известный английский журналист Александр Верт, который почти всю войну провел в Советском Союзе, в книге «Россия в войне 1941—1945 гг.» свидетельствовал: «Россия также, пожалуй, единственная страна, где стихи читают миллионы людей, и таких поэтов, как Симонов и Сурков, читал во время войны буквально каждый».

Говорят, что первой жертвой на войне становится правда. Когда к одному из юбилеев Победы надумали выпустить

солидным томом сводки Совинформбюро, то, перечитав их, от этой заманчивой идеи отказались — очень уж многое требовало существенных уточнений, исправлений, опровержений. Но все не так просто. Действительно, власти правды боялись, старались неприглядную правду припудрить, подрумянить, замолчать (о сдаче врагу некоторых крупных городов, например Киева, Совинформбюро вообще не сообщало), но правды жаждал воюющий народ, она была ему нужна как воздух, как нравственная опора, как духовный источник сопротивления. Для того чтобы выстоять, необходимо было прежде всего осознать подлинный масштаб нависшей над страной опасности. Такими нежданными тяжелыми поражениями началась война, на таком краю, в двух шагах от пропасти, страна оказалась, что выбраться можно было, только прямо глядя жестокой правде в глаза, до конца осознав всю меру ответственности каждого за исход войны.

Лирическая поэзия, самый чуткий «сейсмограф» душевного состояния общества, сразу же обнаружила эту жгучую потребность в правде, без которой невозможно, немыслимо чувство ответственности. Вдумаемся в смысл не стертых даже от многократного цитирования строк «Василия Теркина» Твардовского: они направлены против утешающе-успокаивающей лжи, обезоруживающей людей, внушая им ложные надежды. Тогда эта внутренняя полемика воспринималась особенно остро, была вызывающе злободневной:

А всего иного пуще
Не прожить наверняка —
Без чего? Без правды сущей,
Правды, прямо в душу бьющей,
Да была б она погуще,
Как бы ни была горька.

Поэзия (разумеется, лучшие вещи) немало сделала для того, чтобы в грозных, катастрофических обстоятельствах пробудить у людей чувство ответственности, понимание того, что от них, от каждого — ни от кого другого, ни на кого нельзя переложить ответственность — зависит судьба народа и страны.

Отечественная война не была единоборством кровавых диктаторов — Гитлера и Сталина, как это получается у некоторых литераторов и историков. Какие бы цели ни преследовал Stalin, советские люди защищали свою зем-

лю, свою свободу, свою жизнь. И люди тогда жаждали правды, потому что она укрепляла их веру в абсолютную справедливость войны, которую им пришлось вести. В условиях превосходства фашистской армии без такой веры невозможно было выстоять. Вера эта питала, пронизывала поэзию.

Вы помните еще ту сухость в горле,
Когда, бряцая голой силой зла,
Навстречу нам горланили и перли
И осень шагом испытаний шла?

Но правота была такой оградой,
Которой уступал любой доспех, —

писал в ту пору **Борис Пастернак** в стихотворении «Победитель».

И Михаил Светлов в стихотворении о «молодом уроженце Неаполя», участнике завоевательного похода фашистов в Россию, тоже утверждает безусловную правоту нашего вооруженного сопротивления захватчикам:

Я стреляю — и нет справедливости,
Справедливее пули моей!
(«Итальянец»)

И даже те, кто не испытывал ни малейших симпатий к большевикам и советской власти — большинство их, — заняли после гитлеровского вторжения безоговорочно патриотическую, «оборонческую» позицию.

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.

(«Мужество»)

Это стихи Аанны Ахматовой, у которой был очень большой и обоснованный счет к советской власти, принесшей ей много горя и обид.

Жестокая, на пределе физических и духовных сил война была немыслима без духовного раскрепощения и сопровождалась стихийным освобождением от душивших живую жизнь официальных догм, от страха и подозрительности. Об этом тоже свидетельствует лирическая поэзия, облученная животворным светом свободы. В голодном, вымирающем

блокадном Ленинграде в жуткую зиму 1942 г. Ольга Бергольц, ставшая душой героического сопротивления этого многострадального города, писала:

В грязи, во мраке, в голоде, в печали,
где смерть, как тень, тащилась по пятам,
такими мы счастливыми бывали,
такой свободой бурною дышали,
что внуки позавидовали б нам.

(«Февральский дневник»)

Бергольц с такой остротой ощутила это счастье внутреннего освобождения, наверное, еще и потому, что передвойной ей полной мерой довелось изведать не только уничижительные «проработки» и «исключения», но и «жандармов любезности», прелести тюрьмы. Но это чувство обретаемой свободы возникло у очень многих людей. Как и ощущение того, что былые мерки и представления уже не годятся, война породила иной счет.

Что-то очень большое и страшное, —
На штыках принесенное временем,
Не дает нам увидеть вчерашнего
Нашим гневным сегодняшним зрением.

(«Словно смотришь в бинокль
перевернутый...»)

В этом написанном Симоновым в начале войны стихотворении уже обнаруживает себя это изменившееся мироощущение. И наверное, здесь таится секрет необычайной популярности симоновской лирики: она уловила духовные, нравственные сдвиги массового сознания, она помогала читателям их прочувствовать, осознать. Теперь, «перед лицом большой беды», все видится иначе: и жизненные правила («В ту ночь, готовясь умирать, Навек забыли мы, как лгать, Как изменять, как быть скупым, Как над добром дрожать своим»), и смерть, подстерегающая на каждом шагу («Да, мы живем, не забывая, Что просто не пришел черед, Что смерть, как чаша круговая, Наш стол обходит круглый год»), и дружба («Все тяжелее груз наследства, Все уже круг твоих друзей. Взвали тот груз себе на плечи...»), и любовь («Но в эти дни не изменить тебе ни телом, ни душой»). Так все это выразилось в стихах Симонова.

И сама поэзия избавляется (или должна избавиться) — таково требование суровой реальности жестокой войны, изменившегося мироощущения — от въевшихся в довоенную

пору в стихи искусственного оптимизма и казенного самодовольства. И Алексей Сурков, сам отдавший им дань в середине 30-х гг.: «Мы в грозное завтра спокойно глядим: И время за нас, и победа за нами» («Так будет»), «В наших взводах все джигиты на подбор — ворошиловские меткие стрелки. Встретят вражескую конницу в упор наши пули и каленые клинки» («Терская походная»), пережив на Западном фронте боль и позор поражений сорок первого года, «придиричивей и резче» судит не только «поступки, людей, вещи», но и саму поэзию:

Мы видим все отчетливей и дальше
В годину потрясений и разруш.
Ревниво ловит дребезжанье фальши
В литых словах наш обостренный слух.

Когда багрились кровью ало,
С души солдатской, — что таить греха, —
Как мертвый лист по осени, опала
Красивых слов сухая шелуха.

(«Ключи к сердцу»)

Глубокие перемены претерпевает в поэзии образ Родины, ставший у самых разных поэтов смысловым и эмоциональным центром их художественного мира той поры. В одной из статей 1943 г. Илья Эренбург писал: «Конечно, любовь к Родине была и до войны, но это чувство тоже изменилось. Прежде его старались передать масштабами, говоря „от Тихого океана до Карпат“. Россия, казалось, не помещалась на огромной карте. Но Россия стала еще больше, когда она поместилась в сердце каждого». Совершенно ясно, что Эренбург, когда писал эти строки, вспоминал сочиненную в 1935 г. Василием Лебедевым-Кумачом «Песнь о Родине» — торжественную, как тогда говорили, величавую. Великое самоуважение и восторг должно вызывать то, что «широкая страна моя родная, много в ней лесов, полей и рек», что простирается она «от Москвы до самых до окраин, с южных гор до северных морей». Эта Родина одаривает тебя — вместе со всеми — лучами своего величия и славы, ты за ней, огромной и могучей, как за каменной стеной. И она должна вызывать у тебя лишь чувство почтительного восхищения и гордости. «Мы не любили Лебедева-Кумача, ходульных „О“ о великой стране, — мы были и остались правы», — писал в военном дневнике молодой тогда поэт-фронтовик Семен Гудзенко, не без оснований поставив не «я», а «мы».

Принципиально иной, чем у Лебедева-Кумача, образ возникает в стихотворении Симонова «Родина» — полемика бросается в глаза:

Но в час, когда последняя граната
Уже занесена в твоей руке
И в краткий миг припомнить разом надо
Все, что у нас осталось вдалеке,

Ты вспоминаешь не страну большую,
Какую ты изъездил и узнал.
Ты вспоминаешь родину — такую,
Какой ее ты в детстве увидал.

Клочок земли, припавший к трем березам,
Далекую дорогу за леском,
Речонку со скрипучим перевозом,
Песчаный берег с низким ивняком.

Здесь не бескрайние нивы, а «клочек земли», «три березы» становятся неиссякаемым источником патриотического чувства. Что значишь ты, человеческая песчинка, для огромной страны, которая лежит, «касаясь трех великих океанов»; а когда дело идет о «клочке земли», с которым ты неразрывно, кровно связан, ты полностью за него в ответе, ты, если на него посягают враги, должен заслонить его, защищать до последней капли крови. Тут все меняется местами: не ты находишься под благосклонным покровительством Родины, восторженно созерцая ее могучее величие, а она нуждается в тебе, в твоей самоотверженной защите.

«Три березы» становятся самым популярным, самым понятным и близким современникам образом Родины. Этот образ (точнее, породившие его мысль и чувство) играет необычайно важную — основополагающую — роль в поэзии Симонова военной поры (и не только поэзии, таков лейтмотив и его пьесы «Русские люди»):

Ты знаешь, наверное, все-таки родина —
Не дом городской, где я празднично жил,
А эти проселки, что дедами пройдены,
С простыми крестами их русских могил.

Не знаю, как ты, а меня с деревенскою
Дорожной тоской от села до села,
Со вдовьей слезою и песнею женскою
Впервые война на проселках свела.

(«Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленицы...»)

И не у одного Симонова войны пробудила столь острое, столь личное восприятие Родины. В этом сходились самые разные — и по возрасту, и по жизненному опыту, и по эстетическим пристрастиям — поэты.

Дмитрий Кедрин:

Весь край этот, милый навеки,
В стволах белокрылых берез,
И эти студеные реки,
У плеса которых ты рос.
(«Родина»)

Павел Шубин:

И увидел он хату,
Дорогу под небом холстинным
И — крылами к закату —
Березу с гнездом аистиным.
(«Береза»)

Михаил Львов:

Березок тоненькая цепь
Вдали растаяла и стерлась.
Подкатывает к горлу степь —
Попробуй убери от горла.

Летит машина в море, в хлеб.
Боец раскрыл в кабине дверцу.
И подступает к сердцу степь —
Попробуй оторви от сердца.

(«Степь»)

В лучших стихах военной поры любовь к Родине — глубокое, выстраданное чувство, чурающееся показной казенной велеречивости. О том, какие серьезные перемены в патриотическом чувстве людей произошли за четыре года войны, свидетельствуют стихи, написанные в самом конце войны. Вот какой виделась тогда Родина и победа Илье Эренбургу:

Она была в линялой гимнастерке,
И ноги были до крови натерты.
Она пришла и постучалась в дом.
Открыла мать. Был стол накрыт к обеду.
«Твой сын служил со мной в полку одном,
И я пришла. Меня зовут Победа».
Был черный хлеб белее белых дней,

И слезы были соли солоней.
Все сто столиц кричали вдалеке,
В ладоши хлопали и танцевали.
И только в тихом русском городке
Две женщины, как мертвые, молчали.
(«9 мая 1945»)

Очень существенно изменились представления и о содержании таких понятий, как гражданское и интимное в поэзии. Поэзия избавлялась от воспитанного в предшествующие годы предубеждения к частному, «домашнему», по «до-военным нормам» эти качества — общественное и частное, гражданственное и интимное — были далеко разведены друг от друга, а то и противопоставлены. Пережитое на войне подталкивало поэтов к предельной искренности самовыражения, под сомнение была поставлена знаменитая формула Маяковского: «...Я себя смирял, становясь на горло собственной песне». Один из его самых верных и старательных учеников Семен Кирсанов писал в 1942 г.:

Война не вмещается в оду,
и многое в ней не для книг.
Я верю, что нужен народу
души откровенный дневник.

Но это дается не сразу —
душа ли еще не строга? —
и часто в газетную фразу
уходит живая строка.

(«Долг»)

Все здесь верно. И то, что лучшие поэтические произведения тех лет являли собой «души откровенный дневник». И то, что эта откровенность, душевная распахнутость давались не сразу. Не одни лишь запуганные редакторы, но и сами поэты нелегко расставались с догматическими представлениями, с узкими «нормативами», нередко отдавая предпочтение пути, что «протоптаннее и легче», зарифмовывая политдонесения или боевые эпизоды из сводок Совинформбюро, — это считалось в порядке вещей.

В современных литературоведческих обзорах, когда речь заходит о лучших произведениях поэзии военных лет, рядом с «Теркиным», эпического размаха произведением, не задумываясь, без тени сомнений ставят интимнейшие «Землянку» Суркова и «Жди меня» Симонова. Твардовский, очень строгий и даже придирчивый ценитель поэзии, в одном из

писем военного времени именно те стихотворения Симонова, которые являли собой «души откровенный дневник», посчитал «лучшим, что есть в нашей поэзии военного времени», это «стихи о самом главном, и в них он (Симонов. — Л.Л.) выступает как поэтическая душа нынешней войны».

Написав «Землянку» и «Жди меня» (оба стихотворения — излияние потрясенной трагическими событиями сорок первого года души), авторы и думать не думали печатать эти затем получившие неслыханную популярность стихи, публикации состоялись по воле случая. Поэты же были уверены, что сочинили нечто камерное, лишенное гражданского содержания, не представляющее никакого интереса для широкой публики. На этот счет есть их собственные признания.

«Возникло стихотворение, из которого родилась песня, — вспоминал Сурков, — случайно. Оно не собиралось быть песней. И даже не претендовало стать печатаемым стихотворением. Это были шестнадцать „домашних“ строк из письма жене. Письмо было написано в конце ноября 1941 года, после одного очень трудного для меня фронтового дня под Истрой, когда нам пришлось после тяжелого боя пробиваться из окружения с одним из полков».

«Я считал, что эти стихи — мое личное дело... — рассказывал Симонов. — Но потом, несколько месяцев спустя, когда мне пришлось быть на далеком Севере и когда метели и непогода иногда заставляли просиживать сутками где-нибудь в землянке или в занесенном снегом бревенчатом домике, в эти часы, чтобы скоротать время, мне пришлось самым разным людям читать стихи. И самые разные люди десятки раз при свете керосиновой коптилки или ручного фонарика переписывали на клочке бумаги стихотворение „Жди меня“, которое, как мне раньше казалось, я написал только для одного человека. Именно этот факт, что люди переписывали это стихотворение, что оно доходило до их сердца, заставил меня через полгода напечатать его в газете».

История этих двух самых знаменитых стихотворений тех лет говорит о выявившейся в первые же месяцы войны жгучей общественной потребности в лирике, в задушевном — с глазу на глаз — разговоре поэта с читателем. Не с читателями, а именно с читателем — надо это подчеркнуть. «Опять мы отходим, товарищ...»; «Не плачь! — Все тот же поздний зной висит над желтыми степями...»; «Когда в последний путь ты отправляешь друга...»; «Когда ты входишь в город свой...» — это Симонов. «...О дорогая, дальняя, ты

слышишь?..»; «Ты помнишь ли, что есть еще на свете земной простор, дороги и поля?..»; «...Запомни эти дни. Прислушайся немного и ты — душой — услышишь в тот же час...» — это Ольга Бергольц. «Положи на сердце эту песню...»; «Тебе не расстаться с шинелью...»; «Не напрасно сложили песню мы про синий платочек твой...» — это Михаил Светлов.

Знаменательно такое совпадение приема: стихи строятся на доверительном обращении к какому-то человеку, на место которого могут поставить себя многие читатели. Это или послание очень близкому человеку — жене, любимой, другу, или задушевный разговор с хорошо понимающим тебя собеседником, когда патетика и поза неуместны, невозможны, фальшивы. Об этой особенности лирической поэзии военных лет говорил Алексей Сурков в докладе, сделанном на исходе первого года войны: «И эта война нам подсказала: „Не ори, говоритише!“ Это одна из истин, забвение которой должно привести на войне или к срыву голоса, или к потере лица. На войне кричать не надо. Чем ближе стоит человек к смерти, тем больше раздражает его громогласная болтовня. На войне все на солдата кричат — и пушки, и пулеметы, и бомбы, и командиры, и все имеют на это право. Но нигде в уставах войн не записано, что поэт тоже имеет право оглушать солдата лозунговым пустозвонством».

Любовная лирика неожиданно заняла тогда в поэзии большое место, пользовалась необычайной популярностью (следует назвать стихотворные циклы «С тобой и без тебя» Константина Симонова и «Долгая история» Александра Гитовича, стихи «Огонек» и «В лесу прифронтовом» Михаила Исаковского, «Темную ночь» Владимира Агатова, «Мою любимую» и «Случайный вальс» Евгения Долматовского, «Ты пишешь письмо мне» Иосифа Уткина, «На солнечной полянке» Алексея Фатьянова, «В госпитале» Александра Яшина, «Маленькие руки» Павла Шубина и др.). Долгие годы любовная лирика была в загоне, господствующим пропагандистским утилитаризмом она была отодвинута на далекую периферию общественного и литературного бытия как «личная и мелкая». Если принять на веру эти идеологические предписания: до любовной ли лирики, когда идет невиданно жестокая, кровавая война, не уклоняется ли таким образом поэзия от главных задач времени? Но это были примитивные и ложные представления и о поэзии, и о духовных запросах современника. Поэзия же точно уловила самую суть развернувшейся войны: «Бой идет святой и пра-

вый, Смертный бой не ради славы, Ради жизни на земле» (А. Твардовский). И любовь для поэтов — высшее проявление жизни, она является тем, «за что мужчины примут смерть повсюду, — сияньем женским, девочкой, женой, невестой — всем, что уступить не в силах, мы умираем, заслонив собой» (К. Симонов).

Больше всего поэм было написано в 1942 г. («Сын артиллериста» К. Симонова в конце 1941 г.): «Зоя» М. Алигер, «Лиза Чайкина» и «Двадцать восемь» М. Светлова, «Слово о 28 гвардейцах» Н. Тихонова, «Москва за нами» С. Васильева, «Февральский дневник» О. Берггольц. В 1943 г. В. Инбер закончила «Пулковский меридиан», начатый еще в 1941 г., П. Антокольский — поэму «Сын». Но настоящих удач среди них было немного — может быть, поэтому во вторую половину войны поэм пишется все меньше и меньше. Большая часть перечисленных поэм — это в сущности написанные стихами очерки, повествовательный, а часто и вовсе документальный сюжет неотвратимо толкает авторов к описательности, к иллюстративности, которые являются лишь имитацией эпоса и противопоказаны поэзии. Нельзя не заметить художественного превосходства поэм, которые были исповедью автора (в этом отношении выделяется цельностью, органичностью, неподдельной искренностью «Февральский дневник» О. Берггольц), а не рассказом об увиденном или о каком-то событии, герое. В тех же произведениях, которые соединили в себе повествовательное и лирическое начало, повествовательное по силе эмоционального воздействия явно уступает лирике, именно лирические отступления отличаются высоким эмоциональным напряжением.

«Стараюсь удержать песчинки быта, чтобы в текучей памяти людской они б осели, как песок морской» — так формулирует свою художественную задачу в «Пулковском меридиане» Вера Инбер. И действительно, в поэме множество таких деталей быта: и замерзшие автобусы, и вода из невской проруби, и неестественная тишина — «ни лая, ни мяуканья, ни писка пичужьего». Но все это не идет ни в какое сравнение по силе воздействия на читателя с откровенным признанием поэтессы о том, что чувство голода доводило ее до галлюцинаций:

Лежу и думаю. О чем? О хлебе.
О корочеке, обсыпанной мукою.
Вся комната полна им. Даже мебель
Он вытесnil. Он близкий и такой
Далекий, точно край обетованный.

В своей поэме Павел Антокольский рассказывает о детстве и юности своего сына, погибшего на фронте. Любовь и печаль окрашивают этот рассказ, в котором трагическая судьба сына связана с историческими катаклизмами ХХ в., с готовившим, а потом предпринявшим завоевательные походы фашизмом; поэт предъявляет счет своему немецкому ровеснику, воспитавшему своего сына жестоким, бездушным исполнителем кровавых планов порабощения стран и народов: «Мой мальчик — человек, а твой — палач». И все-таки самые пронзительные строки поэмы — о неизбывном горе отца, у которого война отобрала любимого сына:

Прощай. Поезда не приходят оттуда.
Прощай. Самолеты туда не летают.
Прощай. Никакого не сбудется чуда.
А сны только снятся нам. Снятся и тают.

Мне снится, что ты еще малый ребенок,
И счастлив, и ножками топчешь босыми
Ту землю, где столько лежит погребенных.
На этом кончается повесть о сыне.

Вершинным достижением нашей поэзии стал «Василий Теркин» (1941—1945) Александра Твардовского. Твардовский не выдумал своего героя, а нашел, отыскал в народе, сражавшемся в Великую Отечественную войну, современный положительно прекрасный тип и правдиво изобразил его. Но «Теркину» в учебнике посвящена отдельная глава, поэтому мы о нем не будем говорить.

Здесь шла речь о стихах, рожденных войной, но закончить этот обзор следует рассказом о первом поэте, рожденном Великой Отечественной.

В войну к Эренбургу пришел недоучившийся студент-ифлиец, 20-летний солдат, недавно выписавшийся из госпиталя после тяжелого ранения, полученного во время рейда во вражеский тыл, и прочитал написанные в госпитале и в отпуске по ранению стихи. Стихи Семена Гудзенко произвели огромное впечатление на Эренбурга: он организовал творческий вечер молодого поэта, рекомендовал его — вместе с Гроссманом и Антокольским — в Союз писателей, способствовал выходу в 1944 г. его первой тоненькой книжечки стихов. Выступая на вечере, Эренбург дал проницательную, прovidческую характеристику стихам Гудзенко: «Это поэзия — изнутри войны. Это поэзия участника войны. Это поэзия не

о войне, а с фронта... Его поэзия мне кажется поэзией-прозвозвестником». Вот одно из стихотворений Гудзенко, так поразивших Эренбурга:

Когда на смерть идут — поют,
а перед этим
можно плакать.
Ведь самый страшный час в бою —
час ожидания атаки.
Снег минами изрыт вокруг
и покернел от пыли минной.
Разрыв.
И умирает друг
И, значит, смерть проходит мимо.
Сейчас настанет мой черед.
За мной одним
идет охота.
Будь проклят
сорок первый год
и вмерзшая в снега пехота.
Мне кажется, что я магнит,
что я притягиваю мины.
Разрыв.
И лейтенант хрипит.
И смерть опять проходит мимо.
Но мы уже
не в силах ждать.
И нас ведет через траншеи
окоченевшая вражда,
штыком дырявящая шеи.
Бой был коротким.
А потом
глушили водку ледянную,
и выковыривал ножом
из-под ногтей
я кровь чужую.
(«Перед атакой»)

Все написанное Гудзенко в ту пору в сущности представляет собой лирический дневник — это исповедь «сына трудного века», молодого солдата Великой Отечественной. Поэт, как и многие тысячи юношей, почти мальчиков, что «начинали в июне на заре», «был пехотой в поле чистом, в грязи окопной и в огне». Гудзенко пишет о том, что видели они все и что пережил он сам: о первом бое и смерти друга,

о горьких дорогах отступления и о том, как «подомно и даже поквартиро» штурмуют город, о ледяной стуже и пламени пожаров, об «окопном терпении» и «слепой ярости» атак.

Павел Антокольский назвал Гудзенко «полпредом целого поэтического поколения». Публикация его стихов в 1943—1944 гг. как бы расчищала путь для присоединившейся к нему в первые послевоенные годы целой плеяды молодых поэтов-фронтовиков, готовила читателей к восприятию их «порохом пропахнувших строк» (С. Орлов). Поэзия фронтового поколения стала одним из самых ярких и значительных литературных явлений. Но это было уже после Победы, и рассматривать ее следует в рамках послевоенного литературного процесса.

ДРАМАТУРГИЯ

Уже говорилось о том, что война, которая с самого начала оказалась совсем не похожа на тот сверкающий победоносный марш, каким ее хотели видеть политики и литераторы, перечеркнула большую часть — почти всю — «оборонной» литературы. В самом тяжелом положении оказался театр — он остался без современного репертуара, нужда в котором была особенно велика в эти суровые дни. Единственной одолевшей этот исторический рубеж была поставленная перед самой войной пьеса **«Парень из нашего города» Константина Симонова**, в основе которой реальный опыт боев на Халхин-Голе, — в первый год войны не было драматургического произведения более популярного. Само название пьесы стало чуть ли не крылатой фразой, потому что оно накладывалось на образ ее главного героя, человека обыкновенного и вместе с тем необыкновенного, профессионального военного высокого класса. И хотя он воевал в Испании и на Халхин-Голе, пьеса учила тех, кто тогда защищал нашу землю от гитлеровцев, стойкости и мужеству, она вселяла веру в победу — не скрывая, что пути к ней трудны, — и звала в бой. Финал ее был «открытым», обращенным в будущее: зритель расставался с героями не в минуты торжества, не после победы, а перед сражением.

Конечно, и во время войны было сочинено немало пьес схематичных, лубочных, далеких от действительности; некоторым вещам, в которых хотя и были живые приметы современности, недоставало серьезного осмысления перевернутой войной жизни. Они ставились театрами, которые не

мыслили свое творческое существование в стороне от того, чем жил тогда весь народ, но настоящего удовлетворения зрителям не приносили. Самыми яркими достижениями драматургии того времени стали четыре пьесы: первые три — «Русские люди» Константина Симонова, «Фронт» Александра Корнейчука, «Нашествие» Леонида Леонова (все написаны в 1942 г.) — были поставлены во множестве театров, удостоены высоких премий; у четвертой — «Дракон» Евгения Шварца — сценическая судьба не была счастливой. Написанная в 1943 г. (начатая незадолго до войны), восторженно встреченная в литературных и театральных кругах (четыре московских театра добивались права на ее постановку), пьеса после премьеры в Театре комедии в 1944 г. была без объяснения причин запрещена Комитетом по делам искусства и снова поставлена только через восемнадцать лет, в 1962 г., через четыре года после смерти автора.

Пьеса «Русские люди», как и военные очерки Симонова, писалась, как говорят журналисты, «в номер». «...Где-то в конце января 1942 года, — вспоминал автор, — я принес Горчакову (режиссер, художественный руководитель Московского театра драмы. — Л. Л.) первый акт своей пьесы „Русские люди“. Последующих актов не было, они попросту еще не были написаны, но я опять уезжал в этот день на фронт, и мне хотелось оставить у Горчакова хотя бы начало той пьесы, о замысле которой мы говорили с ним за две недели до этого». Так работают в газете. Но в «Русских людях» писателя впервые за время войны не связывало, не ограничивало конкретное редакционное задание. В пьесе он попытался осмыслить свой уже немалый опыт фронтовой жизни, вместивший столько крови, страданий, горечи, разочарований и надежд.

Сюжет пьесы воспроизводит характерную для той поры ситуацию (сходную с той, которая лежит в основе повестей «Народ бессмертен» и «Волоколамское шоссе»): герои Симонова сражаются в окружении, отрезанные от основных сил армии. И вот что важно, вот что отличает симоновскую пьесу от многих драматургических и прозаических сочинений той поры: автор всячески подчеркивает, что у его героев, столько вынесших, столько переживших, только что вырвавшихся из окружения, впереди еще очень тяжелая и очень долгая война. О них нельзя сказать: свое они уже сделали — их ждут новые жестокие испытания, они готовы к ним. Как и в повести «Народ бессмертен», почти все персонажи первого плана в пьесе не кадровые военные, а люди мирных профессий, которых заставила взяться за оружие обрушившая-

ся на страну беда: немолодой фельдшер, столичный журналист, которого привела сюда редакционная командировка, 19-летняя девушка-шофер, бывший штабс-капитан, отвоеявший когда-то две войны, а ныне — в преклонные годы — преподаватель военного дела в техникуме. Война для них не приключение, не поприще, на котором они получили возможность отличиться, а свалившееся огромное несчастье, которое можно одолеть только всем вместе, не щадя ни сил, ни самой жизни.

Обычное у Симонова не противостоит героическому, бытовое — батальному, а это было тогда для искусства новым словом. Думая о родине, о том, что для человека дорого и свято, героиня вспоминает на краю своего села около речки две березки, на которые она качели вешала, — ее бесхитростный рассказ таит в себе символ, очень важный для понимания и смысла, и образного строя пьесы. Мысль об отечественной освободительной войне, о всенародном сопротивлении — главная мысль «Русских людей» — получает развитие и в сценах, изображающих жизнь в городе, захваченном врагом. Каждый здесь поставлен перед выбором: или стоять на смерть, защищая родину, или, спасая свою шкуру, свое барахло, предать общее дело — иного в это роковое время не дано. Проблема бескомпромиссно жестокого выбора в кровавых обстоятельствах войны, так остро поставленная в «Русских людях», будет занимать нашу литературу в послевоенные десятилетия (она в центре творчества такого крупного художника, как Василь Быков).

Все это, однако, не значит, что пьеса Симонова художественно безупречна. Обращаясь тогда, в 1942 г., к тем, кто будет ставить пьесу и играть в спектакле, автор предостерегал: «В войне есть какая-то несомненная общая логика событий, но в каждом отдельном случае эта логика часто нарушается, и трудно здесь проводить линию от „а“ до „б“. Прямых линий не получается. Масса непредвиденных препятствий — и реальных и психологических — ежедневно будет становиться на пути героев. Война изобилует случайностями». Поэтому драматургу надо быть очень осмотрительным со сцеплением случайностей, чтобы они не превращались в шаблонно выстроенную интригу. Не везде в «Русских людях» автору удалось избежать этого. В пьесе возникает цепь явно литературного происхождения узнаваний, неузнаваний, подстроенных совпадений, подменяющих естественный ход событий, сюжетно организующих их в отвлечении от реальной действительности.

Кажется, ни одно произведение военной поры не вызвало столько горячих споров и самых разных толков, как пьеса Александра Корнейчука «Фронт», — появление ее было для многих читателей и зрителей внезапно разорвавшейся бомбой. Сейчас нелегко понять, в чем был секрет оглушительного успеха этой откровенно публицистической, плакатной драмы. Ее назидательность, ее одномерные персонажи, характеры которых исчерпываются их фамилиями (молодой талантливый военачальник Огнев; генерал Горлов — старый рубака, все еще живущий представлениями Гражданской войны, умеющий воевать только на «ура»; начальник разведки, которому противник все время преподносит поражающие его сюрпризы; удивительный корреспондент Крикун, озвучивавший в регионе «звон победы, раздавайся» полученные в штабах сводки, и т. д.), вряд ли могли вызвать у зрителей сопереживание.

Пьеса Корнейчука задевала за живое другим. Это было первое произведение, в котором прямо и остро говорилось об одной из главных причин наших поражений: многие военачальники, занимавшие высокие должности, к современной войне были не готовы, действовали по старинке, как в Гражданскую войну.

Нужна была смелость, чтобы сказать горькую правду о наших поражениях. И вряд ли эту смелость можно поставить под сомнение на том основании, что Корнейчук послал «Фронт» Сталину — реакцию Сталина в таких случаях трудно было предсказать. «Пьеса, — вспоминал драматург, — была рассмотрена и в августе 1942 года начала печататься в „Правде“. Было дано указание никаких рецензий и отзывов о пьесе на протяжении длительного времени в газете не давать, чтобы и в армии и в тылу свободно могли ее обсудить». Дискуссии были очень накаленными: одни военачальники, узнавшие себя в отрицательных персонажах пьесы, встретили ее в штыки, другие посчитали, что в такие трудные дни не следует заниматься самокритикой, это опасно — критика может стать разрушительной. Но на судьбе пьесы, поддержанной высшим политическим руководством страны, дискуссия оказаться не могла.

Опыт войны подтверждал правоту автора «Фронта». И деятели Первой Конной («Собирал ряды твои Буденный, Ворошилов был твоим отцом», — как писал в одной из песен В. Лебедев-Кумач), долгие годы руководившие Красной Армией и считавшиеся верным залогом грядущих побед, и выдвигаемые и поддерживаемые ими военачальники той же школы Первой Конной — все они никак в Великую Оте-

чественную не отличились, оказались несостоительными, их пришлось заменять. Современная война потребовала других полководцев, они выдвигались в ходе боев.

И все-таки во «Фронте» сказана не вся правда, что тогда мало кто понимал и что очевидно теперь. Сталин не случайно одобрил пьесу Корнейчука: вся ответственность за поражения в ней перекладывалась на бездарных, невежественных военачальников, главные же виновники — Сталин и его соратники — оказывались чистыми, ни в чем не повинными.

Вскоре после премьеры «Нашествия» Леонид Леонов говорил: «...величие наших дней и накопленный опыт принесут в искусство новый для современной эпохи жанр — трагедию». Несомненно, «Нашествие» было задумано автором как произведение этого редкого для советской литературы жанра. Трагические коллизии, рожденные вражеским нашествием, неразрывно связаны в пьесе с трагическими обстоятельствами нашей предвоенной жизни, военная судьба персонажей предопределена этими обстоятельствами. «В пьесе „Нашествие“, — признавался автор, — я показал старых своих знакомых, чтобы проследить их внутренний мир и их поведение в новой обстановке, в условиях смертельной борьбы». Все, даже родители, отказывают в доверии главному герою Федору Таланову, которого несколько лет назад «в самые болота сибирские загнали», — то ли, пытается угадать нянька, за то, что «подрался сгоряча, девчонку обидел по пьяному угару», то ли «словцо неосторожное при плохом товарище произнес», точно неведомо (большего по тем временам автор не мог сказать, но тогдашнему зрителю было понятно, в чем здесь дело), но в общем, судя по всему, без вины он на всю жизнь продрог в том «болоте тысячеверстном». Он «меченый», ходят о нем «зловещие» слухи, не понятно, выпустили ли его или он сбежал из тех «болот сибирских», а время грозное, вот-вот город займут немцы, и все его сторонятся. Дважды обращается Федор к предрайисполному Колесникову с просьбой взять его в формирующийся партизанский отряд, дать какое-нибудь задание, но безуспешно, а ведь Колесников знает его с детства и не может не понимать, что значит в такую минуту оттолкнуть человека. Да что там Колесников! Родители и сестра, которые, «чтобы не разбиться, чтобы не сойти с ума», приучили себя думать, что их сын и брат, и невинный, в чем-то все-таки виноват, и они, даже они, опасаются: а не подастся ли Федор в полицию, не станет ли фашистским прислужником, чтобы расчитаться за все несправедливости и обиды?

То, что годами преподносилось как необходимая, укрепляющая единство общества бдительность, на деле оказалось подрывающей это единство зловещей подозрительностью. Ведь Колесников в глубине души, видимо, не до конца доверял, не очень надеялся и на отца Федора, известного во всем городе доктора Таланова. И как в размышлениях Степана Яценко из повести Горбатова «Непокоренные», в речи предрайисполкома звучат удивление и укор самому себе: «Как странно: восемь лет мы работали вместе с вами, — говорит он доктору Таланову. — Я вам сметы больничные резал, дров в меру не давал, на заседаниях бралились... И за все время ни разу не поговорили по душам. А ведь есть о чем...» Но суть не в том, что Степану Яценко и Колесникову, когда они были властью, не удавалось поговорить по душам с людьми, что они плохо знали, не понимали тех, кто был рядом, кем они руководили, кого направляли и воспитывали. Главное — в другом. Если за «словцо неосторожное» можно было угодить в «болото тысячеверстное» и это было для Колесникова в порядке вещей, значит, сам порядок этот лишен человечности и здравого смысла.

Один из персонажей леоновской пьесы произносит многозначительную фразу: «Эва, как буря людей наизнанку-то выворачивает». И Федор Таланов, увидев, что творят захватчики на нашей земле, не то что забывает — забыть этого нельзя, — а отбрасывает свою личную (а она отнюдь не только личная) обиду. Он осознает себя частью Родины, без которой его собственная жизнь теряет смысл, которую поэтому надо защитить любой ценой. Совершая подвиг — Федор Таланов выдаёт себя за командира партизанского отряда, понимая, что будет казнен, — он обретает человеческое достоинство, которого его лишили, отправив в «сибирские болота», сделав изгоем, отщепенцем. Леонов в «Нашествии» прикоснулся к трагедии (более глубоко исследовать ее он не мог — она была под запретом), которой наша литература, несмотря на цензурные рогатки, сопротивление властей, продолжала упорно заниматься на протяжении всех послевоенных десятилетий.

Как почти все, что написал Евгений Шварц для театра, его «Дракон» — сказка. Или, если быть точным, он использует в своих произведениях сказочные — фольклорные и литературные — мотивы и сюжеты, сказочных, хорошо знакомых многим читателям персонажей, переосмысливая их, вкладывая в традиционные образы новый, современный, свой собственный смысл. В легендах о короле Артуре отыскал драматург главного героя «Дракона» — благородного,

без страха и упрека рыцаря Ланцелота, странствующего по белу свету беззаветного защитника справедливости и добра. Есть в пьесе и мифический Дракон, главный его враг, и верные помощники Ланцелота — волшебный Кот ученый и друг его Осел. Но в этой сказочной действительности возникают проблемы вполне земные и в высшей степени серьезные, сказочность для Шварца не прием, а органическая особенность его видения и художественного исследования жизни.

Сатирическая цель сказки Шварца, говорил на обсуждении «Дракона» Эренбург, — «моральный разгром фашизма». Эренбург понимал, что «мало уничтожить фашизм на поле боя, нужно уничтожить его в сознании, в подсознании, в том душевном подполье, которое страшнее подполья диверсантов», без этого, поверженный в вооруженной борьбе, он будет возрождаться. Это понимал и Шварц, об этом его сказка. «Дракон» не плоская политическая карикатура на гитлеровскую Германию, не сатирическая иллюстрация. Хотя именно этого ждали от драматурга, именно так был истолкован «Дракон» в разгромной статье, которая привела к запрету спектакля. «Мораль этой сказки, ее „намек“, — писал рецензент, — заключается в том, что незачем, мол, бороться с Драконом — на его место сядут другие драконы, помельче; да и народ не стоит того, чтобы ради него копья ломать, да и рыцарь борется только потому, что не знает всей низости людей, ради которых он борется».

В дневнике Шварца есть запись о том, что во время работы над «Драконом» его «поворачивало» «куда-то в философию». Это так. Шварца интересовала логика истории, он стремился выяснить, на чем держится власть тиранов, почему так прочен деспотический строй, что нужно для того, чтобы от него освободиться. И противостоящий Ланцелоту враждебный мир, с которым ему приходится отчаянно, изо всех сил бороться, надо проецировать не только на гитлеровскую Германию, — в нем проступают родовые черты любого диктаторского режима, в том числе и нашего собственного, вне зависимости от того, имел или не имел его в виду автор.

Дракон всесилен только потому, что никто ему не оказывает сопротивления, — души горожан скованы страхом, отравлены равнодушием. «Человеческие души, любезный, — цинично говорит Ланцелоту Дракон, — очень живучи. Разрубишь тело пополам — человек оклеет. А душу разорвешь — станет послушней, и только. Нет, нет, таких душ нигде не подберешь. Только в моем городе. Безрукие души, безногие души, глухонемые души, цепные души, легавые

души, окаянные души». Эти духовные калеки притерпелись, приспособились к власти Дракона, и вызов, который Ланцелот бросает кровавому диктатору, кажется им не только безрассудством, но и угрозой их существованию, посягательством на их благополучие. Победив в смертельном поединке Дракона, Ланцелот с горечью убеждается, что ему не удалось освободить горожан от деспотического режима, их искалеченные души по-прежнему принадлежат Дракону, поэтому созданный тираном строй остается нерушим. Верный идеалам свободы и добра, рыцарь, однако, не опускает руки, не отступает: «Работа предстоит мелкая. Хуже вышивания. В каждом из них придется убить дракона».

В сказке Шварца не только на уровне самых высоких общечеловеческих ценностей осмыслена еще продолжавшаяся война с гитлеровской Германией, «Дракон» обращен к будущему, он напоминает о том, что одной лишь военной победой нельзя покончить с тиранией, деспотизмом, фашизмом, предстоит долгая и упорная борьба за души людей. Поэтому из всего, что создано во время войны в драматургии, сказке Евгения Шварца суждена была самая долгая жизнь.

* * *

Илья Эренбург в книге «Люди, годы, жизнь» вспоминал: «Обычно война приносит с собой ножницы цензора; а у нас в первые полтора года войны писатели чувствовали себя куда свободнее, чем прежде». И в другом месте — об обстановке в редакции «Красной звезды», о ее главном редакторе генерале Ортенберге: «...и на редакторском посту он показал себя смелым... Пожаловаться на Ортенберга я не могу; порой он на меня сердился и все же статью печатал». И эта обретенная в суровое время свобода принесла свои плоды. В годы войны — а условия жизни тогда мало располагали к сосредоточенной творческой работе — была создана целая библиотека книг, которые не потускнели за прошедшие полвека, не перечеркнуты временем — самым строгим судьей в делах литературы. Высокого уровня правды достигла литература — такого, что в наступившее мирное время, в первые послевоенные или последние сталинские годы, в пору нового идеологического помрачения она вольно или невольно на него оглядывалась, равнялась, им проверяла себя.

Конечно, писатели не все тогда знали, не все понимали в обрушившемся на страну хаосе горя и доблести,

мужества и бедствий, жестоких приказов и безграничной самоотверженности, малой частицей которого они были сами, но их взаимоотношения с правдой, как они ее видели и понимали, не были, как в предыдущие и последующие годы, столь осложнены внешними обстоятельствами, партийно-государственными указаниями и запретами. Все это — беспрекословные рекомендации и показательно устрашающие проработки — начало снова возникать, как только проступили зрывые контуры победы, с конца сорок третьего года.

Снова начались гонения в литературе. Разгромная критика очерков и рассказов А. Платонова, стихов Н. Асеева и И. Сельвинского, «Перед восходом солнца» М. Зощенко, «Украины в огне» А. Довженко (удар наносился и по рукописям) не была случайной, как могло казаться и многимказалось тогда, то был первый звонок, первое предупреждение: политические и идеологические кормчие страны оправились от шока, вызванного тяжелыми поражениями, почувствовали себя снова на коне и принимаются за старое, восстанавливают прежний жесткий курс.

В декабре 1943 г. Секретариат ЦК ВКП(б) принял два закрытых постановления: «О контроле над литературно-художественными журналами» и «О повышении ответственности секретарей литературно-художественных журналов». Редакторам предписывалось полностью исключить возможность появления в журналах так называемых «антихудожественных и политически вредных произведений», примером которых служили повесть М. Зощенко «Перед восходом солнца» и стихотворение И. Сельвинского «Кого баюкала Россия». Это было первым подступом к печально известным постановлениям ЦК о литературе и искусстве 1946 г., на долгие годы подморозившим духовную жизнь страны.

И все-таки дух свободы, рожденный в испытаниях войны, питавший литературу и питаемый ею, уже невозможно было истребить до конца, он был жив и так или иначе пробивался в творениях литературы и искусства. В эпилоге романа «Доктор Живаго» Пастернак писал: «Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победою, как думали, но все равно предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание». Эта характеристика общественного сознания помогает верно понять подлинное историческое содержание литературы периода Великой Отечественной войны.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Очерк

Публицистика

Лирический дневник

Лироэпические поэмы

Сатирические жанры



1. В чем заключаются традиции Л. Толстого в прозе военных лет?
2. Охарактеризуйте художественное многообразие очерка и публицистики военных лет.
3. Как по-своему передали трагические события сорок первого года в повестях «Народ бессмертен» В. Гроссман и «Волоколамское шоссе» А. Бек?
4. «Непокоренные» Б. Горбатова и «Тарас Бульба» Н. Гоголя. Что общего в этих произведениях?
5. В чем вы видите причины неудач Красной Армии в пьесе А. Корнейчука «Фронт»?

Темы устных сообщений и рефератов

1. Образ родины в поэзии военных лет.
2. Лирический характер гражданской поэзии в годы войны.
3. «Василий Теркин» как энциклопедия солдатской жизни на войне.
4. Тема патриотизма в пьесах К. Симонова «Русские люди» и Л. Леонова «Нашествие».
5. «У войны неженское лицо» (по поэтическим произведениям Ольги Берггольц и Юлии Друниной).
6. Традиционные сказочные образы и разоблачение тирании в сатирической пьесе Е. Шварца «Дракон».



Советуем прочитать

Симонов К., Эренбург И. В одной газете... Репортажи и статьи. 1941—1945. — М., 1979; 2-е изд. — 1984.

Книгу составили избранные очерки и публицистические статьи авторов.

Гроссман В. Годы войны. — М., 1989.

В книгу вошли избранные очерки писателя и его фронтовые записные книжки.

Платонов А. Смерти нет! — М., 1970.

Сборник рассказов и очерков военных лет.

Из фронтовой лирики: Стихи русских советских поэтов. — М., 1981.

Поэтическая антология.

До последнего дыхания: Стихи советских поэтов, павших в Великой Отечественной войне. — М., 1985.

Поэтическая антология.

Твардовский А. Василий Теркин. — М., 1976.

В это издание вошли книга про бойца «Василий Теркин», письма читателей поэту об этом произведении с 1942 по 1970 г. и его ответ читателям «Как был написан „Василий Теркин“».

Абрамов А. Лирика и эпос Великой Отечественной войны: Проблематика. Стиль. Поэтика. — М., 1972.

В книге содержится рассказ о фронтовой лирике и эпосе, анализ произведений Суркова, Тихонова, Твардовского, Берггольца, Инбер, Светлова и др.

Бочаров А. Человек и война: Идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне. — М., 1973.

В книге содержится рассказ о произведениях, созданных в 50-е гг., о войне.

ЛЕОНИД МАКСИМОВИЧ ЛЕОНОВ

(1899—1995)

Голос молодого Леонида Леонова, а ему, бывшему журналисту 15-й дивизии Красной Армии, штурмовавшей Перекоп, в год литературного дебюта (1922 г.) было 23 года, почти сразу же был «услышен» А. М. Горьким, жившим в 20-е гг. на Капри. «Кто такой Леонов, нет ли новых „начинающих“?» — спрашивал он другого, тоже молодого писателя К. А. Федина. «Далеко должен пойти Леонов», — писал он Вс. Иванову.

Леонид Леонов родился в Москве в 1899 г. в семье очень своеобразного человека: бывшего крепостного, поэта-сурковца Максима Леонова (его псевдоним — Максим Горемыка). Была такая поэтическая школа скромных, тоскующих поэтов из крестьян, вечно скорбевших о бедном деревенском люде, писавших в духе Некрасова и народных песен: имя свое школа получила от Ивана Захаровича Сурикова (1841—1880), автора текста известной песни «Рябина» («Что стоишь, качаясь, тонкая рябина») и чудесного детского стихотворения, входившего десятки лет во



все дореволюционные хрестоматии: «Вот моя деревня; вот мой дом родной; Вот качусь я в санках по горе крутой...» Русский язык у Сурикова и близких ему поэтов был действительно прозрачный, открытый, не замусоренный, он светился добротой.

Вероятно, под влиянием отца и поэзии его друзей — а среди них был видный поэт-сурковец Спиридон Дрожжин (1848—1930), тоже писавший о сиротстве, бедности, о подневольном труде, — Леонид Леонов в 15 лет начал писать стихи и короткие прозаические произведения. Может быть, в детские же годы будущий писатель очень глубоко узнал Москву как живую, наглядную повесть былых подвигов, осад, народных страданий и бунтов, каменную летопись религиозных верований народа? Москва окраин, монастырей, базаров, особого типа народных мудрецов с их живописным говором, Москва как «стародавний колодец russкости», великое национальное «городище» (И. А. Ильин) оживет затем в романах Леонова «Барсуки», «Вор» и в последнем его творении «Пирамида» (1994). Герой-повествователь в «Пирамиде» будет свободно входить в Спасо-Федосеевскую обитель, в полутемные храмы, входить как человек весьма зрячий, не просто глазеющий на иконостас, на лики апостолов и деяния Христа. Он глубоко понимает иконы — эти умозрения в красках, сжатые сокровенные эпопеи души, разворачивающиеся в ритуале богослужений. «Еще в ребячье возрасте приобрел он мечтательную, позднее на выборе профессии сказавшуюся привычку — бездумным взором блуждать по небу в чаянии каких-то необыкновенностей», — скажет Л. Леонов в «Пирамиде» об одном герое, священнике Матвее Лоскутове, жаждущем чуда: это сказано отчасти и о себе.

Первые произведения молодого Леонида Леонова — в 20-е гг. типичного «попутчика», автора журнала «Красная новь», руководимого А. К. Воронским, — это короткие повести и рассказы «Бурыга» (1922), «Петушкинский пролом» (1922), «Туатамур» (1924), «Конец мелкого человека» (1924) и сравнительно небольшой роман «Барсуки» (1924). В эту прозу, весьма близкую «орнаментальной» (мелодично-поэтической, украшенной, фигурной) прозе Б. Пильняка, А. М. Ремизова, А. Белого, Е. Замятиня, очень причудливо вплетаются:

1) обобщающие мелодекламации о России и революции, некий парящий, с высоты взгляд на события, на страну в целом:

«...Над Россией прозвенело стальное крыло небывалых потрясений, и понеслась она из мрака в иную, огнедышащую новь, где, подобно быкам, ревут громовые трубы» («Конец мелкого человека»);

2) этот взгляд на Россию вообще, на Россию — чудесную и страшную планету, к счастью, корректируется, уточняется с помощью углубленного анализа деталей быта, социального дна, мещанской среды; происходит накопление картин из жизни московского купеческого Зарядья, уездной Руси, развороченной революцией.

Леонид Леонов приходит к любопытному повороту в своем поклонении Достоевскому: разделяя его великое чувство сострадания к «маленькому человеку», к его беде — а бедствует он всю жизнь, — Леонов замечает, что вечно страдающий, застывший в молитвенном страдании «маленький человек» становится... мелким человеком!

Это уже весьма капризный нищий: он превращает свои лохмотья... в добродетель, в оправдание безделья, пассивности, чуть ли не в предмет превосходства! Этому герою посвящена повесть «Конец мелкого человека», в которой заметно и притяжение к Достоевскому, и отталкивание («преодоление») от него. «России пора перестать страдать и ныть, а нужно жить, дышать и работать много и метко, — пишет Леонов М. Горькому в 1927 г. — И это неспроста, что история выставила на арену людей грубых, трезвых, сильных, разбивших вдребезги вековую нашу дребедень (я говорю о мятущейся от века русской душе)».

Не правда ли, какой жестокий и заостренный выпад — не столько против большой совести русской литературы Достоевского! — против своей же мечтательности, целой галереи еще не созданных героев именно с мятущейся русской душой?

Но как изгнать жалость к традиционному «маленькому человеку», к обитателям мещанского Зарядья, лесных деревень, монастырей, ошеломленных стальной птицей — Революцией? Множество писем пишет Леонов Горькому, обсуждая эту проблему. К счастью, теоретические самопредписания не все подавляли и в то время в ярком художнике. В романе «Барсуки» Леонов решил с точки зрения «грубых, сильных, трезвых людей», якобы разбивших «дребедень» (!) тоски, мечтаний, мук совести (т. е. «кожаных курток», большевиков Б. Пильняка), показать крах крестьянского восстания «барсуков», поражение его вожака Семена Рахлеева. Брат этого бунтаря большевик Павел Рахлеев, подавляющий восстание, прямо говорит:

«И ты не мной осужден... ты самой жизнью осужден. И я прямо тебе говорю — я твою горсточку разомну! Мы строим, ну, сказать бы, процесс природы, а ты нам мешаешь».

Это был теоретический подход: не мешай, мол, крестьянская Русь железному локомотиву революции...

Однако реальные события, так или иначе уложившиеся в сюжет «Барсуков», — скажем, многочисленные и справедливые во многом крестьянские восстания на Тамбовщине, в Сибири с требованием отмены продразверстки, жестоких приемов военного («утопического») коммунизма, — явно ломали эту сердитую схему. «Горсточка» восставших крестьян на Тамбовщине составляла 50 тысяч человек, и подавлявший бунт М. Н. Тухачевский грубо «выселял» целые деревни (да еще с помощью броневиков, самолетов). И правда об этом насилии не просто просочилась в «Барсуки», а вошла в роман, «проколола» жесткую схему. В нем возникает вставная легенда, «сказание о неистовом Калафате», о властителе-утописте, который внес, как ему казалось, теоретический разум в природу: он приказал фактически построить в своем царстве казарменный коммунизм, в котором даже звезды были пронумерованы, а на каждую травинку, рыбину также повешены номерки. Желания людей, естественно, нормированы, предписаны вплоть до мелочей... Он приказал построить и дом счастья, некую башню. Но оказалось, что этот символ величия «Калафатова царства» его же и подвел: восходя по ее ступеням вверх, Калафат своей тяжестью вгонял башню в землю. «Ни на вершок не поднялся: он — шаг вверх, а башня — шаг вниз, в землю. А вокруг сизнова леса шумят, а в лесах — лисицы. Благоуханно поля цветут, а в полях — птицы. Поскидала с себя природа Калафатовы пачпорта. Так ни к чему и не прикончилось».

В романе «Вор» мысль Л. Леонова о том, что «маленький человек» может стать просто мелким, даже опасным, если из всех возможностей, предоставляемых революцией, возьмет лишь право на вседозволенность, на люмпенское самовозвеличение, унижение культуры и человеческого благородства, воплощена в судьбе Дмитрия Векшина: бывший партизан, боец революции стал... вором, лидером людей дна. Он и говорит уже на блатном жаргоне...

В варианте «Вора» 1959 г. Л. Леонов углубил отрицательную оценку Векшина, показал один из истоков мещанской агрессии против подлинной красоты и гуманизма — чувство собственной неполнценности, чужеродности в мире настоящей культуры. Умев дойти по всякой лестнице до верха,

мещанство никогда не прибавляет на ней ни единой своей ступени.

Народная культура отторгает мещанские души и их механические сердца, коммерсантов и дельцов от литературы, науки, искусства. И потому те места, где прилипло, присосалось к народному организму мещанство с его жаждой самовозвеличения, — всегда сплошной очаг омертвения, нагноения.

Заметим, что уже в «Воре», а затем в романе «Соть» и в «Русском лесе» и «Пирамиде» Леонид Леонов будет строить повествование не прямолинейно, а как своеобразный «лабиринт», со множеством линий, голосов, зигзагами судеб, часто оборванных, незавершенных. В «Воре» автору будет «помогать» подставной исследователь блатного мира, московской окраины Благуши писатель Фирсов, в «Пирамиде» тоже появится литератор, входящий то в обитель, то к главному сатане-атеисту Шатаницкому... Можно даже говорить об известном полифонизме, многоголосии Леонова — в духе Достоевского, об искусстве автора маневрировать: он то скрывается среди героев, то вновь выходит на авансцену.

Роман «Соть» как воплощение деятельного гуманизма эпохи рождался в сложном поиске. Он посвящен теме индустриализации, но философский смысл его, как и близких Л. Леонову творений А. Платонова, М. Шолохова тех лет, сложнее этой темы. До написания его Леонов побывал на строительстве бумажного комбината в Балахне (Нижегородская область). В очередной раз писатель начал — на этот раз успешно, позднее такого успеха не было — с довольно умозрительной идеи: надо создать исполинский образ рабочего, преображающего Россию... «В некоем величественном ряду стоят — Данте, Атила, Робеспьер, Наполеон (я о типах!), теперь сюда встал исторически новый человек, пролетарий ли? не знаю, — новый, это главное. Конечно, истоки в пролетариате... Все смыслы мира нынешнего, скрещиваясь в каком-то фокусе, обусловливают его победу», — писал Леонов Горькому 21 октября 1930 г., уже после завершения «Соти».

Бодрое, но по существу очень мучительное признание... Не удивляет ли: Леонов — патриотически мыслящий художник, и вдруг — сплошь зарубежные, далеко не идеальные образцы для будущего собирательного героя романа. Да что такое Атила, вождь гуннов, «бич Божий»? Это же лютый

истребитель целых народов, стран, пожалевший, правда, античный Рим. А Робеспьер, бескомпромиссный идеолог террора во время Французской революции 1789—1793 гг., сам ставший жертвой гильотины? Наполеон? И за ним — пожары, гром пушек, душевная жестокость. Увы, до того мучителен был в те годы накал интернационализма, до того умозрителен стал сам образ гиганта-пролетария, что обратить взгляд на изумительные в нравственном плане образцы отечественного благочестия и патриотизма — на Сергея Радонежского, Андрея Рублева, патриарха Гермогена (в годы Смуты), наконец, святых князей Владимира и Александра Невского, даже Леонову было почти невозможно...

В силу такой сверхзадачи главный герой романа «Соть» Увадьев не просто строит завод, но как бы творит новую Россию. Роман начинается с описания монашеского скита, деревни Макарихи. Для чего необходимо это «прошлое», подлежащее сносу, уничтожению? «До революции настоящее у нас определялось прошлым, теперь его определяет будущее», — говорит в «Соти» инженер Бураго.

В годы Великой Отечественной войны Леонид Леонов пишет пьесу «Нашествие» (1942), в которой был частично реализован замысел: показать вышедшего на свободу репрессированного человека, ставшего вопреки обидам самоотверженным защитником Родины. Главный герой пьесы Федор Таланов, бывший политзаключенный, оказавшийся в оккупированном фашистами городе, отверг предложения очередных «мелких людей» Фаюнина и Кокорышкина, ставших пособниками врага, не пошел в полицаи. Он услышал боль родной земли, тот стон дорогих, поруганных ордой городов и сел, о котором сказал в эти же годы С. Наровчатов:

По земле поземкой жаркой чад.
Стонет небо, стон проходит небом,
Облака, как лебеди, кричат
Над сожженым хлебом.

(«Крик», 1941)

Роман «Русский лес» (1953) — философия патриотизма Вихрова в споре с демагогией Грацианского. Этот роман о профессоре-лесоводе Вихрове, его семье стал надолго образцом художественной реализации идей патриотизма, образцом борений за идею Родины на весьма очевидной, дорогой для человека площадке — судьбе «русского леса», «зеленого друга». Воздействие этого романа, его «философии патриотизма», самого образа подвижника — лесовода Вих-

рова и его антипода, демагога от науки, разрушителя надежд русской души Грацианского (он же — Шатаницкий, почти сатанинский в «Пирамиде») будет ощущаться и в серии очерков В. Чивилихина «Земля в беде», и во «Владимирских проселках» В. Солоухина, и во всей яркой публицистике 60—80-х гг., посвященной спасению чистоты Байкала, Севана, северных рек (был жуткий, «сатанинский» по смыслу проект поворота рек — Оби, Иртыша — на юг и т. п.).

Роман имеет несколько ключевых моментов, раскрывающих природу патриотизма главного героя. Все эти эпизоды связаны с образом лесного родника, с биением этого сердца русской земли, с жизнью нерукотворной — и почти религиозной — святыни. Образы «родника», «истоков», «глубин» и т. п. в 60—80-е гг. будут опорными во всей почвеннической философии.

...Три раза на протяжении огромного эпического повествования приходит Иван Вихров к лесному родничку, вскипающему сердитыми струйками, вначале еще не зная ничего о величайшей его ценности. Второй раз он попадает сюда, уже зная, какие зловещие смерчи и бури грозят роднику, грозят даже не из чужих пределов, а из недр... лесной науки. От того же Грацианского, готового обессилить, обесполнить русский лес, иссушить и этот родник под благовидными псевдопатриотическими лозунгами. Грацианский, попав в этот раз к роднику вместе с Вихровым, тоже ощутил, что здесь узел их спора. Пока бьется это лесное сердце, эта струйка, улавливая солнечные лучи, Вихров, многократно ощельмованный Грацианским на поприще отвлеченной теории, оклеветанный им, будет непобедим, могуч и даже более жизнестоек, чем его противник, возвышающийся на фундаменте чужих, ловко подтасованных цитат. И в каком-то неистовом демоническом порыве Грацианский «вонзил палку в родничок и дважды самозабвенно провернул ее там». В следующую секунду в один звук слились и крик Вихрова: «Я убью тебя!», «и хруст самой палки, и затем все стояли, ожидая, пока опять не пробилась прозрачная жилка воды...». Это, конечно, кульминация спора, это раздумье о судьбе нравственных ценностей, истоков. Грацианский ощутил главное: он может отнять у Вихрова кафедру, отнять у него его же книги и даже саму жизнь, но это сокровище — вечное чувство Родины — у него не отнимет. Тут предел его власти, порог, от которого он отскакивает в небытие.

И наконец — третий эпизод. Земли Енги, пустошь с родничком, только что освобождены от фашистов. Вихров, по-

старевший, уставший, приехал как бы в последний раз, приехал напиться на всю жизнь этой живой воды. Благо и берестяной ковщик нашелся у скалы. И тут случилось событие, самое радостное за всю историю его борьбы за лес, за родничок.

«— Не трожь, не тобой кладено! — раздалось сверху, едва за ним (ковщиком. — В. Ч.) потянулся приезжий.

Иван Матвеевич вздрогнул и поднял голову. Все было неподвижно кругом, меркнувший свет проливался сквозь нагие вершины. Но тревожные глаза следили за гостем из заросли, и можно было различить в ней детскую фигурку, сливавшуюся с окраской апрельского леса».

В последние годы жизни Леонид Леонов работал над завершением романа «Пирамида» (романа-наваждения в 3 частях), задуманного еще во время войны и выпущенного в 1994 г., за год до смерти писателя. Заканчивался или шумно умирал ХХ в., весьма «разогретый» войнами, катастрофами. По мысли Леонова, равновесие между силами Добра и Зла резко нарушилось не в пользу Добра. Огромный роман представлялся самому писателю сигналом предупреждения всему человечеству: «Событийная, все нарастающая жуть уходящего века позволяет истолковать его как приближение к возрастному эпилогу человечества: стареют и звезды». Вероятно, в силу этой сверхзадачи библейского уровня, тревог за будущее писатель еще более, чем ранее, запутал «лабиринт» сюжета в этом романе-наваждении: в нем появляются наряду с исторически-конкретными героями и персонажи символические, тот же Мефистофель-Шатаницкий, с другой стороны, лазутчик из иных галактик, принимаемый на Земле за ангела (или ангелоид, похожий на птицу) Дымков, правоискатели-мученики отец Матвей Лоскутов, профессор Фелументьев и др. Писатель, повторяем, очень опечален в этом последнем романе тем, что силы Зла часто перевешивают силы Добра, как заметила О. Овчаренко, «на вселенской чаше весов, что объясняется несовершенством сочетания в человеке духовного и плотского начал».

Есть пределы в развитии «общества потребления», есть такие перегрузки для природы (лесов, почв, океанов, воздушного океана), когда изнуренной природе становится тяжела и невыносима полная войн и разграбления человеческая история, слепой эгоизм людей и целых государств с их циклическими горами отходов. «Земли не вечна благодать», — как бы предупреждал Леонов, великий эколог человеческого сознания, призывая к разумному самоограни-

чению, к тревожной заботе о потомках. «Когда далекого потомка ты пустишь по миру с котомкой, Ей (Земле. — В. Ч.) будет нечего подать...»

Поймем правильно эту мудрую печаль великого гуманиста: «Это печаль молитвы за человечество, делающая сложную книгу „Пирамида“ вдохновляющим образцом для всех искателей истины, страдальцев за человечество, за Россию».

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Архитектоника

Поэты-суриковцы

Образ «маленького человека»

Конкретно-историческое и условно-символическое в литературе

Экологическое сознание

«Лабиринт» сюжета (роман «Пирамида»)



1. Как формировалось чувство родины и русского слова в Леонове-москвиче, сыне поэта-самоучки? Почему так совместимы в судьбе Леонова тревога за русский лес и русский язык?
2. В чем прав и не прав преобразователь патриархальной Руси Усадьев в романе Леонова «Соть»?
3. Чувство Родины у лесовода Вихрова: делает ли оно его просто-душнее, «беззащитнее», возвращая мысль и чувство героя к роднику, тропинкам детства, к колыбельным песням и сказкам?

Темы устных сообщений и рефератов

1. «Русский лес» как философский роман.
2. Ведущие проблемы в романе «Русский лес» («человек и природа», «человек и история», «свобода и творчество»).
3. Основной конфликт романа «Русский лес».
4. История духовных исканий Поли Вихровой.
5. Природа в романе «Русский лес».



Советуем прочитать

Вахитова Т. М. Леонид Леонов: Жизнь и творчество. — М., 1984.

В книге рассматривается эволюция творчества Л. Леонова, анализируется роман «Русский лес», публицистика писателя, его драматургия.

Леонид Леонов: Творческая индивидуальность и литературный процесс / Отв. ред. В. А. Ковалев, Н. А. Грознова. — Л., 1989.

Статьи сборника отражают новаторство, философскую насыщенность и глубоко современное значение произведений Леонида Леонова.

Овчаренко О. Сказка должна быть страшная... Предисловие к роману-наваждению Л. Леонова «Пирамида» // Наш современник. — 1994. — Вып. 1.

АЛЕКСАНДР ТРИФОНОВИЧ ТВАРДОВСКИЙ (1910—1971)

Биографические истоки творчества. Александр Трифонович Твардовский родился и вырос на Смоленщине, в деревне Загорье, в семье крестьянина-кузнеца. Отец, большой любитель книги, знаяший наизусть много стихов, приучил к чтению и детей. «Заветной, самой дорогой... книгой» на всю жизнь остался для поэта подаренный ему отцом том стихов Некрасова. А день, когда учительница прочла ребятам вслух гоголевскую «Ночь перед Рождеством», Твардовский вспоминал как «один из счастливейших» в своей школьной жизни.

В четырнадцать лет стал селькором смоленских газет, где в 1925 г. были впервые напечатаны и его стихи.

«Страна Муравия». В большинстве ранних стихов юный поэт восторженно писал о наступавших в деревне переменах. Даже когда началась коллективизация, от которой в числе множества других пострадала и семья Твардовских, он мучительно старался, как вспоминал позднее, «представить дело так, как всем нам тогда казалось» (как необходимый и прогрессивный «великий перелом»).

Однако уже поэма Твардовского «Страна Муравия» (1934—1936) заметно отличалась от обычной для тогдашней литературы упрощенной трактовки происходящего в деревне.

Автор воспользовался сюжетом, подсказанным Александром Фадеевым, который в одном своем выступлении говорил о романе Ф. Панферова «Бруски»: «Там есть одно место



о Никите Гурьянове, середняке, который, когда организовали колхоз, запряг клячонку и поехал на телеге по всей стране искать, где нет индустриализации и коллективизации. Он ездил долго... не нашел. Лошаденка похудела, он сам осунулся и поседел. Оказалось, что у него нет другого пути, кроме колхозного. ...Все это рассказано Панферовым на нескольких страницах... А между тем можно было бы всего остального не писать, а написать роман именно об этом мужике...»

Твардовский горячо воспринял эту мысль, как писал позже, «для выражения того личного жизненного материала, которым... располагал в избытке». Перед его глазами был пример собственного отца, который тоже, как это сделает и герой поэмы Никита Моргунок, «бросил... семью и дом», не желая вступать в колхоз. Отразились в поэме и впечатления, вынесенные поэтом из поездок по смоленским деревням в качестве корреспондента областных газет. Так, описание «селения Острова» во многом повторяет очерк «Островитяне» — о жителях «маленькой деревушки» Остров, правда в гиперболизированном виде.

Настойчивое стремление доказать необходимость и благотворность «великого перелома» для деревни противоречиво сочетается в поэме с ощущением драматизма происходящих крутых перемен. Оно возникает в первой же главе. Картина обычного перевоза через реку исполнена напряжения, даже тревоги и при всей своей реалистичности обретает символический смысл — «переправы» к какой-то неизвестной, новой жизни:

У перевоза стук колес,
Сбой, гомон, топот ног.

Идет народ, ползет обоз,
Старик паромщик взмок.

Паром скрипит, канат трещит,
Народ стоит бочком,

Уполномоченный спешит,
И баба с сундучком.

Паром идет, как карусель,
Кружась от быстрины.

«Быстрина» происходящих событий (примечательно упоминание о спешающем «уполномоченном» — одном из тех, кто торопливо осуществлял «сплошную», как тогда выражались,

коллективизацию) срывала с обжитого места не только самого Никиту Моргунка, который отправился на поиски сказочной страны мужицкого счастья — Муравии. Слышанная им в дороге история рассказывает про деда и бабу, которые тоже «жили век в своей избе», пока не случилось «небывалое» половодье, представляющее собой явную аллегорию:

Разлились по всей России
Воды всех морей и рек...
Подняла вода избушку,
Как кораблик, понесла...
И качаются, как в зыбке,
Дед и баба за стеной.

Эта сказка оканчивается благополучно. В жизни же весна 1930 г., о которой прямо говорится в сказке, не только «по ночам крошила снег», но и рушила человеческие судьбы: шло массовое «раскулачивание», коснувшееся даже сердняков, аресты и высылки крестьян целыми семьями. По понятным причинам в поэме об этом упоминалось глухо и редко. «Поминаем душ усопших, что пошли на Соловки», — слышит Моргунок, попав на мрачную гулянку, и только в черновиках поэмы сохранились драматические картины покинутых жилищ:

Дома гниют, дворы гниют,
По трубам галки гнезда вьют,
Зарос хозяйский след.
Кто сам сбежал, кого свезли,
Как говорят, на край земли,
Где и земли-то нет.

Герой же Твардовского после череды разных встреч и приключений собирается вернуться в колхоз, и этот финал, которому предшествует картина веселой колхозной свадьбы, позволил критике однозначно трактовать поэму как восславление «колхозного строительства».

Сам же автор поэмы впоследствии видел ее «сильнейшую и ценнейшую сторону — в драматизме картины» и в изображении «традиционной красоты» крестьянского труда. Замечательно, например, описан конь героя. Он и опора, и почти что советчик: «...в ночь, как съехать со двора, с конем был разговор... И, голову склонивши вбок, был строг и грустен конь».

Выразительны и психологически правдивы образы некоторых дорожных знакомцев Моргунка, например молодого

тракториста, который к своей «закапризничавшей» машине «боязливо приступает, точно к лошади дурной».

Художественные достоинства поэмы были высоко оценены даже писателями совсем иной судьбы и творческой манеры, например Борисом Пастернаком и Николаем Асеевым, который писал, что «кажущаяся простота „Страны Муравии“ на поверку является большой и сложной культурой стиха».

В поэме своеобразно претворились стиль, мотивы и образы народных сказок (поиски волшебной страны, колебания героя, какую выбрать дорогу, и др.), а также традиции любимой Твардовским с детства поэзии Некрасова. Ведь само путешествие Моргунка напоминает странствия героев поэмы «Кому на Руsie жить хорошо».

«Василий Теркин». После окончания в 1939 г. Московского института философии, литературы и истории (ИФЛИ) Твардовский был призван в армию и как военный корреспондент участвовал в походе в Западную Белоруссию, а затем в войне с Финляндией. Трудности, испытанные Красной Армией в зимнюю кампанию 1939/40 г., и понесенные тяжелые потери во многом подготовили поэта к трагедиям Великой Отечественной войны.

Помимо работы над стихами и очерками, написанными им в ту пору, он участвовал в создании фельетонного персонажа, появившегося на страницах газеты Ленинградского военного округа «На страже Родины», — веселого бывалого солдата Васи Теркина.

В напряженнейший период войны с фашизмом он вновь вернулся к этому герою и осенью 1942 г. во фронтовой печати опубликовал первые главы своей «Книги про бойца» — «Василий Теркин». Восторженный прием, который Теркин встретил у читателей, поток солдатских писем, сложенных треугольничком листков, укрепили автора в намерении продолжить свой труд, полностью завершенный только после Победы, в мае 1945 г.

«Книга про бойца» была в первую очередь и книгой для бойца. «Первое, что я принял за принцип композиции и стиля, — писал Твардовский в послевоенной статье «Ответ читателям „Василия Теркина“», — это стремление к известной законченности каждой отдельной части, главы, а внутри главы — каждого периода, строфы и строчки. Я должен был иметь в виду читателя, который хотя бы и незнаком был с предыдущими главами, нашел бы в данной, напечатан-

танной сегодня в газете главе нечто целое, округленное... этот читатель мог и не дождаться моей следующей главы: он был там, где и герой, — на войне».

Об этом же, в сущности, было сказано и в самой книге:

Ветер злой навстречу пышет,
Жизнь, как веточку, колышет,
Каждый день и час грозя.
Кто доскажет, кто дослышишт —
Угадать вперед нельзя.
И до той глухой разлуки,
Что бывает на войне,
Рассказать еще о друге
Кое-что успеть бы мне.

Как и в «Стране Муравии», в «Василии Теркине» живо ощущимы фольклорные корни. Главы книги близки солдатским байкам, забавным, непрятязательным историям, которые, однако, порой оборачиваются мудрыми, поучительными притчами.

«Огромность грозных и печальных событий войны» (говоря словами из «Ответа читателям...») повела к знаменательному преображению персонажа газетных фельетонов 1939—1940 гг. Прежний Вася Теркин был упрощенной, лубочной фигурой: «богатырь, сажень в плечах... врагов на штык берет, как снопы на вилы». Возможно, сказалось тут и широко распространенное тогда ошибочное представление о легкости предстоящей кампании, шапкозакидательские настроения.

Новый же Теркин — поистине рядовой боец: «Просто парень сам собой он обыкновенный... Не высок, не то чтоб мал». И хотя он не раз становится героем уже не в литературном, а в самом обычном смысле, но ничего невероятного, неправдоподобного не совершает. Напротив, Твардовский с уничтожающим сарказмом высмеивает облегченное, приукрашенное представление о войне:

Заключить теперь нельзя ли,
Что, мол, горе не беда,
Что ребята встали, взяли
Деревушку без труда?

Что с удачей постоянной
Теркин подвиг совершил:
Русской ложкой деревянной
Восемь фрицев уложил?

Нет, товарищ, скажем прямо:
Был он долог до тоски,
Летний бой за этот самый
Населенный пункт Борки.

Уже во вступлении к книге автор прямо высказал свое заветное убеждение. Говоря о том, что на войне не обойтись без воды и «доброй пищи», без махорки и «прибаутки, шутки самой немудрой», поэт заключал:

А всего иного пуще
Не прожить наверняка —
Без чего? Без правды сущей,
Правды, прямо в душу бьющей,
Да была б она погуще,
Как бы ни была горька.

«Густая» и «горькая» правда об отступлении первых лет войны, тяжелейших потерях, опустошении родной земли и отразилась в «Книге про бойца» от начальных («Перед боем», «Переправа») до последних глав («Смерть и Воин», «Про солдата-сироту»). С первых страниц Теркин представлял солдатом «в просоленной гимнастерке», испытавшим все превратности фронтовой жизни, о чем герой говорил с присущим ему юмором:

Трижды был я окружен,
Трижды — вот он! — вышел вон.
...И не раз в пути привычном,
У дорог, в пыли колонн,
Был рассеян я частично,
А частично истреблен...

«Книга про бойца» — это и книга про народ, лучшие черты которого воплотил герой: любовь к Родине, самоотверженность, душевную открытость и щедрость, сметливость и доброе лукавство, непоказанную удаль («Не затем на смерть идешь, чтобы кто-нибудь увидел. Хорошо б. А нет — ну что ж...»).

Еще только приступая к работе над книгой, Твардовский размышлял о том, что с развитием повествования «этот парень пойдет все сложней и сложней». И действительно, Теркин как бы вырастает на глазах читателя, обнаруживая все большую глубину мыслей и чувств.

Его любовь к Родине заставляет вспомнить слова Л. Толстого, что истинный патриотизм — чувство, «редко прояв-

ляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого». Теркин доказывает свою любовь не словами, а делами, неустанным ратным трудом и подвигами, среди которых самые разные: то он «в одиночку... держит фронт» в неравной схватке с вражеским солдатом («Поединок»), то выходит победителем в бою с фашистским самолетом («Кто стрелял?»), то дерзкой, ухарской, по словам автора, выходкой подымает дух товарищей («Теркин ранен»), то не поддается самой Смерти («Смерть и Воин»).

Много лет спустя Твардовский писал как об одной из важнейших черт этой книги о «скрытости более глубокого под более поверхностным, видимым на первый взгляд». Действительно, во многих эпизодах за теркинской веселостью и острословием открывается чуткая, отзывчивая душа, боль за «Россию, мать-старуху», родимый Смоленский «край, страдающий в плenу», за «солдата-сироту», потерявшего дом и семью.

Высочайшего лирического пафоса достигает страстный монолог раненого героя, обращенный к Смерти:

— Я не худший и не лучший,
Что погибну на войне.
Но в конце ее, послушай,
Дашь ты на день отпуск мне?
Дашь ты мне в тот день последний,
В праздник славы мировой,
Услыхать салют победный,
Что раздастся над Москвой?
Дашь ты мне в тот день немножко
Погулять среди живых?
Дашь ты мне в одно окошко
Постучать в краях родных
И, как выйдут на крылечко, —
Смерть, а Смерть, еще мне там
Дашь сказать одно словечко?
Полсловечка?

Органично, естественно и трогательно соседствует с картиной всенародного торжества и «словечко» о простом человеческом счастье — встрече с любимой.

Кроме главного героя книги, в ней множество других персонажей, обрисованных с разной степенью обстоятельности, но неизменно выражавших какую-то существенную часть народной судьбы: встреченные Теркиным на разных этапах войны дед и баба, солдат, покинувший родной дом

при отступлении и вернувшийся на пепелище, старая женщина, возвращающаяся с чужбины, из плена, командир, гибнущий с возгласом, который входит в легенду: «Вперед, ребята! Я не ранен. Я — убит...»

Отчетлив в книге и собственный голос поэта, особенно в нескольких главах-монологах «От автора» и «О себе»; звучащие здесь откровенно личные ноты вместе с тем близки множеству людей, например лирические воспоминания о детстве в родных краях:

Милый лес, где я мальчиконкой
Плел из веток шалаши,
Где однажды я теленка,
Сбившись с ног, искал в глухии...
И в истоме птицы смолкли...
Светлой каплею смолы
По коре нагретой елки,
Как слеза во сне, текла...

«Чувство полной свободы обращения со стихом и словом в естественно сложившейся непринужденной форме изложения», о чем писал Твардовский в «Ответе читателям...», проявляется во всем, начиная с «вольной» композиции книги («без начала, без конца, без особого сюжета, впрочем, правде не во вред») до чрезвычайно разнообразной строфики. Она часто варьируется, как бы отзыкаясь на сюжетные повороты, изменения настроения, развитие авторской мысли. Например, глава «Переправа» начинается необычной шестистрочной строфой:

Переправа, переправа,
Берег левый, берег правый,
Снег шершавый, кромка льда...
Кому память, кому слава,
Кому темная вода, —
Ни приметы, ни следа.

Прозвучав как тревожная, напряженная увертюра к дальнейшему повествованию, она сменяется традиционным четверостишием:

Ночью, первым из колонны,
Обломав у края лед,
Погрузился на понтоны
Первый взвод.

Некоторые главы начинаются динамичными двустишиями:

Потерял боец кисет,
Заискался, — нет и нет.
(«*O потере*»)

По которой речке плыть, —
Той и славушку творить...
(«*От автора*»)

По дороге на Берлин
Вьется серый пух перин.
(«*По дороге на Берлин*»)

«Какая свобода, какая чудесная удаль, какая меткость, точность во всем, — писал, прочитав «Василия Теркина», И. А. Бунин, — и какой необыкновенный народный солдатский язык, ни сучка, ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого, слова!»

Действительно, язык «Книги про бойца» замечательно живописен и гибок, предельно близок простой разговорной речи («Пусть читатель вероятный скажет с книжкою в руке: — Вот стихи, а все понятно, все на русском языке...» — говорится в последней главе).

В книге немало «многоголосных» диалогов, в которых за репликами ощущимы обстановка, время, несхожие характеристики. Вот разговор на очлеге:

- Охо-хо. Война, ребятки.
- А ты думал! Вот чудак...
- Лучше нет — чайку в достатке,
Хмель — он греет, да не так.

- Это чья же установка
Греться чаем? Вот и врешь...
- Эй, не ставь к огню винтовку...
- А еще кулеши хороши...

Выразительны в книге пейзажи как мирных, так и военных лет:

Фронт. Война. А вечер дивный
По полям пустым идет.

По следам страды вчерашней,
По немыслимой тропе;
По ничьей, помятой, зряшной
Луговой, густой траве;

По земле, рябой от рытвин,
Рваных ям, воронок, рвов,
Смертным зноем жаркой битвы
Опаленных у краев...

Обращают на себя внимание точные эпитеты: «пустые», незасеянные поля, «зряшная», пропадающая, перестоявшая трава. Чрезвычайно уместна в описании изрытой, изувеченной снарядами и окопами земли аллитерация: «...Рябой от Рытвин, Рваных ям, воРонок, Рвов, смеРтным зноем жаркой битвы опаленных у кРаев».

И какой контраст с подобной картиной представляет встающий в воспоминаниях автора прежний мирный лес — «ни пулей, ни осколком не пораненный ничуть»:

Полдень раннего июня
Был в лесу, и каждый лист,
Полный, радостный и юный,
Был горяч, но свеж и чист...

И в глухи родной, ветвистой,
И в тиши дневной, лесной
Молодой, густой, смолистый,
Золотой держался зной.

И в спокойной чаще хвойной
У земли мешался он
С муравьиным духом винным
И пьянил, склоняя в сон.

Нетрудно заметить, что здесь, благодаря обилию внутренних рифм, каждая строка многократно перекликается с другими, любой звук порождает отзвук, и, кажется, все звенит, как звонкий зной летнего леса.

Сам автор писал о «Книге про бойца»: «Каково бы ни было ее собственно литературное значение, для меня она была истинным счастьем. Она мне дала ощущение законности места художника в великой борьбе народа, ощущение очевидной полезности моего труда... „Теркин“ был для меня во взаимоотношениях писателя со своим читателем моей лирикой, моей публицистикой, песней и поучением, анекдотом и присказкой, разговором по душам и репликой к случаю».

«Дом у дороги». Глубокий демократизм Твардовского, столь ярко проявившийся в «Василии Теркине», отличает и замысел его поэмы «Дом у дороги» (1942—1946). Она

посвящена судьбе простой крестьянской семьи, испытавшей все тяготы войны. Подзаголовок поэмы — «лирическая хроника» — точно соответствует ее содержанию и характеру. Жанр хроники в традиционном ее понимании — это изложение исторических событий в их временной последовательности. Для поэта судьба семьи Сивцовых с ее трагизмом и типичностью для тех лет не только отвечает этим жанровым требованиям, но и вызывает соучастие, глубокое сопреживание, достигающее огромного эмоционального накала и побуждающее автора постоянно вмешиваться в повествование.

Судьба, подобная выпавшей Андрею Сивцову, была намечена уже в «Василии Теркине», в главах «Перед боем» и «Про солдата-сироту». Теперь же она изображена подробнее и еще более драматизирована.

Открывающая поэму картина последнего мирного воскресенья исполнена той «традиционной красоты» сельского труда (косьбы «по праздничному делу»), которая поэтизировалась Твардовским еще со времен «Страны Муравии». Это дорогое и горькое воспоминание о привычном и любимом крестьянском обиходе, о «жилье, уюте, порядке», прерванном (а для многих — навсегда оборванном) войною, будет впоследствии постоянно воскресать в поэме вместе с вековым присловьем:

Коси, коса,
Пока роса,
Роса долой —
И мы домой.

В тяжкую пору отступления Сивцов ненадолго тайком заходит домой — «худой, заросший, словно весь посыпанный золою» (мельком упомянута и «бахромка рукава» обтрепавшейся шинели), но упорно прокладывающий «никем не писанный маршрут» вдогонку за фронтом.

История его жены еще драматичнее. Всегда преклонявшийся перед образом женщины-матери, запечатлевший его во многих стихотворениях разных лет («Песня», «Матери», «Мать и сын» и др.) Твардовский на этот раз создал особенно многогранный характер. Анна Сивцова не просто обаятельна («В речах остра, в делах быстра, Как змейка, вся ходила»), но полна величайшей самоотверженности, душевной силы, позволяющей ей вынести самые страшные испытания, например отправку на чужбину, в Германию:

И хоть самой — на снег босой,
Троих одеть успей.

Рукой дрожащею лови
Крючки, завязки, мать.

Нехитрой ложью норови
Ребячий страх унять.

...И всю свою в дорогу кладь,
Как из огня, схвати.

Материнская трагедия и вместе с тем героизм Анны достигают вершины, когда у нее в каторжном бараке рождается сын, казалось бы заведомо обреченный на гибель. Заметательно используя поэтику народных причитаний, плачей («Зачем в такой недобрый срок зазеленела веточка? Зачем случился ты, сынок, моя родная деточка?»), Твардовский передает воображаемый, фантастический разговор матери с ребенком, переход от отчаяния к надежде:

Я мал, я слаб, я свежесть дня
Твою кожей чую.
Дай ветру дунуть на меня —
И руки развязжу я,

Но ты не дашь ему подуть,
Не дашь, моя родная,
Пока твоя вздыхает грудь,
Пока сама живая.

Герои «Дома у дороги» так же оказываются лицом к лицу с гибелью, безнадежностью, отчаянием, как это было с Теркиным в главе «Смерть и Воин», и так же выходят победителями из этого противостояния. В очерке «В родных местах», рассказывая о своем односельчанине, который, как и Андрей Сивцов, строил дом на пепелище, Твардовский выразил свое отношение к этому с публицистической прямотой: «Мне все более естественным казалось определить возведение этого незатейливого избянного сруба как некий подвиг. Подвиг простого труженика, хлебороба и семьянина, пролившего кровь на войне за родную землю и теперь на ней, разоренной и приунывшей за годы его отсутствия, начинаяющего заводить жизнь сначала...» В поэме же автор предоставлял возможность сделать подобный вывод самим читателям,

ограничившись самым лаконичным описанием этого негромглассного подвига Андрея Сивцова:

...Потянул с больной ногой
На старую селибу.

Перекурил, шинель долой,
Разметил план лопатой.

Коль ждать жену с детьми домой,
Так надо строить хату.

В первой главе автор отступил от правил жанра хроники (изложение событий в их временной последовательности), упомянув о своей встрече победной весной 1945 г. с русской женщиной, возвращающейся из плена:

Она тянула кое-как
Вдоль колеи шоссейной —
С меньшим, уснувшим на руках,
И всей гурьбой семейной.

Читателю хочется видеть в ней именно Анну, но такт художника предостерег Твардовского от благополучного финала. В одной из статей поэт замечал, что многие лучшие произведения русской прозы, «возникнув из живой жизни... в своих концовках стремятся как бы сомкнуться с той же действительностью, откуда вышли, и раствориться в ней, оставляя читателю широкий простор для мысленного продолжения их, для додумывания, „доисследования“ затронутых в них человеческих судеб, идей и вопросов». И в своей собственной поэме Твардовский позволял читателям живо представить себе и трагический конец, который имели подобные истории в жизни множества людей.

«За далью — даль». В послевоенные годы заметно активизировалась общественно-литературная деятельность Твардовского. В возглавляемом им с 1950 г. журнале «Новый мир» были напечатаны и резко критический очерк В. Овечкина «Районные будни», и такие правдивые произведения о войне, как роман В. Гроссмана «За правое дело» и повесть Э. Казакевича «Сердце друга». Это вызвало резкие нападки официальной критики. Еще ранее, в 1947 г., после нескольких «проработочных» статей была прекращена публикация в журнале «Знамя» прозаической книги Твардовского «Ро-

дина и чужбина», состоявшей из очерков и дневниковых, часто исповедальных записей.

С началом «оттепели» «Новый мир» сделался еще смелее, а сам главный редактор начал публиковать главы своей новой поэтической книги «За далью — даль» (1950—1960).

На первый взгляд эта книга может показаться простым дневником путешествия в Сибирь и на Дальний Восток. Однако помимо того, что в ней отразились впечатления нескольких таких поездок, начиная с 1948 г., тут сочетаются, по выражению автора, «два разряда путешествий» — не только в пространстве, но и во времени:

Две дали разом — та и та —
Влекут к себе одновременно...

И те края, куда я еду,
И те места, куда — нет-нет —

По заастающему следу
Уводит память давних лет...

О подобном замысле, вначале относившемся к прозе, говорилось еще в «Родине и чужбине»: «...повесть не повесть, дневник не дневник, а нечто такое, в чем являются три-четыре слоя разнообразных впечатлений... Предчувствуется большая емкость такого рода прозы. Чего-чего не вспомнить, не скрестить и не увязать при таком плане. Дело только в том, чтобы, говоря как будто про себя, говорить очень не „про себя“, а про самое главное».

Такие «слои разнообразных впечатлений», по мысли поэта, должны были образовать и книгу «За далью — даль»: встающие в памяти «отчий край Смоленский», скромная отцовская кузница и ее великий родич — «опорный край державы», индустриальный Урал, Волга и «звездная» Сибирь, разномастные дорожные попутчики; едущие в неизведанные края молодожены и возвращающийся оттуда несправедливо осужденный при Сталине друг детства автора, торжество перекрытия Ангары и посещение печально знаменитой, а ныне опустевшей тюрьмы — Александровского централа.

Рисуя этот «мир большой и трудный», Твардовский стремится заново переосмыслить пережитое, не обходя горестей, бед и подлинных трагедий, испытанных народом. Уже в одной из первых глав книги, «Литературный разговор», он не только горько и язвительно высмеивал фальшивые,

«лакирующие» действительность произведения, желая, как и читатели, ощущать в искусстве «жар живой, правдивой речи, а не вранья холодный дым», но и создал внешне фантастическую, но, в сущности, вполне реальную фигуру незримого, как бы внутреннего редактора, который пробрался в самую душу писателя и боязливо вытравляет из задуманного и написанного им все самостоятельное и смелое.

С той поры выражение «внутренний редактор» вошло в литературный обиход. Но самый большой общественный резонанс возбудили впоследствии главы «Друг детства» и в особенности «Так это было», посвященные переосмыслению роли Сталина и раздумьям поэта, считавшего, что и он «за все в ответе»:

О том не пели наши оды,
Что в час лихой, закон презрев,
Он мог на целые народы
Обрушить свой верховный гнев...

В этой главе еще нет полного, окончательного осознания всего прошедшего в недавнем прошлом со страной и народом, но уже появляется скромно, но выразительно нарисованный образ человека из народа, который вынужден расплачиваться за все совершенное Сталиным: землячка поэта из «послевоенного вдовьего края», тетка Дарья, «с ее терпением безнадежным, с ее избою без сеней и трудоднем пустопорожним...».

Не только в этой главе, но и во всей книге отразились переходный характер времени, когда она писалась, трудный, постепенный отказ от укоренившихся взглядов и иллюзий.

«Теркин на том свете». Сатирическая струя, ощутимая в таких главах книги «За далью — даль», как «Литературный разговор» и «Фронт и тыл» (в образе попутчика «с улыбкой мягко-министерской», рьяно доказывавшего, что именно такие, как он сам, вынесли главную тяжесть войны... в тылу), в полной мере проявилась в поэме «Теркин на том свете» (1954—1963).

Используя известную в мировой литературе фабулу (недаром выведенный в поэме редактор-перестраховщик негодует на то, что ее автор «новым, видите ли, Дантом объявиться захотел»), Твардовский под видом «мира загробного» сатирически изобразил сложившуюся в тогдашней стране политическую обстановку и засилье бюрократизма.

Еще в «Василии Теркине» упоминалась легенда о гибели героя, который успел пошутить:

— Жаль, — сказал, — что до обеда
Я убитый, натощак.
Неизвестно, мол, ребята,
Отправляясь на тот свет,
Как там, что: без аттестата
Признают нас или нет?

Как в воду глядел! В новой поэме с него спрашивают уже не только продовольственный аттестат: как сквозь строй, должен он пройти Учетный стол, Стол проверки, Стол медсанобработки, и всюду требуют то анкетное «авто-био», то «фотокарточки... в должностных экземплярах», то даже сведения «относительно мочи и солдатской крови» («Ну как будто на курорт мне нужна путевка!» — дивится Теркин).

В поэме «с доброй выдумкою рядом правда в целости жива» — правда о зловещей бюрократической машине, существующей в действительности и стремящейся каменной стеной отгородиться от жизни, людей, их нужд. В сказке, как не раз именует автор свою поэму, реальные явления доведены до гротеска: здесь «от мала до велика все... руководят», им «ни к чему земля и небо — дайте стены с потолком». Местный «старожил» объясняет Теркину:

Тут ни пашни, ни покоса,
Ни заводов, ни станков.
Нам бы это все мешало —
Уголь, сталь, зерно, стада...

В своей критике «того света» Твардовский временами достигает чрезвычайной остроты. Тот же теркинский собеседник рассказывает о диковинном «загробном пайке»: «Обозначено в меню, а в натуре нету». — «Вроде, значит, трудодня?» — восклицает герой, замечая очевидную параллель между «сказкой» и тогдашней колхозной явью. Читатель же мог подумать здесь и о других вещах, существовавших только «в меню», на бумаге (например, свобода слова, печати, собраний, «обозначенная» в «сталинской» конституции). Знаменательны и ответ, полученный Теркиным, когда он возмутился было волокитой: «На том свете жалоб нет. Все у нас довольны», и безрезульватное обращение в «гробгазету».

Сам поэт характеризовал свою поэму как «суд народа над бюрократией и аппаратурой». При первой попытке напечатать ее она была расценена партийным руководством

как «пасквиль на советскую действительность», а Твардовский — уволен с поста главного редактора журнала. В доработанном виде «Теркин на том свете» был опубликован только в 1963 г., но с концом «оттепели» уже почти не переиздавался и не упоминался в печати.

Лирика. С годами в творчестве Твардовского все большее место занимает лирика.

Его стихи 30-х гг., составившие так называемую «Сельскую хронику», были еще продиктованы, как беспощадно определил позже в дневниках он сам, «восторженной и безграничной верой в колхозы, желанием видеть в едва заметном или выбранном из всей сложности жизни то, что свидетельствовало бы о близкой, незамедлительной победе этого дела». И все же среди произведений тех лет «Сельская хроника» выделялась пристальным, уважительным отношением к людям запоминающимся образами деревенских тружеников: скромного печника Ивушки и деда Данилы, весельчака и мудреца, героя цикла стихотворений, несколько предврашившего будущего Василия Теркина.

Разнообразны произведения Твардовского, вошедшие в его «Фронтовую хронику» (1941—1945). Это и публицистические агитационные стихотворные «листовки» («Бойцу Южного фронта», «Партизанам Смоленщины», «Зима на фронте»), и сюжетные «новеллы» о героях войны и их подвигах («Сержант Василий Мысенков», «Рассказ танкиста», «Дом бойца», «Награда»), и картины солдатского быта («Когда пройдешь путем колонн...», «Армейский сапожник», «Ночлег»). Некоторые из стихов прямо перекликаются с отдельными эпизодами «Василия Теркина» и «Дома у дороги» («Баллада о товарище», «В пути»).

С течением времени лирика Твардовского заметно эволюционирует, тяготея ко все большей углубленности, напряженному раздумью, краткости и отточенности поэтической формы. В этом смысле характерны пейзажная зарисовка «Ноябрь» (1943) и особенно «Две строчки» (1943) — мучительное воспоминание об убитом еще в финскую войну «бойце-парнишке»:

Мне жалко той судьбы далекой,
Как будто мертвый, одинокий,
Как будто это я лежу,
Примерзший, маленький, убитый
На той войне незнаменитой,
Забытый, маленький, лежу.

Сам автор впоследствии определил владевшие им во время войны и после нее мысли и чувства как «навечное обязательство живых перед павшими за общее дело, невозможность забвенья, неизбывное ощущение как бы себя в них, а их в себе». Это стало главенствующим мотивом его послевоенной лирики и проявилось уже в стихотворении «Я убит подо Ржевом» (1945—1946). Написанное от лица безымянного солдата, оно звучало как нравственная заповедь, наказ живым:

Пусть не слышен наш голос, —
Вы должны его знать.

Невозможности «прожить... в своем отдельном счастье», отрещась от мыслей о погибших, посвящено и стихотворение «В тот день, когда окончилась война» (1948):

Что ж, мы — трава? Что ж, и они — трава?
Нет, не избыть нам связи обоюдной.
Не мертвых власть, а власть того родства,
Что даже смерти стала неподсудна...

В пору, когда главная заслуга в победе над фашизмом приписывалась руководству Сталина, а роль самого народа, его подвиги и жертвы умалялись, эти мотивы творчества Твардовского имели особое значение. «Жестокая память» (так называлось одно из его стихотворений) была одновременно насущно необходимой, восстановливая справедливость, очищая и облагораживая человеческую душу, помогая осознать свое единство с народом и его судьбой. Этой теме поэт остался верен навсегда, до последних лет сохранив неослабевающее чувство сопричастности трагедии войны и сострадания ко всем ее жертвам:

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь, —
Речь не о том, но все же, все же...

В стихах Твардовского первых послевоенных лет слышались и «одицкие» мотивы, порожденные естественной гордостью одержанной победой, а также верой в будущее, в успехи в мирном труде («Свет всему свету», «Мост» и дру-

гие стихи о Сибири, тесно связанные с замыслом книги «За далью — даль»). При этом поэт твердо придерживается тех нравственных заповедей, которые высказал устами погибшего воина в стихотворении «Я убит подо Ржевом»: «Ликовать — не хвастливо в час победы самой», и в таких стихах, как «Горные тропы» (1960):

Знай и в работе примерной:
Как бы ты ни был хорош,
Ты по дороге не первый
И не последний идешь.

Это перекликалось со сказанным еще в «Василии Теркине»:

От Ивана до Фомы,
Мертвые ль, живые,
Все мы вместе — это мы,
Тот народ, Россия.

Даже поистине небывалое событие — полет Гагарина — осмысляется поэтом как звено всей народной жизни и истории. В стихотворении «Космонавту» (1961) Твардовский вспоминает безымянных летчиков военных лет и заключает:

Так отразилась в доблести твоей
И доблесть тех, чей день погас бесценный
Во имя наших и грядущих дней.

В стихотворении «О прописке» (1951) он назвал свою музу «уживчивой». Но если она действительно легко «уживаеться» с самыми разными темами и героями, то чем дальше, тем откровеннее не хочет мириться с ложью, несправедливостью, насилием, глупостью.

В стихотворении «А ты самих послушай хлеборобов...» (1965) едко перечислены все «страннысти и страсти», испытанные крестьянством за годы советской власти, все сменявшие друг друга «руководящие» и псевдонаучные предписания: «То — плугом пласт ворочай в пол-аршина, то — в полвершка, то — вовсе не паши» и т. п. В стихотворении же «Новосел» (1955—1959), и особенно в цикле «Памяти матери» (1965), Твардовский приближается к переосмыслению роли, которую сыграли в судьбе деревни коллективизация и раскулачивание, ставшие трагическим, незаживающим переломом в жизни миллионов людей.

Те элегически-раздумчивые мотивы, которые возникли еще в предвоенных стихах поэта («Поездка в Загорье», «Матери»), обрели в поздней его лирике несравненно более глубокое, философское звучание. Точно так же, как в изображении войны, Твардовский не закрывает глаз на трагические стороны бытия. Знаменитая теркинская глава «Смерть и Воин» словно бы получает продолжение в стихах «Мне памятно, как умирал мой дед...», «Ты — дура, смерть, грозишься людям...», «На дне моей жизни...». Они полны благодарности за каждый «день бесценный» прожитой жизни, за «беглый век земных красот», как с грустью и вместе с тем с легкой улыбкой над старомодной выспренностью этого выражения сказано в стихотворении «Признание». Вероятно в посмертную духовную связь людей и поколений, поэт надеется, что и сам «отметился галочкой» пусть не на громких страницах истории, а запавшим в чьи-то сердца и память «стишком», который переживает даже «время, скорое на расправу».

Мне славы тлен — без интереса
И власти мелочная страсть.
Но мне от утреннего леса
Нужна моя на свете часть;
От уходящей в детство стежки
В бору пахучей конопли;
От той березовой сережки,
Что майский дождь прибьет в пыли...

(«О существе»)

«По праву памяти». Тема, лишь глухо пробивавшаяся в «Стране Муравии» и отдельных стихах 30-х гг. («Братья») и зазвучавшая уже в цикле «Памяти матери», нашла свое наиболее полное воплощение в последней поэме Твардовского «По праву памяти» (1966—1969). Она откровенно автобиографична, исповедальна и подводит итог многолетним трудным размышлением.

Об этом свидетельствует уже первая глава — «Перед отлетом» (единственная напечатанная еще при жизни поэта под названием «На сеновале»). Двое друзей, деревенские юноши, собирающиеся «в путь далекий», полны надежд, мечтаний и иллюзий:

Мы повторяли, что напасти
Нам никакие нипочем,
Но сами ждали только счастья, —
Тому был возраст обучен.

В своем восторженном оптимизме, объясняемом не только их собственной молодостью, но и «возрастом» самой эпохи, они не слышали, что утренние петухи «как будто отпевали конец ребячих наших дней», и не предугадывали, что вскоре «сорвется с места край родной» — деревня — в «метелице сплошной» (последний эпитет в статьях и документах 30-х гг. постоянно применялся к коллективизации) и что сама их пламенная вера и устремленность в будущее подвергнется жестоким испытаниям:

Готовы были мы к походу.

Что проще может быть:

Не лгать.

Не трусить.

Что проще!

В целости оставим

Таким завет начальных дней.

Верным быть народу.

Любить родную землю-мать,

Чтоб за нее в огонь и в воду.

А если —

То и жизнь отдать.

Лишь про себя теперь добавим:

Что проще — да.

Но что сложней?

Дальнейшая судьба одного из друзей обозначена лишь намеком:

И где, кому из нас придется,

В каком году, в каком краю

За петушиной той хрипотцей

Расслыпать молодость свою.

Тут вспоминается трагическая фигура «друга детства» из одноименной главы книги «За далью — даль», «с кем вместе в школе, в комсомоле и всюду были до поры»:

...годы целые за мною,

Весь этот жизни лучший срок —

Та дружба числилась виною,

Что мне любой напомнить мог...

Другой же авторской «вине» посвящена глава «Сын за отца не отвечает». Она озаглавлена теми сталинскими слова-

ми, которые прежде, в 30-е гг., были восприняты и самим поэтом, «кулацким отродьем», и множеством людей такой же судьбы как нежданное счастье, милостивое избавление от «несмыываемой отметки».

Но, помимо того что сказанное оказалось обманом («...званье сын врага народа уже при них вошло в права»), эти слова, как показывает поэт, были бесчеловечны, глубоко аморальны, побуждали к пренебрежению нравственными обязательствами перед близкими, к беспредельной все-дозволенности:

Предай в пути родного брата
И друга лучшего тайком.
И душу чувствами людскими
Не отягчай, себя щадя.

В ранней юности конфликтовавший с отцом и даже писавший о нем как о «богатее», поэт теперь с покаянным чувством и полным пониманием рисует и натруженные руки этого мнимого кулака — «те, что — со вздохом — как чужие, садясь к столу, он клал на стол» («отдельных не было мозолей — сплошная»), и его наивную гордыню «хозяина», столь дорого ему обошедшуюся.

И завершается поэма главой «О памяти» — страстным, гневным монологом о невозможности вопреки негласным «руководящим» указаниям тех 60-х гг. «в забвенье утопить живую быль... Забыть родных и близких лица И стольких судеб крестный путь...».

Некоторые строки этой главы звучат афористически:

Кто прячет прошлое ревниво,
Тот вряд ли с будущим в ладу.
...Одна неправда нам в убыток,
И только правда ко двору!

И эти строки, и весь пафос поэмы глубокоозвучны сканному еще в «Василии Теркине» о том, что нельзя прожить «без правды сущей, правды, прямо в душу бьющей, да была б она погуще, как бы ни была горька».

То же убеждение лежало в основе всей литературной деятельности Твардовского. После его возвращения в «Новый мир» (1958) этот журнал окончательно становится центром притяжения всех лучших литературных и общественных сил. В 60-е гг. появляется даже выражение «новомирская проза», т. е. остропроблемная и художественно значитель-

ная (произведения Ф. Абрамова, Ч. Айтматова, В. Белова, В. Быкова, В. Войновича, К. Воробьева, Ю. Домбровского, Е. Дороша, С. Залыгина, Ф. Искандера, Б. Можаева, Ю. Трифонова, В. Шукшина, А. Яшина). Огромной заслугой Твардовского-редактора была публикация повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1962). В истории русской литературы и общественной мысли «Новый мир» этих лет занимает не меньшее место, чем «Современник» и «Отечественные записки».

С концом «оттепели» журнал все чаще подвергался цензурным придиракам и нападкам в печати. В феврале 1970 г. Твардовский был вынужден уйти из «Нового мира» и вскоре, 17 декабря 1971 г., умер, прожив жизнь согласно принятому им принципу:

С тропы своей ни в чем не соступая,
Не отступая — быть самим собой.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Развитие фольклорных и некрасовских традиций в современной поэзии

Развитие жанра поэмы

Народность героя (поэма «Василий Теркин»)

Трагизм лирического героя

[?] 1. Что отличало «Страну Муравилю» от других произведений тех лет о «великом переломе» — коллективизации?

2. В чем, по-вашему, главная причина популярности «Василия Теркина»? В образе героя? В правдивом изображении войны и фронтового быта? В юморе? В демократичности, общедоступности формы?

3. Проиллюстрируйте конкретными примерами, отрывками из «Книги про бойца» слова автора: «„Теркин“ был... моей лирикой, моей публицистикой, песней и поучением, анекдотом и присказкой, разговором по душам и репликой к слушаю».

4. Случайно ли, что в поэме «Дом у дороги» нет прямого указания, что женщина, встреченная автором в первой главе, возвращающаяся домой с чужбины, это именно Анна Сивцова и что солдат, изображенный в последней главе, — Андрей Сивцов? Какой смысл в этой «неясности», в отсутствии «счастливого» конца?

5. Сравните стихи «Сельской хроники» с послевоенной лирикой Твардовского. Какие изменения в тематике и художественной манере поэта вы замечаете?

6. Проследите развитие в поэзии Твардовского все более критического отношения к современной ему действительности и литературе («За далью — даль», «Теркин на том свете», «По праву памяти», стихи последних лет).

Вопросы для самостоятельного анализа текста

1. В чем вы видите фольклорные корни творчества А. Твардовского?
2. Чем отличается лирика А. Твардовского 30-х гг. от послевоенной?
3. Каковы сходство и различия поэм «Василий Теркин», «Дом у дороги», «По праву памяти»?

Темы сочинений

1. Подвиг и трагедия воюющего народа в изображении А. Твардовского («Дом у дороги», «Василий Теркин»).
2. Образ Василия Теркина: лубочный персонаж или многогранный литературный герой?
3. Прошлое и настоящее в поэме А. Твардовского «За далью — даль».

Темы рефератов

1. Эволюция творческого пути А. Твардовского от «Страны Муравии» до создания поэмы «По праву памяти».
2. Тема памяти в творчестве А. Твардовского («Две строчки», «Я убит подо Ржевом», «В тот день, когда окончилась война...»).

Советуем прочитать

Македонов А. Творческий путь Твардовского: Дома и дороги. — М., 1981.

В книге подробно исследованы этапы творческого пути поэта, прослежено развитие его главных тем, его «генеральная дума», если применить к самому Твардовскому слова из одного его письма.

Кондратович А. Александр Твардовский: Поэзия и личность. — М., 1978.

Алексей Иванович Кондратович в течение долгих лет был одним из ближайших сотрудников Твардовского в редакции журнала «Новый мир». Постоянное общение с поэтом, подлинная влюблённость в его стихи и в саму его личность побудили Кондратовича к дальнейшему серьезному исследованию жизни и творчества Твардовского. На многих страницах книги возникает живой образ поэта, запечатленный в лучших традициях русской мемуаристики.

АЛЕКСАНДР ИСАЕВИЧ СОЛЖЕНИЦЫН (1918—2008)

Имя Александра Солженицына невольно связывается в сознании многих читателей с самым впечатляющим его героем — рязанским крестьянином, бывшим солдатом, лагерным «работягой» с номером «Щ-854» Иваном Денисовичем Шуховым из повести «Один день Ивана Денисовича» (1962). Этот терпеливый, всеевносящий герой, своего рода Платон Каатаев XX в. из страны ГУЛАГ, в ватнике-бушлате шествующий в замерзающей колонне, среди ледяных просторов, предстал перед читателем в 1962 г. как отважный вестник из царства неволи. Он освобождал, расправлял, просветлял сознание.

Александр Солженицын, лауреат Нобелевской премии по литературе за 1970 г., — автор и других, очень различных произведений. Он написал много рассказов, миниатюр («Крохотки»), несколько романов и пьес, сотни публицистических статей (в России и в вынужденной эмиграции), книгу своеобразных мемуаров-исследований литературного процесса 60-х гг. («Бодался теленок с дубом», 1975), историко-документальную прозу летописного плана «Архипелаг ГУЛАГ» (1973—1975) и, наконец, «Красное колесо» (1983—1986) — роман-хронику о Первой мировой войне и Февральской революции 1917 г. в России.

«Большой писатель в стране — это... как бы второе правительство», — говорил один из героев Солженицына. Он правит, ища правду, пробуждая совесть. Фигура Александра Солженицына-писателя — и не только писателя, скорее философа-жизнестроителя, вдохновенного заступника России (еще до возвращения в 1994 г. на родину из эмиграции он написал своеобразное послание к народу «Как нам обустроить Россию») — интересна в любом моменте своего становления и формирования. И прежде всего — в своих истоках, в упорном самосозидании (и самопознании) юношеских и студенческих лет.

Годы детства и ученичества. Александр Исаевич Солженицын родился 11 декабря 1918 г. в Кисловодске.

Отца своего, офицера царской армии Исаакия Солжени-



цына, участника трагического похода генерала Самсонова в Восточную Пруссию в августе 1914 г. (начало Первой мировой войны), будущий писатель не увидел: отец погиб при загадочных обстоятельствах за несколько месяцев до рождения сына. Мать — Таисия Захаровна Щербак, дочь крупного землевладельца на Кубани, прекрасно знавшая иностранные (европейские) языки, стала главным воспитателем, умным другом и, видимо, советчиком-единомышленником будущего создателя «Красного колеса». «Не матери родят нас, дом родит», — сказал когда-то поэт Павел Васильев. Но когда рухнул «дом», когда для обоих родов — Солженицыных и Щербаков — настала пора гонений, бездомности, бесправия («лишенства», поражения в правах согласно судебной терминологии 20—30-х гг.), то роль матери-воспитательницы резко возрастает. Таисия Захаровна была живой, активной памятью двух замечательных русских родов, бесценным — для будущего летописца — посланцем ушедшей, отвергнутой, зачастую просто унижаемой эпохи предреволюционной России.

Что узнавал юный воспитанник ростовской школы — именно в Ростов в 1924 г. переехала Таисия Захаровна с сыном — от матери о прошлом?

Прежде всего мать не позволила угаснуть в ребенке — а вернее, исчезнуть, не родившись, — памяти об отце, о прошлом казачьего рода Солженицыных.

История отцовского рода была не просто увлекательна. Всю жизнь Солженицына-писателя будет волновать вопрос: «Как отбираются люди в народ?» Следует заметить, что в 20—30-е гг. господствовал официозный образ народа, «представителей народа» в литературе — народен был бунтарь Степан Разин или Емельян Пугачев, но вненародны были Рублев, Суворов и, скажем, Рахманинов. Еще более народен был угнетенный Павел Власов, но совершенно антинародны, скажем, «угнетатели» Турбины М. Булгакова, псевдонародными, реакционными считались и Платон Каратаев, и, естественно, Алеша Карамазов...

В рассказах матери, вошедших в ином виде в роман-хронику «Красное колесо», отбор людей в народ свершался вне этих штампов, классовых границ, с какой-то иной, нравственно-духовной точки зрения.

«Из-под Воронежа откуда-то и вышли Лаженицыны. Дед Ефим, когда жив был, рассказывал, что на его пращура Филиппа напустился царь Петр — как смел поселиться инде без спросу, и выселил, и слободу их Бобровскую сжег, так

осерчал. А дедова отца сослали из Воронежской губернии сюда (т. е. в Ставрополье. — В. Ч.) за бунт... однако тут кандалов не надели, и не в солдатское поселение, а распустили по дикой закумской степи, при казачьей Старой линии, и так они жили тут, никто никому, не жались по безземелью, на полоски степь не делили... окоренились».

Народен и суровый царь Петр, и дерзкий мужик Ефим Солженицын.

«Не по рождению, не по труду своих рук и не по крылам своей образованности отбираются люди в народ.

А — по душе» («В круге первом»).

В процессе этого отбора по душе, по совести, по духовной красоте каждый человек ищет себя. Таким праведником, не менявшим в угоду другим убеждений, был, по рассказам матери, отец: в молодости он увлекался учением Л. Н. Толстого, в 1914 г. добровольцем пошел на фронт.

Другой казачий и крестьянский одновременно род — по материнской линии — в еще большей мере воплощал в себе для будущего писателя сложный образ народа, дух природной свободы, раскованности как истока «русской души». Захар Щербак, его дед по матери, не просто владел обширной «экономией» на Кубани: он выучил дочь в Петербурге на Бестужевских курсах, вел дела в Ростове (не случайно именно туда и переехала Таисия Захаровна с сыном). Этот «плантатор» свою коммерческую карьеру начал с обзаведения « капиталом » в виде десятка овец, затем в трудовом рвении умножил его многократно. И не стал « кровопийцей », рабом копейки, не оторвался почти ни в чем от своих же крестьян, рабочих.

Былая православная Россия жила как бы под сенью объединяющего всех Креста. Во многих людях — крестьянах, купцах, студентах, в заводчиках, жертвовавших деньги на храмы, музеи и даже на революцию, — жила, как заметит позднее Солженицын, «простота... дослужебная, дочиновая, досословная, догосударственная, невежественно-природная простота» («Красное колесо»). Эта соборность, общинаность долго противостояла зловещему разделению народа на классы, на партии, сословия, противостояла организации борьбы между ними.

В 1941 г. Солженицын окончил Ростовский университет и выехал в Москву, чтобы сдать экзамены (за II курс) в Московском историко-философском литературном институте (МИФЛИ) и начать учебу в нем на очном отделении. Задача он уже учился в этом институте с 1939 г. Но едва он

устроился в общежитии МИФЛИ (позднее писатель назовет этот замечательный институт — «Запорожская Сечь свободной мысли»), как услышал трагическую новость: бронированные армады Гитлера напали на Советский Союз, первые бомбы обрушились на мирные советские города! Начались «сокровенные-роковые» (Д. Самойлов).

Война — путь самопознания и прозрений Солженицына. Будучи мобилизован в армию в октябре 1941 г., Солженицын вначале попал... в обоз лошадиной тяги, в гужетранспортный батальон («лошадиную роту»). В письме от 25 декабря 1941 г. он без всякого восторга пишет: «Сегодня чистил навоз и вспомнил, что я именинник, как нельзя кстати пришлось...» И тут же формулирует — вписывая саму войну в какой-то необходимый ему для самопознания, прозрений акт жизненного сценария! — особый подход ко всему событию войны: «Нельзя стать большим русским писателем, живя в России 1941—1943 годов и не побывав на фронте». Он явно торопит процесс самовоспитания, самоанализа, ищет путей к народной душе в час эпических испытаний.

Война как будто «услышала» эти ожидания будущего писателя, выдернула его из конюшни. В феврале 1942 г. Солженицын попал в 3-е Ленинградское артиллерийское училище в Костроме. В дальнейшем — уже в звании лейтенанта (оно присвоено осенью 1942 г.) — Солженицын попал в Саранск (Мордовия), где формировалась артиллерийская группа разведки.

В 1943 г. после взятия Орла Солженицын награжден орденом Отечественной войны II степени, в 1944 г. — после взятия Бобруйска — орденом Красного Знамени. В Восточной Пруссии он, уже капитан, — это позже чрезвычайно радовало А. Т. Твардовского при защите Солженицына — мужественно вывел из вражеского окружения свою часть.

Война — это путь стремительного избавления Солженицына от миражей и фантомов. Избавления не наедине с самим собой, а в общении с другом юности Николаем Витковичем (Кокой).

Самое существенное, лишь частично отраженное в письмах Николаю Витковичу, присутствовало где-то в глубинах прозревшей души: «Великий Замысел», идея написать неофициозную «новую художественную историю послеоктябрьских лет» (и самой революции), естественно, с новыми внеофициозными оценками роли и смысла поведения В. И. Ленина и И. В. Сталина. Слишком уж легковесными,

невыносимыми для сознания стали после пламени войны все шаблоны, штампы, все картонные персонификации добра и зла, якобы «объяснявшие» трагическую историю, муки России в XX в. Юношеское нетерпение было, правда, зашифрованным, немногословным. Но и тех немногих, видимо, откровений о «Великом Замысле», тех якобы зашифрованных оценок «Вовки» (Ленина) и «Пахана» (Сталина), что мелькнули в переписке Солженицына и Н. Витковича (и были зачленены цензурой), оказалось вполне достаточно для ареста будущего писателя в феврале 1945 г. в Восточной Пруссии.

О приговоре — 8 лет по статьям 58-10 и 58-11 — от 7 июля 1945 г. писатель узнал 27 июля 1945 г. Заглядывая вперед, заметим, что реабилитирован он был уже после XX съезда КПСС 6 февраля 1957 г.

«Лагерные университеты» Солженицына — путь к главной теме. Маршрут тюремных и лагерных скитаний капитана Солженицына имел несколько очевидных вех: в 1945 г. — лагерь на Калужской заставе, с лета 1946-го до лета 1947 г. — спецтюрьма в г. Рыбинске (недолго в г. Загорске), затем до 1949 г. — Марфинская «шарашка» (т. е. специнститут в северном пригороде Москвы), с 1949 г. — лагерные работы в Экибастузе (Казахстан). Если учесть, что в Марфинской «шарашке» (она изображена в романе «В круге первом») писатель мог много читать (и «Войну и мир» Л. Н. Толстого, и сочинения А. К. Толстого, А. Фета, и словарь В. И. Даля и др.), беседовать (спорить) с весьма оригинальными, разносторонне образованными людьми вроде инженера-любомуудра Д. М. Панина, критика-германиста Л. З. Копелева и др., то лагерный маршрут Солженицына был, видимо, менее «крутой», чем, скажем, маршруты «погружений во тьму» О. В. Волкова, пролегавшие через Соловки, В. Шаламова — через ледяные пустыни Колымы, чем «крутые маршруты» и двухгодичное пребывание в одиночке Е. С. Гинзбург.

После реабилитации писатель некоторое время работал в Мезиновской школе во Владимирской области (здесь он жил в деревне Мильцево в избе у Матрены Васильевны Захаровой — вспомним прекрасный рассказ «Матренин двор», 1959), затем переехал в Рязань. Здесь писатель жил с 1957-го по 1969 г.

Сейчас уже можно точно восстановить и последовательность создания некоторых произведений и первых публикаций: в Мильцеве (в 1956—1957 гг.), в избе незабвенной Матрены Васильевны, была в основном закончена первая ре-

дакция романа «В круге первом», в Рязани в два приема — весной 1959 г. и осенью того же года — написан «Один день Ивана Денисовича». В период 1960—1961 гг. рукопись этой повести была принесена в редакцию журнала «Новый мир» Р. Д. Орловой, женой Л. З. Копелева (он послужил прототипом германиста Рубина в романе «В круге первом»). Публикация повести (ноябрь 1962 г.), а затем (в 1963 г.) рассказов «Матренин двор» и «Случай на станции Кочетовка» сделали имя Солженицына всемирно известным.

**Повесть «Один день Ивана Денисовича»: «Лагерь гла-
зами мужика»** (А. Твардовский). Писать что-либо в зоне, в лагерных бараках, в тюремных вагонах было, как известно, строжайше запрещено. Солженицын обходил запрет по-своему: в лагере он писал, например, автобиографическую эпопею «Дороженька» в стихах и заучивал ее. Кое-какие главы из нее он затем восстановил. Рождались и, к счастью, не умирали и другие замыслы... «Секрет» возникновения повести **«Один день Ивана Денисовича»** и жанровую форму ее (детальная запись впечатлений, жизнеощущений одного рядового дня из жизни зэков, «сказ» о себе заключенного) писатель объяснял так:

«Я в 1950 году, в какой-то долгий лагерный зимний день таскал носилки с напарником и думал: как описать всю нашу лагерную жизнь? По сути дела, достаточно описать всего один день в подробностях, в мельчайших подробностях, и день самого простого работяги, и тут отразится вся наша жизнь. И даже не надо нагнетать каких-то ужасов, не надо, чтоб это был какой-то особенный день, а — рядовой, вот тот самый день, из которого складывается жизнь» (Звезда. — 1995. — № 11).

Задумаемся на миг: Солженицын, не ища потрясающего сюжета, рассказывает о лагере как о чем-то давно и прочно существующем, совсем не чрезвычайном, имеющем свой регламент, будничный свод правил выживания, свой фольклор, свою лагерную «мораль» и устоявшуюся дисциплину. Любая подробность в повести — буднична и символична, она отсеяна, отобрана не автором, а многими годами лагерного бытия. Отобран и жаргон, тоже ставший событием после публикации повести. Не случайно в повести мелькают выражения «как всегда», «никогда не просыпал подъема», а бригадир Тюрин рассказывает о прошлом «без жалости, как не о себе». Здесь уже — своя философия, свои сокращения слов, особые знаки беды. Не сразу и поймешь смысл помо-

щи одного бедолаги другому: она «доходила на общих, я ее в портняжную устроил». На общих работах, т. е. лесоповале, карьере — в холода и голоде, в портняжной мастерской труд легче... Эта будничность трагедии поражает больше всего:

«В пять часов утра, как всегда, пробило подъем — молотком об рельс у штабного барака»; «В лагере вот кто подыхает: кто миски лижет, кто на санчасть надеется да кто к куму ходит стучать»; «Вот, тяжело ступая по коридору, дневальные понесли одну из восьмиведерных параш... а ну-ка поди вынеси, не пролья!»; «Никак не годилось с утра мочить валенки»; «Если каждый из бригады хоть по чутку палочек принесет, в бараке теплей будет»; «Завстоловой никому не кланяется, а его все зэки боятся. Он в одной руке тысячи жизней держит»; «Денисыч! Там... Десять суток дай! Это, значит, ножичек дай им складной, маленький» и т. п.

Машина лагеря заведена, работает в заданном режиме, к секретам (да их и нет!) его функционирования привыкли все: и лагерные работяги, и пристроившиеся «потеплее» ловкачи, и подлецы («придурки»), и сама охрана. Выжить здесь — значит «забыть» о том, что сам лагерь — это катастрофа, это провал...

Возникает вопрос, по-своему весьма увлекательный: а кто же в повести посвящает читателя в эти видимые секреты, мелкие тайны выживания (подать сухие валенки бригадиру, протащить в барак дрова, обойти завстоловой, незаметно «заначить», т. е. присвоить, лишнюю плошку баланды, одолжить за сигарету ножик)?

Это вопрос о поэтических особенностях повести, о мастерстве развертывания материала, о путях введения устной речи, просторечья, о роли автора в построении сюжета.

Легко заметить, что в повести как бы *два* то сливающихся, то разделяющихся голоса, два рассказчика, активно (но не навязчиво) помогающих друг другу.

Безусловно, первым мы слышим голос автора, усваиваем его угол зрения, его чувство «пространства-времени». В его власти все: он делает объектом описания, типической частью среды и самого Ивана Денисовича, то лежащего утром под одеялом и бушлатом, «сунув обе ноги в подвернутый рукав телогрейки», то бегущего на мороз, думающего о том, куда их погонят работать. В известном смысле не более важной частью, чем угловые вышки, надзорительская, столовая, ритуал «шмона», подробности лагерных преданий, бесед.

Но чем больше мы вслушиваемся в повествующий монолог автора, всматриваемся в подробности быта, в фигуры

заключенных, представленных автором, тем яснее становится следующее: а ведь многое автору как бы «подсказывает» соавтор, Шухов! Именно он начинает обострять, усиливать наблюдательность автора, он вносит свой язык, свой угол зрения на течение дня. Монолог автора о лагере становится «сказом», стилизованной исповедью героя. Александр Твардовский не случайно сказал о повести: «Лагерь, с точки зрения мужика, очень народная вещь».

Однако и автор, т. е. сам писатель с его раздумьями о народе, о народном чувстве, инстинкте нравственного самосохранения среди деморализующей стихии лагеря, не исчезает в монологе героя. В конце концов, целый ряд персонажей в повести, например Цезарь Маркович, получающий посылки, рассуждающий о гениальности фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный», о ловкости в обхождении цензуры, и жилистый старик интеллигент, называющий ловкость лжи режиссера по-своему («заказ собачий выполнял»), — вне кругозора Ивана Денисовича. Слушая эти умные беседы «образованцев», Шухов только и отмечает: «Кашу ест ртом бесчувственным, она ему не впрок». Да и в сцене протеста кавторанга Буйновского при обыске на морозе от Шухова добавлено одно лишь слово. Вспомним эту сцену. Буйновский, еще трех месяцев не проживший в лагере, кричит охране:

«Вы права не имеете людей на морозе раздевать! Вы девятую статью уголовного кодекса не знаете!»

Шухов иронически созерцает, уважая Буйновского и жалея его, эту непреклонность. В ремарку от автора вошло лишь одно слово от Шухова:

«Имеют. Знают. Это ты, брат, еще не знаешь.

— Вы не советские люди! — долбает их капитан».

Как многозначительно это ироничное словцо «долбает»! Оно воплощает мудрую мужицкую снисходительность к вспышкопускателству, риторике.

Однако свобода автора, превосходящая свободу персонажа, оказывается не только в большем знании всех других героев, их биографий. Автор в известном смысле больше и по-своему знает и самого Ивана Денисовича, он по существу созидает его, «передает» ему весьма значимую часть своего жизненного опыта: так, вся знаменитая сцена кладки стены — это явно эпизод биографии писателя. Писатель вживляется в характер героя, он как режиссер спектакля, «умирающий» в актере, перевоплощается в героя, усваивает его язык.

Заметим, что язык повествования поразил читателей не только новизной (как и материал), но сложным составом речевых пластов. Такого сложного сплетения речевых пластов — от лагерно-блатной лексики («опер», «падло», «качать права», «стучать», «попки», «придурки», «шмон»), просторечных словоупотреблений «загнуть» (сказать неправдоподобное), «вкалывать», «матернуть», «пригребаться» (придаться) до речений из словаря В. Даля («ежеден», «поменело», «закалелый», «лють», «не пролья» и т. п.) — не знала русская проза 60-х гг. Повесть Солженицына и в языковом плане, прежде всего в плане возрождения сказа, в искусстве сказывания, преодоления книжности, отказа от всякого рода казенных «речезаменителей», предваряла будущие успехи «деревенской» прозы. И в частности — искусство сказа В. П. Астафьева в «Последнем поклоне» и «Царь-рыбе».

Глубокое вживание автора в героя, взаимное перевоплощение их, *двуединство точек зрения* обусловили свободу и сюжетного развертывания характера Ивана Денисовича, и всех конфликтов повести, скрытых и явных. Ограниченнное пространство «дня» стало на редкость просторным. Цепочка деяний, помыслов героя стала цепочкой актов, утверждающих нравственное величие героя, в итоге — представлений самого писателя о красоте и идеальности человека, живущего «не по лжи».

...Уже первые мгновения жизни Ивана Денисовича на глазах, а вернее, в сознании читателя-соучастника говорят об умной независимости героя, умном покорстве судьбе и о непрерывном созидании особого духовного пространства, какой-то внутренней устойчивости. Лагерь — это стихия несвободы, обезличивания людей. Фактически из материала несвободы, которым плотно заполнена, угрожающе заставлена вся внешняя жизнь и этого героя, творится особое сознание, в наибольшей мере живущее правдой. Можно сказать, что Шухов вставал, распрямлялся, «будто поднимаясь с земли во весь рост». Но в 60-е гг. это восхождение оценивалось однобоко: герой понимался как борец с культом личности, с тотальным режимом несвободы, т. е. понимался глубоко политизированно, злободневно! Смукал, правда, один диссонанс: герой как будто не очень отделяет лагерь от пространства вне лагеря, не видит легкой — в духовно-нравственном плане — жизни для себя ни здесь, ни там.

Этот диссонанс мог бы усилиться, если бы исследователи обратили внимание на замечательные подробности оценок, суждений Ивана Денисовича, которые говорят о том, как

снисходителен этот праведник ко всем видам «успеха», легкой жизни, победам вне совести, начал нравственности. Иван Денисович, например, любит плутоватого подростка Гопчика, ласкового теленка, умеющего и у служить, итайком, как волчонок, съесть добытый кусок, не делясь ни с кем. Но с какой грустью он предрекает ему теплое местечко, «славное» будущее: «Из Гопчика правильный будет лагерник. Еще года три подучится — меньше как хлеборезом ему судьбы не прочат».

Иван Денисович снисходительно смотрит, как «долбает» кавторанг охрану каскадом риторики. Но с еще большей печалью видит он все уловки, хитрости выживания (хоть и сам втянут в них) как вид рабского протеста, по существу вялотекущей деморализации. Неволя заставляет людей проходить через грязь.

Шухов поднимается с земли, вырастает нравственно, не прерывно создавая свой невидимый всем праведнический строй души.

Вслушаемся в тот неслышный монолог, который звучит в сознании Шухова, идущего на работу в колонне по ледяной степи. Он пробует осмыслить вести из родной деревни, где дробят колхоз, урезают огороды, насмерть душат налогами всякую предприимчивость. И толкают людей на бегство от земли, подводят к странному виду наживы: к малеванью цветных «ковров» на клеенке, на ситце, по трафарету. Вместо труда на земле — жалкое, униженное искусство «красилей» как очередной способ выживания в «чокнутом», извращенном мире.

«Из рассказов вольных шоферов и экскаваторщиков видит Шухов, что прямую дорогу людям загородили, но люди не теряются: в обход идут и тем живы.

В обход бы и Шухов пробрался. Заработок (у «красилей». — В. Ч.), видать, легкий, огневой. И от своих деревенских отставать вроде бы обидно... Но, по душе, не хотел бы Иван Денисович за те ковры браться. Для них развязность нужна, нахальство, милиции на лапу совать. Шухов же сорок лет землю топчет, уж зубов нет половины и на голове плеши, никому никогда не давал и не брал ни с кого и в лагере не научился».

Весь лагерь и труд в нем, хитрости выживания, даже труд на строительстве «Соцгородка» — это растлевающий страшный путь в обход всему естественному, нормальному. Здесь царствует не труд, а имитация труда. Все жаждут легкого, «огневого» безделья. Все помыслы уходят на показуху, ими-

тацию дела. Обстоятельства заставляют и Шухова как-то приспособливаться ко всеобщему «обходу», деморализации. Но в то же время, достраивая свой внутренний мир, герой оказался способным увлечь и других своим моральным строительством, вернуть и им память о деятельном, непоруганном добре.

Вся чудесная сцена кладки стены — это эпизод раскрепощения, в котором преображается вся бригада: и подносящие раствор Алешка-баптист с кавторангом, и бригадир Тюрин, и, конечно, Шухов. Унижена, оскорблена была... даже охрана, которую забыли, перестали страшиться!

Парадоксальность этой сцены в том, что сферой раскрепощения героев, их взлета становится самое закрепщенное и отчужденное от них — труд и его результаты. Во всей сцене — ни намека на пробуждение братства, христианизацию сознания, на праведничество:

«Шухов и другие каменщики перестали чувствовать мороз. От быстрой захватчивой работы прошел по ним сперва первый жарок — тот жарок, от которого под бушлатом, под телогрейкой, под верхней и нижней рубахами мокреет. Но они ни на миг не останавливались и гнали кладку дальше и дальше. И часом спустя пробил их второй жарок — тот, от которого пот высыхает. В ночи их мороз не брал, это главное, а остальное ничто, ни ветерок легкий, потягивающий — не могли их мыслей отвлечь от кладки...»

В чем выражается эта необычность взгляда Солженицына на лагерь и на те духовные просветления, которые переживает его герой?

Варлам Шаламов, автор «Колымских рассказов», тонкий психолог, исследователь человеческих состояний на грани небытия («доплыивания» человека до смерти), после прочтения «Одного дня Ивана Денисовича» высказал мнение, что «лагерь — школа отрицательная, даже часу не надо человеку быть в лагере». Олег Волков назвал свою лагерную «одиссею» символически — «Погружение во тьму», а Ю. Домбровский обозначил утрату человечности, доброты, совести в тюрьме и лагере как «факультет ненужных вещей».

Лагерная проза Варлама Тихоновича Шаламова (1907—1982), и прежде всего «Колымские рассказы» (1954—1974), сборник стихов «Огниво» (1961), — это своего рода поединок слова с абсурдом, кошмаром лагеря, очаг сопротивления убыванию человечности в человеке, беспамятству, волчьему вою в душе. Почему один из героев Шаламова был рад тому, что ожило в его памяти книжное, ненужное, смешное для

урок и бандитов слово «сентенция» («Сентенция»)? Да потому, что отступило одичание, само слово, а тем более образ искусства, поэтическая строка или мелодия Чайковского восстанавливали приоритет красоты, значение осмеянных ценностей, намечали путь для спасения:

Мы чем-то высоким дышали,
Входили в заветную дверь.

Даже измученное, попранное тело, цинготные язвы, высушенная, шелушащаяся кожа узников, жалкое тепло костра, противопоставленное в «Огниве» вечной мерзлоте, морозу и снегу, несут в себе следы все того же поединка духа и абсурда, духовного подъема, ореола культуры. Лагерь — это смертельно опасный лабиринт, ловушка для человека, конвойер расчеловечивания. Обломки культуры, строка Блока или романса Рахманинова, зазвучавшие над ледяной Элладой тундры, — это нить надежды:

Сквозь этот горный лабиринт
В закатном свете дня
Протянет Ариадна нить
И выведет меня.

Позиция Солженицына принципиально иная. Даже в «Архипелаге ГУЛАГ», в исповеди «Бодался теленок с дубом» встречаются у него такого рода суждения:

«Благословляю тебя, тюрьма, что ты была в моей жизни!»

«Страшно подумать, чтоб я стал за писатель (а стал бы), если б меня не посадили».

«Был Божий указ, потому что лагерь направил меня наилучшим образом к моей главной теме».

В романе «В круге первом» писатель объясняет благотворность тюрьмы, научившей претворять зло через страдание в добро, избавившей сознание от сказок и мифов, одним: она позволила обрести ту «точку зрения, которая становится дороже самой жизни». Жестоки университеты тюрьмы, страшен «театр на нарах», но как очищается здесь замусоренный догмами и пылью взгляд писателя! «Откуда же лучше увидеть русскую революцию, чем сквозь решетки, вмурованные ею? Или где лучше узнать людей, чем здесь? И самого себя?» («Архипелаг ГУЛАГ»).

Оценки повести-дебюта Солженицына в целом определялись ее актуальностью в утверждении идей «оттепели», полезностью в критике культа личности. Только немногие за-

метили в ней праведническую точку зрения в Иване Денисовиче, баптисте Алеше, праведных не на словах, а на деле, заметили, что даже последний диалог Ивана Денисовича с Алешей-баптистом имеет глубинную перекличку с диалогом Ивана Карамазова с Алешей («Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского).

Варлам Шаламов, прочитав одним из первых повесть, высказал проницательную оценку, увидев в Шухове мужика-праведника: «Это — лагерь с точки зрения лагерного „работяги“, который знает мастерство, умеет „заработать“, работяги, но не Цезаря Марковича и кавторанга... Это увлечение работой несколько сродни тому чувству азарта, когда две голодные колонны обгоняют друг друга, это детскость души... Пусть „Один день...“ будет для вас тем же, чем „Записки из Мертвого дома“ были для Достоевского».

Малая проза Солженицына — рассказы «Матренин двор», «Случай на станции Кочетовка», «Захар-Калита», серия миниатюр «Крохотки» (начало 60-х гг.) — писались или после романа «В круге первом» (он вышел в 1968 г. за рубежом), или параллельно с ним и повестью «Раковый корпус» (1968).

В малой прозе 60-х гг. еще сохраняется и равноправие голосов автора и героя, их взаимопроникновение, полифонизм. Хотя уже ощущается известная вычислленность, предсказуемость народных характеров, монологизм повествования, проглядывают «строительные леса».

Что такое характер одинокой безгрешной крестьянки-праведницы Матрены из села Тальнова («Матренин двор»)?

Сейчас, когда очевидны «строительные леса» (т. е. теоретические, философские предпосылки этого характера), стало ясно, как много думал писатель о проблеме зла и добра в жизни, о том, когда свет доброты способен побеждать тьму жестокости и жадности, как трудна жизнь праведника. Позднее в статье «Раскаяние и самоограничение» Солженицын обозначит меру праведности, святости, непрерывно возрастающую в одних людях и совершенно недоступную другим, бредущим в грязи житейской:

«Есть такие прирожденные ангелы — они как будто невесомы, они скользят как бы поверх этой жижки (насилия, лжи, мифов о счастье и законности. — В. Ч.), нисколько в ней не утопая, даже касаясь ли стопами ее поверхности. Каждый из нас встречал таких, их не десятеро и не сто на Россию, это — праведники, мы их видели, удивлялись («чудаки»), пользовались их добром, в хорошие минуты отвечали

им тем же, они располагают, — и тут же погружались опять на нашу обреченнную глубину. Мы брели кто по щиколотку („счастливцы“), кто по колено, кто по пояс, кто по горло... а кто и вовсе погружался, лишь редкими пузырьками сохранившейся души еще напоминая о себе на поверхности».

Матрена ничего не может возвести в собственные заслуги. Этот ангел небесный всю жизнь опаздывал к любому дележу благ земных. Она прожила жизнь как дочиновный, дословный человек, вне всякой карьеры, послужных списков. В итоге ее как бы и нет для чиновников, она нигде не учтена, ни на что не может претендовать. Подумать только, в какой чудовищной паутине, сплетенной бюрократией всех мастей, некоей чиновной породой с плакатами и директивами, живет эта праведница Матрена! Фактически она — вне закона, вне подданства, как зверушка лесная:

«...Она была больна, но не считалась инвалидом; она четверть века проработала в колхозе, но потому что не на заводе — не полагалось ей пенсии за себя, а добиваться можно было только за мужа, то есть за утерю кормильца. Но мужа не было уже пятнадцать лет, с начала войны, и нелегко было теперь добить те справки с разных мест о его стаже и сколько он там получал».

Любопытно, как умело пародирует Солженицын канцеляризмы, лексику из «речезаменителей», которую с трудом усваивает наивная героиня («пенсия за себя», «не считалась инвалидом» и т. п.).

Но вот погибла героиня, и оказалось, что осиротели все, что рухнула моральная опора села. В ней был запас сострадания к людям, доброты и достоинства, которые исчезают в мире. В известном смысле Матрена — это предшественница старух-праведниц из повести В. Распутина «Последний срок» (1970) и «Прощание с Матерой» (1974), бабки из книги В. Астафьева «Последний поклон» (1976—1992). Повести, рассказы деревенских писателей вообще образовали вокруг «малой прозы» А. И. Солженицына удивительно гулкое «эхо», создали контекст, резко укрупнили образ старухи из рязанского захолустья, живущей в нужде, с кошкой и однорогой козой, среди обид от родни.

Захар-Калита из одноименного рассказа — беднейший мужик из села Куликовки, самовольно произвел себя в смотрители Куликова поля. Это тоже особый вид подвижничества. Он не имеет даже избы, выпал из колхоза, из класса «колхозного крестьянства», он прикрепил себя к условному историческому пространству, месту битвы 1380 г.

«Смотритель был ражий мужик, похожий отчасти и на разбойника. Руки и ноги у него здоровы удались, а еще рубаха была привольно расстегнута, кепка посажена косовато, из-под нее выбилась рыжизна... На Смотрителе был расстегнутый пиджак — долгополый и охватистый, как бушлат, кой-где и подштопанный, а цвета того же самого из присказки — серо-буро-малинового. В пиджачном отвороте сияла звезда — мы сперва подумали, орденская, нет — звезда октябренка с Лениным в кружке. Под пиджаком он носил навыпуск длинную синюю в белую полоску ситцевую рубаху, такую только в деревне могли ему сшить; зато перепоясана была рубаха армейским ремнем с пятиконечной звездою».

Солженицын — отличный портретист, если считать портрет, одежду героя средоточием, пересечением застывших, еще не развернутых или уже завершенных «сюжетов» жизни, дорог героя.

В портрете и в одежде Захара уже странно смешались черты нищеты, «сюжет» жизни разоренной деревни с сюжетами официальной жизни, со знаками власти. Армейское в 50-е гг. было синонимом начальственного: отсюда ситцевая рубаха и ремень со звездой, значок, пусть и младенческий значок октябренка. Как это быть без награды в эпоху массовых награждений 60-х гг.! Но этот современный Касьян с Красивой Мечи, Бирюк или Калиныч (вспомним «Записки охотника» Тургенева), ночующий в стоге сена, таскающий в торбе («калите») книгу отзывов для посетителей Куликова поля, одержим какой-то странной, почти инстинктивной памятью об историческом прошлом, об исчезнувшей родине, полон ностальгической боли:

«Он сел, ссугуился еще горше, закурил и курил с такой неутоленной кручиной, с такой потерянностью, как будто все легшие на этом поле легли только вчера и были ему братья, свояки и сыновья и он не знал теперь, как жить дальше».

Рассказ «Случай на станции Кочетовка» — это исследование душевной драмы героя, молоденького лейтенанта Васи Зотова в момент разрыва его... с самим собой, со своей дочиновной, докарьерной чистотой, человечностью. До какого-то момента этот маленький начальник «забыл», что он одет в форму, сидит в служебном кабинете, что у него «прочнейшие» документы и оружие, а за его спиной — портрет железногого наркома Кагановича... И чутко, как человек человека, слушает Тверитинова, отставшего от эшелона, рассматривает его домашние, частные фотографии. Но вдруг происходит обвал, взрыв отчуждения: он перестал быть дочиновным, до-

сословным человеком, испугался своей же человечности как «упадка бдительности». Человек с виноватой улыбкой в Зотове исчез, испарился, явился обычный жесткий винтиков! И напрасен мучительный возглас Тверитинова, сдаваемого формалистом Зотовым в комендатуру как дезертир и почти нераскрытым шпион: «Что вы делаете! Что вы делаете! — кричал Тверитинов голосом гулким, как колокол. — Ведь этого не исправить!»

«Архипелаг ГУЛАГ» — летопись страданий. Новый арест Солженицына и высылка на Запад. После появления «Одного дня Ивана Денисовича» Солженицын получил (в 1963—1964 гг.) множество писем бывших лагерников, готовых дополнить личный опыт писателя, стать добровольными помощниками в составлении летописи ГУЛАГа. Видимо, эта помощь была чрезвычайно важной. И прежде всего при работе над очередной редакцией романа «В круге первом», повестью «Раковый корпус», а затем и трехтомным «Архипелагом ГУЛАГ (Опытом художественного исследования)».

Во всех этих произведениях весьма сложно взаимодействовало «свое» и «чужое», автобиографичное и всеобщий опыт, личные впечатления и документы.

«Архипелаг ГУЛАГ» (задуман весной 1958 г., завершен зимой 1967/68 г.) сам автор образно определил как «окаменелую нашу слезу», реквием русской Голгофе.

При всей тщательности коллекционирования документов о технологии судов, казней («В машинном отделении», «Поезд ГУЛАГа» и т. п.), перевозок заключенных, бытия лагеря в Соловках («там власть не советская, а... соловецкая») и т. п. эта документальная книга Солженицына сейчас во многом сохраняет свое значение благодаря множеству лирических отступлений, прямых обличений фальсификаторов истории.

Вся книга — это защита человеческой души от загрязнения, от разрыва с Небом. Критик Л. Ржевский, первым составилший образ горящей свечи у Б. Пастернака и у Солженицына, справедливо сказал о редком богатстве «творческих форм непримиимости и обличения», «об апологии совести, справедливости, правды», о вечной «неприземленности души»: «Эти качества и концентрируются в образе горящей свечи».

Публикация обвинительного «Архипелага ГУЛАГ» на Западе, активная антиофициозная публицистическая деятельность писателя в 70-е гг., и особенно публикация глав из «Красного колеса» о Ленине («Ленин в Цюрихе»), привели

вначале к исключению Солженицына из Союза писателей СССР (1969), а затем, в феврале 1974 г., к аресту и высылке за рубеж. Вслед за ним в Европу, потом в США (штат Вермонт) выехала и его семья.

* * *

В 1994 г. Солженицын возвратился в Россию и поселился в Москве. Продолжился — при личном участии писателя — процесс публикаций его произведений на Родине. Писатель начал активно выступать как публицист по самым жгучим вопросам переустройства современной России.

Что такое трактат (или послание) Солженицына к возможным и народу России, созданный еще до приезда, «Как нам обустроить Россию» (1990), имеющий подзаголовок «посильные соображения»?

Сейчас очевидно, что писатель был искренне озабочен в 1990 г. (как озабочен и сейчас) тем, чтобы страна получила «полную свободу хозяйственного или культурного дыхания», чтобы начался «наш путь выздоровления — с низов», чтобы возродилось любимое земское самоуправление, а земля с ее чудесным, благословенным даром плодоносить не попала в руки анонимных спекулянтов. Он своевременно предупредил, что помимо хорошего лозунга о «правах человека» есть и лозунг разумного самоограничения, ответственности человека за Родину: «Как бы нам *самим* следить, чтобы наши права не попирались за счет прав других? Общество необузданых прав не может устоять в испытаниях... Большинство, если имеет власть расширяться и хватать — то именно так и делает... Свобода хватать и насыщаться есть и у животных... Наши обязательства всегда должны превышать предоставленную нам свободу».

И может быть, независимо от воли Солженицына именно сейчас стало ясно, что утешение, надежда приходят к его читателю от самых скромных, самых неумствующих его героев. В эпицентре вулкана, в точке разрыва доныне живут для читателя его народные характеры, всепримиряющие праведники. «Вихри враждебные» грозно веют, «колесо» бунтов, войн, терроризма катится по миру туда и сюда, но... Иван Денисович Шухов и в лагере месит раствор, кладет кирпич на кирпич, воздвигает и реальную и символическую стену — сам не ведая — на пути безумия, трагического ожесточения, всеобщего разложения.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Историко-документальная проза

Роман-хроника

Новеллистика («Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор»)

Народный характер

Публицистика Солженицына

1. Почему Солженицын в повести «Один день Ивана Денисовича» избрал такую точку обзора: «лагерь глазами мужика»? Почему писателю понадобился всего один будничный день, один главный герой, один сказмонолог о лагере, созданный «в соавторстве» с этим героем? Кто в большей мере живет во лжи даже в лагере?

2. В чем отличие лагеря и его воздействия на душу человека у В. Т. Шаламова («Колымские рассказы») от лагеря у А. И. Солженицына? Лагерь сквозь призму культуры и лагерь глазами мужика.

3. Какую роль сыграла праведная крестьянка Матрена, «прирожденный ангел», из рассказа А. И. Солженицына в развитии деревенской прозы 60—80-х гг.? Ее место среди старух-праведниц в произведениях В. Распутина, В. Белова, В. Астафьева.

Темы сочинений

1. «Лагерь глазами мужика» в повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

2. «Не стоит земля без праведника». Рассказ А. Солженицына «Матренин двор».

Темы рефератов

1. Нравственная публицистика А. Солженицына («Бодался теленок с дубом», «Как нам обустроить Россию» и т. д.).

2. Традиции русской классики в прозе А. Солженицына.

3. «Без участия масс и низов нет истории, нет исторического повествования» («Август Четырнадцатого»).



Советуем прочитать

Лакшин В. Иван Денисович, его друзья и недруги // Новый мир. — 1964. — № 1.

В статье представлена полемика критиков вокруг первой опубликованной повести А. Солженицына и его рассказов.

Паламарчук Петр. Александр Солженицын: Путеводитель. — М., 1991.

В небольшой, но емкой по содержанию брошюре освещены основные этапы творческого пути писателя, предложен анализ его деятельности в различных литературных жанрах от «малой прозы» до пьес, киносценариев, романов и публицистики; приводятся высказывания Солженицына о замыслах его произведений, прототипах литературных героев.

Ниша Жорж. Солженицын. — М., 1993.

Зарубежный славист в своей монографии исследует в основном мотивы, проблемные «узлы» в творчестве Солженицына.

Чалмаев В. Александр Солженицын: Жизнь и творчество. — М., 1994.

В книге обстоятельно изложена биография писателя, становление его незаурядной личности, рано пробудившийся интерес к «правде сущей» о судьбе родной страны; дан глубокий анализ жанрово-повествовательных структур в художественной системе писателя.

ПОЛВЕКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ

«Поэтическая весна». Сегодня, когда мы вспоминаем о поэзии в связи со Второй мировой войной, на память приходят знаменитые слова философа Адорно: «Как сочинять музыку после Освенцима?» И возможно ли после газовых печей и гибели миллионов в концентрационных лагерях писать стихи?

Однако тогда, сразу после войны, в нашей поэзии первое ощущение было иным — победным, весенним. Оно пришло даже несколько ранее мая 1945 г. Еще в 1944 г. Борис Пастернак написал свою «Весну»:

Все нынешней весной особое.
Живее воробьев шумиха.
Я даже выразить не пробую,
Как на душе светло и тихо.

Иначе думается, пишется,
И громкою октавой в хоре
Земной могучий голос слышится
Освобожденных территорий.

Два года спустя, приветствуя наступивший мир, Пастернаку вторил друг его поэтической юности — Николай Асеев (1890—1963):

Я сегодня в синем мире
встал, не узнавая дома,
словно что-то стало шире,
что-то ново, незнакомо...

Начинался поздний Асеев: некогда футурист, друг Маяковского, его соратник, а после его смерти государственный поэт, славивший все достижения и праздники, он теперь устремился к гармонии, душевной и природной, — к *ладу* (слово, которым в 1961 г. будет названа его последняя книга стихов — «Лад»). В стихах Асеева о природе нет пейзажей,

потому что в них нет описательных подробностей. В них явлена стихийная первооснова мира. В них есть звук, цвет, отчетливые, как будто воспринимаемые впервые. Есть в стихах и основной цветовой тон — синева неба и воды, отражающиеся друг в друге, обрамляющие этот по-весеннему свежий мир.

Но это была ранняя, опередившая свой срок весна поэзии. Вскоре ударили заморозок. Одной из главных мишеней партийного постановления 1946 г. о журналах «Звезда» и «Ленинград» (отмененного лишь в 1988 г.) стала А. Ахматова. Под запретом — личность. Это значит — поэзия. Лирика могла пробиваться только в переводах. Потому-то шекспировские сонеты, переведенные С. Маршаком и увидевшие свет отдельной книгой в 1948 г., звучали откровением: в них выговаривалось запретное, подавленное.

Сейчас трудно даже представить, что попадало под запрет. Так, критика сразу не приняла нового поэтического облика Асеева. Его хотели видеть поэтом-публицистом, каким он был в 20—30-х гг., а он отошел от газеты и газетного стиля. Он оторвал взгляд от земли и, взглянув на небо, рассмотрел звезды. Его обвинили в том, что он занял «позицию звездочета». Особенно часто припоминали Асееву стихотворение «У меня на седьмом этаже, на балконе — зеленая ива...». Деревце выросло в самом центре Москвы, в доме напротив старого здания МХАТа. Но критики оборвали поэтическое изумление: «Нашел чему удивляться», — и как идеологически невыдержаный осудили даже выбор породы дерева — иву, «самое унылое из деревьев» (В. Инбер).

И все-таки «поэтическая весна», ожидаемая в 1945-м, состоялась в 1953 г. — сразу после смерти Сталина. Поэты как будто предчувствовали, какие перемены грядут после марта 1953 г. Асеев, за весь предшествующий год не опубликовавший ни одного стихотворения — это при его-то привычке к газетной работе! — в первом мартовском номере журнала «Огонек» печатает «Весеннюю песнь»:

Пел торжественно петух,
пар курился на задворье,
звездный жар почти потух,
пел петух весны предзорье.

Шли часы такой поры:
голоса примолкли раций,

столяры за топоры
не подумывали браться.

Всех сморило по весне...
Птицы, звери, ребятишки —
все тонуло в сладком сне,
головы уткнув под мышки.

Пел петух зарю не зря
мглистым утром до рассвета,
и пришла к нему заря
ярко-огненного цвета...

Это написано поэтом, забывшим о дергающих за рукав суровых критиках, поэтом, помнящим только о весне, о восторженном чувстве тишины и обновленного счастья. Названия стихов звучат обещанием новой поэтической манеры и новой жизни, нормальной, соприродной: «Зима», «Февраль», «Март», «Июнь», «Заря идет», «Снегири»... Все они войдут в сборник, со значением названный, — «Раздумья» (1955).

Период «оттепели» начался не только политическими декларациями против «культа личности», но и негромкой вначале капелью маленьких лирических сборников, написанных уже немолодыми поэтами: Н. Асеевым, Л. Мартыновым... За ними последуют более значительные книги избранных стихотворений Н. Заболоцкого, А. Ахматовой, Б. Пастернака. Однако у тех, что появились первыми, было свое неповторимое достоинство — искренности и непосредственности. Слово расковалось — в мысль, в образ. Таким было тогдашнее ощущение, ибо тогда сравнивали с тем, что предшествовало, и были убеждены, что ничего подобного не повторится. Это сейчас мы полагаем, что степень разрешенной свободы была невелика, и знаем, что время для «оттепели» было отпущено очень короткое. Тогда этого не знали и были искренни в своем незнании. *Искренность* стала девизом и вдохновляющим призывом того поэтического момента:

Что-то
Новое в мире.
Человечеству хочется песен.
Люди мыслят о лютне, о лире.
Мир без песен
Неинтересен.

Так начиналось стихотворение Леонида Мартынова (1905—1980) из сборника, названного просто, — «Стихи» (1957). Строки, тогда расцитированные, ибо звучали всеобщим убеждением и, действительно, убеждавшие. Стихотворение прибегло к наиболее действенным аргументам для сознания, воспринимающего обновление исторического порядка как возвращение к законам природы, таким прозрачным и ясным:

На деревьях рождаются листья,
Из щетины рождаются кисти,
Холст растрескивается с хрустом,
И смывается всякая плесень...
Дело пахнет искусством.
Человечеству хочется песен.



Эти строчки звучали не декларацией, а пророчеством, которое осуществлялось прямо на глазах. Читатель был готов откликнуться на поэзию, заполнить залы, перенести поэтические вечера на стадионы... Скоро начнется то, что назовут «поэтическим бумом». Его главными героями станут молодые поэты, но не с них началось обретение поэзией голоса. До них была «поэтическая весна», в которой участвовало и старшее поколение, и поколение, непосредственно предшествовавшее молодежи рубежа пятидесятых—шестидесятых, — те, чья собственная молодость пришла на войну.

Победители. Уходившие на фронт 18—20-летними, они возвращались (те, кому повезло), ощущая, что по опыту они старше многих — «старше на Отечественную войну» (А. Межиров). Это был тяжкий груз опыта — потерь, ран и знания о том, сколь многое может человек в своем мужестве и как легко он перестает быть человеком в своей жестокости. Для себя же они хотели не жалости, а полноты жизни, за которую воевали:

Нас не нужно жалеть, ведь и мы б никого не жалели.
Мы пред нашим комбатом, как пред Господом Богом, чисты.
На живых порыжели от крови и глины шинели,
на могилах у мертвых расцвели голубые цветы. <...>

* * *

А когда мы вернемся, — а мы возвратимся с победой,
все, как черти, упрямые, как люди, живучи и злы, —
пусть нам пива наварят и мяса нажарят к обеду,
чтоб на ножках дубовых повсюду ломились столы.

Мы поклонимся в ноги родным, исстрадавшимся людям,
матерей расцелуем и подруг, что дождались любя.
Вот когда мы вернемся и победу штыками добудем —
все долюбим, ровесник, и ремесла найдем для себя. <...>



Семен Гудзенко (1922—1953), едва ли не самым первым из молодых военных поэтов завоевавший славу, написал «Мое поколение» в 1945 г., а в печати оно появится десять лет спустя, уже после ранней смерти автора, умершего от старых ран. Судьба поэтов и стихов складывалась трудно.

Они хотели сказать правду о прошлом и ощутить покой мирной жизни. От них же требовали громогласных од, славящих партию и ее мудрого руководителя, якобы обеспечивших победу. Многое из написанного просто не проходило в печать, но поэтов все равно

упрекали в упаднических настроениях, в желании встать в позу «потерянного поколения», чьи идеалы перегорели в военном огне.

Когда нападки на молодых поэтов стали перерастать в настоящую идеологическую кампанию против них, как бы за всех в 1948 г. ответил **Александр Межиров** стихотворением, которое на весь оставшийся отрезок советской эпохи станет одним из официозно-партийных текстов — «Коммунисты, вперед». Для самого автора это стихотворение будет охранной граммой, спасающей на будущее, по крайней мере от мелких идеологических придирок, гарантирующей практически ежегодные издания книг. Начиная с перестройки А. Межиров перестанет включать это стихотворение в свои новые сборники. Понятно нежелание та-



лантливого поэта запомниться преимущественно в качестве автора этого стихотворения. Однако нужно сказать и о другом: о том, что в свое время этот текст был написан не по конъюнктурному заказу, а по искреннему убеждению. Сейчас, думая о прошлом и оценивая его, мы слишком часто забываем, что многое делалось не из желания приспособиться, а из искреннего чувства веры в утопическую идею, с которой партия пришла к власти.

Те, кто сомневается, что вера могла быть искренней, пусть вслушаются в стих — он не лжет. Межиров не впадает в риторику, ибо славит не слово, не лозунг, а веру, которая действительно вела на смерть:

Есть в военном приказе
Такие слова,
На которые только в тяжелом бою
(Да и то не всегда)
Получает права
Командир, подымающий роту свою.
· · · · ·

Жгли мосты
На дорогах от Бреста к Москве.
Шли солдаты,
От беженцев взгляд отводя.
И на башнях,
Закопанных в пашни «КВ»¹,
Высыхали тяжелые капли дождя.

И без кожуха,
Из сталинградских квартир
Бил «максим»²,
И Родимцев³ ощупывал лед.
И тогда

еле слышно

сказал командир:

— Коммунисты, вперед! Коммунисты,
вперед!

К этому фрагменту приходится делать много пояснительных сносок, ибо поэт сознательно насыщает текст реалиями,

¹ «КВ» — марка тяжелого танка.

² «Максим» — пулемет с металлическим кожухом, который снимали во время особенно жаркого боя, когда корпус разогревался.

³ А. И. Родимцев — командир воздушно-десантной бригады, отличившейся в 1943 г. в боях под Сталинградом.

именами, чтобы создать эффект присутствия, достоверности. Верный себе, Межиров ищет рождения слова в жизненной ситуации. И начинает поэт не с громкого героизма, а с предупреждения об исключительности права — жертвовать жизнью, особенно чужой. К этой теме Межиров не раз возвращался в стихах.

Искренность была также свойственна военному поколению, но она была иной, чем в «поэтическую весну». У пришедших с фронта была потребность не молчать после Освенцима и Бухенвальда, после ленинградской блокады и Сталинградской битвы, а сказать то, о чем вслух и нельзя было говорить, чего не хотели слышать. «Никто не забыт, и ничто не забыто» — слова Ольги Берггольц звучали для поэтов «военного поколения» клятвой: сказать не только о тех, кто умирал, но и о тех, кто бездарно посыпал на смерть. Вот отрывок из еще одного межировского стихотворения:

Мы под Колпино скопом стоим,
Артиллерия бьет по своим.
Это наша разведка, наверно,
Ориентир указала неверно.

Недолет. Перелет. Недолет.
По своим артиллерия бьет...

Нас комбаты утешить хотят,
Нас Великая Родина любит...
По своим артиллерию лупит, —
Лес не рубит, а щепки летят...

Слышится жаргон официальных лозунгов о Великой Родине, которыми оправдывали любые жертвы, ибо великое дело не обходится без жертв: лес рубят — щепки летят... Пословица, приобретшая оправдательно-идеологический оттенок во время репрессий 30-х гг. У Межирова именно об этом речь — не о жертвах, а о праве одного человека превращать другого в жертву собственной преступной нерадивости, глупости, жестокости. Смысл был прозрачен в стихе. Чтобы его хоть как-то притушить, цензура требовала косметической правки: «Нас, десантников, армия любит...» В таком смягченном виде долгое время печатался текст.

«Коммунисты, вперед!» — стихотворение, исключительное и для самого Межирова, и для лучших поэтов его поколения. Жанр этого стихотворения — *ода*, военная, государ-

ственная, каких писали множество на заказ и без заказа в ожидании одобрения власть имущих. Особенность этой оды в том, что она писана «противником оды», как в одном из стихотворений («Тишайший снегопад») характеризует себя Межиров, и заставляет вспоминать, что его основной жанр — баллада: «Баллада о немецкой группе», «Предвоенная баллада»... Здесь жанровое определение вынесено в название, но часто и там, где оно отсутствует, жанр узнается и определяет манеру Межирова.

Баллада привлекала драматичностью ситуации, часто — чувством опасности в сюжете, стремительностью повествования, насыщенного убедительными деталями, подробностями. Но и помимо балладного жанра, нелюбовь к высокопарному пафосу и эпической затянутости — черта поэзии всего военного поколения. Поэмы, даже когда их пытались писать, не особенно удавались. Лучше удавались фрагменты:

Я только раз видела рукопашный.
Раз наяву. И тысячу во сне.
Кто говорит, что на войне не страшно,
Тот ничего не знает о войне.

Это не отрывок, а законченное стихотворение Юлии Друниной (1924—1990), в полном смысле слова представляющее собой фрагмент первоначального целого. Об этом стихотворении Борис Слуцкий писал, открывая ее сборник «Не бывает любви несчастливой» (1973): «Когда Друнина написала эти четыре строки, она стала поэтом. А когда она нашла в себе мужество зачеркнуть длиннейшее, по ее уверению, стихотворное объяснение, предваряющее это четверостишие, а оставить только четыре — не более — строки, Друнина стала поэтом-профессионалом...» Профессионализм, который предполагает умение не повторяться, а сказать свое.

Если воспользоваться известными словами Б. Пастернака (из стихотворения «А. А. Ахматовой»), в военной поэзии, как ее особенность и достоинство, с самого начала «крепли прозы пристальной крупицы». Иногда стихотворение превращалось в такого рода крупу, взятую крупным планом,



возникшую из военной памяти или из послевоенного трудного быта:

Моя любимая стирада.
Ходили плечи у нее.
Худые руки простирала,
Сырое вешая белье.

Искала крохотный обмылок,
А он был у нее в руках.
Как жалок был ее затылок
В смешных и нежных завитках!

Прекрасней нет на целом свете, —
Все города пройди подряд! —
Чем руки худенькие эти,
Чем грустный, грустный этот взгляд.

Знаменитое стихотворение Евгения Винокурова (1925—1993), написанное о частном и бытовом в 1956 г., памятном большими переменами. Бывают поэтические эпохи, когда поэзия с романтическим презрением отвергает быт, противопоставляет его себе. Бывают другие эпохи, и сейчас трудно оценить, насколько важным было в 50-х гг. это возвращенное поэзии право забыть о великом, эпохальном, государственном и рассмотреть обыденно-человеческое. Тем более что у прошедших войну к быту навсегда осталось бережное отношение как к тому простому, естественному, хрупкому, чего они были лишены на четыре года огненного безумия.

О тех, кто поэтом стал на войне, так до конца и продолжали говорить как о поколении. Среди них были одаренные поэты, но не было гения. Взятые вместе, они были признаны «гениальным поколением»: Е. Винокуров, С. Гудзенко, Ю. Друнина, А. Межиров, С. Наровчатов, Д. Самойлов, Б. Слуцкий... Некоторые остались в памяти несколькими стихотворениями, даже несколькими строчками. Сергей Орлов — едва ли не единственной строкой о неизвестном солдате, могилой которому — вся планета земля: «Его зарыли в шар земной, А был он лишь солдат...»

Послевоенные судьбы тех, кто вернулся, складывались различно. Выход их первых книжек растянулся на полтора десятилетия. Промежутки между ними, как паузы, — молчание ушедших. В числе тех, чьи первые сборники вышли в свет позже, чем у других, — Давид Самойлов и Борис Слуцкий. Их время в полной мере наступит после «поэтического бума».

1. Какой была поэтическая реакция на победу у поэтов старшего поколения и тех, кто непосредственно в ней участвовал?

2. Почему вечная тема природы оказывается запретной и необычайно смелой в поэзии 40-х — начала 50-х гг., почему именно с нее начинается поэтическое обновление?

3. Что значило требование «искренности» для «военного поколения» и в период «поэтической весны»?

Время «поэтического бума». Когда оно началось, когда кончилось? Во всяком случае, оно тоже было недолгим. В конце 50-х молодые поэты, продолжив традицию Маяковского, читали стихи в зале Политехнического института. Скоро на них прикрикнули, затопали ногами, и **Андрей Вознесенский** (1933—2010) в 1962 г. пишет «Прощание с Политехническим»:

В Политехнический!
В Политехнический!
По снегу фары шипят яичницей.
Милиционеры свистят панически,
Кому там хнычется?!

В Политехнический!

Кто были эти возмутители поэтического и общественного спокойствия? Вознесенским тогда же написано: «Нас много. Нас может быть четверо...»: **Белла Ахмадулина** (1937—2010), **Евгений Евтушенко**, **Роберт Рождественский** (1932—1994) и сам автор. Рождественский довольно скоро выпал из этой группы, но завоевал известность как автор многих широко певшихся песен («А это свадьба пела и плясала», «Я, ты, он, она, Вместе — целая страна») и лирико-патриотических текстов к фильму «Семнадцать мгновений весны». Четвертым в этой группе начал восприниматься **Булат Окуджава** (1924—1997), чья репутация автора и исполнителя собственных песен, пожалуй, оказалась наименее подверженной колебаниям моды и наиболее подтвержденной творчеством.

«Нас много...» Эта строчка перефразирует давнее стихотворение Б. Пастернака «Нас мало...». Но теперь четверо оказалось много, очень много, во всяком случае достаточно, чтобы заразить поэтическим воодушевлением всю страну.



Важнейшее условие этой поэзии — единомыслие со своим слушателем, со своим читателем. В том же «Прощании с Политехническим»:

12 скоро. Пора уматывать.
Как ваши лица струятся матово.
В них проступают, как сквозь экраны,
все ваши радости, досады, раны.

Вы, третья с краю,
с копной на лбу,
я вас не знаю.

Я вас люблю!

Чем эта поэзия поразила воображение? Своей декларируемой неофициальностью, независимостью, своим нежеланием приспосабливаться. Она формулировала новые жизненные принципы и, как казалось, по ним существовала. Формулировками прежде всего отличался и был силен Е. Евтушенко. Очень может быть, что в иной ситуации и в иной стране он, как многие, писал бы стихи в юности, а потом стал бы крупным журналистом, политиком. Его темперамент и характер словесного дара располагали именно к этому. Здесь же, где по его собственной позднейшей формуле: «Поэт в России больше, чем поэт» (поэма «Братская ГЭС»), — он стал поэтом. «Больше, чем поэт» — это одновременно и меньше, чем поэт, ибо в предполагаемой этим признанием социальной роли поэта таится большая опасность, что его слово сделается орудием, социальной функцией, ради чего поступится своей независимостью и глубиной.

Поэты, и прежде всего Евтушенко, порой действительно забегали дальше других, предвосхищали политические решения. Со страниц «Правды» (!) Евтушенко требовал «из наследников Сталина Сталина вынести», со всей откровенностью писал о еврейских жертвах Бабьего Яра и, как будто в полном согласии со своим знаменитым стихотворением, хранил независимость от властей:

Все те, кто рвались в стратосферу,
врачи, что гибли от холер,
вот эти делали карьеру!
Я с их карьер беру пример!

Я верю в их святую веру.
Их вера — мужество мое.
Я делаю себе карьеру
тем, что не делаю ее!

Написанные в 1957 г., эти стихи воистину стали убеждением времени. Им выпала редкая слава. Но довольно скоро к ней примешался иронический оттенок, ибо автор действительно сделал карьеру на том, что как будто ее не делал, — на своей оппозиционности к власти. Впрочем, как и Вознесенский. Общая ситуация отношения поэта с властью была такова, что ничего, кроме разрешенного, подцензурного, в печати появиться не могло, и сама «оппозиционная смесь» проходила через идеологический присмотр цензуры. Чтобы сохранить положение и благополучие, приходилось оставаться смелым в разрешенных пределах.

Но жертвовать было чем. В роли дозволенных советской властью и принятых Западом посланников русской культуры эти «диссиденты» объехали весь мир, знакомя с ним читателей в России через свои поэтические впечатления. Это была двусмысленная роль, которая прежде всего не могла не сказаться на достоинстве не терпящего лжи стиха. Впрочем, поэтам казалось, что они не отступают от идеала искренности. Во многом они и были искренни: Рождественский, Евтушенко... Они были последними певцами социалистической утопии, которым удавалось это делать с какой-то степенью достоверности. По большей мере эти двое были публицистичны, открыты, не боялись ошибиться (ибо были искренни) и написать плохие стихи, ибо верили, что при том, как много они писали, обязательно напишутся и хорошие.

Иногда это получалось, но чем далее, тем реже. Все лучшее оставалось на рубеже 60-х. Евтушенко запомнился своим сборником «Нежность» (1962), хотя сегодня его трудно перечесть, не изумляясь второсортности стиха, которую не в силах скрыть и неподдельный темперамент автора. У Вознесенского осталось не менее десятка стихотворений для антологии русской поэзии XX столетия: «Я — Гойя», «Осень в Сигулде», «Аэропорт», «Монолог Мэрилин Монро»... Если не в отношении к вечности, то в отношении к своему времени они обладали той силой воздействия, которая забронировала им место в истории русской поэзии.

Впрочем, произведенный их явлением эффект был так силен, что инерция успеха сохранялась долго. Шестидесятники теряли читателя медленно и постепенно, сначала ажиотаж утих вокруг Рождественского, потом на прилавке нетнет да и можно было увидеть не раскупленным мгновенно при поступлении сборник Евтушенко... Ахмадулина и Вознесенский в свободной продаже были ненаходимы вплоть до конца советского периода.



У Ахмадулиной роль была особой, более камерной, менее публичной. Ее круг читателей был уже, но поклонение от этого еще яростнее. В ее стихах ценилась не эстрадная громкость голоса, а интимность, изящество, за которое особенно легко принимали стилистическое жеманство: поэтесса любила придать голосу томность и говорить с акцентом, как будто унаследованным от пушкинской эпохи. Талант Ахмадулиной прежде всего интоационный, акцентный. Это особенно очевидно, когда вы слушаете ее стихи в авторском исполнении: прежде всего слышатся не слова, а некий музыкально-стилистический тон.

«Поэтический бум» не способствовал тому, чтобы поэт прислушивался к своему призванию; он следовал вкусу аудитории и заботился о репутации. В этом смысле наиболее показательная фигура — Андрей Вознесенский, ибо он был наиболее одарен и одновременно наиболее зависим от внешних обстоятельств.

О его даре прекрасно сказано Ахмадулиной:

Люблю смотреть, как, прыгнув из дверей,
выходит мальчик с ревностью жонглера.
По правилам московского жаргона
люблю ему сказать: «Привет, Андрей!»
Люблю, что слова чистого глоток,
как у скворца, поигрывает в горле.
Люблю и тот, неведомый и горький,
серебряный какой-то холодок.
И что-то в нем, хвали или кори,
есть от пророка, есть от скомороха,
и мир ему — горяч, как сковородка,
сжигающая руки до крови.

Это мастерская поэтическая стилизация. Ахмадулина соединила в ней свое и чужое: склонность Вознесенского к метафорическим парадоксам с собственным интоационным распевом и изяществом речи, из которой здесь так неуместно звучит излюбленная Вознесенским неточная по типу, но богатая звуковой перекличкой на всем протяжении слов рифма (она тоже обычный повод для укоров) «скомороха — сковородка». Одновременно это и замечательно точная характеристика дара, которым от природы был наделен Вознен-

сенский и в котором он слишком многое принес в жертву своей ставке на непременный успех.

Шестидесятники и по сей день гордятся тем, что они небывало расширили состав поэтической аудитории. Они вправе этим гордиться, отдавая, правда, себе отчет в том, что это деяние потребовало и особого поэтического языка, доступного для неискушенного слушателя. Они выступали популяризаторами русской поэтической традиции, умело примериваясь к возможностям своего читателя и слушателя, к требованиям преимущественно молодежной аудитории. В такого рода общении возникал, особенно на первых порах, взаимно вдохновляющий контакт поэта с аудиторией: жили в стихах, жили стихами.

Итак, внешний успех заставлял приспосабливаться к массовому вкусу; жизненное благополучие — к условиям подцензурной смелости. Все это, вместе взятое, довольно скоро заставило пожалеть о ненаписанном, неисполненным, нерожденном... 1965 г. датирует А. Вознесенский «Плач по двум нерожденным поэтам» (им открывается сборник «Ахиллесово сердце», 1966). Ностальгическая нота с этого времени — самая искренняя и поэтически верная: сожаление о том, что не было сделано. Скоро пришла и тоска по настоящему...

В 1975 г. А. Вознесенский выпустил сборник «Дубовый лист виолончельный», ставший, по сути дела, его первым избранным, первым итогом. За ним в 1976 г. последовала новая книга — «Витражных дел мастер». Первая ее часть («скол» — авторский термин, продолживший витражную метафору) названа «Ностальгия по настоящему»:

Я не знаю, как остальные,
но я чувствую жесточайшую
не по прошлому ностальгию —
ностальгию по настоящему...

Одиночества не искупит
в сад распахнутая столярка.
Я тоскую не по искусству,
задыхаюсь по-настоящему.

«По настоящему» и «по-настоящему» — разница в дефисе, но разница смысловая. В первом случае «настоящее»,



которое осмысливается в противоположность «прошлому»; во втором — в противоположность «искусственному, поддельному, ложному». Только в момент совпадения этих двух значений у Вознесенского пишутся искренние и, допущу тавтологию, настоящие стихи. Только когда сегодняшнее, на которое неизменно настроен поэт, ощущается как неподдельное и получает право — без изъятия, без угрызения — быть поставленным в стих. Непосредственность реакции на все, что случается вокруг, и на то, как случается — до мелочей, до подробностей, — это в природе поэтического ощущения Вознесенского, которое тем самым оказывается очень зависимым от внешних условий существования и быта.

Когда же поэт стремится подняться над сиюминутностью настоящего к духовным (в этом — неподдельным, *настоящим*) ценностям, здесь все чаще срываются. По его стихам мы с большой достоверностью следим не за внутренней потребностью поэта, а за тем, какие проблемы сегодня «носят». Эмиграция сегодня в моде — мы в этом лишний раз убеждаемся, видя, с какой настойчивостью в пределах одной журнальной публикации (Новый мир. — 1989. — № 1) А. Вознесенский метафоризирует на эмиграционные темы: «Моей жизни часть эмигрировала...» И на той же странице:

Мозг умирает. Душа-эмигрантка
быстро, как женщина, вещи свои соберет...

Неосторожное дублирование, ибо приоткрывает метод работы. И неосторожное муссирование темы: едва ли автор заблуждается насчет того, что действительные эмигранты, особенно среди поэтов, ни внутренним эмигрантом, ни по-этом-бунтарем Вознесенского не считают.

Еще ранее, при первых признаках нового религиозного возрождения, А. Вознесенский наполнил стихи соответствующим словарем: *обедня, крестный ход, икона, собор* и, конечно, *распятие*, ибо распятым поэт ощущает себя. Высокое и божественное. Вечное опрокидывается в сегодняшнее и возвышает его, делая — настоящим? Нет, не получается. Вовлеченные в поэзию, эти ценности популяризируются, разменяиваются. То, что должно смотреться неподдельно, выглядит туристическим проспектом, рекламой памятников старины. Вещи нужные, но для поэзии недостаточные. От ощущения этой недостаточности — ностальгия по настоящему без подделок и фальши.

- [?] 1. На какую аудиторию были ориентированы поэты-шестидесятники и как это отразилось на их поэзии?
2. Чем объяснить само явление «поэтического бума»?
3. В чем сказалась поэтическая сила Е. Евтушенко?
4. В чем разница понятий «биография» и «судьба» поэта?
5. Какой смысл вкладывает А. Вознесенский в слово «настоящее», признаваясь в «nostальгии по настоящему»?
6. Насколько убедительно в метафорах А. Вознесенского сопрягается сиюминутное и вечное?

После «поэтического бума». К началу 70-х «поэтический бум» исчерпал себя. Дело даже не в том, что падает популярность его творцов, но сами приметы внешнего успеха перестают восприниматься верным свидетельством поэтического достоинства. «Громким», или «эстрадным», поэтам противопоставляют «тихих». Широко бытует в критике термин «тихая лирика», охватывающий имена очень разные — здесь и Н. Рубцов, и В. Соколов, и даже временами Д. Самойлов. Если и есть у них что-то общее, то в какой-то мере поэтическая судьба, связанная с запоздалой (по критериям бума) известностью.

Для последующих двадцати лет трудно найти некий общий объединяющий принцип: ни безусловного лидера в поэзии, ни безусловно преобладающей тенденции... Пожалуй, есть лишь общность всеми обсуждаемой проблемы: *отношение к традиции*. В сущности это вечная проблема, но от эпохи к эпохе рефлектируемая с различной степенью остроты. Именно в эти годы — после «поэтического бума» — ее осознание становилось все более настойчивым и обязательным. О ней спорили критики, ее для себя пытались обозначить поэты. Однако этот общий для всех вопрос отчетливее всего и разъединял. В критических дискуссиях речь шла о пределах допустимой традиционности, о выборе и об оправданности того или иного поэтического направления.

Время задуматься о традиции пришло после нескольких десятилетий бытования советской литературы, главным достоинством которой официально была признана ее устремленность в будущее. К тому же поэзии предписывалось потверждать на земле, заниматься делами насущными, а не самокопанием. Ее не раз обличали как формализм, дань прошлому, аполитичность. Серьезные прегрешения, за которые — в зависимости от общей ситуации — спрашивали очень строго, а то и просто переставали печатать.

В более мягкой формулировке эти обвинения сводились к упреку в «книжности», который постоянно звучал в 70—80-е гг. И уж совсем дело было плохо, если, помимо избыточной начитанности, поэта ловили на том, что он читает не тех, кого следует, избегает магистрального пути советской поэзии. Понятно, что в стороне от магистрали оказывались и весь Серебряный век, и авангард, и Ахматова, и Пастернак, и Клюев, не говоря уже об «обэриутах», совсем неупоминаемых.

Период с 60-х гг. до начала перестройки стал временем трудного овладения культурным пространством, расширения границ дозволенного и допустимого. Скупо, но все-таки издавали нежелательных с официальной точки зрения классиков XX в. Издавая, разумеется, не хотели, чтобы изданные были широко и внимательно прочитаны. За право прочитать приходилось бороться, а потом — за право вступить в диалог собственным творчеством. В этом диалоге, подхватывая слово, однажды сказанное и теперь возвращенное, пытались сказать больше, чем смогли бы от собственного имени. Традиция создавала необходимый культурный резонанс, мыслилась как форма иносказания и приращения смысла, способ освобождения.

Но на этом общность кончалась, ибо в собеседники выбиравали разных поэтов, и свободы высказывания добивались, чтобы сказать *своё*. Критика обостряла разногласия. Чрезмерные похвалы, скажем, Н. Рубцову или А. Прасолову, когда их порой объявляли стоящими в русской поэтической антологии сразу вслед за Пушкиным и Тютчевым и ни за кем другим, вызывали ответную реакцию — нежелание прощать и отдать должное.

На протяжении 70-х гг. многие поэтические имена, независимо от желания самих поэтов, сделались объектом критического манипулирования, разводились по разным группам и школам. «Органичным поэтам» (В. Соколову, Н. Рубцову, А. Прасолову) противопоставляли «книжных» (А. Тарковского и Д. Самойлова, Б. Ахмадулину, Ю. Мориц, А. Кущнера), хотя у каждого из названных своя «книжность», свои отношения с традицией и своя мера одаренности.

Одним (Тарковскому, Кущнеру) более свойственно усилие припомнить и настроить звучание своего стиха в лад с высоким строем классической поэзии. Другие (Мориц) склонны не столько переноситься в прошлое, сколько сами эти классические ассоциации приближать к себе, осовременивать своим голосом. И от тех и от других отличен **Давид Самойлов**

(1920—1990), в первую очередь рефлектирующий в стихе, переживающий своим стихом дистанцию, все более отдаляющую нас от тех, в ком продолжился Серебряный век русской поэзии, благодаря чему этот век был почти современным нам:

Вот и все. Смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса.

Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло, и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют!
Нету их. И все разрешено.

Это восьмистишие Д. Самойлова помечено 1966 г. — годом смерти Ахматовой. Оно кажется удачным эпиграфом к двум последующим десятилетиям в нашей поэзии.

Не случайно, что оно написано Д. Самойловым. Он последним в военном поколении издает свою первую книгу — в 1958 г. Его значение в полной мере начинает осознаваться лишь в 70-е гг. после выхода в свет первого маленького сборника избранных стихотворений — «Равноденствие» (1971).

Самойловская легкость, самойловская ирония: «Я сделал вновь поэзию игрой...» — привлекала одних и отталкивала других, полагавших более отвечающей духу времени неулыбчивую торжественность, с которой следовало докладывать о великом, о свершениях, о нравственных искааниях... Тон определял многое. По нему узнавалась и эстетическая позиция — отношение к традиции, на верность которой присягали все, однако по-разному. Для одних она — пространство, открытое каждому движимому знанием и любовью. Для других — ревниво охраняемая зона. Первые непринужденны, раскованы, претендуют не более чем на роль собеседника. Вторые напыщены, торжественны и бронзовеют на глазах.

Нужно ли говорить, что Самойлов из числа первых? Его стихи — знак определенного стиля, далеко не только поэтического, в котором сама легкость, уклончивость приобретали значение высказывания. Как будто бы не о главном...



Многое в его стихах — как будто бы... Как будто бы поэзия — игра, как будто бы все в ней только сиюминутно, бегло, неповторимо:

Лихие, жесткие морозы,
Весь воздух звонок, словно лед.
Читатель ждет уж рифмы «розы»,
Но, кажется, напрасно ждет.

Напрасно ждать и дожидаться,
Притерпливаться, ожидать
Того, что звуки повторятся
И отзовутся в нас опять.

Повторов нет! Неповторимы
Ни мы, ни ты, ни я, ни он.
Неповторимы эти зимы
И этот легкий, ковкий звон.

И нимб зари округ березы,
Как вокруг апостольской главы...
Читатель ждет уж рифмы «розы»?
Ну что ж, лови ее, лови!..

«Повторов нет!» — таков тезис, доказываемый, а на самом деле опровергаемый стихом. Как много их, повторов, в этих строчках. Пушкин — его нельзя не узнать, он процитирован откровенно и хрестоматийно. Начинается стихотворение с полуцитаты в первой же строке: «Сухие, чистые морозы...» — стихотворение Владимира Соколова.

И завершается все повтором, тютчевским, из его стихотворения о радуге — этом символе мгновенной красоты:

О, в этом радужном виденье
Какая нега для очей!
Оно дано нам на мгновенье,
Лови его — лови скорей!

Значит, есть повторы, все повторимо, хотя и не буквально, а по закону *изменчивости неизменного*. В стихе Самойлова — множество полуцитат, реминисценций, на которых поэт не задерживается. Они лишь определяют характер постоянно поддерживаемой, но не обнаруживаемой, не выпячиваемой связи с традицией, возникают, поглощаемые движением стиха.

В 70-е гг. традиция — предмет постоянных критических споров, повод к которым дает сама поэзия. Поэтическое про-

шлое становится предметом рефлексии, выбора. Традиция обнаруживает себя как процесс двусторонний, как диалог, в котором по-новому (без хрестоматийной заученности) выглядит и тот, кто оказывает влияние, и тот, кто его воспринимает. От его восприимчивости и от его таланта зависит степень равноправия собеседников.

- [?] 1. В чем заключался упрек поэтам, которых критика называла «книжными»?
2. Какого рода отношения с традицией были установлены в поэзии Д. Самойлова?
3. Как в поэзии Д. Самойлова сочетаются «повтор» и «неповторимость»?
4. Что имел в виду поэт, называя поэзию «игрой»?

Изменчивость неизменного. Каждая эпоха делает свой выбор и в нем сознательно определяет свою традицию. Среди имен, сделавшихся особенно значимыми в 70-х гг., — *тютчевское*.

Для русской поэзии узнаваемый тютчевский образ — человек перед лицом мироздания. Один на один с мирозданием. Душа и Вселенная. Их диалог, которому все более угрожает непонимание. Не этого ли боится человек, научившийся брать у природы, не полагаясь на ее милости, но вдруг растерянно признавшийся себе, что перестает слышать ее голос:

Боюсь, что над нами не будет
тайинственной силы,
Что, выплыв на лодке, повсюду достану
шестом...

Удивительно ли, что последние годы своей жизни Н. Рубцов (1936—1971) не расставался с томиком Тютчева?

Удивительно ли и другое — трудность пути, которым шел к классической поэзии Н. Рубцов, чья жизнь сложилась так, что плоды его школьной образованности (он жил и учился в детском доме в глухом уголке Вологодской области) оказались даже более скучными, чем обычно?



Видимо, правы те критики, которые ставили имя Рубцова в ряд «органичных» поэтов, противопоставленных «книжным»? Нет, для Рубцова в силу обстоятельств его жизни, его поэтической личности вхождение в традицию происходило более медленно, трудно, чем у многих других, но от этого не менее плодотворно. Он не хотел быть замкнутым кругом своего непосредственного опыта — пережитого, не хотел, по примеру многих, ощущать лишь поверхностный слой разговорной речи почвой своего стиха. В этом он сходен с другим своим современником — Алексеем Прасоловым (1930—1972).

Оба они, если воспользоваться термином современного литературоведения, знают свое типологическое родство с традицией Тютчева, мыслят себя по аналогии с тютчевской традицией, но с постоянным ощущением того, что их биография и опыт не могут быть переданы путем ее буквального повтора. Чем ближе они соприкасаются с тютчевским образным строем, тем отчетливее чувствуют необходимость поправок, вносимых собственной рукой:

Я услышал: корявое дерево пело,
Мчалась туч торопливая темная сила
И закат, отраженный водою несмело,
На воде и на небе могуче гасила.
И оттуда, где меркли и краски, и звуки,
Где коробились дальние крыши селенья,
Где дымки — как простертые в ужасе руки,
Надвигалось понятное сердцу мгновенье.
И ударило ветром, тяжелою массой,
И меня обернуло упрямо за плечи,
Словно хаос небес и земли подымался
Лишь затем, чтоб увидеть лицо человечье.

Здесь, в стихотворении Прасолова, многое опознается как «тютчевское»: встреча человека с «родимым хаосом», ужасным и величественным; узнавание своего исконного родства с вечерней,очной природой («ночных» стихотворений не мало написано и Рубцовым)... Собственно тютчевское возникает уже в трех словах первой строки: «...корявое дерево пело...».

Поющее дерево — символ живой природы, окончательно открытой для русской поэзии только Тютчевым. До него были лишь неожиданно натурфилософские, еретические по тому времени прозрения Державина, лишь опасливое угадывание новых возможностей поэзии, проникающей в душу

природы у Карамзина... Но каким эпитетом сопровождает поющее дерево современный поэт — «корявое»! Оно есть точка, с которой начинает развертываться тютчевский пейзаж, именно благодаря ему, этому невозможному, казалось бы, эпитету, одновременно становящийся пейзажем иной поэтической системы.

В ней и у Прасолова, и у Рубцова взгляд по-тютчевски связывает земное и небесное. Эта вертикальная координата художественного пространства особенно отчетливо прочерчена в стихах Рубцова; мы следим за взглядом, охватывающим высоту и глубину: «высокий дуб, глубокая вода...», «звезда полей» смотрится в полночную полянью... Очень часто вслед взгляду — побуждение подняться на высоты и оттуда рассмотреть знакомый пейзаж: «Взбегу на холм и упаду в траву...» (*«Видения на холме»*).

Но на какую бы высоту — топографическую или поэтическую — ни поднимался поэт, он со всей ясностью продолжает видеть, различать во всей бесконечности мирозданья свой малый мир, противящийся романтическому переосмыслинию, которое вышло бы ложной красотивостью. Поэтому и в «тютчевских» стихах продолжают коробиться крыши селенья, поет корявое дерево; это «глухие места», если воспользоваться уже рубцовским, частым у него эпитетом:

Когда заря, светясь по сосняку,
Горит, горит, и лес уже не дремлет,
И тени сосен падают в реку,
И свет бежит на улицы деревни,
Когда, смеясь, на дворике глухом
Встречают солнце взрослые и дети, —
Воспрянув духом, выбегу на холм
И все увижу в самом лучшем свете.
Деревья, избы, лошадь на мосту,
Цветущий луг — везде о них тоскую.
И, разлюбив вот эту красоту,
Я не создам, наверное, другую...

(«Утро»)

Чем далее, тем определеннее ощущалось, что, говоря о традиции, подразумевают нечто большее, чем профессиональную верность великим предшественникам. Ими, великими, сказано нечто, для чего у нас нет ни смелости, ни слов. И все-таки слова начали искать, произнося то языком, коснеющим от непривычки, то, напротив, пробалтывая легко-весно, не успев пережить. Тогда и захотелось, чтобы слово

отяжелело смыслом, засветилось тайной, чтобы оно восстановило связь с тем, что один поэт именует «тайной», другой «неназванной силой». Потребность духовной веры вдохновляет поэзию, которая, в свою очередь, становится прибенищем религиозного чувства, все еще запретного, невозможного в своем прямом выражении.

Но и поэзия, конечно, не без труда пробивалась к запретным темам, легко вызывая обвинение в мистицизме, пессимизме... Оно распространялось и на классику. Так, пастернаковский цикл «Стихи из романа» не мог быть до 1980 г. напечатан полностью. Среди того, что исключалось в советских изданиях, библейские стихи: «Рождественская звезда», «Гефсиманский сад», «Мария Магдалина». Лишь в отрывках первоначально появилась поэма А. Межирова «Проза в стихах».

И все-таки поэзия по мере сил пыталась заполнить духовный вакуум, восстанавливая утраченное чувство преемственности. С этим связано и повышенное чувство важности собственно прошлого — традиции. Вместе со всей литературой поэзия с особым знанием начинает произносить слова «дом», «род», «память». Но дом — это не только стены, вещи, хотя они тоже одушевляются, храня отпечаток ушедшей жизни. В первую очередь это люди, построившие его, его обжившие. Поэма Олега Чухонцева так и называлась — «Свои»; она, как и многие стихи, о родных, об ушедших, в память о них:

...и дверь впотьмах привычную толкнул —
а там и свет чужой, и странный гул —
куда я? где? — и с дикою догадкой
застолье оглядел невдалеке,
попятился — и щелкнуло в замке.
И вот стою. И ручка под лопatkой.

Сила поэтического воспоминания такова, что легко определяет воображаемое, более не существующее. В прошлое можно снова войти, неожиданно для себя переступить его порог. Это стихотворение так и начинается — с видения и с многоточия, а завершается итогом тому, что было:

И прожитому я подвел черту,
жизнь разделив на эту и на ту,
и полужизни опыт подытожил:
та жизнь была беспечна и легка,
легка, беспечна, молода, горька,
а этой жизни я еще не прожил.

Это стихотворение стоит последним в сборнике О. Чухонцева «Слуховое окно» (1983). Всего лишь вторая книга известного поэта, а первая — «Из трех тетрадей» (1976). Чухонцев, один из тех, чье явление читателю, помимо журнальных подборок, долго откладывалось, один из тех, на чью долю выпал запоздалый дебют, характерный в это время для нежелающих следовать стезей дозволенных тем.

А у Чухонцева к тому же, о чем бы он ни писал, слышится свободная речь, свободная мысль. Она именно слышится — в вольном дыхании фразы, приближенной к речи, как будто не перестающей речью быть. Поэт действительно говорит, начиная и обрывая речь там, где считает нужным, даже на полуфразе, на полуслове. Стих подчас настолько разговорен по интонации, что уже не удовлетворяется воображаемым собеседником, но перерастает в диалог:

...И уж конечно буду не ветлою,
не бабочкой, не свечкой на ветру.
— Землей?
— Не буду даже и землею,
но всем, чего здесь нет. Я весь умру.
— А дух?
— Не с букварем же к аналою!
Ни бабочкой, ни свечкой, ни ветлою.
Я весь умру. Я повторяю: весь.
... — А Божий Дух?
— И он не там, а здесь.

Несколько вопросов (это стихотворение целиком, а не отрывок), за каждым — философская концепция жизни. И ответ на них — очень определенный, повторяющийся с раздражением: разве непонятно? Все здесь, все, что нам дано, что мы знаем, и дух, и плоть. А то, что мы не знаем? Даже не в словах, в интонации — категоричный отказ обсуждать то, что нам неизвестно, о чем поэзия, как физика, может лишь строить предположения. От этого только острее чувство бытия, прекрасного и в своей красоте незащищенного. Об этом многие стихи О. Чухонцева, признанного одним из самых замечательных поэтов на рубеже 70—80-х гг.

Поэзия развила вкус к вопросам бытия, жизни и смерти, постановка которых ею долгое время крайне не поощрялась. В крайнем случае — под знаком открытия космоса и других технократических свершений, воспевавшихся не только журными песнопевцами, но и таким серьезным поэтом, как Леонид Мартынов. Он потратил немало лет и искреннего

энтузиазма, но лучшую за последние годы книгу, напомнившую о его молодой силе, написал перед смертью и с мыслью о смерти — «Золотой запас» (1981).

- [?] 1. Какой смысл вы вкладываете в понятие «традиция»? Предполагает ли оно для вас подражание, заимствование?
2. Почему именно тютчевская традиция оказалась столь важной и продуктивной для русских поэтов второй половины XX в.?
3. Какой метафорический ряд и стиль преобладают при построении образа природы у каждого из названных поэтов?
4. Возможно ли для современного поэта (и человека) ощущение гармоничного единства, слияния с миром природы или он обречен на трагический разлад с ней?
5. Какое значение приобретает для поэзии память рода, семьи, дома?

Поэтическая философия. Поэтическая философия совсем не обязательно предполагает узнавание системы мысли, которая вдохновила поэта. Не нужно в стихах искать терминов и тезисов. Очень часто никакой системы мысли и нет за стихом, а право говорить о поэтической философии как продуманном отношении слова к миру есть. В этом смысле философична едва ли не вся настоящая поэзия. Однако особенно легко это право ощущается там, где поэзия откровенно всматривается в мир природы и утверждает свою собственную соприродность:

Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали: небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева!

Чтоб из распахнутой страницы,
Как из открытого окна,
Раздался свет, запели птицы,
Дохнула жизни глубина.

Это одно из ранних — 1948 г. — стихотворений Владимира Соколова (1928—1995). По возрасту бывший чуть младше, чем военные поэты, и чуть старше шестидесятников, он так и остался не занесенным в какие-либо критические классификации, хотя это и пытались делать. Едва ли не с оглядкой прежде всего на него был первоначально создан термин «тихая поэзия», противопоставленный громкости эстрадной поэзии времени «поэтического бума».

Однако сам Соколов уклонялся от любых противопоставлений и союзов. Единственная безусловная линия его поэтического родства уходит в XIX в. — к Фету. В своих стихах, чуткий к зрительным впечатлениям, Соколов не был живописцем, а был графиком. Его менее интересовал цвет, чем контур, контраст, пространство в игре света и тени:

Света белый карандаш обрисовывает зданья...
Я бы в старый домик ваш прибежал без опозданья,
Я б пришел тебе помочь по путям трамвайных линий,
Но опять рисует ночь черным углем белый иней...
У тебя же все они, полудетские печали.
Погоди, повремени, наша жизнь еще в начале.
Пусть уходит мой трамвай! Обращая к ночи зренье,
Я шепчу беззвучно: «Дай позаимствовать уменье.
Глазом, сердцем весь приник... Помоги мне в час
бесплодный.
Я последний ученик в мастерской твоей холодной».

Присутствие «тайинственной силы» всегда ощущалось в стихах Соколова, хотя он как будто и не стремился приблизиться к запретному, проникнуть за оболочку зrimого. Тайна мира была драгоценна для него в своей неразгаданности. Он никогда не нагнетал ее, не подчеркивал иносказанием, не старался придать своим беглым эскизам вид многозначительной *притчи*. А искусством рассказывания такого рода историй, где за частным угадывается всеобщее, за бытом — бытие, в поэзии тогда овладели многие: А. Межиров и Б. Слуцкий, О. Чухонцев и И. Шкляревский.

Кто-то в поле срывает стоп-кран.
— Стой, держи! — И опять не поймали.
Он бежит, задыхаясь, в туман,
вдоль болота осеннею, к маме.
Отоспится, попьет молока
и, как птица, взлетит на подножку...
Глаз наметан и ноша легка.
Сэкономил дорожную трешку.
Проводницы сходили с ума,
машинисты от страха дрожали.
А потом пролетела зима.
Поезд шел, тормоза не визжали.
Может, стал он взросле к весне
и удача к нему постучалась.
Может, просто на этой версте
никого из родных не осталось...

Это достаточно старое стихотворение И. Шкляревского — рубежа 70-х, когда он окончательно отдал предпочтение мысли, сгущенной в афоризм, в притчу о жизни, о человеке, подчеркнутой резким, рубленым ритмическим жестом. Впрочем, интонационная сдержанность (напоминающая межировский мерный накат ритма), желание поставить точку в конце строки ему были свойственны всегда, воспринимались как верный тон для выражения юношеской неразговорчивости, угловатости.

И в этом стихотворении — юношеский порыв, бунт, дерзость, а затем — чувство утраты, как будто что-то стремится к завершению, едва успев начаться. И это что-то — жизнь. Так Шкляревский (и не только он) искал умения сказать о главном — вскользь, может быть, не столько сказать, сколько дать почувствовать это главное, прикоснуться к нему.

В спорах о состоянии поэзии, которые не раз возникали как в текущей критике, так и в литературоведении, мелькали традиционные родовые определения: эпос, лирика... Что сегодня важнее? Что преобладает? Одни говорили, что эпос стал лиричнее, другие отмечали эпичность лирики. В общем — полнота взаимодействия и расцвет всех жанров. Это было не так.

Область живого поэтического слова в действительности сильно сузилась. Поэмы писались — и довольно широко. Но в сущности к такого рода пафосу время не располагало, ибо его собственное величие и монументальность были вымученными, придуманными.

Поэма жила в форме более личной, фрагментарной, как «*Alter ego*» у А. Межирова (не случайно обещавшего: «...ни романа, ни повести не напишу...»). Распространилась небольшая сюжетная поэма (по типу тех, что писались Д. Самойловым), повествующая о случае, напоминающая балладу.

И в целом поэтический диапазон сузился. С одной стороны (подтверждая мысль о лирическом дневнике), распространялась фрагментарная форма: отрывок, фиксирующий беглое наблюдение, мысль. Но фрагмент удачен, только когда в нем прозревается целое — мгновенной вспышкой, схваченное как бы боковым зрением. Таковы, например, «Пянуские элегии» Д. Самойлова, некоторые стихотворения Владимира Соколова...

С другой стороны, выжили повествовательные жанры. Поэзия, не надеясь на выразительность слова, на непосредственность чувства, доверила сюжету. Хотя так называемая авторская песня при всей ее популярности не считалась

явлением литературным, но и печатаемая поэзия развila вкус к балладности.

Притча и баллада все более распространялись, становясь откровенно иносказательными, романтически таинственными. Пожалуй, самый длинный ряд романтических ассоциаций вызвала в критике поэзия Юрия Кузнецова (1941—2003). О нем более всего говорили и спорили с середины 70-х до середины 80-х гг.

Он также один из тех, чей дебют явно запоздал. Первая его книга, вышедшая в Краснодаре, прошла незамеченной. И только десять лет спустя, когда один за другим появились в Москве его сборники «Во мне и рядом — даль» (1974) и «Край света — за первым углом» (1977), на него обратили внимание. Более того — он поразил воображение критики. Читательский успех был гораздо более скромным: чаще встречались любители поэзии, которые об этом «громком» поэте слыхом не слыхивали, что доказывало, впрочем, лишь изменившееся состояние общепоэтической ситуации, известность в которой приходила гораздо более медленно и трудно, чем это было в 60-е гг.

Первое, чем запомнился Ю. Кузнецов, были его поэтические воспоминания (поэмы, стихи) о войне, не виденной своими глазами, но вошедшей в детскую сиротскую память. Многих покоробил тон — жесткий, если не сказать жестокий, как будто бы настроенный по знаменитой строке С. Гудзенко: «Нас не надо жалеть, ведь и мы б никого не жалели...» Кузнецов и не жалеет: трагически погибшим отцам он отвечает рассказом о трагедии оставленных ими жен и детей. От этих военных воспоминаний поэт ведет свою интонацию, и они формируют образ мира.

Действительность так легко и часто изображается как утрачивающая свой материальный образ, что естественно ожидать вывода о хаосе как «определяющем начале поэзии Кузнецова». Но это не «древний, родимый», как у Тютчева, хаос «ночного» бытия. Хаос созданный — хаос взрыва. Бесформенность сохраняет память об утраченной, взорванной форме. Едва ли не лучшее стихотворение Ю. Кузнецова, написанное в память о невернувшемся отце, — «Возвращение» — кончается строфой:

Всякий раз, когда мать его ждет, —
Через поле и пашню
Столб крутящейся пыли бредет,
Одинокий и страшный.

Мысль поэта о мироздании начинается с этого жестокого опыта — «с войны начинаюсь...».

Ю. Кузнецов не ограничился только воспоминанием и, отталкиваясь от впечатлений памяти, развил свой взгляд на мир, в котором все, относящееся к личному, индивидуальному бытию, существует под знаком уничтожения, под знаком таких понятий, как *никогда, ничего, ничто*:

Что в этом слове «ничего» —
Загадка или притча?
Сквозит вселенной из него,
Но Русь к нему привычна.

Так начинается своеобразное конструирование поэтического мифа. Умение дать закованные до формульной точности метафорические перифразы — сильная и, пожалуй, самая оригинальная черта языка этого поэта. Сюжет у него — нередко процесс метафорического вживания в образ предмета, вот почему так часто в названиях стихотворений одно какое-либо слово: «Холм», «Колесо», «Снег», «Кольцо»... Это именно те предметные значения, которые становятся опорными в кузнецovском поэтическом мифе.

Ю. Кузнецов явился в удачное время, чтобы быть замеченым, ибо уже несколько лет в поэзии были заполнены ожиданием: кто придет? где молодые? Долгое время в поэзии отсутствовало поколение, которое заявило бы о себе как новое, которое было бы сформировано ходом бытия ровным и размеренным, — это так, но в ходе этого ровного бытия сознание совершило небывалый скачок, как будто только теперь до него в полной мере докатилась взрывная волна всех грандиозных исторических, социальных, научно-технических потрясений XX века. То, что оживает, соседствует с тем, что еще поражает новизной, — деревянная провинция со своих шатких дощатых мостков, закинув голову в ночное небо, еще не перестала удивляться полетам первых спутников. Таким запомнили свое детство поэты 80-х.

- ? 1. В каком смысле жанровое определение «притча» применимо к стихам И. Шкляревского и Ю. Кузнецова?
2. Что воспринималось как принципиально новое в поэзии Ю. Кузнецова?
3. Зрительное или умозрительное впечатление преобладает в его стихах?
4. Как опыт военной памяти отозвался в его картине мира?

«Новая волна». С воспоминаний начинали в 80-х гг. многие, однако каждый вспоминал свое. На этой основе возникало и различие манеры, ориентация на разные культурные и нравственные ценности, на разные имена старших поэтов, среди которых искали учителей. Одни ориентировались на Межирова, Слуцкого, Самойлова, наследуя от них вкус к «прозе в стихах», крупность деталей и стремительность балладного жанра. Другие, детство которых прошло в деревне, присыгали на верность Есенину и Рубцову, предпочитали умильность элегической интонации, сожаление о покинутом доме.

У этих вторых круг поэтической памяти был сходным до однообразия, различались лишь имена деревень, а в остальном и биография, и набор дорогих подробностей были одинаковыми и теми же. Они и печататься предпочитали в коллективных сборниках или на страницах альманахов «Истоки», «Поэзия», которые, впрочем, в конце 80-х гг. открыли свои страницы для совсем новой группы поэтов. Их, как говорили в 10-е гг., можно назвать служителями Госпожи Большой Метафоры.

За ними закрепилось определение «метафористы» или даже «метаметафористы». Они более всех привлекали внимание к молодым именам, вызвав острое неприятие у одних и надежду на наконец-то совершившееся обновление у других. В середине 80-х гг. их имена замелькали в статьях, о них начали спорить, зная, правда, лишь отдельные строчки, ибо только Ивану Жданову удалось в 1982 г. опубликовать сборник «Портрет». Остальные почти не печатались, но уже много выступали, завоевав популярность у столичной молодежи. Чаще всего называли три имени: Ивана Жданова, Алексея Парщикова и Александра Еременко.

Одним из первых стихотворений Парщикова, появившихся в доступных широкому читателю изданиях, была «Элегия», напечатанная московским «Днем поэзии» в 1984 г. О чем она? О жабах и о красоте живого. Станный повод? Вот если бы бабочка или олень, но жаба...

...Их яблок зеркальных пугает трескучий разлом
и ядерной кажется всплеска цветная корона,
но любят, когда колосится вода за веслом
и сохнет кустарник в слиновом зловонье затона.

В девичестве вяжут, в замужестве — ходят с икрой,
вдруг насмерть сразятся, и снова уляжется шорох.

А то, как у Данта, во льду замерзают зимой,
а то, как у Чехова, ночь проведут в разговорах.

Если природа прекрасна, то — во всем. И еще одно — древность, возвращающая мысли к каким-то дочеловеческим глубинам бытия, к неведомому, чтобы затем вернуть их к человеку признанием родственности мира его культуры природному миру именно сегодня, когда и миллионы лет биологии, и века цивилизации так легко могут сойтись в уничтожающей их мгновенной вспышке: «...и ядерной кажется всплеска цветная корона...»

Человеку выпадает роль посредника между тем и другим, о чем когда-то А. Вознесенским было сказано так:

Мы — двойники. Мы агентура
двойная, будто ствол дубовый,
между природой и культурой,
политикою и любовью.

В лесах свисают совы матовые,
свидетельницы Батория,
как телефоны-автоматы
надведомственной территории.

«Ода дубу» важна и для автора (не случайно название для первого «Избранного» — строчка из нее: «Дубовый лист виолончельный»), и для молодых поэтов. Вознесенский — один из тех, кто им подсказал и ряд проблем, и способ их решения — метафорический. Его метафора — вспышка сознания, потрясенного новизной увиденного и фиксирующего неожиданность открывающихся связей. Его метафора по преимуществу зрительна, а в «сложной» поэзии сегодняшней она по преимуществу умозрительна. Внешне подмеченное сходство для нее — только повод к дальнейшему развертыванию образа, как в следующем сонете А. Еременко:

В густых металлургических лесах,
где шел процесс созданья хлорофилла,
сорвался лист, уж осень наступила
в густых металлургических лесах.

Там до весны завязли в небесах
и бензовоз, и мушка дрозофила,
их жмет по равнодействующей сила —
они застяли в сплющенных часах.

Последний филин сломан и распилен
и, кнопкой канцелярскою пришилен
к осенней ветке книзу головой,
висит и размышляет головой:
зачем в него с такой ужасной силой
вмонтирован бинокль полевой?

Вознесенский сравнил сову с телефоном-автоматом. Еременко — филина с биноклем. Не в этом их различие. В этом их сходство. Их различие в другом: у Вознесенского — мгновенное впечатление внешнего подобия; у Еременко осуществлен на всем образном пространстве сдвиг смысловых пластов, при котором природное прорастает сегодняшним, индустриально-технократическим. Здесь и свое видение природы, и свой образный строй, возникающий за счет полноты перевоплощения, за счет гротескной деформации образа.

Это было по крайней мере смело и необычно, хотя и вызывало ассоциации в поэтическом мышлении XX в., которых и сами «метаметафористы» не скрывали: их интересовали футуризм, «обэриуты». Многое они не открыли, но лишь вернули в современную поэзию, что само по себе немало. Но, возвращая, они пообещали дать картину мира, увиденного современным взглядом, проницательным, ибо проникающим в метафизику мира, а не только наблюдающим на его поверхности.

Однако довольно скоро определилась печальная закономерность: наиболее интересные стихи поэтов оказывались помеченными ранними датами, относящимися ко времени до их шумной известности, до того, как их начали печатать. Как будто поэтическая волна молодежного авангарда спала, как только выплыла изнутри, как только был закончен первый период ее внутреннего, потаенного развития. Первый успех привел к желанию во что бы то ни стало развить его, а это не лучшее побуждение к творчеству.

Поэзия молодых столкнулась с непредусмотренной трудностью. Трудно писать, когда все под запретом, когда ничего нельзя; но, как оказалось, не менее трудно — когда все можно. Во всяком случае, слово звучит иначе; ему требуется новая значительность, ибо оно теперь не продержится одной иронией, ниспровержением официоза, глухими намеками на то, о чем нельзя сказать открытым текстом. Не только молодые почувствовали на себе давление новых, как будто бы благоприятных условий. Это почувствовали все, но особенно остро в тех областях, которые изначально сложились как внелитературные, непечатаемые. Такой была, например, авторская песня.

Галич и Высоцкий, Окуджава и Ким... Они представляли поэтическое слово для миллионов, но в поэзии их как бы не было (Окуджава составлял некоторое исключение). Теперь о них пишут, их тексты печатают — и в этом своя опасность. С одной стороны, фактом напечатания удостоверены литера-

турные права, но с другой — будучи напечатанными, песенные тексты несут потери.

Существует расхожая поэтическая метафора — поэтический голос; хотя она и расхожа, в ней есть смысл. Ею подразумевается узнаваемость — на слух, по звуку — поэтической индивидуальности. Голос поэта запрограммирован в слове. У поющего поэта «голос» озвучивает текст, неотделим от физического голоса, от облика, от исполнения. Это не худшая поэзия. Это просто другая поэзия и даже другой род искусства, где слово слито с игрой, с интонацией.

Интонация, может быть, самое важное. Ее едва ли не более всего опасались: уж, кажется, и тема, и текст — все совершенно невинно, а тем не менее официального одобрения не вызывает. Что-то в интонации неудобное, непозволительное, вольнодумное и личное. Ведь и согласное мнение звучит крамолой, если своего мнения вовсе не рекомендуется иметь.

К тому же мнение поэта, как правило, оказывалось несогласным, подчеркнуто неофициальным, опровергающим стиль монументально-мемориальной торжественности. Символично, что одна из первых популярных песен В. Высоцкого «Братские могилы» — о тех, кто уходит, не оставив имени, не заслужив памятника:

На братских могилах не ставят крестов.
Но разве от этого легче?

Словесно это была поэзия, рождавшаяся в разломе речевого штампа: «Ведь бокс — не драка, это спорт отважных», «Был чекист, майор разведки и прекрасный семьянин», «Теперь дозвольте пару слов без протокола: Чему нас учит семья и школа?» Выписывать можно бесконечно, ибо это стиль. Стиль поэзии, которая существовала (если вспомнить термин М. Бахтина) по закону «смеховой культуры», противостоящей любой официальности, опровергающей ее пародийным приемом. Это был стиль, приглашающий мыслить без формул, жить без наград и умирать без памятника. «Я, напротив, ушел всенародно Из гранита...» Так хотел уйти В. Высоцкий, но это ему не удалось: он не избежал памятника, распродажи фотографий, портрета на холцовых сумках... Он за них не в ответе, это было после него.

Это случилось после того, как авторская песня сменила искреннюю популярность на запоздало дозволенную славу. И она не стала от этого лучше. Упало прежде всего литературное, собственно поэтическое значение песни. Об этом

точно говорил Б. Окуджава (Советская культура. — 1987. — 28 апреля): заорганизованность, влияние эстрады... Авторская песня, теперь изменившая своему прежнему образу существования — в магнитофонной записи, проходит испытание гласностью.

- [?] 1. В чем принципиальное различие метафоры у А. Вознесенского и поэтов-«метаметафористов»?
2. Как природа и культура сходятся в поэтическом образе и какие между ними устанавливаются отношения?
3. Как по-разному звучит «голос поэта» в его стихах? В чем особенность с этой точки зрения авторской песни как явления поэтического?

Ситуация конца восьмидесятых. Она оказалась достаточно тяжелой для всей поэзии, ибо ее, пожалуй, точнее всего можно охарактеризовать тютчевскими словами: «Теперь тебе не до стихов, О слово русское, родное!»

До стихов ли, когда спорим о демократии и о рынке, о возможности реформ и о невозможности сталинизма? Мы редко обращаемся к поэзии за историческими аргументами, хотя разве ахматовский «Реквием», недавно обнародованный, не один из убедительнейших аргументов в этом споре? И тем не менее Б. Слуцкий тщетно останавливал проходящих мимо: «Расспросите меня про Сталина — Я его современником был».

Но именно **Борис Слуцкий** (1918—1986) был одним из немногих, кого читали. Сначала его посмертные подборки стихов волной прокатились по всем журналам. Затем вышли в свет первые сборники, представляющие нового Слуцкого: «Стихотворения» (1988), «Стихи разных лет: Из неизданного» (1989). Неопубликованное накопилось у поэта за многие годы работы в стол.

Поэтическое пространство у Слуцкого просматривается насквозь, нет ни тени, ни уголка, где бы можно было склониться или что-то утаить. Нравственный вывод ясен... Есть много поэтов, чья мысль звучит остро, благородно, чьи суждения бескомпромиссны и афористичны. Однако только к Слуцкому особое отношение. Для Слуцкого издавна вдохновением служила память. Он писал не в общих чертах и прибли-



зительно припоминая, но с ответственностью единственного свидетеля. Чем дальше он отходил от событий, о которых писал, тем более прояснялась память, поддержанная пониманием. Потом она пошла непрерывной лентой — отсюда продуктивность Слуцкого; оставалось только озвучить, прокомментировать, что он и сделал, прежде чем замолчать в последние годы болезни. Именно его стиху присуща та неподдельность услышанного слова, которой в равной с ним мере добился, быть может, только еще один поэт — **Борис Чичибабин** (1923—1994):

Давайте что-то делать,
чтоб духу не пропасть,
чтоб не глумилась челядь
и не кичилась власть.

Никто из нас не рыцарь,
не праведник челом,
но можно ли мириться
с неправдою и злом?

Чичибабин на многие годы был выброшен из литературы. У него имелось время — не спешить, не участвовать в борьбе литературных репутаций, а следовать забытому, пророческому предназначению поэта. Этот эпитет он сам подсказывает стихотворением «Сбылась беда пророческих угроз...».

Он пророчествует, он проповедует, ощущая пространством своего стиха народную национальную историю. Он любит путешествовать, но не с тем, чтобы отметить у достопримечательностей, а чтобы войти в чужую культуру. Впрочем, чужой для поэта национальная культура не бывает, он везде свой, ибо к любой из них у него единое отношение — как к высшей ценности и единое требование — сохранности.

Стих Б. Чичибабина достигает звуковой пластики, смысл как бы вылеплен в звуке и только тогда осознан, закреплен словом. Армения — звуком горной лавины: «Ты храмы рубила в горах без дорог...» Украина — натурфилософской об разностью «от источника Сковороды» и мягкостью ее речевых перекатов:

На исходе тропы, в чернокнижье болот проторенной,
древокрылое диво увидеть очам довелось:
богом по лугу плыл, окрыленный могучей короной,
вспыхах не осознанный лось.

Последняя строка необычна: в ней акт осознания, называния того, что уже явлено образом, но лишь в последний миг — «вспыхах» — удивленно соотносится с именем, обновленным этой яркостью образного видения.

Разговор о поэтическом смысле все чаще выходит на пространственную метафору. Ее подсказывают сами поэты: ощущив потребность заново освоить для себя, для поэзии мировое пространство, они заговорили о необходимости освободить, расширить смысловое пространство слова, образа.

Словом «пространство», подбирая его в философскую пару к понятию «время», особенно часто пользуется Иосиф Бродский... Его явление было самым значительным событием нашей поэзии конца 80-х...

Именно тогда русская поэзия, как и вся культура, изменила свои пространственные границы: в них было включено зарубежье — все три волны русской эмиграции. Один за другим в наших изданиях являлись те, кто составлял «третью волну». Появились журнальные подборки, а потом первые маленькие книжечки Юрия Кублановского, Бахыта Кенжеева, Льва Лосева, Алексея Цветкова... И все-таки главным событием было явление Бродского.

1. Каким образом метафора «поэтическое зрение» реализует себя в стихах Б. Слуцкого?

2. Как вы понимаете пророческое предназначение поэта? В какой мере оно присуще сегодняшней поэзии?

3. Является ли зримость важным свойством образа у Б. Чичибабина?

Иосиф Бродский (1940—1996). Бродский так и не вернулся в Россию, не исполнил собственного обещания, данного в одном из самых известных своих стихотворений:

Ни страны, ни погоста
не хочу выбирать.
На Васильевский остров
я приду умирать.

Твой фасад темно-синий
я впопыхах не найду,
между выцветших линий
на асфальт упаду...

(«Стансы», 1962)



Бродский возвратился лишь стихами и изменил пространство русской поэзии. Однако известными прежде стихов становились факты его биографии. Одаренный ленинградский поэт, оцененный Ахматовой, официальное признание он получил чисто по-советски: сначала его не печатали, потом в 1964 г. устроили показательный процесс и осудили как тунеядца на пять лет ссылки. Усилиями писателей и деятелей культуры Бродский был освобожден досрочно и в сентябре 1965 г. вернулся в Ленинград.

К этому времени был издан за границей первый сборник его стихотворений. Там, и только там, в последующие двадцать с лишним лет продолжали печататься его произведения. Туда в 1972 г. был выслан и сам поэт. Он поселился в США. В 1987 г. Бродскому присуждается Нобелевская премия, послужившая поводом к публикации его стихов в советских журналах.

О лауреате Нобелевской премии у нас начали спорить, прежде чем его внимательно прочли. У одних был заготовлен для него восторженный прием, другие были готовы ответить столь же решительным неприятием, вплоть до отказа Бродскому в праве считаться русским поэтом.

Эта дискуссия затронула даже тех, кто совершенно не склонен к националистическим играм и Бродского готов оценить, но полагая его стоящим вне русской литературной традиции.

Спор о том, что считать национальной традицией, в какой мере она устойчива и открыта изменению, — этот спор мы еще только начинаем, он нам, безусловно, предстоит. Что же касается права и возможности оставаться связанным со своей культурой, то это вопрос, который мы десятилетиями считали для себя с беспрекословной негативностью решенным. В эмиграции на эту тему много спорили: одни полагали, что они унесли Россию с собой, считая себя, и только себя, ее хранителями; другие трагически переживали отторгнутость — по крайней мере пространственную — от нее. Всматриваясь, припоминая, обдумывая заново, стремились осознать прошедшее с ощущением недоступной тогда в пределах России свободы мысли. Именно чувство свободы, с которым судит поэт о ее величии, о ее трагедии, поражало тогда в стихотворении «На смерть Жукова», похороны которого И. Бродский видел в Америке по телевидению:

Вижу колонны замерших внуков.
Гроб на лафете, лошади круп.
Ветер сюда не доносит мне звуков

русских военных плачущих труб.
Вижу в регалии убранный труп:
в смерть уезжает пламенный Жуков.

Что поражало в первый момент? Если и успевал удивиться архаической классичности жанра, то лишь мгновенно, чтобы тотчас же переступить стилистический барьер и более его не замечать. Оставалось лишь чувство властной свободы, с которой произносились слова, не допускающие сомнения и побуждающие к согласию. К согласию и с избранным героическим масштабом: «...блеском маневра о Ганнибale напоминавший средь волжских степей...», и с оценкой эпохи, незабываемо смешавшей солдатский подвиг и народное унижение:

Спи! У истории русской страницы
хватит для тех, кто в пехотном строю
смело входили в чужие столицы,
но возвращались в страхе в свою.

Поражала спокойная взвешенность оценки тех событий, которые и сегодня — недавняя история и предмет яростных споров. Поэт же говорит так, как будто и спорить здесь не о чем, не считая нужным припомнить факты, объяснять, почему же полководцу не только мечом приходилось спасать родину, но и «вслух говоря» (что говоря или перед кем — об этом ни слова) и почему Жуков окончил «дни свои глухо в опале, как Велизарий или Помпей». Скупо, без подробностей, как будто само собой разумеется, что в стихотворении об истинном величии не место распространяться о ложных кумирах, безымянно растворившихся в обстоятельствах биографии великого человека.

Но и сквозь властную убежденность стихотворение звучит плачем. Именно звучит! С первой строки, в которой — мерная поступь похоронной колонны; затем вторая строка, обрамленная (как траурной рамкой) траурным звуком — звуком трубы, подсказанным и самой рифмой. Поэт сожалеет, что этот звук не достигает его слуха, но и физически неразличимый в его далеке этот звук подхвачен в тех самых строчках, где сказано о его неразличимости. Ненавязчивая звукопись: «у» — низкий гудящий звук сквозь первую строфу, расплескавшийся по всему стихотворению. И с ним рядом — раскатистое «р»: круп — русских — труб — убранный — труп. Трубный повтор похоронного марша в четырехстопной дактилической строке.

Впрочем, интонация заимствована, и откуда — не вызывает сомнения, даже если бы Бродский не дал в заключение прямой реминисценции из державинского стихотворения на смерть Суворова:

Бей, барабан, и, военная флейта,
громко свисти на манер снегиря.

И. Бродский не только здесь, но часто, если не сказать — всегда, заставляет много припомнить. Припомнить классическое, хотя и в разной мере известное, очевидное. Прямые и скрытые отсылки, имена, но наиболее основательная подсказка — сам стих. Опять же, не будь в стихотворении державинской цитаты, не будь данных в параллель к имени Жукова античных имен, достаточно собственного поэтического впечатления, достаточно порой одного эпитета, как, например, того, что дан в первой строфе — «пламенный» Жуков! И мы возвращаемся и в мир русской оды, в XVIII в., а через него — в мир европейской классики, за которым общая культурная родина — античность.

Эпитет «классический» применительно к стиху Бродского — это не оценочное понятие, а исторически определяющее, указывающее на истоки, на традицию мышления. Традиция, о своей принадлежности к которой, разумеется, заявить лестно, но и в высшей степени опасно. Слишком высок критерий, слишком тяжел груз, слишком строга дисциплина... Прошлое начинает тяготить, воспринимается как норма, жестко ограничивающая. Того с чужого плеча теснит в движениях, заставляет следить за каждым своим шагом — как бы не остудиться, не оскандалиться...

Чего нет у Бродского, так это подобной опасливости. Он не боится ни слишком прямого, порой цитатного заимствования у классика или у классического жанра, ни слишком резкого нарушения нормы, которую он и за норму, за нечто обязательное для себя не считает:

Маршал! Поглотит алчная Лета
эти слова и твои прахоря...

Сапоги, тонущие в Лете! Да и не просто сапоги, но обозначенные словом, неуместным, невозможным в высокой стилистике.

Уместно оно или неуместно — следует решать не в языке, а в тексте стихотворения. Сумеет ли поэт оправдать снижение? В современной стилистике этого рода оправдание,

как правило, дается несложно, ибо мы уже привыкли, что именно в стилистических столкновениях, разрывах рождается сегодняшний язык поэзии. Пожалуй, сказанное относится и к Бродскому, с одной существенной оговоркой: иногда он обостряет противоречия стиля, почти пародийно разрушает иллюзию поэтической возвышенности, а иногда, как в данном случае, ставит неожиданное слово, и мы с удивлением видим — оно на своем месте.

Так и с «прахорями». Слово исключительно редкое, в литературном тексте экзотическое. Мы прислушиваемся к нему внимательнее, проверяем на слух, на смысл — и вдруг обнаруживаем, что оно звучит согласно со всем строем траурного стихотворения, что в нем есть какая-то мрачная торжественность, что в его корне притаился неожиданный скрытый смысл — «прах».

Такова истинно поэтическая мотивировка, таково употребление слова, являющее силу поэта, его власть над языком. Право войти со своим словом — знак собственного присутствия, своего мнения. Бродский настолько свободно чувствует себя в классической условности, что позволяет себе траурной одой озвучить кадры кинохроники — ведь с этого начинается стихотворение: «Вижу колонны замерших внуков...»

Тридцать лет назад Бродский признался: «Я заражен нормальным классицизмом...» Иного трудно было бы ожидать от него, ленинградца — по прописке, петербуржца — по духу, жителя коммунальной квартиры в городе дворцов, вечно требующих и не получающих ремонта. Не от города ли он унаследовал архитектурный инстинкт законченной формы и не от областной ли судьбы ветшающей Северной Пальмиры — его метафизическое чувство зыбкости сотворенного, близости распада, так легко восстановливающего первоначальность пустого пространства?

В 1984 г. Бродский увидел выставку голландского художника Карла Вейлинка и по ее поводу написал стихи. Вейлинк, подобно ему, был заражен классицизмом. Его архитектурный, парковый пейзаж на наших глазах превращается в бутафорский, разваливается. Каждая строфа Бродского начинается размышлением о том, что же это такое: «Почти пейзаж... Возможно, это будущее... Возможно также — прошлое... Бесспорно — перспектива... Возможно — натюрморт...» И утверждающее предположение последней строфы, что это «в сущности, и есть автопортрет. Шаг в сторону от собственного тела...»

Для живописи Вейлинка и для поэзии Бродского теперь есть удобный термин — *постмодернизм* (см. след. раздел). Возможно, но тогда это какой-то другой постмодернизм, отличный от насаждаемого в настоящий момент теми, кто, ткнувшись в кучу строительного мусора, сидя спиной к зданию, уверяет, что никаких зданий нет и вообще не бывает, что реальны одни обломки.

Бродский иронизировал: «В городах только дрозды и голуби Верят в идею архитектуры». Иронизировал и продолжал строить, архитектурно воспринимая геометрию мира под холодным взглядом Урании, природу — в своих эклогах, русскую поэзию — от Кантемира до Бродского. У него было классическое, античное чувство стиля, распространявшееся и на человека, достоинство которого состоит в том, чтобы понять, что собой он лишь временно вытесняет пространство, всегда возвращающееся, чтобы восстановить право пустоты.

Муза астрономии когда-то вдохновляла уже русскую поэзию: одилические «рассуждения» Ломоносова, раннюю оду Тютчева... Но путь русской поэзии до последнего времени воспринимался как ведущий, пусть с задержками и возвращениями, от архаического монументализма к лирической диалектике души — у Баратынского и у Тютчева, уходившего от своей ранней оды «Урания».

У Бродского «Урания» — поздняя, он пришел к ней после одной из величайших книг русской лирики — «Новые стансы к Августе» (1982). Поэтическая потребность возвращения к истокам русского стиха, к русскому одилическому мировидению почти совпала у него с чтением великого английского поэта-метафизика XVII в. Джона Донна, впервые узнанного незадолго до ссылки и затем сопровождавшего Бродского в Норенскую. По возвращении Бродским пищутся подражания Кантемиру... Для него встает вопрос об отношении к традиции русского стиха. Тогда это был общий вопрос. У Бродского он прозвучал иначе, совершенно особо.

Откуда вести линию его родства и предшествования? Это вопрос, ответ на который могут дать только стихи. Ими Бродский, обращаясь ко многим, возвращался и к самому началу новой русской поэзии — к Кантемиру. Подражанием его сатирам совершенно оправданно и точно открывается второй том сочинений — после ссылки. Силлабика Кантемира не осталась для Бродского филологическим упражнением, но вошла в опыт его поэзии, как раз в это время меняю-

щей свой строй, раскрепощающей свое звучание. Пример Кантемира, русского посла в Лондоне и Париже, для Бродского — пример вхождения русского поэта в мировую культуру, основной язык межнационального общения для которой сегодня — английский.

Большую часть своей творческой жизни Бродский прожил в англоязычном мире. Впрочем, эта фраза, верная для других уехавших, неверна для него: он прожил в *культуре*, овладев языком настолько, чтобы писать на нем сначала прозу, а затем и стихи.

У нас есть основание говорить, что ссылка и изгнание сформировали отношение Бродского к миру — отстраненное, выполненное ностальгии, которой не позволено обнаруживать себя, пронзительного чувства своего небытия, ставшего привычкой. Однако в стихах мы угадываем черты личности до реального опыта, предрасположенность к тому, что внешними обстоятельствами было развито и обострено, но не создано. Бродский по рождению, по природной склонности своего таланта был человеком конца XX столетия. Плюс к этому советская судьба, выбросившая его в мировую культуру, наградившая ощущением всемирной причастности и вселенского отчуждения. Разыгранная таким образом личная трагедия приобрела всеобщее значение в мире, где единство, столь сильно желаемое, продолжает сказываться трагическим разладом и взаимным непониманием.

В одном из своих эссе Бродский сделал поправку к основной формуле марксизма, сказав, что, конечно, бытие определяет сознание, однако, помимо этого, его определяют и многие другие обстоятельства, прежде всего — мысль о небытии. Эта мысль важна для Бродского и разнообразна у него. Под ее знаком существует вся его поздняя поэзия. Она не сводится только к мысли о смерти, но, напротив, окрашивает мысль о жизни, которая в гораздо большей степени есть не присутствие, а отсутствие: собственное отсутствие там, где сейчас ты хотел бы быть, отсутствие рядом того, кто любим и дорог: «Да и что вообще есть пространство, если не отсутствие в каждой точке тела», — сказано в стихотворении «К Уранию», посвящающем поздний сборник музе астрономии (1987).

Страсть более не дышит в текстах Бродского, как будто он, памятуя о своем больном сердце, не может позволить себе ее взрыв и включает метроном ритма, отодвигает изображаемое на длину взгляда, в даль воспоминания:

Когда ты стоишь один на пустом плоскогорье, под бездонным куполом Азии, в чьей синеве пилот или ангел разводит изредка свой крахмал; когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал, помни: пространство, которому, кажется, ничего не нужно, на самом деле нуждается сильно во взгляде со стороны, в критерии пустоты. И сослужить эту службу способен только ты.

(«Назидание», 1987)

Поэтическое зрение наполняется чувством ответственности — единственного свидетеля; сознания, удостоверяющего наличие пространства. Мерность строки как удары если не колокола, то часового устройства, в любой момент грозящего взрывом.

Размеренная, длинная строка позднего Бродского, кажется, произвела наибольшее впечатление на поэтов (особенно молодых), стала предметом их подражания, но оставила более равнодушными читателей. Отчасти здесь можно прибегнуть к универсальному объяснению, некогда данному Пушкиным падению интереса публики к стихам Баратынского (одного из самых чтимых Бродским русских поэтов): «...лета идут, юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же, и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни. Поэт отделяется от них и мало-помалу уединяется совершенно...»

«Уединяется» — это верно для Бродского, но что сказать о «поэзии жизни»? Что сказать о поэзии и ее возможности вообще? Именно Бродский в своей нобелевской речи процитировал Адорно: «Как сочинять музыку после Освенцима?» Бродский не был бы великим поэтом конца XX века, если бы он не жил с этим вопросом-сомнением — можно ли писать стихи после всего, что пережито и содеяно человечеством в XX столетии? Но Бродский не был бы великим завершителем поэтической традиции, если бы он целиком отдался этому сомнению или ответил на него как-либо иначе, чем он это сделал: «Оглядываясь назад, я могу сказать, что мы начинали на пустом — точней, пугающем своей опустошенностью — месте и что скорей интуитивно, чем сознательно, мы стремились именно к восстановлению ее форм и тропов, к наполнению ее немногих уцелевших и часто совершенно скомпрометированных форм нашим собственным, новым или казавшимся нам таковым, современным содержанием».

Многие стихи Бродского подсказывают прощальный эпиграф. Можно брать почти наудачу. Особенно из поздних стихов, когда он сделал небытие своей темой, ибо жил ощущением покинутого пространства, оставленного телом и на всегда сохраняющего память о нем:

Навсегда расстаемся с тобой, дружок.
Нарисуй на бумаге простой кружок.
Это буду я: ничего внутри.
Посмотри на него — и потом сотри.
(«*To ne Муза воды набирает в рот...*»)

Из опыта изгнанничества развилось поэтическое зрение. Может быть, этот же опыт позволил Бродскому взглянуть на русскую поэзию со стороны и исполнить свою судьбу в ней — быть завершителем. Завершить столетие, до конца которого он немного не дожил (и знал, что не доживет: «Век скоро кончится, но раньше кончусь я...»). Завершить нечто чрезвычайно важное...

С уходом далеко не каждого, даже великого поэта остается ощущение глобальной завершенности. Все бывшее до себя завершил и все идущее вослед начал Пушкин («наше все»). Потом эта идея возникла со смертью Блока: *от Пушкина до Блока* — выражение, ставшее формулой завершенности культурного периода. А со смертью Бродского?

Многое сегодня в нашей культуре побуждает к тому, чтобы подводить итоги: нас привычно вдохновляет каждая дата с нулем на конце, а сейчас начинается новый век. Что-то, безусловно, кончилось в нашей литературной ситуации; какой бы ни была литература впредь, она уже никогда не будет играть той роли, которая ей выпала в России на протяжении двух веков, — быть центром духовной, общественной, политической жизни. Наверное, никогда прежней популярности не вернет себе поэзия, во время «бума» 60-х гг. собиравшая тысячные аудитории на стадионах и при этом сохранявшая интимность, достигая слуха и сердца каждого.

Интересно, как воспринимается наша поэзия сегодня при взгляде на нее со стороны? На этот вопрос ее иностранные читатели и исследователи дают ответ, так или иначе сводящийся к тому, что русская поэзия остается, на их взгляд, несколько старомодной по двум причинам: формально — из-за преобладания в ней рифмы и правильных размеров (ведь мы до сих пор даже переводим в рифму, чего практи-

чески нигде не делают), по сути — из-за ее эмоциональной открытости, готовности бесконечно проговаривать чувства.

Будет ли наша поэзия менее лирической, исповедальной после Бродского, согласимся ли мы сами принять его опыт? Во всяком случае, поэзия Бродского — повод задуматься и подвести итоги.

? 1. Считаете ли вы, что популярность — безусловный знак внутреннего достоинства поэзии или, наоборот, знак того, что она поступается своими ценностями?

2. Как опыт изгнанничества сформировал поэтическое мироощущение Бродского?

3. Почему тема «пространства» становится столь важной в его поэзии?

4. Можно ли писать стихи после жестокого опыта мировой истории XX столетия? Какие перемены неизбежны в результате этого опыта?

5. Что меняется в стихах Бродского с тех пор, как он посвящает их Урании? Кто она?

6. Что имел в виду поэт, говоря, что он «заражен нормальным классицизмом»?

7. Согласны ли вы с тем, что Бродскому выпала роль завершить многое в традиции русской поэзии? Чему именно он подводит итог, что решительным образом меняет?

Так называемый постмодернизм. Поэтического обновления ждали давно, едва ли не с тех пор, как завершился «поэтический бум». Новое в поэзии явилось вместе с общими переменами в жизни и культуре в конце 80-х гг. Сначала радовал сам факт новизны и крушения старого, поэтому вначале все новое называли просто другим: «другая литература», «другая поэзия»...

Затем возникло желание — определить характер нового, найти слово, термин, способный обозначить меняющееся мышление. Попытка объединиться под знаком перемен была предпринята в марте 1991 г., когда в Литературном институте прошла конференция «Постмодернизм и мы».

Объединение не состоялось, « страсть к разрывам » оказалась сильнее ощущения общности, но объединяющее слово вошло в сознание: «постмодернизм». Подслушанное на Западе, это слово начали примеривать к нашей литературной ситуации, впрочем не слишком вдаваясь в тонкости уже двадцать лет разрабатываемой в связи с этим понятием тео-

рии современного искусства, да и просто не зная о попытках предшественников.

В понятии постмодернизма есть одно безусловное достоинство: не навязывается общность, не предписывается единая программа, поскольку фиксируется лишь общность нашего бытия в культуре. В культуре, где слово разошлось с делом, знак с означаемым, поскольку на протяжении XX столетия исчерпали себя те идеологии, та вера, что еще два столетия назад были продиктованы просвещенным Разумом.

Наша ситуация, российская, в этом смысле самая крайняя, самая постмодернистская. Коммунистическая утопия явила радикальным пределом рационалистической веры, ее трагически обманувшим свершением. Наша идеология, как никакая другая, полно и окончательно разошлась с действительностью, и, вероятно, те, кого она вынесла за скобки, поставила вне своего идеологического закона, прозрели первыми или первыми обрели голос. Из них каждый по-своему отрефлектировал постмодернистский характер ситуации.

То, что сравнительно недавно стало фактом общественного сознания, гораздо ранее стало материалом поэзии. Молчание во всех его возможных значениях потаенно пережито поэзией, а с ее явлением на литературной поверхности замечено критикой.

Были ли поэты вынуждены к молчанию или выбирали его как единственный возможный способ выжить и не изменить себе? В любом случае они ощущали себя поставленными перед необходимостью этого выбора.

Вынужденные или выбравшие добровольно, внимающие священной тишине или оглушенные «негативным эхом» и погребенные языковым обвалом — все они родственны в своей причастности к молчанию. Властное родство, даже если не более чем молчаливо подразумеваемое, объясняющее, каким образом в одном пространстве андеграунда могли родиться, в одних поэтических сообществах сойтись и буйные иронисты, и приверженцы молитвенно-тишайших текстов. И для тех и для других условие творчества — отчуждение действительного, дистанцирование от него словом.

Стихотворение «Куликово» входит в едва ли не первую большую подборку стихов Дмитрия Александровича Прийгова, напечатанную альманахом «Зеркала» (1989) — одним из альманахов, предоставивших в эти годы свои страницы «второй» литературе. Год спустя вышел первый его сборник —

«Слезы геральдической души», но в нем — лишь малая часть стихов Дмитрия Александровича Пригова, как он сам обозначил маску академической и официозной серьезности, с которой автор обычно и исполняет свои тексты, написанные в простодушно-штампованной манере *концептуализма*. Манера предполагает минимум авторского вмешательства и максимум доверия — отсюда и маска простодушия — к самому языку. В концептуализме прежнего «лирического героя» заменяет нелирический языковый медиум, транслирующий готовые идеи-концепты:

Надо честно работать, не красть
И коррупцией не заниматься.
Этим вправе вполне возмутиться
Даже самая милая власть,
Потому что когда мы крадем,
Даже если и сеем и пашем,
То при всех преимуществах наших
Никуда мы таки не придем.
А хочется.

Это уже не собственно литературный жанр. Привыкшие годами обходиться без услуг печатного станка, отвергнутые официальной словесностью, поэты новой волны ответно отвергли ее, выработав свои формы — театрализации, действа. Текст — как сценарий для исполнения, для голоса.

С неулыбчивой, никак не обнаруживаемой самим автором иронией демонстрируется абсурдность сущего и общепринятого. То же у Льва Рубинштейна, считающего свои тексты с отдельных карточек: берет карточку, читает фразу, откладывает... То ли информация, готовая для того, чтобы ее заложить в память компьютера, то ли реплики из абсурдистской пьесы, напрочь лишенной сюжета, витающие в воздухе, порождающие какую-то ответную реакцию, которую, однако, ни пониманием, ни коммуникацией не назовешь. Так, лингвистический инстинкт, работающий на автомате.

Литературное движение почти всегда начинается с малого: с группы единомышленников, с кружка. Но ненормально, если кружковая замкнутость становится условием существования на годы, десятилетия. Накопление без выхода, а по сути — склад причудливых, подчас хитроумных, но ненужных, невостребованных вещей. Этой невостребованностью все уравнивается: высокая культура, талант и графомания, застарелый дилетантизм. От этого уравнивания страдают лучшие.

Вырабатывается свой язык-жаргон. Складывается привычка говорить на восприятие, поддержанное общим для всех единомыслием, взаимностью, а когда возникает запоздалая возможность разорвать этот круг, то слово, лишенное привычного резонатора, обескураживающее глухнет. «Тусовочность» была навязана этому поколению, как и значительной части предыдущего, самим фактом вытесненности из литературы. Они привыкли создавать не только текст, но и среду — своего читателя. Они привыкли рассчитывать на резонанс узкого круга. Как бы там ни было, а затянувшееся молчание породило травму поэтического сознания, насищенно утесненного, ограниченного в своем главном праве — высказаться и быть услышанным.

Как повести себя по отношению к миру большого читателя, которого ты лишен? Не заметить? Отбросить его как нечто тебе не нужное — не очень и хочется — или высмеять?

Лицо современной поэзии, пожалуй, по преимуществу смеющееся, хотя не очень веселое. По названию поэмы Тимура Кибирова — «Сквозь прощальные слезы». Опять: «Над кем смеетесь?» Не всем кажется, что над собой, многие думают, что над другими.

Спой же песню мне, Глеб Кржижановский!
Я сквозь слезы тебе подпою,
Подскую тебе волком тамбовским
На краю, на родимом краю!
На краю за фабричной заставой
Силы черные злобно гнетут.
Спой мне песню, парнишка кудрявый,
Нас ведь судьбы безвестные ждут.
Это есть наш последний, конечно,
И единственный, видимо, бой,
Цепи сбрасывай, друг мой сердечный,
Марш навстречу заре золотой!

Центон, что по-латыни в сущности значит «одеяло», сотканное в данном случае из обрывков популярных песен. Свои для каждой эпохи и для каждой главы поэмы. Так теперь поступает каждый иронист, Кибиров отличается не приемом, а отношением к материалу. Он монтирует не отвлеченноязыковые конструкции, а живые фрагменты памяти, петое и пережитое.

Помню собственное ощущение середины 80-х: тогда казалось, что возникает, уже поднялась новая поэтическая вол-

на и что она будет расти. Но слишком скоро стало ясно, что для большинства недавно пришедших что-то кончилось.

Счет перестал идти на группы. Счет пошел на имена, на индивидуальности. Есть Тимур Кибиров, и не имеет большого значения, с кем он начинал, из какой он группы. Он сам по себе, ибо талантлив и оригинален. Точно так же, как теперь вне метафоризма Иван Жданов.

То, что он одарен, было очевидно и по первому еще, как бы до времени, до «новой волны» появившемуся сборнику — «Портрет» (1982). Вторая книга поэта «Неразменное небо» вышла в издательстве «Современник» в 1990 г.:

Если птица — это тень полета,
знаю, отчего твоя рука,
проводя, отпустить кого-то
не вольна совсем, наверняка.

Есть такая кровь с незрячим взором,
что помимо сердца может жить.
Есть такое время, за которым
никаким часам не уследить.

Мимо царств прошедшие народы
листобоем двинутся в леса,
вдоль перрона, на краю природы,
проплынут, как окна, небеса.

Проплынут замедленные лица,
вскрикнет птица — это лист падет.
Только долго-долго будет длиться
под твоей рукой его полет.

Это одно из самых прозрачных, «простых» стихотворений сборника, поскольку здесь, как в притче, ощущается принцип отношений с участием основных символических понятий: *птица* — *полет* — *рука* — *кровь* — *взор* — *время* — *народы* — *небеса* — *лица* — *лист*... И в последней строфе этот ряд еще раз в сжатом изложении: *лица* — *птица*, *лист* — *полет* — *рука*.

Понять — в данном случае значит установить для себя неслучайность этих предметных связей, закрепленных в звуке, например когда из слова «лица» возникают «птица» и «лист». Верным будет сказать и обратное, что оно само из них синтезируется. Так, пожалуй, здесь и происходит: из природного является человеческое, чтобы присутствовать при цикле природной жизни, наблюдать его. Этот сю-

жет сопровождается характерным для Жданова превращением перспективы: вначале — жест руки, провожающей, отпускающей в огромную даль мира; и в конце — жест той же руки, как бы накрывающей мир, весь мир с природностью его листопада, мелькающего падением лиц, народов, т. е. с преходящностью его истории.

Человек, удивленный и познающий, входит в мир, чтобы выйти из него поэтом, держащим мир в своей руке, склонившимся над его текстом. Трудночитаемым текстом, ибо знаки его обманчивы, им не должно доверяться. И что есть знак, что означаемое: «Если птица — это тень полета...»?

В сборник «Неразменное небо» включены небольшие прозаические тексты рядом со стихотворениями, и, видимо, с равными правами. Они сжаты до афоризма, ритмически напряжены — природа слова в них поэтическая.

1. Какой тип языкового сознания, какое отношение слова к предмету характерно для постмодерна?

2. Отличает ли новую поэзию глубина и ощущение ценности культурной памяти?

3. Предпринимают ли современные поэты попытку удержать распадающиеся смысловые связи, восстановить предметное наполнение слова?

Что кончилось и что начинается? Поэзия продолжается, но все чаще говорит о том, как трудно ей это дается. Она продолжается, но со все большим усилием признает и узнает свое продолжение, останавливается перед разрывом традиции.

Вспоминаю, как при выходе поэзии из андеграунда поссорились старшие с младшими. Раздражился Б. Слуцкий:

И хотя в нем смыслу нет,
с грамотишкой худо,
может, молодой поэт
с сотворяет чудо?

Нет, не сотворит чудес —
чудес не бывает, —
он блудет свой интерес,
книжку пробивает.

Поскорей да побыстрей,
без ненужной гордости,
потому что козырей
нету, кроме молодости.

(«Может, этот молодой...»)

Владимир Корнилов, один из тех, кто был отлучен от литературы, вынужден долгое время молчать, писал:

Поэзия молодая,
Тебя еще нет почти,
Но славу тебе создали,
Не медля, твои вожди.

У Слуцкого, как почти всегда с последними стихами, даты нет. У Корнилова она со значением простоявлеена — 1987. Как раз то самое время, когда старшие и младшие вышли из зоны молчания и разошлись между собой по многим пунктам. Вызывающим показалось бытовое поведение младших — тусовочная фанаберия. Они в лучшем случае равнодушны к нравственности, и уж никак нравственная идея не признается подобающим поводом для поэтического вдохновения. Самые принципы шестидесятничества, таким образом, были отвергнуты.

Спор с шестидесятниками сейчас продолжается, но сам тот период литературы и нашей жизни завершен. Впрочем, в поэзии завершен не только тот уже отошедший в историю период, но многое из того, что и гораздо позднее воспринималось с надеждой — как новое, но слишком скоро исчерпало себя, как бы громко ни начиналось, с какими бы фанфарами ни возвещало о своем пришествии.

Сейчас поэзию определяют не группы и направления, а небольшой круг поэтических имен, принадлежащих разным поколениям и представляющих различные поэтические склонности. Некоторые имена как бы заново вернулись после некоторого молчания и забвения, вернувшись новыми стихами и итоговыми книгами, например И. Шкляревский и О. Чухонцев.

Одной из самых заметных фигур стал Евгений Рейн. Что о нем вспоминается прежде всего? Ленинградец, позже осевший в Москве. Из ленинградских шестидесятников, которые в шестидесятые не печатались. Из молодого круга Анны Ахматовой. Старший друг Иосифа Бродского, которого сам Бродский неизменно называл первым, перечисляя своих учителей среди современников. Первый сборник «Имена мостов» Е. Рейн выпустил в 1985 г., когда ему было под пятьдесят. Затем последовали еще две книги, составившие изданное (1993) и книга поэм «Предсказание» (1994).

В предисловии к изданному Бродский назвал Рейна «метафизиком», максимально приблизив к самому себе. Рейн

может показаться метафизиком, ибо инстинктивно ощущает, «что отношения между вещами этого мира суть эхо или подстрочный — подножный — перевод зависимостей, существующих в мире бесконечности» (И. Бродский). Жизненный сор повседневности, так много значащий для поэзии Рейна, переживается им в своей призрачности, на пределе распада, исчезновения.

Действительно, мгновение — важнейшая единица измерения времени в мире поэзии Рейна. И все-таки он не торопит время, не спешит заглянуть через голову сейчас в никогда. Он сосредоточен на переживании каждого сущего мига и готов вернуться к нему памятью, чтобы пережить снова — как однажды бывшее, а не как уже минувшее. В этом смысле Рейн — прямая противоположность Бродскому, по крайней мере в последние полтора десятилетия острее всего ощущавшему небытие, отсутствие, пространство не под знаком времени, а под знаком вечности. Не метафизическое — «уж нет», а физическое — «были» задает тон поэтическим воспоминаниям Рейна.

Уровень и разнообразие современной поэзии неплохо представляет серия поэтических сборников, издаваемых в Петербурге Пушкинским фондом. Там и уехавшие Б. Кенжеев, А. Лосев, А. Цветков, и вернувшийся Ю. Кублановский. Недавний андеграунд, московский и питерский: И. Жданов, Е. Шварц, С. Гандлевский. Не успевший по возрасту побывать в андеграунде — Денис Новиков, звезда первой величины поэзии шестидесятников — Белла Ахмадулина и, вероятно, наиболее признанная из современных поэтов — Инна Лиснянская... Все очень разные.

Сами поэты говорят сейчас о нежелании группироваться по какому бы то ни было принципу. Кружковое, групповое сознание последних лет оказалось едва ли не более сковывающим и обязывающим, чем прежнее членство в Союзе писателей. На эту тему есть замечательное стихотворение у Татьяны Бек о том, что любая несвобода, карнавальная, строевая, светская, все равно — *не* свобода:

Назло хороводу, отряду, салону
Я падаю, не подстилая солому,
И в кровь разбиваюсь, и тяжко дышу.
...Химическим карандашом по сырому
Обрывку бумаги письмо напишу
Тому, кто в отряде, в плеяде, в салоне
По струнке стоит и к сороке-вороне:

Ко мне — безучастие кажет свое,
А сам обмирает — как стиснутый в «зоне»
На вольное в небе глядит воронье.

Достоинство стиха определяется не только его внутренними свойствами, но и его резонансом, обращенностью его смысла вовне — ко времени. И это стихотворение звучит такой же блестательной характеристикой-признанием текущего десятилетия, каким для другого было хрестоматийное самойловское: «Вот и все. Смежили очи гении...» И еще: достоинства стиха неотделимы от достоинства личности и судьбы их написавшего. Достоинство и стиха и человека в стихах Т. Бек, печатающейся уже четверть века, было всегда, но в последние годы они приобрели силу голоса и звучания. Поразительна сущность этой поэзии. Она именно о том, что необходимо услышать, о чем другие забыли или не решились сказать.

Таков весь сборник Т. Бек — «Облака сквозь деревья. Новая книга стихотворений» (1997). Это одна из лучших книг современного поэта за последние годы. Ей свойственны черты столь редкого теперь классического стиля — память, достоинство и свобода; свобода не от кого-то или чего-то, свобода не против, а свобода для — для себя, для своей поэзии.

В ожидании, обращенном к современной поэзии, я хотел бы согласиться с И. Роднянской: «...в какой-то момент сложилось неверное представление об исчерпанности классической поэтики к середине XX в. или того ранее». Статья 1987 г. называлась «Назад к Орфею». С ней хочется согласиться, лишь несколько расширив само понятие классичности, имея в виду не только пушкинское начало, а необходимость вернуться в русский XVIII в., чтобы продолжить его, даже иногда в обход Пушкина; вернуться в европейское барокко (которое для нашей поэзии приблизил опыт И. Бродского), чтобы дать русской поэзии то, чего она просто не знала или даже что сознательно отвергла с позиций пушкинской ясности, с позиции традиционной для русской культуры трудной совместимости духовного и светского начал.

Впрочем, это соединение возможно не только в остром перепаде метафорического стиля, ощущающего противопоставленность небесного и земного, чтобы ее преодолеть, оно возможно и в другой, как будто бы более традиционно классической, стилистике. Ее пример — поэзия И. Лиснянской,

которая с выходом ее избранных сборников, и прежде всего книги «Из первых уст» (1996), предстала очень значительным поэтом. В этой книге стихи за тридцать лет, писавшиеся без надежды на публикацию, писавшиеся потому, что поэт не может молчать, даже когда ему запрещают не только печататься, но и говорить, быть собой, грозят отлучением. Это многолетняя судьба И. Лиснянской, нерв ее поэзии:

Слыть отщепенкой в любимой стране —
Видно, железное сердце во мне,

Видно, железное сердце мое
Выдержит и не такое еще,
Только все чаще его колотье
В левое мне ударяет плечо.

Нет, это бабочка в красной пыли
Все еще бьется о стенку сачка...
Матерь, печали мои утоли!

Время уперлось в стенные часы,
Сузился мир до размеров зрачка,
Лес — до ресницы, река — до слезы.

Неприбранные рифмы. Стих, ищущий просторечного слова и без труда поднимающий просторечие до молитвы, обыденность до вечности, сообщающий классическое достоинство самой поэзии.

Кажется, не критики, а поэты ощущают сейчас неисчерпанность классических путей, возвращаются на них для того, чтобы пройти непройденное, тем самым возвращая не только в поэзию, но и в нашу жизнь достоинства — стиха, слова, личности.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Традиция

Книжная поэзия

Культурная память

Метафоризм

Звуковая метафора

Раскрытая метафора

Зримость

Предметность

Вещественность

*Постмодернизм
Андерграунд
Ироническая поэзия
Концептуализм
Центон*

- ? 1. Что поэты старшего поколения, во всяком случае некоторые из них, ставили в вину поэтам «новой волны»? Было ли это чисто поэтическое несогласие и расхождение?
2. Какую опасность для поэта таит групповое мышление?
3. Какой смысл мы вкладываем, говоря о классических достоинствах стиха и о классическом образе поэта?

Темы устных сообщений и рефератов

1. Может ли существовать поэзия вне традиции?
2. Почему имя Тютчева оказалось наиболее близким многим поэтам в эпоху после поэтического бума?
3. Чем вызвана «ностальгия по настоящему» в поэзии А. Вознесенского?
4. Какой жизненный опыт оказался наиболее питательной средой для поэзии 70-х гг.?
5. Природа и цивилизация в современной поэзии.
6. Зримость как свойство поэтического образа.
7. Поэзия И. Бродского: архаическая или новаторская?
8. Стала ли современная поэзия менее лирической?

Советуем прочитать

Чупринин С. Крупным планом: Поэзия наших дней: Проблемы и характеристики. — М., 1983.

Это очерк о творчестве отдельных авторов, увиденных С. Чуприным крупным планом. Среди тех, о ком идет речь, — поэты, более всего привлекавшие читательский интерес: Д. Самойлов, Ю. Левитанский, В. Соколов, А. Вознесенский, Ю. Мориц, А. Кушнер...

Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. — М., 1997.

Книга интересна богатством материала и осведомленностью автора в многообразии так называемой «другой» литературы. Ограниченностю выраженной точки зрения заключается в отказе автора принять во внимание, рассматривать в качестве серьезной поэзии что-либо существовавшее в подцензурных условиях советской печати или созданное в русле классических традиций. См. также статьи М. Айзенberга: Точка сопротивления // Арион. — 1995. — № 2; Власть тьмы кавычек // Знамя. — 1997. — № 2.

Шайтанов И. В жанре эпилога // Арион. — 1995. — № 4.

Шайтанов И. Бывшее и несбывшееся // Арион. — 1998. — № 1.

В этих двух статьях сделана попытка подвести итог тому, что в последнее десятилетие века претендовало на лидерство в поэзии, оценить, как поэтическое слово реагировало на изменившуюся культурную ситуацию в конце 80-х гг. и каковы реальные результаты этого обновления. Обе статьи напечатаны в единственном в России журнале поэзии «Арион» (ред. А. Алехин), целью которого при его создании (1994) было показать все наиболее ценное (учитывая существующее разнообразие индивидуальных манер и вкусов) и без которого сегодня трудно представить современное состояние русской поэзии.

РУССКАЯ ПРОЗА в 50—90-е годы

НОВЫЙ ТИП ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕЧЕНИЯ. ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ И ИСТОРИЧЕСКИ-КОНКРЕТНОЕ В ХАРАКТЕРАХ. ОБНОВЛЕНИЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ФОРМ

Сороковые годы как этап осмысления Великой Отечественной войны, предшествующий «оттепели», имели свои обретения и утраты, отразившиеся в самом характере литературного процесса.

Литературный процесс, управляемый свыше, преисполненный единомыслия, стал единственной нормой и способом бытия множества писателей. Напомним некоторые вехи этих ограничений свободы. Чаще всего этими ограничительными столбами были пресловутые постановления по вопросам литературы, печати, репертуара, неудачных оперных спектаклей.

Впрочем, не следует сужать представление об этой эпохе только до уровня безусловно заданных произведений, игравших роль прожектора, направленного на образец для подражания, — таких, как «Далеко от Москвы» (1948) В. Ажаева, «Кавалер Золотой Звезды» (1947—1948) С. Бабаевского, «От всего сердца» (1948) Е. Мальцева, «Счастье» (1947) П. Павленко и др.

В литературе этих лет вопреки всяким догмам, предписаниям происходило накопление положительного опыта, углубление реалистических традиций.

В 50-е гг. появились художники, которые искали иной путь к народу. Этот путь, часто сопряженный с непониманием, травлей (арестов писателей, исключая кампанию против «космополитов», не было!), прочерчивали рассказ «Возвращение» А. Платонова, поэма «Дом у дороги» А. Твардовского, роман «Русский лес» Л. Леонова, очерки «Районные будни» В. Овечкина и, наконец, коллективная лирическая летопись, впрочем со строго индивидуальными мелодиями, — поэзия

фронтового поколения (Б. Слуцкого, А. Межирова, А. Фатьянова, С. Орлова, Е. Винокурова, С. Гудзенко, П. Шубина, Ю. Друниной и др.). Не преуменьшая достоинств этих и других художников, выделим две фигуры, по-разному значимые и для этого периода, и для всего художественного ренессанса 60—80-х гг.

Виктор Платонович Некрасов (1911—1987) и его повесть «В окопах Сталинграда» (1946) — это уникальное для всей литературы 40-х гг. явление. Впервые, вероятно, в истории батальной прозы явилось произведение, написанное в спокойной, «чеховской» манере, без подчеркивания исключительности ситуаций, концентрации страстей, патетики. Писатель попросту не дал ограбить, обесцветить свою биографию, свой опыт фронтовика, не пожелал внести в облик своих героев поправок на величавость, грандиозность.

В повести В. Некрасов заговорил о своих героях как бы «вполголоса», не пытаясь перекричать войну, с позиций «окопной правды». Неожиданностей в этой повести было много.

Например, главный герой повести молодой интеллигент Керженцев, предшественник будущих лейтенантов из повестей Ю. Бондарева, Г. Бакланова, К. Воробьева, говорит: «Хуже нет лежать в обороне». Естественно, что читатель предполагает: страшны налеты, обстрелы, а ты неподвижен, как мишень, «удобен» для истребления, да еще в степи. Нет, оборона, оказывается, плоха другим: «Каждую ночь — проверяющий. И у каждого свой вкус!» Но и отступления, отходы тоже противны: только выроешь окопы, соорудишь землянки — звучит приказ отходить по запруженной дороге, по бездорожью, и снова рытье земли... Ординарец Керженцева, хозяйствственный солдат Валега, еще обыкновеннее, проще, прозаичнее, начиная с одежды: «Ботинки ему непомерно велики — носки загнулись кверху, а пилотка мала, торчит на самой макушке. Я знаю, что в ней воткнуты три иголки — с белой, черной и защитного цвета ниткой».

Эта пара, Керженцев — заботливый Валега, отчасти напоминающая Гринева и Савельича («Капитанская дочка»), вовсе не иллюстрирует единство народа и интеллигенции. Их нравственные взаимосвязи в чем-то проще, душевнее, их



глубина обозначается в бытовых деталях: Керженцев знает даже об иголках, о «тайных» запасах своего солдата, но и тот вовремя поправляет командирские планы. Их патриотизм тоже по-чеховски стыдлив, скрыт иронией. Попали Керженцев и его друг Игорь в один семейный, тихий дом, где царила тишина, где красавая девушка играла на пианино. Но, увы, и эта уютная среда, и музыка почему-то стали вдруг неприятны герою: «Почему? Не знаю. Знаю только, что с того момента, как мы ушли с Оскола, нет — позже, после сараев — у меня все время в душе какой-то противный осадок. Ведь я не дезертир, не трус, не ханжа, а вот ощущение такое, будто я и то, и другое, и третье».

Отходы, торжество врага — это и мучающие сознание взгляды мирных жителей, оставляемых на произвол фашистов...

Керженцев первым — задолго до «оттепели», до Е. Носова с его ездовым Копешкиным («Красное вино победы») и др., — угадал истинный патриотизм рядовых людей, похожих на его Валегу:

«Валега вот читает по складам, в делении путается, не знает, сколько семью восемь, и спроси его, что такое социализм или родина, он, ей-богу, толком не объяснит: слишком для него трудны определяемые словом понятия. Но за родину — за меня, Игоря, за товарищей своих по полку, за свою покосившуюся хибарку где-то на Урале, за Сталина, которого он никогда не видел... — он будет драться до последнего патрона. А кончатся патроны — кулаками, зубами... Вот это и есть русский человек. Сидя в окопе, он будет больше старшину ругать, чем немцев, а дойдет до дела — покажет себя».

Виктор Некрасов создал традицию камерно-лирического, сдержанного повествования о человеке на войне: через 15 лет ее продолжат многие создатели «лейтенантской прозы» — в особенности В. Богомолов, В. Быков, В. Кондратьев, Б. Васильев... На окопном пятаке войны, в пространстве действия роты, маленькой разведгруппы, «батальонов, которые просят огня», возникали достаточно драматичные испытания душ, человечности.

Константин Георгиевич Паустовский (1892—1968) — мастер новеллы, начавший свой творческий путь еще в 30-е гг., именно в 40—50-е гг. обрел значение ключевой фигуры литературного процесса, связывающей классический период русской прозы (особенно «малоформатной», чеховско-бунин-

ской) и современность. Константин Паустовский и в послевоенные годы писал рассказы в привычной для него лирической манере. Он не просто соединял слово, краски, звуки, слышал музыку Чайковского и видел пейзажи Нестерова, Плаستова, когда писал свои пейзажи. Для него, автора «Повести о лесах» (1948), природа — это пиршество красок, живой организм из трав, воздуха, солнечных лучей, усилий животворящей почвы.

«У самой воды большими куртинаами выглядывали из зарослей мяты **невинные голубоглазые** незабудки. А дальше, за свисающими петлями ежевики, цвела по откосу дикая рябинка с **тугими желтыми** соцветиями. Высокий красный клевер перемешивался с мышиным горошком и подмареником, а надо всем этим тесно столпившимся содружеством цветов подымался исполинский чертополох. Он крепко стоял по пояс в траве и был похож на рыцаря в латах со стальными шипами на локтях и наколенниках.

Нагретый воздух над цветами „мрел“, качался, и почти из каждой чашечки высовывалось полосатое брюшко шмеля, пчелы или осы. Как белые и лимонные листья, всегда вкось, летали бабочки». Так писатель открывает читателю сферы, которые недоступны простому зрению.

Читать такие якобы «асоциальные» новеллы Паустовского, как «Телеграмма», «Дождливый рассвет», «Кордон 273», «Ильинский омут», «Старый член», его жизнеописания Чайковского, Андерсена, книгу о творчестве «Золотая роза» — подлинное наслаждение. Его художественные миры, в которых гармонично слиты описание, чувство авторского восхищения прекрасным и тревожной заботы о природе (экологический подтекст), усилены пониманием законов совершенства в жизни природы.

Молодые прозаики 60—80-х гг. — и среди них Юрий Казаков, Евгений Носов, Виктор Лихоносов, Юрий Куранов и др. — учились у Паустовского. Да и более старшие новеллисты Сергей Антонов (1915—1995), автор рассказа «Дожди» (1951), повести «Дело было в Пенькове» (1956), Юрий Нагибин (1920—1994), написавший рассказы «Зимний дуб» (1953), «Свет в окне» (1956) и др., также продолжили в своем творчестве традиции К. Паустовского.

«Оттепель» (1953—1964) — начало самовосстановления литературы и нового типа литературного развития — получила свое определение по одноименной повести 1954 г. И. Г. Эренбурга (1891—1967). Она была для писателей не

кратковременным состоянием освобождения, отрезвления от догм, от диктата разрешенной полуправды, а достаточно длительным процессом. «Оттепель» имела свои этапы и продвижения вперед и возвратные движения, реставрацию старого, эпизоды неполного, частичного возвращения к «задержанной» классике (например, возвращение романа «Мастер и Маргарита» в 1966 г. или выход 9-томного собрания сочинений И. А. Бунина в 1956 г.).

Первый отрезок «оттепели» (1953—1954 гг.) связан прежде всего с освобождением от предписаний нормативной (канонической) эстетики, «правил» подхода к действительности, отбора «правды» и «неправды», возникших в предвоенные и послевоенные годы и отражавших их суровый характер, их несвободу. В 1953 г. в № 12 журнала «Новый мир» появилась статья В. Померанцева «Об искренности в литературе», в которой автор указывал на весьма частое расхождение между лично увиденным и познанным писателем и тем, что ему же предписывалось изображать, что официально считалось правдой. Так, правдой в войне считалось не отступление, не катастрофа 1941 г., а только пресловутые победные удары. И даже писатели, знавшие о подвиге и трагедии защитников Брестской крепости в 1941 г. (например, К. М. Симонов), до 1956 г. не писали о ней, вычеркивали ее из своей памяти и биографии.

Второй этап «оттепели» (1955—1960 гг.) — это уже не сфера теории, а серия художественных произведений, утверждавших новый тип взаимосвязей писателя и общества, право писателя видеть мир, каков он есть. Это и роман В. Дудинцева «Не хлебом единым» (1956), и крестьянский рассказ «Рычаги» вологодского поэта А. Яшина, и его же стихи из сборника с характерным названием «Босиком по земле» (1965), очерки и повести В. Ф. Тендрякова «Падение Ивана Чупрова» (1954), «Ненастье» (1954), «Тугой узел» (1956). Они и стали, наряду с ранее появившимися очерками «Районные будни» и «Трудная весна» (1956) В. В. Овечкина, истоками публицистической ветви «деревенской» прозы.

Третий, и последний, отрезок «оттепели» (1961—1963 гг.) правомерно связан с романом писателя-фронтовика Ю. В. Бондарева (род. 1924) «Тишина» (1961), пьесами В. С. Розова (род. 1913) — в особенности с пьесой «Вечно живые» (1956) («Летят журавли» — название ее киноварианта), романом в защиту пленных советских солдат «Пропавшие без вести» (1962) С. П. Злобина (1903—1965), ранними повестями и романами В. Аксенова, поэзией Е. Евтушенко и других в жур-

нале «Юность» и, безусловно, с первым достоверным описанием лагеря — повестью «Один день Ивана Денисовича» (1962) А. И. Солженицына... 1964—1985 гг. называют огрубленно и упрощенно «годами застоя»: это явно несправедливо ни по отношению к нашей науке (наша страна была первой и в космосе, и в сфере многих научных технологий), к искусству (вспомним симфонии Д. Д. Шостаковича, фильмы А. Тарковского и др.), ни к литературному процессу. Масштабы свободы художников в эти годы были так велики, что впервые после 20-х гг.:

1) родились новые литературные направления в литературном процессе, целые течения «деревенской» прозы, «войной» прозы, прозы, условно говоря, городской, или «интеллектуальной», расцвела авторская песня (В. Высоцкий, А. Галич и др.) и студийный театр;

2) эти течения оказались не только тематически, проблемно едиными, но едиными в совершенно ином, качественном плане;

3) была создана историческая романистика В. С. Пикуля (1928—1989), в частности его роман о Г. Распутине «У последней черты» (1979), роман-эссе В. Чивилихина «Память» (1982) о поисках «гения без имени», доселе безвестного создателя «Слова о полку Игореве», наконец, романы Д. Балашова о вольном Новгороде, о «младших государях» русских;

4) появились специфические работы о русской религиозно-нравственной идее в искусстве — «Письма из Русского музея» (1966), «Черные доски» (1969) Вл. Солоухина;

5) возникла историко-революционная романистика А. И. Солженицына («Красное колесо»);

6) произошел взлет научной фантастики, расцвет социальной антиутопии И. А. Ефремова: «Туманность Андромеды» (1958), «Лезвие бритвы» (1963), «Час быка» (1970) — и братьев Стругацких: «Улитка на склоне» (1966), «Гадкие лебеди» (1972), «Пикник на обочине» (1972), «Жук в муравейнике» (1979).

«Деревенская» проза 60—80-х гг.: ее истоки в «натуральной школе» В. В. Овечкина и Е. Я. Дороша. Общность нравственно-философских исканий. Впервые в истории русской советской прозы именно жанр делового очерка или лирического дневника — цикл очерков «Районные будни» В. В. Овечкина и «Деревенский дневник» Е. Я. Дороша — стали истоком течения, имевшего огромный обновляющий смысл.

Что такое очерк? Проблемный, путевой или портретный?

Это жанр, средний между исследованием и рассказом, как правило, бессюжетный, нравоописательный, с огромной «организующей», т. е. объясняющей, ролью автора. Владимир Даля, составитель известного «Толкового словаря живого великорусского языка», дал такое определение этого жанра: «Очерчивать — обводить, обозначать чертами, обрисовывать, сделать очерк, ограничить линиями, чертами... Очерк — рисунок без теней, письменное и краткое описание чего-либо в кратких чертах».

Повести Б. Можаева «Живой» (1966) и В. Белова «Привычное дело» (1966): глубина и цельность нравственного мира человека от земли. Оба писателя — и **Борис Андреевич Можаев**, выходец из рязанского села Пителина, морской офицер, автор повестей «Власть тайги» (1958) и «Полюшко-поле» (1965), и **Василий Иванович Белов**, выросший в воло-

годском селе Тимониха, окончивший в 1964 г. Литературный институт в Москве, — к середине 60-х гг. прекрасно осознавали, что всей прозе о деревне остро не хватает одного героя: человека от земли, рядового крестьянина. Причем такого, который жил бы обычной крестьянской жизнью.

Борис Можаев (1923—1996) в повести «Живой» (и в спектакле Театра на Таганке времен Ю. П. Любимова) уже более свободно развертывает характер озорного, вызывающе-дерзкого мужи-

ка Федора Кузькина (а вся его дерзость от нужды, это те выдумки, на которые «голь хитра») в комичных коллизиях весьма занимательного сюжета. Кузькин, живущий в рязанском селе с большой семьей, решил... выйти из колхоза! Целая буря тревог, угроз со стороны «руководства» поднялась вокруг этого «хулиганского» решения. Тем более что Кузькин основывает свое решение — на чем? — на Конституции и на тексте «Интернационала».

Сюжет повести возникает, усложняется благодаря усилиям двух сторон. С одной стороны, Кузькин, затевающий суд, пишущий письма начальству на этом «казенном» языке, пугает начальство, давно не читавшее Конституции, глупо мычащее (не поюще) на торжественных заседаниях какие-то обрывки фраз из «Интернационала». С другой — напуган-

ное руководство наседает на демагога, «трепача» Кузькина, то отнимая у него огород, последние вещи, то вдруг задабривая этого бунтаря. Комические элементы, народно-смеховая культура обогатили возможности «деревенской» прозы.

«Привычное дело» В. И. Белова (род. 1932) — поэтизация избы, народного уклада, традиций крестьянской культуры. Эта небольшая повесть с нарочито скромным, но трагически-напряженным названием, внутренним рефреном «привычное дело — жизнь» появилась вначале в провинциальном журнале «Север» (Петрозаводск). Василий Белов был уже известен. Он начинал как поэт, ученик известного вологодского поэта, жившего в Москве, Александра Яшина, выступившего в 1956 г. с рассказом «Рычаги», повестью «Вологодская свадьба» (1962). В 1961 г. В. Белов опубликовал рассказ «Деревня Бердяйка» — о тихой трагедии, умирании одной деревни, где уже давно не слышат криков новорожденных... Этот рассказ вводил читателя в круг главных гуманистических проблем творчества В. Белова.

И прежде всего он заставлял услышать его тревогу: деревня живет не просто плохо, бедно — она живет за чертой милосердия, сострадания, обычного человеческого внимания! Она выживает, а не живет...

Повесть «Привычное дело» невелика по объему, проста по составу героев — это многодетная семья крестьянина Ивана Африкановича Дрынова и его жены — доярки Катерины, их соседи, друзья. В персонажный ряд в качестве равноправных членов семьи и сельского сообщества включены и корова-кормилица Рогуля, лошадь Пармен. Вещи, окружающие Ивана Африкановича, — колодец, баня, родник, наконец, заветный бор — тоже члены его семьи.

Это святыни, опора его, помогающая выжить. «Событий бытия» в повести немного: труд Катерины, поездка Ивана Африкановича в город, «на чужбину», с мешком лука ради спасения семьи, заработка. Читатель встречается с очень стыдливой в проявлении высоких чувств семейной парой. «Нипошто пришел, нипошто», — говорит, например, на своем говоре Катерина, когда Иван Африканович прибежал в роддом. Но она любит в муже это «непослушание», ради таких мгновений она готова к бесконечному труду во имя своего дома, семьи.



Щемит сердце, когда читаешь, как Иван Африканович, пережив похороны жены, раздав часть детей по приютам, по родне, горюет в сороковой день на могиле жены:

«...А ведь дурак был, худо тебя берег, знаешь сама... Вот один теперь... Как по огню ступаю, по тебе хожу, прости... Худо мне без тебя, вздоху нет, Катя. Уж так худо, думал за тобой следом... А вот оклемался... А твой голос помню. И всю тебя, Катерина, так помню, что... Да. Ты, значит, за робят не думай ничего. Поднимутся. Вон уж самый младший, Ванюшкой, слова говорит... такой парень толковый и глазами весь в тебя. Я уж... да. Это буду к тебе ходить-то, а ты меня и жди иногда... Катя... Ты, Катя, где есть-то? Милая, светлая моя, мне-то... Мне-то чего... Ну... теперече... вон рябины тебе принес... Катя, голубушка».

В этом фрагменте «сказа» с типично крестьянскими повторами («худо мне», «худо» вместо «плохо», «больно»), с языческим ощущением неразделимости бытия, стиранием границ между жизнью и смертью («посмертием»), с редкими вкраплениями патетики («Милая, светлая моя») ощутим редкий слух В. Белова на народную речь, очевидно его искусство вживания в народный характер. Это искусство раскроется и в его «Плотницких рассказах» (1968), где спорят два «заклятых друга» Авенир Козонков и Олеша Смолин, в «Бухтинах вологодских» (1969), в большом романе о колхозной жизни «Кануны» (1972—1976).

Этот якобы «пассивный» герой то активно взывает к миру о сострадании, о милосердии к деревне, то ведет мучительную борьбу за свой дом как уголок России, очаг выживания, за родник очеловеченного бытия. «Выживу я — выживет и народ!» — словно говорит этот бесправный, беспаспортный герой, то и дело сгоняемый даже с дорогой ему земли.

Что священно, вечно, бесценно для Ивана Африкановича, для Катерины? Они, пожалуй, даже и не признаются, что самое простое, «дешевое», легко дающееся им дороже всего. Так, «фокусом» дорогого им пространства является в повести их изба, их «дом». Он совсем не богатый, не «дорогой», во всем обычный — с передним углом, с самоваром, печью, с жердью, привинченной к потолку, люлькой («очепом») для покачивания колыбели очередного младенца. «Очеп» своего рода «ось» всего деревенского, изолированного мира. В «Прощании с Матерой» В. Распутина такой «осью», на которой как бы кружилось все колесо быта, мироздания, был посредине села царственный лиственица, святое дерево.

Дом Ивана Африкановича вынес множество ударов — и вечную нужду послевоенных лет, эксперименты «раскрестьянивания», но чудом уцелел благодаря «ладу», крестьянской памяти, здравому смыслу, защитной силе семьи. Вся повесть — это цепочка комических или шутейных ситуаций, сцен трудов и необидных ссор героев в рамках «своего», природного мира, «деревенского космоса», живущего по законам гармонии, «лада».

Однако не следует видеть в В. Белове, авторе «Привычного дела», морализатора, проповедника, недруга городской цивилизации. Он не является таковым даже в романе «Все впереди» (1986). В. Белов, безусловно, испытывает немалое творческое счастье, вживаясь в характеры своих «детей земли», вслушиваясь в их голоса (он умеет изображать и само слово, поэзию «сказа»), искусно соединяя пестрые сценки в единое целое. Писатель показывает, как его герой тайком по ночам косит сено в лесу для своей коровы («третью ночь спал Иван Африканович всего часа по два, дело привычное»), как он же яростно требует справку на паспорт для поездки в город («ступил на середину contadorы и закричал: — Справку давай! На моих глазах пиши справку!»). И в финальные картины повести тоже вплетены сцены, раскрывающие этот же характер. Потеряв Катерину, Иван Африканович заблудился в лесу, беспомощно подставил лицо «беззвучному прилипчивому дождю», услышал какой-то «всесветный и еще призрачный шум»... Но каким-то чудом отчаяние было побеждено, герой вернулся в деревню, в осиротевший дом...

Оттого, что взгляд писателя все чаще начинал обращаться в прошлое, к фольклору, народной эстетике, проза В. Белова становилась еще современнее. Нынешний «разлад» может исправить былой «лад» (гармония между человеком и природой). Итог многих суждений В. Белова о «ладе» в связи с повестями Белова, самой книгой «Лад», этой энциклопедией жизни крестьянина, насыщенной преданиями, сказками, рассказами-картинами, подвел исследователь Ю. Селезнев:

«Цель его («лада»). — В. Ч.)... в том, чтобы через многообразие проявлений народной жизни осмыслить основания, понять природу ее единства, ее целостности. Эту основу... Белов и воплотил в понятии „лад“».

Это чрезвычайно емкое русское слово действительно является собой единство многообразия: это и вселенский лад — целый мир, гармония миропорядка; это и лад определенно-

го уклада общественной жизни — жизни и любви: дружба, братство, добрососедство, взаимопонимание; и жизни семейной: лад — это супружество, лада — любимый, милый, желанный человек; и трудовой — ладить — делать хорошо, с умением, вкусом... лад — это согласие, гармония».

Валентин Григорьевич Распутин (род. 1937): «**Прошение с Матерой**», поиск праведнических характеров. Писатель родился в селении Усть-Уда Иркутской области (впоследствии исчезнувшем, попавшем в зону затопления), окончил университет и некоторое время работал журналистом в сибирских газетах. В очерке «Иркутск с нами» (1979) он, обычно чуждый патетики, громких слов, скажет о Сибири, Байкале, о родине почти как певец «Русского леса» Леонид Леонов:



«Удивительно и невыразимо чувство Родины... Какую светлую радость и какую сладчайшую тоску дарит оно, навшая нас то ли в часы разлуки, то ли в счастливый час проникновенности и отзыва! И человек, который в обычной жизни слышит мало и видит недалеко, волшебным образом получает в этот час предельные слух и зрение, позволяющие ему опускаться в самые заповедные дали, в глухие глубины истории родной земли... **Былинный источник силы от матери-земли представляется ныне не для избранных**, не для богатырей только, но для всех нас источником исключительно важным и целебным, с той самой волшебной живой водой».

Первая повесть В. Распутина «Деньги для Марии» (1967) показала массовому читателю, что молодой писатель высоко ценит в прозе сюжетное начало, мгновенную драматизацию будничного течения жизни, ценит такое «нарушение» покоя, которое как вспышка озаряет всю жизнь героев и «тихой Родины». Чаще всего это нарушение — беда, «знак беды», как назвал свою повесть о войне В. Быков.

В первой повести беда вроде бы небольшая: у продавщицы сельского магазина Марии обнаружилась недостача в тысячу рублей.

Это был уже новый сюжет для «деревенской» прозы: у В. Белова все дурное, опасное заботливо удалялось за око-

лицу, подальше от идеальной деревни... В. Распутин вызвал на особый суд совести самих жителей деревни, саму среду, ее нравственные начала, коллективную душу.

Повесть «Последний срок» (1970). В ней — катастрофа ухода из жизни, вернее, ее ожидание, смягчена: старуха Анна действительно многое пережила, вырастила детей, она умирает в родном доме, она видит круг близких ей людей (кроме загадочно не явившейся любимой дочери Таньчоры). Да и сама смерть ее случилась как бы за кулисами: дети не дождались ее и разъехались до смерти матери.

Повесть в целом порой вовсе не выглядит трагичной.

Сыновья Анны Михаил и Илья, запасшись водкой для поминок, не выдержали «простоя», затянувшегося ожидания и крепко выпили. Дочери — эгоистка Люся и простодушная Варвара — едва не поссорились из-за своей доли у постели матери: Варваре кажется, что Люся совсем не заботилась о матери, а все заботы возложила на нее и брата Михаила. Это чисто бытовые неполадки, раздоры среди своих.

Кстати, мотив ссоры даже у гроба сближает повесть В. Распутина с рассказом А. Платонова «Третий сын» (1938). У Платонова собирались на похороны матери шестеро сыновей («громадные мужчины — в возрасте от двадцати до сорока лет») и после встречи, воспоминаний о детстве начали веселую возню, передразнивая друг друга, их охватила радость свидания. Платонов — тоже христианская душа, даже более строгая, аскетичная — сурово «окрикнул» расшалившихся детей: один из них, «третий сын», вернулся во тьму комнаты, где стоял гроб, и упал безмолвно («голова его ударила, как чужая, о доски пола»), а другие среди ночи оделись, разбрелись по двору и заплакали, «точно мать стояла над каждым»...

У Распутина такого нажима на души нет, его печаль светла и снисходительна к слабостям детей. Старуха Анна не умеет осуждать детей, нависать над их душами, она, может быть, даже не видит их грехов. Ее заветы предельно просты, и к встрече с обителю вечной жизни она готовится, как хозяйка к празднику: она простилась с подругой, такой же старой, Миронихой, научила дочь Варвару, как следует ей оплакать мать по обычаю, «обвыть». Единственная загадка для нее: почему не приехала самая добрая, нежная, любящая дочь Татьяна (Таньчора). Что случилось? Почему душевный зов словно не дошел до нее?

Еще трагичнее, двойственное состояние души сына Михаила (в его доме мать и жила и умирает). С одной стороны, он смутно догадывается о глубине чувств, прозрений матери, о ее великой роли и в его жизни: «Скажем, от нашей матери давно уже никакого проку, а считалось, первая ее очередь, потом наша. Вроде загораживала нас, можно было не бояться... Вроде как на голое место вышел и тебя видеть...» С другой стороны, ему уже и страшно за нынешнее поколение, за своих детей: кого он защитит, загородит, если он и работу уже не чувствует (не работа пошла, а «лишь бы день оттрубить»), и безнадежно сдается в плен водке. Как и целые семьи других, «унесенных водкой», живущих не в жизни, а в деградации псевдожизни: «Жизнь теперь совсем другая, все, посчитай, переменилось, а они, эти изменения, у человека добавки потребовали... Организм отдыха потребовал. Это не я пью, это он пьет...»

Валентин Распутин объективно запечатлел ситуацию, весьма драматичную для русского человека конца XX в.: он утратил опору в незыблемой, как казалось до этого, официозной идеологии, предписанной морали, на него надвинулись новые, непонятные ему силы — власть денег, тупого волюнтаризма всяких перестроек, ломок, «затоплений», «пожаров», осветивших облик «нелюдей»... Как устоять, где взять силы, веру, сберечь себя? Или вымаливать помощи у Бога, или вносить «добавку» — в виде водки — в организм, как Михаил, т. е. медленно убивать себя?

Повесть «Живи и помни» (1975). В центре конфликта повести — деревенская женщина Настена, которой тоже безумно трудно жить без опоры, без ясного понимания и оправдания своего поведения и поведения мужа Андрея.

Настена укрыла бежавшего после пребывания в госпитале мужа Андрея, приняла из жалости, сострадания его вину (дезертирство) на себя.

Настена укрывает Андрея. И в это роковое время в грязной пещере, на острове, втайне ото всех, она, так жаждавшая и до войны материнства, ощутила в себе биение новой жизни... Ее израненное, осажденное ударами судьбы воображение явно не поспевает за событиями, радостными и страшными. Света, бьющего из природной души, из сердца Настены, оправданий, которые она косвенно пробует почерпнуть у соседок, сирот, не хватает для какого-либо «разумного», «логичного» решения устройства себя и Андрея в будущем.

Тем более что нашлись охотники выследить ее, Настену, из «идейных побуждений»...

Настена пытается скрасить эгоизм, явное недомыслие Андрея (все-таки он муж!) тем, что присоединяет к его вине свою чистоту и благородство: авось и это зачтется, скрасит невыносимый мрак. «Раз ты виноват, то и я с тобой виновата. Вместе будем отвечать. Если бы не я — этого (т. е. дезертирства. — В. Ч.), может, и не случилось бы. И ты на себя одного вину не бери... Хочешь или не хочешь, а мы везде были вместе». Она не ищет своего спасения вне Андрея. А он? Для него возможен и путь вне Настены, по волчьим кругам небытия. В этом возложении вины на себя — приговор Андрею. Настена в этом решении — выше среды, выше всей Атамановки. Она искупает ее вину своей смертью.

Трагичен финал повести. Настена, деревенская Мадонна, не дождавшаяся своего «младенца», искупая не свою вину, а вину Андрея, всей ограниченной патриархальной морали, вину жестокого времени, бросается в Ангару. Но неотразимость последнего довода Настены, это ее страшное «оправдание» перед миром, крик о своей чистоте и благородстве, создает непреходящее «эхо» в сердце и душе читателя.

Повести «Прощание с Матерой» (1976) и «Пожар» (1985). Эти повести взаимосвязанные, прямо продолжающие идею поисков всеобщей гармонии, заявленную В. Беловым, и одновременно преодолевающие известную замкнутость «деревенского патриотизма», показывающие всю противоречивость идеализации деревенской патриархальной морали.

На первый взгляд в «Прощании с Матерой», с этой крестьянской Атлантидой, почти святой землей, обетованном островом, уходящим на дно рукотворного моря, В. Распутин идет даже дальше В. Белова именно в освящении, «сакрализации» (сакрализованный — святой) уходящих патриархальных миров. Если у В. Белова священна изба, «сосновая цитадель», очаг жизни, колыбель, весь двор Ивана Африкановича, корова Рогуля, то у В. Распутина весь остров Матера — это обетованная земля, исключительное безгрешное пространство, отделенное многими водами от чужого греческого мира. Водный рубеж — лучшая граница.

Если у В. Белова все традиционное пространство колхозной прозы — райком, правление колхоза, собрание, отстающие и «передовые» труженики — заменилось избой Ивана Африкановича, его «ладом» (едины дети и бабка Евстолья),

то у В. Распутина гармонический мир Матери вообще стал как бы самым святым местом на земле. На острове Матера уцелел царственный листвень, «ось мира». Его обитательницы — старухи-праведницы привечают не узнаваемого нигде, гонимого везде в мире Богодула, странника, юродивого, «Божьего человека». Как ожесточилась, огрубела жизнь на Руси, если нынешняя Русь не узнает в Богодуле тех, кто извечно молился за нее, кто избирал для себя ради народа идеал «святого нищенства», вечной молитвы, страдания? Богодул — это именно «юродивый», т. е. презревший суету, богатство, все виды внешнего успеха, умерщвляющий плоть ради причастности ко Христу, искупления вины перед вечностью всех слепых счастливцев... Таких героев не было в русской пореволюционной прозе: это и есть «постсоветское» в советском.

Фактически, кроме Матрены-праведницы в рассказе А. И. Солженицына «Матренин двор» (1963), не было и таких величавых в своей обреченности старух-праведниц, которых вывел В. Распутин. Они живут в особом «времени-пространстве» — времени прощания, тревоги, начертания последних знаков, пророческих заветов. Это последние праведницы на земле. По ночам остров обходит «Хозяин» — вымыщенное существо, добрый дух земли. И как священный Китеж-град, остров Матера у Распутина окружен хаотичным жестоким, агрессивным миром, от воздействий которого он как бы и погружается на дно.

В повести «Пожар» вновь сведены в поединке носители моральных устоев былой «Матери» с их совестливостью, глубоким пониманием души (своей и чужой), с духом нестяжательства и доброты (они все из села Егоровка, ушедшего под воду) и существа, духовно и нравственно падшие, уголовники с женскими именами, разрушающие все вокруг себя. Главный герой повести Иван Петрович изумляется одной удручающей его перемене в земляках: все так любят вспоминать былую высоконравственную жизнь, готовы молиться на свое прошлое, но вдруг так легко предают свои же воспоминания перед натиском этих «архаровцев». «Люди, столкнувшись с какой-то невиданной сплоткой, держащейся не на лучшем, а словно бы на худшем в человеке, растерялись и старались держаться от архаровцев подальше. Сотни народу в поселке, а десяток захватил власть — вот чего не мог понять Иван Петрович» — эта прозорливая тревога относится уже не столько к поселку Сосновка, а ко всей России 80—90-х гг. Как же так? Столько молитв о спа-

сении России, столько властных для души воспоминаний о былой жизни по совести и такая робость перед пакостниками? И такое затянувшееся недоверие к государству, отчужденность от него? Почему десяток полулюдей, сговорившихся, сплотившихся «не на лучшем», может манипулировать сотнями?

Ответа на этот вопрос в 1985 г. писатель явно не знал. Но что произошло в момент пожара? Весьма многозначительное событие. Один из ключевых героев — и в «Пожаре», и во всем художественном мире Распутина — немой богатырь дядя Миша Хампо, самый совестливый герой, поставленный охранять спасенное от огня добро, вдруг отказался от принципа непротивления, от юродства, от молитв и... Даже осознав, как неравны его силы одиночки перед пакостниками «архаровцами», сыплющими удары и сбоку, и в спину, он не стал спасать себя, самоумалиться до «святой» покорности: он ценой своей жизни остановил зло, скрутил его «в три погибели»...

В известном плане можно сказать: кроткая Русь, вечно увещевавшая злодеев, искавшая в них совести, чести, вдруг выделила из своей среды неожиданно бойца, своего рода нового Пересвета, оставившего монашескую келью и вышедшего на смертный бой с ордой на Куликовом поле. Подобный поворот сюжета не является, конечно, свидетельством разочарования писателя в идеалах праведничества, в галерее персонажей, которые родом из той же Матери, которые выбирают в жизни так называемый «узкий», «тесный» путь самоограничения, отказа от роскоши, путь молитвы и искупления чужих грехов. «Широкий» путь, т. е. путь грабежа, вседозволенности, аморальности, садизма в удовольствиях и власти над другими, остался в глазах писателя кошмарным.

Василий Макарович Шукшин (1929—1974) родился в селе Сростки Бийского района Алтайского края. После многих лет трудов, скитаний «в людях»: в колхозе у себя на родине, в Средней России (Калуге, Владимире) — на разных производствах, службы на флоте — он экстерном сдает экзамены за три последних класса средней школы.

Вскоре, правда не сразу, а после недолгой работы в школе, он вырвался



в Москву (на деньги от продажи телки) и волей случая (по настоянию Михаила Ромма, известного кинорежиссера) попал во ВГИК (Всесоюзный государственный институт кинематографии). В весьма сложной среде кинематографистов Шукшин — актер и режиссер — в течение ряда лет, сохраняя, скрывая природную свою свободу, в известном смысле свой «алтайский (и шире — деревенский) патриотизм», многому научился. Он ставил живые сценки, эскизы, этюды (как курсовые задания). Это все сослужило добрую службу будущему новеллисту: он начал мыслить предельно пластично, улавливая явный и скрытый драматизм жеста, весомость короткой реплики.

В 1963 г. после серии публикаций в журналах «Октябрь» и «Новый мир» (в «Новый мир» Шукшина, оценив его талант, привел В. П. Некрасов) у Шукшина вышла первая книга рассказов «Сельские жители». Далее последовали, чередуясь друг с другом, то отдельные издания киносценариев («Живет такой парень», 1964; «Калина красная», 1973), то «сценарных», чисто шукшинских рассказов, складывавшихся в циклы («Земляки», 1970; «Характеры», 1973), то романов («Любвины», 1965; «Я пришел дать вам волю», 1968). Последний роман — исторический, посвящен Степану Разину, роль которого в будущем фильме Шукшин мечтал, но, увы, не успел сыграть. Умер Шукшин — явно от перенапряжения всей жизни, и особенно творчества последних лет, — на съемках фильма по роману М. А. Шолохова (режиссер С. Бондарчук) в жаркое лето 1974 г. Умер явно накануне какого-то серьезного поворота, важного решения, новой самореализации — не без воздействия творческой личности Шолохова.

...Первый сборник В. Шукшина «Сельские жители» (1963) еще и во многом похож на первые книги В. Белова («Речные излуки») или В. Распутина («Я забыл спросить у Лешки», 1961). В его героях еще «спят» все будущие конфликты, чудачества, вся их скрытая «маргинальность». Запомним это понятие — «маргиналы»: так называют людей, которые выбиты из своей среды, из своей же биографии. В раннем сборнике еще нет разрыва, «выброса» человека из деревни — куда? — в пространство барака, вокзала, окраины. Герои вообще малоподвижны, им еще хватает места и дорог в сельской округе.

В рассказе «Одни» никаких «угроз» устойчивому жизненному укладу двух старичков — Марфы и Антипа — нет. Во

всяком случае — извне. А опасность, идущая изнутри, — она вся состоит в неудержимой страсти Антипа к игре на балалайке! — такая опасность легко возникает, но легко и устраивается.

Попробуйте прочитать этот чудесный рассказ как идиллию, ничем еще не омраченную: он поддается и прочтению, и инсценировке. Но за каждой лаконичной ситуацией — внутренний поединок двух разных натур. Марфа, скромная, прижимистая старуха, боится этой страсти: часами может играть Антип, оставив выгодное свое дело шорника, склонив голову к балалайке и ничего не видя вокруг. Чудится Марфе полный упадок хозяйства — и все из-за этой страсти, в ее понимании «придури».

Антип — певческая душа, музыка для него — это мир иной, хотя и не запредельный. Он видит, что еще можно вырвать и Марфу из стихии денег, рынка, поисков выгоды. Вот и она начинает, всплакнув, подпевать мужу... В эти мгновения Антип сияет, его маленькие умные глазки светятся озорным блеском, а порой он срывается с места и идет «по избе мелким бесом, играво виляя костлявыми бедрами»...

Сколько ни повторялись за долгую жизнь этой пары подобные «стихийные концерты», герои к ним так и не привыкли: «Он стал подпрыгивать, Марфа засмеялась, потом всплакнула, но тут же вытерла слезы и опять засмеялась.

— Хоть бы уж не выдрючивался, Господи!.. Ведь смотреть не на что, а туда же...»

И снова «смыкалась» над героями, их кругозором обыденная жизнь на недели, месяцы: сбруи, хомуты, узечки Антипа, беготня Марфы на рынок, подсчет денег, дожди за окном. Неожиданно подступали бабы слезы, начинались взаимные утешения и прощения после наводящей на воспоминания песни.

«— Антип, а Антип!.. Прости ты меня, если я в чем-нибудь тебя обижаю, — проговорила она сквозь слезы.

— Ерунда, — сказал Антип. — Ты меня тоже прости, если я виноват.

— Играть тебе не даю...

— Ерунда, — опять сказал Антип. — Мне дай волю — я день и ночь согласен играть. Так тоже нельзя. Я понимаю.

— Хочешь читушечку тебе возьмем?»

Можно согласиться с мнением критика Л. Аннинского, посчитавшего началом «настоящего» Шукшина его рассказ «Чудик» (1967). Он действительно уже более конфликтен.

Даже незлобивый, добрый, «живописный» по форме порыв героя наталкивается на грубость, жестокое непонимание, насмешки. Герою этому на почте не дают послать затейливую телеграмму жене:

«В аэропорту Чудик написал телеграмму жене:

„Приземлились. Ветка сирени упала грудь, милая Груша, меня не забудь. Васятка“.

Телеграфистка, строгая, сухая женщина, прочитав телеграмму, предложила:

— Составьте иначе. Вы взрослый человек, не в детсаде... В письмах можете писать что угодно, а телеграмма — это вид связи. Это открытый текст.

Чудик переписал:

„Приземлились. Все в порядке. Васятка“..

В целом герои-«чудики» Шукшина и их драмы, вынужденные сокращения душевности (и не только в тексте телеграммы) — это замечательнейшее открытие писателя. Он запечатлел — и опять с шутками, юмором, в комических ситуациях — тот сигнал тревоги, боль, который С. Есенин выразил так:

Мне больно, ведь душа проходит,
Как молодость и как любовь.

В рассказе «В профиль и анфас» выведены два героя — старик крестьянин, который помнит о нужде, голоде, о бесплатном (за трудодни-палочки) труде, и молодой парень Иван, которому позорно, «скучно на один желудок работать». Дед, живущий целиком в «крестьянской Атлантиде», упрекает Ивана в пресыщенности, в изнеженности: «А мясо не позорно есть?» Но в ответ он слышит вздох: «Не поймешь, дед». Еще менее понятны старику и догадки Ивана о прошлых своих просчетах в жизни, об излишней честности:

«Старик усмехнулся:

— Обормот. Жена-то почти ушла. Пил небось?

— Я не фраер, дед, я был классный флотский специалист. Ушла-то?.. Не знаю. Именно потому, что я не был фраером...

— Женись, маяться перестанешь. Не до того будет.

— Нет, тоже не то. Я должен сгорать от любви. А где тут сгоришь! Не понимаю: то ли я один такой дурак, то ли все так, но помалкивают...»

Петр Ивлев (повесть «Там, вдали») скучает с «положительной» односложной простой Ниной: «С ней было легко.

Но как-то слишком уж спокойно думалось: „Хорошая“. Не подмывал кипяток под сердце, не душила ревность, не глу-
пел от счастья, не страдал от боли».

Слепец Ганя («В воскресенье мать-старушка...») пел свои песни до тех пор, пока его душевная песня о тюрьме, о страданиях доходила до других. Он пел в суровое время войны. А потом, когда его стали приглашать просто повеселить компанию, он стал... строптивым, замкнутым.

Чудак Колька Паратор («Жена мужа в Париж провожала») пьет во дворе дома, провоцируя на скандал свою жадную, тупую жену:

«Каждую неделю, в субботу вечером, Колька Паратор дает во дворе концерт. Выносит трехрядку с малиновым ме-
хом, разворачивает ее и:

А жена мужа в Париж провожала,
Насушила ему сухарей...»

В. Шукшин опускает по привычке все, что отвлекает внимание от этого человеческого лица, от его гримас и боли. Просто сообщается, что «вокруг Кольки собирается изрядно людей», что на его вызов, обращенный к жене Валюше: «Отреагируй, лапочка!.. Хоть одним глазком, хоть левой ноженькой!» — слышится грубовато-отчужденный окрик: «Кретин!»

Василий Шукшин и Александр Вампилов: общее понимание сложности современного быта. Чрезвычайно важно — и даже для уроков — ввести хоть частично такую тему: Василий Шукшин с необыкновенной чуткостью воспринял такую подробность быта 50—70-х гг., как появление целого пластика лубочного, массово-популистского искусства, паразитирующего чаще всего на высокой культуре. Этот пласт получил название «кич» от немецкого жаргонного слова Kitsch («халтура»). Элементы «кича» — гитары с бантами в общежитиях, пепельницы в виде бюста Венеры, открытки веером на стене, кружева и салфеточки, всякие амулеты в кабинах шоферов, заклинательные мотивы в тостах, здравицах, рыночные экзотические картины, «астрологические» пейзажи. Все это вошло в «интерьер» его новеллистики. Как вошли и «тексты» из стандартных сердцеципательных надписей на фото, надписей в граверных мастерских на вазах, портфелях, часах. Сюда же относится и пресловутая «ветка сирени упа-
ла на грудь», которую вычеркнули у Чудика в телеграмме.

В этом плане — и в других планах — Шукшин обнаружил весьма важную для всего литературного процесса 60—70-х гг. творческую близость к исканиям драматурга Александра Вампилова (1937—1972), трагически погибшего на Байкале за два года до смерти Шукшина, создателя пьес «Старший сын» (1968), «Утиная охота» (1971), «Провинциальные анекдоты» (1971), «Прошлым летом в Чулимске» (1971) и др. Внешне эта близость обнаружилась, скажем, в повышенном внимании обоих писателей к упомянутым выше наивным приемам, которыми провинция и деревня «утепляли», украшали свой быт, «поэтизировали» его.

Их объединяло, как людей театра, и нечто более глубокое: осознание того, как сюжетна, сценична жизнь, богата непроявленными приключениями, парадоксами, комическими ситуациями, повторами сюжета.

Пьесы Вампилова парадоксально сочетали трагический гротеск и водевильность, естественность и неведомые, якобы невозможные ранее для героев психологические изменения, решения: все становилось возможным для выбитых из колеи, потрясенных сознаний.



Таковы были весьма игровые пьесы (и спектакли) этого драматурга-реформатора. А. Вампилов искал особые маргинальные характеры, относимые какой-то роковой силой на обочину жизни, в промежуток. «Маргинальный» — не значит «плохой», «преступный», это отъединенные, растерявшиеся, наивные существа, не умеющие часто «с волками жить и по-волчьи выть». А. Вампилов искал и находил... даже целые маргинальные семьи, слои общества. Его пьеса «Старший сын» начинается со злой шутки двух молодых людей: где-то в предместье, ночью, они зашли наугад в случайную квартиру, желая в ней только переночевать. Увидев, что их вот-вот выгонят, один из легкомысленных хулиганов объявил, что он... внебрачный сын отсутствующего хозяина этой квартиры, главы семьи! В других художественных мирах эта недобрая эксцентричная шутка осталась бы в рамках эпизода, анекдота: никто не стал бы такой неразумной игре двух молодых шалопаев... подыгрывать! Но весь мир Вампилова так пропитан фантасмагориями, эксцентрикой, что в парадоксальную выходку обитатели случайной квартиры... поверили, убедили затем самих выдумщиков в правде этого мни-

мого сыновства, заставили их же повести себя сообразно фантастической логике вполне человечно.

Вся история юноши Бусыгина резко меняет бытовой смысл: вначале он разыгрывает из себя сына-самозванца, затем... превращается в сына, усваивает доброту и наивность хозяина дома, старшего Сарафанова, начинает искренне жалеть и любить «отца». Озорник очеловечивается.

Таков — реален и фантастичен — провинциальный быт и в других пьесах А. Вампилова. В пьесе «Прошлым летом в Чулимске» фантастичен сам мир крошечного городка или поселка на границе леса (тайги) и городской цивилизации: он полон сильных, грубых страстей. Здесь отрешенный от сильных чувств, от былого успеха следователь Шаманов встречает Валю, действительно любящую его. Но эта сильная, страстная жизнь долгое время лишь обтекала Шаманова.

Сюда даже является наивный эвенк Еремеев — как снежный человек... Но этот городок, где укрылся Шаманов, где он ищет только покоя, оказывается, живет в глубокой, ломающей судьбы зависимости от большого «города», от его чиновников и жуликов, он унижен этой зависимостью. Идеального оазиса для «утиной охоты», отдыха от бесчеловечной игры-жизни нет и здесь.

Любопытно, что А. Вампилов нигде не подталкивает действие. Поэтика А. Вампилова не только в этой пьесе близка поэтике «чудачеств» В. Шукшина, и характеристика ее почти целиком относится и к «характерам» В. Шукшина. Жизнь в «Старшем сыне» не конструируется, а возникает, ее драматургия не привносится извне, а рождается в ней самой. Парни, пытающиеся переждать 5—6 часов под крышей чужого дома, уверенные в том, что жестоко надули окружающих, попадают в мир, существующий в нервных неприкрашенных формах быта, мир почти сказочных чудес, мир, согретый сердечностью.

Множество сюжетно-смысловых ситуаций, драматических состояний героев, своего рода осознаний героями себя («самосознаний») во времени связывали и главное произведение А. Вампилова — пьесу «Утиная охота» (1971), и новеллистические циклы В. Шукшина «Характеры» (1973), «Беседы при ясной луне» (1975) и др. В сущности и герой «Утиной охоты» Зилов, роль которого в 70-е гг. прекрасно исполнили и О. Ефремов, и О. Даль, персонаж-антилидер, убегающий от серьезных решений, обманывающий все надежды, и бесчисленные шоферы, плотники, чудаки и «деревенские Сокра-

ты» Шукшина живут идеей игры, охоты, озорства, вызова. Им всем необходимо одно:

Надо куда-нибудь деться —
Хоть к черту, хоть к небесам...

Вампиловский герой Зилов мыкается по сцене — чаще всего в ресторане, среди стаи псевдодрузей (это уже не коллектив, а «антиколлектив»), осознавая и свою и всеобщую неприкаянность. Одному из псевдодрузей, Официанту, он говорит об этом своем печальном открытии:

«Ну вот мы с тобой друзья. Друзья и друзья, а я, допустим, беру и продаю тебя за копейку. Потом мы встречаемся и я тебе говорю: „Старик, говорю, у меня завелась копейка, пойдем со мной, я тебя люблю и хочу с тобой выпить“. И ты идешь со мной, выпиваешь. Потом мы с тобой обнимаемся, целуемся, хотя ты прекрасно знаешь, откуда у меня копейка».

Где дружба, где сговор, где действует инстинкт стаи, групповой эгоизм? Как характерно для монологов Зилова частое повторение «ну вот мы друзья», «мы с тобой обнимемся», — он еще не до конца верит, что все выветрилось, вылетело из слов о дружбе, из жестов дружбы, что освобождение от идеала свершилось. Отсюда — поиск идеала «на стороне», вне «антисодружества», «бандочки друзей», там, где есть «утиная охота».

Герой Вампилова не хочет, чтобы его страсть к утиной охоте называли «хобби». Он говорит об особой тишине на этой охоте: «Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет. Ты еще не родился. И ничего нет. И не будет». Обычная тайга в час ожидания охоты превращается для него в нечто святое: «Я повезу тебя на тот берег, ты хочешь?.. Ты увидишь, какой там туман — мы поплыем как во сне, неизвестно куда. А когда поднимается солнце? О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви... А ночь! Боже мой!»

В сущности и пьесы А. Вампилова, и многие новеллы Шукшина (и особенно сказка «До третьих петухов») — это разорванное на акты, сцены *исповедальное пространство* весьма одиноких, смятых жизнью мечтателей, живых среди неживого мира, это одиночество среди ожесточившихся упрощенных сознаний.

В повествовательной технике В. Шукшина, в его абсолютном слухе на все голоса жизни, умении героев «подать ре-

лику» партнеру, в чувстве общей «сценичности» жизни, легко дробящейся и дробимой на кадры, мизансцены, присутствовало много других воздействий, находок, кроме опыта А. Вампилова.

И в этих сценках резко возросла роль реплик, словесных дробей, современной лексики. «В какой области *выявляете себя?*» — так спрашивает кандидата наук его деревенский земляк Глеб (*«Срезал»*); «Твой бугор в яме?» — это одна секретарша спрашивает другую по телефону о начальнике (на работе он или в отъезде); «Тут пошел наш Иван тянуть резину и торговаться, как делают нынешние слесари-сантехники» — это о герое сказки *«До третьих петухов»*. *«Понесу по кочкам»*, *«сделать ей подарок к Восьмому марта»* (т. е. ребенка), «свадьба — это еще не знак качества», «за это никакой статьи нет» (т. е. наказания), «бросил пить — нечем вакуум заполнить», «о культуре тела никакого понятия», «примешь (т. е. выпьешь)?» и т. п. — богатство реплик Шукшина весьма пестрое, смешанное, окрашенное ироническим светом.

Но, безусловно, наивысший успех новеллистического искусства Шукшина связан с рассказами, в которых, как у А. Вампилова, происходит своеобразная смена героями лица, биографии, хлестаковское пребывание в чужой маске, в чужой роли. Шукшин смело вторгается в сферу такого хлестаковского, крайнего «озорства» героев, розыгрыша, загадочного надувательства. Вся новеллистика Шукшина кажется всего лишь изложением занимательных историй не менее занимательным образом. Эта игра в занимательное притворство происходит, например, в рассказах *«Генерал Малафейкин»*, *«Миль пардон, мадам»*, безусловно, в трагикомическом рассказе *«Срезал»*, в целом ряде эпизодов из *«Калины красной»*, в фантастическом путешествии Ивана-дурака за пресловутой справкой о его уме (*«До третьих петухов»*).

Маяр Семен Малафейкин, обычный сельский житель, вдруг начал в вагоне поезда странную игру с попутчиками: он выдал себя за генерала милиции. А что он, ремонтировавший дачи, знает о генеральской жизни? Оказывается, «знает» целый пласт льгот, подачек, прикорма:

«Напрасно отказываетесь от дачи — удобно. Знаете, как ни устанешь за день, а приедешь, затопишь камин — душа отходит.

- Своя?
- Дача-то?
- Да.

— Нет, конечно! Что вы! У меня два сменных водителя, так один уже знает: без четверти пять звонит „Домой, Семен Иванович?“ — „Домой, Петя, домой“. Мы с ним дачу называем домом».

На первый взгляд эти игры в начальников, смена официальных масок, чудеса в решете, перескок в иные миры, кабинеты, дачи просто потешают, дают героям возможность порезвиться. Бронька Пупков в рассказе «Миль пардон, мадам!», сгорая от нетерпения, пристраивается к любой компании новичков и в очередной раз с подробностями рассказывает, как в годы войны пробовал «погасить зловредную свечку», т. е. убить Гитлера... Егор Прокудин, бывший вор в «Калине красной», едва его обидели деревенские родители невесты, сразу же подбирает для себя, надевает удобную маску прокурора, возможно начальника лагеря, воспитателя, и начинает обличать старииков, умело «внедряя» в свою речь типовые интонации, доводы, поддевки. Он и защищает себя, как демагог, и забавляется, высмеивая и эту демагогическую лексику.

«— Видите, как мы славно пристроились жить! — заговорил Егор, изредка остро взглядывая на сидящего старика. — Страна производит электричество, паровозы, миллионы тонн чугуна... Люди напрягают все силы. Люди буквально падают от напряжения, ликвидируют остатки разгильдяйства и слабоумия, люди, можно сказать, заикаются от напряжения, — Егор наскочил на слово „напряжение“ и с удовольствием смаковал его, — люди покрываются морщинами на Крайнем Севере и вынуждены вставлять себе золотые зубы... А в это самое время находятся люди, которые из всех достижений человечества облюбовали себе печку! Вот как! Славно, славно... Будем лучше чувал подпирать ногами, чем дружно напрягаться вместе со всеми...»

Наивысшего мастерства в игре словесными клише, смене словесных масок, созданных на основе газетных формул, всякого рода «речезаменителей», скоморошьего балагурства, вызывающего в памяти традиции народных пересмешников, достиг Шукшин в рассказе «Срезал». В этом рассказе деревенский пересмешник (и мужицкий пророк) Глеб Капустин, уже давно вовлекший в свои обличения приезжих кандидатов, ученых и т. п., своих же односельчан, свою семью, тоже играющую и подыгрывающую ему, действительно сбивает с толку своими художествами заезжего интеллектуала. Сбивает с первых же реплик:

«— Ну, и как насчет первичности?

- Какой первичности? — опять не понял кандидат.
- Первичности духа и материи...
- Как всегда... Материя первична...
- А дух?
- А дух — потом. А что?»

Перечитайте этот небольшой рассказ, и вы почувствуете всю страшноватую природу смеха, переодевания Глеба в спорщика, «полученного»: с одной стороны, он высмеивает затасканные формулы, весь поток информации из Москвы, а с другой — как бы предупреждает, что и провинция себе на уме, что она — не только объект манипуляций, «объегоривания»... В озорниках, пересмешниках позднего Шукшина, включая и Глеба Капустина, и Егора Прокудина (его смех, как выяснилось, трагический, предсмертный, как и его же светлый порыв к нормальной жизни), и условного Ивана-дурака, нельзя видеть «распоясавшихся сбывателей», «наступательную силу хамства», пустоту людей из антимира, отягощенных «комплексом духовной неполноценности», которая обрачивается «желанием покуражиться над другими» (Л. Аннинский).

Это очень жестокая, пренебрежительная оценка. Ведь явно еще в 60—70-е гг. многие истины засалились, покрылись своего рода «известью», все имитировалось. Василий Шукшин первым задумался над проблемой огромной важности: почему вся эта деревенская, низовая Россия так боится... Москвы, владеющей «телевластью», экспериментов над собой, исходящих из столицы? Наивны, смешны насоки Глеба Капустина на умника из Москвы. Еще более наивны опыты Алеши Бесконвойного по самозащите, спасению душевного равновесия от насока абсурда. Герой новеллы «Алеша Бесконвойный» каждую субботу топит баню, спасается от микробов (отмывается) в ее пекле. Попробовали было отнять у него это мгновение покоя, эту возможность вспомнить и взвесить прожитое, отгородиться на миг от суety, как он взорвался. «Что мне, душу свою на куски порезать?» — кричал тогда Алеша не своим голосом. И это испугало Таисью, жену. Дело в том, что «старший брат Алеша, Иван, вот так-то застрелился».

Все пересмешники Шукшина, как заметила исследователь С. М. Козлова, после появления его исторического романа о Разине каким-то поразительным образом стали слияться с образом Степана Разина, столь же могучего и наивного народного заступника, страдальца, творца: «Они, как ребро Адама, выделены из тела народа. Они — орудия в ру-

ках народа, творящего историю... В этом определении Глеба Капустина тоже проекция шукшинского образа Разина... Глеб Капустин, таким образом, — „уровень эпохи“, „срез времени“... Он выражает, отражает время в его противоречиях, он „срезает“ один за другим наросты догм и лжи».

Виктор Петрович Астафьев (1924—2001): конфликты природного человека и эгоистического сознания в «Царь-рыбе» и «Печальном детективе». Писатель родился в 1924 г. в крестьянской семье в деревне Овсянка (под Красноярском) и уже в раннем детстве испытал участь семей «спецпереселенцев» (т. е. раскулаченных), попав в Игарку, за Полярный круг. В повести «Кражा» (1961) он воссоздал детдомовский эпизод своей биографии.



В 1941—1944 гг. будущий писатель был на фронте (участвовал в форсировании Днепра в 1943 г. — эти события стали основой романа «Прокляты и убиты», 1990—1994). После ранения он жил и работал подсобным рабочим на станции Чусовая в Пермской области. До поступления на Высшие литературные курсы (в 1959 г.) писатель создал поэтическую повесть «Перевал» (1959) о сиротском детстве сибирского мальчика Ильки, его плавании по Енисею, а затем — много рассказов, повестей и о войне («Звездопад», 1962; «Где-то гремит война», 1968; «Пастух и пастушка», 1971), и о деревенском детстве, бабушке, некогда воспитывавшей его («Последний поклон», 1968—1975), роман о Сибири и ее былых характерах («Царь-рыба», 1976).

Виктора Астафьева лишь с большими оговорками, уточнениями можно причислить к «деревенским» писателям, к так называемым «почвенникам», певцам Матери, идеализированного деревенского космоса. Дело даже не в том, что он еще и военный писатель. Эту же двойственность можно отметить и в курском писателе Евгении Носове, создателе деревенских новелл и повестей («И уплывают пароходы, и остаются берега», 1968; «В чистом поле, за проселком», 1969) и одновременно военной прозы («Усвятские шлемоносцы», 1977; «Шопен, соната № 2», 1971; «Красное вино победы», 1973). Но Евгений Носов и в военных повестях то смотрит на мир глазами умирающего солдата из села Сухой

Житень Копешкина («Красное вино победы»), то вообще рисует мужицкую Русь 1941 г., сходящуюся колоннами по проселкам к пункту сбора («Усвятские шлемоносцы»). В последней повести ощутимо эпическое дыхание времен других схождений — полков Дмитрия Донского перед битвой с Мамаем...

Главная причина «выпадения» Астафьева из течения «деревенской» прозы — принципиально иной характер его «почвенничества», его обращений к былой, деревенской и детдомовской странницам, своей биографии. Виктор Астафьев еще дальше, чем В. Распутин, В. Шукшин, отходит от веры в некий сверхпорядок, вносимый в жизнь деревни, нерушимой якобы вечной природной традицией, ритмами и жизненными циклами, идущими от земли. Он вообще строит свой художественный мир скорее на отвлеченных, лишь ностальгических или отчасти деревенских воспоминаниях о жизни семьи, рода, о бабке Катерине, растившей его, об отце, превратившемся к концу жизни в законченное «перекатиполе». И преобладающая интонация в его «Последнем поклоне», мозаичной летописи сиротского детства, — это интонация мольбы за человека, просьбы к памяти, видевшей все способы истребления жизни, унижения человека, боль его на войне, в детдоме, госпитале:

«Память моя, память, что ты делаешь со мной? Все прямее, все уже твои дороги, все морочней образ земли, и каждая дальняя вершина чудится часовенкой, сулящей успокоение. Стою на житеинском ветру голым деревом, завывают во мне ветры, выдувая звуки и краски той жизни, которую я так любил... Память моя, сотвори еще раз чудо, сними с души тревогу, тупой гнет усталости, пробудившей угрюмость и отравляющую сладость одиночества. И воскреси — слышишь — воскреси во мне мальчика, дай успокоиться и очиститься возле него...»

«...Все мы, русские люди, до старости остаемся в чем-то ребятишками, вечно ждем подарка, сказочки, чего-то необыкновенного, согревающего, прожигающего нашу, окалиной грубоści покрытую, а в середине незащищенную душу, которая и в изношенном, истерзанном, старом теле часто ухитряется сохраняться в птенцовом пухе...»

Легко заметить по этим лирическим отступлениям из «Последнего поклона», а подобной лирики в прозе много и в «Царь-рыбе», и в рассказе «Ясным ли днем» (много в целом стихий пения), что Астафьев не прячет образ автора-повествователя «за текст»: он делает его величиной, воплощаемой

в тексте, равноправной с героями. Этот герой-повествователь совсем не прочно привязан к избе, к почве, к обетованной земле Матери: он кочевник, странник, жизнь для него не имеет центра (у В. Белова такой центр есть — «сосновая цитадель избы»). И потому, как бы ни велики были повествования Астафьева, он всякий раз создает цепочки новелл: циклы новелл составили «Последний поклон», «Затеси» (книга миниатюр). Роман «Царь-рыба» — это вообще многосоставное в жанровом плане произведение из новелл, былей, воспоминаний, слабо связанных сюжетно.

Не случайно во многих текстах Астафьева проходят прямые или скрытые цитаты из Библии (см. финал «Царь-рыбы»), те или иные напоминания человеку:

- 1) как он одинок в мире;
- 2) как портит подаренный ему Богом мир и свою душу;
- 3) как забывает даже святость собственного безгрешного детства и т. п.

Необычно философичны поэтому сюжеты его новелл в «Царь-рыбе». В этом романе сын наивной и бесхитростной долганки (малая народность Севера. — В. Ч.) и русского охотника, придя на свое таежное зимовье, обнаружил умирающую от голода изнеженную горожанку Олю, приведенную сюда эгоцентристом, самовлюбленным Гогой Герцевым (он и сам погиб здесь же), мгновенно осознал катастрофу и всем существом как бы перенесся в страдания умирающего человека. «„Воспаление“», — словно бы услышав смертный приговор кому-то из близких и бессильный облегчить участь приговоренного, Аким мучился тем, что сам вот остается жить, дышать, до человека же рукой подать, но он как бы недоступен и все удаляется, удаляется».

Еще раз повторим — художественный мир В. Астафьева часто страшен, невыносим: в отличие от В. Белова, В. Распутина, Ф. Абрамова этот писатель изображает и сферы преступной жизни, передает «латной» жаргон, эпизоды разложения человеческих душ, их «порчи». «Не охотник! Не таежник! Не крестьянин!.. И это моя жизнь! И не придумывай ничего другого!» — признается и советует он. В рассказе «Людочка» (1989), когда наивную деревенскую девушку сгубила мелкая, сбившаяся в свору городская шпана, справедливость восстановлена была по законам воровского мира: отчим Людочки, прошедший через лагеря, зону, осевший на земле, как пробовал сделать это Егор Прокудин у Шукшина, попросту убил главаря этих слюнявых недоносков, *смыл кровь кровью*. Это чисто астафьевское решение сложной про-

блемы, метод оправдания самосуда, вероятно, невозможный и спорный для других писателей.

В романе «Печальный детектив» (1986) — попробуйте вчитаться вместе с главным героем, начинающим писателем и следователем Сошниным, в исповеди, рассказы жителей села Тугожилина — эта тоскующая о совершенстве душа писателя выразилась особенно наглядно в «сказе», в письме, высказываниях героев на своем языке, часто изломанном, исковерканном канцеляризмами, текстами из газет. Стонет человек, стонет его язык, он «коробится», переполняется «речезаменителями». Вот один из таких «сказов», говорящий о боли автора за героянью, за убожество ее жизни: это письмо немолодой уже доярки-телятницы Арины из села Тугожилина с жалобой на сожителя Веньку Фомина, это образец «сказа», «поддельной» исповеди!

«...Вениамин Фомин вернулся из заключения в село... и обложил пять деревень налогом, а меня... застращал топором, ножом и всем острым, заставил с ним спать, *по-научному — сожительствовать...*

Пришел он ко мне в дом — никакого дохода нет от него, одни расходы, живет на моем иждивении, на работу не стремится, мало, что пьет сам, на дороге *чепляет товарищев и поит...* Я обряжаю колхозных телят, надо отдых, а он не дает спокой, все пьянеет. Убирайте ево от меня, надоел хуже горькой редьки... В колхозе роблю с пятнадцати годов. *Всю ночь дикасится*, лежит на кровати, бубнит чево-то, зу-бами скрежочет, *тыремские песни* поет, свет зазря жгет. По четыре рубли с копейками в месяц за свет плачу. *Государственную энергию не берегет*, среди ночи вскочит, *заорет не-стальным голосом* и за мной! По три-четыре раза за ночь бегу из дома, болтаюсь по деревне. Все спят. Куда притупиться? Захожу в квартиру и стою наготове, не раздевшись — *готовлюсь на убег*. И об этом никто, даже соседи не знают, что у нас всю ночь напролет *такая распутная жизнь идет...*»

В этом описании, полном косноязычия, отраженного света навыков жизни в агрессивной среде («Государственную энергию не берегет», — хоть за это с него спросите!), одновременно живет и боль писателя, и бес игры, если угодно, «бес мистификации» как органическая черта самобытнейшего таланта писателя.

В повести «Пастух и пастушка» (1971) писатель раскрыл ситуацию недолгого просветления двух душ — лейтенанта Бориса Костяева и Люси — в разоренном войной селе

в 1944 г. и гибель Бориса (от нестрашной в целом раны), когда после просветления любви «порча» взяла свое и «нести свою душу Борису стало еще тяжелее». В спорном романе «Прокляты и убиты» (1990—1994) та же «порча», которую вносит война в сердца и души, ломая человека, ожесточая его, оказалась как бы сильнее любого просветления: роман, как пейзаж, в котором нет хоть клочка неба, синевы или яркости солнца, можно назвать душным, тесным, угнетающим почти адской мрачностью красок. Диапазон мыслечувствований героев — солдат в лагере для запасных в первой части «Чертова яма», бойцов во 2-й части «Плацдарм» — сдавлен, тенденциозно стеснен этой «порчей», волей автора не столько к дегероизации, сколько к демонизации событий. Впрочем, фронтовая биография писателя — он был связистом, — воспроизведенная в биографии деяний и переживаний Алексея Шестакова, связиста 1944 г., во многом выручит писателя от вселенской мрачности, натиска «порчи». После повести «Батальоны просят огня» (1957) Ю. Бондарева астафьевский «Плацдарм», — вероятно, лучший памятник героям переправы через Днепр, освобождения Киева, «матери городов русских». Вызывает, правда, возражение метод искоренения бюрократизма, тыловых крыс вроде политработника Мусенка: как и в рассказе «Людочка», это метод самосуда на основе заниженных этических норм (нет, не фронтового братства, окопной правоты) уголовных миров.

Федор Александрович Абрамов (1920—1983) прошел путь от теоретика, очеркиста (на деревенскую тему) до романиста, создавшего уникальную эпическую тетралогию (и семейный роман) о современной деревне — романы «Братья и сестры» (1958), «Две зимы и три лета» (1968), «Пути-перепутья» (1973), «Дом» (1978). Это многоплановое, много-

фигурное полотно с обширным пространством времени — от лета 1942 г. до почти исхода так называемого «застойного» периода — далеко не равнозначно по своему уровню. Оно начинается с весьма уважительного отношения к И. В. Сталину — его слова из обращения 3 июля 1941 г. к советскому народу вынесены в название романа, моральную силу и красоту единства, братства подтверждают и жизнь северного села Пекашино и семьи Михаила Пряс-



лина, и образы Анфисы, Лукашина. Но уже во 2-м и 3-м романах Ф. А. Абрамов разделяет модное тогда поверхностно-уничижительное отношение к И. В. Сталину и к колLECTИвизму...

Множество эпизодов в романах говорит о том, что его герой часто изумлены, испуганы теми нормами бытия, теми решениями, которые им навязывало время. Михаил Пряслин — опора своей семьи, чуткий к беде и зову о помощи юноша, спаситель других бедствующих семей, усвоил, например, типичное для 1942 г. представление о людях, побывавших в плену, как о малодушных, почти изменниках. Тимофей Лобанов, односельчанин Михаила, явившийся домой из плена, и сам смят, раздавлен случившейся катастрофой: когда-то в пору колLECTивизации он был активистом, чуть ли не громил родного отца, всю свою семью. И вдруг именно с ним — беда, позор плена, его физическая слабость, неспособность работать. Мать жалеет Тимофея, а отец припомнит былое:

«— Коммунар, мать твою так... Как речи с трибуны меть — коммунар... А как воевать надо — шкуру свою спасает...»

Никто здесь ни прав, ни виноват... И Михаил Пряслин, измученный трудами, потерявший отца, требует от Тимофея труда наравне со всеми. Не будешь работать — применим закон о трудовой повинности.

«— Круто берешь, парень, — сказал Тимофей. — Смотри, — не споткнись.

— Ничего, — сказал Михаил. — Я с сорок второго круто беру. — Помолчал и врезал для полной ясности, глядя Тимофею прямо в глаза: — Когда на отца похоронка пришла».

Но война народная — это действительно война священная. Она и ожесточает, и просветляет людей. Понял много и Тимофей, тоже круто загонявший людей в коммуну в 30-е гг., но вскоре многое понял в своей «крутизне» и Михаил. Он узнал, что Тимофей умер от болезни. И ему стыдно за свои обличения:

«— А кто его обрек?

— Кто? Война».

Молодой герой задумывается, что и плен — часть какой-то большой беды, что жизнь беспредельно сложна: «Ах, жизнь, жизнь... Неужели и дальше так будет?»

В романе «Дом» эта «жизнь» — послевоенные беды, порча людей, бегущих на легкие заработки, волюнтаризм районных и иных вождей — грубо «достала», задела и Михаила, вне-

сла в его душевный мир боль, раздражение, тоску. Михаил становится нестерпимо зол на любимую сестру Лизу и только в самом конце романа прощает невольный грех этой добродушной женщины. Его раздражают два брата — близнецы Петя и Гриша, мягкие, бессемейные люди, потерявшие здоровье в годы войны, живущие лишь добротой и сочувствием друг к другу. Чем же вызваны боль и раздражение героя?

Известность Федора Абрамова — как создателя «малоформатной» прозы, т. е. повестей, рассказов, очерков, — в отдельные годы превышала его славу романиста. В 1978 г. писатель опубликовал повесть «Деревянные кони», получившую затем яркую сценическую жизнь в Театре на Таганке: сознание читателей и зрителей надолго было «разворожено», встревожено и обрадовано одновременно характером почти безмолвной старой крестьянки Милентьевны, свидетельницы какой-то затушеванной катастрофы 30-х гг., доблестного духа земли. «После отъезда Милентьевны я не прожил в Пыжме и трех дней, потому что все мне вдруг опостылило, все представилось какой-то игрой, а не настоящей жизнью: и мои охотничьи шатания по лесу, и рыбалка, и даже мои волхования над крестьянской стариной», — говорил в finale этой лирической, почти бессобытийной повести герой-повествователь. Не меньшей популярностью пользовались и другие повести Ф. Абрамова о людях деревни («Пелагея», «Алька») и рассказы о северной природе («Как жила семужка» и др.).

* * *

Новое осмысление военной темы в 60—80-е гг. Повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» и в известном смысле рассказ А. П. Платонова «Возвращение», не получившие продолжения непосредственно после войны, в 60—80-е гг. оказались чрезвычайно важными в эстетическом и нравственном плане для группы писателей примерно 1923—1925 гг. рождения. Они попали на войну в 18—20 лет, разделили участь миллионов рядовых работяг войны (они и были среди этих солдат как лейтенанты, «Ваньки-взводные») и, уцелев, оглянувшись на свою фронтовую юность. Они обнаружили с мукой и тревогой, что и много лет спустя война не ушла от них.

Я неучаствую в войне,
Она участвует во мне.
(Ю. Левитанский)

Общий, панорамный обзор войны, взгляд на бои из штаба, тем более из Генштаба, был для них неограничен, условен. А вот впечатлений, да еще проходящих через сердце, воспоминаний о друзьях, погибших «на безымянной высоте», оказалось в каждом непривычно много.

Ничто не должно быть забыто: ни нравственное величие рядового войны, какого-нибудь бедолаги Сашки (из одноименной повести Вяч. Кондратьева), обычной медсестренки из повести О. Кожуховой «Двум смертям не бывать» (1966), почти штатских, хотя и одетых в шинели пяти девушек из повести Б. Васильева «А зори здесь тихие» (1969), ни уклончивое, до поры скрытое малодушие армейского чинуши вроде бондаревских штабистов с их карьеризмом из романов «Берег» или «Выбор»... Особое место в этой лирической прозе, серии очных ставок добра и зла, подвига и малодушия заняли такие документально-биографические книги, как «Дневные звезды» (1959) О. Бергольц, «Эхо войны» (1963) А. Калинина, «Главы из блокадной книги» (1977) Д. Гранина и А. Адамовича, основанные на интервью с ленинградцами-блокадниками, «У войны не женское лицо» (1985) С. Алексиевич, «Бездна» (1965) Льва Гинзбурга, созданная в прямом смысле как очная ставка на основании документов суда над нацистскими преступниками и их отечественными пособниками.

Юрий Васильевич Бондарев (род. 1924) был артиллерийским офицером во время войны, участвовал в Сталинградской битве, сражении за Киев. Его первые повести «Батальоны просят огня» (1957) и «Последние залпы» (1959) были сразу же высоко оценены критикой, отечественной и зарубежной, за особую пристальность взгляда, тонкость анализа переживаний небольшой группы молодых людей в шинелях на крошечном плацдарме войны.

Прежде всего они очень сходны, эти бондаревские мальчики, в чем-то похожие и на лермонтовских поручиков во многих эпизодах своего пребывания на войне (или перед встречей с войной).

Если по пути на фронт эшелон молодых бойцов бомбят, как в «Горячем снеге», то среди этих молодых лейтенантов вспыхивает полудетское соревнование: кто попадет во вражеский самолет из винтовки! «Попал ведь! —



выкрикнул Дроздовский сдавленно. — Видел, Кузнецов? Попал ведь я! Не мог я не попасть...»

А раненный в первом же бою (в том же романе) лейтенант Давлатян искренне обижен на судьбу: «Мне не повезло, не повезло! А я так мечтал попасть на передовую, я так хотел подбить хоть один танк! Я ничего не успел». И он не принимает утешений: ничего, подлечишься, вернешься — и все танки будут твои.

Впрочем, эти «мальчики» — какие-то чудесные идеалисты, поистине золотое поколение в истории России — и в госпитале не удерживаются. Борис Ермаков, молодой капитан из повести «Батальоны просят огня», сбежал из госпиталя, не долечившись. Будто война вот-вот кончится без него... Подполковник Гуляев беседует с ним в пристанционном садике, внутренне изумляясь этой пылкой, нетерпеливой энергии, не отказывающей себе — даже сейчас! — ни в чем. Ни в радости дружбы, ни в глубине сердечных порывов.

«— Та-ак! Значит, раньше времени прибежал? — спросил Гуляев. — Что, не терпелось, Борис?

Борис вертел опавший желтый яблоневый лист, с задумчивой улыбкой внимательно щурился на него.

— Променять госпитальную койку вот на это... стоило, честное слово, — ответил он, сдунул лист с ладони, затем спросил полусерьезно: — Вы что-то, полковник, растолстели? В обороне стоите?

— Ты мне не вкручивай, — недовольно перебил Гуляев. — Я спрашиваю, почему прибежал?

Борис потянулся к яблоне, сорвал голую веточку, с любопытством осмотрел ее, сказал:

— Вот, оторвал эту ветку — и она погибла. Верно? Ну, ладно, оставим лирику. Как там твоя батарея, жива?..»

Какая-то ломкость, нерасчетливость, хрупкость, «мимозность» душевных движений, отступлений от мелкой регламентации и одновременно внутренняя деликатность при обсуждении сложных вопросов есть у всех бондаревских офицеров. Они, по сути дела, аскетично-целомудренны, но внешне иногда саркастичны, порой наигранно-романтичны. Для взрослости они рано начинают курить, о своих скромных любовных увлечениях говорят с напускным мужеством:

«— Владивосток, — мечтательно ответил Нечаев. — Увольнительная на берег, танцплощадка, и — „В парке Чайир“... Три года прослужил под это танго. Убиться можно, Зоя, какие были девушки во Владивостоке — королевы, балерины! Всю жизнь буду помнить!»

Бесхитростно-чувствительная мелодия 30-х гг. Танго, так пугавшее в свое время А. Толстого («исступленное, сладостное бессилие»), всякие «великосветские», роскошные «Брызги шампанского», «В парке Чайр», «Утомленное солнце», «Риорита», блюзы и бостоны с величаво-жеманными оборотами речи («Вам возвращая Ваш портрет...», «Я помню лунную рапсодию и соловьиную мелодию...») — все эти мелодии буквально преображались благодаря поэтическим порывам юности. Сколько сердец было под застиранными гимнастерками, фуфайками, халатами в искренней тревоге или мольбе при хриплых звуках заигранных на танцплощадках, в госпитальных садиках пластинок, повторяло эти нехитрые слова о парне кудрявом:

...А вернешься домой,
И станцует с тобой
Гордая любовь твоя!

Все это штрихи, случайные линии на первый взгляд... Но они окажутся в итоге немаловажными подробностями целого. Ведь тот же Борис все время, пока он находится в поле зрения читателя, так вот шутит, иногда бегло, иногда глубокомысленно, с острым любопытством рассматривает ветку. Затем подчеркнуто деловито, даже грубоносаво наводит порядок в батарее, заставляя старшину отдать новую шинель мокнущему в старой стеснительному Кондартьеву, посылая старшину же помогать саперам. «Хозяин приехал», — думают о нем солдаты.

Повести Ю. Бондарева, как и почти одновременно с ними появившиеся повести и романы Гр. Бакланова (род. в 1923) «Пядь земли» (1959), «Мертвые сраму не имут» (1961), «Июнь 1941 года» (1964), как повесть В. Курочкина «На войне как на войне» (1965), называли «лейтенантской прозой», литературой о «мальчиках в шинелях».

Какой этический смысл вкладывался в это понятие в 50—60-е гг. в атмосфере оттепели? Ведь термин «мальчики» звучал тогда и в песнях, и в кинодраматургии, и со сцен театров. «Спрашивайте, мальчики, спрашивайте, а вы, люди, ничего не приукрашивайте», — писал Р. Рождественский. «Постарайтесь вернуться назад», — говорил (а вернее, пел, заговаривал судьбу своих военных мальчиков) Б. Окуджава. «Будь здоров, школьарь» и «До свидания, мальчики» — так назывались повести Б. Окуджавы и Б. Балтера. «Мальчишество» это не было синонимом незнания жизни, только хрупкости, «мимозности души», беззащитности, инфантилизма,

беспомощности. Сейчас очевидно, что высокий идеализм этих юных героев нес в себе замечательный нравственный заряд. Весь свод житейской «мудрости», основанной на хитринке, страхе, на этике Молчалиных, на эгоизме, сводимый к формулам такого плана: «поклонишься — не переломишься», «не пойман — не вор», «помалкивай», «моя хата — с краю», «плетью обуха не перешебешь», «ты начальник — я дурак» и, наоборот, «умри сегодня ты, а завтра — я» и т. п., — для этих мальчиков был бытром приспособления к кризисной, не очень удавшейся, еще «черновой» истории, итогом обид человека.

Повести К. Воробьева «Убиты под Москвой» (1961), Вяч. Кондратьева «Сашка» (1979), Е. Носова «Усвятские шлемоносцы» (1977). Эти небольшие произведения не просто передают в миниатюре весь путь «лейтенантской прозы»: в них, особенно в повести Носова, ставшей частью эпопеи, пусть не написанной, намечены маршруты движения к будущей эпической книге.

В повести К. Воробьева «Убиты под Москвой» еще преобладает стихия лиризма, используется принцип потрясения, контраста между молодостью и смертью. Начало и финал повести демонстративно противоположны. В начале повести бодро идет на позиции под Москвой учебная рота кремлевских курсантов, идет с каким-то вызовом обстоятельствам, с аристократизмом почти гумилевских капитанов или лермонтовских фаталистов-поручиков. Каждый курсант влюбленно смотрит на фигуру своего командира Рюмина, щеголеватого, романтичного, в тугих кожаных перчатках, с прутиком в руках, который он называет стеком. Надменно-ироническая улыбка, торжественно-напряженный звук команд — и... наивность молодости, не знающей, что фронт перед ними давно прорван, что вместо «зримого и величественного» ряда укреплений из железобетона, этаких бастионов их ждет жалкая траншея с осыпающейся землей. Этого идеализма, презрения к врагу еще хватило курсантам на внезапную, дерзкую ночную атаку, разгром врага в деревне, — во время боя немцы даже «забыли о неизъяснимом превосходстве своих игрушечно-великолепных автоматов», но все дальнейшее стало для этой юности сплошной трагедией: рота была окружена, уничтожена с воздуха, и щеголеватый фаталист Рюмин, совсем не трус, предпочел смерть плenу.

При анализе этой повести, вероятно, следует обратить внимание на сложный духовно-нравственный путь второго

главного героя, командира взвода Алексея Ястребова, одновременно и влюбленного поклонника, неофита по отношению к надменному Рюмину, и антипода его, сменяющего Рюмина в роли лидера, вожака. Именно Ястребов первым понял: начинается совсем иная война, война народная, война без правил и парадов, без щегольства и высокомерия. Рюмин с его кожаными перчатками, прутиком-стеком, фуражкой набекрень и страхами, скепсисом — это уже прошлое.

Перед самоубийством он «старчески» осуждает Сталаина, его рот «съехал влево», а слов Ястребова («Ничего, товарищ капитан! Мы их, гадов, всех потом, как вчера ночью! У нас еще Урал и Сибирь есть, забыли, что ли?») он вообще не слышит. Ястребов способен был услышать и простой совет пехотинца-окруженца: «Ведь танку в лоб не проймешь такой поллитрой! Тут надо ждать, покуда она *репицу* свою подставит тебе...» «Репица» (в истолковании В. И. Даля — «хвост позвоночного животного, кроме шерсти и волосу, связь хвостовых косточек, продолжение позвонков») вытесняет не одно английское слово «стек»: вся повесть — это процесс передислокации сил народа для самоспасения, смена вождей фасадных, подставных на истинно стержневых, органичных, наделенных качествами, необходимыми народу в целом для преодоления катастрофы. Этот великий процесс отражен и в ранней повести К. Воробьева «Это мы, Господи!» (1943—1986), и в повести «Крик».

Вероятно, истинный смысл и глубина гуманизма Вяч. Кондратьева в характере Сашки, пленившего немецкого солдата и спасшего его же от нелепого убийства, особенно понятны при сравнении героя повести «Сашка» с другими молодыми героями писателя: из рассказа «На станции Свободный» и повести «Поездка в Бородухино». Сам Вяч. Кондратьев недолго до трагической гибели писал, что на всех своих молодых героев он смотрит как бы из 1942 г., сквозь призму стона, боли, крика души, глазами того юного поэта, каким был он сам на Ржевском пятаке:

...И умирает на поле не воин,
Не страшный для врага солдат,
А мальчик маленький, который, корчась в боли,
В последнем стоне кличет мать...

Главное для Сашки — не быть охваченным смертью, зараженным вирусом одичания, жестокости, властолюбия. «И тут только Сашка понял, — пишет В. Кондратьев, — какая у него сейчас страшная власть над немцем. Ведь тот от

каждого его жеста то обмирает, то в надежду входит... Сашке даже как-то не по себе стало...»

Евгений Носов до «Усвятских шлемоносцев» писал о госпитале («Красное вино победы»), о воспоминаниях, обращенных к бойцам 1941—1945 гг. («Шопен, соната № 2»): это была летопись послефронтовых впечатлений, войны без войны. Повесть «Усвятские шлемоносцы» — это тоже не сражения, а «летопись» сборов на войну Касьяна, мужика из деревни Усвяты, его прощания с женой, детьми. Летопись, т. е. эпически-монументальное произведение, хотя в повести и описано-то всего два-три дня, а события не вышли из рамок села, избы, нескольких семей.

Вся сцена сборов — это «негромкий» эпос, это нежность, светящаяся сквозь мрак скорби. Простой вопрос — в новых сапогах идти Касьяну на фронт, стоящих целых два пуда хлеба, или в старых — вызвал целую бурю тревог, верований, молений и заговорных слов в Наталье, жене Касьяна. Каким-то суеверным чувством мудро догадалась она, эта крестьянка, что стоит ей пуститься в обмены, в расчет, утонуть в мелочах, в «пудах», то как бы... заранее будет обречен Касьян, что она «обменяет его», обречет на гибель, мысленно уже расстанется с ним. Вообще извратит свои же чистейшие молитвы:

«— А мне мало за тебя два пуда! — Натаха снова всхлипнула, содрогнулась всем животом. — Мало! Слышишь? Мало! Ма-а-ло!

— Да охолонь ты, не ерепенься! Не знай, как подопрет.

— И слышать не хочу! — Закусив губы, она вдруг схватила стоящий перед Касяном сапог и что было сил швырнула его за плетень. — Пойдешь в рвани ноги бить, а я тут думай. Ничего! Иди человеком. Весь мой и сказ!»

Юрий Валентинович Трифонов (1925—1981) и его городские повести 60—70-х гг., самопознание личности в прозе Андрея Битова (род. 1937), фантастика городского и барабанного быта в повестях Вл. Маканина (род. 1937).

В разные годы эту весьма сложную иронически-философскую прозу называли то «городской», то «интеллектуальной», даже «философской» (это весьма обидно для «деревенской» или военной, якобы лишенных интеллектуальности и философии), но суть ее, обращенную всецело к личности, ее памяти, мукам повседневных нравственных отношений в общественной среде, эти определения раскрывают слабо. Важно подчеркнуть главное в ней:

1) с одной стороны, она как бы реализует давний призыв-заклинание В. В. Розанова 1919 г., его крик боли за человека, превращаемого в песчинку: «Интимное, интимное берегите: всех сокровищ мира дороже интимность вашей души! — то, чего о душе вашей никто не узнает! На душе человека, как на крыльях бабочки, лежит та нежная, последняя пыльца, которой не смеет, не знает коснуться никто, кроме Бога» («Апокалипсис нашего времени»);

2) с другой стороны, эта проза, как, впрочем, и многие другие любопытнейшие явления 60—80-х гг. вроде романа-эссе «Память» В. А. Чивилихина, «Писем из Русского музея» и «Черных досок» В. А. Солоухина, и даже особого типа «лагерная проза» вроде интеллектуальных рассказов В. Т. Шаламова, исследует мир через призму культуры, философии, религии. Для этой прозы течение времени — это движение духа, драма идей, многоголосие индивидуальных сознаний. А каждое сознание — это «сокращенная Вселенная». В известном смысле «интеллектуальная» проза продолжает традиции М. А. Булгакова, оценивавшего мир в «Мастере и Маргарите» сквозь призму великого мифа о Христе, Л. Леонова, автора «Русского леса», безусловно, философской прозы М. М. Пришвина, антиутопий А. П. Платонова.

Из представителей русской эмиграции ей ближе всего оказался, потеснив даже И. А. Бунина, Владимир Набоков (1899—1977) с его культом художественной формы, пародированием литературных текстов.

Показателем наивысших достижений городской прозы, ее движения идей и форм, ломки привычных форм повествования стали так называемые семейно-бытовые повести Юрия Трифонова на московском материале: «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971), роман «Дом на набережной» (1976), повесть Ю. О. Домбровского (1909—1978) «Хранитель древностей» (1964), имеющая скрытое до 1978 г. продолжение в виде его романа-завещания «Факультет ненужных вещей» (1978). Весьма популярны были в 60—80-е гг. повести Вл. Маканина «Предтеча» (1982), «Где сходилось небо с холмами» (1984), роман А. Битова «Пушкинский дом» (1978). В «самиздате» начала свой путь повесть о философствующем пьянице Венедикта Еро-



феева «Москва — Петушки» (1968). Немалый успех сопровождал появление повести В. Семина (1927—1978) «Семеро в одном доме» (1965), чрезвычайно лиричных, интимных рассказов и повестей В. Лихоносова (род. 1936) «Брянские», «Люблю тебя светло» (1969), повесть В. Крупина «Живая вода» (1980).

Достаточно активным фоном для этой прозы вечных вопросов возрождения личности, «диагностики» души в теснинах быта стало в эти годы распространение городских романов В. Высоцкого типа «Диалог у телевизора» или «Милицейский протокол» (1971), А. Галича, авторских песен В. Цоя, А. Башлачева с их явным перемещением личности из социальной среды (коллектива) в среду приятельскую, просто в застольную компанию, часто не случайно, а как бы принципиально «пьющую». Эти перемещения ломали все классовые перегородки.

Юрий Трифонов в повести «Предварительные итоги» урезонивает философов, экстремистов мысли, готовых искать беды человека в большой истории, чуть ли не в космосе:

«...Ах, Боже мой, не надо искать сложных причин! Все натянулось и треснуло от того, что напрягся быт. Современный брак — нежнейшая организация. Идея легкой разлуки — попробовать все сначала, пока еще не поздно, — постоянно витает в воздухе, как давняя мечта совершить, например, кругосветное путешествие».

В повести «Обмен» главный герой Виктор Дмитриев по настоянию расторопной жены Риты (и ее родичей Лукьяновых) решил съехаться с уже смертельно больной матерью, т. е. совершить двойной обмен, взойти «в квартирном плане» на более престижный уровень. Метания героя по Москве, «тупой» нажим на героя Риты, остальных Лукьяновых, поездка его на дачу в кооператив «Красный партизан», где некогда в 30-е гг. жили отец и его братья, люди с революционными биографиями, люди из «дома на набережной», «отвертые» от власти при Сталине, — и предполагаемый обмен вопреки желанию самой матери был триумфально совершен. Оказывается, «обмен» совершен был гораздо раньше. Больная Ксения Федоровна, мать героя, хранительница какой-то нравственной высоты, особого, скажем так, «революционного аристократизма», говорит сыну о его снижении, «олукьянении», вообще измельчании, покорности духу вещизма:

«— Ты уже обменялся, Витя. Обмен произошел... — вновь наступило молчание. С закрытыми глазами она шептала невнятчицу:

— Это было очень давно. И бывает всегда, каждый день, так что ты не удивляйся, Витя. И не сердись. Просто так незаметно...»

В другой повести, «Предварительные итоги», герой-переводчик, изнуряющий свой мозг (и талант), переводит ради денег нелепую поэму некоего азиатского поэта-дельца Мансура «Золотой колокольчик» (прозвище восточной девушки, данное ей за звонкий голосок). Он непрерывно меняет что-то возвышенное на усредненное, стандартное, сделанное по мерке. Он способен чуть ли не на грани самонасмешки оценивать свой труд: «Практически могу переводить со всех языков мира, кроме двух, которые немного знаю — немецкого и английского, — но тут у меня не хватает духу или, может быть, совести». Но еще более страшный обмен, от которого герой убегает, но с которым в итоге смиряется, свершается в его семье, с сыном Кириллом, женой Ритой, гоняющейся за иконами как частью мебели, усвоившей цинично-упрощенную мораль репетитора Гартвига, подруги Ларисы... Как все упрощается в этой среде! Даже философа Бердяева, навязываемого людям, хочется уже отбросить с кучей других... «белибердяевых», если и иконы на кухне, потеснившие репродукции Пикассо или Хемингуэя в свитере, стали предметом тщеславия и обмена.

В повести «Долгое прощание» в состоянии обмена, распыления сил живут актриса Лиля Телепнева и ее муж Гриша Ребров, сочиняющий заведомо средние пьесы. Обмен, хроническая неудача сопутствуют им. И тогда, когда нет ролей, нет успеха, и даже тогда, когда Лиля вдруг обрела успех в громком спектакле по пьесе драматурга Смолянова (а пьеса «все же дермо средней руки»), когда она «в парниковой, цигейковой роскоши» уверенно садилась, подняв полы дорогой шубы, в автомобиль...

Как оценивать этот тотальный, на первый взгляд неповторимый пессимизм, печаль ностальгии, постоянное крушение и убывание какого-то светлого, аристократического начала в героях повестей Трифонова? Малодушие ли сквозит в их уступках мещанству, «вещизму» или унижение паче гордости?

Связь быта и революции, как и объяснение воспоминальности, ностальгии, особого «революционного аристократизма» героев Трифонова, только сейчас стала предельно очевидна. Ее в известной мере объяснил в своих записках о Трифонове его друг В. Кардин, рассказав о родословной писателя, сына репрессированного революционера, явно «сво-

его человека» (до ареста) в привилегированном «доме на набережной», где жили семьи членов ЦК, наркомов 30-х гг. Эта гвардия партии, как и Н. И. Бухарин, одобрявшая «хороший» террор 1918 — 1921 гг., затем проиграла борьбу со сталинизмом, с его «плохим», т. е. ее лично коснувшимся террором в 30-е гг. Пессимизм всемирно-исторического проигрыша, ностальгия по переменам, когда и Тухачевский, и Бухарин, и прочие герои Гражданской войны, «старики», были в ореоле успеха, жили в «доме на набережной», были в прямом смысле «на коне», не ниже официозного Буденного, и породили в Юрии Трифонове презрение ко всем конформистам, не помнящим об «отблесках костра», к их «олукъяниванию»: это пессимизм ностальгии, иронии Трифонова. Ему презлены новые обитатели «дома на набережной», противен процесс их омещивания, бюрократизации, их «обмены». Но всего он сказать не успел: ни о «стариках» из 1919 г. с их романтикой расстрелов на Дону, ни о мелких их внуках. Время еще многого не разрешало.

Философско-иронический, аналитический стиль Ю. Трифонова, его путь исследования человеческого интеллекта в схватках и компромиссах с веком по-своему продолжили многие: и Б. Ямпольский в романе «Московская улица» (1985), и Вл. Маканин в «Сюжетах усреднения» (1991), и Ф. Горенштейн в романах «Псалом» (1974—1975), «Место» (1987), в повести «Последнее лето на Волге» (1992).

* * *

Историческая романистика 60—80-х гг. Исторический роман — это древо памяти. В 60—80-е гг. появились произведения, сообщающие новые сведения «о царях и графах» (вместо былых народных заступников Разина, Пугачева, декабристов и т. п.). Это романы В. С. Пикуля (1928—1987) — «Пером и шпагой» (1970), «Битва железных канцлеров» (1977), т. е. князя Горчакова и Бисмарка, «У последней черты» (1979), «Фаворит» (1984), в которых речь идет о Потемкине и о последних годах династии Романовых и Григории Распутине.

Валентин Пикуль предпринял грандиозную попытку раскрыть национально-государственный путь России среди враждебных ей сил, показать конфликт «собирателей» России и ее разрушителей. Это удалось лишь отчасти — прежде всего в романах «Битва железных канцлеров» и «У послед-

ней черты». Писатель умел оживить историческую канву, извлечь потенциал художественности из документа, освоил приемы превращения (беллетризации) письма исторического деятеля или переписки в монолог героя или диалог, сцену. Он излишне легко «меблировал» эпоху, расписывая оргии Распутина или альков Екатерины II, но, к сожалению, не внес в сознание читателя философско-лирического, религиозно-мистического ощущения истории, присущего исторической романтике, скажем, Д. С. Мережковского (трилогия «Христос и Антихрист»: «Смерть богов. Юлиан Отступник», «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», «Антихрист. Петр и Алексей») и М. А. Алданова («Мыслитель», «Ключ», «Повесть о смерти», «Десятая симфония» и др.). Он не создал «своих» характеров вроде Емельяна Пугачева из эпопеи Вяч. Шишкова «Емельян Пугачев» или Степана Разина («Я пришел дать вам волю» В. Шукшина).

Специфическую сферу историко-революционного романа породили в 60—80-е гг. произведения на так называемую лагерную тему: прежде всего произведения Александра Исаевича Солженицына, Варлама Тихоновича Шаламова (1907—1982), его «Колымские рассказы» (1966), Евгении Семёновны Гinzбург (1906—1977), повесть «Крутой маршрут» (1967 — I часть), Олега Васильевича Волкова (1902—1996), роман «Погружение во тьму» (1985), наконец, Юрия Осиповича Домбровского (1909—1978), роман «Факультет ненужных вещей» (1978) и др.

* * *

Современный литературный процесс характеризуется прежде всего исчезновением былых канонизированных тем («тема рабочего класса», «литература об армии» и т. п.) и резким возвышением роли быта, семейной микросреды, заменой былого казенного коллектива (с его социальными ролями) обычной семьей, компанией, бытовым уровнем взаимоотношений. Да и труд — без «рекордов», без ореола подвижничества — стал обыкновенное, будничнее. В этом смысле характерны все произведения Вл. Маканина, Б. Екимова, Л. Петрушевской последних лет: это чаще всего «аварийные поселки», бараки, очереди, временные промежуточные поселения, а персонажный ряд — люди из свиты, «антилидеры», маргиналы, живущие в «антиколлективах» («Предтеча», «Человек свиты» Вл. Маканина, «Пастушья звезда» Б. Еки-

мова, «Смиренное кладбище» и «Стройбат» С. Каледина, «Компромисс пятый» С. Довлатова, «С кошелочкой» Ф. Горенштейна). Внимание к этому бедному, обесцвеченному, иногда абсурдному быту, к опыту человеческой души, которая вынуждена обживаться в атмосфере сдвигов, ломки, порождает и особые сюжеты жизни. Многие писатели как бы хотят отделаться от былой патетики, псевдомонументализма, риторики, проповедничества. Апологет этой «другой» литературы Вик. Ерофеев отчасти прав, когда подчеркивает в былой прозе избыток оптимистических иллюзий, коллектиivistского братства, проповедничества и оправдывает нынешнюю «эстетику эпатажа и шока», интерес к грязному слову, мату как детонатору текста, желание всякую патетику «перемыть» в щелочном растворе иронии (Ерофеев В. Русские цветы зла: Предисловие к антологии прозы 70—90-х гг. — М., 1997). Но не слишком ли большие потери несет этот эпатаж, это «перемывание», это затянувшееся пародирование былых канонов, штампов, речезаменителей?

Становится очевидным, что расцвет неофициозной культуры (и субкультуры), в том числе и в виде авторской песни (В. Высоцкий, А. Башлачев, В. Цой, И. Тальков, Ю. Визбор) после ее расцвета в 60—80-е гг., исчерпал ресурсы развития и обновления. Александр Башлачев (1962—1988), этот движимый болью певец, автор песен «Пляши в огне», «Вечный пост», «На жизнь поэтов», «Архипелаг гуляк», порой добивался синтеза поэзии и «мусора повседневности», театра и улицы, возрождал исповедальное пространство:

...Живые восстали в груди —
царапинах да в бубенцах.

Имеющий душу да дышит

горе — не губи.

Сожженной губой я шепчу,

Что, мол, я сгоряча, я в сердцах —

А в сердцах-то я весь!

И каждое бьется об лед, но поет.

Финальный аккорд всей разноголосой симфонии песенного и «анекдотического» самовыражения эпохи (с элементами кича, юродства, демонстративного эксцентризма, доведения до абсурда всех политических клише) — в «алкоголической» исповеди Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» с ее темой примитивного, наплевательского, вечно хмельного отношения к жизни. После этого «отмывания» засаленного, официозного слова, этой поэмы, в которой, как в анекдотах,

время не просто выражается, а как бы... «выхаркивается», вся «другая литература» остановилась в развитии: русские цветы зла, порока, сатанизма сейчас явно засыхают...

Реалистическая ветвь литературы, пережив состояние оцепенения, шока, ощущение невостребованности и оттерпости, с немалым трудом подходит к новым темам, к осмыслению перелома в сфере нравственных ценностей. Можно отметить как безусловно значительные, хотя и утаенные, успехи ее и повесть В. Богомолова, автора романа «Момент истины», «В кригере» (1993), и новые рассказы В. Распутина «Нежданно-негаданно» и «В родную землю», и неоднозначно оцененные романы В. Астафьева «Прокляты и убиты» и Г. Владимова «Генерал и его армия».

Предсказуемы ли грядущие серьезные перемены, важные вехи эволюционного процесса в новейшей прозе и поэзии?

Сейчас возможен следующий шаг в поисках и обретениях нового взгляда на «страны родной минувшую судьбу». Главное — в осознании художниками величайшей ответственности за Россию, за возможность ее достойного бытия.

КРУГ ПОНЯТИЙ И ПРОБЛЕМ

Литературный процесс

Малоформатная проза

Поэтика «деревенской» прозы

Свободное повествование и роль авторского начала

«Лейтенантская» проза (произведения о Великой Отечественной войне)

«Городская» (или «интеллигентская») проза

Народно-смеховая культура

Повести-драмы (произведения В. Распутина)

Сочетание трагического гротеска и водевильности (пьесы Вампилова)

Историческая романистика (В. Пикуль)

[?] 1. В новеллах К. Г. Паустовского много так называемых «несостоявшихся событий», молчаливых сюжетов и диалогов душ: что притягивало читателей 40—50-х гг. к этому мастеру новеллы?

2. Что понимается под «оттепелью» 1953—1964 гг.? Как восстанавливался процесс естественного развития литературы?

3. Почему Е. Евтушенко в 60-е гг. называл себя «я целе- и нецеле-сообразный»? Андрей Вознесенский так писал о поэте: «...всегда трибун, в нем дух переворота и вечно бунт». С какого типа плановостью и целесообразностью спорят поэты?

4. Сразу ли произошло воссоединение отечественной культуры и эмигрантской русской литературы?

5. Какие этапы воссоединения и возвращения «задержанной» литературы (Булгаков, Платонов, Шмелев, Набоков) вы можете указать?

6. Почему именно русская «деревенская» проза стала на многие десятилетия своеобразной вершиной обновления всего литературного процесса?

7. Какую роль сыграла фронтовая биография в творчестве Ю. Бондарева, К. Воробьева, Е. Носова, Г. Бакланова? Как «война участвует» в них?

8. В чем смысл «обменов», опустошений души у героев повестей Ю. Трифонова?

9. Что нового открыли в историческом прошлом России В. Пикуль, Д. Балашов, В. Чивилихин? Какую помощь оказали писателям исследования Л. Н. Гумилева, труды русских религиозных философов эмиграции?

10. Вы слушали авторские песни, знаете многих бардов 60—80-х гг. Что брали они из профессиональной поэзии и что отрицали в ней? Есть ли будущее у авторской песни? Не стал ли Владимир Высоцкий высшей точкой в ее развитии?

11. Прав ли Я. Смеляков, сказавший:

Спервоначалу и доныне,
Как солнце зимнее в окне,
Должны быть все-таки святыни
В любой значительной стране?

Аргументируйте свой ответ примерами.

12. Почему герой повести В. Кондратьева «Сашка» пожалел плененного им немца?

13. Предвидел ли он ту печаль и те утраты, о которых писал поэт Н. Панченко в «Балладе о расстрелянном сердце»:

Убей его!
И убиваю,
Хожу, подковками звеня.
Я знаю: сердцем убываю,
Нет вовсе сердца у меня. —
Ах, где найду его потом я,
Исполнив воинский обет?

14. Как вы относитесь к мысли, высказанной некоторыми современными писателями, о назначении военной прозы: «Утверждать жизнь без врага и ненависти»? Отвечают ли этой цели повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» и «Прокляты и убиты»?

15. Повесть К. Воробьева «Убиты под Москвой» называют прологом войны народной. Как свершается смена лидеров в этой повести?

16. Что вы можете рассказать о теме одиночества человека в толпе, о возникновении фигуры страдающего антилидера на примере произведений Вампилова и Шукшина? Спасало ли их героев бегство в тайгу, к земле или страсть к утиной охоте?

Темы устных сообщений и рефератов

1. Тема милосердия в современной прозе («Деньги для Марии», «Живи и помни» В. Распутина, «Людочка» В. Астафьева, «Живая вода» В. Крупина, «Белый Бим, Черное ухо» Г. Троепольского).

2. Остаться человеком в пламени войны (по произведениям современных писателей: «Иван» И. Богомолова, «Горячий снег» Ю. Бондарева, «Крик», «Убиты под Москвой» К. Воробьева, «Сашка» В. Кондратьева, «А зори здесь тихие» Б. Васильева).

3. Нравственные проблемы в произведениях современных писателей («Обмен», «Далекое прощание» Ю. Трифонова, «Пожар» В. Распутина, «Царь-рыба» В. Астафьева).



Советуем прочитать

Золотусский И. П. Исповедь Зоила: Статьи, исследования, памфлеты. — М., 1989.

Книга известного критика охватывает такие яркие явления современной прозы, как творчество К. Воробьева, Ф. Абрамова, В. Распутина, В. Семина и других писателей. Сборник отличает независимая позиция, живой язык и обширные знания автора.

За алтари и очаги: Сб. ст. — М., 1989.

Голос, идущий из глубин духа — «за всех и ради всех», — таково основное содержание этой книги. В статьях Л. Леонова, П. Палиевского, С. Небольсина, других авторов с особой силой отразилась историческая неизбежность и необходимость восстановления и обновления связей современной культуры с классическим наследием, возрастающий интерес к отечественной истории и к вопросам экологии и экономики.

Каверин В. Эпилог: Мемуары. — М., 1989.

В книге известнейшего русского писателя воссоздана эволюция литературных форм 20—30-х гг. (I съезд Союза писателей СССР, сложные судьбы М. А. Булгакова, К. А. Федина, А. Т. Твардовского и др.), споры о путях обновления реализма в русской критике 20-х гг. и литературных кружках «Серапионовы братья», «обэриутов», воскрешены забытые писательские фигуры (Л. Добычин, К. Вагинов и др.).

Избавление от миражей: Соцреализм сегодня / Сост. Е. А. Добренко. — М., 1990.

В книге собраны выступления ведущих критиков и ученых-литературоведов, посвященные судьбам метода социалистического

реализма как образно-поэтической концепции мира, претерпевшего болезненные метаморфозы в атмосфере застоя, утратившего волю к первооткрывательству, ставшего в 50—70-е гг. «поэтикой должно-го», сводом окаменевших канонов.

А г е н о с о в В. В., М а й м и н Е. А., Х а й р у л л и н Р. З. Литера-тура народов России. — М., 1995.

В книге содержится обстоятельный анализ произведений современных писателей.

Е р о ф е е в Виктор. Русские цветы зла. — М., 1997.

В статье, предпосланной антологии «Русская проза конца XX века», автор предлагает читателю своеобразную «литературную дегустацию» — анализ новелл Ю. Мамлеева, Э. Лимонова, Т. Толстой, Д. Пригова, В. Пьецуха, а также В. Астафьева, В. Шаламова, А. Синявского как некоей коллективно созданной летописи скитаний русской души в годы оттепели, застоя, перестройки.

Б о н д а р е н к о В. Реальная литература. — М., 1996.

В книге содержится двадцать портретов современных, реально работающих русских писателей конца XX века.

Краткий словарь литературоведческих терминов¹

АНДЕГРАУНД — явление в литературе и искусстве, возникшее в XX в. в противовес официальным эстетическим нормам, распространенным в обществе. Это привело к созданию в 60—80-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 социальному идеалу. Антиутопия зарождается и развивается по мере закрепления утопической традиции общественной мысли, как бы выполняя роль корректива утопии.

АРХЕТИП — первичные схемы образов, выявляющиеся в мифах, верованиях, в произведениях искусства. «Тождественные по своему характеру архетипические образы и мотивы (например, повсеместно распространенный миф о *потопе*) обнаруживаются в несоприкасающихся друг с другом мифологиях и сферах искусства, что исключает объяснение их возникновения заимствованием». Архетипы восходят к универсально-постоянным началам в человеческой природе.

Понятие архетипа ввел 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 режиссеры кино Ф. Феллини, И. Берг-

¹ При составлении словаря были использованы издания: Краткая литературная энциклопедия. — 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.

ман. 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 создает особый гротескный 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 все художественное пространство произведения. Как элемент стиля, заостренный комический прием гротеска характерен для ряда комических жанров — памфлета, фарса, фельетона.

ДЕТАЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ — выразительная подробность в произведении, несущая значительную смысловую, идеиную, эмоциональную нагрузку. К художественной детали относятся подробности быта, пейзажа, портрета, интерьера, а также жеста, речи. Художественная деталь — средство изображения конкретности предметного мира, своего рода гарантированной 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 Толстого, например) и нейтральной, уходящей в подтекст (Чехов, Хемингуэй).

ДРАМА — один из родов литературы. В отличие от лирики и подобно эпосу, драма воспроизводит прежде всего внешний по отношению к автору мир — поступки, взаимоотношения между людьми, конфликты. В отличие от эпоса, она имеет не повествовательную, а диалогическую форму. В ней, как правило, нет внутренних монологов,

авторских характеристик персонажей и прямых авторских комментариев изображаемого. В «Поэтике» Аристотеля о драме сказано как о подражании действию путем действия, а не рассказа. Это положение не устарело до сих пор. Для драматических произведений характерны остроконфликтные ситуации, властно побуждающие персонажей к словесно-физическим действиям. Драма в узком смысле слова — один из драматических жанров, пьеса, в основе которой лежит конфликт серьезного, остального и сложного характера, завершающаяся в финале не трагически и не комедийно.

ИДЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ — авторская оценка, авторское осмысление характеров героев, их деятельности, 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 дается 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 древним обрядам, игровому, празднично-веселому народному смеху, это «фантазирование рассудка, которому представлена полная свобода». Комическими называют также жизненные изменения, в которых содержится несоответствие общепринятой норме, алогизм. Постоянным предметом комического служит необоснованная претензия безобразного мнить себя прекрасным; мелочного — повышенным; косного, омертвевшего — живым. Все элементы комического образа при этом взяты из жизни, у реального предмета, лица, но преображенены 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 (каламбуры, дружеские шаржи). Комическое связано не только с отрицанием отжившего, но и с духом утверждения, выражая радость бытия и вечное обновление жизни.

КОМПОЗИЦИЯ — это построение художественного произведения, расположение его частей в определенной системе и последовательности. Но композицию нельзя рассматривать

вать как последовательность глав, сцен и т. д. Композиция — целостная система определенных способов, форм художественного изображения, обусловленная содержанием произведения. Средства и приемы композиции углубляют смысл изображенного. Элементы или части композиции: описание, повествование, система образов, диалоги, монологи персонажей, авторские отступления, вставные рассказы (новеллы), авторские характеристики, пейзаж, портрет, фабула и сюжет повествования. В зависимости от жанра произведения в нем преобладают специфические для него способы изображения; каждое произведение имеет свою неповторимую композицию. Некоторым традиционным жанрам присущи композиционные каноны. Например, трехактные повторы и счастливая развязка в сказке, пятиактное строение классической трагедии и драмы.

КОНФЛИКТ (*лат. conflictus* — столкновение, разногласие, спор) — специфически художественная форма отражения противоречий в жизни людей; воспроизведение в искусстве острого столкновения противоположных человеческих поступков, взглядов, чувств, стремлений, страстей.

Специфическим содержанием конфликта является борьба между прекрасным, возвышенным и безобразным, низменным.

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) — определенный способ понимания, трактовки каких-либо явлений, основная точка зрения, руководящая идея для их осуществления, конструктивный принцип различных видов деятельности.

ЛИРИКА (*гр. лира* — музыкальный инструмент, под аккомпанемент которого исполнялись стихотворные произведения) — один из родов литературы. Лирические произведения характеризуются особым типом художественного образа — образа-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 определенных 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 желтеющая нива...») или воспроизведены в свернутом виде (Блок — «Ночь, улица, фонарь, аптека...»), но они всегда имеют подчиненное значение, играют роль «лирической ситуации», необходимой для возникновения образа-переживания. «Анчар» Пушкина ни в коем случае не сводится к описанию «дерева яда», в основе его лежит страстный протест-переживание, вызванный тем, что «человека человек послал к анчару властным взглядом». Лирическое стихотворение в принципе — это мгновение человеческой внутренней жизни, ее 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, эмоциональная окраска речи, в котором переживание становится для нас жизненно убедительным. Лексика, синтаксис, интонация, ритмика, звучание — вот что характеризует поэтическую речь.

ЛИРИЧЕСКИЕ ОТСТУПЛЕНИЯ — форма авторской речи, слово автора-повествователя, отвлекающегося 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 — «двойник» автора-поэта, проходящий через цикл стихотворений, книгу или весь массив лирики; он наделен определенностью индивидуальной судьбы, устойчивыми психологическими чертами внешнего облика. Понятие «лирический герой» впервые сформулировано Ю. Тыняновым в 1921 г. применительно к творчеству А. Блока. Важно помнить, что лирический герой не тождествен автору, что это «„я“ сотворенное» (Пришвин).

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТИП — характер, в котором художник с наибольшей полнотой и определенностью запечатлев обществоенно значимое, существенное для той или иной среды, той или иной эпохи. Литературный тип содержит в себе индивидуальное и общее. Типический характер многомерен, объемен, это единство национальных, общечеловеческих, классовых, конкретно-исторических и эпохальных черт, психологических, нравственных и волевых особенностей личности.

МИФ — на определенной 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 времен 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 древние мифы о происхождении солнца, месяца, звезд (солярные мифы, лунарные мифы, астральные мифы). Центральную группу мифов составляют мифы о происхождении мира, вселенной (космогенные мифы), человека (антропологические 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: добывание огня, обретение ремесел, земледелие. Их введение обычно приписывается культовым героям (Прометей). Календарные мифы воспроизводят природные циклы — миф об уми-

рающем и воскресающем Боге. Мифологией занимаются религиоведы, этнографы, философы, литературоведы, лингвисты, историки культуры и т. д.

Исследователи мифов нередко расходятся в понимании сущности и природы мифов. Неоспоримо то, что мифотворчество — важнейшее явление в культурной истории человечества. Миф выражает мироощущение и миропонимание эпохи его создания. Мифологические образы представляют одушевленные 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 тайны, любви: в Греции и Риме — символ похорон, 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 своем мотивы розы у романтиков, символистов (в России у Блока, Мандельштама, Вяч. Иванова) так или иначе восходят к Данте. Через сказку и героический эпос с мифологией оказывается генетически связанный и литература. Искусство широко использовало традиционные мифы в художественных целях. Мифы были арсеналом поэтической образности, источником сюжетов, своеобразным языком поэзии.

МОТИВ (*лат. movio* — 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. Мотив наиболее связан с миром авторских мыслей и чувств, нежели другие компоненты художественной формы.

ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ — одна из основных категорий эстетики, которая характеризует присущий только искусству способ отображения и преобразования действительности. Образом также является любое явление, творчески воссозданное автором в художественном произведении.

Образ не только отражает, но прежде всего обобщает действительность, раскрывает в единичном, преходящем сущностное, вечное. Специфика художественного образа определяется не только тем, что он осмысливает действительность, но и тем, что он создает новый, вымышленный мир. При помощи своей фантазии, вымысла автор преобразует реальный материал: пользуясь точными словами, красками, звуками, художник создает единичное произведение (текст, картину, музыку, спектакль).

Вымысел усиливает обобщенное 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 все 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.

ОКСЮМОРОН — 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, лишенного «единой программы», и фиксирует как бы общность бытия в культуре. Писатели-постмодернисты обращают внимание прежде всего на способ выражения своих мыслей через язык, через своеобразную форму, придавая большое значение условности, смешению в тексте различных стилей.

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ — обозначение черт в художественном тексте, вызывающих воспоминание о другом произведении с помощью применения характерных образов, речевых оборотов, ритмико-сintаксических ходов. Реминисценция тем самым напоминает творческую манеру, мотивы и темы какого-либо автора. Реминисценция рассчитана на ассоциативное восприятие читателя.

СИСТЕМА ОБРАЗОВ — группировка персонажей, раскрывающая характеры и взаимоотношения героев. Система образов строится на основе законов композиции и определяется этими законами; группировка персонажей обусловлена конфлиktом произведения.

СЮЖЕТ — 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, необходимо 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 служащих для постановки философских, социальных, этических проблем. Тема — это жизненный материал, изображенный в произведении; но в искусстве нет предмета, изображенного вне его трактовки автором. Автор может обратиться к теме уже сложившейся, уже получившей отображение 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 неразрешимый художественный конфликт, завершающийся страданием и гибелью героя или утратой его жизненных ценностей. Трагическое связано не с прихотью случая, но определяется внутренней природой того, что гибнет, его несогласностью 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, ее духовных ценностей даже ценой собственной жизни. Трагическое переживание в искусстве приводит к очищению (катарсису).

ФАБУЛА — событийная основа произведения, последовательность событий в их логической, причинно-следственной связи.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО — важнейшие характеристики художественного образа, обеспечивающие целостное восприятие действительности и организующие композицию произведения.

Художественный образ, формально развертываясь во времени (как последовательность текста), своим содержанием, развитием воспроизводит пространственно-временную картину мира.

ЭПОПЕЯ — наиболее крупная и монументальная форма эпической литературы. Основной чертой современной (XIX—XX вв.) эпопеи является то, что она воплощает в себе судьбы народов, сам исторический процесс. Для эпопеи характерна широкая и многогранная, даже всесторонняя картина мира, включающая 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 трех 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 в ее объективной сущности. Эпос использует разнообразные способы изложения — повествование, описание, диалог, монолог, авторские отступления и т. д. Эпические жанры обогащаются и совершенствуются. Развиваются приемы композиции, средства изображения человека, обстоятельств его жизни, быта, достигается многостороннее изображение картины мира, общества.

СОДЕРЖАНИЕ

Литература 30-х годов	3
Открытие России-родины, духовное обогащение личности, I съезд советских писателей	3
Тридцатые годы как продолжение и одновременно противоположность 20-х гг.	6
Творческий и человеческий подвиг Николая Островского	8
Литература на стройке: романы 30-х гг. о людях труда, об индустриальной революции	10
Интимная лирика 30-х гг.	12
Лирический перелом в поэзии Бориса Корнилова и Павла Васильева	15
Тема коллективизации в литературе	17
Первый съезд Союза писателей СССР. Провозглашение метода социалистического реализма основным в новой литературе (В. А. Чалмаев)	18
Андрей Платонович Платонов (В. А. Чалмаев)	22
Юность Платонова: семейное воспитание, трудовые университеты	—
Андрей Платонов в годы революции и Гражданской войны	24
Ранняя публицистика и поэзия Платонова	25
Письма Платонова о любви	27
Творческий дебют Платонова в Москве: сборники «Епифанские шлюзы» и «Сокровенный человек»	29
Два Шарикова — их сходство и различия	33
Андрей Платонов в конце 20-х гг.: трагедия неуслышанности, изоляции от читателя	34
Рассказы «Фро» и «Возвращение»	41
Михаил Афанасьевич Булгаков (О. Н. Михайлов)	44
Отец	—
Мать	45

Семья	46
Булгаков-врач	47
«Записки юного врача»	48
Позиция	49
Роман «Белая гвардия»	50
Отчаяние	51
Надежда	52
«Роковые яйца»	54
«Собачье сердце»	55
Ярость	56
Театр Булгакова. «Дни Турбиных»	57
«Бег»	60
Художник и тиран	62
«Кабала святош»	63
Инстинкт государственности	64
«Мастер и Маргарита»	65
Композиция. Два стилистических потока	66
«Мастер и Маргарита» и сатира Ильфа и Петрова	67
Новаторство романа. Философская концепция	—
Иван Бездомный и обретение дома, Родины, истории	68
Образ Иешуа	69
Бессмертие	70
 Марина Ивановна Цветаева (А. И. Павловский)	72
Детские годы	73
Первые публикации	74
Назначение поэта	76
Тема России. Поэтический сборник «Версты»	77
Отношение к Первой мировой войне	78
Фольклорные источники творчества	—
Годы революции и Гражданской войны	79
Поэмы Цветаевой	80
Чешский период творчества	81
«Поэма Горы», «Поэма Конца»	82
Французский период эмиграции.	
Поэмы «Крысолив», «Лестница»	83
Тоска по родине	84
Цветаева и Пушкин. «Стихи к Пушкину»	85
Тема Рока в творчестве Цветаевой	86
Проза Цветаевой	—
Антифашистские стихи Цветаевой	88
Возвращение на родину	—

Осип Эмильевич Мандельштам (А. С. Карпов)	91
Начало пути	—
Поэт и время	95
Акт мужества	99
«Воронежские тетради»	101
Гибель поэта	104
Алексей Николаевич Толстой (О. Н. Михайлов)	107
Граф Толстой или Бостром?	—
«Детство Никиты»	108
Память детства и чувство Родины	—
Учеба в Самаре и Сызрани	109
Петербург	110
Пора исканий — себя, любви, творчества	—
Взлет	111
Хождение по мукам — биография, судьба, роман Толстого	—
Зов Родины	112
«Хождение по мукам» — от романа к роману-эпопее	113
Дань времени	114
Толстой в годы Великой Отечественной войны	115
«Петр Первый» и русская литература	116
Петр и Пушкин	—
Тема Петра у раннего Толстого	—
Работа над романом. Историзм и злободневность	118
Влияние исторической школы М. Н. Покровского	119
Композиция романа. Образ Петра Первого.	—
Новаторство Толстого	—
Образ Петра. Становление личности	121
Прием контраста	124
Прием внутреннего жеста	125
Характеры	126
Народ в романе	127
Сила изобразительности	—
Овсей Ржов	—
Роман о Петре и уроки Толстого	128
Михаил Михайлович Пришвин (З. Я. Холодова)	131
Особенности художественного мироощущения Пришвина	—
Два родника: детство и любовь	132
Начало творческого пути	134
На перепутьях истории	135

Природа — зеркало человека	137
Попытка диалога	138
Корень жизни	139
Любовь как дело человеческой жизни	140
Сказки о Правде	141
Завещание художника	142
Борис Леонидович Пастернак (<i>A. С. Карпов</i>)	146
Начальная пора	—
Поэт и эпоха	150
Человек и природа	153
«Доктор Живаго»: проза поэта	155
Подведение итогов	162
Анна Андреевна Ахматова (<i>A. С. Карпов</i>)	166
Биография поэта	—
Поэзия женской души	168
Родина в лирике Ахматовой	172
«Реквием»	178
«Поэма без героя»	182
Николай Алексеевич Заболоцкий (<i>A. М. Турков</i>)	186
Начало пути	—
«Столбцы»	—
Зарождение главной темы	188
«Воля и упорство»	190
Годы испытаний	191
Расширение тематики	192
«Мысль — Образ — Музыка»	193
Михаил Александрович Шолохов (<i>B. А. Чалмаев</i>)	196
Детские и юношеские годы, семейное окружение Михаила Шолохова	—
«Донские рассказы» и «Лазоревая степь» как новеллистическая предыстория эпопеи «Тихий Дон»	204
История создания и публикаций романа «Тихий Дон» ..	209
«Тихий Дон»	213
«Тихий Дон» — эпос и трагедия: глубина постижения исторических процессов, событий Гражданской войны и личных драм героев	—
Крушение романтического монархизма	216

Идея дома, святого домашнего очага Пантелей Прокофьевича Мелехова	218
Мысль семейная Натальи Мелеховой	219
Характер и судьба Аксиньи Астаховой	220
Григорий Мелехов — на грани в борьбе двух начал	222
Художественное своеобразие романа «Тихий Дон»	225
«Поднятая целина» — суровая летопись коллективизации	227
Литература периода Великой Отечественной войны	
(Л. И. Лазарев)	231
Проза: очерк, рассказ, повесть	233
Поэзия	249
Драматургия	262
Леонид Максимович Леонов (В. А. Чалмаев)	272
Голос молодого Леонида Леонова	—
Первые произведения	273
Роман «Соть» как воплощение деятельного гуманизма эпохи	276
Роман «Русский лес» — философия патриотизма Вихрова в споре с демагогией Грацианского	277
Александр Трифонович Твардовский (А. М. Турков)	281
Биографические источники творчества	—
«Страна Муравия»	—
«Василий Теркин»	284
«Дом у дороги»	290
«За далью — даль»	293
«Теркин на том свете»	295
Лирика	297
«По праву памяти»	300
Александр Исаевич Солженицын (В. А. Чалмаев)	305
Годы детства и ученичества	—
Война — путь самопознания и прозрений Солженицына	308
«Лагерные университеты» Солженицына — путь к главной теме	309
Повесть «Один день Ивана Денисовича»: «Лагерь глазами мужика»	310

Малая проза Солженицына — рассказы «Матренин двор», «Случай на станции Кочетовка», «Захар-Калита», серия миниатюр «Крохотки» (начало 60-х гг.)	317
«Архипелаг ГУЛАГ» — летопись страданий.	
Новый арест Солженицына и высылка на Запад	320
Полвека русской поэзии (И. О. Шайтанов)	324
«Поэтическая весна»	—
Победители	327
Время «поэтического бума»	333
После «поэтического бума»	339
Изменчивость неизменного	343
Поэтическая философия	348
«Новая волна»	353
Ситуация конца восьмидесятых	357
Так называемый постмодернизм	368
Что кончилось и что начинается?	373
Русская проза в 50—90-е годы (В. А. Чалмаев)	380
Новый тип литературного процесса. Литературные течения. Общечеловеческое и исторически-конкретное в характерах. Обновление повествовательных форм	—
Виктор Платонович Некрасов и его повесть	
«В окопах Сталинграда»	381
Константин Георгиевич Паустовский	382
«Оттепель» — начало самовосстановления литературы и нового типа литературного развития	383
«Деревенская» проза 60—80-х гг.: ее истоки в «натуральной школе» В. В. Овечкина и Е. Я. Дороша.	
Общность нравственно-философских исканий	385
Повести Б. Можаева «Живой»	
и В. Белова «Привычное дело»: глубина и цельность нравственного мира человека от земли	386
Валентин Григорьевич Распутин: «Прощание с Матерой», поиск праведнических характеров	390
Первая повесть В. Распутина «Деньги для Марии»	—
Повесть «Последний срок»	391
Повесть «Живи и помни»	392
Повести «Прощание с Матерой» (1976) и «Пожар»	393

Василий Макарович Шукшин	395
Василий Шукшин и Александр Вампилов: общее понимание сложности современного быта	399
Виктор Петрович Астафьев	406
Федор Александрович Абрамов	410
Новое осмысление военной темы в 60—80-е гг.	412
Юрий Васильевич Бондарев	413
Повести К. Воробьева «Убиты под Москвой», Вяч. Кондратьева «Сашка»,	
Е. Носова «Усвятские шлемоносцы»	416
Юрий Валентинович Трифонов и его городские повести 60—70-х гг., самопознание личности в прозе Андрея Битова, фантастика городского и барачного быта в повестях Вл. Маканина	418
Историческая романистика 60—80-х гг.	422
<i>Краткий словарь литературоведческих терминов</i>	429

Учебное издание

**Чалмаев Виктор Андреевич
Михайлов Олег Николаевич
Павловский Алексей Ильич и др.**

ЛИТЕРАТУРА

11 класс

УЧЕБНИК
для общеобразовательных
учреждений

В двух частях
ЧАСТЬ 2

Зав. редакцией *В. П. Журавлев*

Редактор *Е. П. Пронина*

Художники *О. В. Шиян, О. П. Богомолова*

Художественный редактор *А. П. Присекина*

Технический редактор *О. Е. Иванова*

Корректоры *Т. М. Андрианова, М. А. Терентьева,*

В. С. Шаров, И. П. Ткаченко

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции ОК 005-93—953000. Изд. лиц. Серия ИЦ № 05824 от 12.09.01. Подписано в печать 04.05.12. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Печать офсетная. Уч.изд. л. 24,61+0,42 форз. Тираж 40 000 экз. Заказ № 32818.

Открытое акционерное общество «Издательство «Проповедование».
127521, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Отпечатано в ОАО «Саратовский полиграфкомбинат».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59. www.sarpk.ru