

ВЫСШЕЕ
ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ

История русской литературы XX век

В 2 частях

Часть 2

Под редакцией
В. В. Агеносова

Допущено
Министерством образования и науки
Российской Федерации в качестве учебника
для студентов, обучающихся по специальности
032900 – русский язык и литература

дрофа



МОСКВА

2007

Рецензенты:

д-р филол. наук **А. Ю. Большакова**; д-р филол. наук **А. С. Карпов**;
д-р филол. наук **А. Я. Эсалнек**.

Авторский коллектив:

д-р филол. наук **В. В. Агеносов** («Предмет курса «Русская литература XX века». Периодизация литературного процесса». «Литературный процесс конца XIX — начала XX века». «Возникновение литературы русского зарубежья». «Первая волна русской эмиграции». «И. Шмелев». «В. Ходасевич». «Г. Иванов». «Литературный процесс 30—50-х годов: литературно-общественная ситуация». «М. Шолохов». «М. Булгаков». «Б. Пастернак: «Доктор Живаго». «Послевоенная поэзия русского зарубежья», «В. Распутин». «Ю. Трифонов»); д-р филол. наук **Б. С. Бугров** («Л. Андреев»); д-р филол. наук **Н. С. Выгон** («Историческая проза 20—30-х годов»); д-р филол. наук **А. А. Газизова** («Л. Леонов: «Пирамида»); д-р филол. наук **М. М. Голубков** («Литература революции, 20-х — начала 30-х годов: литературно-общественная ситуация». «В. Набоков», «М. Зощенко», «Литературный процесс второй половины 50—80-х годов: литературно-общественная ситуация и развитие прозы». «Современная литературная ситуация»); д-р филол. наук **Л. Л. Горелик** («Литература революции, 20-х — начала 30-х годов: поэзия», «Литературный процесс 30—50-х годов: поэзия»); проф. **М. И. Громова** («Драматургия»); д-р филол. наук **О. В. Дефье** («Д. Мережковский»); д-р филол. наук **А. Ю. Дмитриева** («Современная литературная ситуация»); д-р филол. наук **А. Н. Захаров** («С. Есенин»); канд. филол. наук **Е. С. Иванова** («Поэзия 60—80-х годов»); д-р филол. наук **Л. Г. Кихней** («Акмеизм», «Н. Гумилев», «О. Мандельштам»); д-р филол. наук **Л. А. Колобаева** («М. Горький»); д-р филол. наук **Т. М. Колядич** («Воспоминания писателей как литературный жанр»); д-р филол. наук **А. В. Кулагин** («Авторская песня»); д-р филол. наук **А. В. Леденев** («Литературный процесс конца XIX—начала XX века»); канд. филол. наук **С. В. Ломтев** («А. Белый», «Ф. Сологуб: «Творимая легенда»); д-р филол. наук **М. Ю. Лотман** («Символизм»); д-р филол. наук **В. А. Мескин** («Неореализм», «А. Куприн», «Ф. Сологуб»); канд. филол. наук **И. Б. Ничипоров** («И. Бунин»); канд. филол. наук **М. Г. Павловец** («А. Ахматова», «Русский футуризм», «В. Маяковский», «Б. Пастернак», «И. Бродский»); д-р филол. наук **С. М. Пинаев** («М. Волошин»); д-р филол. наук **Л. В. Полякова** («Е. Замятин»); д-р филол. наук **М. М. Полекина** («М. Цветаева»); д-р филол. наук **Т. А. Пономарева** («Н. Клюев»); д-р филол. наук **Т. К. Савченко** («Новокрестьянские писатели», «С. Есенин»); канд. филол. наук **В. Д. Серафимова** («В. Маканин»); д-р филол. наук **В. К. Сигов** («В. Шукшин»); д-р филол. наук **Е. Б. Скорospelова** («Литература революции, 20-х — начала 30-х годов: пути развития прозы». «Литературный процесс 30 — 50-х годов: проза». «Л. Леонов»); д-р филол. наук **В. А. Славина** («М. Булгаков»); канд. филол. наук **Я. В. Солдаткина** («А. Платонов»); д-р филол. наук **С. Л. Страшно** («А. Твардовский»); проф. **А. В. Терновский** («А. Блок»); д-р филол. наук **Л. А. Трубина** («Историческая проза 20—30-х годов»); д-р филол. наук **А. В. Урманов** («А. Солженицын»); д-р филол. наук **З. Я. Холодова** («М. Пришвин»).

Литературный процесс 30—50-х годов

Общественно-литературная ситуация

Конец 20-х — начало 50-х годов — один из драматичнейших периодов в истории русской литературы.

С одной стороны, народ, воодушевленный идеей построения нового мира, совершает трудовые подвиги. Вся страна поднялась на защиту отечества от немецко-фашистских захватчиков. Победа в Великой Отечественной войне внушает оптимизм и надежды на лучшую жизнь. Эти процессы находят отражение в литературе метрополии.

На творчество многих советских писателей оказывает влияние мысль М. Горького, наиболее полно воплотившаяся в «Жизни Клима Самгина» и пьесе «Егор Булычев и другие», о том, что только участие в революционном преобразовании общества делает человека личностью.

Десятки талантливых писателей субъективно честно отражали нелегкий и часто исполненный подлинной героики труд советских людей, рождение новой коллективистской психологии. Вот почему нельзя согласиться с теми околотитературными публицистами конца 80-х — начала 90-х годов, которые были готовы зачислить всех советских писателей в ряды конформистов, прислужников партии и государства.

Особенно яркий всплеск литературного процесса пришелся на годы Великой Отечественной войны и несколько первых послевоенных лет. Вновь зазвучали голоса А. Ахматовой и Б. Пастернака, стал печататься А. Платонов, оживилось творчество М. Пришвина. Из далекой Франции в США с риском для жизни отправлял гневные статьи о фашистах русский писатель М. Осоргин. С французским Сопротивлением сотрудничал Г. Газданов, редактируя газету советских военнопленных, ставших французскими партизанами. С презрением отвергли предложение немцев о сотрудничестве И. Бунин и Тэффи. Война сделала вновь возможным трагедийное начало в отечественной литературе. И оно зазвучало в творчестве столь разных художников, как П. Антокольский, В. Инбер, А. Сурков, М. Алигер. В литературу вернулся народный герой, не

вождь, не сверхчеловек, а рядовой боец, вполне земной, обыкновенный. Это и лирический герой цикла стихов К. Симонова «С тобой и без тебя», и Василий Теркин из «Книги про бойца» А. Твардовского (см. *отдельную главу*).

С другой стороны, именно во второй половине 20-х — 30-е годы литература испытывала мощное идеологическое давление, несла ощутимые и невозполнимые потери.

В 1926 году был конфискован номер журнала «Новый мир» с «Повестью непогашенной луны» Б. Пильняка. Цензура увидела в этом произведении не только философскую идею права человека на личную свободу, но и прямой намек на убийство М. Фрунзе по приказу Сталина, факт недоказанный, но широко распространявшийся в кругах «посвященных». Правда, собрание сочинений Пильняка будет выходить еще до 1929 года. Но его участь уже предпрешена: писателя расстреляют в 30-е годы.

В конце 20-х — начале 30-х годов еще публикуются, хотя и подвергаются критике «Зависть» Ю. Олеши и «В тупике» В. Вересаева. В обоих произведениях рассказывалось о душевных метаниях интеллигентов, а подобные метания все менее и менее поощрялись в обществе утверждавшегося единомыслия.

В то же время, в 1929 году, разразился скандал в связи с публикацией в Чехословакии романа Е. Замятина «Мы». Жесточайшей критике подверглись почти безобидные с цензурной точки зрения путевые размышления о колхозной жизни Б. Пильняка и А. Платонова («Че-Че-О»). За рассказ А. Платонова «Усомнившийся Макар» редактору журнала А. Фадееву, по его собственному признанию, «попало от Сталина».

С этого времени лишаются читательской аудитории не только А. Платонов, но и Н. Клюев, М. Булгаков, Е. Замятин, Б. Пильняк, Д. Хармс, Н. Олейников и целый ряд других писателей самых различных направлений. Сложные испытания выпадают на долю сатириков М. Зощенко, И. Ильфа и Е. Петрова.

Если до середины 20-х годов в Россию попадали многие книги русских эмигрантов, а советские писатели довольно часто посещали Берлин, Париж и другие центры русской диаспоры, то с конца 20-х это общение прекращается, хотя именно 30—50-е годы ознаменованы наивысшим расцветом литературы русской эмиграции. Свои лучшие произведения «Темные аллеи», «Жизнь Арсеньева» и другие создает И. Бунин. В творчестве писателей-эмигрантов сохранилась и получила развитие русская идея соборности и духовности, всеединства и любви, восходящая к трудам русских религиозных философов конца XIX — начала XX века (В. Соловьева, Н. Федорова, К. Циолковского, Н. Бердяева и др.). Гуманистические мысли Ф. Достоевского и Л. Толстого о нравственном совершенстве человека как высшем смысле бытия, о свободе и любви как проявлениях божественной сущности человека составляют со-

держание книг И. Шмелева («Солнце мертвых»), Б. Зайцева («Странное путешествие»), М. Осоргина («Сивцев Вражек»). Духовный мир русского эмигранта раскрывается в поэзии В. Ходасевича, Г. Иванова, Г. Адамовича, Б. Поплавского, А. Несмелова и других писателей.

В 1932 году вышло постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Советские писатели на первых порах восприняли его как справедливое решение партии освободить их от диктата РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей), под видом отстаивания классовых позиций игнорировавшей почти все лучшие произведения, созданные в те годы, и пренебрежительно относившейся к писателям непролетарского происхождения. В постановлении действительно говорилось, что писатели, живущие в СССР, едины; отдельным пунктом постановления ликвидировалась РАПП, создавался Союз советских писателей. На самом деле ЦК ВКП(б) был озабочен не столько судьбой писателей, сколько тем, что от имени партии говорили далеко не всегда близкие к руководству партии люди. Партия сама хотела напрямую «руководить» литературой, превратить ее в «часть общепролетарского дела», «колесико и винтик» одного единого великого партийного механизма, как завещал ей В. И. Ленин.

И хотя на Первом съезде писателей СССР в 1934 году М. Горький, выступавший с основным докладом и бравший несколько раз слово по ходу съезда, настойчиво подчеркивал, что единство не отрицает многообразия, что никому не дано права командовать писателями, его голос, образно говоря, утонул в аплодисментах.

Несмотря на то что на Первом съезде писателей СССР социалистический реализм был провозглашен только «основным (но не единственным. — *Авт.*) методом советской художественной литературы и литературной критики»¹, несмотря на то что в Уставе Союза писателей было записано, что «социалистический реализм обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров»², после съезда стала все отчетливее проступать тенденция универсализации литературы, приведения ее к единому эстетическому шаблону.

Невинная на первый взгляд дискуссия о языке, начатая спором М. Горького с Ф. Панферовым о правомерности использования диалектных слов в художественном произведении, вскоре вылилась в борьбу с любыми оригинальными языковыми явлениями в

¹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. — М., 1934. — С. 716.

² Там же.

литературе. Были поставлены под сомнение такие стилевые явления, как орнаментализм и сказ. Всякие стилевые поиски были объявлены формализмом: все более утверждалось не только единообразие идей в художественной литературе, но и единообразие самого языка.

Под полный запрет попали эксперименты в области языка, связанные с творчеством писателей ОПОЯЗа Д. Хармса, А. Введенского, Н. Олейникова. Лишь детским писателям удавалось еще использовать в своих «несерьезных» произведениях игру словом, звуками, смысловые парадоксы (С. Маршак, К. Чуковский). Вот почему особую роль в литературе 30-х годов сыграла детская книга. Именно в этой жанрово-тематической сфере оставалось место шутке, игре. Писатели говорили не столько о классовых, сколько об общечеловеческих ценностях: доброте, благородстве, честности, обыкновенных семейных радостях. Говорили непринужденно, весело, ярким языком. Именно таковы книги Б. Житкова, А. Гайдара, М. Пришвина, К. Паустовского, В. Бианки, Е. Чарушина.

* * *

В военные и первые послевоенные годы в советской литературе возродился и подлинный реализм, и еще недавно осуждавшийся романтизм.

Однако официальной пропаганде не нужна была трагическая правда о войне, об ошибках военных лет. Целая серия партийных постановлений 1946—1948 годов ориентировала советскую литературу на лакировку действительности, на изображение сконструированного по требованиям нормативной эстетики, оторванного от жизни героя. Именно в эти годы родилась теория бесконфликтности, утверждавшая, что в социалистическом обществе если и есть какие-то конфликты, то между «хорошим» и «лучшим». Правда, на XIX съезде ВКП(б) в 1952 году теория бесконфликтности формально подверглась критике. Было даже заявлено, что обществу нужны советские Гоголи и Салтыковы-Щедрины, на что один из писателей откликнулся едкой эпиграммой: *«Нам нужны / Салтыковы-Щедрины / И такие Гоголи, / Чтобы нас не трогали»*.

Сталинские премии часто присуждались писателям, чьи произведения были далеки от реальной жизни и в которых надуманные конфликты разрешались легко и быстро, а герои были идеализированы и чужды обычным человеческим чувствам. Содержание таких книг очень точно описано А. Твардовским:

Глядишь, роман, и все в порядке:
Показан метод новой кладки,
Отсталый зам, растущий пред
И в коммунизм идущий дец;

Она и он — передовые,
Мотор, запущенный впервые,
Парторг, буран, прорыв, аврал,
Министр в цехах и общий бал...

Не лучше обстояло дело и с поэзией. Практически все крупные советские поэты вскоре после войны замолчали: одни писали «в стол», другие испытывали творческий кризис, о котором с беспощадной самокритичностью позже поведал А. Твардовский в поэме «За далью — даль»: «Пропал запал».

К началу 50-х годов свои проблемы испытывала и литература русского зарубежья. Один за другим уходили из жизни писатели первой волны русской эмиграции. Эмигранты послевоенной поры еще только осваивались в литературе.

В начале 50-х годов после смерти И. В. Сталина на какое-то время начались позитивные изменения в жизни общества, оживился литературный процесс: писатели вновь стали выразителями народных дум и чаяний. Процесс этот получил название «оттепель» по одноименной книге И. Эренбурга (1891—1967). Но это уже предмет другой главы учебника.

Проза

Начало периода связано в первую очередь с художественными открытиями М. Горького и А. Толстого, с публикацией лучшего романа М. Шолохова «Тихий Дон».

На протяжении всего периода продолжается творчество Л. Леонова. Массовыми тиражами издаются книги М. Пришвина. Ряд писателей, начинавших в русле подчеркнутой условности, возвращается к более или менее традиционной форме письма (К. Федин, А. Малышкин, Ю. Олеша, Вс. Иванов).

В начале 30-х годов формируются основные жанры *литературы социалистического выбора*, прямо или косвенно связанные со складывающейся с середины 1920-х годов эстетикой социалистического реализма.

Глубоко неверным представляется утверждение некоторых современных критиков, будто литература социалистического выбора была порождением «доктрины, навязанной партией и принятой Первым съездом советских писателей (1934) в качестве набора руководящих принципов для литературного творчества в обществе, впервые строящем социализм» (Д. Хоскин)¹. *На самом деле литература социалистического выбора была явлением органическим*. Ее питал массовый энтузиазм.

¹ Цит. по: Соцреалистический канон. — М., 2000. — С. 362.

В сравнительно небольшие сроки представителям этого направления удалось создать образ советского Космоса — эстетическое пространство, мифологизированный характер которого должен был гармонизировать хаос, воцарившийся в безрелигиозном обществе, лишившемся традиционных нравственных ориентиров; помочь человеку освоить новые жизненные формы, возникшие в результате революционного взрыва; способствовать преодолению экзистенциального одиночества, включая людей в отношения сотрудничества и взаимопомощи. В конечном счете задача сводилась к тому, чтобы, воздействуя на общественное сознание, «выработать... стиль и дух эпохи»¹.

Выполнению этой задачи должна была служить целостная идеомифологическая система. Создание этой системы во многом увенчалось успехом благодаря тому, что литература социалистического выбора сумела с помощью множества ассоциативных связей соотнести социалистические идеи с архетипами бессознательного, с языческой и христианской мифологией в их переплетении, характерном для массового иррационального сознания. Прав был выдающийся философ XX века Н. Бердяев, когда в работе «Истоки и смысл русского коммунизма» высказал мнение о том, что большевики сумели использовать вековечную мечту русского народа о едином счастливом обществе для создания своей теории построения социализма.

В качестве центральной в литературе становится ситуация *преображения мира*. Материалом для создания такой ситуации служили разные эпохи: отдаленная история («Петр Первый» А. Толстого), Гражданская война («Восемнадцатый год» и «Хмурое утро» А. Толстого, «Как закалялась сталь» Н. Островского), годы первой пятилетки («Время, вперед!» В. Катаева и др.), коллективизация («Поднятая целина» М. Шолохова, «Бруски» Ф. Панферова и др.) и т. д. Независимо от избранных конкретно-исторических обстоятельств вторжение в действительность трактуется как акт творения, а его участники наделяются функциями героев.

Мифологема преобразования требовала создания разного рода препятствий, непреодолимых с точки зрения здравого смысла. Препятствиями могли стать техническая отсталость России, происки врагов, косность крестьянского быта. Но все эти обстоятельства принимают обобщенно-символический характер — символизируют Историю, Природу, Космос, Время.

Наиболее ярким из сюжетов, сопутствующих основной идее преобразования мира, стал сюжет *о победе над Временем*. Отри-

¹ Катаев И. Искусство на пороге социализма // Катаев И. Под чистыми звездами. — М., 1969. — С. 482—483.

цание прошлого, затрудняющего движение вперед, восприятие настоящего как начала истинной истории, выводило категорию будущего в ряд абсолютных ценностей. Будущее искупало любые жертвы, мотивировало самоотречение и аскетизм, стимулировало героические модели поведения. «Образ будущего обеспечил духовные ресурсы нескольким жившим под знаком коммунистического идеала поколениям»¹. Как полагают современные социологи, устремленность в будущее, к совершенному состоянию мира была компенсацией утраченной опоры на прошлое.

Момент прорыва в будущее, образ преодоления Времени воплотил в авангардистском романе «**Время, вперед!**» Валентин Катаев (1897—1986), *хронотон* которого станет наиболее характерным для литературы социалистической ориентации.

В основе сюжета произведения — история рекорда, поставленного бетонщиками на коксохимкомбинате Магнитостроя. Однако Катаев не стремится отразить действительность сколько-нибудь точно. Он создает экспрессивную формулу Времени, символический образ Страны, ринувшейся в Завтра, запечатлевает в романе схватку людей со Временем.

Текст строится как последовательная реконструкция событий одного дня, но поскольку в небольшом пространственном и временном отрезке сосредоточено множество персонажей и связанных с ними сюжетных линий, хронологическая последовательность превращается в одновременность. Достигается впечатление сверхнасыщенности короткого отрезка времени событиями. Автор впускает читателя в свою творческую лабораторию и шутивно «разъясняет», что ему удалось в рамках одних суток романного времени сосредоточить события восьми дней («я включаю развязку в посвящение, а посвящение помещаю не в начале, а перед последней главой. Под флагом посвящения я ставлю развязку на свое место и вместе с тем снимаю с себя ответственность за нарушение архитектуры»). Подчеркнутое соблюдение канона трех единств — единства времени (сутки), места (строительная площадка) и действия (история одного рекорда) — позволяет Катаеву иронически обыгрывать возможность совмещения высокой классицистической поэтики с «неэстетическими» реалиями современности (барак, бетономешалки, сезонные рабочие).

Все стилевые компоненты произведения призваны выразить мысль о динамизме эпохи. Извозчики, автомобиль, самолет, поезд предстают как разные формы воплощения темпов протекания времени и как формы преодоления человеком его законов. С проблемой времени связаны и другие акцентированные в тексте детали:

¹ *Мяло К.* Посвящение в небытие // Новый мир. — 1990. — № 8. — С. 236.

будильник, звонок которого опережается пробуждением героя, ритм звуков, по которым тот определяет время, хронометр и т. д.

Иллюзию бега времени создает также постоянная смена ракурсов, в которых рассматривается происходящее. При этом писатель избирает такую точку обзора, которая сама находится в движении. Мы видим площадку строительства то с помощью бинокля балетриста, перебегающего от одного гостиничного окна к другому, то с борта самолета, на котором летит начальник строительства, то из окон автомобиля, везущего иностранных гостей по стройке, то из движущегося вагона. Так создается образ целой страны, устремленной с запада на восток и с востока на запад.

Писатель сочетает в одном произведении интимные и производственные «интермедии», прибегает к световым и звуковым эффектам, сближает строительство и цирк. Он нарушает установленный для героического жанра порядок вещей, придавая положительным героям комические черты, свойственные персонажам комедии дель арте.

Но «игра» уравнивается введением пафосного лирического начала: напряжение, которое создается острым развитием действия, сопрягается с тем, которое возникает благодаря лиризации повествования. Сквозная тема лирических фрагментов, как и все в произведении, соотнесена с мотивом протекания времени, темпов этого протекания, его направленности. Лирическое начало служит тому, чтобы представить усилия современников в русле вечной борьбы человека с небытием, за право занять место в истории человечества.

Депсихологизация повествования, условность, плакатность, обобщенность картины, подсветка героического светом комического, введение лирического начала превращают «хронику» в поэтическую формулу времени, каким его увидел художник-авангардист.

Категория будущего была одним из важнейших слагаемых литературы социалистического выбора.

Жанром, оказавшимся в это время на гребне волны, стал *очерк*, а его создатели Я. Ильин, М. Пришвин, И. Катаев, М. Кольцов, Б. Горбатов, С. Диковский, Т. Семушкин и др. — воплощением личности того типа, который соответствовал идеалам времени — личности, выразившей себя активным участием в формировании нового мира, жившей в одном ритме со своим временем¹.

«От Москвы до самых до окраин, с южных гор до северных морей» — эти слова известной песни 1930-х годов определяют

¹ См.: *Время, вперед!* / Сост. и предисл. Е. Скороспеловой. — М., 1987. (Библиотека русской художественной публицистики).

масштабы (*локос* литературы социалистической направленности), в которых очерковая проза видела происходящее. Она стремилась, чтобы читатель ощутил себя гражданином этого мира в многообразии его национального, культурного, климатического облика.

Вторым «звездным часом» в истории развития очерка стали годы Великой Отечественной войны, которые вновь потребовали от литературы активного участия в происходящих событиях. Более тысячи писателей добровольно ушли на фронт, работали в дивизионных, армейских и фронтовых газетах, участвовали в боевых операциях, писали агитационные листовки и передовые статьи. Очерки, публицистические статьи, рассказы А. Толстого, Л. Леонова, И. Эренбурга, М. Шолохова, А. Платонова, Б. Горбатова стали не только формой художественного освоения героической ситуации, но и средством воздействия на нее.

Характерно, что именно в недрах жанра очерка в начале 1950-х годов возникнет «ересь», способствующая отклонению литературы от канона социалистического реализма. Такими «еретическими» текстами станут «Районные будни» (1952) В. Овечкина (1905—1968), «Из записок агронома» (1953) Г. Троепольского (1905—1995), «Деревенский дневник» (1956) Е. Дороша (1908—1972).

Непременным участником ситуации преобразования мира и победы над Временем становится *человек*, воплощающий требования эпохи, какими их в этот момент видит литература социалистического выбора.

Образ Павки Корчагина, «самого известного из всех советских положительных героев»¹, энергетика которого была обеспечена реальной биографией **Н. А. Островского** (1904—1936), призван был воплотить идею самопожертвования во имя идеалов социального равенства, идею победы человека, вооруженного высокой идеей, над судьбой. Как говорил сам автор романа «Как закалялась сталь», «человек делается человеком, если он собран вокруг какой-либо настоящей идеи. Тогда он живет не по частям... а единым целым»².

Образ Корчагина поставлен в центр повествования, охватывающего более 20 лет, в течение которых происходит политическое и человеческое становление героя, его движение от стихийных выступлений против несправедливости к сознательному выбору революционного пути. Схема, намеченная еще Горьким в романе «Мать» и многократно использованная в произведениях советских

¹ *Кларк К.* Положительный герой как вербальная икона // Соцреалистический канон. — С. 574.

² *Зелинский К.* Из воспоминаний о Николае Островском // Дружба народов. — 1947. — № 14. — С. 180.

писателей (от Морозки у Фадеева до бедняков, осознающих благо колхозной жизни, у Шолохова), в романе Н. Островского представит в своем классическом варианте. От детских проявлений классовой ненависти (сцена с попом) через череду испытаний, которые требуют невероятного напряжения воли, аскезы, самоотречения, до полной потери здоровья и кристаллизации веры и воли, а далее — к возвращению в строй с романом о себе и своем поколении. Таков жизненный путь героя, история его духовного восхождения.

Парадоксальным образом атеистическая и антиклерикальная по сути книга (от сцены мести попу до знаменитых слов о том, что «жизнь дается человеку один раз и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы...») строится, как канонический религиозный текст: восприятие «веры» (через наставничество Жухрая), фанатичное служение ей, аскезы, физические страдания, «смерть» (болезнь, отнявшая движение и зрение), а затем новое рождение в литературном труде, направленном на воспитание и поучение потомков.

Н. Островский не только создал образ борца (и героя, и жертвы) за новый строй жизни, но и мифологизировал тип писателя, характерный для кульминационного момента в судьбе литературы социалистического выбора, создал свой вариант романа о романе, рожденном жизнью и возвращающемся в жизнь.

Герой Островского стал для тысяч его читателей воплощением того идеала, который стихийно вызревал в общественном сознании. Даже А. Платонов, творчество которого находилось в сложных диалогических отношениях с советской мифологией, писал в свое время: «Без Корчагиных ничего нельзя сделать на земле действительно серьезного и существенного»¹.

На ином материале и ином художественном уровне удалось воплотить идею русского Прометея А. Толстому. Поставив в центр повествования героический характер, человека больших страстей, личность, творившую историю и самое себя, писатель, не слишком погрешив против фактов, предъявил блистательное художественное решение задачи, не дававшееся большинству его современников («Петр Первый», 1929—1945).

Вместе с тем появление «Петра» знаменовало трансформирование идеологической системы, движение от классовых ценностей к общенациональным, от революционного эгалитаризма к сакральности власти, от интернационализма к идее империи.

¹ Платонов А. Павел Корчагин // Платонов А. Собр. соч. В 3 т. — М., 1985. — Т. 2. — С. 366.

В кругу произведений, способствовавших процессу исторической самоидентификации народа, важную роль сыграл *исторический роман*. Такие произведения, как «Разин Степан» (1925—1926) А. Чапыгина, «Повесть о Болотникове» (1930) Г. Шторма, «Цусима» (1935) А. Новикова-Прибоя, «Емельян Пугачев» (1938—1945) В. Шишкова, «Севастопольская страда» (1937—1939) С. Сергеева-Ценского, «Петр Первый» (1929—1945) А. Толстого, осуществили «пересмотр» прошлого, акцентировали в русской истории героические деяния народа.

Среди романов героического типа особое место занял *роман-биография о героях Гражданской войны*, где последовательно развертывающиеся эпизоды реальной биографии персонажа группируются в рамках структуры, типичной для социально-психологического романа. Советские писатели создали *пантеон героев*. Среди произведений такого типа «Пархоменко» Вс. Иванова — роман, который автор переделывал на протяжении 20 лет (1939—1959), «Кочубей» (1937) А. Первенцева, «Бауман» («Грач, птица весенняя», 1936) С. Мстиславского, «Хлеб» (1937) А. Толстого, «Одиночество» (1935) Н. Вирты, «Казаки» (1935) Д. Петрова (Бирюка), «Я сын трудового народа» (1937) В. Катаева, «Старая крепость» (1935) В. Беляева, «Мы, русский народ» (1938) Вс. Вишневского.

Выдающихся художественных успехов на пути создания романов-биографий достигнуто не было, однако следует отметить удачное решение историко-революционной темы в автобиографической повести В. Катаева «**Белеет парус одинокий**» (1936). Лирическое воспоминание об отрочестве тех, кому довелось стать очевидцами и вольными или невольными участниками «репетиции» Октябрьской революции, исполнен подлинной поэзии. Фигуры Терентия, Родиона Жукова, Гаврика в этой эстетической атмосфере лишаются ходульности и обретают черты подлинно героические. «Белеет парус одинокий» — явная удача автора.

Героическая концепция личности и модель мира, создаваемые писателями социалистического выбора, имели большой общественный резонанс. Литература активно воздействовала на нравственный климат в стране, возбуждала стремление служить надличному идеалу, давала сознание и ощущение непосредственного участия в решении судеб страны и мира.

Философ русского зарубежья Г. Федотов пронизательно отмечал, что в русских людях, приехавших в 1930-е годы на Запад, не было тоски по свободе, напротив, свобода западного мира воспринималась ими как анархия и хаос. Он связывал это явление с тем, что «массы переживают свободу в торжестве дела, в сознании полной реализации своих усилий, свободу коллективного существа...». Он писал, что антилиберальный человек советской России,

который «очень крепок физически и душевно, очень целен и прост, живет по указке и по заданию, не любит думать и сомневаться, отдается несвободе с большой радостью, ведь, чтобы в действии своем достичь максимальных результатов, нужно слить свою волю с другими волями, подчинить ее целому... Даже художник легко и радостно отдается коллективному сознанию, славит его, чувствуя, как силы возрастают от прикосновения к социальной почве»¹.

Результаты воздействия литературы социалистического выбора на нравственный облик поколения 1930—1940-х годов продемонстрировала война. Художественное воплощение это поколение получило в романе А. Фадеева (1901—1956) «Молодая гвардия» (1945; 2-я редакция — 1951), отметившем новый этап в судьбе литературы социалистического выбора.

Базируясь на документальном материале о деятельности антифашистской молодежной организации «Молодая гвардия», действовавшей в Краснодоне в период оккупации Украины, писатель создал произведение в духе романтической трагедии, основанной на борьбе света и тьмы, добра и зла. В романтически приподнятых образах молодогвардейцев Фадеев воплотил лучшие черты предвоенного поколения советской молодежи, облик которого может служить духовно-нравственным оправданием искусства, ангажированного социалистической идеей. Роман писателя звучит как реквием по этому поколению, жертвенному, чистому, искренне верившему в идеалы революции, бесспорные и для самого Фадеева.

В романе представлены основные положения военной (и отчасти довоенной) идеологической модели, а также «вечные» архетипы, восходящие как к народным морально-этическим представлениям, так и к каноническим христианским текстам. В нем прослеживается влияние обеих «традиций» русской литературы о войне: условно-романтической, «гоголевской» манеры, восходящей к повести «Тарас Бульба» (сцена боя Шульги и Валько с немецкими палачами), и толстовской, отражающей военный быт без прикрас («Севастопольские рассказы», «Война и мир»). Роман имел большой успех благодаря не только уникальному документальному материалу, но и верно найденной Фадеевым пронзительной и отечески-нежной интонации повествования.

Фактической канонизации героев служит введенный в повествование ряд библейских архетипов, главный из которых — идея обретения вечной жизни через жертвенную смерть. Юный Олег

¹ Федотов Г. Нечувствие к свободе // Независимая газета. 1991. 12 окт.

Кошевой, подобно библейскому отроку Исааку, становится жертвой, добровольно приносимой матерью-вдовой. Узнав о выборе дочери, М. А. Борц говорит Вале: «Да благословит тебя Бог». Гордая Ульяна, с ее неистовым целомудрием, близка к образу первохристианской мученицы девы Иулиании. Мучения Е. Мошкова, которого палачи замораживали в проруби, потом отогревали в печке и снова допрашивали, напоминают сказание о сорока мучениках севастиийских.

Флаги, вывешенные в Краснодоне 7 ноября, исполняют функцию пасхальных хоругвей, а конспиративная вечеринка по поводу праздника вызывает ассоциации если не с Тайной вечерей, то с каткомбными молитвенными собраниями первых христиан. Роль апостольской проповеди, проходящей в обстановке смертельной опасности, играют переданные по радио речи Сталина. В целом можно согласиться с выводом немецкой исследовательницы Фэри фон Лилиенфельд: «Если тщательно проанализировать «Молодую гвардию» Фадеева, <...> сплошь и рядом ощущается присутствие прежней духовной традиции — в идее жертвенности, искупления...»¹. «Прежнюю духовную традицию» можно усмотреть и в отношении молодогвардейцев к «земным благам»: многие из них живут в поистине евангельской нищете.

Единственной реальной ценностью для героев Фадеева является духовная жизнь, которая для них состоит в следовании революционным идеалам, соблюдении строгих требований морали, тяге к знаниям, художественном творчестве и, конечно, дружбе и чистой любви. Фадеев подчеркивает «книжность» своих героев: много читают не только поэты-интеллектуалы Земнухов и Кошевой, но и «простец» Тюленин; песни, стихи, в том числе сочиненные самими героями, несут в романе символическую нагрузку, служат знаком предельного напряжения внутренних сил персонажей.

Роман Фадеева включает темы литературы 1930-х годов о счастливом довоенном прошлом, о мудром отце, о модели государства как большой и дружной семье². Когда речь идет о молодогвардейцах, эти темы сливаются с мыслью о счастливом послевоенном будущем.

Наряду с романом воспитания и романом-биографией, в 30—50-е годы получили распространение производственный и колхозный романы.

Производственный роман (другие термины — роман о строительстве социализма, роман о труде) возник еще в 20-е годы, обо-

¹ Цит. по: *Жуков И.* Рука судьбы: Правда и ложь о М. Шолохове и А. Фадееве. — М., 1994. — С. 232.

² Оценку данной модели см.: *Кларк К.* Сталинский миф о «великой семье» // Соцреалистический канон. — С. 785—797.

значив одну из приоритетных тем советской литературы — тему созидательного труда, и соответствующий приоритетный тип героя.

Каноническим производственным романом 30—40-х годов можно считать «Цемент» (1925) Ф. Гладкова, в котором повествуется о восстановлении разрушенного в Гражданскую войну завода и о распаде традиционных частных отношений под влиянием социальных катаклизмов. Гладков на будничном, повседневном материале героизировал ситуацию социального творчества. В последующие десятилетия выходит свыше четырех десятков производственных романов, многие из которых быстро забылись, другие стали заметными фактами литературы своего времени. Испытание временем выдержали только те произведения, в которых описанию производственных процессов сопутствовало выявление характеров, воссоздание климата эпохи, постановка не технических, а социально-философских проблем. Авторы этих произведений сумели придать конкретно-исторической проблеме (индустриализации), конкретной технической задаче (строительству определенного объекта) смысл борьбы за человеческое счастье («Соть» Л. Леонова, «День второй» и «Не переводя дыхания» И. Эренбурга); за спасения человека от отчуждения («Люди из захолустья» А. Малышкина), от власти Времени («Время, вперед!» В. Катаева).

Условно производственный роман тяготеет к *двум типам построения*. В первом случае в качестве композиционной доминанты могло выступать *Дело*. Тогда основой событий становилась некая производственная цель — побить рекорд, построить завод и т. п. Иерархия персонажей определялась отношением к достижению цели и включала тех, кто борется за ее реализацию, и тех, кто этому противостоит. В другом случае композиционной доминантой становилась *эволюция сознания кого-либо из героев*. В таком произведении появлялось два центра, символизирующих Добро и Зло. Динамичные персонажи развивались от одного центра к другому. Обе модели не противостояли, а скорее тяготели друг к другу, однако во втором случае точнее говорить о специфической модификации *романа воспитания*, эстетически «оформляющею» идею воспитания трудом.

«Я... хотел захватить кусочек великого процесса перевоспитания», — писал А. Макаренко, автор романов «Педагогическая поэма» (1935), «Флаги на башнях» (1938), осваивающих экстремальную, лагерно-производственную модель производственно-воспитательного романа и обобщивших богатый педагогический опыт писателя, приобретенный во время работы с правонарушителями. Авторы производственных романов и романов воспитания писали о том, как человек массы, в том числе маргинал, превращался в члена коллектива, участника созидательного процесса, попадал

под влияние лица, воплощавшего волю партии, на пути к обретению своего рода трудовой этики и морали.

Можно сказать, что жанр производственного романа полностью исчерпал свои возможности в границах 30-х годов. В дальнейшем авторы производственной прозы либо повторяли пройденное (роман конца 40-х — начала 50-х годов, частичное сохранение его принципов в 60—70-е годы), либо разрушали жесткие рамки «производственной» темы и исследовали человека в разносторонних связях с миром, а мир — в его противоречиях. Таким стал один из завершающих и разрушающих этот ряд роман А. Бека «**Новое назначение**» (1960—1964, опубликован в 1986)¹.

Широкое распространение получил в 30—50-е годы *колхозный роман*. В атмосфере времени преобладала идея «раскрестьянивания» и коллективизации как единственного пути развития аграрной России. Характерна позиция М. Горького по отношению к деревне («Да погибнет она так или эдак, не нужно ее никому, и сама себе она не нужна»)². Именно крестьянство олицетворяло в глазах писателя русский народ, о несостоятельности которого свидетельствовали, по Горькому, сказки, песни, легенды. Подобное представление о русском народе было сродни создателям советского «деревенского», а потом и колхозного романа с характерной для них депозитизацией традиционной деревни. Одним из знаковых явлений колхозного романа стали «**Бруски**» (1928—1937) Ф. Панферова.

Колхозный роман не имел каких-либо альтернативных ответов на вопрос о возможном будущем деревни. Для этого жанра характерна поддержка «пролома» в жизни крестьянской России, создание типа преобразователя и противопоставление его деревенской массе, обрисованной трагикомически. Художественная слабость колхозного романа была связана с погружением в повседневный быт, ослабленной сюжетностью, фактографичностью.

Завершил линию развития колхозного романа послевоенный *колхозный роман*, наиболее полно воплотившийся в дилогии С. Бабаевского «**Кавалер Золотой Звезды**» (1947—1948, Сталинская премия за 1949 год) и «**Свет над землей**» (1949—1950, Сталинская премия за 1950 и 1951 годы).

Бабаевский создает роман-сказку. В драматическом контексте послевоенной действительности роман-сказка создавал своеобразную зону психологического комфорта, оказывая релаксирующее воздействие на читателя. Это свойство роднит дилогию Бабаевско-

¹ Роману А. Бека посвящена статья экономиста Г. Попова «С точки зрения экономиста» (Наука и жизнь. — 1987. — № 4), который усмотрел в романе образ административно-командной системы.

² Цит. по: Скобелев В. П. М. Горький и Ив. Касаткин // Горьковские чтения Уральского ун-та. Ученые записки. — 1968. — № 84. — Вып. 9. — С. 47.

го с произведениями массовой культуры — от кинофильмов «Веселые ребята» и «Кубанские казаки» до современных «любовных романов» и «мыльных опер».

Диалогия С. Бабаевского — яркий пример превращения литературы социалистического выбора в нормативную (шаблонную) литературу. Появление романа стало находкой для бесконфликтной критики, получившей совершенный образец жанра. Чем непригляднее была реальность, тем более привлекательным был ее параллельный образ.

Резкую критику выродившегося колхозного романа дал в 1954 году Ф. Абрамов, видный «деревенщик» более поздней эпохи, в статье «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе». Он же справедливо сетовал, что на долю человека земли в литературе 20—50-х годов выпало мало добрых слов: «В чаянии нового, прекрасного человека, в жадном порыве к новой обетованной земле социализма мы частенько смотрели на них свысока, как на неполноценную породу людей, как на «полу-полу», как на людей, погрязших в собственничестве и разного рода пережитках. А между тем на них, на плечах этих безымянных тружеников и воинов, стоит здание всей нашей сегодняшней жизни»¹.

Наиболее плодотворные результаты дала *военная проза*. В военные годы и в послевоенное десятилетие в большую литературу пришли или обрели известность: В. Гроссман, Б. Горбатов, Э. Казакевич, В. Панова, В. Некрасов, В. Тендряков, В. Овечкин. Получило новый импульс творчество писателей старшего поколения: Л. Леонова, К. Паустовского, А. Платонова, А. Фадеева.

Как и в начале литературной эпохи, в годы войны особое значение обретают *публицистика, очерки, рассказы*: сотни стремительных статей И. Эренбурга, сталинградские очерки В. Гроссмана, «*Письма к товарищу*» (1941—1944) Б. Горбатова, которые К. Симонов назвал «вершиной публицистики военных лет», рассказы А. Толстого, А. Платонова, Л. Соболева, М. Шолохова.

Прямым откликом на трагические события войны, «когда слово поэта было равносильно меткому выстрелу по врагу»², стала *героико-романтическая повесть*, создававшаяся по горячим следам событий. Роман «*Народ бессмертен*» (1942) В. Гроссман начал печатать в «Красной звезде» в июле 1942 года, в тот трагический момент, когда Красная Армия отступала к Дону, а затем к Волге. Повесть Б. Горбатова «*Непокоренные*» об оккупированном немцами Донбассе появилась на страницах «Правды» уже в 1943 году.

¹ Абрамов Ф. О хлебе насущном и хлебе духовном. Наш современник. — 1976. — № 9. — С. 171.

² История русского советского романа. В 2 кн. Кн. 2. — М.; Л., 1965. — С. 11.

Кладя в основу повествования события, факты, не успевшие стать историей, авторы героической повести тем не менее стремились к обобщению, к созданию крупномасштабных образов, претендовали на «вселенский» охват событий, создавали синтез документальной летописи, героической эпопеи и лирической исповеди. В прозе военных лет возродились традиции героической повести начала 1920-х годов («Падение Даира» А. Малышкина, «Партизанские повести» Вс. Иванова, «Железный поток» А. Серафимовича).

Конкретные события обретали в героико-романтической повести характер схватки двух миров. На первый план выдвигался обобщенный образ народа или конкретного лица, олицетворявшего народ. Приподнятость, отсутствие снижающей детализации в изображении обстоятельств, их романтическое пересоздание в духе народных сказаний придавали конфликту эпический размах. Таково единоборство солдата Игнатьева с немецким танкистом («Народ бессмертен» В. Гроссмана) или битва танкового экипажа Т-203 с врагом («Взятие Великошумска» Л. Леонова).

Эпический размах повествования сочетался в героико-романтической повести с лирическими мотивами, превращавшими повесть в лирическую эпопею, как это уже имело место в начале 1920-х годов, где, однако, народный характер представал при всей его обобщенности исполненным парадоксальных противоречий.

Героико-романтическая трактовка событий военных лет нашла воплощение и в романе А. Фадеева «Молодая гвардия», о котором речь шла выше, и в повести «Звезда» (1947) Э. Казакевича (1913—1962), которая сразу принесла ему широкую известность.

В рассказе о подвиге и гибели маленькой группы разведчиков, заброшенных в далекий вражеский тыл, в повествовании о лейтенанте Травкине — «юном красавце-лешем, с большими жалостливыми и непреклонными глазами» — преобладает стремление воссоздать «внутреннее пространство» происходящего, соединив психологические потоки, принадлежащие разным лицам: Травкину, матери Травкина, старому разведчику Сербиченко, влюбленной радистке Кате Силиковой, лихому Мамочкину и взятому в плен наборщику из Лейпцига. Богатство подтекста, емкость и многозначность слова создают психологически объемный романтико-трагический образ подвига.

Повесть Э. Казакевича «Двое в степи» (1948), рассказывающая о советском офицере, приговоренном к смерти, и о его охраннике, погибающем в бою, ставила экзистенциальные проблемы вины, страха перед смертью и преодоления этого страха. Повесть не была принята официальной критикой и вышла в свет отдельным изданием только в 1962 году.

Наряду с героико-романтической повестью в годы войны появляется повесть аналитическая, социально-психологическая: «**Дни и ночи**» (1944) К. Симонова, «**Волоколамское шоссе**» (1944) А. Бека. Внимание этих авторов отдано исследованию социальной и психологической природы человеческих действий.

Эта линия была продолжена вскоре после войны повестями В. Пановой (1905—1973) «**Спутники**» (1946) и В. Некрасова (1911—1987) «**В окопах Сталинграда**» (1946), открывшими дорогу так называемой «лейтенантской прозе» — одному из знаковых явлений следующей литературной эпохи. Повести В. Пановой и В. Некрасова воссоздавали будни войны, облик ее рядовых участников, представив их сознание в объеме не только военного, но и всего многообразного нравственно-психологического опыта, введя его с помощью воспоминаний героев, их рефлексии.

На волне военной темы, героические и жертвенные модели которой активно обживались в разных жанрах советской литературы («Молодая гвардия» А. Фадеева, «Непокоренные» Б. Горбатова, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого и др.), сформировался особый тип произведений, отразивший ситуацию *возвращения человека с войны*, его вхождения в мирную жизнь — ситуацию, во многом экстремальную и чреватую драматизмом.

В послевоенной литературной атмосфере, все более определявшейся идеологическими постановлениями ЦК ВКП(б) 1946—1948 годов, правда о «маленьком человеке», прошедшем войну и пережившем не только радость Победы, но и трагедию возвращения, становилась одной из закрытых тем. Достаточно вспомнить судьбу рассказа А. Платонова «**Возвращение**» («Семья Иванова»).

Сформировавшийся канон предполагал счастье встречи, краткий шок при виде разорения, моментальную социальную адаптацию и переход к созидательному труду, хотя тематический и психологический потенциал *романа возвращения* был значительно шире. Попытку сохранить канонический образец такого текста предпринял П. Павленко (1899—1951) в романе «**Счастье**» (1945—1947).

Многие герои романа «Счастье», разоренные войной переселенцы, находятся словно между жизнью и смертью: четырежды ранен, с ампутированной ногой и туберкулезом легких живет полковник Алексей Воропаев — главный герой романа. Но целью романиста является не описание страданий людей, а поиск выхода из кризиса, психологического и экономического. По существу, Павленко предлагает единственно возможный в той ситуации вариант решения проблемы: чтобы выжить, люди поневоле должны стать оптимистами, как в бою, не думать о ранах и смерти, а из последних сил трудиться над построением «новой жизни». Так, инвалидность Воропаева отступает перед силой его духа, а самым жизнера-

достным персонажем в романе является старик, потерявший на фронте сына и внучку.

К концу романа Воропаев получает все возможные награды за победу над собой: он обретает символический дом в виде целого района; с одиночеством помогает справиться сознание своей нужности новой, большой семье — переселенцам. Появляется надежда и на личную жизнь, но главной наградой для героя становится встреча со Сталиным во время Ялтинской конференции.

Книга, на фоне нарастающей волны казенного оптимизма открыто говорившая о страдании, автоматически получала кредит читательского доверия.

«Роман возвращения» обычно включает набор *древних символов возрождения и продолжения жизни: любовь мужчины и женщины, ребенок, дом, дерево*. В романе Павленко представлено несколько любовных (брачных) линий, тесно связанных с темой трудового подвига и гармонизации душевной жизни героев. В процесс преобразования послевоенной действительности активно включены дети. В романе разнообразно раскрыта символика растения — развивающегося из зерна или отводка; пересаженного на новую почву или укорененного; бесплодного или плодоносящего. В отличие от пафоса покорения природы, характерного для 1920—1930-х годов, с началом войны «русский лес» становится союзником советских людей и недругом фашистов; послевоенная традиция полна пафоса древонасаждения, «торжества земледелия». В романе вместо «старых, дешевых» сортов винограда сажаются самые лучшие, совхозные. «Виноград сей» — устойчивое библейское название «верного народа». Вполне органично на этом фоне возникает фигура Сталина, мудрого садовника в светлых одеждах, с виноградной лозой и хлебом (пирожными для маленькой девочки) в руках. Сталин наделен качествами божества — всеведением и покоем. Встреча с ним — апогей «апостольской» деятельности Воропаева, получающего и «духовную» награду за прежние труды и благословение на новые подвиги.

Таким образом, высшим счастьем в романе признается способность человека не только пожертвовать собой в решительный час, но и с честью вынести последствия жертвы — одиночество, физическую и душевную боль; найти в себе силы жить дальше и помочь выжить другим, более слабым и немощным. Эта жертва не напрасна: «претерпевшие до конца» получают в награду райский сад — Крым, политый их кровью и преображенный их трудом.

Таким образом, советская художественная система, созданная путем перенесения исторической реальности во внеисторическое мифологизированное пространство, пережила десятилетие подъема. Ее творцам удалось синтезировать некий гипертекст, вкуче создающий образ советского Космоса. Эта модель основывалась на акте творения как главной ее составляющей. Доминантой эпохи

был героический миф, а самой динамичной фигурой — защитник и культурный герой, чье поведение утверждало жизнь как самопожертвование, придающее смысл индивидуальному бытию, спасающее человека от экзистенциального отчаяния. Глубина воздействия литературы социалистического выбора на массовое сознание была достигнута благодаря обращению к «коллективному бессознательному» с характерным для него стремлением человека, человечества к изначальному состоянию единства с миром, к достижению всеединства. Свою роль сыграло понимание амбивалентности русского национального сознания, для которого было характерно сосуществование языческих и христианских начал, в том числе христианского архетипа жертвенного служения.

К 50-м годам советская проза испытывает кризис. С одной стороны, органично возникшие в 30-е годы жанры канонизируются, становятся шаблонными. Литература все больше отрывается от жизни. Проза, ангажированная социалистической идеей, теряет авторитетность. Угасает жанр производственного романа. С другой стороны, писатели все чаще осмысливают необходимость поиска новых подходов к изображению жизни во всей ее полноте. Жанр колхозного романа вытесняется появлением иной прозы о деревне: правдивыми очерками В. Овечкина («**Районные будни**», 1952—1956) и Г. Троепольского («**Из записок агронома**», 1953).

Писатели старшего поколения возрождают жанр *философского романа*, подвергая проверку нравственную ориентацию современников. В 1944 году М. Пришвин пишет «**Повесть нашего времени**» (опубликована в 1957 году) и продолжает работу над «**Осударевой дорогой**» (опубликована в 1957 году), где исследует два пути русского человека в XX веке — религиозный и связанный с коммунистической идеей, т. е. путь духовный, ориентированный на христианскую традицию, и путь материального устройства человеческой жизни. Л. Леонов в «**Русском лесе**» (1953) возвращается к наиболее значительным завоеваниям «неклассической» прозы.

К концу 1940-х годов Б. Пастернак начинает работу над «**Доктором Живаго**», где видимое внимание к живописному воссозданию нескольких десятилетий национальной истории скрывает истинную направленность на художественное постижение универсальных законов бытия.

Поэзия

Поэзия 30-х — начала 50-х годов XX века продолжает развиваться как в метрополии, так и в диаспоре. Другое дело, что эти два потока русской поэзии развиваются обособленно друг от друга.

Особенно непросто, порой трагически складывается судьба крупнейших поэтов серебряного века, оставшихся в России.

Вышедшая только к концу 30-х годов из кризиса Ахматова много пишет, обретает новый голос, но возможности печатать стихи у нее почти нет. Жизненные обстоятельства ее весьма точно передаются строками из поэмы «Реквием»:

Эта женщина больна,
Эта женщина одна,
Муж в могиле, сын в тюрьме...

Осип Мандельштам в эти же годы переживает два ареста, ссылку, наконец, убившую его каторгу. Вернувшуюся из эмиграции Марину Цветаеву не печатают, изредка позволяя зарабатывать переводами. В сентябре 1941 года, не выдержав одиночества и неизвестности о судьбе арестованных близких, она повесилась.

В апреле 1930 года покончил жизнь самоубийством и Владимир Маяковский. После гибели поэта с личной подачи Сталина, заявившего, что «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи», устанавливается его своеобразный культ. Его произведения печатали, даже изучали, но при таком изучении поэзия Маяковского в значительной степени лишалась своего яркого и глубоко трагического содержания.

Тем не менее разрешение властью поэзии Маяковского сыграло положительную роль для литературного процесса 1930—1950-х годов. Произведения Маяковского, особенно ранние, несли в себе, хранили и представляли вдумчивому читателю середины XX столетия важнейшие художественные достижения серебряного века. На фоне замалчивания и осуждения других поэтов-модернистов официальное разрешение Маяковского позволяло в какой-то степени (хотя бы только на уровне стиля) продолжить традицию модернизма в советской поэзии. Стихотворения некоторых младших современников Маяковского, продолжавших работать в середине XX века, — Н. Асеева, С. Кирсанова, И. Сельвинского, В. Луговского — в той или иной мере несут в себе отблеск «разрешенной» стилиевой раскованности: неточную рифму, значительное количество отступлений от силлабо-тоники, неожиданную метафору. В конце 1950-х этот экспериментаторский стиль переживет обновление в творчестве А. Вознесенского, Р. Рождественского.

В целом же русская советская поэзия 1930-х — начала 50-х годов развивается в значительной степени под знаком возвращения к устоявшейся стилистической традиции XIX века.

В 30-е годы в литературу входит новое поколение поэтов. Большую популярность приобретают молодые авторы, посвятившие свое творчество осмыслению послереволюционных преобразований в деревне. Среди них сибиряк П. Васильев и смоленские поэты М. Исаковский и А. Твардовский.

Павел Васильев (1910—1937). Жизнь этого поэта была короткой и яркой. Он родился на восточной окраине России, недалеко от китайской границы, в семье учителя. От бабушки и деда он слышал много сказок, которые потом помнил всю жизнь. Они отразились в его творчестве. Детство Васильева протекало в казахстанских городах — Павлодаре, Атбасаре, Петропавловске. Этнический состав проживающих в этих местах был пестрым: казахи, русские, украинцы, немцы, монголы, китайцы. Вдоль Иртыша тянулись богатые казачьи станицы. Гражданскую войну поэт пережил ребенком.

Стихи П. Васильев писал с десяти лет. Во Владивостоке, куда после окончания школы он приехал учиться в университете, Васильев познакомился с профессиональными поэтами, начал печататься. Потом были скитания по Сибири, плавание матросом по сибирским рекам и Тихому океану. Осенью 1929 года Васильев приезжает в Москву. Он по-прежнему много путешествует, посещая Москву наездами. Едва перешагнувший двадцатилетний рубеж поэт пишет ярко, много, необычно, с эпическим размахом. В начале 1930-х годов его имя становится широко известным. В 1937 году Васильев был репрессирован и расстрелян.

Стихи П. Васильева поражают разнообразием и новизной интонаций. Важнейшая для его творчества традиция — фольклор. Народная речь в его стихах предстает как абсолютно органичная, она поражает своей уместностью и красотой. Более всего она заставляет вспомнить речь Пугачева, какую ему придал Пушкин в «Капитанской дочке». Сходство это провоцируется еще и тем народным характером, который воссоздается в поэзии П. Васильева. Это характер безусловно сильный, буйный, открытый:

В степях немятый снег дымится,
Но мне в метелях не пропасть, —
Одену руку в рукавицу
Горячую, как волчья пасть,

Плечистую надену шубу
И вспомяну любовь свою,
И чарку поцелуем в губы
С размаху насмерть загублю.

И снег в стихах П. Васильева «немятый», и горячая волчья пасть знакома, как рукавица, и шуба «плечистая», и любовь — «насмерть», и чарка — «с размаху».

Народная основа поэзии П. Васильева базируется не только на русском фольклоре. Живя среди казахов, поэт изучал их язык и на-

родное искусство. Сюжеты казахских и киргизских песен и легенд облекаются им в форму русского свободного стиха:

К девушке гордой
Пришел Серке,
Говорит ей:
«Будь моей женой, ладно?»
А она отвечает: «Нет,
Не буду твоей женой,
Не ладно.
Ты достань мне,
Серке, два камня
В уши продеть,
Два камня
Желтых, как глаза у кошки,
Чтоб и ночью они горели.
Тогда в юрту твою пойду я,
Тогда буду женой твоей,
Тогда — ладно».

(«Песня о Серке»)

Мир поэзии Васильева — мир сильных людей и первозданной, мифологическими связями обладающей природы:

Я верю — не безноги ели,
Дорога с облаком сошлась,
И живы чудища доселе —
И птица-гусь, и рыба-язь.

Но удивительнее всего, что поэт XX века чувствует первобытное единство с этим миром — он сам способен ощутить себя зверем или птицей:

Я завидовал зверю в лесной норе,
Я завидовал птицам, летящим в ряд:
Чуять шерстью врага, иль плескаясь в заре,
Улетать и кричать, что вернешься назад.

Поэт применяет к себе восприятие мира, которое свойственно только животному миру: «Чуять шерстью врага...» Единение с миром природы настолько органично, что у читателя создается впечатление, будто поэт действительно понимает язык природы: о чем кричит улетающая птица, что говорит дикая кошка.

Васильев осознает кровную связь своего творчества с прииртышскими степями, где старинная русская культура издавна смешалась и сплелась с культурой казахской и киргизской. В обращении к москвичке Наталье Кончаловской (дочери художника П. Кончаловского) стихотворении «Послание к Наталии» он с удо-

вольствием подчеркивает многообразие своего мощного, радостного и исконно народного мира:

Вот почему под небом низким
Пью в честь широких глаз твоих
Кумыс из чашек круговых
В краю родимом и киргизском,
На кошмах сидя расписных!

Глубокое понимание истоков своего творчества и сыновняя любовь к этим народным истокам подсказывает поэту яркий образ «родительницы степи», давшей в руки поэту «кривое ястребиное перо» (стихотворение «Родительница степь...»). Образ родины-матери воспевается в русской поэзии со времен Ломоносова. Употребив синоним «родительница», Васильев тем самым образ обновляет — не только придает ему просторечный оттенок («родительница» — устаревшее и просторечное слово), но и усиливает смысл — «та, что произвела на свет, родила поэта».

В творчестве П. Васильева можно усмотреть преемственность и от новокрестьянской поэзии. Его связывала личная дружба с С. Клычковым. Стихотворение «Конь» (1932) несет тот же пафос любви крестьянина к домашнему животному, что и «Песнь о собаке» С. Есенина. Однако фабула, по сравнению с есенинской, заострена: в голодную зиму хозяин вынужден убить своего друга-коня, которого нечем кормить. В соответствии с мироощущением, свойственным поэзии Васильева, у него не только хозяин разговаривает с конем, но и конь со своим хозяином, называя, как близкого, но старшего друга, одним отчеством, без имени:

Голосят глаза коньи:
Хозяин, ги-ибель,
Пропадаю, Алексееч!..

Стихотворение «Конь» — одно из немногих в советской поэзии произведений, в котором нашла отражение тема голода 30-х годов.

П. Васильеву легко дается эпическая форма. За свою недолгую жизнь он успел написать несколько поэм. Наибольшую известность получила «Песня о гибели казачьего войска». Построенная на мотивах песен семиреченских казаков и на красноармейском фольклоре, она рассказывает о победе красных над казачьими частями атамана Анненкова.

Поэма очень разнообразна ритмически. Как, например, «Двенадцать» Блока, она включает стилизацию разных фольклорных жанров: здесь и несколько разновидностей казачьих песен — походная, лирическая, колыбельная, — и частушка, и поговорка, и присказка, и заговор, и даже сказка о черте. Многоголосье усиливается обилием диалогов.

В советской критике писалось об отсутствии в поэме прочной композиции, которая поддерживала бы ее внутреннюю цельность. Однако принципиальное многоголосье поэмы выстраивается в достаточно четкое повествование о победе красных над казачьим полком и о начале новой жизни в прииртышских станицах. Первые главки поэмы композиционно соотнесены с последними: повторяются мотивы песни старухи у колыбели. Молодое поколение должно жить радостно в этой политой кровью отцов и обповленной стране, утверждает автор. Сын погибшего в бою с красными казака, младенец, которого старуха качала в зыбке под песню:

Далеко-далешеньки, вдалеке,
Кровь у твою батюшки на виске... —

должен забыть и отца, и страшную песню старухи:

Что же нам делать? Мы прокляли тех,
Кто для опавших, что вишен, утех
Кости в полынях седых растерял,
В красные звезды, не целясь, стрелял...

Автор призывает забыть, потому что с такой памятью жить нельзя. Картины колхозного счастья и охраны страны советскими пограничниками, обязательные для советской литературы 30-х годов, завершают поэму. Но в ней есть пронзительные строки об оставленных семьях, о боях в Семиречье, «о гибели казачьего войска».

П. Васильев прожил всего 27 лет. В своем творчестве он успел лишь приоткрыть для читателя почти неизведанное до него богатство языка и народной культуры Сибири. Будучи, подобно всякому поэту, немного пророком, за год до смерти он обратился в том числе и к потомкам со словами просьбы и обещания:

Друзья, простите за все — в чем был виноват,
Я хотел бы потеплее распрощаться с вами.
Ваши руки стаями на меня летят —
Сизыми голубицами, соколами, лебедями. <...>

Помашите мне платочком за горесть мою,
За то, что смеялся, покуль полыни запах...
Не растут цветы в том дальнем, суровом краю,
Только сосны покачиваются на птичьих лапах. <...>

Ой и долог путь к человеку, люди.
Но страна вся в зелени — по колени травы.
Будет вам помилование, люди, будет,
Про меня ж, бедового, спойте вы...

Другим заметным явлением поэзии 30—40-х годов стало творчество М. Исаковского.

Михаил Исаковский (1900—1973). Его поэзия также очень близка к народным корням. Она основывается на песенно-частушечной традиции Нечерноземья.

М. Исаковский родился в деревне Глотовка Ельнинского уезда Смоленской губернии в многодетной и бедной крестьянской семье. Он самостоятельно выучился читать, рано начал писать стихи. Начальное образование получил в родной Глотовке, потом учился в гимназии в Смоленске и Ельне, однако так ее и не закончил: родители не могли обеспечить ему проживание вдали от дома.

В 1921 году Исаковский переезжает в Смоленск, чтобы посвятить себя профессиональному литературному труду. Сотрудничает в областной газете. В 1927 году вышел первый зрелый сборник стихов «Провода в соломе», от которого Исаковский в дальнейшем и вел отсчет своего творчества. В 1931 году он перебрался в Москву, где полностью посвятил себя поэзии.

Еще в 1918 году Исаковский вступил в партию большевиков и всю жизнь был верен ее идеологии, что нашло отражение в его стихотворениях. В «Думе о Ленине», как и во многих других произведениях, он, в соответствии с советской идеологией, связывает причину своего творческого успеха с возможностями, открытыми революцией для беднейших слоев крестьянства:

В Смоленской губернии, в хате холодной
Зимю крестьянка меня родила,
И, как это в песне поется народной,
Ни счастья, ни доли мне дать не могла. <...>

И мы, что родились в избе, при лучине,
И что умирали на грудах тряпья,
От Ленина право на жизнь получили —
Все тысячи тысяч таких же, как я.

В начале творческого пути одна из главных тем Исаковского — социалистическое преобразование деревни. Однако, наряду с этим, в его поэзии сохраняется глубоко личная интонация, идущая от народной песни и частушки. С годами она еще более возрастает, определяя своеобразие творчества Исаковского.

В 50-е годы природа родного края, светлое чувство любви занимают преобладающее место в лирике поэта. Как и «новокрестьянские» поэты, Исаковский широко использует в своих стихах фольклор родного края. Но при этом (в соответствии с некрасовской традицией, а возможно, следуя частушке) он ставит рядом с фольклорными и просторечными оборотами газетные и даже канцелярские, иногда обыгрывая это юмористически. В стихах Исаковского не много тропов, они не осложнены риторическими фи-

гурами, а часто имеют сюжет, рассказывая о событиях из жизни простых людей. Повествование на общественные и политические темы, как правило, пронизано глубоко личными переживаниями. Так, в стихотворении «Письмо» сельская комсомолка обращается к секретарю райкома с просьбой помочь в общественной работе, но на этой просьбе просвечивает другое: девушка влюбилась в строгого секретаря:

Тебе политика знакома,
А я —
Могу ударить в грязь...
И вообще у нас с райкомом
Совсем слаба
Живая связь.

Газетно-бюрократический штамп советского времени «Райком должен поддерживать живую связь с народом» в письме девушки преобразуется: ведь на самом деле она говорит о своей любви, о желании чаще видеть молодого секретаря. Возникает комический эффект, смягчающий и очеловечивающий идеологически выдержанные образы героев стихотворения — районных и сельских комсомольских работников.

В произведениях 30-х годов Исаковский изображает рядовых советских людей. Его герои, чаще всего молодые колхозники и колхозницы, — влюбленные, страдающие из-за неразделенного чувства, надеющиеся на взаимность, но не забывающие при этом и об общественных своих делах. В стихотворении «Катюша» (1938) девушка, выйдя ранним вечером на берег реки, поет о любимом, который служит на границе:

Пусть он вспомнит девушку простую,
Пусть услышит, как она поет,
Пусть он землю бережет родную,
А любовь Катюша сбережет.

Песня на эти стихи приобрела чрезвычайную популярность в годы Великой Отечественной войны. Именем «Катюша» было названо мощное ракетное оружие. Так совпало, что впервые оно было применено в боях под Ельней — на родине поэта. Широко известны и другие песни на стихи Исаковского. Среди них «Огонек» («На позиции девушка провожала бойца...»), «Дан приказ: ему на запад...», «Ой, цветет калина...», «Услышь меня, хорошая...», «Одинокая гармонь», «И кто его знает...», «В лесу прифронтовом», «Летят перелетные птицы...». Поэтика Исаковского ориентируется на народную лирическую песню и частушку. Его стихи легко ложатся на музыку.

Во многих стихотворениях М. Исаковского возникает образ русской женщины, который обычно дается в некрасовских тради-

циях. В 30-е годы написаны стихотворения «Юбка (Рассказ колхозницы Маруси)», «В гости приехала дочь...», «Спой мне, спой, Прокошина (Памяти моей матери)». Поэт славит женщину-труженицу, создает героический образ русской женщины. В год окончания Великой Отечественной войны М. Исаковский пишет стихотворение «Русская женщина», воспевающее великий труд тех, кто приближал Победу в тылу:

Ты шла, затаив свое горе,
Суровым путем трудовым.
Весь фронт, что от моря до моря,
Кормила ты хлебом своим. <...>

И воин, идущий на битву
И встретить готовый ее,
Как клятву шептал, как молитву,
Далекое имя твое...

Стихотворение М. Исаковского вмещает в себя и газетный монументализм, и простую человеческую сердечность. А. Твардовский назвал это стихотворение «маленьким шедевром».

Будучи сторонником социалистического строя, Исаковский, однако, почти не писал лозунговых стихов. В 1945 году он создал стихотворение, никак не укладывавшееся в официально-казенное понимание победы в Великой Отечественной войне — **«Враги сожгли родную хату»**. Как большинство произведений Исаковского, оно имеет сюжет. Вернувшийся с фронта солдат-победитель находится на месте родного дома пепелище. Его семья уничтожена врагами.

Вздохнул солдат, ремень поправил,
Раскрыл мешок походный свой,
Бутылку горькую поставил
На серый камень гробовой. <...>

Он пил, солдат, слуга народа,
И с болью в сердце говорил:
«Я шел к тебе четыре года,
Я три державы покорил...»

Хмелел солдат, слеза катилась,
Слеза несбывшихся надежд,
И на груди его светилась
Медаль за город Будапешт.

Частная судьба изображенного в этом стихотворении солдата передает драматизм великой Победы. Страна-победительница переживает боль невозвратимых потерь и утрат. Народу вновь предстоит напрячь силы, чтобы поднять страну из руин. Замечание о

«несбывшихся надеждах», горькая ирония заключительного двустишия (участие в освобождении чужого города не спасло самого солдата от невозполнимых утрат), трагический пафос стихотворения не могли быть одобрены официальной критикой. Изображение личной судьбы солдата, заплатившего за Победу такую высокую цену, противоречило насаждаемому в советской литературе псевдооптимистическому мышлению. Стихотворение разрушало неперемный для литературы соцреализма казенный оптимизм.

Исаковский оказал значительное влияние на своего великого земляка, также уроженца Смоленской земли, Александра Твардовского.

Поэты Великой Отечественной войны. Наряду с темой послереволюционных общественных перемен уже в конце 30-х годов немалое место начинает занимать в русской поэзии тема войны, все отчетливее звучащая в связи с началом Второй мировой войны, а также войной с Финляндией, которую Советский Союз ввел в 1939—1940 годах.

Старшее поколение поэтов восприняло начавшуюся в Европе войну как жесточайшую из всемирных трагедий:

Двадцать четвертую драму Шекспира
Пишет время бесстрастной рукой...
Только не эту, не эту, не эту,
Эту уже мы не в силах читать! —

так откликнулась А. Ахматова на начало авиационных налетов фашистской Германии на Лондон летом 1940 года.

Младшее поколение, воспитанное на литературе о Гражданской войне, осознает свою причастность к надвигающимся событиям. Особенно отчетливо предчувствие трагедии своего поколения выразили в конце 30-х — начале 40-х поэты-ифлийцы — так в хрущевскую «оттепель», когда, наконец, были опубликованы их стихи, стали называть молодых поэтов, посещавших в конце 30-х годов поэтический семинар при Гослитиздате. Это были студенты разных московских вузов, в основном ИФЛИ (Институт философии, литературы, истории) и Литературного института им. Горького. Среди них **Михаил Кульчицкий** (1919—1943), **Павел Коган** (1918—1942), **Николай Майоров** (1919—1942), **Николай Отрада** (1918—1940), **Борис Смоленский** (1921—1941) и др.

Выросшие и воспитанные в советской стране, эти юноши искренне верили в коммунистические идеалы. Студенты лучших гуманитарных вузов столицы, они не успели завершить образование:

А если скажет нам война: «Пора!» —
Отложим недописанные книги,
Махнем: «Прощайте» — гулким стенам институтов...

(*Б. Смоленский*)

Большинство из них ушли воевать добровольцами, прямо со студенческой скамьи.

В своем творчестве поэты-ифлийцы стремились опираться на Маяковского, Хлебникова, поэтов-неоромантиков 20-х годов. Они остро осознали предназначенность своего поколения — защищать Родину в грядущей большой войне и, если надо, за нее погибнуть. Это предчувствие близкой гибели отчетливо выражено во многих их предвоенных стихотворениях:

Нам лечь, где лечь,
И там не встать, где лечь...
И, задохнувшись «Интернационалом»,
Упасть лицом на высохшие травы
И уж не встать...

(П. Коган)

На двадцать лет я младше века,
Но он увидит смерть мою,
Захода горестные веки
Смежив. И я о нем пою.

(М. Кульчицкий)

Мы были высоки, русоволосы.
Вы в книгах прочитаете, как миф,
О людях, что ушли не долюбив,
Не докурив последней папиросы...

(Н. Майоров)

Творчество молодых поэтов этой школы проникнуто юношеской романтикой. Иногда это романтика старых приключенческих книг — как в знаменитой «Бригантине» П. Когана:

Пьем за яростных, за непохожих,
За презревших грошевой уют.
Вьется по ветру веселый Роджер,
Люди Флинта песенку поют.

Чаще — романтика Гражданской войны и коммунистического будущего, воспетая в литературе 1920-х годов:

Наперевес с железом сизым
И я на проволку пойду,
И коммунизм опять так близок,
Как в девятнадцатом году.

(М. Кульчицкий)

Большинство поэтов-ифлийцев погибли на войне. Некоторые — еще на финской. Другие — в боях Великой Отечественной. О том, насколько это поколение было талантливым, свидетельст-

нуют не только сохранившиеся юношеские стихи, но и имена немногих поэтов этой школы, которые вернулись с войны живыми и смогли продолжить творчество. Сергей Наровчатов, Давид Самойлов, Борис Слуцкий стали широко известны в послевоенные десятилетия. О поэтической судьбе своего поколения, достигшего поры зрелости как раз к началу величайшей битвы столетия, Д. Самойлов (1920—1989) через много лет после войны сказал так:

Сороковые, роковые,
Военные и фронтовые,
Где извещения похоронные
И перестуки эшелонные. <...>

Как это было! Как совпало!
Война, беда, мечта и юность.
И это все в меня запало
И лишь потом во мне очнулось.

Сороковые, роковые,
Свинцовые, пороховые...
Война гуляет по России.
А мы такие молодые!

Эти стихи подводят итог под судьбой поколения, дата рождения которого также была увековечена Д. Самойловым:

Девятнадцатый год рожденья!
Двадцать два в сорок первом году!
Принимаю без возраженья
Как планиду и как звезду.

В годы Великой Отечественной войны тема борьбы народа против фашизма становится главной в русской поэзии. Успевшие заявить о себе в предшествующие десятилетия поэты посвящают ей творчество. В начале войны особым откликом отозвалось в сердцах людей стихотворение **Константина Симонова** (1915—1979) «Жди меня». Успех его был предрешен темой: стихотворение достоверно фиксировало чувство, охватившее в дни войны слишком многих. В нем была сконцентрирована боль от всеобщего, нагрянувшего вдруг на целую страну, и личного несчастья:

Жди меня, и я вернусь.
Только очень жди,
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,

Позабыв вчера.
Жди, когда из дальних мест
Писем не придет,
Жди, когда уж надоест
Всем, кто вместе ждет.

Анафорические повторы «жди», «жди меня», перечисление самых безнадежных ситуаций ожидания с безоговорочной верой в их преодолимость, разворачивающийся в разных вариациях на протяжении всего стихотворения мотив: «я вернусь, потому что ты меня ждешь» — придают стихотворению заклинательный смысл. В условиях страшнейшей в истории человечества войны, когда надежда на возвращение была действительно пугающе мала, когда солдат расставался с мирной жизнью надолго, пронизывающая стихотворение личная нота — вера в спасительную любовь, в собственную неповторимость для любимой, в магическую силу ее любви — была нужна людям. Стихотворение приобрело небывалую популярность.

Советская цензура, доселе не поощрявшая обращение в литературе к интимной тематике, теперь, после того как сам генералиссимус в страшные дни начала Отечественной войны назвал народ «Братья и сестры!», позволила в стихах о войне эту щемящую личную ноту. В ином варианте она пронизывает и стихотворение К. Симонова «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...» (с посвящением Алексею Суркову). Уменьшительное, такое домашнее, русское имя Алеша в контексте обращений «ты помнишь», «ты знаешь» равномерно проходит через все стихотворение — в начале, в середине и ближе к концу. Эти риторические обращения придают стихотворению о тяжелых, трагических днях отступления советских войск интонацию письма или дружеской беседы:

«Мы вас подождем!» — говорили нам пажити.
«Мы вас подождем!» — говорили леса.
Ты знаешь, Алеша, порою мне кажется,
Что следом за мной их идут голоса.

Личное обращение снимает излишнюю пафосность патриотических деклараций стихотворения, вносит в него интонацию искренней веры в свой народ, уже не в первый раз испытывающий великие военные страдания и умеющий побеждать:

Как будто за каждой русской околицей,
Крестом своих рук ограждая живых,
Всем миром сойдясь, наши прадеды молятся
За в Бога не верящих внуков своих.

Алексей Сурков (1899—1983) в 1941 году пишет стихотворение «**Бьется в тесной печурке огонь...**», о личном чувстве солдата — о тоске по любимой, по дому, о ежечасной близости смерти:

Бьется в тесной печурке огонь.
На поленьях смола, как слеза.
И поет мне в землянке гармонь
Про улыбку твою и глаза.<...>

До тебя мне дойти нелегко,
А до смерти четыре шага.

Положенное на музыку, это стихотворение стало популярным. Оно отвечало потребности людей в тылу и на фронте — вспомнить о довоенном прошлом, верить в возвращение к мирной жизни, в соединение с семьей.

Глубокая душевная рана борющегося за жизнь и свободу народа нашла отражение в стихах поэтов-фронтовиков. Великая Отечественная война породила леденящие воображение строки о психологии человека, ежечасно и уже привычно глядящего смерти в лицо:

Снег минами изрыт вокруг
И почернел 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 —
Ты, вмерзшая в снега пехота.

Семен Гудзенко (1922—1953), которому принадлежат эти строки, ушел на фронт в самом начале войны, в девятнадцать лет. Сила его стихов обусловлена их не знающей компромиссов правдивостью: совсем молодой, но многое повидавший поэт создает стихи жестокой фронтовой действительности — неприкрашенные и страшные, как дневниковые записи тех лет.

С фронта С. Гудзенко вернулся живым, но из-за тяжелого ранения прожил после войны недолго. Как это бывает с поэтами, вернувшись с войны, он предсказал свою судьбу: «Мы не от старости умрем, — / От старых ран умрем...

Казалось бы, война не должна способствовать развитию крупного стихотворного жанра — поэмы, которая требует от читателя большей сосредоточенности. В отличие от короткого стихотворения ее не прочтешь в промежутке между боями. Однако уже летом

1942 года появляются поэмы о войне: необычайность эпохи, высочайшая ответственность переживаемого момента, наряду с героизмом советских солдат, требовали от поэтов крупной поэтической формы и вдохновляли на нее. С августа 1942 года отдельными главами начала печататься во фронтовой газете «Красноармейская правда» поэма «Василий Теркин» А. Твардовского. Сам автор обозначил ее жанр необычно — «книга про бойца». Но единство главного героя, именем которого произведение названо, единство тематики, композиционная стройность позволяют причислить произведение к жанру поэмы.

В том же 1942 году были созданы и еще две замечательные поэмы, посвященные совсем молодым людям, отдавшим жизнь за Родину на этой войне — «Сын» П. Антокольского и «Зоя» М. Алигер.

Поэма **Павла Антокольского** (1896—1978) «Сын» имеет посвящение сыну поэта, восемнадцатилетнему лейтенанту, погибшему в июне 1942 года. Она написана вскоре после его гибели, когда боль утраты еще не притупилась.

Мой сын погиб. Он был хорошим сыном,
Красивым, добрым, умным, смельчаком.
Сейчас метель гуляет по лощинам,
Вдоль выбоин, где он упал ничком.

Однако в поэме не только глубочайшая скорбь личной утраты. Поэт переплавляет собственную беду и боль с бедой и болью тысяч других переживающих страдания и тяготы войны людей. Образ павшего смертью храбрых лейтенанта создается через множество конкретных деталей: автор, он же отец, описывает его милое детство, его юношеские мечты; вспоминает подробности последней встречи. Одновременно образ сына обобщается до собирательного образа павшего на поле боя бойца. Охваченная войной страна скорбит вместе с отцом: «Со всей Москвой ты делишь траур». Убитый юноша не просто *«рухнул, в три погибели согнутый»*, но стал одним из отряда принадлежащих вечности павших героев:

И тогда из дали неоглядной,
Из далекой дали фронтовой,
Отвечает сын мой ненаглядный
С мертвою горящей головой:

— Не зови меня, отец, не трогай,
Не зови меня — о, не зови!
Мы идем нехоженой дорогой,
Мы летим в пожарах и крови.

Мы летим и бьем крылами в тучи,
Боевые павшие друзья.
Так сплотился наш отряд летучий,
Что назад вернуться нам нельзя.

Поэма П. Антокольского «Сын» стала выражением общенародной скорби по погибшим сыновьям страны.

Поэма **Маргариты Алигер** (1915—1989) «Зоя» посвящена подвигу московской школьницы Зои Космодемьянской, о чем весной 1942 года написала газета «Правда». Семнадцатилетняя школьница, по ее просьбе направленная райкомом комсомола в тыл врага, в партизанский отряд, была схвачена немцами. На допросах, выдержав жестокие пытки, Зоя ничего не сказала о партизанах, с которыми была связана, и даже имя себе придумала другое — Татьяна. Девушка была повешена в селе Петрищево в декабре 1941 года в присутствии согнанных на показательную казнь жителей села.

Поэма «Зоя» состоит из трех глав, имеет вступление и эпилог. М. Алигер изображает не только самый подвиг разведчицы. Она стремится показать читателю высокие нравственные качества девушки, ее внутреннюю чистоту, что сделало невозможным предательство и привело к подвигу. Первая глава — рассказ о предвоенной жизни Зои. Автор показывает, как формируется внутренний мир девочки. Он складывается из прочитанных книг, из веры в пионерские и комсомольские идеалы, которые наполняют жизнь московской школьницы.

И сделалась правда повадкой твоей,
порывом твоим и движеньем невольным
в беседах со взрослыми, в играх детей,
в раздумьях твоих и кипении школьном.

Вторая глава — партизанская жизнь Зои, выполнение боевого задания. И наконец, третья — подвиг и мученическая смерть. По мысли автора, героиня действует, движимая чувствами долга и сострадания. Подвиг Зои — жертвенный. Она сознательно отдает жизнь, приближая своей гибелью спасение других людей.

Второй очень важный для поэмы образ — автор, который то и дело вмешивается в повествование. Это может быть короткий — в одну строку — комментарий к повествованию о судьбе героини: «И судьба твоя завтрашним днем решена. / И дыханья и голоса мне не хватает».

Иногда возникает элемент диалога: автор обращается к героине, пытается с ней заговорить: «Ты одна. Ах, какая стоит тишина!.. / Но не верь ей, прислушайся к ней, дорогая».

Иногда автор обращается к читателю, объединяя себя с ним: «Где мы были? / В комнате сидели? / Как могли дышать мы в этот час?»

Есть в поэме и объемные лирические отступления — вплоть до того, что автор начинает рассказывать читателю о собственной дочери, начав с обращения к героине:

Можно мне признаться? Почему-то
ты еще родней мне оттого,
что назвалась в страшную минуту
именем ребенка моего...

Эти биографические подробности призваны сблизить героиню, автора, читателя; они придают поэме ту личную ноту, которая и делает повествование художественно действенным, способным донести до читателя сострадание героине и восхищение ее подвигом. В эпилоге поэмы автор обращается к читателю со строчками о дне Победы, который непременно наступит, потому что: «...пока мы дышим и желаем жить, / мы видим этот день перед собою».

В годы Великой Отечественной войны русская поэзия внесла свой вклад в дело приближения Победы, вдохновляя огромную страну на беспримерный подвиг яростного сопротивления врагу.

В последующее за войной десятилетие в русской поэзии наступил период затишья. В 1946 году появилось печально знаменитое постановление ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград», шельмовавшее Анну Ахматову и Михаила Зощенко. В результате они были изгнаны из Союза писателей, лишены продуктовых карточек, без которых в те годы трудно, а подчас и невозможно было выжить. Это постановление дало понять поэтам и писателям, что хозяином в стране по-прежнему остается партия, что писать можно, только согласуясь с ее принципами. С прежней жесткостью заработала цензура. Многие из вернувшихся с фронта талантливых поэтов долгое время не имели возможности издавать свои стихи, были вынуждены зарабатывать на жизнь переводами.

Активно работает над переводами вернувшийся в 1946 году из ссылки **Николай Заболоцкий** (входивший в конце 1920-х в группу «обэриутов» поэт был арестован в 1938 году). Особенно значительны его переводы грузинской поэзии. Вышедшая в 1948 году книга его собственных стихов «Стихотворения» не имела отклика критики. Лишь в середине 50-х годов, в начале «оттепели», его творчество получило соответствующую оценку, его имя становится широко известным. Другой поэт, **Арсений Тарковский** (1907—1989), начал издавать свои стихи лишь в начале 60-х годов, хотя писал их в течение всей жизни. В 1930—1950-е годы он был известен как талантливый переводчик, но не как поэт.

Много переводит в эти годы и **Борис Пастернак**. Его замечательные переводы дают ему возможность заработка не только для своей семьи, но и для помощи многим нуждающимся, репрессированным, ссыльным — дочери Марины Цветаевой Ариадне Эфрон,

отбывающей в это время ссылку, замечательному писателю, вынесшему тяжесть самых жестоких сталинских лагерей, — Варламу Шаламову и многим другим.

В конце 40-х — начале 50-х годов, в условиях строгой цензуры, литературный процесс в России развивается не только в официальной печати. Еще нет «самиздата», но уже зарождается поэзия андеграунда. Многие талантливые поэты в этот период писали «в стол», не надеясь на публикацию. Варлам Шаламов, начавший писать стихи в период отбывания каторги на Колыме, отразил в своей поэзии крестный путь узника ГУЛАГа.

Варлам Тихонович Шаламов (1907—1982) родился в Вологде. Отец его был священнослужителем в третьем поколении. Обладая суровым и сильным характером, отец-священник, однако, не настаивал, чтобы сын пошел по его стопам. Варлам Шаламов не был верующим, поэтому избрал другой путь. В 1926 году он поступил в Московский университет, на факультет советского права. В феврале 1929 года юноша был арестован ОГПУ за распространение так называемого «Завещания» Ленина (в нем содержалась резко отрицательная характеристика Сталина). Арест произошел в подпольной типографии МГУ. Свой первый срок Шаламов отбывал в североуральских лагерях. Вернувшись в 1932 году, занялся литературной работой, начал печататься в журналах. В январе 1937 года был арестован повторно. До 1952 года Шаламов вновь отбывает срок, на этот раз в колымских — самых жестоких — лагерях. Реабилитирован в июле 1956 года. С 1954 по 1972 год создал «Колымские рассказы», стихи начал записывать в 1949 году, когда стал работать фельдшером на Колыме.

Шаламов не стремился издать свои произведения за рубежом, а добивался публикаций в своей стране, естественного права поэта говорить на своем языке правду своему народу. Однако даже в годы «оттепели» его произведения распространялись преимущественно в самиздате, а из того немногого, что попадало в официальную печать, тщательно изымалась лагерная тема. В январе 1982 года писатель был насильственно и без достаточных оснований перевезен из дома престарелых, где он жил в последние годы, в психоневрологический диспансер. Через день он там умер.

Известный прозаик Юрий Домбровский ставил лагерную прозу Шаламова выше прозы А. Солженицына, утверждая, что в ней есть «тацитовская лапидарность и мощь». Сам А. Солженицын также оценил «Колымские рассказы» чрезвычайно высоко. Стихи Шаламова известны менее, чем его проза. Между тем это уникальная летопись беспримерного человеческого мужества.

В стихах Шаламова — скудная природа каторжной тундры и в страшный муках преодолевающий ее человек:

И бронхи рвет мои мороз,
И сводит рот.
И, точно камни, капли слез
И мерзлый пот.

Я говорю мои стихи,
Я их кричу.
Деревья, голы и глухи,
Страшны чуть-чуть.

(«Я беден, одинок и наг...»)

Как видно уже из этих строк, основным средством преодоления ужаса тундры и каторги являются сами стихи. Тема поэзии занимает одно из центральных мест в творчестве В. Шаламова. Верность поэзии получает в его стихах смысл преодоления земного зла.

Как Архимед, ловящий на песке
Стремительную тень воображенья,
На смятом, на изорванном листке
Последнее черчу стихотворенье.

Я знаю сам, что это не игра,
Что это смерть... Но я и жизни ради,
Как Архимед, не выроню пера,
Не скомкаю развернутой тетради.

(«Как Архимед, ловящий на песке...»)

Подвиг поэта, сохраняющего способность к творчеству в непосредственной близости смерти, приравнивается к подвигу Архимеда — античного ученого, который, согласно легенде, не отвлекся от своих чертежей, когда к нему подошли, чтобы убить его, занявшие город враги. Что это — мужество как самоцель или вера в высокий, преодолевающий мировое зло, смысл человеческой культуры?

В краю, где «Текут потоком горьких слез / Все реки ада», человек предельно приближается к зверю в самом простом, физическом смысле слова:

Руками выроет ночлег
В хрустящих листьях шалых
Тот одичалый человек,
Интеллигент бывалый. <...>

Но вдруг, умывшись на заре
Водой ключевой,
Поднимет очи он горе
И, точно волк, завоет.

(«Он сменит без людей, без книг...»)

Сохранение собственной, человеческой, души в этих жесточайших условиях — не только личный подвиг, но и подвиг для человечества. Именно так воспринимает свою миссию лирический герой В. Шаламова:

Затерянный в зеленом море,
К сосне привязанный, стою,
Как к мачте корабля, который
Причалит, может быть, в раю.

(«Затерянный в зеленом море...»)

Стихи Шаламова отличает та же лапидарность, которая характерна для его прозы. В них почти нет тропов, синтаксических фигур, изысканных рифм, новых ритмов. Необычность тематики, необычность жизненного материала, из которого создаются стихи, обуславливают их жизненную силу. Сам поэт осознает своеобразие своего поэтического творчества и разъясняет причины, побуждающие писать именно так:

Говорят, мы мелко пашем,
Оступаясь и скользя.
На природной почве нашей
Глубже и пахать нельзя.

Мы ведь пашем на погосте,
Разрыхляем верхний слой.
Мы задеть боимся кости,
Чуть прикрытые землей.

(«Говорят, мы мелко пашем...»)

Отвечая в этом стихотворении на высказанный в его адрес упрек, поэт развивает оброненную критиком достаточно избитую метафору «писать — пахать». Бесконечный погост, кладбище, кости невинных страдальцев — вот жизненный опыт поэта, вот материал, который воспевает он в своих непритязательных стихах. Формальная усложненность не нужна и невозможна при таком необычном и внушающем ужас жизненном опыте поэта. В другом стихотворении он сравнивает себя с Данте, как и он, стоящим у ворот не менее страшного, чем дантовский, — земного, ледяного ада:

...Все, что Данту было надо
Для постройки тех ворот;
Что ведут к воронке ада,
Упирающейся в лед.

(«Инструмент»)

В маленькой поэме «**Аввакум в Пустозерске**» не верующий в Бога сын священника В. Шаламов отождествляет себя с героическим

поборником старой веры протопопом Аввакумом. Поэма представляет собой лирический монолог. Повествование ведется от первого лица — от лица не отрекшегося от прежних идеалов, вынесшего ради них жестокие испытания мужественного человека:

Что в детстве любили,
Что славили мы,
Внезапно разбили
Служители тьмы.

Нас гнали на плаху,
Тащили в тюрьму,
Покорствуя страху
В душе своему.

Наш спор — о свободе,
О праве дышать,
О воле Господней
Вязать и решать.

На основании общего для обоих страшного жизненного опыта поэт полностью сливается в этом произведении с героем — бескомпромиссно преданным вере старообрядцем Аввакумом. «Я» в этой поэме — герой и автор одновременно. В лирическом персонаже объединяются черты Аввакума — борца за старообрядческую веру, жившего в XVII веке, сосланного, а затем сожженного, и лирического героя, человека XX столетия, также сосланного, а затем преданного беспримерным мучениям каторги. Описывая испытания, выпавшие на долю героя, Шаламов обращается и к аллюзиям на «Житие» протопопа Аввакума, и к собственному, не менее горькому опыту:

Я — узник темничный:
Четырнадцать лет
Я знал лишь брусничный
Единственный цвет.

Еще больше, чем общий жизненный опыт, объединяют героев главные для обоих качества — мужество и вера:

Пускай я осмеян
И предан костру,
Пусть прах мой развеян
На горном ветру.

Нет участи слаще,
Желанней конца,
Чем пепел, стучащий
В людские сердца.

Более всего на свете Варлам Шаламов мечтал «досказать свое», сохранить для потомков незаурядный опыт невинных страдальцев своего поколения:

Стихи — это стигматы,
Чужих страданий след,
Свидетельство расплаты
За всех людей, поэт.

(«Стихи — это стигматы...»)

Кровоточащие стигматы шаламовских стихов малой, но болезненной точкой остались в русской культуре.

Начиная с 30-х годов углубляется пропасть между литературой России и творчеством русских эмигрантов. В 30—50-е годы советские писатели и писатели-эмигранты очень мало знают друг о друге.

В этих условиях русская эмиграция сумела не только сохранить, но и преумножить русскую культурную традицию, дав России и миру нескольких выдающихся поэтов. Тесный круг поэтов, осевших в Париже, к началу 1930-х годов обретает большую степень близости тематики и мировосприятия, что позволяет определить их творчество единым термином — «Парижская нота». По общей направленности творчества и особенностям стиля к этой литературной школе можно отнести и некоторых молодых поэтов-эмигрантов, чья жизнь не была связана с Парижем.

На формирование «Парижской ноты» значительное влияние оказали старшие поэты — прежде всего, Георгий Иванов и Георгий Адамович, во многом определившие особенности школы. Их литературный стиль начал складываться до революции, в Петербурге, где, впрочем, оба они еще не проявили свой поэтический талант в полной мере. В Петербурге оба они входили в Цех поэтов. Акмеистические принципы внешней простоты поэтической речи, верности самым главным темам — таким, как смерть, любовь, верность, Слово — были переданы ими младшим поэтам эмиграции. Невозможность вернуться на родину, тоска по прошлому и безысходность в настоящем привносят в их стихи ноту щемящей безнадежности и смирения перед волей Бога.

Ностальгическая тоска по русской культуре и сдержанный акмеистический стиль отличают творчество поэтов «Парижской ноты», к числу которых относят Бориса Поплавского, Довида Кнута, Владимира Смоленского, Юрия Терапиано, Бориса Заковича, Лидию Червинскую, Юрия Мандельштама, Нину Берберову, Николая Гронского и др.

Жизнь большинства из них складывается в эмиграции драматически, а иногда и трагически. Им приходится испытывать материальные лишения, большинство эмигрантов из России не имеют

возможности получить систематическое образование. С приходом гитлеровской оккупации многие русские поэты эмигрируют вторично — в Америку, а некоторые гибнут. Так, в начале 1940-х (точная дата неизвестна) гибнет в фашистском концлагере Ю. Мандельштам; в мае 1941-го был отправлен в концлагерь и в 1944 году погиб М. Горлин; пропал без вести во время войны Е. Гессен; уничтожены в фашистских концлагерях Мать Мария (поэт, прозаик, драматург Е. Ю. Кузьмина-Караваева) и Раиса Блох (чье стихотворение «Принесла случайная молва...», несколько изменив, положил на музыку и пел сначала в эмиграции, а потом в России другой эмигрант — Александр Вертинский).

Многие русские поэты-эмигранты, жившие во Франции, в той или иной форме принимали участие в борьбе с гитлеризмом, участвовали во французском Сопротивлении.

Вместе с женой, дочерью композитора Скрябина, в годы оккупации Парижа участвовал в движении Сопротивления **Довид Кнут** (1900—1955). Жена его при этом погибла. Свою первую книгу стихов Д. Кнут выпустил в 1925 году в Париже. Сочетание мотивов одиночества и светлых надежд на творчество, на отклик других людей, на их ответную любовь характерно для поэзии Д. Кнута. Свет надежды, «свеча в ночи... на даче, за оградой...», сохраняется в творчестве, — утверждает поэт, ступающий «...Меж каменных домов, средь каменных сердец, / По каменной земле, под небом равнотдушным».

Наиболее ярким поэтом «Парижской ноты» был **Борис Поплавский** (1903—1935). Он родился и до семнадцати лет жил в Москве. Его отец, один из любимых учеников П. И. Чайковского, оставил занятия музыкой, избрав деловую карьеру. Мать была скрипачкой. Мальчика учили музыке, он увлекался рисованием, рано начал писать стихи. В 1920 году семья Поплавских уезжает в Крым, а оттуда — в эмиграцию.

В 1922 году Поплавские переезжают в Париж. Затем два года Борис Поплавский проводит в Берлине и, наконец, окончательно оседает в Париже.

Поплавский ведет жизнь парижской богемы, много пишет. В узком кругу поэтов-эмигрантов он признан талантливым поэтом, но издавать стихи не на что. Лишь в 1931 году ему удается выпустить единственную прижизненную книгу стихов «Флаги». Она получает высокую оценку критики, но это не открывает поэту дорогу к дальнейшим изданиям.

В октябре 1935 года Борис Поплавский погиб. Обстоятельства его смерти до сих пор не прояснены: гибель Поплавского могла быть и самоубийством, и замаскированным убийством. В последний путь его провожало множество людей. В. Ходасевич выступил со статьей, в которой обвинил литературное зарубежье в «ве-

личественном незамечании» талантливой молодежи. Уже в конце 1930-х годов были изданы две новые книги стихов поэта, в 1965 году появился еще один сборник стихов, а затем и трехтомное собрание сочинений.

Художественный мир Поплавского значительно отличается от художественного мира других поэтов «Парижской ноты» отсутствием ясности, прихотливостью образных сочетаний. Иррациональность создаваемого в творчестве мира — сознательная позиция поэта.

В стихах Поплавского часто возникает нагромождение облающих повышенной экспрессией образов:

И услышит вдруг юнец надменный
С необъятным клешем на штанах
Счастья краткий выстрел, лёт мгновенный,
Лета красный месяц на волнах.

Вдруг возникнет на устах тромбона
Визг шаров, крутящихся во мгле.
Дико вскрикнет черная Мадонна,
Руки разметав в смертельном сне.

(«Черная Мадонна»)

Мгновения счастья и гармонии природы являются лирическому герою лишь в качестве кратчайшей (подобной по краткости выстрелу) доли визжащей и темной рулетки судьбы. Трагическая бескомпромиссность юношеского мировосприятия ведет к гибели. Мир прекрасен и ужасен одновременно.

Нередко Поплавский придает обыденной действительности статус адской фантазмагии. В его стихах «дома закипают, как чайники», «акулы трамваев» ходят по городу («Весна в аду»), и осень «с больным сердцем» закричит, «как кричат в аду» («Dolgorosa»). По воспоминаниям друзей поэта, он писал на переплетах своих тетрадей и корешках книг одну фразу: «Жизнь ужасна».

В России первые подборки стихов Поплавского появились лишь в 1989—1990 годах.

«Парижская нота», нота тоски по русской культуре, сплотила русских поэтов-эмигрантов и во многом определила стилистические особенности их творчества. Мир поэтов «Парижской ноты» печален. Пронзительная дисгармония земного существования, воспеваемая ими, отчасти смягчается светом творчества, верностью великой русской культуре и верой в Бога.

Несколько особняком стоит в эмигрантской поэзии творчество **Николая Туроверова** (1899—1972). Он участвовал в составе казачьих частей в Первой мировой и Гражданской войнах. В Париже работал грузчиком и одновременно учился в Сорбонне. Потом работал

в банке. В составе французского Иностранного легиона участвовал во Второй мировой войне.

Воспоминания о казачьей станице, где он вырос, и жестокий опыт Гражданской войны определяют своеобразие творчества Туроверова:

Уходили мы из Крыма
Среди дыма и огня;
Я с кормы все время мимо
В своего стрелял коня.
А он плыл, изнемогая,
За высокою кормой,
Все не веря, все не зная,
Что прощается со мной.

В конце 1940-х годов русская эмиграция принимает эмигрантов «второй волны»: военнопленных, не смеющих вернуться домой из опасения стать там узниками ГУЛАГа, а также вывезенных фашистами насильно в качестве дешевой рабочей силы подростков. Некоторые из них — **Иван Елагин, Дмитрий Кленовский, Николай Моршен, Ольга Анстей, Валентина Синкевич** и др. — в последующие десятилетия проявят себя как талантливые поэты.

Как видим, эпоха 30-х — начала 50-х годов в русской поэзии, отнюдь не представляя собой яркой вспышки поэтических дарований (подобной, например, серебряному веку), тем не менее породила и развила некоторые новые тематические и стилевые тенденции. Накопленное в эту негромкую поэтическую эпоху проявится в виде взрыва интереса к поэзии в последующие, 60-е годы.

Драматургия

Театр и драматургия 30—50-х годов, как и все искусство этого периода, развивались в сложных, противоречивых условиях. С одной стороны, энтузиазм первых пятилеток, героическая атмосфера «развернутого наступления социализма по всему фронту», беспримерный подвиг народа в годы войны побуждали драматургов к поиску новых форм, стиля, отвечающих времени, к сближению с жизнью. Нужно было достигнуть синтеза героической действительности и конкретного человеческого характера, изображения большого через малое, макрокосма истории через микрокосм отдельной личности.

С другой стороны, на протяжении десятилетий над художниками нависала «зловещая тень» партийного руководства культурой. Театр и драматургия, в частности, подпали под диктат политики «запрещения и разрешения» со стороны главного репертуарного комитета. Постановлением Совнаркома РСФСР от 7 октября

1930 года «Об улучшении театрального дела» театрам и драматургам предписывалось еще больше приблизить свое творчество «к требованиям социалистического строительства», не отклоняться «от главной линии идейной борьбы». Контроль над мировоззрением простирался и на сферу специфики искусства, что мешало свободному творчеству. Жесткие рамки «нормативной эстетики социалистического реализма» сдерживали художественные искания. Усиление к концу 40-х годов культа личности Сталина вело к неполной «коррекции» в оценке отдельных общественных явлений, поступков персонажей, к определенной доле конформизма. Жесткая идеологическая цензура не допустила в печать и на сцену многие замечательные пьесы, возвратившиеся к нам лишь в период перестройки. После дискуссии 30-х годов о сатире, в процессе которой возобладало мнение, что «сатира нам не нужна, она вредна рабоче-крестьянской государственности», что «за ней удобно спрятаться классовому врагу» (В. Блюм), были сняты с репертуара сатирические комедии М. Булгакова, Ю. Олеси, И. Бабеля. Была запрещена на этапе генеральных репетиций во МХАТе и ГОСТИМе комедия Н. Эрдмана «Самоубийца». Не увидели света рампы «Батум» и «Адам и Ева» М. Булгакова, «Шарманка» и «14 Красных Избушек» А. Платонова.

В послевоенные годы радость освобождения, горечь утрат, величие подвига советского народа, гордость отечественной «наукой побеждать» и прославление «выдающегося полководца всех времен» Сталина соединились в драматургическом творчестве этих лет. Наряду со стремлением осмыслить события войны, сказать суровую правду о тяжелых последствиях ее в судьбе страны и частного человека, часть драматургов довольно поверхностно подходила к изображению непростого времени, пренебрегая реальными сложностями жизни. В эти годы особенно ошутимо проявила себя тенденция «затухания конфликта», прежде всего в пьесах на «мирные» темы. Давшая о себе знать в конце 30-х годов и прерванная на время войны, эта тенденция в послевоенное время усилиями некоторых теоретиков и практиков драматургии была возведена в ранг «теории бесконфликтности». Отрицательную роль сыграло постановление ЦК партии «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (1946).

Однако, несмотря на драматические противоречия времени, 30—50-е годы — заметный этап в истории советского театра. И одна из главных его особенностей заключалась в том, что основу репертуара составляли пьесы современных драматургов.

«Громадье планов» первых пятилеток, фантастические темпы гигантского строительства в городе и деревне, перековка человеческого сознания в труде рождали у художников ощущение, что эти грандиозные сдвиги должны перевернуть и искусство, что приоб-

ретенный в послеоктябрьские годы творческий опыт уже не может удовлетворить требований момента.

В условиях подготовки к Первому съезду советских писателей (1934) в драматургии развернулась острая дискуссия между «двумя течениями», между «новаторами» и «традиционалистами». Размежевание двух тенденций шло по линии поисков творческого метода художественного воссоздания современности. Очень горячо обсуждались различные стороны драматургической поэтики. Так, Вс. Вишневский, Н. Погодин, Б. Ромашов и другие драматурги-новаторы настаивали на том, что «новый материал требует новых изобразительных средств». «Становление слишком ново и не терпит старообрядцев», — категорически заявлял Вишневский. Ему вторил Ромашов, особенно активный сторонник борьбы со старой поэтикой: «Новый герой не позволит себя втискивать в старые ширмы, он будет пинать ногами старомодные традиции». «Новаторы» отстаивали «массовидность» героя, отрицали психологическую индивидуальность как рецидив буржуазного искусства. «Почему столько бездействующих статистов в наших военных пьесах? — вопрошал в пылу полемики Вишневский. — Почему вылезают первопланные герои? Почему герои по-старому выворачивают на протяжении 3—4—5 актов свое «нутро»?.. Почему они часто не живут, а философствуют?.. Почему нарушается закономерность соотношения «Я» и «коллектива»?»¹ Романтический пафос его пьес проявлялся в монологах Ведущего, обращенных непосредственно к залу и напоминающих агитационно-политический театр Маяковского, в массовых сценах, в разрушении театра «четырёх стен» и переносе действия в полевые армейские станы, на корабли, в окопы.

Отказ от старых форм традиционной драмы привел Н. Погодина к созданию новаторской пьесы-очерка. Погодин вошел в драматургию с опытом работы разъездного корреспондента «Правды», со своей темой (преобразующая сила коллективного труда), конфликтом (борьба старого, отжившего, с «красными ростками нового»). Первая его пьеса «Темп» (1929) открыла в драматургии 30-х годов «производственную тему». На сцену впервые выводилась толпа людей в телогрейках и лаптях, крестьяне-костромичи, «лесные антиллегенты». Приехавшие на строительство Сталинградского тракторного завода за «длинным рублем», они в процессе соревнования со старыми кадровыми рабочими вырастали в сознательных созидателей нового мира. Пьеса была созвучна романтическому пафосу всей литературы 30-х годов, главной темой которой была тема социалистического строительства.

Вишневский Вс. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1954. — Т. 1. — С. 551.

«Поэмой о топоре» (1930) назвал свою следующую пьесу Н. Погодин, бросив полемический вызов тем, кто не хотел видеть поэзии в созидательных буднях. Критические упреки в очеркизме своих пьес писатель воспринял как «патент» на изобретение новой драматургической жанровой формы. В прологе «человек театра» читает газетный очерк журналиста Погодина «Поэма стальная» — о создании на заводе в городе Златоусте сверхпрочной отечественной стали. Вокруг этого конкретного жизненного факта выстраивается все действие пьесы. В калейдоскопе событий высвечиваются отдельные характеры, например образ изобретателя, талантливого самородка рабочего Степана, рабкора Ильи, кузнеца Дуванова. Романтический пафос «поэмы» сочетается с производственными буднями, пронизан народным юмором. Как и в большинстве пьес «новаторов», в «Поэме о топоре», перенаселенной эпизодическими персонажами, ощущаются композиционные просчеты: рассредоточенность драматургического действия, ослабление основного конфликта, мозаичность, преобладание «общего» плана.

Отказываясь от старых форм, драматурги-новаторы в полемическом задоре нередко впадали в нигилизм по отношению к классическому наследию Островского, Чехова, Ибсена. Однако с годами они отходили от столь крайней категоричности.

В то же время драматурги-традиционалисты («архаисты», «консерваторы») А. Афиногенов, В. Киршон и др. видели путь к новаторству не в разрушении классической формы, а в ее творческом освоении. «Новое в наших произведениях — это прежде всего новые идеи, новые отношения, новые чувства, новое разрешение волнующих человечество проблем», — говорил В. Киршон на Первом съезде писателей. Антипсихологическую тенденцию в драматургии критиковали также К. Тренев и А. Толстой, утверждавшие, что фокус драмы — человек, что все конфликты, события современности должны «резонировать в глубинах человеческой психики».

Неоценимую роль в примирении крайних позиций в спорах о новой драме сыграла в эти годы творческая практика М. Горького, вернувшегося к драматургии, и его теоретические выступления по проблемам жанра. В 30-е годы он написал пьесы «Сомов и другие» (1930—1931), «Егор Булычов и другие» (1932), «Достигаев и другие» (1933), второй вариант «Вассы Железновой» (1935). Появление этих пьес, особенно «**Егора Булычова...**», поставленного в Театре им. Евг. Вахтангова, вызвало восторженные отклики писателей разных поколений и эстетических позиций: «Именно таким должно быть искусство, — о самом важном, словами, идущими из мозга, — прямо и просто — без условности форм» (А. Толстой); «...для нас, драматургов, «Егор Булычов...», эта гениальная пьеса с

ее простым до предела сюжетом, горит факелом, освещающим наш путь» (*Н. Погодин*); «Егор Булычов» «обрушивается лавиной людских характеров, столкнутых в яростной борьбе вокруг собственности и смерти» (*А. Афиногенов*).

На фоне скороспелых поделок на злобу дня и попыток «отразить время» горьковский «Егор Булычов...» поражал эпичностью, общечеловеческими вопросами. Пьесы Горького для молодых драматургов стали прежде всего высокой школой создания полнокровных характеров. Эту же роль сыграла и программная статья Горького «**О пьесах**» (1933). В ней он призывал молодых писателей к глубокому осмыслению эпохи напряженного «драматизма процессов разрушения и созидания», что возможно в драматургии исключительно через «живого, цельного человека, художественно оформленный характер». Критикуя поверхностные, схематичные образы, противопоставленные в классовом конфликте, Горький отмечал: «Классовый признак» не следует наклеивать человеку извне, на лицо, как это делается у нас; классовый признак не бородавка, это нечто очень внутреннее, нервно-мозговое, биологическое. Задача серьезного писателя — построить пьесу на фигурах художественно убедительных, добиться той «правды искусства», которая глубоко волнует и способна перевоспитать зрителя»¹.

Горький настойчиво призывал молодых драматургов создавать героический образ современника «с той силой, какой он заслуживает, какой он достоин». «Наши молодые драматурги, — писал он, — находятся в счастливом положении. Они имеют перед собой героя, какого еще никогда не было, он прост и ясен так же, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все дон-Кихоты и Фаусты прошлого. Именно таким должен видеть его драматург, чтоб помочь ему почувствовать таким же себя»².

«Уроки» Горького помогли молодым писателям преодолеть непримиримые крайности в спорах о том, какой должна быть новая драматургия.

Столкновение мировоззрений, персонифицированное в живых характерах, — основа лучших пьес В. Киршона, А. Афиногенова, Ю. Олеши и других драматургов. В них раскрывается внутренний мир героя во всей сложности эмоциональных переживаний, связанных не только с социальной, но и личной сферой их жизни. Большой удачей в решении проблемы положительного героя был образ Бориса Волгина в пьесе Афиногенова «**Чудак**» (1928). Отказавшись от грубой, плакатной, примитивной пролеткультовской

¹ *М. Горький*. Собр. соч. В 30 т. — М., 1949—1956. — Т. 26. — С. 414.

² Там же. — С. 420.

поэтики, драматург, по его собственному признанию, «решил попробовать написать пьесу о простом человеческом чувстве. Я хотел проследить, как это простое чувство растет и изменяется в условиях нашей действительности». Борис Волгин, счетовод провинциальной бумажной фабрики, скромный и застенчивый в быту, бестрашен и одержим во всем, что касается общих интересов, потому и удостоился звания «загрязского Дон Кихота». Образ овевянок глубокий лиризм, сочувствием, симпатией автора, что передается в подтексте, в авторских ремарках.

По-иному развивается психологическая драма «замкнутого характера» профессора Института биологических стимулов Бородин, героя пьесы Афиногенова «**Страх**» (1930). И здесь автор «шел от простого человеческого чувства, выраженного в самом названии пьесы». Сложное внутреннее состояние ученого в большей степени, чем в «Чудаке», поставлено в зависимость от окружающих его людей, мнимых и истинных его друзей и врагов. Профессор Бородин, «объективист и нейтралит», первоначально был задуман как закоренелый враг, которому противопоставлялся и которого побеждал другой талантливый ученый. Действительно, научная позиция Бородина в атмосфере 30-х годов воспринималась, как крамола, когда он настаивал на том, что «наука начинает вытеснять политику» и на существовании четырех безусловных стимулов, регулирующих поведение отдельной личности и общества в целом: любовь, голод, гнев и страх. Тем более когда он в эпоху «большого террора» заявлял в своем докладе: «Мы живем в эпоху великого страха. Страх заставляет талантливых интеллигентов отречься от матерей, подделывать социальное происхождение, пролезать на высокие посты... Да, да... На высоком месте не так страшна опасность разоблачения. Страх ходит за человеком... Никто ничего не делает без окрика, без занесения на черную доску, без угрозы посадить или выслать... Уничтожьте страх, уничтожьте все, что рождает страх, — и вы увидите, какой богатой творческой жизнью расцветет страна». Однако в процессе работы над пьесой Афиногенов, наблюдая в окружающей жизни нелегкий процесс нравственной и идеологической перестройки, душевных борений в среде старой русской интеллигенции, решил, что другой профессор-оппонент Бородину не нужен — другим должен стать сам Бородин. Главным конфликтом становится конфликт внутренний, психологический. В Бородине как бы слились два спорящих человека. Автору удалось в его образе дать сложный, противоречивый психологический рисунок, в котором важен каждый штрих, каждая «малая подвижка», каждое сомнение. Благодаря тонкому чеховскому психологизму в пьесе нет ощущения прямолинейного решения конфликта, упрощенности «перевоспитания» «заблудившейся старой кало-

ши». В пьесе Афиногенова Бородин не репрессируют, не арестовывают, хотя он готов к этому¹.

Бородин — человек незаурядный, он не трус, он высказывается до конца, воюет упрямо, аргументированно, поэтому была прямая опасность перекося при постановке пьесы на сцене, в идейной схватке с Кларой Спасовой и другими своими противниками он мог оказаться неразбитым. В системе образов пьесы Клара Спасова занимает особое место. Знаменитый монолог Клары о страхе и бесстрашии в пьесе Афиногенова — высокохудожественный, эмоциональный образец вдохновенной публицистики. Сила его убедительности опять-таки подготовлена данным в пьесе психологически индивидуализированным портретом Клары как человека и как коммуниста. Оппонирующая Бородину сторона борется «с ним и за него», а бывшие его ученики и сторонники, вроде Кастальского, Цехового, цинично его предают.

В финале пьесы Бородин, «согнувшийся, постаревший», чувствует себя «старым глиняным черепком», одиноким, «в безвоздушном пространстве», которому тридцать пять лет тому назад «все было гораздо понятней», чем теперь. Он вынужден признать правоту Елены Макаровой, что изучал жизнь «из окна кабинета, как изучают море в стакане воды»: «...я создал ее в своей квартире и кабинете, я не понял подлинной жизни, а жизнь мстит непонявшим ее — одиночеством...» Его недавние оппоненты протягивают ему, многое осознавшему, руку помощи в преодолении ошибок, в результате чего «старая калоша» переходит на сторону «молодых хозяев страны», к тем двадцати процентам, которые бесстрашно входят в науку «с гордым лицом, стуча сапогами, громко смеясь и разговаривая». Однако противоречивость пьесы «Страх» и характера главного героя будут не последним поводом для снятия с репертуара в 1937 году всех пьес Афиногенова, когда, подвергнутый травле со стороны критиков, он будет исключен из партии и Союза писателей. До этого, в 1933 году, лично Сталиным был вынесен приговор следующей за «Страхом» пьесе Афиногенова «Ложь», которая увидела свет лишь в 1982 году.

О чем бы ни писали драматурги: о социалистическом строительстве, о преобразовании деревни, о борьбе на идеологическом фронте и других злободневных темах, какие бы позиции они ни занимали в эстетических спорах, их художественные искания обогащали драматургию и театр новыми героями, новыми открытиями в области художественной формы. Все больше в русской драматургии начинала преобладать тенденция к психологизму.

¹ Кстати, через год из пьесы цензурой были изъяты все упоминания о ГПУ, бывшие в тексте 1931 года.

Ощутима эволюция в творчестве Н. Погодина от «Темпа» и «Поэмы о топоре» к пьесе «Мой друг» (1932). Ее главный герой Григорий Гай, начальник большого строительства, командир пятилетки, «двужильный Гай», хотя и показан преимущественно в производственной сфере, в столкновении с рутинерами, чинушами и даже с руководящим лицом (в этом образе угадывался Орджоникидзе, нарком тяжелой промышленности), вовсе не является «партбилетом на двух ногах с резолюцией вместо головы». Это живой человек, который может и страдать, и сомневаться, и даже отчаиваться. «Даже из такого дня я выхожу живым. Я жив, друзья мои, я жив!» — восклицает он в одном из монологов вовсе не потому только, что сумел преодолеть очередное немислимое препятствие на пути возглавляемой им стройки. «Я хочу посмотреть на звезды, гладить руку женщины, молчать, — признается он. — Чего вы смотрите на меня, точно я очумел? Кто имеет право делать из меня чумного, если я хочу того, чего хотят все здоровые люди?»

В пьесе «Мой друг» Погодин явно освобождался от очеркизма, обращаясь к глубокой индивидуализации характеров. Эта тенденция проявилась и в его пьесе «После бала» (1933), посвященной людям колхозной деревни. Она заняла достойное место среди лучших пьес на эту тему: «Хлеб» В. Киршона, «Ярость» Ю. Яновского, инсценировки «Поднятой целины» М. Шолохова и «Разбега» В. Ставского.

Сложные психологические коллизии составили основу пьес об интеллигенции, о трудном преодолении устаревших взглядов, о мучительном пересмотре жизненных позиций в новых обстоятельствах, поисках своего места в социалистических преобразованиях. Помимо уже упомянутого «Страха» Афиногенова, этой теме посвящены пьесы «Мы будем жить» (1930) Б. Лавренева, «Жизнь совет» (1933) В. Билль-Белоцерковского, «Скутаревский» (1934) Л. Леонова. Все они написаны в жанре социально-психологической драмы.

Со второй половины 30-х годов советская драматургия все внимательнее всматривается во внутренний мир нового человека, сложившегося в «буднях великихстроек», но не командира и бойца, а обыкновенного, рядового. Характерны названия подобных пьес: «Обыкновенный человек» Л. Леонова, «Таня» А. Арбузова, «Машенька» А. Афиногенова, «Парень из нашего города» К. Симонова. На смену очеркам, боевым репортажам приходят лирические комедии (популярнейшая из них — комедия В. Шкваркина «Чужой ребенок», написанная в 1934 году), лирические психологические драмы чеховского звучания. Они посвящены вопросам новой этики, в них показывается, как простые советские люди освобождаются от мелких обывательских чувств и предрассудков, от власти вещей, как включаются в большую жизнь.

«Таня» (1938) А. Арбузова — одна из самых проникновенных пьес этого ряда. Это пьеса о любви, которая станет главной темой всего творчества Арбузова. Все очарование пьесы — в образе главной героини, юной, талантливой, полностью растворившейся в своей любви к Герману. «Ты да я, да мы с тобой» в маленькой квартире на Арбате — таким предстает мир ее мечты в начале пьесы, мир бесконечно праздничный, рассчитанный, кажется, на всю жизнь. Заглядывая в будущее, Таня видит Германа «знаменитым конструктором».

По представлениям времени великих боев за социализм такая героиня не воспринималась состоявшейся личностью и наказывалась драматургом изменой Германа с коллегой-геологом, деловой женщиной Шамановой, потерей ребенка, о котором Герман так и не узнал. Предпосылая пьесе строки из Микеланджело: «...Так и я родился и явился сначала скромной моделью себя самого для того, чтобы родиться снова более совершенным творением», — Арбузов пытался показать перерождение героини в человека общественного, нашедшего себя в самоотверженном, героическом труде врача на далеком Севере. Однако логика характера героини не позволяла соглашаться со словами о новом понимании ею смысла жизни. Таня и в новой своей жизни осталась прежней, не растеряв в «годах странствий» своего душевного богатства, гармоничности, жизнелюбия, тонкости и деликатности в чувствах. «Я не хотела позволить тебе лгать мне — я слишком сильно тебя любила», — объяснит она Герману свой молчаливый уход от него когда-то, из счастливого арбатского прошлого. Великая актриса М. Бабанова прочла роль героини так, что не Таня теряла все с изменой Германа, а, напротив, он прошел мимо самобытной, сильной, талантливой женщины, однажды одарившей его своей любовью. Между прочим, на протяжении всего своего творчества Арбузов «поверял» женские образы пьес характером Тани.

Пьеса А. Афиногорова «Машенька» (1941) перекликается с «Таней» столь же тонкой психологической нюансировкой характера главной героини. Юная героиня в свои четырнадцать лет уже многое пережила: разлад между родителями, смерть отца. Не нашла она поначалу и понимания со стороны деда, академика Окаемова, упрямого кабинетного затворника, ворчливого старика. Но вскоре благодаря своей искренности и щедрости души она обретает много новых друзей. «Вы — наше счастье, Машенька, — говорит геолог Леонид Кареев, ученик Окаемова. — Вы наполнили наши жизни собой, и от этого они стали чище, лучше, достойнее!» Кстати, он предсказал и Окаемову, «не умеющему быть дедушкой», что Машенька «просветлит его душу»: «Чудесное имя. Тихое, домашнее... Маша. Машенька! Ах, как я рад за вас, Василий Иванович! Вам для полноты жизни не хватало именно внучки, детского крика в до-

мс... Вам не хватало детских рук, которые разметали бы все ваши бумаги с письменного стола... Вы согрете ее своим сердцем, а когда она вылетит в жизнь — будете любоваться ее полетом». В пьесе старый затворник, благодаря Машеньке, «выходит в люди», общается с молодежью и многое переоценивает в себе: «свои пергаменты я изучал десятилетиями, это было моей профессией... но никогда не задумался я над тем, что быть отцом или матерью — это тоже профессия... И эта профессия есть наука... нет, искусство воспитания нового поколения граждан». Светлая, радостная атмосфера пьесы делает и процесс «перерождения» кабинетного ученого не столь драматичным, как в пьесе «Страх».

Героика современности в драматургии 30-х годов перекликалась с героикой недавнего революционного прошлого. Многочисленные пьесы и инсценировки, посвященные революции и Гражданской войне, написанные в разных жанровых формах, были актуальны в обстоятельствах строительства нового мира, борьбы за новую нравственность, против пережитков старого в сознании советских людей. Жанр историко-революционной драмы обогатился в 30-е годы пьесами «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (1933), «Гибель эскадры» А. Корнейчука (1934), «Интервенция» Л. Славина (1933), «Князь Мстислав Удалой» И. Прута (1932) и др. В этих пьесах, рассказывающих о победе революционного народа над старым миром, значительно углублялись и разнообразились конфликты и проблемы, открытые героико-революционной драматургией предшествующего десятилетия.

Именно в русле этой тематики драматурги 30-х годов вели поиск в жанре трагедии. «Может ли существовать социалистическая трагедия? Не только может, но и должна, — говорил в 1933 году А. В. Луначарский на пленуме оргкомитета Союза советских писателей. — ...В наше время элементы трагичности еще не изжиты... Нужны были жертвы Гражданской войны, нужны жертвы классового конфликта между старым и новым миром, происходящего во всех странах»¹. Герои советской трагедии борются и погибают во имя нового мира, погибают побеждая. По сути создавался новый жанр, название которому дала пьеса Вс. Вишневского «**Оптимистическая трагедия**» (первое название — «Да здравствует жизнь!»).

Единство героики, трагедийности и оптимизма определило художественную новизну «Оптимистической трагедии». Сам жизненный материал, конфликт, типичный для первых лет революции (героическая самоотверженность, сознательность и дисциплина — против анархических, индивидуалистических настроений), под-

¹ Луначарский А. В. О театре и драматургии. Т. 1. — М., 1958. — С. 744—745.

сказывали драматургу композиционную структуру и образный строй трагедии. «Это должна быть патетика. Гимн. Матросы, сквозь них — решение большого... Увидел финал: умирание командира, большевика... Колоссальной силы человек. Смерть скрашивают матросы-бойцы... Сильнее смерти!..» — писал Вишневский о замысле пьесы. Героико-трагедийный пафос подчеркивало монументальное обрамление: «гигантский хор» — матросский полк, расположенный «лицом к лицу со зрителями», «корифеи» — Первый и Второй ведущие. От имени героев Гражданской войны они говорят с залом: «Отложите свои вечерние дела. Матросский полк, прошедший свой путь до конца, обращается к вам — потомству... Бойцы не требовали, чтобы вы были печальны после их гибели. Ни у кого из вас не остановилась кровь оттого, что во время великой Гражданской войны в землю легло несколько армий бойцов. Жизнь не умирает... Полк обращается к потомству. Он избавляет вас от поминок. Он предлагает молча подумать, постигнуть, что же, в сущности, для нас борьба и смерть».

Долгая сценическая жизнь пьесы в нашем и зарубежном театрах объясняется тем, что драматург создал галерею живых характеров, преодолев абстрактную патетику своих первых драматургических опытов. Удачей драматурга, несомненно, стал образ Комиссара. То, что на корабле, находящемся во власти анархистов, появляется хрупкая молодая женщина, делает ситуацию предельно напряженной, «странной, невозможной, нарушающей давние понятия», рождающей предощущение, что «с этой женщиной произойдет что-то непоправимое».

Действительно, в первых сценах столкновения Комиссара с матросами-анархистами, Алексеем, Вожаком, Сиплым, она кажется обреченной на трагическое одиночество. Однако уже в первом диалоге с коммунистом финном Вайноненем раскрывается источник ее мужества и стойкости — убежденность в правоте дела революции: «Комиссар. Ты один? — Вайнонен. И ты одна, Комиссар? — Комиссар. А партия?» Оттого и безымянна героиня, что олицетворяет собой коллективную силу. Ее жизнь на корабле — непрерывный подвиг, предельная сосредоточенность на одной цели: переломить ситуацию и влить «Свободный анархо-революционный отряд» в «Первый морской полк регулярной Красной Армии». Этому подчинены все поступки Комиссара: расстрел в упор «огромного полуголого матроса», захотевшего «попробовать комиссарского тела»; поддержка нерешительного «маленького финна»; привлечение на свою сторону старого служаки-боцмана и военспеца Беринга, назначенного командиром корабля. Наиболее сложно дался Комиссару психологический поединок с Вожаком, хитрым, матерым лидером анархистов, и матросом 1-й статьи Алексеем, человеком талантливым, сильным, но запу-

авшимся в идеологических сетях. Образ Комиссара вызывает живое сочувствие благодаря тому, что несмотря на некоторую обобщенность в ней героической идеи, она женственна, не лишена сомнений. «Не знаю, как справлюсь с этими людьми, — народ трудноватый. Откровенно говоря, не сплю ни одной ночи», — признается она в письме в Петроград. В подтексте угадывается и неловкость положения героини в матросской среде, и зарождающееся чувство любви к Алексею.

Во второй редакции «Оптимистической трагедии» (1934), созданной совместно с Камерным театром, где А. Таиров впервые поставил ее с великой Алисой Коонен в роли Комиссара, Вс. Вишневский снял излишнюю помпезность монологов Ведущих, абстрактно-романтических преувеличений авторских ремарок, натуралистические излишества в речи матросов. Самой существенной поправкой был финал спектакля: гибель Комиссара, ее прощальное напутствие товарищам, выраженное строго и немногословно: «Держите марку военного флота». Такое торжественно-возвышенное завершение повествования о трагической героике борьбы за новый мир придавало пьесе оптимистическое звучание.

В 30-е годы возникает драматургическая лениниана. Перед драматургами и киносценаристами встали значительные трудности, вызванные прежде всего отсутствием опыта в показе вождя на сцене и на экране. Специфика драматургии требовала изображения героя в непосредственном, зримом действии, в конкретных поступках, живых высказываниях. Над образом Ленина работали драматурги разных поколений. В 30-е годы были написаны пьесы «На берегу Невы» К. Тренева, «Правда» А. Корнейчука, «Человек с ружьем» и «Кремлевские куранты» Н. Погодина, киносценарии А. Каплера и Т. Златогоровой «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году».

Образ Ленина в пьесах Погодина «Человек с ружьем» и «Кремлевские куранты» дан на фоне драматической атмосферы революционной эпохи. Автор стремится показать единство вождя с народом. Психологически достоверно выстроен ключевой эпизод «Человека с ружьем» — встреча крестьянина-солдата Ивана Шадрина с Лениным в Смольном. «Две стороны ленинского образа, — говорил Погодин, — должны были раскрыться в этом эпизоде: монументальность и его простота. Монументальность рождалась там, где образ существовал не сам по себе, а в связи с народной массой, представителем которой являлся Шадрин»¹.

Первая фраза, которую произносит Ленин: «Соскучились по чаю? А?», — кажется совершенно неожиданной в революционной

¹ Погодин Н. Собр. соч. В 4 т. — М., 1973. — Т. 4. — С. 349.

пьесе. Именно житейская простота этой фразы и задушевность последующего разговора с незнакомым гражданином (драматург прекрасно использует психологический эффект драматургического приема «неузнавания») сильнее всех других доводов подействовали на солдата, убедили его в том, что рано бросать винтовку, что «воевать надо сегодня, сейчас». В конце пьесы он уже сам агитирует солдат, рассказывая об этой встрече: «Товарищи, верите, я забыл, где я, что я, с кем, только готов ему всю душу выложить: до того свой, до того знающий человек с тобой говорит. Знаем мы все, что Ленин — народный вождь. Но я не ждал, не гадал, чтобы так понимал он самого последнего солдата...»

В дальнейшем Погодин продолжил свою работу над образом Ленина в пьесах «Кремлевские куранты» (1940) и «Третья, патетическая» (1958). Ленин в погодинской трилогии — стратег революции, прозорливый государственный деятель, дерзкий мечтатель и простой «человечный человек».

Надо сказать, что и сегодня, даже в свете неоднозначной оценки роли Ленина, пьесы Погодина воспринимаются не столько как гимн партии, сколько как удачная попытка психологического изображения человека (революционера). Особенно на фоне пьес и романов, создающих культовый образ Ленина-монумента, лишённо-го человеческих черт.

Драматургия 30-х годов сумела в лучших своих произведениях наметить принципиально важные тенденции по освоению классических традиций и сделать немало художественных новаторских открытий, что позволило писателям-драматургам активно и достойно включиться в работу с первых же дней Великой Отечественной войны.

Одно из лучших произведений начального этапа войны — последняя пьеса замечательного советского драматурга А. Афиногенова «Накануне» (29 октября 1941 года он был смертельно ранен осколком немецкой бомбы). Построенная на драматургически выигрышном приеме эмоционального, психологического «перепада» от мирных сцен к событиям начала войны, пьеса Афиногенова существенно отличалась от других тем, что автор от частного, личного, семейного шел к общенародному, к судьбам многих и многих советских людей, бесстрашно вступивших в ряды защитников Родины. Автор психологически тонко выписывает портреты членов семьи старого литейщика Тимофея Завьялова, в частности его сына, агронома Андрея, создавшего необыкновенный сорт пшеницы, жены Андрея Джерен, их друзей, среди которых актриса, врач, студенты. Лирическая тональность пьесы в то же время пронизана атмосферой войны, трагизмом ее первых дней, тревогой ожидания и патриотическим подъемом. Образ Джерен, совершающей подвиг (она поджигает пшеничное поле Андрея, чтобы оно не досталось

прагу, и погибает от пулеметной очереди), вырастает в финале пьесы в образ подлинно героический. Слово «накануне», вынесенное заглавие пьесы, является оптимистическим рефреном в произведении. «Все равно — мы накануне победы!» — говорит мужу Джерен при приближении фашистов. О том же говорит Андрей в финале пьесы: «Вот и моя пшеница сгорела... Капля в море... а в ней, как в капле, тот же общий наш труд, а не просто мое, маленькое и личное... Вот почему так велико наше горе... И так велика наша сила народа. И вот почему права Джерен... Мы накануне... Накануне победы».

Уже в 1942 году были написаны лучшие пьесы военного времени где решались главные творческие задачи, стоявшие перед драматургами: «Русские люди» К. Симонова, «Нашествие» Л. Леонова и «Фронт» А. Корнейчука.

Простота и героика отличают главных персонажей драмы К. Симонова «Русские люди». В основе сюжета — судьба небольшого отряда, попавшего в окружение, отрезанного от своих и продолжающего сражаться, несмотря на нехватку питьевой воды, оружия, гибель товарищей. Командир отряда Сафонов, военфельдшер Глоба, шофер Валентина Анощенко, шестидесятидвухлетний ветеран трех войн Васин, военкор Панин, политрук Ильин — тщательно выписанные автором очень разные характеры. Общее в них — отсутствие позы, показной патетики, когда каждый из них совершает свой подвиг. На пределе человеческих возможностей действует Сафонов, забыв о сне и отдыхе. Нежно любя Валю, он именно ей трижды доверяет рискованное задание. Сдержанный в выражении своих чувств, он говорит при прощании: «...Прошу тебя, Валентина Николаевна, делай что надо, а так зря не прыгай. Я тебя очень хочу живой видеть». Валя бесстрашно «шоферит» в немецком тылу, трижды переплывает ледяной лиман, когда отряду нужно связаться с городом. С образом юной Вали Анощенко связана лирическая тема невысказанной любви к Сафонову и трогательно-поэтический мотив любви к Родине. «У нас в Ново-Николаевке изба на краю села стоит и около речки две березки. Я качели на них вешала. Мне про родину говорят, а я все эти две березки вспоминаю. Может, это нехорошо?» — доверяет она любимому человеку свои мысли. Герои пьесы вообще избегают излишнего пафоса в словах и поступках, оставаясь самими собой в самых критических обстоятельствах: погибает Васин (уже в Гражданскую войну спиленный «по инвалидности»), «сделав все что мог, даже больше, чем мог»; Глоба, простреленный вражеской пулей, прикрывает собой Валю.

Пьеса «Русские люди» сильна еще и тем, что в ней противостояние гуманизма и жестокости достигает предельного напряжения в сценах, где советские люди сталкиваются с фашистскими изверга-

ми. Последних в пьесе двое: Вернер — жестокий убийца и Розенберг — изощренный «экспериментатор», монстр, получающий удовольствие от пытки своих жертв. Две пожилые женщины, мать Сафонова и жена предателя — врача Харитонова, не сгибаются перед их властью и достойно принимают смерть.

При постановке своей пьесы в театрах Симонов настаивал на сочетании героической приподнятости и простоты и будничности в спектакле: «Война не есть сплошная опасность, ожидание смерти и мысли о ней... Война есть совокупность смертельной опасности, постоянной возможности быть убитым... с теми деталями повседневного быта, которые всегда присутствовали в нашей жизни». Симонов как бы предопределял будущее направление разговора на тему «правды о войне» в нашей послевоенной литературе. Если и есть в пьесе патетически звучащие реплики и монологи, они не кажутся чужеродными, так как подготовлены психологически, например заключительный монолог Сафонова: «Только очень жить я хочу. Долго жить... До тех пор жить, пока я своими глазами последнего из них... которые это сделали, мертвыми не увижу! Самого последнего и мертвым! Вот здесь, вот, под ногами у меня!»

Пожалуй, ни одному из драматургов военного времени не удалось с такой обжигающей силой показать трагическую картину общенародной беды, принесенной вражеским вторжением в мирную жизнь советских людей, как это сделал Л. Леонов. «В логической цепи: война — горе — страдание — ненависть — месть — победа — трудно вычеркнуть большое слово — страдание, — говорил писатель на совещании драматургов в 1943 году — ...Горе народа, его испытания вызывают великое смятение чувств в душе художника, и тогда возникает созревший в тебе крик»¹. Все эти темы сливаются в пьесе в единую трагическую симфонию войны.

Почти все действие пьесы «Нашествие» протекает в доме Ивана Тихоновича Таланова, доктора в маленьком провинциальном городке, однако уже с первой реплики старой няньки Демидьевны начинается звучать тема общенародной борьбы с фашистским нашествием, границы дома раздвигаются до огромного пространства воюющей с врагом страны. Отступающие через город солдаты, дающие клятву вернуться, тревога улицы, врывающаяся в дом, — все это — увертюра к наступлению «другого вечера другого мира», залитого кровью. Название пьесы глубоко символично, в основе ее музыкальной партитуры — «борьба двух противоположных стихий». С одной стороны, героическая мелодия, объединяющая в едином патриотическом порыве не только председателя райисполкома Колесникова, людей из его группы, но и беспартийных ин-

¹ Л. Леонов. Голос Родины // Литература и искусство. — 1943. — 5 июня.

теллигентов супругов Талановых, их дочь, учительницу Ольгу, и старую няньку Демидьевну, «русского солдата тринадцати годков» Статнова Прокофия и того безымянного солдата, молоденького «паренька в шинелке», который, отступая из города, обещал вернуться.

Другая стихия — это «дракон из гестапо» быкоподобный палач Шпурре, комендант города Виббель, его адъютант Кунц, бывший русский Мосальский, приветствующий нашествие «германской расы», которая «стремительно потекла на восток, неся новый порядок и повелевающую волю». Это и поднятый ветром войны «клуб смрадной пыли»: бывший купец Фаюнин, назначенный немцами городским головой, ничтожный Кокорышкин, ожидающий при немцах своего звездного часа, «званные гости» на пиршестве у Фаюнина, долженствующие представлять верноподданническую городскую элиту. Автор использует приемы фантазмагорического изображения этого «зверинца», материализующегося из тьмы: «Просочился откуда-то в шель длинный, со стоячими волосами господин артистических манер и лошадиной внешности... Вспорхнули — толстячок с университетским значком на толстовке, под руку с вострушечкой в мелких бантиках... старушка в бальном платье, под которым видны подшитые валенки. Гости двоятся и троятся, как шарики под чашкой фокусника, переставляемой с места на место». После известия об убийстве партизанами коменданта Виббеля гостей «сразу становится вдвое меньше. Они растушевываются так же незаметно, как и появились». Массовый героизм, бесстрашие людей из народа рождает страх среди «реанимированных» мертвецов». «Нет тебя, Фаюнин, — говорит «мертвецу из бывших» раненый Колесников. — Кажется тебе — ты городу хозяин, а хозяин-то я. Вот я стою — безоружный, пленник твой... и все-таки ты боишься меня».

В раскрытии главной идеи пьесы огромная роль принадлежит образу Федора Таланова, внутреннему конфликту в его душе. Федор появляется на пороге отцовского дома после трехлетнего заключения, фактически одновременно с вступлением в город немцев. «Настороженная дерзость» в глазах, ерничество, озлобленность, резкое отторжение сочувственных слов — все выдает накопившуюся в душе боль и обиду, а у окружающих вызывает недоверие. И отец, и сестра, и Колесников, и старая нянька видят в нем лишь эгоиста, который «в сердце свое черствое глядит», сам повинен в своих несчастьях, и потому они холодны в отношении к его «душевному переливам». Колесников отказывает ему в просьбе «взять к себе в отряд одного такого... исправившегося человечка». Федор избирает путь одинокого мстителя. В сцене допроса фашистами в присутствии родителей он разрушает барьер недоверия к нему со стороны близких, выдав себя за Колесникова, отведя опас-

ность от командира партизанского отряда, в то же время обрекая себя на гибель. Он нашел свой путь в единении с борющимся народом и с полным правом говорит о себе: «Я русский. Защищаю родину».

В тексте пьесы 1942 года Федор совершает подвиг, преодолевая свой эгоцентризм, обиду на всех и вся. Однако первым, кто усомнился в характере психологического конфликта в душе героя, был исполнитель роли Федора в театре им. Моссовета М. Астангов. Он вспоминал, как на одной из репетиций сцены Федора с отцом, когда Таланов предписывает сыну рецепт от его болезни: «справедливость к людям», он неосознанно для себя самого «закричал голосом, полным отчаяния: «А-а-а-а! Справедливость? А к тебе, к тебе самому справедливы они?..» Этот крик вырвался у меня, как стон... Я почувствовал, что здесь причина его столкновения с людьми, с отцом. Справедливость — вот чего не видит Федор в окружающей его жизни... Я понял, что в глубине души своей он человек чистый, добрый, благородный, но эта потребность добра и справедливости вступала в противоречие с фактами, весьма неудачно качественно и количественно скопившимися на его жизненном пути»¹. Сам Леонов впоследствии подтвердил, что по первоначальному замыслу Федор Таланов был «человек 1937 года». И если в тексте военных лет это «прочитывалось» между строк, то в более поздних публикациях об этом говорилось более открыто, в частности в догадках Демидьевны, за что взяли Федора и «в самые болота рассибирские загнали»: «Подрался сгоряча, девчонку обидел по пьяному угару, ай чужое что без спросу взял?.. А то, бывает, словцо неосторожное при плохом товарище произнес? Разомкни уста-то, Феденька!» При таком подтексте по-новому прочитываются многие реплики героя: «продрог я от жизни моей»; «Только верь мне: народу моему я не вор», «не беглый, не трус, не подведу»; «Прости, все клокочет там... и горит, горит». В пьесе «Нашествие» образ Федора Таланова вырастает до уровня героя высокой трагедии.

«Нашествие», «Лёнушка» и «Золотая карета» составляют драматургическую трилогию Л. Леонова о войне. Жанр их в критике определялся как драмы, возвышающиеся до трагедии не только в содержательном, но и в эстетическом плане. Поэтика трилогии подчинена художественному воссозданию народных страданий в условиях фашистского нашествия. Жизненные испытания героев воспринимаются в неразрывной связи с народной судьбой, и потому они порой вырастают до больших символических обобщений.

¹ *Астангов М.* Целеустремленность художника // Типический образ на сцене. — М., 1953. — С. 56—58.

Пьеса А. Корнейчука «Фронт» была опубликована в газете «Правда» в августе 1942 года. В центре пьесы — конфликт между командующим фронтом Горловым, прославившимся своей храбростью еще в Гражданскую войну, но безнадежно отставшим в понимании войны нынешней, и командующим армией генерал-майором Огневым, руководителем нового типа. Пьеса написана в публицистической манере, в ее диалогах-спорах сталкиваются два противоположных стиля мышления. В то же время сатирически изображенная в пьесе «горловщина» как олицетворение тоталитарной власти представлена психологически и социально опасным явлением. В образе Горлова предельно заострена одна черта: он упоен своими прошлыми боевыми заслугами в такой степени, что утратил чувство реальности. Он по-прежнему гордится тем, что «не теоретик, а боевой конь», по-старому убежден, что «война — не академия» и что любого врага можно побить «не радиосвязью, геройством, доблестью». Его девиз — «Ошеломить и уничтожить!». Он не замечает, как «титаническое самоуважение» довело его до самодурства в отношении с подчиненными. Его приказы порой бессмысленны и приводят к большим потерям живой силы техники. Окружение Горлова поддерживает в нем сознание собственной непогрешимости и безнаказанности неприкрытой жесткостью, безудержным славословием. В остро сатирическом, шаржированном описании предстают эти персонажи в сцене чествования Горлова. Автор наделяет их «говорящими» фамилиями в традициях классической сатирической комедии: начальник связи — Хрипун, начальник разведки — Удивительный, редактор фронтовой газеты — Тихий, спецкор центральной газеты — Крикун. Это о них брат Ивана Горлова Мирон говорит: «Господи, когда наконец переведутся на нашей земле дураки, невежды, подхалимы, простофили, подлизы!.. Надо бить их, этих самовлюбленных невежд... и поскорее заменять их другими — новыми, молодыми, талантливыми людьми. Иначе можно загубить наше великое дело».

Горлову и «горловщине» в пьесе Корнейчука противостоит талантливый стратег, владеющий современными военными научными знаниями Огнев. В пьесе немало сцен — прямых столкновений Огнева с Горловым. Он смело подвергает сомнению многие неразумные распоряжения командующего фронтом, потому что в них нет мысли, «все берется на «ура», на «авось», как будто бы противник перед нами дурак и спит». Огнева поддерживают Мирон Горлов, директор авиазавода, член Военного совета Гайдар, Колос, бывший соратник Ивана по Гражданской войне. На стороне Огнева — и воюющий под его руководством сын Горлова Сергей, для которого идеал военачальника, к сожалению, не отец. Всех их объединяет понимание опасности отсталости, невежества в руководстве военными действиями, когда решается судьба Родины.

Миرون одним из первых открыто говорит брату, что тот не умеет командовать фронтом («Это не по твоим плечам, не то время»). В финале пьесы именно Огнев сменяет Горлова на посту командующего фронтом.

В пьесе есть лишь одна военная сцена, в которой солдаты — «апостолы» командира батареи Сергея Горлова героически отражают атаку фашистских танков, но она в полной мере дает почувствовать и героический порыв, и патриотизм сражающегося народа — ту атмосферу «жизни на войне», на фоне которой споры о «науке побеждать» в пьесе представляются особенно значимыми.

Великая Отечественная война побудила многих писателей обратиться к героическому прошлому Родины, к страницам истории, созвучным современности. В художественном отношении выделялись трагедии А. Толстого об Иване Грозном: «Орел и орлица» (1942) и «Трудные годы» (1943). Однако в них на первый план выступала концепция культа сильной личности, в связи с чем оправдывались государственной необходимостью кровавые расправы Грозного с неудобными ему людьми, с боярской оппозицией, обелялась опричнина и вместе с ней Малюта Скуратов, а устами Василия Блаженного Грозный нарекался выразителем народных интересов. Тенденция к идеализации образа царя дала повод критикам говорить о том, что в диалогии Толстой выступал «не как реалист, а как романтик идеалистического толка, который выдал должное за сущее, при этом так увлекшись поэтизацией этого должного, что впал в вопиющие преувеличения» (*В. А. Диев*).

Драматургия 1941—1945 годов много сделала для воссоздания подвига советского народа в борьбе с фашизмом, сумела отразить в различных жанрах и на широком жизненном материале героизм, патриотизм советских людей, опираясь на лучшие образцы отечественной героико-революционной драмы 20—30-х годов. Однако тот факт, что из тысячи с лишним написанных в войну пьес пережили время очень немногие, свидетельствует о серьезных содержательных и художественных просчетах. Главный из них — как это ни странно — слабо разработанный драматургический конфликт (а иногда и вовсе его отсутствие), что ослабляло драматическую напряженность, приводило к описательности, иллюстративности, сюжетным штампам. Лишь немногие пьесы содержат запоминающихся героев.

Кризис военной тематики в драматургии наступил в конце 50-х годов, когда даже в лучших пьесах В. Чирскова («Победители»), Б. Лавренева («За тех, кто в море!») и М. Светлова («Бранденбургские ворота») подлинные герои истории, боевые офицеры и солдаты, отступали на второй план, оказывались в тени монументальной фигуры Сталина. Не говоря уже о таких парадных, помпезных произведениях, как «Великие дни» Н. Вирты, «Южный

уил» А. Первенцева, «Падение Берлина» П. Павленко и М. Чиатурели.

На тему перехода к мирной жизни было написано очень много пьес, но в большинстве случаев острота конфликтов, и психологических, и социальных, снималась их легким разрешением. Исключением стала пьеса Л. Леонова «Золотая карета», первый вариант которой был создан в 1946 году. В ней, в отличие от большинства пьес послевоенного десятилетия, звучала суровая, неприкрашенная правда о нанесенных войной ранах, физических и душевных, которые надо было преодолеть, чтобы, «переступив порог войны», вздохнуть и снова жить. «Я пытался, — говорил Леонов о замысле пьесы, — выразить некоторые мысли о долге, о чести, о легких и трудных путях в жизни, о счастье, добытом ценой усилий, жертв, лишений». Действие пьесы происходит «тотчас после войны» в «обугленном пространстве» маленького, недавно прифронтового городка. Некогда уютный и тихий, теперь он «ничком полег» и красота его «сиротским пепелком поразвеваясь». Обугленный город в пьесе Леонова — символ израненной Родины, России. Сюда, к месту гибели жены и дочери, приезжает после госпиталя контуженный отставной полковник Березкин, «неся за собой по пятам черное послевоенное безмолвие». Здесь же он намеревается разыскать бывшего капитана своего батальона Щелканова, труса, подло дезертировавшего с фронта, а теперь процветающего на посту директора местной спичечной фабрики и при каждом удобном случае трубящего о своем геройстве. Березкин собирается предъявить ему счет «от имени войны», потолковать с ним наедине «о подвигах, о доблестях, о славе». Этот внесценический персонаж характерен для поэтики Леонова: он и предельно реален («86 килограммов мужской красоты», «туловище с усами»), и призрачен, неуловим, «утекает сквозь пальцы, как песок». В пьесе Леонова он — олицетворение непобежденного зла, которое и впредь будет отравлять людям жизнь, ибо «трусость выносливей храбрости».

Два отношения к жизни, два разных понимания счастья составляют драматический конфликт пьесы. Рядом с Березкиным Леонов ставит несостоявшегося юного звездочета Тимошу Непряхина, у которого война отняла самое дорогое — зрение, «желанный свет очей». Ему тоже, как и Березкину, надо начинать жить сначала. Расшифровывая емкий философский смысл названия пьесы, А. Фадеев писал автору: «В новое общество можно въехать на «золотой карете» труда, честности, человечности и самопожертвования, а не на «золотой карете» стяжательства, индивидуализма и «небожительского» чистоплюйства, как тоже формы потребительского отношения к жизни»¹. Здесь проходит водораздел между ми-

¹ Фадеев А. За тридцать лет. — М., 1957. — С. 768.

ром Березкина, Непряхиных, Марии Сергеевны Щелкановой, факира Рахумы, дарящего людям радость своим искусством, тех самых колхозников из окрестных сел, гуляющих на первой послевоенной свадьбе («Нонче гуляем, завтра единодушно кидаемся на восстановление мирной жизни»), и миром Щелканова, отца и сына Кареевых, мадам Табун-Турковской и ее воспитанницы Фимы.

Наиболее распространенным конфликтом в драматургии послевоенного времени было противоречие между творческой инициативой народных масс и отсталыми формами руководства, мешающими скорейшему возрождению страны. В большинстве пьес этот конфликт сводился к чисто «производственным» спорам, превращался в штамп, менялись только предметы спора: с какой скоростью водить поезда, какой расцветки лучше выпускать ткани, какое архитектурное решение предпочесть при восстановлении разрушенных городов, о внедрении потока в производство авиационных моторов и т. п. Об этом пьесы А. Сурова «Далеко от Сталинграда» (1946), А. Софронова «В одном городе» (1947), Н. Вирты «Хлеб наш насущный» (1947), Ю. Чепурина «Весенний поток» (1952) и многие другие. Ни в одной из них конфликт не перерастал в глубокое этическое, идейное, психологическое противостояние героев. По существу, в них и не было драматургического конфликта, следствием чего была бесхарактерность, особенно когда речь шла о столкновении «хорошего» с «лучшим». Сюжетным штампом в них была «перековка» и раскаяние отрицательного персонажа (бюрократа, властолюбца, демагога и т. д.) «под занавес», без всякого психологического обоснования, лишь с помощью критики и самокритики. Бесконфликтность резко ударила по комедийному жанру, особенно по сатирической комедии. «Раки» (1952) С. Михалкова, «Гибель Помпея» (1949—1953) Н. Вирты, «Не зная фамилий» (1953) В. Минко, «Камни в печени» (1953) А. Макаёнка и многие другие, высмеивая проходимцев, самозванцев, современных Победоносиковых, прибегали к гротеску, шаржу и другим приемам сатирического разоблачения и вместе с тем были далеки от классической сатиры, страдали фельетонностью, скольжением по поверхности критикуемого явления. В отзыве на пьесу Михалкова «Раки» Н. Погодин употребил меткий термин «сатира акварелью». Почти все вышеназванные пьесы не оставили следа ни в литературе, ни в театре. Популярность и долгая сценическая и экранная жизнь лирической комедии «Свадьба с приданным» Н. Дьяконова да еще, пожалуй, «Стрекозы» М. Бараташвили объясняются в большей степени яркими народными типажам, народным юмором, национальным колоритом и прекрасными актерскими работами.

Бесконфликтность сказалась в бесцветности и схематизме геро-ев многих «биографических» пьес и драм на историческую тему. В поисках острого драматического конфликта наблюдалась и дру-гая крайность: надуманные коллизии, нагнетающие иногда до аб-сурдных пределов столкновение советских людей с враждебными им антипатриотическими настроениями, «идеологическими дис-персиями», особенно в научной среде. «Великая сила» (1947) В. Ромашова, «Закон чести» (1948) А. Штейна, «Чужая тень» (1949) К. Симонова несли на себе печать детективного жанра, налет «шпиономании» в развитии сюжета.

Реальное возрождение драматургии началось в связи с ради-кальными переменами в общественной и духовной жизни страны после XX съезда партии, разоблачения культа личности.

Но это уже следующий этап литературного процесса.

Темы курсовых и дипломных работ

Проза

1. Сборник «Вехи» и его отражение на страницах романа «Жизнь Кли-а Самгина» М. Горького.
2. Художественно-документальная проза и проблемы нравственного идеала времени (очерки И. Катаева 1930-х годов).
3. Трагические коллизии 1930-х годов и их художественная трактовка в романе А. Малышкина «Люди из захолустья».
4. Человек культуры в атмосфере рождения «разума масс» (трагическая судьба Володи Сафонова в романе И. Эренбурга «День второй»).
5. «Как закалялась сталь» Н. Островского как «Евангелие» советской молодежи 1930—1940-х годов.
6. Любовный сюжет и его художественная роль в трилогии «Хождение по мукам».
7. Поэтический мир детства и средства его создания в повестях А. Гайдара («Военная тайна») и Р. Фраермана «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви».
8. Д. Хармс «Анекдоты из жизни Пушкина» (цикл «Случай»): пробле-ма деконструкции.
9. Романтический образ советской молодежи в романе А. Фадеева «Молодая гвардия».
10. «Звезда» Э. Казакевича как явление лирической прозы.
11. «Спутники» В. Пановой как роман в новеллах.
12. «Кавалер Золотой звезды» С. Бабаевского — воплощение «лаки-ровки действительности» или роман-сказка?
13. Два героя времени: Юрий Живаго Б. Пастернака и Мастер М. Булгакова.

Поэзия

1. Композиция поэмы П. Васильева «Песня о гибели казачьего войска».
2. Приемы изображения героя в поэзии П. Васильева.
3. Мифологические образы в поэзии П. Васильева.
4. Русская природа в лирике М. Исаковского.
5. Лексическое своеобразие ранней лирики М. Исаковского.
6. Тема грядущей войны в поэзии 1930-х годов.
7. Тема войны в лирике К. Симонова.
8. Образ автора в поэме М. Алигер «Зоя».
9. Роль пейзажных зарисовок в поэме П. Антокольского «Сын».
10. Образ лирического героя в поэзии В. Шаламова.
11. Природа Севера в лирике В. Шаламова.
12. Образ города в лирике Б. Поплавского.
13. Петербург в творчестве поэтов «Парижской ноты».

Драматургия

1. Проблематика и образ главного героя в пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие».
2. Решение проблемы положительного героя в пьесах «Чудак» А. Афиногенова, «Мой друг» Н. Погодина и «Платон Кречет» А. Корнейчука.
3. Чеховские традиции в пьесах «Таня» А. Арбузова и «Машенька» А. Афиногенова.
4. Трагическое и героико-романтическое начало в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского.
5. Образ Ленина в пьесе Н. Погодина «Кремлевские куранты».
6. Черты высокой трагедии в пьесе Л. Леонова «Нашествие».
7. Тема народной беды в трагедии Л. Леонова «Лёнушка».
8. Черты сатирической комедии в пьесе А. Корнейчука «Фронт».
9. Образ врага в пьесах «Нашествие» и «Русские люди».
10. Жанровое своеобразие и художественные особенности пьесы А. Гладкова «Давным-давно».
11. Проблема конфликта в драматургии военного времени.
12. Решение военной темы в двух редакциях драмы Л. Леонова «Золотая карета».

Литература

Проза

- Агеносов В. В.* Советский философский роман. — М., 1989.
- Аннинский Л.* «Как закалялась сталь». — М., 1988.
- Бочаров А.* Эммануил Казакевич: очерк творчества. — М., 1965.
- Голубков М. М.* Русская литература XX века. После раскола. — М., 2000.
- Дмитриев А. В.* Социология юмора: очерки. — М., 1996.

Камов Б. Н. А. П. Гайдар: Грани личности. Принципы творчества. — М., 1979.

Кобринский А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда XX века. В 2 кн. — М., 1999.

Кондаков И. В. Пушкин как текст русской культуры XX века // <http://litms.lipetsk.m/texts/kond.1.html>

Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920—1980-х годов). — Свердловск, 1992.

Литвинов В. Талант и мужество. О художественных особенностях романа Н. Островского «Как закалялась сталь». — М., 1983.

Николаев В. Н. С думой о счастье // Детская литература. — 1991. № 9—10.

Нинов А. Вера Панова. Жизнь. Творчество. Современники. — Л., 1980.

Парамонов Б. М. Илья Эренбург: портрет еврея. — СПб., 1992.

Платонов А. Павел Корчагин // Платонов А. Размышления читателя. — М., 1970.

Рубашкин А. И. Илья Эренбург. Путь писателя. — М., 1990.

Скороспелова Е. Великое нетерпение // Время, вперед: Сб. очерков 1930-х годов. — М., 1987. — С. 5—24.

Скороспелова Е. Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). — М., 2003.

Смирнова В. В. Аркадий Гайдар: Очерк жизни и творчества. — М., 1972.

Старикова Е. Герои Веры Пановой // Новый мир. — 1985. — № 3.

Эйдинова В. Негаснувший свет «Звезды» // «Слово, пришедшее из боя». — Л., 1980.

Юрьева С. Вера Панова. Страницы жизни. К биографии писательницы — Нью-Йорк; М., 1993.

Поэзия

Абрамов А. Лирика и эпос Великой Отечественной войны: Проблематика. Стыль. Поэтика. — 2-е изд. — М., 1975.

Агеносов В. В. «И писать до смерти без ответа...»: Борис Поплавский // Агеносов В. В. Литература русского зарубежья. — М., 1998.

Аннинский Л. Мальчики великой эпохи // Тридцатые — семидесятые: Литературно-критические статьи. — М., 1977.

Баевский В. С. История русской литературы XX века: Компендиум. — М., 2003.

Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. — СПб., 1993.

Залыгин С. Просторы и границы (О поэзии Павла Васильева) // Павел Васильев. Стихотворения и поэмы. — Л., 1968.

Лазарев Л. Юноши 41-го года // Вопросы литературы. 1962. — № 9.

Македонов А. Н. Красота простоты (о М. Исаковском и «географии жизни») // Поэзия народного подвига. — М., 1986.

Осетров Е. Человек-песня: Книга о Михаиле Исаковском. — М., 1979.

Павловский А. И. Стихи на войне // Память и судьба: статьи и очерки. — Л., 1982. — С. 12—106.

Поделков С. Павел Васильев (биографическая справка) // Павел Васильев. Стихотворения и поэмы. — Л., 1968.

Твардовский А. Поэзия Михаила Исаковского. — М., 1969.

Финк Л. Константин Симонов: Творческий путь. — 2-е изд. — М., 1983.

Шаламовский сборник. — Вологда, 1994. — Вып. 1.

Шкловский Е. А. Варлам Шаламов. — М., 1991. (Новое в жизни, науке, технике. Подписная научно-популярная серия «Литература», 9/1991).

Драматургия

Анастасьев А. Всеволод Вишневский. Очерк творчества. — М., 1962.

Анастасьев А. Трилогия Погодина о Ленине на сцене. — М., 1964.

Богуславский А. О., Диев В. А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1917—1935. — М., 1963.

Богуславский А. О., Диев В. А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1936—1945. — М., 1965.

Караганов А. Жизнь драматурга. Творческий путь Александра Афиногенова. — М., 1964.

Лазарев Л. Драматургия К. Симонова. — М., 1952.

Очерки истории русской советской драматургии. 1917—1934. — М.; Л., 1963.

Очерки истории русской советской драматургии. 1934—1945. — М.; Л., 1966.

Парадокс о драме. — М., 1993.

Финк Л. Драматургия Л. Леонова. — М., 1962.

Явчуновский Я. Театр Николая Погодина (Проблема характера). — Саратов, 1964.

Русский исторический роман 20—30-х годов

В 1930 году М. Горький, оценивая первые опыты советского исторического романа («Одеты камнем» О. Форш, «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова, «Разин Степан» А. Чапыгина и «Петр Первый» А. Толстого), сказал: «Создан исторический роман, какого не было в литературе дореволюционной»¹.

Русская революция перевернула весь социокультурный уклад России, и в литературе первых послереволюционных лет возникает новый «вселенский» хронотоп мира: революция может осознаваться как «мировой пожар», раздутый «на горе всем буржуям», как «Оптимистическая трагедия» и неумолимое движение «Железного потока» или, как «Окаянные дни», гибель культуры, а значит, и гибель России. «Ураган времени — революция, корабль бытия пляшет на волнах, летит в грозовой мрак. Трещат и падают устои, рвутся в клочья паруса сознания...» (А. Толстой). Библейский потоп, апокалипсис или сотворение мира, рождение света из тьмы — тверди из водной пустыни? «Революция напоминает природу: гроза, наводнение, водопад: все в ней бьет через край, все — чрезмерно» (А. Белый).

Избрав смысловым центром произведений революционную эпоху, художники стремились осознать происходящее в России в исторической перспективе, исследовать истоки развернувшихся в их глазах конфликтов, понять их закономерности и движущие силы, проследить поучительные исторические аналогии. Они создавали тем самым новую, художественную, философию истории. Несмотря на различия во взглядах, естественную непримиримость и остроту политических дискуссий, художники в поисках смысла истории поднимались над сугубо политическими страстями к проблемам общечеловеческим, гуманитарным. Они ставили те поисковые «проклятые» вопросы, над которыми издавна бьется русская мысль: о революции и эволюции, о цели и средствах, о гуманизме

¹ Горький М. Собр. соч. В 30 т. — М., 1953. — Т. 25. — С. 254.

и жестокости, о праве на насилие, на решение всех вопросов «войной». Но главный среди них — судьба России. От этой проблемы неотделимы размышления о русском человеке на сломе истории, о взаимоотношениях личности и общества, народа и государства; о непостижимой «пестроте» национального характера, его исторической устойчивости и изменчивости. Так формировалось особое качество художественного мышления, которое можно определить как *историческое сознание*¹.

История, осмысленная, пережитая и воплощенная в художественных текстах, во многом повлияла на облик русской литературы первой трети XX века, определив не только проблемно-тематическую доминанту художественного творчества и повышение философского потенциала литературы, но и важнейшие принципы изображения мира, личности, а также предпочтения в выборе жанра, стиля, приемов условности, т. е. решение собственно творческих задач.

Прежде всего это реализовалось в новой концепции *человека в истории*. Характер реального исторического времени обусловил своеобразие времени эпического: ...Революция обострила чувство истории, понимание современности как исторического процесса», — точно выразил особенность художественного мышления эпохи К. Зелинский². Значение революции как исторического поворота признавалось всеми — вне зависимости от политического отношения к событиям, что показали сборники «Смена вех» (Прага, июль 1921), «Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев» (София, 1921) и другие работы, созданные в русском зарубежье. «Мы живем во время грандиозного исторического перелома, — писал Н. Бердяев в 1923 году. — Началась какая-то новая историческая эпоха. Весь темп исторического развития существенно изменяется...» В результате этого, отмечает философ, ...человеческая мысль и человеческое сознание обратились к пересмотру основных вопросов философии истории, к попыткам построить философию истории новым образом»³.

¹ *Историческое сознание* охватывает «все многообразие стихийно сложившихся или созданных наукой форм, в которых общество осознает (воспроизводит и оценивает) свое прошлое, точнее — в которых общество воспроизводит свое движение во времени. В каждую данную эпоху историческое сознание представляет собой определенную систему взаимодействия «практической» и «теоретической» форм социальной памяти, народных преданий, мифологических представлений и научных данных» (Левада Ю. Историческое сознание и научный метод // Философские проблемы исторической науки. — М., 1969. — С. 191).

² См.: Зелинский К. На рубеже двух эпох. — М., 1959. — С. 180.

³ Бердяев Н. Смысл истории. — Берлин, 1923. — С. 8.

«Все отчетливее сквозят в нашем времени черты не промежуточной эпохи, а новой эры, — говорил А. Блок, — наше время напоминает <...> первые столетия нашей эры» — эры христианства»¹. М. Горький видел в революционной эпохе «грандиозную и трагическую картину начала новой истории»². Так в историческом сознании 20-х годов события современности поднимались на уровень планетарный, обуславливая поиск художественных форм, способных передать эпохальное содержание современности.

На грандиозном фоне революционного катаклизма прошлое являлось Атлантидой, а человек — почти неприметным, и если «русская психологическая проза, складывавшаяся на протяжении всего XIX века, ставила в центр повествования личность, напряженно ищущую свое место в общей жизни»³, то литература 1920-х сделала литературным героем главное действующее лицо эпохи — революционную массу. В центре внимания писателей не масштабное и подробное описание событий, а доминантные ситуации (мятеж, бой, гибель), что позволяет создать образ «взвихренного» времени.

Поэтому традиционная для русской культуры концепция «человек в истории», предлагавшая знакомиться с прошедшим «домашним образом»⁴, отказываться от изложения исторических фактов и брать их «только в связи с частным событием, составляющим его содержание» и показывать исторические персонажи «не только в парадном историческом мундире, но и в халате с колпаком»⁵, «со стороны их частного быта и внутренних сокровенных дум и стремлений»⁶, оказалась не ко времени.

«Частный человек» в потоке истории — жанровое содержание исторического романа в классической традиции, обусловленное разными концепциями, но связанными с историсофичностью, антропологизмом, панморализмом русского гуманитарного сознания, — подверглось радикальному изменению.

Показательно, что идея исторической всеобщности в современную революционную эпоху прежде всего отозвалась в творчестве символистов. Герой стихотворения Блока «Скифы» — «мы». Форма множественного числа усиливает впечатление дерзости и сти-

¹ Блок А. Владимир Соловьев и наши дни // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. — М., 1990. — С. 433.

² Горький М. Собр. соч. В 30 т. — Т. 25. — С. 276.

³ Мусатов В. В. История русской литературы первой половины XX века (советский период). — М., 2001. — С. 52—53.

⁴ См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. — М., 1958. — Т. 7. — С. 529.

⁵ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — Т. 5. — М., 1954. — С. 41—42.

⁶ См.: Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч. В 6 т. — Л., 1934. — Т. 1. — С. 533.

хийности масс, неудержимого исторического потока. В поэме А. Белого «Христос воскрес!» (1918) новая вселенская идея «революции духа» «продирается» через холодную, темную, страдающую Россию. Боль, кровь, страдания распятого Христа, России, народа, человечества сливаются в «мистерии личной» («эта мистерия / Совершается нами — в нас»). «Мистерия личности» наполняется мировым, планетарно-космическим смыслом — и наоборот, вечный сюжет преломляется в духовном мире человека. Для советской литературы характерен упор на изображение человека, активно реализующегося в ситуации выбора. В литературе русского зарубежья, отразившей взгляд на революционную эпоху «с другого берега», этот тип героя также представлен. Писателей интересовала в героической личности способность взять на свои плечи историческую ношу и последствия сделанного выбора. Ведущий конфликт эпохи отразился в сфере сознания. Хлудов («Бег» М. Булгакова), Срубов («Щепка» В. Зазубрина) расплатились болезнью сознания за сделанный ими выбор, герои Г. Газданова («Вечер у Клэр»), В. Набокова («Машенька») — потерей исторических корней, устойчивости бытия.

Небывалый *персонифицированный образ массы* как «движущейся громады истории»¹ попытались запечатлеть первые произведения советской прозы, в которых был дан обобщенный образ народа в революции: «Железный поток» (1919) А. Серафимовича, «Голый год» (1921) Б. Пильняка. Среди массы мелькают лица, слышатся отдельные слова, но в ней нет индивидуальностей; персонажи — молекулы Истории... В повести «Падение Даира» (1923) А. Малышкина обобщенный и философско-метафорический принцип изображения недавнего события Гражданской войны — штурм Перекопа — достиг уровня символа: революционные «Множества» неизбежно должны были раздавить мстительное упорство «Последних». Как писал А. В. Луначарский, «ни одно «я» не слишком ценно, чтобы не быть принесено в жертву нашему «мы»².

Но уже в 1922 году О. Мандельштам в статье «Конец романа» написал: ...Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как распылением биографии как формы личного существования, даже больше, чем распыление, — катастрофической гибели биографии. <...> Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз. <...> Человек без биографии не может быть

¹ Драгомирецкая Н. Образ революционной народной массы и новые формы психологического анализа // Социалистический реализм и художественное развитие человечества. — М., 1966. — С. 239.

² Луначарский А. В. Революционные силуэты. — М., 1923. — С. 79.

стержнем романа, и роман <...> немислим без интереса к отдельной человеческой судьбе — фабуле и всему, что ей сопутствует»¹.

При всей разнице ответов на фундаментальные историософские вопросы литература формировала понимание Гражданской войны как трагедии, общей беды нации. «Все наши, все мы люди, все крещены, все русские. И чего деремся, Бог весть. Выдумали каких-то красных да белых и дерутся», — высказал затаенную мысль герой романа «Два мира» (1921), написанного бывшим политработником Красной Армии В. Зарубиным (Зубцовым). «Вот вы образованный, так сказать, а скажите мне вот: почему это друг с другом воевать стали? Из чего это поднялось?» — словно бы вторит ему герой «Ледяного похода» (1920), написанного участником событий эмигрантом Р. Гулем. «Кто ненавидит брата своего, тот находится во тьме... — поставит в качестве эпиграфа к повести «Конь вороной» слова из Библии В. Ропшин (Париж, 1923). «В годину смуты и разврата / Не осудите, братья, брата» — будет написано вязью славянского письма на навесе часовни, вставшей над могилой одного из шолоховских героев (финал второй книги романа «Тихий Дон»). Эпический потенциал военной ситуации, воссозданной в литературе 20-х годов, состоит в отрицании насилия как рычага истории, в утверждении гармоничных основ бытия, вечных нравственных законов.

«Борьба за прошлое» как идеологическая проблема. В первое послереволюционное десятилетие борьба за светлое будущее сопровождалась не менее решительной «борьбой за прошлое», и литература осмысливала итоги революционного катаклизма, что обусловило мощное развитие исторических жанров.

Как справедливо утверждает Б. Дубин, конкурентная «борьба за историю» — обязательный элемент формирования новой идеологической структуры и новых символов коллективной идентичности нации и фактически означает одно: заявку победившей власти и ее приверженцев на монопольное владение истолкованием социальной жизни — как дореволюционной истории, так и пореволюционного настоящего².

Идея исторического процесса в литературе социалистического реализма. Исторический роман идеологичен «по определению». Автор такого романа, если только не ограничит свою задачу изображением исторического антуража, неизбежно входит в круг сложной жанровой проблематики: личность и эпоха, герой и народ, государственные законы и нравственные принципы. Наи-

¹ Мандельштам О. Собр. соч. В 4 т. — М., 1993—1997. — Т. 2. — С. 274—275.

² См.: Дубин Б. Риторика преданности и жертвы: вождь и слуга, предатель и враг в современной историко-патриотической прозе // Знамя. — 2002. — № 4.

более важным среди этих вопросов является оценка исторического процесса. Эта основополагающая идея может быть доверена герою-протагонисту, выражена в авторском публицистическом отступлении, но всегда подспудно будет определять выбор исторической эпохи, героев и развитие сюжета. В любом случае представление об историческом процессе точно выражает философский и нравственный идеал писателя.

Литература социалистического реализма, призванная, как было записано в Уставе Союза писателей СССР, «дать правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии», обрела свое представление об историческом процессе в так называемой финалистской, или векторной концепции истории. Ее отличают направленное движение к цели, ориентация на грядущее. Это явление — перенесение идеала золотого века из прошлого в будущее — М. М. Бахтин назвал «исторической инверсией».

Представление о золотом веке присутствует в мифологии различных народов. Оно послужило основой для библейского сказания об утраченном рае. Подобно христианству, марксизм с его принципом примата материи над сознанием рассматривает историю как реализацию заранее известных целей. Исторический процесс в интерпретации отечественных идеологов-марксистов имеет начало — Великую Октябрьскую революцию и осознается как поступательное движение человечества к светлым идеалам коммунизма. Классовая борьба народных масс утверждается как движущая сила истории. Парадоксально, но «оптимистическая» марксистская концепция истории оказалась менее гуманной по отношению к субъекту исторического развития — человеку, чем христианская — эсхатологическая, обусловленная концом света: христианин в юдоли земных страданий вознаграждается духовным единением с Богом, а личность создателя «светлого завтра» (коммунизма) девальвируется и в общественном, и в персональном сознании, обретая значение лишь постольку, поскольку способствует продвижению к великой цели. Величием и грандиозностью цели оправдываются и любые жертвы на пути к ней.

Марксистская концепция истории претендует на окончательное решение вечной загадки истории. Марксизм убивает все половинчатые концепции и ставит мыслящего субъекта перед дилеммой: приобщиться к простой и привлекательной экономической «истине» или, «пройдя через горнило величайших испытаний, величайших соблазнов, пройдя все стадии этой разрушительной, критической, отрицательной эпохи»¹, пытаться постигнуть тайну и смысл истории.

Бердяев Н. А. Смысл истории. — М., 1990. — С. 11—12.

Марксистская концепция истории поставила в центр историческое творчество масс и исторических деятелей, преследующих общие цели, выдвигаемые партиями, классами и государствами. С другой стороны, проза 20-х годов, еще не сформировавшая свою поэтику эпического повествования о новом мире, испытала воздействие символистской концепции революции как движения иррациональных стихийных сил. Так, традиционная проблематика «частного человека» и его отношения к истории вытеснялась проблематикой исторической активности масс, которая в новых исторических условиях, на основе марксистской идеологии, получает такие возможности для художественной реализации, «каких не было и не могло быть даже у крупнейших художников прошлого»¹.

Закономерно, что для формирующегося советского исторического романа основным был принцип *проецирования* революции — начала новой эры — на всю мировую историю, и актуализировались в ней для современников те события, герои, идеи, которые подтверждали: «прошлое» — предыстория Великого Октября.

Проецирование революции на историю в ранней советской культуре можно считать вариантом «аналогового историзма как способа философского и художественного осмысления времени. Центральный принцип аналогового историзма — синтез, формирующийся в диалектике «тезы» (современное в прошлом) и «анти-тезы» (прошлое в современном). «При этом фокус схождения смысловых линий расположен за пределами собственно исторического времени, — на уровне метаистории, где, однако, удержана и оценена вся полнота исторического смысла»². В философском аспекте исторической аналогии соответствует идея вечного круговорота, а в эстетическом — символ. Таким символом стала в стихах А. Блока Куликовская битва. Для исторического сознания начала советской эпохи это будут, соответственно, векторное движение к Великой Цели и аллегория (метафорический образ с однозначным устойчивым смыслом).

С этой точки зрения освещались не только разинское движение («Разин Степан» А. Чапыгина), крестьянская война Пугачева («Емельян Пугачев» В. Шишкова), но и поход Ермака в Сибирь («Гуляй, Волга!» Артема Веселого), и судьба первого русского революционера-интеллигента («Радищев» О. Форш), и зарождение российской промышленности на Урале («Каменный пояс» Е. Федорова).

Исторический роман в жанровой парадигме литературы 20—30-х годов. Первыми попытками создания «родословной» русской революции стали не романы, требующие непременно

¹ Ленобль Г. История и литература. — М., 1960. — С. 19.

² Исупов К. Т. Русская эстетика истории. — СПб., 1992. — С. 92.

эпической дистанции для осмысления события или персонажа в масштабе исторического процесса, а лироэпические произведения, чье родовое содержание предполагает субъективно-эмоциональную модальность автора и лирического героя (поэма С. Есенина «Пугачев», 1922), и драмы, где историософское сознание писателя реализуется в действии — динамике сюжета, конфликте: «Степан Разин» В. Каменского (1919), «Оливер Кромвель» (1920) и «Фома Кампанелла» (1922) А. Луначарского, сценарий «Степан Разин» М. Горького (1921), не экранизированный, вероятно, потому, что в нем «романтически идеализировалась роль самого Степана Разина»¹.

Сформировавшаяся к середине 20-х годов советская историческая романистика развивалась в нескольких проблемно-тематических направлениях, среди которых первое место в тот период занимал *роман о народном бунте и его предводителях*, осмысленных с позиции исторического опыта русской революции: «Разин Степан» А. Чапыгина, «Стенькина вольница» (1925) и «Бунтари» (1926) А. Алтаева, «Салават Юлаев» (1929) С. Злобина, «Повесть о Болотникове» (1930) Г. Шторма.

В одном из первых советских исторических романов — «**Разин Степан**» (1925—1926) **Алексея Павловича Чапыгина** (1870—1937) — отчетливо проявились и ведущие тенденции, и «трудности роста» жанра. Писателю удалось передать размах народного движения, потрясшего в 1667—1671 годах основы Российского государства. Он стремился «без всякой идеализации» создать образ народного вожака, опозитизированный русским фольклором и искаженный дореволюционной историографией. Результатом тщательного изучения эпохи и ее языка стал, по словам М. Горького, «...шелками вытканый «Разин Степан» Чапыгина»². Однако акцент на проблеме борьбы народа с самодержавием привел к отходу от исторической достоверности (Разин изображен атаманом московского Соляного бунта 1648 года, в котором вовсе не принимал участия; знаменитая защитница старой веры боярыня Морозова проникается к нему страстной любовью). Главный герой осовременен: автор наделил его не только антимонархическими, но и антирелигиозными взглядами, снабдил пониманием социально-исторической преемственности и значения своей борьбы. Стремление компенсировать отход от исторической достоверности архаизацией стиля нельзя считать удачным решением: многостраничное повествование стало еще и трудно читаемым. Напротив, попытка объектив-

¹ Петров С. М. Русский советский исторический роман. — М., 1980. — С. 17.

² Горький М. О литературе // Собр. соч. В 30 т. — М., 1953. — Т. 25. — С. 254.

ного изображения жестокости в действиях и разгула в бесшабашном веселье разинской ватаги вызвала решительное недовольство советской критики, упреки в натуралистическом искажении и повторении реакционной клеветы на движение Разина¹. Точно так же одобрила критика смыслообразующую роль романтической коллизии. Поражение бунтовщиков в решающем бою под Симбирском писатель связывает с тяжелой раной, нанесенной Разину предателем Федькой Шпынем, с которым влюбленный в персидскую княжну Василий Ус сговорился убить атамана. В результате получается, что поражение разинского восстания связано не с тезисом марксистской историографии о слабости стихийных народных движений, а, как в народной песне, с прекрасной персиянкой.

В романе Чапыгина заметны и приметы жанра «разбойничьего романа», популярного в массовой дореволюционной литературе, и более серьезные историософские основания. Как писала известная американская славистка К. Кларк, «в соответствии с ленинской моделью исторического прогресса, общество с начальных дней своего существования замкнуто в диалектической борьбе между силами стихийности <...> и сознательности. <...> Эта борьба сопровождает общество весь период его существования и завершается с наступлением коммунизма... Оппозиция стихийность / сознательность актуализировала старые споры между славянофилами и западниками, в частности, вопрос о выборе пути для России: должна ли она следовать в своем развитии западной модели, привнося оттуда организацию, порядок, технологии, или же этот путь слишком стерилён и духовно несовместим с исконной русской натурой — иррационально стихийной, инстинктивной...»².

Хотя роман о народном бунте и его предводителях — фаворит жанра в середине 20-х годов, первый исторический роман в советской литературе был посвящен революционеру-интеллигенту. Он открыл другую важную тематическую линию советской исторической романистики: *об интеллектуальных предшественниках русской революции 1917 года*, об идеях гражданских свобод.

Роман «Одеты камнем» (1924—1925) **Ольги Дмитриевны Форш** (1873—1961) повествует о трагической судьбе романтика революции Михаила Бейдемана, заключенного в 1861 году без суда и следствия в одиночную камеру Алексеевского рavelина. Образ этого представителя революционно-демократического движения 1860-х годов, последователя Герцена и Огарева вызывает в памяти читателя «необыкновенного человека» Рахметова, любовная кол-

¹ См.: *Злобин Ст.* Воспитательное значение советской художественно-исторической литературы // О детской литературе. — М.; Л., 1950.

² *Кларк К.* Советский роман: История как ритуал. Екатеринбург, 2002. — С. 28—29.

лизия героя аллюзия отношений революционера Инсарова и дворянки Елены в тургеневском «Накануне». О тяготении автора к классической традиции свидетельствует и форма повествования: о жизни Бейдемана, его встречах с Достоевским и императором Александром II, о судьбе Каракозова читатель узнает «домашним образом», из записок участника событий — аристократа, гвардейского офицера Русанина. Он, глубокий старик, в юности предавший своего друга Бейдемана не по идеологическим причинам — из ревности, пишет свои мемуары в 1923 году. Эта сложная художественная оптика воссоздает прошлое через потрясенное личностное сознание персонажа-антагониста, с ужасом узнающего в продавце газет бывшего товарища министра, в надзирателе за мужской уборной в театре — бывшего генерала от инфантерии.

Увлечательность сюжетов, разворачивающихся на историческом фоне, напряженный психологизм и литературное мастерство сделали О. Форш признанной звездой советской исторической романистики 20—30-х годов. Официальная критика отнеслась к произведению О. Форш сдержанно, отмечая вместе с несомненными достоинствами романтическую концентрацию внимания на личности героя-одиночки, ошибку в выборе «мемуариста», искажавшего трактовку исторического прошлого, и недостаточно широкий показ общественно-политической борьбы 1860-х годов.

Второй исторический роман Форш — «Современники» (1931) посвящен духовной драме двух великих представителей русской культуры: писателя Н. Гоголя и художника А. Иванова. Критика, ожидавшая увидеть историческое повествование о трагической судьбе художника и его дела в условиях самодержавия, с неудовольствием констатировала, что действие романа происходит за границей. Сюжет — мучительные поиски истины художниками — развивается вне социально-исторической драмы крепостнической России и связан, в авторской трактовке, с внутренним сознанием героев, что было интерпретировано критикой как свидетельство продолжавшейся в идейном развитии О. Форш борьбы нового, революционного мировоззрения с остатками все еще не преодоленных влияний символизма и декадентства. Но два ее следующих романа о «еще дымящемся прошлом» (*А. Толстой*) и литературно-художественной жизни 1910—1920-х годов — «Сумасшедший корабль» (1931) и «Символисты» (1933) — вызвали такое резкое неприятие, что до конца 1980-х годов они больше не переиздавались.

О. Форш вернулась к революционной теме в трилогии «Радищев» (1932—1939). Судьба первого русского революционера, крупнейшего представителя русской культуры второй половины XVIII века А. Н. Радищева образует сюжет, охватывающий целую эпоху общественного развития. Хронологический принцип повествования сохраняется, но становится «монтажным»: в трех кни-

их трилогии основные события жизни Радищева (от студенческих лет за границей до создания «пагубной книги» — «Путешествия из Истербурга в Москву») воссозданы на широком историческом социально-политической и духовной жизни екатерининского века с его увлечением французскими философами-энциклопедистами, масонством и крепостной дикостью, живописным богатством аристократического быта и великолепием художественно-философской мысли Н. Новикова и Д. Фонвизина.

Другая сюжетная находка Форш — параллельное развитие линии Радищева и императрицы, никогда не встречавшихся, если не считать того вечера, когда он едва не попал под колеса ее кареты. «Сквозь стекло, под упавшим лучом фонаря, Радищеву мелькнули два профиля: хищный, с подбородком императоров Рима, с мертвым, стеклянным глазом, принадлежал новому генерал-адъютанту Потемкину, другой профиль, его дополняющий, как на юбилейной медали символ власти, — профиль Екатерины». Критика осталась недовольна «излишним» вниманием писательницы к изображению государственного и частного быта Екатерины, но именно этот принцип и позволил оживить прошлое, показать исторические персонажи «не только в парадном историческом мундире, но и в палате с колпаком» (*В. Белинский*). Сюжетный параллелизм создает блестящий контраст двух «путешествий»: бутафорского благополучия подданных и лицемерного восхваления Екатерины II во время ее поездки на юг империи и страшных картин крепостничества, зреющей ярости народной в замыслах будущей книги Радищева. Так, Екатерина II, «князь тьмы» Потемкин и Радищев, за которым возникает тень Пугачева, представляют собой две стороны исторической коллизии, изображенной в романе.

Следование классической традиции определяет и изображение главного героя, психологически убедительно воссоздает его характер и формирование свободолобивых взглядов. Путь Радищева от европейского вольномыслия к «пагубной книге» лежит через соблазны светской жизни и блистательной карьеры; через роман с графиней Брюс — интимной приятельницей императрицы и любовь к ставшей его женой Аннет Рубановской — поклоннице «Страданий молодого Вертера» Гёте и «Новой Элоизы» Руссо; через «открытие» крестьянской России в пензенском имении родителей и осмысление пугачевщины не как проявления злой воли беглого казака, но как исторической неизбежности, оправданной передовой мыслью эпохи. И то, что Радищев в романе ведет частные беседы и вольнолюбивые споры исторически точно воссозданным «сентименталистским» стилем — чувствительным и патетическим — сообщает характеру исторического персонажа особую психологическую достоверность.

Историческая мотивировка формирования уникальной философской и жизненной позиции Радищева в романе (как писал Пушкин, «...человек без всякой власти, без всякой опоры дерзает вооружиться против самодержавия, против Екатерины») значительно шире сочувствия закрепощенному крестьянству. Форш вводит в роман новеллу о драматической судьбе Фальконе, создателя знаменитого памятника Петру, затравленного Бецким, повествует о трагедиях русских гениев (архитекторов Баженова и Воронихина, «великого русского поэта и гения науки» Ломоносова, создает исторические портреты Фонвизина и Новикова). Радищев у Форш — наследник свободомыслия всей мировой культуры: «Молодой задумчивый Джордано Бруно, скорбный профиль Галилея, самое близкое ему и пронзительное лицо Жан-Жака Руссо — все они одобряли его, все были вместе с ним; угасла боль одиночества, родная семья ждет его в веках». Так национальное, тоже в духе классической традиции, становится общечеловеческим и всемирно-историческим. Мощный трагический финал романа («Радищев ехал в далекое холодное изгнание. На многочисленных остановках на него глазели, как на медведя, интересуясь узнать, почему преступник обличем барин, а между тем он в кандалах и, как оказывалось из расспросов, осужден не за грабеж и убийства. Наперерыв спрашивали: «За что же его?.. За что?») в современном прочтении свидетельствует о некотором изменении формулы главного конфликта советской исторической прозы «народ и его герои в борьбе за свободу — антинародная власть». Выбор героя-интеллигента неизбежно трансформирует эту оппозицию в конфликт «творческая личность и власть», что в 20—30-е годы — период активной идеологизации общественного сознания — имело явные коннотации с советской современностью. Этот тип конфликта воплотился в «Повести о Тарасе Шевченко» (1930) Л. Чуковской, «Жизни господина де Мольера» (1932—1933) М. Булгакова, но самое завершенное художественное решение обрел в исторической прозе Ю. Н. Тынянова.

Юрий Николаевич Тынянов (1894—1943) — выдающийся ученый, один из основателей формальной школы, историк литературы, литературный критик и теоретик кино, был приглашен К. И. Чуковским написать в серии исторических биографий для школьников брошюру о Кюхельбекере. Неохотно согласившийся Тынянов потом вспоминал эти месяцы, как счастливейшую пору своей творческой жизни. Вместо популярной брошюры Тынянов написал один из лучших романов русской исторической прозы, «чудотворно воссоздающий эпоху и ее лучших людей — Пушкина, Дельвига, Ермолова, Грибоедова, Рылеева, Пущина, — классический роман и по своей социально насыщенной теме, и по четкой легкости рисунка, и по стройному изяществу всей композиции, и по добротности словесной фактуры, и по богатству душевных то-

альностей, и по той прекрасной, мудрой, очень непростой простоте, в которой нет ничего упрощенческого и которая свойственна лишь великим произведениям искусства. <...> Это книга во славу русской культуры, ибо в ней воспроизведена духовная атмосфера той высокой эпохи...»¹.

Вклад Тынянова в развитие жанра и теоретическое его осмысление трудно переоценить. В «Кюхле» он нашел точную формулу отношения писателя и исторического документа: «Есть документы арadne, и они врут, как люди. У меня нет никакого пиетета к «документу вообще». <...> Не верьте, дойдите до границы документа, продырявьте его. И не полагайтесь на историков, обрабатывающих материал, пересказывающих его. <...> Там, где кончается документ, там я начинаю... Представление о том, что вся жизнь документирована, ни на чем не основано: бывают годы без документов... Если вы вошли в жизнь вашего героя, вашего человека, вы можете иногда о многом догадаться сами»².

Надо помнить, что слова эти сказаны феноменально эрудированным ученым и касаются не обязательной для жанра исторической достоверности («никогда писатель не выдумает ничего более прекрасного и сильного, чем правда»), а проблемы вымысла в историческом повествовании.

Как и писателей-современников, Тынянова сделала историческим романистом революция. Но, в отличие от создателей романов-«проекций» революционной современности на историческое прошлое, Тынянов искал в минувших эпохах не аналогии, а закономерности. Его историософской и художественной задачей было понять механизм движения исторического процесса, а не подтвердить его векторное направление к русской революции. О «Кюхле» Вен. Каверин написал так: «Тема романа — поэтическая правда служения народу. Недаром же среди декабристов было много поэтов...»³ А герои Тынянова — представители интеллигенции, творческие личности, вступающие в индивидуальные отношения со временем.

В «Кюхле» Тынянов с великолепной художественной убедительностью ответил на вопрос, в какой мере исторический роман может быть отождествлен с историко-биографическим: все подлинно историческое открывается в исторических персонажах «со стороны их частного быта и внутренних сокровенных дум и стремлений» (*Н. Добролюбов*). Н. А. Бердяев был уверен: поскольку

¹ *Кларк К.* Советский роман: История как ритуал. — С. 29.

² *Тынянов Ю. Н.* Как мы пишем // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избр. труды. — М., 2002. — С. 211—213.

³ *Каверин В. А.* Предисловие // Тынянов Ю. Н. Кюхля. Рассказы. — М., 1986. — С. 7.

человек находится в историческом потоке, а течение истории проходит через его душу, есть только один путь постижения смысла истории — осознание «глубокого тождества между моей исторической судьбой и судьбой человечества»¹.

И Тынянов мыслит в масштабе исторических эпох: петровской («Восковая персона»), пушкинской («Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара»), павловской («Подпоручик Киж»), николаевской. Только выбирает он время перелома, а не ровного течения: конец эпохи Петра I, эпоху декабристской вольности, фантазмагорию абсурда и железного порядка Павла I.

Принцип изображения эпохи, по мнению советских теоретиков 30-х годов, — воссоздавать «трагический оптимизм» этапов движения классового общества к торжеству свободы — революции. А Тынянов все время выбирает такие исторические периоды, когда «еще ничего не было решено». Его упрекали в отсутствии исторического оптимизма и одностороннем изображении эпохи 1830-х годов, когда он писал о Грибоедове, Пушкине, Чаадаеве и переживших 14 декабря их современниках («Век умер раньше их»): «В его изображении судьбы дворянских революционеров односторонне подчеркнута лишь историческая обреченность их движения»².

Отсутствие исторического оптимизма отличает и повесть «Подпоручик Киж» (1927), писавшуюся одновременно со «Смертью Вазир-Мухтара» и знаменовавшую изменение темы, героя и стиля исторического повествования:

«Исчерпанность темы «интеллигенция и революция» была вызвана тем, что главное в теме — признает ли интеллигенция революцию — было разными способами уже решено. <...> Революция (как вооруженный переворот) начинает замещаться в его книгах государством, возникшим вследствие победы революции. <...> Проблемы государственности приобрели в эти годы важнейшее значение в общественном сознании, а стало быть, и в литературе. Тынянов создал образ «истории — без биографии, без героя» (*Б. Эйхенбаум*)³.

Зерном сюжета повести стали анекдоты времен царствования Павла I. Тынянов соединил истории поручика Синюхаева, ошибочно записанного умершим в приказе и сразу таковым себя осознавшего, и «подпоручика Киж». Этот фантом возник даже не из-за ошибки — из-за описки в документе, но по стечению случай-

¹ Бердяев Н. А. Смысл истории. — М., 1990. — С. 16.

² Петров С. М. Русский советский исторический роман. — М., 1980. — С. 179.

³ См.: Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. — М., 1983. — С. 219.

ностей и закономерностей истории (любовных забав фрейлины, хитрости царедворцев, непостижимого своеволия императора и мертвящей атмосферы всеобщего страха) обрел на бумаге человеческую судьбу: дослужился до генерала и «умер», пережив «молодость и любовные приключения, наказание и ссылку, годы службы, семью, внезапную милость императора»¹.

Одним из первых ощутив новое историческое состояние России — формирующуюся тоталитарную государственность, — Тынянов реализовал его в метафоре *бумаги*, символизирующей безличный и мистический характер власти.

«Курьез, анекдот оказался формой наиболее адекватной для того, чтобы передать самую сущность деспотического, тоталитарного государства, обнаружил необыкновенную художественную емкость, вскрыв анекдотический, по сути, характер работы государственной машины, для нормального функционирования которой живой человек является помехой»². Новый исторический конфликт воплощен Тыняновым так, что универсальность его становится очевидна. Опубликованная в 1931 году «Восковая персона» показала, что неклассическая форма тыняновского произведения в равной степени раздражает и борцов за исторический роман социалистического реализма, и собственно реалистов, и метафизически мыслящих гуманитариев, и коллег-формалистов, и рецензентов русского зарубежья: на оценке повести как «стилизации», не имеющей исторической концепции и социального содержания, сошлись полярные идеологически и эстетически критики³.

¹ См.: Тынянов Ю. Соч. В 3 т. — М., 1959. — Т. 1. — С. 354.

² Безносов Э. Л. Новая историческая действительность и «новый человек» и их отражение в русской литературе 20—30-х годов XX века. <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200404509>.

³ «Восковая персона» хочет выглядеть как совершенно безобидная историческая стилизация» (Ермилов В. За боевую творческую перестройку // На литературном посту. — 1932. — № 4. — С. 7); «Трудно узнать Петровскую эпоху и понять ее исторический смысл в тех монстрах и раритетах, которыми перегружена повесть Тынянова... Для того же, чтобы писать иначе, надо иначе видеть и осмыслять явления. Без этого уделом Тынянова как беллетриста неизбежно будет псевдо-исторический жанр и псевдо-историческая стилизация. «Восковая персона» и является такой стилизацией» (Медведев П. Н. Формализм и формалисты. — Л., 1934. — С. 180); «Исторические повести пишутся не ради отрывочного воскрешения бытовых или языковых частных, с которыми можно полнее ознакомиться по первоисточникам. Что хотел объяснить или открыть своей повестью Тынянов?.. Литературное произведение для формалиста есть совокупность формальных приемов — и только, а вовсе не вместе с историческими или иных размышлений... Но к 1725 году приурочены они лишь случайно, по прихоти, не подсказанной никакими историческими раздумьями» (Ходасевич В. Собр. соч. В 4 т. — М., 1996. — Т. 2. — С. 206—207).

Лейтмотив «Восковой персоны» — парадоксальное сочетание «живого», «вещного» и «мертвого», пронизывающее все уровни художественной структуры: от оксюморонного столкновения человека и вещи в названии повести до финала, когда почти сливаются механическая фигура умершего императора Петра Великого и самый дух его в гневном жесте, почудившемся разворовывающим «гнездо Петрово» и дело «птенцам».

Кунсткамера, созданная по императорскому указу, повелевающему продавать за точно указанную цену «монстров и натуралий» — живых и мертвых, — метафорически расширяется и становится хронотопом воссоздаваемой эпохи. Так продан-предан родным братом, отставным солдатом Михалкою, шестипалый Яков; так думает умирающий самодержец: «Миновал ему срок, продали его, умирает солдатский сын, Петр Михайлов».

В сложной мотивной структуре повести «вещная метафора пустоты», развертывающаяся из реалий — чучел Кунсткамеры и технологии работы скульптора, великого Растрелли, — создает не оставляющий Тынянова со времен «Подпоручика Киж» образ *мнимости*. «Живое», «вещное», «мертвое» — жизнь и государственно-политические, эстетические, нравственные, бытовые формы ее иллюзии взаимозависимы, почти «перетекают» друг в друга. Сочетание предметной точности и гротескной иронии передает мистическую иррациональность исторического бытия.

Конечно же у Тынянова в «Восковой персоне» была — и очень определенная — историческая концепция. То, что современники восприняли его текст в стандарте исторической беллетристики, возможно, спасло писателю жизнь. Одним из первых в русской литературе XX века (раньше — только эмигрант М. А. Алданов) и одновременно с глубочайшими философами современности Ю. Н. Тынянов осознал и воплотил представление об истории как феномене, недоступном человеческому рассудку и тем более изменению. Философским комментарием к «Восковой персоне» могут быть знаменитые лекции Э. Гуссерля о кризисе европейских наук (1935), где он говорил о катастрофическом для европейского гуманизма явлении: рациональное знание сделало мир предметом научно-технического исследования, вынеся за скобки конкретный жизненный мир. Это привело цивилизованного человека к утрате осознания мира как целостности и себя как самоценной личности. Если мир существует только как предмет изучения, то и человек становится вещью в руках сил (технических, исторических, политических). Что дальше? А дальше в рационально-прагматическом мире (оповещенном Ф. Ницше о том, что «Бог умер») «...жизнь человека сокращается до его социальной функции; история народа — до нескольких событий, которые, в свою очередь, оказывают-

сокращены до тенденциозной интерпретации; социальная жизнь сокращается до политической борьбы, а эта последняя — до противостояния двух великих мировых сил. Человек оказывается в настоящем редукционном вихре» и сталкивается один на один с историей как с «чудовищем» <...>, явившимся не из сумерек души, но извне <...> безличным, неподконтрольным, непредсказуемым, нестижимым»¹.

Связь современной Тынянову действительности и повести была самая непосредственная. Вряд ли есть основания видеть авторскую аллюзию, сводящую восковую куклу Петра Великого в Кунсткамере и В. И. Ленина в Мавзолее, как это представили зарубежные и отечественные любители исторических сравнений². Но В. А. Каверин считал «Восковую персону» «самой современной книгой» Тынянова³, потому что в ней писатель достиг подлинного историзма: показал и ограниченность прав истории на человека, о которых твердили традиционные материалисты, и ограниченность прав человека на историю, которыми хвалились победившие идеологи. «Настоящая история — бессмысленная, пугающая, охватывающая человека со всех сторон — какое уж там сознательное творчество истории, которое Толстой изобразил в Петре!» — пишет современный исследователь и подтверждает современность «формалистской стилизации» Тынянова: «Насколько Тынянов оказался чувствительнее и ближе своему времени! Не властительный блеск он почуял в новой эпохе, а дрожание и мление души, измученной собственными историческими чаяниями «славы и добра»⁴.

Общей формулой сюжета советской исторической романистики второй половины 20-х годов становится противоборство власти и прогрессивной оппозиции, будь то стихийные народные массы и их предводители или интеллектуальные предтечи революции 1917 года (в этом случае конфликт *самодержавие — народ* трансформируется в вариант *власть — художник*, наследуя жанровые формы социально-психологического романа о «лишнем человеке»). Еще один вариант этой сюжетной формулы — *роман об историческом герое «из народа»* (например, «Повесть о Та-

¹ Kundera M. The Art of the Novel. — L. 1986. — P. 10—11.

² См.: Piper D. G. B. Yury Tynyanov's Voskovaya Persona: a Political Interpretation // Soviet Studies. — Vol. XXIII. — 1971. — October. № 2. University of Glasgow; Кривулин В. Охота на Мамонта. — СПб., 1998. — С. 93.

³ См.: Каверин В. А., Новиков Вл. Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. — М., 1988. — С. 262.

⁴ Эпштейн М. История и пародия. О Юрии Тынянове // Ежегодник Академии русской современной словесности. — 2000. — С. 244—253.

расе Шевченко» (1930) Л. Чуковской) — использует сюжетно-композиционные приемы «романа социального восхождения».

Мы убедились в том, что в любом случае историческая концепция советских романистов подвергалась идеологической «корректировке». Так было и с **Вячеславом Яковлевичем Шишковым** (1873—1945) — одним из немногих исторических романистов 20—30-х годов, чья популярность сохранилась и в наши дни, в основном благодаря роману **«Угрюм-река»** (1933). Однако первый исторический опыт будущего лауреата Сталинской премии — роман **«Ватага»** (1924) — был раскритикован в печати за неверное изображение революционных масс, жестокость которых выливается в разбой и убийства, и с 1927 года не переиздавался. Вершиной творчества В. Шишкова в советском литературоведении было принято считать роман **«Емельян Пугачев»** (1941—1945), писавшийся в блокадном Ленинграде и оставшийся незаконченным. Он рассматривался как воплощение марксистско-ленинской концепции истории и, в частности, верного решения проблемы стихийных народных движений. Однако объективности ради следует отметить, что «идеологически верная» оценка персонажей по классовому признаку (идеализированные народные массы — наделенные всеми пороками представители самодержавия) не стала художественным принципом изображения и в этом канонизированном советской критикой произведении.

Можно предположить, что причиной несовпадения задач идеологии и принципов изображения исторического прошлого — общего явления для творчества писателей разных эстетико-идеологических позиций — была трансформация самого концепта власти на рубеже 20—30-х годов.

Роман А. Н. Толстого «Петр I». Во второй половине 30-х годов в государственной идеологии *власти* происходит смена ценностных приоритетов: власть как синоним самодержавного гнета уходит на второй план, уступая место государственной власти — символу мощной централизованной державы. Возрождались и ценности русской культуры царских времен. Вновь стали популярны художественные произведения А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, И. Е. Репина, Н. А. Римского-Корсакова.

Именно с 1929 года в советской исторической прозе начинает разрабатываться и быстро становится ведущей *государственно-державная* линия: роман об императоре, его империи и его народе. Социально-идеологическая рамка исторической романистики 30-х годов требует картины прошедшего, где главный сюжет — «процесс создания мощной российской военной державы в его поворотных пунктах: на этапах «собирания» и укрепления имперского целого России, в жестоких испытаниях, прежде всего военных,

и в главных действующих лицах — фигурах царей, полководцев и героев из народа»¹.

Одним из вариантов государственно-державной тематической линии становится военно-патриотическая тема, интенсивно развивающаяся в советском искусстве в связи с подготовкой страны к предстоящей большой войне (романы А. Новикова-Прибоя «Цусима» (1932—1935), В. Саянова «Олегов щит» (1934), С. Сергеева-Ценского «Севастопольская страда» (1937—1939), В. Яна «Чингис-хан» (1939); драматическая диалогия А. Н. Толстого о Грозном, исторические пьесы И. Сельвинского, К. Симонова; фильмы «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1945) Эйзенштейна, работа живописцев)².

В общественное сознание внедрялась идея самоотверженного служения первому в мире социалистическому государству. В данном случае «социальный заказ» совпал с естественным и закономерным интересом к славному историческому прошлому, свойственному любому национальному самосознанию. Темы созидательной силы народа, русской воинской славы, изображение выдающихся государственных деятелей, творцов науки и культуры по праву должны занимать в национальной литературе важное место. Уровень достоверности или степень конформизма в изображении исторического прошлого зависели от художественного дара и нравственности писателя. Самый убедительный пример тому — роман «Петр Первый» (1929—1945) **Алексея Николаевича Толстого** (1882—1945).

М. Горький назвал книгу А. Толстого «первым в нашей литературе настоящим историческим романом». Оценка Горького верна, если под «нашей литературой» понимать литературу социалистического реализма.

Образ Петра Великого сопровождал А. Толстого на протяжении всего его творческого пути. Но прежде чем взглянуть на Петровскую эпоху марксистки, писатель неоднократно обращался к этой теме, разрабатывая ее в русле другой, очень сильной традиции. Она восходила к «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, стала центральным пунктом в полемике славянофилов и западников и возродилась в творчестве русских символистов А. Белого, Д. Мережковского. В свете этой концепции Петр Первый предстает злым гением России, царем-антихристом, который

¹ *Дубин Б.* Риторика преданности и жертвы: вождь и слуга, предатель и враг в современной историко-патриотической прозе // Знамя. — 2002. — № 4.

² См. об этом подробнее: Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино. — М., 2002; Агитация за счастье: Советское искусство сталинской эпохи. — Дюссельдорф; Бремен, 1994; Соцреалистический канон. — СПб., 2000.

всю страну «вздернул на дыбу», чтобы возвести над болотной бездной призрачный город, обреченный на гибель. Именно таким изобразил своего героя и А. Толстой в рассказе «День Петра» (1918).

Незадолго перед возвращением на Родину А. Толстой опубликовал открытое письмо, в котором утверждал, что совесть зовет его ехать в Россию «и хоть гвоздик свой собственный, но вколотить в истрепанный бурями русский корабль. По примеру Петра». Однако в первом после возвращения в Россию обращении к петровской теме — в пьесе «На дыбе» — А. Толстой еще придерживается своих прежних взглядов: фигура царя-антихриста вызывает ненависть народа, соратники ему изменяют. Вторая редакция пьесы под названием «Петр Первый» существенно отличалась в оценках личности Петра и его преобразований. Автор комментировал радикальную смену концепции так: «В первом варианте «Петр» сильно пахивал Мережковским. Сейчас я изображаю его как огромную фигуру, выдвинутую эпохой. Новая пьеса полна оптимизма, старая — сверху и донизу насыщена пессимизмом».

Из окончательной редакции 1938 года для усиления оптимистической тональности исключены сцены допроса царевича Алексея и другие, свидетельствующие о варварстве и жестокости Петра. Если пьеса «На дыбе» заканчивалась страшной картиной наводнения, то переделанный вариант — сценой военного триумфа и знаменательными словами Петра: «Не напрасны были наши труды, и поколения нашим надлежит славу и богатство отечества нашего беречь и множить! Виват! (Пушки, трубы, крики)».

Очевидно, что столь радикальное изменение концепции личности и деятельности Петра в творчестве А. Толстого было вызвано утверждавшейся мифологемой державной власти, через жестокие испытания ведущей страну к могуществу и благосостоянию. Для этого писателю пришлось не только отказаться от всего, сделанного в петровской теме за 10 лет не «по-марксистски», но игнорировать оценку А. С. Пушкина, отмечавшего в деятельности Петра глубокие противоречия: «разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые — нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом. Первые были для вечности или, по крайней мере, для будущего, вторые вырвались у нетерпеливого самовластного помещика»; надо было исключить из использованного в работе над романом обширного исторического материала (мемуаров современников Петра, писем и дневников частных лиц, официальных документов и исследований ученых) все, противоречившее создаваемому образу прогрессивного преобразователя. А. Толстой оставил без внимания «Курс русской истории» известнейшего русского историографа В. О. Ключевского, который считал, что Петр

«строил правомерный порядок на общем беспорядке, и потому в его правомерном государстве рядом с властью и законом не оказалось всеоживляющего элемента, свободного лица, гражданина»¹.

«**Становление личности в эпохе**». Своим главным достижением А. Толстой считал новое решение проблемы *личность и эпоха*. «Личность в истории — это вещь в литературе новая, потому что мы ставим вопрос марксистски, — писал он. — Личность является функцией эпохи, она вырастает, как дерево на плодородной почве, но, в свою очередь, крупная, большая личность начинает двигать «обития эпохи». Такой тип героя, безусловно, является типичным для советского исторического романа, краеугольным камнем социалистического реализма — положительным героем. Главные его черты — ясность и прямота, с которой он видит цель и к ней устремляется.

С первых страниц романа (описание крестьянского двора Бровкиных) А. Толстой использует различные художественные средства для утверждения идеи исторической необходимости реформ. Он отмечает пар и дым прокисшей избы, гнилую сбрую лошаденки с раздутым брюхом, босых на снегу ребятишек. Но «страшнее всего блеснули из-под рваного плата исплаканные глаза, — как на иконе», глаза матери... Толстой редко строит описание с точки зрения рассказчика, чаще мы видим мир глазами его героев. Писатель остается верен себе и на этот раз. Картина, описываемая в начале первой главы, передается через восприятие ребенка, вероятнее всего — Саньки Бровкиной.

Это позволяет внести оптимистическую ноту (дети радостно принимают окружающий их мир, как бы убог он ни был), а также подготовить дальнейшее развитие этой сюжетной линии — превращение дочери захудалого крестьянина в жену мелкопоместного дворянина, приближенного к себе Петром, и затем — в «московскую Венеру», усвоившую не только этикет и политек, но и европейское образование. Утренний колорит первой сцены романа развивает этот же мотив ожидания перемен. От крестьянского двора рассказчик переходит к описанию убогого житья мелкопоместного дворянина Волкова, к сцене воинского смотра в Москве, где нищие дворяне готовы все отдать, чтобы добыть требуемое воинское снаряжение. Все расширяющаяся перспектива приводит в Преображенский дворец, где «в низкой, жарко натопленной избе» умирал царь Федор Алексеевич и решался вопрос, кого же «кричать на царство».

Историческую необходимость реформ Петра А. Толстой в первой книге романа подтверждает и в авторских отступлениях: «Мужик с поротой задницей ковырял кое-как постылую землю. Посад-

См.: *Ключевский В. О.* Соч. В 8 т. — М., 1958. — Т. 5. — С. 132.

ский человек от нестерпимых даней и поборов был на холодном дворе. Стонало мелкое купечество, худел мелкопоместный дворянин... Кряхтели даже бояре и именитые купцы. Что за Россия, заклятая страна, — когда же ты с места сдвинешься?»

Подтверждение тому, что Петр призван решать задачи, выдвинутые самой историей еще до его воцарения, А. Толстой находит в исторических фактах и человеческих судьбах. Одна такая историческая деталь, как постройка при царе Алексее Михайловиче корабля «Орел», который так и сгнил, стоя на Волге, говорит о многом. Или судьба князя Василия Голицына, выступившего на стороне стрельцов и Софьи: в размышлениях и прожектах этого образованного вельможи предвосхищаются многие реформы Петра. Например, учеба дворянских недорослей в Европе, развитие наук и искусств, образование народа и благоустройство столицы. А в трактате «О гражданском житии или поправлении всех дел, яко надлежит обще народу» он намного превосходит Петра-реформатора, предлагая освобождение крестьян от крепостного права, равно вредного и для крестьян, и для помещиков. Этот просвещенный мыслитель оказался в стане врагов Петра, потому что был не способен к активным, решительным действиям.

Подтверждают идею исторической необходимости деяний Петра сюжетные линии семейства Бровкиных и — от обратного — бояр Буйносовых. Трагедия ожесточенного врага Петра — царевны Софьи, сильной и волевой личности, только на троне получавшей возможность самореализации, зеркально отражает взлет «птенцов гнезда Петрова» (Меншикова, Бровкиных, Ягужинского), в процессе петровских преобразований проявляющих самые замечательные человеческие качества и таланты.

Историческая концепция А. Толстого охватывает все аспекты взаимоотношений личности и эпохи. Окружив героя системой «зеркал» — от закосневших в старом житье бояр до венценосных собратьев — королей Карла и Августа, он показывает важность личностного начала. «Эпохе нужен был человек, его искали...» Основой сюжетного движения становится динамика образа Петра: превращение «волчонка», нескладного подростка, «длинного, вымазанного в грязи и пороховой копоти, беспокойного вьюноши» в большого государственного деятеля, гениального реформатора.

Проблема соотношения личности и народных масс в романе. А. Толстого неоднократно упрекали в том, что образы Петра и его окружения заслонили образ народа, а тема угнетенного крестьянства отодвинута на дальний план. Разумеется, не количеством страниц и персонажей измеряется художественная сила изображения народа. Петр I в романе А. Толстого, не размышляя, жертвует бесчисленными народными жизнями, казнит стрелецкую смуту, посылает солдат на штурм неприступного Азова и заставляет стро-

ить новый город среди невских болот. Но никто не умел так, как уважать талант и мастерство, никто не тянулся так сильно к аниям, никто не брался первым с ожесточением и энтузиазмом а самую трудную работу.

Упреки критиков были напрасны: антагонизм царя и народа отображен Толстым в многочисленных массовых сценах, где безымянные герои ропщут на царя за разорение, собираются в разбойничьи шайки, уходят на вольный Дон. Те же из них, кого взгляд художника выделяет из народной массы — атаман мятежников Овдоким, кузнец Кузьма Жемов, клейменный каторжник Федька Умойся Грязью, — уже не уходят из повествования, и их судьбы, замеченные точным пунктиром, становятся символом народной судьбы. Другое дело, что А. Толстой нигде не выходит за пределы, установленные государственной «легендой о власти», исключая из сюжета противоречащие ей важные исторические события (так, в романе «Петр Первый» не нашло отражения самое крупное крестьянское восстание под предводительством Кондратия Булавина (1707—1709), охватившее Дон, Левобережную и Слободскую Украину, Среднее Поволжье). Можно предположить, что изменение первоначального замысла — довести роман до смерти Петра, реставрации боярской знати, кратковременного царствования Петра II и появления истинного претендента Петровской эпохи, русского гения Ломоносова — связано не только с нежеланием писателя показать персонажей романа стариками («Не хочется, чтобы люди в нем состарились, — что мне с ними со старыми делать?»), но и стремлением сохранить принцип «исторического оптимизма», триумфа вождя-созидателя. Снова последовала «фигура умолчания»: «вхождение в историю через современность, воспринимаемую марксистски», требовало именно утверждения Великого вождя как символа великой державы.

Особенности изображения исторической эпохи. В процессе создания «Петра Первого» А. Толстой разработал собственную теорию исторического романа, в заметках, статьях и высказываниях определил основные принципы его поэтики. Он писал: «В каждом произведении, в том числе — в историческом романе, в исторической повести — мы ценим прежде всего фантазию автора, восстанавливающего по обрывкам документов, дошедших до нас, живую картину эпохи и осмысливающего эту эпоху». Роман убедительно показывает мастерство писателя в воссоздании живой картины эпохи. Его отличает сложная система образов, включающая в себя исторические лица и вымышленные персонажи из всех слоев общества. Рассказывая историю их жизни, автор переносит действие из царского дворца, Грановитой палаты или Успенского собора в Немецкую слободу, боярскую усадьбу или курную крестьянскую избу, редуты военного лагеря или пыточный застенек. Необозримо

широко географическое пространство романа — от северных болот до южных степей и дальше, в иноземные Германию, Польшу, Голландию, Турцию.

А. Толстой был наделен редким, но для исторического писателя необходимым даром пластического изображения, мастерством словесной живописи. Подробности одежды, бытового окружения выписаны очень тщательно. Но, помимо передачи колорита эпохи, вещественности окружающего мира, это умение видеть «все пятна на камзоле Петра» служило задаче тонкой психологической характеристики героев. Голландское платье Петра, короткие бархатные штаны с лентами и башмачки князя Василия Голицына становились предметными символами характера, точно так же как «новый бараний полушубок, крытый синим сукном», опредмечивал превращение нищего холопа Ивашки в именитого купца Ивана Артемьича. Эти же функции выполняют и все детали быта и интерьера, использованные писателем.

Способы создания характеров в романе. Русский классический роман к XX веку выработал целую систему приемов, помогающих создавать достоверные образы персонажей. Помимо самораскрытия героя в сюжете, активно использовались портретная характеристика, внутренний монолог, развернутая авторская характеристика. Из всего многообразия художественных средств А. Толстой выбрал лишь несколько, но владение ими довел до совершенства. Герой А. Толстого прежде всего раскрывается в сюжете, причем вместо авторской характеристики используется восприятие одного персонажа разными действующими лицами; вместо подробного описания внешнего облика в тексте повествования разбросаны отдельные повторяющиеся детали облика, из которых складывается динамичный, психологически убедительный портрет героя. Таков психологический портрет Петра: долговязый, как жердь; неуклюжий, будто одетый не по росту, с журавлиными ногами, тонкими и худыми, с косолапыми ступнями, но со взглядом надменным, гордым, бешеным.

Другим художественным открытием А. Толстого стало использование «жеста» персонажа как психологической характеристики. «Я всегда ишу движения, чтобы мои персонажи говорили о себе языком жестов», — отмечал писатель. По мнению исследователей, у А. Толстого «жест» персонажа — последовательно фиксируемые мимика и движения — заменяют внутренние монологи и самоанализ героя, а также авторские характеристики. Поэтика «жеста» в разговоре Петра с матерью о женитьбе, в сцене похорон Лефорта, в эпизоде стрелецкой казни кинематографически выразительна и с блестящим лаконизмом передает сложное душевное состояние героя.

Язык и стиль романа. Причина долгой жизни в литературе и безусловная художественная удача А. Толстого кроется и в форме

повествования: в книге не чувствуется «поучающий автор из XIX века» и «вся описательная часть... передана глазами современников событий».

А. Толстой неоднократно писал и говорил о том значении, которое имели для создания им народно-разговорного языка эпохи в романе так называемые «пыточные акты» XVII века, собранные профессором Новомбергским в книге «Слово и дело государевы». Очевидно, что официальные документы Петровской эпохи существенно отличались от разговорной русской речи этого периода. Перед дьяком в застенке стояла задача передать слова допрашиваемого с возможной точностью, с соблюдением особенностей речи. «В их записях — алмазы литературной русской речи», — отмечал А. Толстой. Не менее важны были для овладения живым языком эпохи знакомство с сочинениями протопопа Аввакума и отличное знание народных говоров, вынесенное из детских лет, проведенных в заволжской деревне.

Другое важное отличие стиля повествования в романе — максимальное сближение языка рассказчика с языком персонажей, когда авторское слово часто переходит в несобственно-прямую речь. Так достигается художественный эффект живой достоверности: эпоха сама рассказывает о себе голосами разных людей — современников.

Следует признать, что в рамках марксистской концепции истории, утверждающей закономерность и прогрессивность исторического процесса, ведущую роль народных масс и отвечающей требованиям эпохи активной личности, в условиях становления мифологии державной власти, А. Толстой действительно создал лучший советский исторический роман.

Исторический роман русской эмиграции. В то же время, когда советские писатели утверждали закономерность исторического развития к Октябрю, определяющую роль народных масс и прогрессивно мыслящей активной личности, за «железным занавесом», в русском зарубежье жил и работал писатель, который был убежден: главное действующее лицо истории — Его Величество Случай. **Марк Александрович Алданов (1889—1957)** так и писал эти слова с заглавных букв и в подтверждение своего взгляда на историю создал 16 романов, которые охватывают период с 1762 по 1952 год — от Петра III до Сталина.

Марк Александрович Ландау (Алданов — псевдоним, анаграмма его фамилии) родился в Киеве в богатой и интеллигентной семье, получил прекрасное образование, владел несколькими языками. В 1910 году закончил два факультета Киевского университета одновременно юристом и химиком. Ему принадлежит ряд серьезных работ в области химии.

В литературе дебютировал в 1915 году как литературовед-эссеист книгой «Толстой и Роллан», где доказывал силу реалистического метода. С тех пор Толстой всегда оставался для Алданова образцом писательского мастерства.

Свое отношение к октябрьским событиям 1917 года М. Алданов выразил, сравнив их с Армагеддоном, местом, куда, по «Откровению Иоанна Богослова (Апокалипсису)», «бесовские духи выходят к царям земли всей вселенной, чтобы собрать их на брань». Книга Алданова «Армагеддон» (1919) была конфискована большевиками, а писатель вынужден был эмигрировать.

В Париже он, химик и юрист по образованию, увлекся историческими изысканиями, днями просиживал в Национальной библиотеке над горою книг и в 1921 году (год столетия смерти Наполеона) дебютировал в художественной прозе, опубликовав роман «Святая Елена, маленький остров», посвященный последним дням жизни великого императора.

Однако в центре повествования не фигура поверженного императора, а история Сузи Джонсон, падчерицы английского губернатора острова Св. Елены, и Александра де Бальмена, преуспевающего русского дипломата, комиссара императора Александра I при плененном Наполеоне.

Так уже с первого своего произведения, уравнив «обыкновенных» людей и «великого» человека, Алданов утвердит свой интерес к личности, а не ее месту в исторической иерархии. Выбор в качестве повествователя обычного человека восходит к пушкинской традиции изображения истории «домашним образом» (глазами дворянского недоросля Петра Гринева), к толстовскому взгляду на историю через призму судеб множества весьма далеких от принятия исторических решений людей. У Алданова, как и у Л. Толстого и А. Франса, справедливо заметил М. Карпович, «история подается не в ее «парадном» аспекте, а в ее «человеческом, слишком человеческом» обличье. Алданова-романиста интересуют кулисы, а не фасад истории. История важна для него не сама по себе, а лишь поскольку она отражается на судьбе людей, и в первую очередь людей «неисторических».

В судьбу английской девочки из родовитой, но не слишком знатной семьи император Наполеон, покоритель мира и кумир романтической молодежи, вошел как «злой Бони», лишивший ее и других английских девочек традиционного обеденного десерта — сладкого пудинга, потому что злой Бони устроил доброй старой Англии континентальную блокаду. Он и предводительствуемые им страшные французы хотели погубить дорогую старую страну, но герцог Веллингтон и кузен Эдди победили злодея. Им немножко помогли русские, хороший народ, который живет в снегу с медведями, питается сальными свечками, но любит добрую старую стра-

ну до такой степени, что его король Александр и русский граф, фамилию которого невозможно выговорить, чтобы сделать приятное королю Георгу, даже сожгли свою столицу Москву, куда забрался шой Бони».

Алданов рассказывает о событиях жизни Сузи Джонсон и мировой истории при помощи тех слов и образов, которые соответствуют мировосприятию героини, т. е. использует несобственно-прямую речь. Как и А. Толстой, он использует способ повествования, обладающий удивительным эффектом: эпоха рассказывает о себе сама.

Несобственно-прямая речь у Алданова выполняет еще одну важную задачу: она создает очевидную ироническую тональность. К чему относится авторская ирония? К ограниченному английским снобизмом и обывательскими рамками восприятию исторических событий? Но сама Сузи Джонсон автор рисует весьма доброжелательно.

Такое же отношение у Алданова и к де Бальмену. С одной стороны, автор по достоинству оценивает ум этого человека, присутствующую ему русскую совестливость. С другой — любовные дела дипломата, его интерес к карьере вызывают столь же ироничное отношение Алданова, как и поведение людей из окружения опального Наполеона. Каждый из «верных до гроба» императору преследует личные мотивы: стать биографом великого человека, поймать луч отраженного света его славы или попросту унаследовать часть его богатства. Характерно, что алдановский Наполеон, подобно самому писателю, снисходительно относится к этому: таков род людской. Только в очень плохом настроении Бонапарт бросает генералу Гурго, в сотый раз повествующему, как он во время битвы спас императора от пики казака, что не видел в этот день рядом с собой ни казака, ни самого генерала.

В еще меньшей степени ирония М. Алданова относится к Наполеону. Созданная М. Алдановым фигура ссыльного императора резко отличается и от трагического Наполеона, вошедшего в русскую и европейскую романтическую поэзию, и от эгоиста, лицемера и ничтожества, каким увидел и запечатлел Бонапарта П. Толстой. Развенчанному герою не изменили ни его феноменальная память, ни колоссальная работоспособность. Более того, приумножился его человеческий и политический опыт. Но мир устал от его дел, а он утомился оттого, что не было больше дела.

Наполеон появляется на страницах повести бросающим камешки в речку и смеющимся оттого, что рыбешки, вспугиваемые падением, разлетались в стороны. Это зрелище вызывает смертельный ужас у блестящего дипломата де Бальмена: способный с одинаковой обстоятельностью вывязывать новомодным узлом шпалстук и примерять к своей судьбе роль заговорщика в некоем

Союзе Благоденствия, Бальмен внезапно осознает: «Какой вздор!.. Какой жалкий вздор были эти мечты: карьера, заговор, Пестель, Нессельроде!.. Этот человек, кидающий камешки в воду, был владыкой мира... Все пусто, все ложь, все обман...»

Относительность славы, тщетность суеты сует подчеркивает и конце романа анекдотическая и вместе с тем глубоко философская фигура садовника-малайца Тоби, никогда не слышавшего о Наполеоне. В час похорон Наполеона Тоби недоумевает, почему стреляют пушки, куда отправились все люди и сам «раджа» острова. И когда ему объясняют, что хоронят великого человека, покорившего весь мир, Тоби усмеяется про себя невежеству окружающих: ведь владыка мира, малайский раджа Сири-Три-Бувана, скончался много лет назад, еще до рождения отца его отца.

Очевидно, что алдановская ирония направлена не столько на отдельных персонажей (несовершенство рода людского заслуживает лишь снисходительной улыбки), сколько на сам исторический процесс. Алданов невольно вступает в полемику с толстовской идеей исторического фатализма. Как писал в рецензии на роман «Истоки» М. Карпович, редактор основанного Алдановым в США «Нового журнала», ни высокое небо Аустерлица, ни детские пеленки — два равноценных символа истинного существования для Л. Толстого — не способны удовлетворить его восторженного почитателя Алданова. В философском трактате «Ульмская ночь» писатель использует древнегреческое представление о двух судьбах человека и мира: *мойре* — неоторимой и всевластной и *тиохе* — определенности событий, которой человек может бросить вызов. Успех или неудача зависит тогда и от личности решившего сразиться с судьбой, от целей и средств, которые он избирает.

Умирающий Наполеон недоумевает: «Но ведь Господь Бог специально занимался моей жизнью... что же Ему угодно было сказать? Непонятно...» Так же загадочно совпадение оборванной записи в его школьной тетради по географии «Святая Елена, маленький остров...» со смертью именно на этом острове. «Что остановило мою руку? Да, что остановило мою руку?» — с внезапным ужасом спрашивает себя, приближенных или еще *кого-то* в последние мгновения жизни Наполеон.

Недавний любимец фортуны, а теперь печальный и смертельно усталый человек, Наполеон приходит в конце жизни к выводу, что своими победами и славой он обязан только случаю. Именно поэтому он прекращает диктовать историю своих походов: «Сам он слишком ясно видел роль случая во всех предпринятых им делах, в несбывшихся надеждах и неожиданных удачах».

Итак, Его Величество Случай — главное действующее лицо истории по Алданову: нет никаких предопределенностей — сама жизнь на Земле случайность, результат грандиозных и бессмыс-

ленных космических катаклизмов; ни божественный промысел, ни естественные законы не определяют развития событий. При этом принцип причинности не отрицается, но вместо единой цепи причин и следствий М. Алданов видит в истории бесконечное множество таких цепей. И если в одной цепи каждое звено действительно связано с предыдущим и последующим, то скрещение многих цепей, которое и лежит в основе события, зависит только от случая. Наиболее полно эти положения писатель сформулировал в итоговой книге «Ульмская ночь. Философия случая». Но они присутствуют и во всех его художественных произведениях.

«Основной стихией человеческого существования, — писал историк А. А. Кизеветтер, — Алданов считает то, что может быть названо иронией судьбы. Алданов на пространстве каждого своего романа несколько раз переходит от ничтожных происшествий к громким историческим событиям и обратно. Все эти переходы, при самом ярком различии жизненных красок, бьют в одну точку: и маленькие люди, участвующие в ничтожных происшествиях, и носители крупных исторических имен, разыгрывающие торжественные акты мировой истории, — оказываются на поверку в одинаковой мере жертвами этой самой иронии судьбы, которая одних людей заставляет копошиться в безвестности, в невидимых закоулках жизни, других возносит на высоты славы — зачем? Только штем, чтобы и тех и других привести в конце концов к одному шаменателю — на положение осенних листьев, которые крутятся, закручиваются и исчезают, подхватываемые жизненным вихрем...»¹

На первый взгляд такое понимание истории пессимистично и даже антигуманно. Но лишь на первый взгляд. Казалось бы, теологическая концепция (путь к Царству Божьему или к коммунизму) более продуктивна. Однако не случайно во имя святой цели инквизиция отправляла на костер тысячи, а диктатура пролетариата в ГУЛАГ миллионы людей.

Но если цели исторического развития нет, то и циничное «цель оправдывает средства» не существует. Напротив, остается только один вопрос: о нравственности или безнравственности средств. Больше того, там, где существуют разные вероятности, существует и возможность выбора между ними. А следовательно, повышается степень личной свободы и ответственности. Свобода для М. Алданова — непреходящая ценность, она выше всего, ее нельзя принести в жертву ничему другому, «никакое народное волеизъявление ее отменить не вправе: есть вещи, которые народ у человека отнять не может» («Ульмская ночь»). Наконец, там, где существует возможность выбора, в центре оказывается тот, кто выбирает.

¹ Современные записки. — 1926. — № 28. — С. 477.

Именно так следует понимать финал «Святой Елены...» Наполеон волей случая оказался на острове Св. Елены, стал изгнанником. Но далеко не случайным, а его существенным проявлением стал тот факт, что в предсмертный час полководец, увидев во сне вражеское нашествие на родную Францию, почти в агонии стал диктовать план отражения этого воображаемого нашествия. Так проявились в нем лучшие человеческие черты, то великое, что было в его характере и душе. В статье Г. Адамовича об Алданове не случайно возникает микросюжет о страшных обстоятельствах смерти французского философа Анри Бергсона: он «умер, говорят, с ужасной мыслью о призрачности всякой цивилизации и о первобытных дикарях, вторгшихся во Францию под предводительством дикаря — Гитлера — именно для того, чтобы иллюзий ни у кого не оставалось»¹. Почти за два десятилетия Алданов воссоздал эту ситуацию с ошеломляющей точностью предвидения и представил свой способ достойного существования в ней.

Философия случая не помешала проявлению писательского гуманизма, а, напротив, способствовала этому. В случайных обстоятельствах проявляется личная мораль человека, его вина и его свобода.

Уже в первом произведении М. Алданова обозначен и его постоянный принцип художественного воплощения исторической эпохи: энциклопедически образованный автор скрупулезно точен в воссоздании исторических деталей и подробностей (тот же А. А. Кизеветтер писал: «Здесь под каждой исторической картиной и каждым историческим сюжетом вы можете смело пометить: «С подлинным верно»). Но в отличие от Д. Мережковского Алданов не превращает свои романы в перечни предметов, вещей, исторических реалий. Описание вещного мира у него не самоцель, а та стихия, которая, меняясь в зависимости от эпохи, тем не менее является необходимым сопровождением человеческого существования и сопутствует человеку во все века.

Есть в «Святой Елене...» и подходы к главной теме всего творчества М. Алданова — революции. Свидетель социальных катаклизмов XX века, писатель искал прообраз революции в разных столетиях. Его Наполеон говорит, что революция страшная сила, так как ненависть бедняка к богачу не знает предела. Но еще важнее другой вывод Бонапарта: «Революция всегда ведь делается ради бедных, а бедные-то от нее страдают больше других. Я и после Ватерлоо мог бы спасти свой престол, если б натравил бедняков на богачей. Но я не пожелал стать королем жакерии... Я наблюдал ре-

¹ *Адамович Г.* Одиночество и свобода. — СПб., 1993. — С. 82.

полноцию вблизи, и потому ее ненавижу, хотя она меня родила. Порядок — величайшее благо общества».

Стремление исследовать феномен революции, найти параллели русской и Великой французской революции вызвало на свет следующий роман М. Алданова — «Девятое термидора» (1924). За ним последовали романы из русской истории конца XVIII — начала XIX века: «Чертов мост» (1925) (смерть Екатерины II, итальянский поход Суворова с его знаменитым переходом через Альпы), «Заговор» (история убийства Павла I) (1927).

Роман «Святая Елена, маленький остров», написанный первым, занял в тетралогии «Мыслитель» место финала и по хронологии исторических событий, и по глубине и насыщенности историко-философских размышлений, воплотившихся в яркие художественные образы. Само название тетралогии пришло из «Святой Елены...»: в болезненном видении Наполеону является химера с крыши собора Парижской Богоматери. В фигурке «дьявола с горатым носом, с хилыми руками, с высунутым над звериной губой языком» скрывается символ истории, «Дьявол-мыслитель», воплощение иронии, случайности и отрицания законов разума.

Это еще одно отличительное свойство Алданова — исторического романиста: умение найти точную символическую деталь, ярко и образно передающую сложность и многозначность исторического или философского понятия. Как правило, символичны алдановские заглавия. Одно из них, «Ключ» (1929). Так называется первый роман и вся трилогия о судьбах русской интеллигенции во время революций 1917 года и в эмиграции, которая включает в себе сущность концепции истории Алданова. Есть мир А, видимый, обусловленный законами разума и правилами морали, а потому айгранный и фальшивый, и мир В — тайный, иррациональный, но более подлинный и могущественный. Этот мир, прорываясь наружу, как правило, несет с собой зло: гибель, революции и войны. Вот почему, по мнению героев романа, хорошо бы дверь между ними закрыть на ключ, а ключ-то и выбросить. К сожалению, это выше сил человеческих. А может быть, к счастью? В мире, являющемся ареной для игры случая, подверженном порывам стихийных сил из ирреального мира, для Алданова всегда существовало печное. Уже в «Заговоре» один из героев утверждал, что как это ни удивительно, но все зло, происходившее за тысячелетия, не истребило культуры и, может быть, культура и не нуждается в защите, если пережила века крови и зла. Иррациональный мир — источник не только зла, но и величайших сокровищ человеческого духа — искусства и любви. Браун, герой «Ключа», перед самоубийством говорит, что «самое волнующее из всего была политика, самое разумное — наука, а самое лучшее, конечно, — иррациональное: музыка и любовь».

Не поддающаяся определениям, но вечно живая культура — единственная надежда М. Алданова. Высшая миссия человека — быть ее хранителем в мире зла.

Марк Алданов занимает особое место в истории русской литературы и как реформатор жанра исторического романа. Его восторженное отношение к учителю и кумиру Л. Н. Толстому (Алданов писал, что каждый исторический романист должен усвоить художественные приемы Толстого, как каждый русский поэт должен усвоить музыку пушкинского стиха) не помешало ему создать свою теорию исторического повествования. В XX веке исторический роман — полифонический жанр, синтезирующий в своей художественной структуре и драматизированные элементы (диалоги), и публицистические высказывания автора, и философское содержание, и его поэтическое воплощение. Таков последний роман, вышедший при жизни писателя, — «Живи как хочешь» (1952). В нем Алданов использует с той же долей понимающей иронии, с какой он относился к «суете сует» — истории человечества, приемы жанров массовой культуры, мелодрамы и детектива; с весьма условными мотивировками собирает своих героев из «Ключа», «Бегства», «Истоков» на океанском теплоходе, идущем в Америку, чтобы развязать все запутанные сюжетные узлы и закончить настоящим голливудским хэппи-эндом. Даже персонажи наполеоновской эпохи включены в сюжет: в романе есть вставной элемент, пьеса «Рыцари свободы», действие которой происходит в день кончины великого изгнанника. Таким образом, и первое произведение Алданова — роман «Святая Елена, маленький остров» оказывается вовлеченным в события послевоенных лет.

Свободу творческого мышления Алданова, никогда не рассуждавшего о «новом искусстве», отметил еще Г. Адамович. Он писал о «смелости» и «твердости» как самых существенных чертах писателя, значительно расширившего эстетический диапазон жанра исторического романа. Однако все новаторские приемы Алданова никогда не уводили его прочь от открытий русской классики. Его определение специфики жанра: «Искусство исторического романиста сводится (в первом приближении) к «освещению внутренностей» действующих лиц и к надлежащему пространственному их размещению, — к такому размещению, при котором они объясняли бы эпоху и эпоха объясняла бы их», — прямо связано с пушкинским «...под словом *роман* разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании».

И смелое использование Алдановым приемов массовой литературы задолго до того момента, когда это явление привлекло внимание критики, можно трактовать как развитие традиций русской литературы XIX века. Криминальная интрига лежит в основе сю-

ста многих его произведений — ведь, по убеждению писателя, вся мировая история криминальна. Но у Алданова и в этом был великий предшественник — Ф. М. Достоевский, часто находивший фобулы своих романов в уголовной хронике. И хотя в своей не любви к творчеству Достоевского писатель признавался не раз, трудно не согласиться с современником Алданова — Г. Адамовичем и нашим современником — американским ученым С. Николсом Ли: тень Достоевского витает над прозой Алданова. Авантюрный сюжет помогает ему, как и Достоевскому, устранить границу между исключительным и повседневным, сделать более легким путь читателя через лабиринт философских теорий и представить человека в экстремальных обстоятельствах «вечным и равным самому себе» (М. М. Бахтин).

Заговоры, убийства, интриги, тайны придают исторически достоверной прозе Алданова *занимательность*. Как писал Г. Адамович, «если бы он когда-нибудь решил пересказать легенду о сотворении мира или басню о стрекозе и муравье, то и это, вероятно, сумел бы сделать так, что от книги трудно было бы оторваться...».

Самые важные черты поэтики Алданова, о которых мы упомянули, суть не только выражение эстетических пристрастий и литературной техники. В них воплощается мировоззрение писателя, основа которого — чувство ответственности за человека и жизнь в целом.

«Книги Алданова — грустные и трезвые книги» (Г. Адамович), и главная их цель — утверждение вечности культуры, даже в лишенном смысла и цели историческом процессе. Мысль о бессмертии нравственности и искусства, несмотря на господство случая и иррациональность бытия, пронизывает всю многотомную серию романов и повестей М. Алданова.

Очевидно, что метасюжет русской исторической прозы 20—30-х годов — *власть и народ в ситуации исторического перелома* — объединяет, несмотря на различие историософских концепций, советскую литературу и литературу русского зарубежья единой художественной задачей: осмыслить пути послереволюционной России и феномен революции в истории. При явном преобладании государственно-державной линии в историческом романе социалистического реализма, в большой мере регламентированной господствующей идеологией, классическая традиция постижения истории «домашним образом», через судьбу частного человека, продолжала развиваться и в идеологически неблагоприятном климате формирующегося тоталитарного государства. В литературе русского зарубежья проблема «Человек в истории» становится идеологическим центром, обусловившим выбор эпох и героев и нравственно-философскую доминанту исторического сознания.

Как показало время, эти разнородные элементы, составляющие общую картину русской исторической прозы 20—30-х годов, обогатили «эстетику истории» открытиями в сфере поэтики жанра и во многом определили тип художественно-исторического дискурса конца XX века, своеобразно преломившись в творчестве представителей новой «державной» тенденции (Д. Балашова, В. Пикуля, В. Иванова) и писателей, наследовавших классическую традицию (Ю. Трифонова, Б. Окуджавы, Ю. Давыдова, М. Харитонова).

Темы курсовых и дипломных работ

1. «Борьба за историю»: формирование советской исторической прозы 1920—1930-х годов.
2. Революционное переустройство мира в исторических концепциях М. Алданова и А. Толстого.
3. «Гуманист, не веривший в прогресс» (исторический романист М. Алданов).
4. Вечные типы истории («революционер», «интеллигент», «художник») в романистике М. Алданова.
5. «Ирония истории» в романе М. Алданова «Святая Елена, маленький остров».
6. Традиции Л. Н. Толстого в исторической прозе М. Алданова.
7. Образ Наполеона в русской литературе XIX—XX веков (А. Пушкин, М. Лермонтов, Л. Толстой, М. Алданов).
8. История и идеология в изображении личности и реформ Петра I (на примере романа А. Н. Толстого «Петр Первый»).
9. «Становление личности в эпохе» (образ Петра I в романе А. Толстого).
10. Образ Петра I в русской литературе XVIII—XX веков.
11. Роман А. Толстого «Петр Первый» как произведение социалистического реализма.
12. «...Я искал в этой теме разгадки русской государственности и русского народа» (А. Н. Толстой).
13. «Там, где кончается документ, я начинаю... Историческая точность и художественный вымысел в прозе Ю. Н. Тынянова.

Литература

- Бердяев Н. А.* Смысл истории. — М., 1990.
- Исупов К. Г.* Русская эстетика истории. — СПб., 1992.
- Каверин В. А., Новиков Вл.* Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. — М., 1988.
- Кларк К.* Советский роман: История как ритуал. — Екатеринбург, 2002.

М. А. Алданов

Адамович Г. Одиночество и свобода: Литературно-критические статьи. — СПб., 1993. — С. 71—83.

Карпович М. М. Алданов в истории // Новый журнал. — 1956. — № 47. — С. 255—260.

Ульянов Н. И. Памяти М. А. Алданова // Русская литература. — 1991. — № 2.

А. Н. Толстой

Баранов В. Споры и ...кредиторы // Вопросы литературы. — 1989. — № 7.

Добренко Е. «И падая стремглав, я пробуждался...» // Вопросы литературы. — 1988. — № 8.

Крюкова А. М. Толстой и русская литература: Творческая индивидуальность в литературном процессе. — М., 1990.

Поляк Л. М. Алексей Толстой — художник. — М., 1964.

Толстой А. Стенограмма беседы с коллективом редакции журнала «Смена». Мой творческий опыт рабочему автору // Собр. соч. В 10 т. — М., 1961. — Т. 10. — С. 207—213, 239—247.

Михаил Шолохов

(1905—1984)

Михаил Шолохов художественно воплотил характер и судьбу русского человека в трагическом XX веке. Развивая толстовские традиции, писатель создал полнокровные эпические картины народной жизни в ее решающих моментах: мировых войнах, революции, переломных годах коллективизации.

Творческая биография писателя. До недавнего времени считалось, что самым достоверным источником данных о жизни Шолохова является его автобиография (1934). Лишь в 1990-е годы усилиями ряда исследователей, среди которых особо следует назвать ростовского историка Г. Сивоволова и московского писателя и критика В. Осипова, удалось доказать, что жизнь М. Шолохова не укладывается в рамки того, что сам писатель захотел сказать о себе, что она так же незаурядна и драматична, как и судьбы его героев.

Михаил Александрович Шолохов родился 11 (24) мая 1905 года на одном из хуторов станицы Вёшенской Донской области. Отец его — 2-й гильдии купец Александр Михайлович Шолохов. Мать — дочь крепостного крестьянина Анастасия Черникова. Семья Шолоховых была против того, чтобы Александр брал себе в жены неровню, и ее, беременную, насильно выдали замуж за пожилого вдового казака. Только в 1913 году, после смерти казака, родители Шолохова обвенчались и произошло официальное его усыновление. А до этого на долю ребенка выпала сложная жизнь незаконнорожденного «нагульного» сына — «нахаленка». Мальчик поступает в Каргинское церковно-приходское училище, затем учится в частной московской гимназии Г. Шелапутина, в Богучарской мужской гимназии и заканчивает учебу уже в Вёшках накануне революции.

Михаил Шолохов был свидетелем трагических событий Гражданской войны на Дону. Он воочию наблюдал, как накатывались на Вёшенскую то красные, то белые войска. Видел, как встречали колокольным звоном казачьего генерала Секретева. Он был свидетелем обстрела красными станицы Вёшенской, конвоирования ка-

иками пленных красноармейцев, прилета аэропланов из Новочеркасска, наконец — Вёшенского восстания. Все эти события отложились в памяти будущего писателя и преобразованные его талантом вошли в роман «Тихий Дон».

В 1920 году на Дону установилась советская власть. Юный Шолохов, вопреки интересам и убеждениям своей семьи, безоговорочно занял революционную позицию, принимал участие в «качичьих посиделках» — собраниях местных комсомольцев и беспартийных казаков, работал какое-то время школьным учителем: ликвидировал неграмотность. В некоторых источниках можно найти утверждение, что Шолохов был если не руководителем, то душой комсомольской организации. На самом деле комсомольцем он не был и, более того, в комсомол заявление не подавал: знал, что его бы и не приняли — по меркам того времени он относился к числу детей эксплуататоров.

Шолохов ставит в это время любительские пьесы собственного сочинения, работает в Каргинском исполкоме на должности «журналиста», а осенью 1922 года перебирается в Москву. Зарегистрировавшись на бирже труда, он несколько месяцев живет на средства, добытые трудом чернорабочего. И только осенью 1923 года устраивается в жилуправление и с этого времени начинает посещать литературные вечера и семинары группы «Молодая гвардия» на Покровке.

В 1924 году после первых литературных неудач Шолохов возвращается на Дон, женится на дочери бывшего станичного атамана Марии Громославской и пишет «**Донские рассказы**», принесшие ему успех: их печатают ведущие журналы, издают и отдельной книгой, высоко оцененной А. С. Серафимовичем. Успех сопровождается и второй сборник писателя «Лазоревая степь».

В 1925 году Шолохов начал работу над «**Тихим Доном**». Первые две книги романа были подвергнуты оглушительной критике неистовых ревнителей «классовой чистоты литературы»: писателя обвиняли в идеализации патриархальной деревни, в отходе от классовой непримиримости к казачеству, значительная часть которого не поддержала большевистскую революцию. Третья книга была задержана в печати, что породило версию о плагиате, которая преследовала писателя не только до конца жизни, но и после смерти. В 1931 году при активной помощи Горького и в его доме произошла встреча молодого писателя со Сталиным, которая решила судьбу романа и самого Шолохова. Итоговая резолюция: «Изображение хода событий в третьей книге «Тихого Дона» работает на нас, на революцию. *Сталин*».

Работу над романом Шолохов совмещал с интересом к современной жизни земляков, к происходящей на Дону коллективизации, воспринятой им как осуществление вековой мечты народа об

общинной жизни. В 1932 году в печати появляются первые главы романа «С потом и кровью», который издатели переименовывают в «*Поднятую целину*» в соответствии с цитатой из одной из сталинских речей о «громадном значении обработки целины». Сам М. Шолохов по поводу этого пишет своему наставнику Е. Г. Левицкой: «На название до сих пор смотрю враждебно. Ну что за ужасное название! Ажник самого иногда мутит. Досадно». В многочисленных интервью писатель обещал скорейшее появление продолжения. Но его не последовало. Вместо романа в апреле 1933 года М. Шолохов пишет Сталину письмо о «пытках, избиениях и надругательствах», которым партийные функционеры подвергали колхозников во время хлебозаготовок. И хотя генеральный секретарь партии большевиков в ответном письме обвинил писателя в «однобокости» оценок, в том, что он защищает саботажников, ведущих «тихую войну с советской властью»¹, на Дон была послана комиссия ЦК. Многие из арестованных и даже приговоренных к расстрелу были освобождены, на Дон пришли эшелоны с семенами и продовольствием.

В 1937 году над жизнью писателя нависла угроза ареста по сфальсифицированному обвинению в контрреволюционном заговоре на Дону. Шолохову пришлось бежать в Москву, где он добился встречи со Сталиным и признания на заседании Политбюро ЦК ВКП(б) своей полной невиновности.

Драматизм XX столетия в полной мере воплотился в завершающей книге «Тихого Дона» (1940).

В Великую Отечественную войну писатель работал военным корреспондентом «Правды». Из его многочисленных статей и репортажей наибольшую известность получил рассказ «Наука ненависти». В 1943—1944 годах в «Правде» и «Красной звезде» начали печататься главы романа «**Они сражались за Родину**».

Однако трагические события предвоенных лет не прошли бесследно. После войны М. Шолохов надолго замолчал. Лишь в 1956 году появился рассказ «Судьба человека», положивший начало новому осмыслению военной темы в отечественной литературе. Герой рассказа рядовой Андрей Соколов, бывший военнопленный (тема — табуированная в советской литературе). Изображение его жизненного пути, вместившего в себя больше, чем по силам вынести одному человеку, составляло два полюса произведения. На одном из полюсов — трагическая судьба конкретной *личности*, человеческой единицы — и в этом было знамение времени, когда литература наконец получила возможность от изображения подви-

¹ Полностью переписка М. А. Шолохова и И. В. Сталина опубликована в книге «Писатель и вождь». (М., 2002).

гов масс обратиться к запечатлению судеб отдельных людей на войне. На другом же полюсе — та степень обобщения, которая позволяет говорить, что судьба Андрея Соколова — это судьба всего русского народа, прошедшего страшную войну, фашистские лагеря, потерю самых близких людей, но не сломавшегося окончательно. Такое сочетание в рамках одного произведения конкретности и монументальности, частного и общезначимого больше характерно для жанра эпопеи. И недаром критики заговорили о произведении Шолохова как о «рассказе-эпопее» (Л. Якименко). Каждый момент личной истории Андрея Соколова, каждый поворот его судьбы, воспринимаясь как глубоко индивидуальные, одновременно проецируются на историю, на судьбу родного ему народа, неотъемлемой частью которого он является.

Форма рассказа в рассказе, когда герой чуть ли не извиняющимся тоном повествует свою жизнь, а рассказчик видит героиню описываемых событий, позволила писателю, с одной стороны, обрести стиль, позволяющий не впасть в ложную патетику, найти суровые реалистические краски; с другой — подчеркнуть восхищение этим человеком. Наконец, неоднократно акцентируемая мысль об одинаковости судеб и взглядов рассказчика и героя дала М. Шолохову еще одну возможность типизировать судьбу Соколо-

Рассказ «Судьба человека» оказал воздействие как на эпическую (К. Симонов, Ю. Бондарев), так и на лирическую (Г. Бакланов, И. Богомолов, В. Росляков, В. Кондратьев) военную прозу 50—60-х годов.

В 1959—1960 годах увидела свет вторая книга «Поднятой целины». Если в первой части романа Шолохова интересовала общая тенденция развития русского крестьянства (отсюда — драматизм сюжета; наличие в романе большого количества массовых сцен, каждая из которых отражает очередной этап пути к новым идеям; интерес к наиболее типичному пути крестьянина-середняка Кондрата Майданникова), то во второй части романа внимание писателя привлекает судьба отдельного человека из народа.

Очередным потрясением для писателя стала история с публикацией в 1969 году новых глав из романа «Они сражались за Родину». Рассказанная в них правда о репрессиях 1937 года не устраивала власти предрезающие. И лишь после настойчивых обращений писателя к Л. И. Брежневу и секретарям ЦК несколько глав были все-таки напечатаны в «Правде», хотя и в искаженном виде.

Трагедия большого художника завершилась тем, что после обращения из ЦК КПСС без каких-либо комментариев текста романа «Они сражались за Родину» М. Шолохов убедил себя, что партии не нужна его книга о войне, и сжег рукопись.

К концу жизни дважды награжденный Золотой Звездой Героя Социалистического Труда, удостоенный Ленинской и Государст-

венной премий, увенчанный высшей мировой литературной наградой — Нобелевской премией, Шолохов все чаще оказывался в трагическом разладе между искренними убеждениями в правоте партийной линии и реальностью. Писателю всю жизнь приходилось искать пути, как, не изменяя своим принципиальным убеждениям, сохраняться в *советской* литературе. Справедливые требования связи литературы с жизнью, с которыми он выступал на Втором съезде писателей СССР и XX съезде КПСС, соединялись у него с ерничеством и несправедливыми нападками на собратьев по перу. Продолжая в художественных книгах гуманистические традиции Л. Толстого, он мог в своих публицистических выступлениях занимать крайне противоречивые позиции: то высказываться за публикацию неблизкого ему романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», то поддерживать и защищать судебные процессы над инакомыслящими. Его подпись стоит как под многими чрезвычайно полезными документами в защиту уничтожаемой природы, так и под различными антидемократическими обращениями в ЦК КПСС, стиль которых далек от того яркого русского языка, коим написаны его собственные произведения.

*Художественный мир М. Шолохова*¹ можно рассматривать в двух аспектах: идейном и собственно художественном. К идейному относятся две основные черты творчества Шолохова. Первая — *интерес к народной судьбе на решающих этапах истории*. «Тихий Дон» разворачивает перед читателем монументальные картины Первой мировой и Гражданской войн, времени критического, страшного. С эпохой братоубийственной Гражданской связаны и «Донские рассказы». С «эпохой великого перелома», а вернее сказать «надлома» или «разлома» русской деревни, — «Поднятая целина», роман, где очень тонко за внешней «революционностью» спрятана народная правда и философские обобщения (недаром авторское название романа «С потом и кровью» является цитатой из «Фауста» Гёте, из той сцены, когда мартышка развалившуюся корону Мефистофеля пытается склеить «потом и кровью, как все царства на земле склеены»). В рассказе «Судьба человека» само название говорит о единстве народа, во время Великой Отечественной войны. Шолохов воспринимает XX век как наиболее трагический в истории человечества. Литературоведами подсчитано, что из двадцати рассказов, включенных писателем в донской цикл, в десяти герой погибает, в пяти подвергается пыткам или ранен, в четырех — должен убить близких. Убийства, вызванные жестокостью революционного времени и жестокостью войны (это и многочисленные сцены из «Тихого Дона», и убийство

¹ Раздел написан совместно с А. И. Грищенко.

дателя Крыжнева в «Судьбе человека»), лежат и на совести народа, и на совести эпохи.

Вторая идейно значимая черта, которая, конечно, связана и собственно художественным аспектом, — это *изображение национального характера в разных типах*. Здесь нужно выделить характеры мужские и женские. Из мужских характеров, на первое, самый значительный, самый противоречивый и многоплановый — Григорий Мелехов, одно из воплощений русского человека, колеблющегося, оказавшегося между двух зол, как вить на распутье, и стоящего между двумя огнями. Это по-своему архетипический образ. К нему же применима идея пути, нравственного поиска, приведшего героя к соборности, всеединству жизни в семье, в природе, в миру и мире. В свою очередь рассказ «Судьба человека» обрамляет символическая картина Пути, по которому ранней, первой после войны весной бредут к своему будущему Дому Отец и Сын, — и каждый из этих образов говорит о ценности жизни, о том, что пока жива в человеке способность любить, народ бессмертен. Герой рассказа, Андрей Соколов, может рассматриваться с двух позиций: как типичный представитель русского народа, его обобщенное воплощение, и с другой — как личность, человеческая единица, попавшая в жестокий водоворот истории, но тем не менее нашедшая в себе силы сопротивляться, не падать духом, а продолжать жизнь. При этом очень важно, что образ Соколова не имеет ничего общего с официозным, насквозь политизированным образом советского воина-победителя, богатыря советских былин. Мало того, он беспартийный, прошедший через фашистский плен, т. е. официально — амнистированный предатель.

Из женских характеров можно выделить два типа, идущих сквозь всю русскую литературу: первый — от пушкинской Татьяны, второй — от героинь Достоевского, Настасьи Филипповны и Грушеньки. К первому типу, страдательному, покорному, но глубоко правдивому, к типу женщины-хранительницы, женщины-матери относятся образы Ильиничны и Натальи из «Тихого Дона». Ко второму же, активному, берущему все от жизни и сгорающему то от страсти, то от стыда, можно отнести образы Аксиньи и Дарьи в том же «Тихом Доне».

Не случайно во многих произведениях Шолохова встречаются образы детей — носителей будущей жизни («Шибалково семя», «Нахаленок», «Жеребенок», «Судьба человека», не говоря уже о финале «Тихого Дона»). Благодаря этим образам у читателя не возникает ощущения бессмысленности бытия. Для всех произведений писателя характерна вера в бессмертие и торжество жизни.

Совершенно иначе, почти «эзоповым языком», строится система образов в «Поднятой целине». Современники, намеренно вве-

денные в заблуждение писателем кажущейся прямолинейностью, считали, что этот роман о торжестве социальных преобразований советской власти, о том, как пролетарий, объединенный с колхозником, учит жизни отсталого мужика. В первой части романа это действительно так. Главные герои-коммунисты: ленинградский рабочий Семен Давыдов; секретарь партийной ячейки Макар Нагульнов, крайне левый и беспощадный к врагам революции; председатель сельсовета Андрей Разметнов, самозабвенно работающий на советскую власть, — все они представлены героями однозначно положительными, и все они действительно учат мужика. Середняк Кондрат Майданников оказывается хорошим учеником, положительным крестьянином, вступившим в колхоз. Другие мужики, типа кузнеца Ипполита Шалого, для советской власти весьма подозрительны и поэтому тоже «учатся» у «прогрессивных» руководителей. Во второй же части романа все герои меняются. Коммунисты остаются главными и положительными персонажами, но Майданников уходит на задний план, зато вместе с Ипполитом Шалым на передний план выступают такие же крепкие середняки, как Аржанов и Устин Рыкалин. Теперь они «учат» коммунистов. Особое место в обеих частях занимает образ деда Шукаря, восходящий к русскому архетипу юродивого. В нем трагедия народа переосмысливается через юмор, шутку, замаскированную под бессмыслицу мудрость. Таким образом, народ уже сам оказывается выше партийцев, потому что несет в себе правду общечеловеческую, а не узкоклассовую. Так же сам Шолохов в общечеловеческий план умело переводит социальные мотивы. Пример тому — убийство матери ярим врагом советской власти Островновым. Герой оказывается преступником не только по советским, но и по всеобщим законам, и нет ему оправдания. Итак, еще одна особенность шолоховского творчества — *перевод социального в общечеловеческое*.

К чисто художественному аспекту можно отнести *использование народной поэтики*. Достаточно вспомнить эпиграфы к «Тихому Дону» — старинные казачьи песни, в контексте которых следует рассматривать образность романа в целом. К такой, *традиционной*, черте творчества писателя следует отнести и народное понимание природы как параллели человеческому миру с одной стороны, и как части мира в целом, в том числе слитого с ней мира человеческого. Природа берет на себя не свойственную ей ранее в традиции русской литературы функцию — *философскую*.

В творчестве Шолохова также прослеживается и литературная традиция, главным образом *традиция Льва Толстого*. Это, во-первых, эпичность, во-вторых «мысль народная», связанная с пониманием истории как роевой жизни, в-третьих, такое же пристальное внимание к образам носителей народной мудрости и,

и четвертых, это вполне определенная антивоенная направленность. Шолохов, как и Толстой, вскрывает противоестественную, человеческую сущность войны.

Одной из наиболее ярких художественных особенностей Шолохова является его *язык*, который отличают интонационное богатство, насыщенная образность, близость к орнаментальной прозе. Писатель широко использует диалектизмы и образцы народной речи в пословицах, поговорках, вставленных в текст песен, даже молитвы, в которых христианская вера усвоена по-народному, почти язычески.

«Тихий Дон»

«Тихий Дон» (1928—1940) — самое значительное произведение Шолохова, принесшее ему мировую славу; роман-эпопея — художественное полотно народной жизни на переломном этапе конца XIX — первой трети XX века.

Краткая, но энергичная завязка сообщает об истории рода Мелеховых с середины XIX века, когда после русско-турецкой войны Прокофий Мелехов привез в хутор жену-турчанку; любил ее, носил на руках на макушку кургана, где они оба «подолгу глядели в степь», а когда над ней нависла угроза, защищал с шашкой в руках. Так с первых страниц появляются в романе гордые, способные на большие чувства, свободолюбивые люди, труженики и воины. В страшной сцене убийства Прокофием обидчика его жены выявляется и еще одна важная для писателя идея: защита рода, семьи, потомства. Вопреки традиции советских писателей 20-х годов изображать дореволюционную жизнь народа цепью ужасов, Шолохов откровенно любит казачью жизнь. Поэтические описания ловли рыбы сменяются рассказом о конных состязаниях, об играх. Многочисленные песни, в которых воплотились народные представления о жизненных ценностях, соединяются с поэтическим и одновременно не лишенным юмора рассказом об обряде сватовства. Но больше всего и подробнее всего представлены в романе эпизоды трудовой жизни казаков. Только в двух первых главах писатель дважды рисует картины косьбы трав, жита; подробно описывает душевное состояние крестьянина на пахоте. Критики-современники обвинили писателя в идеализации прошлого. Самые же ретивые из недоброжелателей присвоили создателю «Тихого Дона» оскорбительное прозвище «подкулачника».

Разумеется, никакой идеализации в книге нет. «В каждом курене горько-сладкая жизнь», — говорится в романе. Писатель не скрывает и склонности казаков к суеверию (жену Прокофия они заподозрили в ведьмачестве), и суровости их нравов (достаточно вспомнить предысторию Аксиньи). Позднее Шолохов скажет и об

опасном чувстве исключительности, присущем многим казакам. И все же не в этом видит создатель «Тихого Дона» основополагающие качества казачества. Его привлекает эпос народной жизни, ее мудрое здоровое крестьянское начало.

Мирный труд, продолжение рода, единение человека с природой — вот те шолоховские идеалы, по которым, как по камертону, должна настраиваться история. Всякое отступление от этой веками налаженной жизни, от народного опыта грозит непредсказуемыми последствиями, может привести к трагедии народа, трагедии человека.

XX век чреват такими катаклизмами, которые нарушили музыку народной жизни. На это нацеливают оба эпиграфа романа. Один — о земле, засеянной казацкими головами, полной сиротами, о Доне, наводненном материнскими слезами. Другой — о помутившемся тихом Доне. Подобно Пушкину, предварившему в «Медном всаднике» печальный рассказ величественной картиной Петербурга, Шолохов предваряет свой роман описанием нормального человеческого бытия.

Антитезой норме становится в «Тихом Доне» война 1914 года: мирная сцена косьбы жита прерывается тревожным известием о мобилизации. Поэтические картины нелегкого, но дружного труда сменяются контрастными по тону деэстетизированными зарисовками «визга, драки, гневного ржания»; спокойные домашние разговоры и беседы уступают место хаосу многоголосия. «Милая ты моя... говядинка», — говорит о новобранцах, едущих на фронт, на мгновение появляющийся в романе пьяненький старичок-железнодорожник.

Да и в собственно авторских оценках и описаниях отчетливо сквозит неприятие войны. «Земля ахнула», «лицо земли взрывали», «хлеба топтала конница», неубранные «колосья скорбно шуршали», «великое разрушение и мерзостная пустота» — вот далеко не полный перечень авторских описаний начала войны. «Безрадостно дикая» жизнь порождает жестокость и безумие (сцены грабежа и избиения еврея, изнасилования Франи), тоску и недоумение. Обесценивается человеческая жизнь. Контрастом к воспоминаниям деда Гришаки (часть первая, гл. XXII) о том, как он не стал «срубать» турецкого офицера («Человек ить»), становится убийство Григорием Мелеховым австрийского солдата. Смерть у Шолохова никогда не эстетизируется. Она отвратительна — и потому полна натуралистических подробностей. Ярким подтверждением этому служит и эпизод смерти Егора Жаркова, и рассказ об убитых офицерах и отравленном газом солдате. «Цвет казачий покинул курени и гибнул там в смерти, во вшах, в ужасе». Вслед за Л. Толстым, умевшим в неожиданном ракурсе показать привычное и сделать его

испривычным (прием этот называется *остранением*), показывает Шолохов схватку легендарного казака Крючкова с немцами.

Война, по Шолохову, разлагает души людей, убивает в них человеческое. «Я, Петро, уморился душой, — говорит Григорий Мелехов брату. — Будто под мельничными жерновами побывал, перемяли они меня и выплюнули». «Гниль и недоумение комкают душу» — одному Григорию. Все чаще вспоминают казаки родные степи, в песнях изливают тоску по Дону и по родной земле.

Но и там, на Дону, жизнь разладилась. Не раз скажет писатель о несчастьях жен и матерей по погибшим на войне. И даже солнце у него будет «по-вдовьему обескровленным». Долгое отсутствие мужиков приводит к развалу хозяйств, к тоске и страданиям одних жалимерок, прямому разврату других. «В эти годы, — пишет Шолохов, — шла жизнь на сбыв — как полая вода в Дону».

Вот почему с симпатией описывает художник мирную встречу казака Валета и немецкого солдата (часть четвертая, гл. III), противопоставляя ее бессмысленной бойне, описанной в той же главе. Вот почему одобряет он отказ казаков вмешаться в петроградские события 1917 года и их уход на Дон.

Однако радость мирной жизни омрачается воспоминаниями об убитых и не вернувшихся. В эпическое повествование вливается лирический голос автора. В нем страдание и одновременно философское напоминание о краткости земного бытия, о необходимости сохранения жизни: «И сколько ни будут простоволосые казачки выбегать на проулки и глядеть из-под ладоней — не дожидаться милых сердцу! Сколько ни будет из опухших и выцветших глаз ручиться слез, — не замыть тоски! Сколько ни голосить в дни годовщины и поминок — не донесет восточный ветер криков их до Галиции и Восточной Пруссии, до осевших холмиков братских могил!.. Травой зарастают могилы, — давностью зарастает боль. Ветер зализал следы ушедших, — время залижет и кровавую боль и память тех, кто не дождался родимых и не дождетя, потому что коротка человеческая жизнь и не много всем нам суждено истоптать травы...

Этот лирический монолог переходит в эпическое описание послевоенного затишья, чтобы вновь завершиться скорбным голосом автора: «Вернувшиеся с фронта казаки не чуяли, что у порогов куреней караулят их горшие беды и тяготы, чем те, которые приходилось переносить на пережитой войне».

Название этому несчастью — Гражданская война.

Вину за начало междоусобной бойни Шолохов-публицист возлагает на Корнилова (часть четвертая, гл. XVIII). Однако Шолохов-художник решает эту проблему значительно сложнее и глубже.

В романе настойчиво подчеркивается, что рядовые казаки, изголодавшиеся по земле, по труду, наслаждавшиеся незатейливым

семейным счастьем, войны не хотели. Мысль народную, как это часто бывает у Шолохова, выражают эпизодические персонажи. Так Яков Подкова, проважавший делегатов на съезд фронтовиков, напутствовал их, подчеркивает автор, «давно заготовленной в уме фразой: «На съезде постарайтесь, чтобы было без войны дело. Охотников не найдется». О том же «вымученными, шершавыми фразами» говорил уже на самом съезде безымянный делегат 44-го полка: «Обойтись нам без кровавой войны... Чтоб покончилось оно все тихо-благо».

Но это нормальное желание несовместимо с политическим экстремизмом борющихся партий. Шолохов видит: у генерала Каледина «много тождественного» с председателем Военно-революционного комитета Подтелковым. В IX—XII главах пятой части Шолохов мастерски показывает, что все их речи, «уверенные», полные «зрелой силой», — игра. Каждая сторона, произнося правильные слова, стремится выиграть время и овладеть обстановкой. В период мирных переговоров начинается наступление Чернецова, а разумное желание Голубова и Мелехова не проливать кровь пленных казаков наталкивается на безрассудную жестокость Подтелкова, расстрелявшего и порубавшего офицеров. (Натурализм этого эпизода, как всегда в «Тихом Доне», свидетельствует о неприятии автором крови.)

Композиционным принципом построения пятой—седьмой частей романа становится *антитеза*: мирная трудовая жизнь, круговорот природы, любовь — война, смерть, жестокость воюющих сторон. Описания грубого разгона красными Малого войскового круга — так или иначе, но избранного казаками и отражающего их мнения; крутые суды и расправы ревтрибуналов, расстреливающих простых казаков; сцены бесчинства разложившихся красногвардейцев в хуторах и станицах соседствуют с рассказами о работе военно-полевых судов Войска Донского, расстрелах и розгах, о порубанных с особой жестокостью красных.

Жестокость вызывает ответную жестокость. Все натуралистичнее становятся сцены убийств. В них участвуют уже и мирные жители. Особенно страшна сцена убийства Дарьей своего кума Ивана Алексеевича Котлярова. Злоба и месть распространяются на семьи воюющих, на стариков и детей. Отвратительны садистские наклонности палача Митьки Коршунова, вырезавшего всю семью Кошевых. Но не менее гнусны и «подвиги» самого Кошевого, убившего деда Гришаку и спалившего множество домов своих врагов. «Они одной цены, что, скажем, свояк мой Митька Коршунов, что Михаил Кошевой», — справедливо считает Григорий Мелехов. «Все мы душегубы», — оправдывается Кошевой. И в этих словах самая большая трагедия Гражданской войны.

Однако — и в этом проявляется вера художника в добрые чувства народа — растет и противоположная тенденция. Ее выразителями в романе выступают в первую очередь женщины, матери. Сердобольные бабы не одобряют убийств пленных. Величественная и породная старуха, мать троих погибших казаков, спасает чернышского красноармейца, а в ответ на его благодарность заявляет: «Не мне кланяться, Богу святому! Не я одна такая-то, все мы, матери, добрые... Жалко ить вас, окаянных, до смерти!» В простых словах этой казачки неизбывная вера в добро, в то, что сегодня называют христианскими и общечеловеческими ценностями.

Не только персонажи, но и сам автор не приемлет смерть, утверждает неповторимость человеческой жизни и ее значимость относительно к тому, в каком политическом стане оказался человек. Именно об этом лирический монолог автора — о гибнущих

Гражданской войне сыновьях и их матерях. Убитого казака встретит его мать, всплеснув руками, и долго будет голосить по мертвому, рвать из седой головы космы волос. А потом, когда похоронят... станет, состарившаяся, пригнутая к земле материнским несусыпным горем, ходить в церковь, поминать своего «убиенного» Ванюшу или Семушку». И таким же сочувствием проникнут рассказ писателя о матери уральского паренька, погибшего на Дону.

Проклятьем войне вообще, Гражданской войне в частности, звучат завершающие строки авторского лирического всплеска: «Шла полусотня дезертировавшей с фронта... пехоты. Шла по песчаным разливам бурунов, по сиявшему малиновому красноталу... Выходило время пахать, боронить, сеять; земля кликала к себе, звали неустанно день и ночь, а тут надо было воевать, гибнуть на чужих хуторах...»

«Земля звала» — эти слова повторяются в эпопее с завидным постоянством, утверждая приоритет жизни над смертью, созидания над разрушением.

Даже Лагутин и Подтелков накануне своей гибели увлеклись картиной мирной жизни — игрой бычка и коровы. Даже Кошевой потянулся было к хозяйству (увы, ненадолго). Об окончании войны мечтает и начальник штаба повстанцев Копылов, и когда-то непримиримые старики («устали воевать»), и молодые казаки («набрядло»). «Не хватит кровицу-то наземь цедить», — выражает общее мнение Прохор Зыков.

Народную правду выражает в восьмой, заключительной части романа старик Чумаков: «Вы все свои люди и никак промеж собой не столкуетесь. Ну, мыслимое ли это дело: русские, православные люди сцепились между собой, и удержи нету... Пора кончать».

Гибель Белого движения на Дону писатель прямо связывает с изменением политики советской власти по отношению к казачеству. Казаку дали возможность трудиться на земле, налаживать быт,

растить детей. И хотя нет в лавках обещанных товаров, хотя существует недовольство продразверсткой, восстания больше не будет. И дело не столько в репрессиях (казаков до смерти не напугаешь), сколько в том, что, как говорит Прохор Зыков, «наголодался народ по мирной жизни... пашут и сеют, как, скажи, каждый сто годов прожить собирается!». После всех волнений, завихрений, катаклизмов утихает тихий Дон, возвращается в спокойное величественное течение жизни. Эпос народной жизни потому и эпос, что он целен и так же вечен, как вечна сама жизнь.

Иное дело отдельный человек, личность, герой эпического произведения. Оказываясь в стремнине истории, на стрежне жизни, он принимает на себя всю ее тяжесть. Страшное противоречие между вечным, эпическим, и — временным, преходящим, придает жизни частного человека трагический и одновременно героический характер, делает любимым героем читателей многих поколений, тоже ощущающих себя в этом потоке. Эпических героев в мировой литературе не так уж и много: Одиссей, Гамлет, Лир, Дон-Кихот, Фауст, Болконский, Безухов, князь Мышкин. К ним, бесспорно, относится и Григорий Мелехов.

В критике до сих пор не прекращаются споры о сущности трагедии Григория Мелехова¹. На первых порах бытовало мнение, что это трагедия отщепенца. Он, мол, пошел против народа и потому растерял все человеческие черты, стал одиноким волком, зверем. Здесь все неверно. Отщепенец не вызывает сочувствия — над судьбой Григория плакали (по воспоминаниям очевидцев) даже те, кто в рядах Красной Армии громил Белое движение и беспощадно расправлялся с реальными мелеховыми. Да и не стал Григорий зверем, не потерял способности чувствовать, страдать, не потерял желания жить.

Недалеко от сторонников теории отщепенства ушли и те, кто объяснял трагедию Мелехова заблуждением. Здесь было верно то, что Григорий, согласно этой теории, нес в себе многие черты рус-

¹ Дискуссия о понимании трагедии Григория Мелехова началась еще в 40-е годы статьями Ю. Лукина «Окончание «Тихого Дона» (Литературная газета. — 1940. — 1 марта) и «Большое явление в литературе» (Литературная газета. — 1940. — 20 мая); В. Ермилова (Литературная газета. — 1940. — 11 авг.) и книгой Л. Лежнева «Михаил Шолохов» (М., 1941). Позднее в дискуссию вступили И. Ермаков (Эпическое и трагическое в жанре «Тихого Дона» М. Шолохова // Уч. зап. Горьковского пединститута. — Т. XIV. — Горький, 1950); А. Бритиков («Образ Григория Мелехова в идейно-художественной концепции «Тихого Дона») // Историко-литературный сборник. — М.; Л. 1957); Л. Якименко (Творчество М. А. Шолохова. — М., 1964). Наиболее близкий автору романа взгляд выражен в книгах А. Хватова и Ф. Бирюкова (см. список литературы).

ского национального характера, русского крестьянства. Далее начиналась эквилибристика цитатами. Крестьянин, по Ленину, наполовину собственник, наполовину труженик, ему свойственно колебаться. Вот и Григорий колебался, но в конце концов заблуждался. Его надо поэтому и осудить (не выбрал правильный путь), пожалеть (погиб талантливый незаурядный человек). Всякий знакомый с романом легко заметит, что Григорий путается не из-за того, что он собственник, а из-за того, что в каждой из воюющих сторон не находит абсолютной нравственной правды, к которой он стремится с присущим русским людям максимализмом.

С первых страниц Григорий изображается в повседневной социальности крестьянской жизни: на рыбалке, с конем у водопоя, в любви, в сценах крестьянского труда. «Ноги его уверенно топтают землю», — подчеркивает автор. Мелехов слит с миром, является частью. Но это отнюдь не бездумное слияние, не «роевая жизнь». В Григории необычайно ярко проявляется *личностное* начало, русский нравственный максимализм с его желанием дойти до сути, не останавливаться на половине, не мириться ни с какими нарушениями естественного хода жизни.

Женитьба на нелюбимой, эта едва ли не единственная уступка Григория ложному «порядку жизни», не смогла заставить его отказаться от самого себя, от естественного чувства. Даже брату не простил Григорий насмешки над своей любовью: чуть не убил Петра штыками. Невозможность подчиниться догматическим «правилам» заставила Гришку бросить хозяйство, землю, уйти с Аксиньей в имение Листницких конюхом. Так, показывает Шолохов, социальная жизнь нарушила ход естественной жизни. Так впервые герой оторвался от земли, от истоков. «Легкая сытая жизнь, — пишет писатель, — его (Григория. — В. А.) портила. Он обленился, растолстел, выглядел старше своих лет». Но слишком крепко в Григории народное начало, чтобы не сохраниться в его душе. И стоило Мелехову во время охоты оказаться на своей земле, как весь азарт погони за волком пропал, а в душе встрепенулось вечное, главное чувство.

Эта пропасть между стремлением человека к созиданию и разрушительными тенденциями эпохи расширилась и углубилась на Первой мировой войне. Верный долгу и своей активной натуре, Григорий не может не отдаваться целиком бою. Он взял в плен трех немцев, сообщает Шолохов, отбил у врага батарею, спас офицера и своего соперника Степана Астахова. Свидетельства его мужества — четыре Георгиевских креста и четыре медали, офицерское звание. Но чем дольше он воюет, тем больше тянет его к земному труду. Во сне он видит степь. Сердцем он с любимой и далекой женщиной. А душу его гложет совесть: «Знал, что трудно ему, держа ребенка, открыто глянуть в ясные глаза; знал Григорий, ка-

кой ценой заплатил за полный бант крестов и производство в офицеры».

Революция вернула Мелехова к земле, к любимой, к семье, к детям. И он всей душой встал на сторону нового строя. Но та же революция своей жестокостью по отношению к казакам, своей несправедливостью к пленным, да и к самому Григорию вновь толкнула его на тропу войны. То ли авторской пронизательной под сказкой, то ли потаенной внутренней мыслью самого персонажа звучат слова: «Отдохнуть бы Григорию, отоспаться! А потом ходить по мягкой пахотной борозде плугарем, посвистывать на быков, слушать журавлиный голубой трубный клич, ласково снимать со щек наносное серебро паутины и неотрывно пить винный запах осенней, поднятой плугом земли».

Усталость и озлобление ведут героя к жестокости, высшим проявлением которой становится натуралистическая сцена убийства Мелеховым матросов. Именно после нее Григорий катается по земле, в «чудовищном просветлении» осознавая, что далеко ушел от того, для чего был рожден и за что сражался.

«Неправильный у жизни ход, и, может, и я в этом виноватый», — признается Григорий.

Вступившись со всей присущей ему энергией за интересы рядовых тружеников и потому став одним из руководителей Вёшенского восстания, Григорий убеждается, что оно не принесло ожидаемых результатов: от Белого движения казаки страдают так же, как до этого страдали от красных. Мир не пришел на Дон, зато возвратились офицеры-дворяне, презиравшие рядового казака и мечтавшие о новых походах. Не на разжалование с полковничьей должности оскорбился Мелехов, а на хамское к нему и ему подобным отношение генерала Фицхелаурова, на возврат всего, что унижало казака-крестьянина. Не может пережить русский человек Григорий Мелехов и приход на его землю высокомерных иностранных оккупантов. Впрочем, чуждо ему и чувство национальной исключительности: с глубоким уважением относится Григорий к англичанину-механику с трудовыми мозолями на руках. Свой отказ от эвакуации за море Мелехов предваряет утверждением о России: «Какая бы ни была мать, а она родней чужой».

И вновь спасением для Мелехова становится возврат к земле, к Аксинье и — что очень важно — к детям, любовь которых возбудила в нем ответное чувство. Насилие вызывает в нем отвращение, и поэтому он отпускает из тюрьмы родственников красных казаков, загоняет до смерти лошадь, чтобы успеть спасти от гибели Ивана Алексеевича и Мишку Кошевого.

Критики давно отметили, что, перейдя к красным в последние годы Гражданской войны, Григорий стал, по словам Прохора Зыкова, «веселый и гладкий». Но осталось незамеченным то немало-

важное для писателя обстоятельство, что полк Мелехова сражался со своими, а находился на *польском* фронте.

Идеал Григория подробно очерчен писателем в заключительной, восьмой части эпопеи: «Он ехал домой, чтобы в конце концов выгнаться за работу, пожить с детьми, с Аксиньей... Григорий с надеждением мечтал о том, как снимет дома шинель и сапоги, обуется в просторные чирюхи, по казачьему обычаю заправит шаровары в белые шерстяные чулки и, накинув на теплую куртку домотканый зипун, поедет в поле. Хорошо бы взяться руками за чапиги и пойти по влажной борозде за плугом, жадно вбирая ноздрями сырой и пресный запах взрыхленной земли, горький аромат порезанной лемехом травы».

Однако и этой мечте Григория не суждено было сбыться. Михаил Кошевой, этот фанатик революционного насилия, спровоцировал Григория на побег из дома, от детей, от Аксиньи; Мелехову пришлось прятаться по хуторам, примкнуть к банде Фомина. Жажда жизни, столь сильная в Мелехове, не может заставить его добровольно идти под расстрел, а отсутствие другого выхода гонит его явно несправое дело. Шолохов передает это раздвоение героя, оставив Григория сперва любоваться цветущим тюльпаном, «сохранившим в складках радужные капли утренней росы», а затем заметить, что во время движения конницы Фомина, к которой принадлежит и сам Григорий, «срезанные лошадиными копытами, во все стороны летели, словно крупные капли крови, пунцовые головки тюльпанов. Григорий... посмотрел на эти красные брызги и закрыл глаза. У него почему-то закружилась голова и знакомая старая боль подступила к сердцу».

Все, что осталось у Григория к концу романа, — это дети, земля-матушка (Шолохов трижды подчеркивает, что боль в груди Григорий лечит, ложась на «сырую землю», подобно героям русского фольклора и античного мифа) и любовь к Аксинье. Но и это небольшое еще уходит с гибелью любимой женщины. «Черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца» — эта поразительно точная в психологической насыщенности деталь — характеризуют силу чувства Григория и степень ощущения им потери. «Все отняла у него, все порушила безжалостная смерть, — пишет Шолохов — Остались только дети. Но сам он все еще судорожно цеплялся за землю, как будто и на самом деле изломанная жизнь его представляла какую-то ценность для него и для других».

В этой тяге к жизни нет личного спасения Григорию (не зря писатель подчеркнул, что Мелехов попросился с Аксиньей, «твердо веря в то, что расстаются они ненадолго»), но есть утверждение идеала жизни. В финале романа, когда оживает жизнь, Григорий бросил в воду винтовку, наган, патроны, вытер руки, «перешел Дон

по синему... мартовскому льду, крупно зашагал к дому... Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына...

Критики долго и много спорили о дальнейшей судьбе Мелехова. Советские литературоведы утверждали, что теперь-то Мелехов волеется в социалистическую жизнь. Западные критики дружно твердили, что на следующий день мятежный казак будет арестован, а затем казнен. Шолохов открытым финалом оставил возможность любого пути. Да это и не имеет принципиального значения, ибо в финале романа утверждается то, что составляет суть гуманистической философии Мелехова, автора, народа, человечества в XX веке: «под холодным солнцем» сияет огромный мир, продолжается жизнь, воплощенная в символической картине ребенка на руках у отца. (Образ ребенка как символ вечной жизни присутствовал уже во многих «Донских рассказах» писателя, им завершается «Судьба человека».)

Характеризуя свой замысел образа главного героя «Тихого Дона», Шолохов писал: «Я хотел рассказать об обаянии человека в Григории Мелехове, но мне это до конца не удалось». Не удалось не из-за отсутствия мастерства (писатель отлично понимал, какого масштаба фигуру он создал), а из-за того, что в нем человеческий дух поднимался до вершин совершенства и опускался до глубин отчаяния и опустошения. Путь Григория Мелехова к идеалу истинной жизни — это трагический путь обретений, ошибок и потерь, который был пройден всем русским народом в XX веке.

Если Григорий Мелехов воплотил в себе трагическую судьбу русского мужика, то национальный образ русской женщины воссоздан писателем в двух наиболее типичных ипостасях: Ильиничне и Наталье, с одной стороны, и Аксинье — с другой.

Ильиничну и Наталью объединяет мудрое спокойствие хранительниц семейного очага, продолжательниц рода, глубоко запряженная способность к напряженной духовной жизни. Впервые описывая «дуже красивую» Наташу, Шолохов отметит ее смелые серые глаза, смущенную и сдержанную улыбку, бесхитростный, правдивый взгляд и — что будет не раз подчеркнуто в дальнейшем — «большие, раздавленные работой» руки. С годами Наталья слегка раздастся, как и положено матери двоих детей, но автор, рассматривая ее глазами Григория, вновь подчеркнет ладность, степенность ее фигуры и «широкую рабочую спину». В дом Мелеховых Наталья вошла сразу, покорила Ильиничну своим трудолюбием (чего не было у другой невестки — Дарьи). Впрочем, и сама Ильинична обладает теми же, что Наталья, качествами. Великая труженица и хлопотунья, она несмотря на возраст сохраняет «дородный стан», не ходит, а «гусыней плавает» по дому и двору. «Мудрая и мужественная старуха», как охарактеризовал ее автор, в

минуту откровения признается Наталье, что ей немало выпало от мужа (и бил он ее чуть не до смерти, и изменял), но она сохранила верность долгу, семье, детям, не возропала.

Долготерпение и однолюбие отличают и Наталью. Русская стеснительность и целомудрие не позволили ей даже поцеловаться с любимым до свадьбы. Ее отношения с мужем в первый год после свадьбы писатель сравнивает со звездным займищем, со снегом — так холодна и медлительна ее любовь, так глубоко скрыты ее чувства.

И лишь с рождением детей она стала увереннее, «расцвела и порохосела диковинно», лицо «радостно зарумянилось», и любовь ее стала согревающей. Великое чувство любви к мужу, «взволнованную радость» от общения с ним пронесла Наталья через всю жизнь, вызывая этим зависть легкомысленной Дарьи и приязнь Ильиничны и Дуняшки. Болезнь и последующее выздоровление совершили процесс ее становления. Теперь мир раскрылся ей во всей красоте и во всем чуде, и сама она раскрылась ему так, что ее «огромные глаза лучились... сияющей трепетной теплотой, как будто после родов».

Любовь к мужу в художественном мире Шолохова неразрывна с материнством. Характерно, что если в Ягодном Наталья, увидев дочку Аксиньи и Григория, признала свое поражение, то, сама став матерью, защищает своих детей, свой род всеми доступными ей средствами. «Всю жизнь вбивала в детей», — с похвалой скажет Шолохов о Наталье.

Великое чувство материнства заложено и в Ильиничне, до последнего своего дня ждавшей младшего сына, ежедневно готовившей на его долю еду (вдруг приедет), ежедневно выходявшей встречать его за околицу.

Чувство материнской любви заставляет обеих женщин осудить жестокость и жестокость. «Ты Бога-то... Бога, сынок, не забывай! — присутствует мать сына. — Слухом пользовались мы, что ты каких-то матросов порубил... Господи! Да ты, Гришенька, опамятуйся! У тебя ить вон, гля, какие дети растут, и у энтих, загубленных тобой, тоже небось детки поостались... Ты ить тоже не заговоренный, и на твою шею шашка лихого человека найдется». Сурово осуждает Ильинична за убийство Дарью. По этой же причине отказывает от дома супостату-убийце Митьке Коршунову. Существенно, что и Наталья после убийства Митькой семьи Кошевых говорит: «Я за брата не стою».

Сердце русской женщины-матери столь отходчиво, что Ильинична, ненавидя убийцу своего старшего сына Мишку Кошевого, порой испытывает и к нему материнскую жалость, то посылая ему шершужку, чтобы не мерз, то штопая одежду. Ненависть настолько чужда Ильиничне, что она единственный раз разгневалась на не-

вестку именно за то, что та призвала небесные кары на голову мужа-изменника. И не просто разгневалась, но и заставила Наталью покаяться.

Урок не прошел даром. И умирающая Наталья по воле писателя и в полном соответствии с особенностями своей натуры «простила Григория все... и вспоминала о нем до последней минуты».

В этой удивительно мягкой и доброй натуре, подчеркивает Шолохов, вместе с тем существовала внутренняя гордость и способность к самым глубоким чувствам. Подобно тому, как «твердая старуха» Ильинична «слезинки не выронила», узнав о смерти мужа, а лишь замкнулась в себе, переживая трагедию, Наталья «ни слова упрека» не бросила Григорию, прослышав о его поведении в походе, а лишь сурово молчала. О силе переживания Натальи, о ее гордости говорят не слова, а поступки: в первый раз попытка самоубийства, во второй — нежелание нелюбимой Григорием иметь от него ребенка.

Почти полная противоположность Наталье — Аксинья. Если корни Натальи уходят к фольклорной Василисе Премудрой, к Домострою и пушкинской Татьяне Лариной, то характер Аксиньи близок героиням Достоевского. Она — воплощение порыва, непосредственной жизни, протеста. Как отмечал один из шолоховедов, В. Г. Васильев¹, Наталья оттеняет созидательные патриархальные устои Григория, Аксинья — его стремление к изменению жизни, его неуспокоенность и максимализм.

Шолохов ценит в Аксинье цельность чувства, активное стремление к счастью. В романе не раз подчеркивается, что любовь Аксиньи не разврат (тайные измены и даже разврат в хуторе резкого осуждения не вызывали, как дело житейское), она «больше, чем позорная связь», она глубокое чувство, бросающее вызов родовым понятиям, утверждающее личную свободу человека. Любовь к Гришке, как говорит сама Аксинья, — это и ее месть за жизнь в заточении у Степана, за высушенное сердце. Это и не менее страстное, чем у Катерины из «Грозы» А. Островского, желание «за всю жизнь горькую отлюбить», и выход из одиночества. Неистовство любви Аксиньи подчеркивается в романе тем, что почти все сцены свиданий происходят на фоне буйно цветущей природы (у Дона, в хлебном поле, в степи). Вместе с тем до определенного момента писатель показывает, что в аксиньином поиске индивидуального счастья есть и нечто недостойное. В описании губ Аксиньи, ее красоты, ее глаз то и дело появляется эпитет «порочные».

¹ *Васильев В. Г.* К вопросу о народно-эпическом характере «Тихого Дона» М. Шолохова // Ученые записки Казахского гос. университета. Т. XIV. — Вып. 1. — Алма-Ата, 1952.

Эпитет этот исчезает, когда Аксинья становится матерью (теперь у нее «похорошевшие глаза», «уверенно-счастливая осанка»), и вновь появляется, когда она, сама потеряв ребенка, уводит Григория от жены и детей, но полностью исчезает к концу романа. Именно теперь Аксинья думает не о себе, а о Григории, проникая к нему «почти материнской нежностью». Она пригревает Миштку, на почве любви к Григорию сближается с Ильиничной, а после смерти Натальи не только заботится о ее детях.

Любовь приобретает здесь традиционно народное содержание. В душе героини поселяется весна. Мир наполняется для нее новым ощущением, предстает обновленным, и вся она становится похожей на ребенка, ведет себя «по-детски» (что в художественном мире Шолохова — свидетельство высшей нравственной оценки). Дети и любовь — последнее, о чем услышит и герой, и читатель из уст Аксиньи.

Итак, к концу романа герои завершат свое «хождение по мукам», разрушится курень Мелеховых, опустеют дворы Астаховых, Коршуновых, и еще неизвестно, как сложится дальнейшая жизнь Дунятки Мелеховой с Мишкой Кошевым. Испытания, несчастья и смерти не обошли никого из героев эпопеи.

И все же жизнь продолжается. При всем трагизме романа он не оставляет в душе читателя чувства обреченности. Один из секретов такого финала уже назывался: появление ребенка.

Другой — особая функция природы в романе. Шолоховский пейзаж не только характеризует внутренний мир героев, что типично для всей реалистической литературы и не является индивидуальным открытием автора «Тихого Дона», хотя и используется им сполна и мастерски. Пейзаж эпопеи — и в этом новаторство Шолохова — составляет особый сюжет-символ жизни.

Уже название романа многозначно и символично. Первое слово заглавия можно трактовать как «величественный». Но можно увидеть в нем и символ: лишь внешне покоен и тих Дон-батюшка — а самом деле река, подобно человеческой истории, полна бурных перекатов, стрежней, водоворотов. Не случайно одно из любимых выражений писателя, встречающееся во многих главах, «стремя тихого Дона».

Часто это сочетание дополняется эпитетом: «текущее стремя», что тоже переводит жизнь героев романа в символ «жизни-реки», создает динамику истории. Не зря у древних бытовало выражение, что в одну и ту же реку нельзя войти дважды. С другой стороны, это все та же река, с тем же истоком, устьем, теми же берегами, тем же названием. А это значит, что как бы ни менялась жизнь, есть в ней нечто вечное, стабильное, бессмертное. Вот почему, завершая вторую книгу романа, Шолохов не ограничился рассказом

о смерти и похоронах Валета, не поставил точку после описания часовни на могиле убитого, будящей «в сердцах невнятную тоску», а дал картину возрождающейся жизни, соединив ее с предыдущим текстом словами «и еще»: «И еще — в мае бились возле часовни стрепета, выбили в голубом полынке точок, примяли возле зеленый разлив зреющего пырея: бились за самку, за право на жизнь, на любовь, на размножение. А спустя немного тут же возле часовни, под кочкой, под лохматым покровом старюки-полыни, положила самка стрепета девять дымчато-синих крапленых яиц и села на них, грея их теплом своего тела, защищая глянцево оперенным крылом».

Мудрое величие степи вызывает (пусть и ненадолго) даже у фанатичного Мишки Кошевого умиротворенность, желание жить «первобытной растительной жизнью».

Девять лет (с весны 1912-го по весну 1921 года) длится основное действие романа. Как в калейдоскопе, меняются исторические события; движутся судьбы персонажей, но каждый год разливается Дон, цветет степь, осуществляется солнцеворот, приходят и уходят холода, растет и убывает месяц. Никогда не повторяясь дословно, шолоховские описания смены времен года настойчиво возвращают читателя к мысли о круговороте жизни, о ее повторяемости и неиссякаемой вечности.

В этой слиянности народа, природы и судеб отдельных людей особое место принадлежит образу степи, идущему от народного представления о степи-матушке, кормилице, политой потом и кровью живущих на ней людей. Образ этот, как и образ Дона-батюшки, несет идею вечности, обновления и стабильности и, взаимодействуя с фольклорными образами Солнца, Ветра, Грозы, составляет единую картину Космоса «Тихого Дона».

В эпопее Шолохова выявилось подлинно русское мировосприятие и мироощущение, проявились традиции русской реалистической прозы: видеть и изображать жизнь во всем ее драматизме и противоречивости, но при этом глубоко верить в конечную победу добра. Думается, что именно в этом секрет всемирного признания романа: человечество хочет знать правду о своем времени, верить и надеяться.

Роман «Тихий Дон» вошел в мировую литературу как русский национальный вклад в изображение судьбы человечества и отдельной личности в XX веке. Это страстный призыв великого художника к людям мира сохранить общечеловеческие ценности, отказаться от войн и насилия, утвердить самоценность человеческой жизни, ее слиянность с народным бытием, с космосом. Роман утверждает русскую идею всеединства жизни и ее победы над смертью.

Темы курсовых и дипломных работ

1. «Донские рассказы» М. Шолохова в контексте прозы 20-х годов о революции и Гражданской войне.
2. Мифопоэтика в «Донских рассказах» М. Шолохова.
3. «Тихий Дон» М. Шолохова как эпопея народной жизни.
4. «Тихий Дон» М. Шолохова как исторический роман.
5. Русский национальный характер в романе М. Шолохова «Тихий Дон».
6. Женские образы в творчестве М. Шолохова (на материале одного из романов).
7. Дискуссии 40—60-х годов о трагедии Григория Мелехова.
8. Народная поэтика (фольклорные мотивы) в романе М. Шолохова «Тихий Дон».
9. Пейзаж в романе М. Шолохова «Тихий Дон».
10. Язык романа М. Шолохова «Тихий Дон».
11. Эволюция замысла романа М. Шолохова «Поднятая целина».
12. Сюжет и композиция романа М. Шолохова «Поднятая целина».
13. Народные персонажи в романе М. Шолохова «Поднятая целина».
14. Концепция войны в очерке М. Шолохова «Наука ненависти».
15. Толстовские традиции изображения человека на войне в рассказе М. Шолохова «Судьба человека».
16. Понимание трагического в рассказе М. Шолохова «Судьба человека».

Литература

- Бирюков Ф.* Художественные открытия Михаила Шолохова. — М., 1976.
- Д** <Томашевская И.> Стремя «Тихого Дона» (Загадки романа). — М., 1974.
- Колодный Л.* Как я нашел «Тихий Дон». Хроника поиска. Анализ текста. — М., 2000.
- Кузнецов Ф. Ф.* Правда «Тихого Дона». — М., 2005.
- Литвинов В.* Вокруг Шолохова. — М., 1991.
- Минакова А. М.* Поэтический космос М. А. Шолохова: О мифологизме в эпике М. А. Шолохова. — М., 1992.
- Осипов В.* Тайная жизнь Михаила Шолохова. — М., 1995.
- Сатарова Л. Г.* Человек и природа в романе М. Шолохова «Тихий Дон». — Воронеж, 1989.
- Семенова С.* Мир прозы Михаила Шолохова: От поэтики к миропониманию. — М., 2005.
- Сивоволов Г.* Михаил Шолохов: Страницы биографии. — Ростов н/Д., 1995.
- Хватов А.* Художественный мир Шолохова. — 3-е изд. — М., 1978.

Леонид Леонов

(1899—1994)

Выдающийся художник XX столетия Л. Леонов, сохраняя связи с реалистической традицией, воссоздал в многообразии прекрасно вылепленных типов, характерных деталей и ситуаций несколько драматических десятилетий русской истории. Он показал столкновение «города» и «деревни», судьбы как участников «штурма небес», так и отброшенных на обочину истории «бывших людей», сумел передать трагическую атмосферу времени больших ожиданий.

Помимо изображения типов, реалий и ситуаций, Л. Леонов ввел в свои романы «торнадо идей», бушевавших в России. Он придал им статус второй реальности, заставил звучать в своих романах хор голосов, каждый из которых предлагал свою версию действительности. Эти голоса, подкрепленные «корректирующей» иронией автора, представили мир как совокупность неразрешимых противоречий, загадав читателю и исследователю множество загадок, создали образную философию века.

Биография. Леонид Максимович Леонов родился в Москве в купеческом районе Зарядье, воспоминания о котором отразились в ряде его произведений. Отец писателя — поэт-суриковец, был известен под псевдонимом Максим Горемыка. В годы Гражданской войны недолго служил в Белой армии, затем — в Красной. Работал в армейской печати.

В самом начале 20-х годов в холодной, опустевшей Москве появилось много молодых, еще безвестных талантов, юношей в красноармейских шинелях. Они пришли в столицу с фронтов Гражданской войны. Среди них был и Леонид Леонов.

Уже первые рассказы и повести Леонова («**Бурьга**», 1922; «**Петушихинский пролом**», 1923; «**Туатамур**», 1922, опубл. — 1924 и др.) обратили на себя внимание виртуозным владением словом. Писатель обнаружил в своих произведениях приверженность сказу и орнаментализму, любовь к сложному, построенному на смысловых ассоциациях словесному рисунку, пристрастие к яркой метафоре, к неожиданному эпитету, к чеканному афоризму. С середины

40-х годов Леонов обращается к большой эпической форме и делает предметом изображения трагические противоречия, присущие русской деревне после Гражданской войны («Барсуки», 1924), духовное состояние общества после революционного перелома («Вор», 1927), вторжение индустриального века в дебри патриархальной Руси («Соть», 1929, опубл. — 1930), судьбы старой интеллигенции, ее отречение от прежних идеалов и иллюзий («Скупиревский», 1933), многообразие типов, сошедшихся на сцене послереволюционной России («Дорога на океан», 1935), облик предвоенной молодежи («Русский лес», 1953). В конце 1920-х годов Леонов обращается к драматургии. Среди пьес, написанных им: «Угилевск» (пост. 1928), «Усмирение Бададошкина» (1929), «Полтавчанские сады», «Волк» (обе — 1938), «Метель» (1940), «Обыкновенный человек» (1942), «Нашествие» (1942; 2-я ред. — 1964), «Ленушка» (1943), «Золотая карета» (1946; 2-я ред. — 1955; нов. ред. — 1964). Завершением духовной эволюции писателя стала «Пирамида». Роман-наваждение в трех частях (1994)¹.

Леонов участвовал во всех съездах писателей СССР, избирался членом Правления и секретарем Союза писателей. С 1972 года — действительный член АН СССР. Избирался депутатом Верховного Совета СССР. За литературную и общественную деятельность в защиту природы Леонов был отмечен званием Героя Социалистического Труда. Он лауреат Ленинской премии (1957, за роман «Русский лес») и двух Государственных премий СССР (1943, 1957).

Умер писатель 7 августа 1994 года в Москве.

Художественный мир писателя. Творчество Леонова имеет право претендовать на особое место в культурном поле эпохи, а «лучай» Леонова в кругу судеб общепризнанных классиков советской литературы представляет особый интерес.

Своего рода «неприкасаемость» обеспечивали Леонову его деклариации, совпадающие с официальной риторикой. Не менее важным обстоятельством было также и то, что для леоновских романов характерна была общепринятая топика: подавление антисоветского выступления в деревне, гибель воровского дна в годы, предшествующие «великому перелому», строительство бумажного комбината в лесной глухомани... Темы, сюжеты, конфликты, образы леоновских романов, варьируясь, выхватывая «пробы» в разных слоях атмосферы, свободно вписывались в массовый литературный поток. Нельзя не заметить также, что романы Л. Леонова своей тематической доступностью отвечали требованиям массового читателя, который искал в них запас нравственных ценностей.

¹ Современную интерпретацию довоенных романов Леонова дает Осменова в статье «Парадокс человека 20—30-х годов». См.: Вопросы литературы. — 1999. — Сентябрь—октябрь.

Но за видимым социально-историческим планом изображения, позволяющим воспринимать произведение как отвечающее общепринятым эстетическим требованиям и представлениям, скрывалось тяготение к универсализации и амбивалентности художественной трактовки действительности.

Формула произошедшего в России исторического «пролома», его «философская подоплека» заключена была для Л. Леонова в гигантском торнадо идей, которое произошло в России и разворотило все сердца и души...»¹. Нарушив естественное течение жизни, это «торнадо» породило стремление «штурмовать небо», чреватое опасностью оторваться от почвы традиционной культуры и от необходимости «устроения» повседневности. Обратясь к трагическим противоречиям XX века, Леонов выразил убежденность в том, что «истинная история и прогресс вершатся равноценными усилиями всех тех духовных качеств и достоинства (разум, воля, сердце, гражданская совесть), которые заключает в себе человек»².

Наибольшей удачей Л. Леонова стали романы, созданные в 1920—1930 годы.

В первом романе «**Барсуки**» Леонов решительно отказался изображать жизнь народную в социально-бытовом, нравоописательном ракурсе. Писатель привлек внимание к расколу в духовном пространстве крестьянского мира.

На авансцене драмы идей — братья Семен и Павел Рахлевы. В центр выдвинута фигура Семена Рахлеева. Рожденный деревней, воспитанный купеческим Зарядьем, получивший закалку в годы войны и революции, он не принадлежит полностью ни деревне, ни городу, ни революции. Таким образом в поле зрения Леонова впервые попадает процесс «раскрестьянивания» России, проблема отрыва земледельцев от «почвы». Одновременно герои романа переживают ностальгию по своему крестьянскому прошлому, ими движет чувство долга перед малой родиной, вскормившей и вспоившей их, вера в право на самостоятельный путь в этом мире, нежелание смириться с гибелью заповедного крестьянского мира.

Семен становится «идеологом» избяного мужицкого рая, пророком самостийной крестьянской республики, которая отстаивает свои права на самостоятельность в борьбе с «городом»: «Собрать мильон да с косами, с кольем... Мы, мол, есть! Может, думаете, что нет нас? А мы есть! Мы даем хлеб, кровь, опору... Забыли?»

Павел и группа близких ему персонажей представляют противостоящее деревне «городское» начало, символизирующее идею

¹ Леонов Л. По координатам жизни // Вопросы литературы. — 1966. - № 6. — С. 95.

² Лысов А. Раннее творчество Леонида Леонова: Концепция культуры. - Л., 1988. — С. 14.

корения национальной жизни — пути исторически неизбежно требующего, по мысли Леонова, гибкости и осторожности, отсутствие которых приводит к национальному расколу. В изображении трагической судьбы народа в революции Леонов проложит путь А. Платонову и М. Шолохову.

Распутывая клубок противоречий, приведших к столкновению деревни и «города», Леонов воспроизводит несколько десятилетий национальной истории: эпоху крепостного права, первую революцию, предгрозовые 1910-е годы и наконец времена военного коммунизма. В события вовлекаются деревня, купеческое Зарядье, пролетарский город. Создавая широкую панораму русской жизни, писатель шел еще по традиционному пути: использовал затянутую композицию, занимающую практически всю первую часть романа, и следовал линейно-хронологическому типу повествования, нарушив его лишь временным разрывом и несколькими отступлениями в прошлое. Такой тип композиции более не встретится у Леонова. Его роман будет тяготеть к драматической структуре, «растворению» прошлого в настоящем, к сопряжению времен, их взаимопроникновению, характерному для «неклассической» прозы.

В первом своем романе Леонов, прибегая к использованию притч, рассказанных персонажами, придает конкретно-историческому повествованию философский смысл, ставит вопрос о трагических последствиях столкновения природы и цивилизации («сомерии») ¹, о разрушении традиционного общества — процесс который затянулся в России едва не на столетие, сделав современного российского человека его участником и жертвой.

Следующий роман «**Вор**» обеспечил писателю заслуженное право на свое место в классике послеоктябрьской литературы. В основу его композиции Леонов положил «роман о романе»: он отправляет своего героя писателя Фирсова на Благушу, один из окраинных районов Москвы, чтобы написать повесть о вчерашнем комиссаре кавалерийского полка Дмитрие Векшине, а ныне «русском Рокамболе», известном медвежатнике.

«Роман о романе» включен в более сложную композиционную структуру: за Фирсовым стоит автор, которому доступен более широкий круг обзора. Он-то и создает образ Москвы — образ мира, прошедшего сквозь революционную катастрофу, воссоздает драму человека в его порыве к недостижимым звездам и обыкновенному человеческому счастью.

И люди блатного мира, и жители «ковчеха», и персонажи, соприкасающиеся с ними, введены в общее пространство Москвы —

¹ О философском романе Л. Леонова в контексте жанровых исканий прозы XX века см.: *Агеносов В. В.* Советский философский роман. — М., 1989.

города, коммунальных квартир, вонючих подворотен, сырых подвалов, грязных вокзалов. Своим романом Леонов включается в создание «московского текста» русской литературы, формирующегося в соотношении с «петербургским». В его рождение вносят свою лепту М. Булгаков, А. Белый, Б. Пильняк, Б. Пастернак, А. Платонов, Ю. Олеся, С. Кржижановский и др.

Героями романа Леонова становятся вор-медвежатник, коммунист, проститутка, певичка из кабака, убийца, циркачка, бывший барин, вчерашний крестьянин, а ныне нэпман. Один из центров романа — блатной мир. Автор создает сложный сюжет о воровском мире, о притонах, шалманах, об ограблениях и воровских разборках, о распаде воровского «содружества». А в рамках повествования о воровском дне возникают судьбы «черного убийцы» Агтея и его подруги, роковой красавицы Маньке Вьюге. В это же повествование вплетается трагичная история любви вчерашнего друга Митьки Векшина Саньки Бабкина и дочери сенатора, которую Санька «подобрал» на бульваре.

Одно из мест действия — коммунальная квартира № 8, с которой связаны судьбы героев романа: кабацкой певички Зинки Балдуевой, влюбленного преддомкома Чикилева, пытающегося создать свой очаг, «толстого барина» Манюкина, погибшего на улице с украденной булочкой в руке. Московское пространство включает и цирк, где переживает свой триумф и находит свою гибель Велла Гельтон, она же Таня Векшина, сестра Митьки, и мастерскую при мусника Пчхова, и лавку Зварихина.

Л. Леонов стремится к тому «величайшему сгущению литературного материала, к писанию густейшими эссенциями», к которому в романе призывал Фирсова один из рецензентов его повести. Перед нами «жизнь, подхлестнутая до последней стремительности». Одни ситуации в романе криминальны, другие скандальны, одни эпизоды патетичны, другие комичны, но везде есть подчеркивания, контрасты, преувеличения.

Характеры персонажей драматичны и представляют собой арену борьбы контрастных сил (Дмитрий и Таня Векшины, Мария Доломанова, Санька Бабкин) или воплощают какое-то начало, доведенное до максимальной выразительности (Зварихин, Аггей Столяров, Пчхов, Чикилев, Манюкин).

Экспрессивность повествования усиливается также эффектной речью Фирсова и введением отрывков из его повести, а также близкими ей стилистически монологами и внутренней речью Дмитрия Векшина и речью повествователя, с характерным для несоединением разноплановых понятий, эмоциональной напряженностью, чрезмерностью.

Подобный «фон» создает необходимую писателю напряженность, но не сюжетного, как можно было бы ожидать, а психологи-

ческого свойства, готовит к восприятию внутреннего мира людей, оторвавшихся от движения времени, мотивирует переход от внешнего к внутреннему конфликту.

Внимание автора отдано духовному состоянию не верхних, но нижних «этажей» общества (в этом отношении ему будет сродни Шатонов). В романе «Барсуки» представлены разные типы «низового» сознания: народный мыслитель, философ-самоучка, правед-

(Пчхов), вор, вчерашний комиссар, «преступник», бунтарь, максималист (Векшин), торгош (Заварихин), устроитель человеческого блага на уравнительных путях (Чикилев), «король Лир» (Манюкин), человек культуры (Фирсов), мученица (Таня Векшина), убийца (Аггей).

Отсутствие в романе широкой пространственной и временной перспективы компенсируется особыми масштабами внутренней жизни героев, которые живут в пространстве земного шара, спорят о человеке и о будущем человечества и персонифицируют разные пути нравственного самоопределения личности в условиях исторического «пролома».

Центральная ситуация романа (преступление-наказание-покаяние) ориентирована на роман Достоевского и связана с идеей «блага на крови», осложненной мотивом несправедливой «злобы» (расправа над безоружным офицером). Митькино преступление представлено в двух проекциях. С одной стороны, ретроспективно — в контексте «расследования» митькинского характера, которое идет в «историческом разрезе» писатель Фирсов, волей автора отправленный на Благушу. С другой — преступление становится сюжетообразующим началом в истории нравственных терзаний героя, преследуемого воспоминаниями о своем чудовищном срыве.

Если первая сюжетная линия сосредоточена на выявлении причин нравственного падения героя, то вторая служит способом испытания его нравственного потенциала, его способности противостоять процессу расчеловечивания.

Собственно романное время — это тот момент в жизни Векшина, когда под влиянием встречи с сестрой, состоявшейся при пошлых для него обстоятельствах (он крадет ее чемодан), герой тупает на путь самоанализа. История попыток героя заново обрести себя, история его мучительного выздоровления (действие, которое разворачивается как вовне, так и во внутреннем мире героя, на уровне сознания и на уровне подсознания — бред, сон) составляет психологический сюжет романа.

Автор проводит своего героя через «бездны» и все-таки дает ему надежду на возрождение. Она становится реальной, когда Векшин поступает за унижаемого Манюкина, молит о любви и участии Машу, отказывается от убийства на правилке, когда принимает решение ехать на Кудему, когда, наконец, покидает блатной мир.

Но такой «хэппи энд» не может быть воспринят как окончательное решение, если учесть еще одну важную линию романа, еще одну ситуацию, сопутствовавшую центральной и, в сущности, породившую ее, претензии Митьки к обществу, к жизни вообще, которая не отвечает его максималистским притязаниям, принята им на себя роль «устроителя людского блага» (так Леонов назовет людей подобного типа в романе «Соть»). Максимализм Векшина («вперед и вверх») автор усложняет нравственной глухотой, мешающей герою почувствовать разницу между устремлениями мещанина «производить вещество и движение жизни» и естественной потребностью человека создавать устойчивые формы повседневного существования.

Все герои романа «Вор» в той или иной степени мечтают о простом человеческом счастье. Но Митька, столкнувшись с естественной для людей жадной покоем, потребностью в устойчивых формах повседневного существования, отвергает их побуждения как недостойные его меты. Не желая признать, что действительность имеет свои законы и не намерена подчиняться его требованиям, герой вновь приходит к идее насилия, «железного ярма», насильственного ускорения жизни, т. е. опять-таки к преступлению — преступлению органических законов развития. Романтический максимализм, некогда толкнувший Векшина на преступление, не иссякает в нем, требует новых жертв и ставит его в конфликтные отношения с другими персонажами.

Тип личности, наделенной тоской по совершенству мира, жадной его переустройству и романтическим неприятием повседневной рутины, недоверием к личному самоустроению, готовностью видеть в нем выражение мещанских побуждений, привлекал к себе внимание многих писателей 20—50-х годов, создавших череду персонажей, трагически воспринимающих будничную сторону жизни. Среди них — Буженинов («Голубые города» А. Толстого), Ольга Зотова («Гадюка» А. Толстого), охломоны («Красное дерево» Б. Пильняка), строители чевенгурской коммуны, обнаружившие свою неспособность кардинально изменить мир («Чевенгур» А. Платонова), Стрельников («Доктор Живаго» Б. Пастернака).

Проблема радикального самосознания, «социального титанизма», «революции как состояния души»¹ была одной из наиболее часто дискутируемых в 20-х годах. Рассматривалась она как традиционная для русской радикальной общественной мысли. В трактовке Л. Леонова революционаризм оказывается проблемой не только интеллигентского сознания или русского менталитета, но и

¹ См.: *Перцовский В.* Сквозь революцию как состояние души: Заметки о советской литературной истории // Новый мир. — 1992. — № 3.

ким гибельным свойством человеческого сознания вообще, присущей человеку жадной полета в небо и потребностью в любви, тепле, доме.

Финал романа — это попытка обозначить выход, открывающийся перед Митькой, который уезжает в Сибирь иходит на неизвестном полустанке, где попадает в артель лесорубов. Но физическое перемещение в пространстве не снимало проблемы, связанной с фигурой Векшина, — личностью, с которой решительно расходится Леонов, жаждущий не противопоставить друг другу «антиномии человеческого духа», но привести их в состояние гармонии.

Художественный анализ революционаристского сознания, отрицающего мировую данность и претендующего на перестройку мира, включает у Леонова два плана художественной реальности — протескную картину послереволюционной Москвы и метареальность романа о романе. Оба плана связаны единством проблематики — вопросом о границах творящей (или претендующей на свершение креативного акта) человеческой воли.

В романе «Вор» Фирсов пишет роман о воре. «Гражданин в клтчатом демисезоне» рыщет в недрах Благуши, наблюдает, записывает, выпрашивает, выдумывает, вступает в сложные отношения с действительностью.

Фирсовский сюжет представляет собой своего рода реализованную метафору творчества и вместе с тем метафору пересоздания Мира.

Среда, жизненные типы и жизненные коллизии, которые породили произведение, сам автор с его сомнениями, заблуждениями, поисками, даже аудитория, к которой обращено произведение (читатели, рецензенты), — все то, что обычно остается «за кадром», у Леонова непосредственно входит в ткань книги. Таким образом создается творческий процесс в разных его реалиях и на разных этапах. «Роман о романе» композиционно совмещается с романом идеологическим и психологическим, на почве которого возникает философское произведение. Совмещение разных жанровых начал создает атмосферу, в которой ставятся экзистенциальные проблемы.

Мотив вечной неудовлетворенности мировой данностью связывает Фирсова с Векшиным, который также уверен, что «срамно уж больно человеческое счастье». Но Фирсов способен критически оценить в Векшине свое прежнее «нечувствие» обычной жизни.

Роман о романе являет собой историю человека, претендующего на самовольное преображение мира, но испытывающего сопротивление «материала», который обладает своими внутренними закономерностями, неподвластными вмешательству извне, историю, совпадающую с проблематикой романа в целом, связанной с фигурой прототипа фирсовской повести — Дмитрия Векшина.

Волей Леонова Фирсов, подчас нащупывающий лишь две холодных монетки и не позволяющий себе крикнуть извозчика, пишущий в комнате, где шипит примус, «этот величественный символ и друг пореволюционного человечества», ощущает себя творцом вселенной. «Я строю города, творю людей, миры воздвигаю и человеческой пустоте...» — говорит Фирсов Маше Доломановой. «Это я выдумал тебя таким, каким тебя узнают люди, — страстно заявляет Фирсов, мысленно обращаясь к Дмитрию Векшину. — Я вытащил тебя из твоих потемок, ты думаешь моими мыслями и кровь, текущая в тебе, моя. Все — и эта дорогая шуба, какой нет у меня, и страшное миру лицо твое, и эти птицы, как бы в раздумье качающиеся в голубом морозце, все это неповторимое утро... все это из меня и я сам!»

«Гражданин в клетчатом демисезоне», рыскающий по недрам Благуши, обретает над судьбами людей магическую власть, от которой ему самому становится тяжело и страшно. Эта ситуация подводит к проблеме моральности творческой деятельности, ставит вопрос о праве на вмешательство в естественное течение жизни, с чьей бы стороны оно не исходило. Так появляется мотив кражи. Сравнивая себя со своим героем, Фирсов говорит ему: «Что ж, ведь я тоже вор, как и вы... только моих краж не замечает никто!»

Опьяняющее сознание своей власти над миром, как жестко отмечает Леонов, чревато готовностью во имя творческого акта экспериментировать над живыми людьми. Писатель выносит на их суд моральный облик творца, который во имя своего творения «выкрамсывает куски из собеседника», не предполагающего, «что завтра же весь мир увидит кровоточащую его рану». Леоновский Фирсов приносит «в жертву несчастной повести своей», по словам Доломановой, слишком многое.

Но не менее существенно и то, что волевое начало в Фирсове «подсвечено» его способностью ощущать полноту жизни, а готовность к эксперименту над жизнью смягчается влюбленностью в «острый ее и грубый запах, терпкую ее вкусовую горечь, ее ажурную громоздкость, самую ее мудрую бессмысленность» — чувствами, способными утолять жажду переустройства вселенной, не доводить ее до отрицания прав последней на существование. Мироощущение Фирсова, таким образом, предстает и близким революционизму, поскольку не лишено готовности предъявлять повышенные требования к жизни, вторгаться в ее ход («Передать все!»), и далеким от него — благодаря признанию неоспоримых прав бытия.

Семантика романа о романе очень значима для проблематики произведения в целом: сюжет Фирсова в сущности моделирует не только отношения между художником и материалом действительности, но и отношения между человеком, претендующим на преобразование действительности, и самой действительностью — ситу-

ацию, к которой литература этого периода проявляет повышенное внимание. На наших глазах воля художника творит новую действительность, демонстрирует свою власть над ней и испытывает ее сопротивление.

Структура повествования в «Воре» моделирует поиск истины: совмещает в себе изображение предмета и его отражение множеством искажающих, преувеличивающих, преуменьшающих призм; она воспроизводит процесс исследования и осуществляет критический анализ познающего сознания. Повествование у Леонова пронизано иронией, которая становится в романе и формой эстетического мышления, и приемом повествования, и тропом. Она представляет собой тот «фермент», который ощутимо преобразует, модифицирует содержательные компоненты повествования. Леоновская ирония способствует созданию образа текучей, изменчивой реальности, принципиально незавершенной и многоликой. Всякая устойчивость в романе развенчивается авторской насмешкой, колеблющейся по настрою, — от сарказма до мягкой улыбки. Многоголосие жизни вторгается в сам процесс художественного восприятия и обретает форму иронии художника, предлагающего подчас взаимоисключающие версии происходящего — от лица повествователя и Фирсова, Векшина и Фирсова, Доломановой и Фирсова, повествователя и Манюкина. И задача читателя — разобраться в этом калейдоскопе версий. Роман обнаруживает высокую степень вовлеченности автора в сферу воздействия нового художественного языка. Стремление придать деталям, персонажам, ситуациям обобщенный характер, высветить некие универсальные тенденции бытия, определяющая роль иронии, «сдвинутость» общей картины мира, «подхлестнутой до последней стремительности», т. е. тенденция к «величайшему сгущению литературного материала, к писанию густейшими сентенциями», а также выбор «экзотических» персонажей (люмпены, обитатели блатных притонов, циркачи) и острых ситуаций, которые введены в контекст «романа о романе», самоустранение автора как последней инстанции — все это делает роман Леонова ярким явлением «неклассической» прозы. Намеренная структурная «открытость», незавершенность, динамичность, ироничность соответствуют авторскому антидогматическому пониманию реальности, видению мира как совокупности противоречий, что напоминает о принципах «неклассического» повествования.

В 30—50-х годах Л. Леонов — автор «Соти», «Скутаревского», «Дороги на океан», «Русского леса», официально признанный классик советской литературы. Критика восприняла романы 30-х годов как знак освобождения писателя от «заблуждений» 20-х, а официальное литературоведение подчеркивало, что эти романы — типичные произведения социалистического реализма, в которых «утверждающий пафос... сочетается с острой критично-

стью в отношении негативных явлений», «показ настоящего соединяется с раскрытием залогов и перспектив будущего, бытописание и психологизм обогащены четким социально-классовым анализом событий»¹.

В действительности позиция Леонова, приступившего к созданию трех романов, якобы «уводивших» его от трагической картины вздыбленной революцией России, а на самом деле ставивших его перед необходимостью трактовки нового вторжения в естественное течение жизни, была далеко не проста.

Из трех леоновских романов 30-х годов, пожалуй, наиболее приближена к массовому литературному потоку «Соть». При кажущейся тематической и жанровой ортодоксальности (производственная проза) произведение Леонова представляет собой глубокое постижение противоречий эпохи, сопоставимое с «Котлованом» А. Платонова.

В дремучих северных лесах, на берегах Соти, где некогда начали селиться монахи, где люди жили в согласии с традициями XVI века, начинается строительство бумажного комбината. Об этом повествует роман Леонова.

Вопреки подчеркнутой автором приверженности факту, строительство комбината (решение частной производственной задачи) предстает у Л. Леонова как поворот не только в существовании северной Фиваиды, но и в исторической судьбе России. Для Леонова герой «Соти» — и человек своего времени, «устроитель людского блага», и «новый Адам», которому приходится вступать в единоборство с Природой: на его пути неумолимо своевольное течение жизни, «зыбучая родная грязь», «российское болото», которое «кнутом и бесчисленным количеством свай» осушал в свое время Петр.

Изображению «непричесанной» реальности и ее многоголосья сопутствует крупный план, который создается с помощью обобщающего авторского повествования, являющего собой своего рода собрание патетических, трагических, иронических суждений о разных сторонах русской жизни. Их включение привносит в описание текущей жизни реалии общечеловеческой культуры (Адам, Атилла, Аввакум, Апокалипсис, древняя Александрия, северная Фиваида, Эллада, мезозойская эра), что способствует осмыслению происходящего в контексте истории России и человечества. В авторском повествовании пространство, в котором совершается действие, оставаясь реальным пространством лесной глухомани, превращается в пространство Вселенной с ее вечными стихиями,

¹ Краткий очерк истории русской советской литературы. 1917—1980. — Л., 1984. — С. 339—341.

«морем», «бурей», величавыми, «как вечность», «закатами», «пустыней», «первобытным небом», «безумными просторами».

Несколько сюжетных линий детализируют основной конфликт, внося в эпическую картину психологическое начало. Каждую из таких линий «ведет» своя группа персонажей. Это «устроители людского блага» (Потемкин, Увадьев, Желлов). Их помощники — инженеры. Один из них сближается с первой группой (Бураго), другой отказывается от жизни, не поспевая за ее ритмом (Ренне), третьи сохраняют первоначальную дистанцию между собой и группой Увадьева (Фаворов, Сузанна). Персонажи, представляющие скит, северную Фиваиду (Вассиан, Геласий, Филофей, Евсей, Виссарион), наиболее болезненно переживают «пролом». В их среде появляются как «перебежчики» в стан «пришельцев» (Геласий), так и их активные враги (Виссарион). «Расщепление» происходит и среди жителей Макарихи (Лука, Лукинич, Пронька, Василий). И наконец, на фоне общего портрета строителей дан ряд эпизодических персонажей, тоже по-своему «детализирующих» ситуацию. Жанровое своеобразие «Соти», таким образом, формируется органичным включением разных по жанровой проблематике психологических микророманов в произведение национально-исторического типа.

Образ Увадьева занимает в композиции романа исключительное положение. Нет другого такого героя, на которого падало бы такое количество связей, приходилась бы такая разветвленная система отношений. Л. Леонов наделяет Увадьева гордым сознанием своей кровной связи с матерью, ощущением духовной близости к ней, стремясь подчеркнуть таким образом укорененность героя в национальной стихии.

Леонов изображает Увадьева личностью, полностью отдающей себя гражданскому служению. Но он заставляет читателя усомниться в продуктивности деяний персонажа и вносит в его изображение мотив трагического самообмана, переключаясь с Платоновым, который, утрируя сходные наблюдения, создает образ очумелых энтузиастов.

Запальчивой вере в возможность стремительного движения из прошлого в будущее и бесстрашию при столкновении с неподатливой действительностью сопутствует слепота героя в отношении нестроты и сложности жизни. В одном случае нетерпеливое желание перемен не позволяет Увадьеву разглядеть в Виссарионе противника. В другом, пытаясь ускорить неизбежно длительный процесс перехода из одного «века» в другой, он губит Геласия. Романтическое нетерпение роднит Увадьева с персонажами прозы 20-х годов, которые при столкновении с реальностью предпочитают ей свой «образ мира» и пытаются утвердить его насильем над действительностью (Буженинов в «Голубых городах» у А. Толсто-

го) или обрушивают свой гнев за несовершенство мира на случайную жертву («Гадюка» А. Толстого).

Положение Увадьева трагично. Человек, чья деятельность символически воплощает создание основ будущей культуры, сам не принадлежит к людям «культурного слоя». Увадьев человек из низов, по-своему ограниченный, упрощающий жизнь и поэтому не готовый к роли «устроителя человеческого блага», на которую он претендует. Леонов подчеркивает, что будущее поставлено в зависимость от человека неискушенного, наивного, хотя и лишенного каких-либо карьеристских устремлений. Чтобы подчеркнуть трагизм ситуации, Леонов вводит в произведение, как и Платонов в «Котловане», гибель ребенка, девочки, ради будущего которой люди идут на неслыханные жертвы.

Героический план в содержании «Соти», глубокое сочувствие автора герою способствовали «утаиванию» трагических аспектов ситуации и позволяли Леонову рассчитывать, что далеко не всякий читатель воспримет произведение как проекцию его трагических размышлений над обманчивостью надежд на продуктивное пересоздание действительности.

Леонову удалось под прицельным огнем критики войти в поле официальной литературы и вместе с тем коснуться больших вопросов современности и трагических противоречий бытия и в середине 30-х годов. Его роман «Дорога на океан», создававшийся почти одновременно со «Счастливой Москвой» (1933—1934, *не опубликован*) А. Платонова и романом Н. Островского «Как закалялась сталь» (1932—1934, переработ. 1935), был напечатан в сентябре—декабре 1935 года и обращен к событиям 1932—1933 годов.

Уже в ноябре 1935 года, т. е. еще до окончания публикации, «Дорога на океан» стала предметом обсуждения. Заинтересованности сопутствовало недоумение, критические упреки и рекомендации, суть которых была весьма характерной для эпохи и свидетельствовала о расхождении автора с существующими эстетическими канонами.

Безусловно замечательное качество романа состояло в богатстве созданной в нем художественной картины эпохи. Действие завязывается на одном из отрезков Волго-Ревизанской железной дороги, частичке Транссибирской магистрали, т. е. сразу же выносятся на просторы современной жизни.

Современность запечатлена в многообразии представляющих ее лиц, «фигурных» характеров. Партийные работники; гуманитарная интеллигенция, уходящая со сцены и вновь рождающаяся; интеллигенция естественно-научная и техническая; молодые рабочие и люди искусства; люди разных поколений (бывшие студенты 1880-х годов, участники революционного подполья и Гражданской войны). Роман вмещает и производственные совещания «на рельсах», в купе, где «почти вчера смердели жаркие овчины полит-

работников»; борьбу честолюбий и страстей в театральном закулисье; блистающую стерильной чистотой операционную и прокопченное паровозное депо. Автор вводит нас в просторную квартиру начальника депо Глеба Протоклитова, заполненную книгами и коллекцией уникальных часов, и во временное пристанище журналиста Алеши Пересыпкина в Черемшанске, где на обороте старой дорожной ведомости он пишет историю Волго-Ревизанской железной дороги, в низенькую угарную комнатку с восьмью кроватями, одна из которых покрыта одеялишком, увезенным из Альдемерша бедным татарским паренком, в «яму», где живет «на манер опшельников» вчерашний директор классической гимназии — за пиверью, обитой рваным войлоком.

Разные грани жизни в столице и провинциальных Черемшанске и Пороженске показаны в романе в богатстве их предметно-бытовых реалий, которые не только позволяют пластически представить среду, вчерашний день персонажа, его сегодняшнее положение и психологическое состояние, но и оказываются толчком к развертыванию размышлений или воспоминаний, становятся завязкой сюжетных линий. Так, рубаха Сайфуллы из грубой конопляной ткани, вышитая «красными лебедями, маленькими, как ноготки волчьего лыка», — прощальный подарок Марьям (ради выкупа за нее Сайфулла ушел на железную дорогу), становится поводом, чтобы ввести в роман «любовную повесть».

Однако над хитросплетением сюжетных линий в качестве важнейшего начала, обеспечивающего целостность произведения, довлечет фигура Курилова, которая дана в двоящемся свете. Исследователь творчества Л. Леонова Н. Малахов справедливо называет писателя «художником иронической светотени», которая обеспечивает ощущение амбивалентности авторской позиции¹.

«Дорога на океан» открывается первой деловой поездкой Курилова, главного персонажа романа, вчерашнего героя времен подполья и Гражданской войны, назначенного начальником политотдела Волго-Ревизанской железной дороги, и сценой расследования обстоятельств крушения поезда, которое он проводил. И образом героя, и характером коллизии роман обещал обращение к фигуре Деятеля и истории его Дела, но таких ожиданий не оправдывал. Настигающая Курилова болезнь, ее обострение, врачебные консультации, необходимость операции, временное улучшение, новый внезапный приступ и т. п. оттесняли перипетии, связанные судьбой железной дороги на второй план. На первый выступали отношения Курилова с детьми, молодежью, с друзьями, среди которых значительное место заняли автор романа и маленький маль-

¹ См.: Малахов Н. Л. Леонов — художник иронической светотени // Научные труды Ташкентского ГУ: А. Вып. 396. — Алма-Ата, 1971. — С. 55—96.

чик Зямка, несостоявшаяся любовь героя, его вражда к Глебу Протоклитову. «Курилов получился очень одинокий, грустный вдовец, смертельно больной человек с несбывшейся любовью, не большевик, а оторванный от жизни мечтатель. Поразительно легко отделяется Курилов от жизни Волго-Ревизанской дороги, и у читателя создается впечатление, что с его уходом дорога ничего не теряет»¹, — утверждал один из первых критиков романа В. Перцов, протестуя против удаления Курилова от дел.

В соответствии с эстетическими представлениями времени человек, выполняющий историческую задачу своего поколения, должен был направить свою волю на творческое созидание, отдать себя без остатка гражданскому служению, — не просто строительству бумажного комбината или восстановлению завода, — но Делу. Однако Леонов нарочито «изымает» героя из производственной сферы, чтобы сконцентрировать внимание на духовном облике Курилова, высветить в нем как представителя поколения, свершившего революцию, ту страсть, которой он не в состоянии изменить даже перед лицом смерти. Леонов не столько стремится утвердить «сверхэнергию духа», которой обладало революционное поколение, сколько выяснить — на что она направлена; чему служит?

Казалось бы, сама биологическая природа человека требовала сосредоточенности Курилова на самом себе. Вместе с тем именно в этот момент автор не сужает, а расширяет его связи с миром. В эту пору в его жизнь входят Марина Сабельникова и Зямка, Гаврила и Лиза; возникают отношения с Лукой, Похвистневым, Глебом Протоклитовым, секретарем ячейки комсомола в Черемшанске и т. п. Как раз в это время обстоятельства сталкивают его с миром театра и вместе с автором он совершает «путешествия» в будущее.

Для понимания двойственности, присущей авторской трактовке личности Курилова, важно введение в роман авантюрной линии в ее соотношении с двумя лейтмотивами — мотивом «садовника» и мотивом «охотника» — и двумя историями: о рождении человеческой личности и о крушении человеческой судьбы.

Героиня любовной истории — Лиза, вчерашняя побирушка из Пороженска, которая получила свои первые жизненные уроки в «практической академии бесчестности, унижения и мелких бедствий», вынеся из нее «умение прочно пускать корешки даже в самую тошную почву». Со звериной цепкостью Лиза выбивается наверх, используя как ступеньку сначала старого актера Закурдаева, а потом глубокую привязанность хирурга Протоклитова. Но по жизни ее ведет не стремление к комфорту, не желание устроиться потеплее и поудобнее, но жажда осуществить свое жизненное

¹ Перцов В. Писатель и новая действительность. — 2-е изд., доп. — М., 1961. — С. 159.

предназначение, которое уводит ее из дома в странствия с бродячей труппой. Встреча с Куриловым, который помогает ей освободиться от всего, что мешало ей стать личностью, обрести радость жить, без которой, по мысли Леонова, не может состояться художник.

Курилов не принимает непосредственного участия в судьбе Сайфуллы, но Алеша Пересыпкин, духовный сын Курилова, называющий его «садовником», сам играет роль такого «садовника» по отношению к машинисту «комсомольского паровоза». В судьбе Сайфуллы Л. Леонову удалось передать не только радость человека, вырвавшегося на простор новой для него жизни, но и ощущение измены нищете далекой татарской деревни. Так мотив, который станет разрабатывать проза 70-х годов, оглядываясь на прошлое со значительной исторической дистанции, впервые прозвучит уже в «Дороге на океан».

В изображении Леонова нищий патриархальный уклад выступит не только как начало, сковывающее живые силы человека. Деревня является к Сайфулле в облике матери, в облике его нареченной Мириам. Татарская деревня воплощает в себе духовное детство народа, его поэтические предания, его обычаи и верования, питающие высокий нравственный строй души. Поэтому приобщение к новой жизни и неизбежность разрыва со старой рассматриваются писателем как драматическое расставание со страной детства, с материнским лоном, со сводом вековых законов, облегчающим человеку путь. Чтобы показать сложность процесса, связанного с обретением самостоятельности, с утверждением человека в сознании своих прав и возможностей, Л. Леонов соединяет в истории Сайфуллы момент торжества и поражения, «производственный» и «любовный» сюжеты. Беря на себя ответственность за новое начинание, отправляясь в первый рейс на первом комсомольском паровозе, Сайфулла не просто осуществляет замысел своих товарищей, но и совершает рывок из патриархального мира в свободный мир современности. Сколь дорого обходится человеку такой рывок, какова плата за самостоятельность, мы не узнали бы, если бы писатель не поставил своего героя в ситуацию неудачи, когда Сайфулла, утративший связь с патриархальным миром, как будто теряет и единство с миром соратников по труду, и оказывается близок к тому, чтобы потерять самого себя.

Не менее драматичным в трактовке Л. Леонова оказывается и «рывок» Сайфуллы в сфере чувства, утверждаемое им право на свободный выбор в любви. Оно связано для него с драматическим ощущением измены традиции, измены своей нареченной.

Микророманы Лизы и Сайфуллы, введенные в «Дорогу на океан», должны создать ощущение доброты, человечности, подчеркнуть готовность Курилова поддержать любой росток жизни, встречающийся на его пути. Развитие этого мотива сопровождается об-

разом сада и трагической темой человека, которому «не придется» держать в руках зрелых плодов дерева, которое вот уже росло, ветвилось и могучими корнями распирало землю...».

Но с образом Курилова связан и мотив охоты, облавы, загонщиков, кольца, добычи, находящейся на прицеле охотника, загоняющего жертву в угол, а микророманы Сайфуллы и Лизы, двух по сланцев «глубинки», приобщающихся к творческой жизни, пара доксально соотносятся с историей крушения двух других судеб — Кормилицына и Протоклитова.

Судьба Глеба Протоклитова, сына председателя судебной палаты, некогда осудившего Курилова, связана с драматичнейшим аспектом пореволюционной жизни: с темой «бывших людей», обреченных платить обществу по старым счетам. Ради выживания «бывшие люди», как это делает Глеб Протоклитов, вынуждены скрывать свое прошлое, придумывать себе биографию человека «из низов». Курилов при мысли о Протоклитове испытывает «темное и волнительное удовольствие, понятное рыбакам, птицеловам и охотникам, когда уже на прицеле добыча».

Авантюрный сюжет, развертывающий тему преследования и разоблачения Глеба Протоклитова, приходящегося братом хирургу Илье Протоклитову, в чьих руках находится жизнь самого преследователя — Алексея Курилова, протягивается через все романное пространство. Он сопрягает роман Курилова и Лизы с отношениями врача и пациента (Курилова — Протоклитова) и затягивает своего рода смертельный узел в развитии действия.

Мотив охотника и добычи, мотив охоты на человека перевертывает центральную ситуацию, смысл которой в столкновении деятельного, активного человека, несущего людям добро, со смертью как воплощением мирового Зла. Но история Протоклитова обнаруживает, что Зло в облике смерти не только противостоит герою, но и порождается им. Преследуя мало в чем виноватого человека, Курилов сам становится источником Зла, провоцирует силы Зла.

Дар живописать словом, воспроизводить звуки, краски, запахи окружающего мира, создавать фигурные характеры максимально приближал роман Леонова к реалистической прозе и мешал увидеть присущую неклассической прозе амбивалентность картины действительности, неразрешимость проблем, поднятых Леоновым.

Смысл зыбкости вносит в произведение образ дороги на океан. Океан — это страна мечты, столица в стране будущего, сад, Эдем, из которого были изгнаны его первые счастливые жители. Этот план раздвигает границы индивидуального существования, включает героя в поток времени, устремленный «сквозь кровь и пламена неминуемых несчастий», — к океану, к «матери всех веселых земных городов» — «к воротам сада». В этом потоке Курилов уподобляется высокому мосту «над громадной рекой, приникшей далеким устьем к океану», и превращается в олицетворение роман-

нической мечты человечества. В основе символического образа дороги лежит реальная железная дорога к Тихому океану, с которой связана история крушения, «порванные» рельсы, сцепленные «бандажиками», на которые не хватает металла. Так возникает образ нищей страны, мечтающей о Транссибирской магистрали, которая соединит Атлантику с Тихим океаном — образ трагически парадоксальный и абсурдный, как и образ смертельно больного человека, предающегося мечтам о будущем человечества.

Так возникает мотив неосуществимости высокой мечты. План будущего появляется в наиболее драматические моменты развития действия. Образ дороги на океан вводится после первого тревожного сигнала о болезни, после сообщения о безнадежном диагнозе, предваряет окончательную утрату надежды на вторую молодость, на любовь и, наконец, завершает повествование после смерти героя.

Включение глав о будущем в план настоящего подчеркивает трагическое противоречие между безмерностью человеческих стремлений и конечностью человеческого существования, развивается тема поединка человека с Судьбой. Эту тему ведут и контрастирующие друг с другом мотивы — мотив сада, «о котором так по-разному мечтали лучшие дети земли», и противостоящий ему мотив садовника, которому «не придется держать в руках зрелых плодов дерева».

Мотив стремления к Мечте, к Океану, втягивает в роман картины адского преддверия Эдема. Это несколько малохудожественных глав, в которых описание превращается в утомительный перечень событий, лишенных человеческих ликов, описание сражений, армий, географических пространств, отмеченных печатью революционных войн. Гибнущая цивилизация, пустыни в центре материков, человеческие пожары, потушенные кровью — таков путь к океану, к райскому саду. Цена, заплаченная за обретение сада и появление нового Ноя, оказывается непомерной. Между тем в «Дороге на океан» образ сада с новыми Адамом и Евой возникает не только в конце дороги на океан как ее результат, но и неоднократно возникает по ходу повествования как феномен настоящего, как данность, как чудо повседневности, «отменяющее» необходимость жертв, принесенных во имя «дороги на океан». Как чудо любви, как сад, который способны создать двое любящих. С этим садом сопряжен образ детства и юности, в котором чувствует себя своим Курилов. Этот сад ставит под сомнение дорогу на океан, тем более что она оказывается сопряженной с необходимостью крови и жертв.

Современность в «Дороге на океан» предстала во множестве характеров и судеб, в парадоксальном сопряжении Добра и Зла, производного от идеи Добра, в невероятном, казалось бы, соединении трагической ввергнутости людей в ад, с ощущением счастья. Пара-

доксальным оказывается не только само сосуществование взаимоисключающих начал, но и возможность рождения в этой атмосфере того света, который вносят образы детства и юности.

После романа «Дорога на океан», завершенного в 1935 году, писатель около десяти лет будет работать в основном в сфере драматургии и публицистики.

После войны Леонов выступил с публицистическими статьями об озеленении и защите леса, создал роман «Русский лес» (1950—1953), написанный эзоповым языком, поднимавший проблемы экологии (не только природы, но и нравственности, духа), проблемы национального самосознания, преодолевающего и военные беды, и растлевающее влияние циничной внутренней политики, получившей метафорическое название «грацианщины».

В романе дана широкая историческая перспектива с конца XIX века по 1941—1942 годы. Однако «Русский лес» лишь внешне напоминает историческую хронику, тогда как на самом деле был итогом длительной работы писателя над преобразованием традиционной для романа временной организации. Структура леоновского романа менялась в сторону «сгущения» художественного времени, создания иллюзии одновременного протекания событий¹.

Композиция романа «Русский лес» в процессе развертывания сюжета охватывает два основных исторических пласта: первый связан с судьбой Ивана Матвеевича Вихрова и его борьбой за русский лес и восходит к 1892, 1917, 1924 и 1936 годам. Второй — основной — пласт сосредоточен на событиях первого года Великой Отечественной войны.

Внешнюю основу сюжета составляет многолетняя философская дискуссия Вихрова и Грацианского, история преследования истинного ученого человеком, составившим себе имя на этом преследовании. Но не распря ученого и лжеученого становится центром романа, а история самоопределения дочери Вихрова Поли, втянутой в этот спор. Живущая с матерью, Еленой Ивановной, вдали от отца, Поля знает его только по его отражению в кривом зеркале статей Грацианского, верит в его вину перед своей страной, чувствует и себя ответственной за жизненный путь отца.

Движущей силой философского сюжета выступает история формирования духовного облика Поли, ее очищения из вечного родничка жизни, сберегаемого лесом. Прямое столкновение носителей двух противостоящих идей — Вихрова и Грацианского — происходит прежде всего в пространстве сознания центральной героини — Поли, именно для нее разрешение философского спора становится жизненно важным. Драма Вихрова становится причи-

¹ См.: Крылов В. П. Проблемы поэтики Л. Леонова: композиция философского романа. — Л., 1981.

ной духовной драмы его дочери. Лекция Вихрова о единстве народа и природы превращается в своеобразную исповедь перед дочерью. Эта исповедь противостоит речи Грацианского, которую тот произносит в подвале бомбоубежища перед единственной слушательницей — Полей. Собственно, именно эта речь является своеобразной завязкой сюжета, связанного с освобождением дочери Вихрова от поработившего ее слова Грацианского.

В облике Поли, Сережи, воспитанника Вихрова, и их ровесников Леонов создал образ поколения, рожденного после революции, воспитанного новой реальностью, истово верующего в идеалы и фактически полностью погибшего во время войны. Для Леонова в духовной силе этого поколения, как и в мистической силе народа, живущего в согласии с Лесом, с Природой содержится ответ на сложный для него вопрос — как могла фактически разбитая, либо вооруженная армия победить объективно более сильного противника.

В романе звучит мотив противостояния двух миров, лежащий в основе двойного сюжетного кольца, включающего «малую войну» и лес и, соответственно, Полино «расследование», судьбу Елены Ивановны и рассказ о «темном прошлом» Грацианского, и «большую войну», которую ведет весь советский народ с фашистами по сути за тот же лес, перерастающий в символ нации, России. И та и другая война, прежде всего, — схватка не личностей и даже не систем, а вечное противостояние Добра и Зла. И если Добро бывает слабым, легко уязвимым, чуть смешным (таковы Вихров, Моршихин, молодое поколение), то Зло обладает поистине inferнальным всемогуществом и, может быть, бессмертием (ведь даже вопрос о смерти Грацианского остается открытым).

Именно благодаря выдвиганию в центр системы персонажей фигуры Поли сопрягаются различные жанровые планы повествования — исторический, семейный, философский, происходит намопроникновение различных временных планов. В «Русском лесу» Леонов приходит к удивительно гибкой композиционной структуре, позволяющей воссоздать живую сопряженность времен. Используя временную полифонию, отказавшись от экспозиции как традиционного реалистического способа изображения жизни, Леонов добивается ощущения «сгущенного», «сконцентрированного» времени. Прошлое присутствует, «пропитывает» все фазы сюжета, «живет» в настоящем.

В романе «Русский лес» Леонов поставил ряд серьезнейших вопросов, актуальность которых со временем только возрастает. Среди них, быть может, самый существенный и трудный — это вопрос о судьбе России, о духовном «самостоянье» русского народа.

«Пирамида»

Последний роман Л. Леонов закончил незадолго до смерти. Он был опубликован в 1994 году и вобрал в себя все основные нравственно-философские искания писателя. Роман представляет собой русский способ размышлений о формах существования духовной эволюции Богом созданного мира и человека.

Парадоксально: русский интеллектуальный роман отсылает своим названием к древности иной культуры, к «инакости» (не к русскому лесу, как прежде). Почему взят этот знак? Почему из множества культурологических символов общечеловеческой истории русский писатель выбрал именно этот? Нельзя ведь думать, что Леонов, называя свою книгу, обошелся прямым смыслом и не прибегнул к тайнописи, не подразумевая некоего кода, шифра, взывающего к любопытному читателю.

Расщепляя «смысловой пучок» (понятие О. М. Фрейденберг), мы вспоминаем сведения о древних пирамидах разных стран и континентов, собираем словарные справки, свидетельства о чудесах пирамид (от математических до метафизических), поражаемся аналогиям. Например, специалисты по запускам космических аппаратов заметили сходство в топографии космодрома и комплекса погребальных пирамид египетских фараонов. Оказался похожим порядок перемещения тела к захоронению и космического корабля — к старту. Железобетонное тело стартовой пирамиды имеет опрокинутую форму, а на взлете пирамидальное пламя ударяет в нее и возникает огненная пирамида.

Другая аналогия. Владеющие астральным зрением умеют видеть один раз в году (между 18 и 27 июля) «тварную пирамиду». Кишащие в ней твари — от простейших до сложных — пожирают друг друга. Своеобразная оргия самопожирания в параллельном мире. Обе эти аналогии помогают размышлять о смысловых подробностях леоновского романа. Но при этом нужно привлечь древнее знание о том, что пирамида с земным основанием и опрокинутая с неба, соединяясь в одну, составляют «пирамиду Света». При расшифровке смысла названия романа без этого понятия не обойтись. «Пирамида Света» как модель мира и его духовной эволюции фокусирует леоновские размышления о религиозном и философском смысле человеческой истории, начало и конец которой связаны с отпадением от Бога и неба. Сначала это сделали ангелы света — падшие, затем — люди.

Понятие «пирамида Света» обращает читателя к сочинениям средневекового диалектика и мистика Николая Кузанского, русских философов Павла Флоренского, Алексея Лосева, французского — Тейяра де Шардена. Убедительное разъяснение к «пирамиде Света» по Н. Кузанскому дает Ю. С. Степанов в книге «В трехмерном пространстве языка»: «...два равнобедренных тре-

угольника втянуты один в другой. Так что вершина одного касается изнутри основания другого; срединная часть получившейся фигуры, ромб, еще подчеркнута тем, что в каждом треугольнике, примерно на половине высоты, проведена линия, параллельная основанию. Один треугольник символизирует «пирамиду Света», в ее основании написано «Единство», другой — пирамиду тьмы, в ее основании написано «Инакость»¹.

Графическая фигура «пирамиды Света» помогает зрительно представить единство нижней, телесной природы и высшей, умопостигаемой реальности. Они неразрывно связаны в едином вертикальном движении, цель которого — духовная эволюция для сближения с Богом (положить голову на колени Богу, сказано в леоновском романе). Это движение не отрицает нисхождения в подземный ад. Там совершается очищение ради восхождения к сфере Света.

В двуслойном мире «пирамиды Света» эволюционный путь двуправлен и ему свойственна «обратная перспектива». Так и Дымков, оказавшись в нашей реальности, отвердел, огрубел, превратился в балаганного фигляра, а в финале снова стал небесной, расширившейся от земной точки до неба пирамидой.

Роман «Пирамида» является эстетическим преодолением внутреннего раскола бытия, на что прямо указывает графически означенное единство земной (Дуня) и небесной (Дымков) пирамид, особенно в финале.

Тема небесной пирамиды развернута в ее земных отражениях, превращениях, искажениях и подменах. Попадая в ее силовое поле, Дуня Лоскутова учится преодолевать земные схемы: линейные, бинарные, злые, острые, идеологически актуальные. Она наделена такими духовными свойствами, что умеет преодолевать параметры человеческого естества — биологические, физиологические, психологические. Обретаемые тварной жизнью парадигмы не властны над ней. Степень ее нравственной и духовной силы возрастает по мере осознания родства с небом, утраченного людьми.

По мысли Леонова, человеческие общности нашего падшего мира не способны ко всеобщему единению и строительству справедливой жизни, так как подвластны идеологическим пристрастиям и замкнуты на вопросе: «Кто правильнее?» Каждая идеологическая общность хочет победы только своей правды, заботясь о свлечении небес на землю — и любой ценой.

В безумном окаянном наваждении леоновского романа живонопящей силой остается авторское слово. Вывернутый наизнанку мир бессилен перед его чудом, воссоздающим цвет травы, цветка,

¹ Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. — М., 1985. — с. 61.

снега, солнца, Старо-Федосеевской обители, притулившейся на краю жизни, спасительного милосердия, озарения мыслью, очарования потаенного сопротивления разросшемуся подполью (семьи Филуметьевых, например).

Чудо явленной небесной пирамиды — ангел Дымков в образе, вымышленном Дуней. Его небесная сущность в земных условиях оземлилась, в ней потерялась «способность чудотворения». Для земного использования надеты «балаганные лохмотья», найдена обертка из ярмарочных фокусов, пригодились и профанные чары телесных утех. Балаганное низовое развлечение клоуновством сродни котлованному возведению монумента истукану.

При строительстве социальных земных пирамид не учитывалось восстановление духовной связи человечества с небом. Будучи неучтенной на уровне сознания, высшая цель жизни оборачивается своей изнанкой, выворачивается, странно превращаясь в котлован (см. диалоги Филуметьева и Вадима). Когда небесная пирамида становится котлованом, распадается и земная ее ипостась.

Впечатляет череда подмен, совершаемых в подпольном сознании леоновских персонажей: зазеркальное «углубленное созерцание человеческой пирамиды» без Бога в набросках к поэме Вадима Лоскутова, гротескное сооружение «На — ухо — доносора»; облагодзвученная фамилия провокатора (Гаврилов стал величать себя ГавРИИловым), мечтания Юлии Казариновой стать с помощью Дымкова прародительницей ангелоидов...

Одна из граней проблемы «пирамиды Света» в романе обращена к частной жизни частных людей. Образы героев — главных, второстепенных, эпизодических, затекстовых, фантастических и виртуальных — олицетворяют целесообразность и единство духовной эволюции, совершаемой при непрестанной перемене идей, ориентиров, смыслов, масок, судеб. Писателю интересны одинокие создатели собственной «пирамиды Света» (отец Матвей). Он и сам довольно потрудился, созидавая для всех свою духовную пирамиду, которая доросла до небес.

«Пирамида Света», соединив в себе земную и небесную пирамиды, став «троичной», отрицает жесткую фиксацию момента, одного состояния положения мира и человека и указывает: нет гибели, смерти окончательной, есть лишь точка перехода в иное, ситуация перемены. Нет ничего, что бы не преображалось, не изменялось и не двигалось к Свету, попадая во тьму. В основной части «пирамиды Света», в ромбе, встречаются боги, ангелы, сходящие на землю и в преисподнюю, драконы, чудовища, поднимающиеся из хтонического мира, носители и духовного, и тварного.

Леонов приковывает внимание читателя не к длительным взлетам и падениям, а к моменту встречи олицетворенных фаз этих процессов. В остановленном мгновении они сходятся лицом к ли-

цу и ведут бесконечные диалоги дома, в учреждении, тюрьме, на мусорбище и автостраде, под небом и в подполье. После встреч и долгих разговоров меняются траектория, характер, качество движения (Шатаницкий и Шамин, например).

При встрече двух ощущается присутствие «третьего». В реакциях на него обнаруживаются зрячесть и слепота, память и беспомощность. Огромную роль при этом играют художественные детали, точно найденные писателем. Например, Дымков, беседуя, смотрит поверх головы собеседника, будто и к третьему обращаясь, призывает и невидимого (говорят ведь: диалог с другим означает диалог с Богом). Чтобы видеть «третьего», Дымкову не нужны усилия, напряжения тела, затрата сил. Чуть поднять глаза — и каждый видит небо, может молиться, оказаться на вершине духовной пирамиды, обозначить присутствие Света. А чтобы узреть высоту материальных величественных предметов — гор, курганов, скал, башен, пирамид, зданий, монументов, нужно до них добраться, найти точку обзора, запрокинуть голову и т. д. Так случилось с Вадимом: застекла шея, но всего истукана зрением было не охватить. Ошибка Вадима — в попытке совершить свою эволюцию в силовом поле земной, рукотворной пирамиды: «Я полюбил пирамиду вождя», и в создании эволюционной программы для страны и человечества в сочинении о современной пирамиде, где отсутствовала идея пирамиды Света». Превратившись в кадавра, он снова устремился к Свету, но начал путь с памяти о любви и печали родительского дома. Он по-прежнему принадлежит двум мирам, кризис раздвоения не преодолен, свет и мрак продолжают схватку за его душу.

Уздой беспомощности и слепоты взнуздан и Аблаев. Он не может соединить в один образ встречаемые ипостаси сатаны, Шатаницкого, и оказывается в опасности. В 30-е годы не стало упоминаний об антихристе, он будто исчез. Страна была увлечена борьбой с Богом, все орудия палили по нему: «Любое в те годы дозволялось против неба». А меж тем, выйдя из хтонических глубин, в том числе человеческих, подсознательных, Шатаницкий со свитой сподобно и уверенно расположился в котлованных и высотных научных центрах, конторах, учреждениях. Создавая руководящие программы, проводя партийные линии, он манипулировал сознанием масс, не забывая улавливать одинокие заблудшие души по одной, позволяя им ни вспомнить, ни запомнить его истинное лицо и имя. Трогательная и одновременно зловещая подробность есть в тексте романа: Аблаев тшился запомнить имя, отчество главного своего мучителя, и тот снисходительно пришел на помощь: «Зови меня просто Минотавр». Но игровое, ироническое самоназывание хтонического дьявола не помогло, Аблаев не прозрел.

Высокое духовное зрение, память изначальную и предвидение будущего писатель дал Дуне Лоскутовой. Она и «гость из неба Дымков» создали «пирамиду Света». Чаемое чудо совершилось не

замеченное никем, не ставшее памятью всех на земле: «Пусть они забудут про вас! <...> все, кроме меня одной, кроме тебя...»

Памятью для многих все-таки станет встреча ангела, ангелоиды Дымкова с землянами.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Вставные новеллы и их роль в романе Л. Леонова «Барсуки».
2. Фигура Фирсова и его художественная роль в романе Л. Леонова «Вор».
3. Мотив преступления и наказания в романе Л. Леонова «Вор».
4. Ирония и ее художественная роль в романе Л. Леонова «Вор».
5. Образ театра в романе Л. Леонова «Дорога на океан» и его место в художественном пространстве.
6. Микророманы в произведениях «Соть» и «Дорога на океан», способы их включения в художественное целое.
7. Москва 30-х годов в романах Л. Леонова («Дорога на океан», «Русский лес») и А. Платонова («Счастливая Москва»).
8. Мотивы садовника и охотника в романе Л. Леонова «Дорога на океан».
9. Мотив «штурма небес» у Л. Леонова («Соть») и А. Платонова («Котлован»).
10. Прошлое и его место в композиционной структуре романа Л. Леонова «Русский лес».
11. Проблема нравственного выбора в романе Л. Леонова «Русский лес».
12. Проблема художественного времени и ее решение в романе Л. Леонова «Русский лес».
13. Проблема русского национального характера и ее художественная трактовка в романе Л. Леонова «Русский лес».
14. Смысл названия романа Л. Леонова «Пирамида».
15. Космогоническая картина мира в романе Л. Леонова «Пирамида».
16. Трансформация библейского мифа о грехопадении человечества в романе Л. Леонова «Пирамида».

Литература

- Агеносов В. В.* Советский философский роман. — М., 1989.
- Вахитова Т. М.* Поэтика зрелого леоновского творчества // Леонид Леонов и русская литература XX века. — СПб., 2000.
- Крылов В. П.* О некоторых сюжетно-композиционных особенностях «Русского леса» // Русская литература. — 1974. — № 3.
- Семенова С.* Парадокс человека в романах Леонида Леонова 20—30-х годов // Вопросы литературы. — 1999. — № 5.
- Скороспелова Е. Б.* Русская проза. XX век. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). — М., 2003. — Глава 3.
- Старикова Е. В.* Леонид Леонов. Очерк творчества. — М., 1972.

Андрей Платонов

(1899—1951)

А. Платонов, мало и неохотно издаваемый при жизни и один из самых изучаемых писателей ныне, — создатель нового художественного языка. Его отличают склонность к универсальным обобщениям, игра многозначностью слов и образов, переосмысление традиционных стилистических приемов, особое построение словосочетаний и фраз. «Неправильные» с точки зрения классической поэтики платоновские произведения с их притчеобразностью, широким синтаксисом, нечеткостью сюжета и характеров посвящены трагедии человеческого одиночества в мире и поискам способов ее преодоления.

Творческая биография. Трудовая биография Андрея Платоновича Платонова (настоящая фамилия — Климентов) начинается рано: старший ребенок в многодетной семье, он с пятнадцати лет работает помощником машиниста, затем, в 1918 году, поступает на электротехническое отделение Воронежского железнодорожного техникума, чуть позднее появляются его первые публикации в коммунистической прессе. В 1920 году на вопрос анкеты первого Всероссийского съезда пролеткультов: «Каким литературным направлениям сочувствуете?» — Платонов ответил: «Никаким, имею свое». В 1922 году в Краснодаре выходит его поэтический сборник «Голубая глубина», отмеченный В. Брюсовым. Творческий расцвет приходится на 1927 год, когда Платонов создает такие повести, как «Фириный тракт», «Епифанские шлюзы», начинает работу над «Городом Градовым». За ними следует цикл повестей «Сокровенный человек», «Ямская слобода», первая редакция романа «Чевенгур» «Строители страны».

Посвященная описанию революционных событий, повесть «Сокровенный человек» выдвигает на первый план образ «эдакого русского Уленшпигеля» (А. Воронский) Фомы Пухова. Впервые в платоновском творчестве появляется тип героя-странника, путешествующего по объятай революцией стране в поисках правды. Нетипичность, уникальность этого персонажа состоит в способности к наблюдению и анализу происходящего, к сомнениям и

иронической оценке действительности (недаром он носит имя «неверующего Фомы», жаждущего во всем убедиться исключительно на собственном опыте), когда, по словам одного из персонажей повести, Фома оказывается «ворчун и беспартийцем, а героем эпохи». Но именно таким — проверяющим на деле, «пытающимся» революцию Фома и нужен автору. Надеясь Пухова «героической» революционной биографией, Платонов одновременно утверждает право героя на вдумчивое отношение к жизни, в которой отменены все прежние нормы и порядки. Отказавшись стать как «умным научным дураком» — коммунистом, так и «историческим дураком» — буржуем, Пухов предпочитает быть дураком «природным», родственным и сказочному Иванушке-дурачку, и блаженному, юродивому православной традиции. Используя различные художественные приемы (условность, символ, черты сказочной поэтики), писатель демонстрирует особенный, специфический взгляд на революцию и ее героев, фактически оставляя без положительного решения главную революционную проблему переустройства мира и обретения счастья.

В 1928 году Платонов заканчивает роман «**Чевенгур**», опубликованный лишь через полвека после написания; в соавторстве с Б. Пильняком выпускает «организационно-философский очерк» «Че-Че-О». В 1929 году увидел свет рассказ «Усомнившийся Макар», а в 1931 году — «бедняцкая хроника» «Впрок», вызвавшие волну критических статей «разоблачительного характера», приведших к творческой изоляции Платонова.

«Анархистский», по словам А. Фадеева, рассказ «**Усомнившийся Макар**» носит остросатирический характер. Основная антитеза рассказа между «нормальностью» и «ученостью» (дураками и умниками) разрешается в пользу первых. Отправная точка повествования — сомнение главного героя Макара Ганушкина в целесообразности бюрократической системы, в рамках которой «умнейший на селе» Лев Чумовой обеспечивает «движение народа вперед, по прямой линии к общему благу». Отправившись в Москву, Макар выясняет, что и сам « всю жизнь занимался непролетарским делом », чтобы в финале рассказа, получив от «высшего начальника» власть «над гнетущей писучей стервой» совместными с пролетарием Петром усилиями (платоновский вариант «рабоче-крестьянского государства»), дать трудящимся возможность думать самим за себя. Столкновение «целостных масштабов» и «частных Макаров», как определил в «проработочной» статье конфликт рассказчик критик Л. Авербах¹, заканчивается утопической победой частного над всеобщим. Это сказывается и в стилистике рассказа, сочетаю-

¹ См.: *Авербах Л.* О целостных масштабах и частных Макарах // На литературном посту. — 1929. — № 21—22.

ной в себе нормативную письменную речь с речью устной, почти языковой, чем достигается особый комический эффект.

30-е годы — время создания таких платоновских шедевров, как повести «Котлован» (1930), «Ювенильное море» (1932), романа «Счастливая Москва» (1933—1936), опубликованного только в 1991 году, а также пьес «Высокое напряжение», «Шарманка», «14 красных избушек».

Самая «мрачная» платоновская повесть «Котлован», написанная в период «сплошной коллективизации», рассказывает о попытке построения нового общества, которому сопутствуют уничтожение прошлого и неуверенность в настоящем, выраженная в постоянной озабоченности одного из главных героев повестью, проблемой обретения смысла жизни. Различные проекты обустройства мира, в том числе и построение дома-котлована, проверяются и оцениваются автором с точки зрения их «человечности», адекватности искомой истине. Центральный образ повести — котлован, наделенный различными историческими, мифологическими (библейскими и языческими) и литературными смыслами, приобретает символический характер «утробы-могилы» будущего. Уничтожение кулаков, умирание деревни, описанные в повести, соотносятся именно с «могильным», гибельным значением этого образа, но девочка Настя (чье имя означает «воскресение») воплощает собой тот «дивный новый мир», ради которого и трудятся строители. Потому ее смерть воспринимается в повести как крах утопии, как итог насильственных преобразований, «уничтожений как класс», оставляя читателя перед вопросом, суждена ли «России молодой», странной с прежнего места преобразователями, такая же гибель. Построенная на антитезе бытия/небытия, жизни/смерти повесть заканчивается победой небытия, и жажда спасения ее героев «спастись в пропасти котлована» приобретает зловещий смысл.

Тема счастья и тема города, заявленные уже в заглавии романа «Счастливая Москва»¹, образуют смысловое поле романа, в котором судьбы женщины по имени Москва Честнова и влюбленных в нее мужчин олицетворяют собой мучительный поиск основания жизни, гармонии с миром и обществом. Москва, одна из самых иррациональных платоновских героинь, с одной стороны, отрица-

Полный текст романа опубликован в сборнике «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества (Вып. 3. — М., 1999). Также в сборнике помещены статьи, посвященные анализу проблематики и поэтики этого платоновского романа. Не меньший интерес представляют собой и первые два выпуска (1993 и 1995 годы) «Страна философов» Андрея Платонова», содержащие в себе новейшие исследования наиболее актуальных проблем платоновского творчества.

ет плотскую любовь, считает ее препятствием на пути к коммунизму, мечтает о подвиге (символом которого становится для Москвина образ виденного в детстве человека с факелом) и несет горе и отчуждение влюбляющимся в нее персонажам — с другой. Эта двойственность воспринимается одним из героев романа, врачом-экспериментатором Самбикиным, как исконное человеческое свойство «Тайна жизни состоит в двойственном сознании человека... То, что человек способен думать вдвойне по каждому вопросу, сделало его лучшим животным на земле...» Самбикин же открывает диалектическую связь между жизнью и смертью, их взаимопроникновение в человеческом организме, отдавая тем самым дань характерной для творчества Платонова проблеме преодоления смерти. Еще одно противоречие — между любовью-наслаждением и бескорыстной любовью-служением людям — разрешается в романе в пользу последней: тосковавший по Москве Честновой Сарториус обретает смысл существования в обучении «мужеству непрерывного счастья», променяв блестящую карьеру ученого-машиностроителя (профессии, свойственной героям ранних произведений Платонова) на обыденную жизнь скромного служащего и мужа сварливой жены.

Весной 1934 года Платонов отправляется в Туркмению. По материалам поездки написаны рассказ «Такыр» и повесть «Джан» (1933—1935).

«Джан» — одно из самых символических произведений Платонова, которое рассказывает о судьбе народа джан, состоящего из нищих, сирот и беглецов, поселившихся когда-то в пустыне (в поэтике Платонова — в безводном плену, в праистории бытия). Существует множество трактовок повести и ее основных мифопоэтических образов (в ней присутствуют мотивы и русских народных сказок, и ветхозаветной книги «Исход» (история Моисея), и евангельского «насыщения пятью хлебами», и персидского предания об Ормузде и Аримане, и легенды о Прометее). Вопрос о счастье и о способах его достижения, о смерти и воскрешении народа в предельно мифологизированном, притчеобразном художественном мире повести приобретает особое звучание. Главному герою повести Назару Чагатаеву суждено провести свой народ через лишения, голод и пустыню к новой жизни, но при этом и самому очиститься, «живя главной жизнью». Сочетая в себе черты и героя-реформатора, ниспровергателя прошлого, и героя-философа, сочувствующего, восхищающегося простотой и сердечными отношениями внутри народа джан, образ Чагатаева представляет собой синтез прежних платоновских антагонистов, унаследовав от них как склонность к сомнению и раскаянию, так и готовность к почти героическим деяниям. Финал повести, существующий в двух вариантах (опубликованных в 1964 и 1978 годах), не позволяет сделать

однозначный вывод о полной реализации замыслов Чагатаева: не , как сложится в дальнейшем судьба спасенного им, но затем рюшедшегося по всему свету народа джан. Новая жизнь, счастье, как они представлялись Чагатаеву, снова оборачиваются лишь дорогой к ним, лишь возможностью.

В 1937 году выходит сборник платоновских рассказов «**Река Пондунь**», вызвавший бурную дискуссию. В 1938-м арестован по ложному обвинению пятнадцатилетний сын писателя Платон. Во время войны Платонов призван в Красную Армию в качестве военного корреспондента. В 1943 году он приезжает с фронта в Москву на похороны сына.

Военные рассказы Платонова печатаются в столичных журналах и выходят отдельными книгами, но после публикации в 1946 году рассказа «**Возвращение**» («Семья Иванова») Платонова снова яростно критикуют, почти не печатают (издаются лишь сборники сказок в пересказах Платонова). Последнее большое его произведение — пьеса «**Ноев ковчег (Каиново отродье)**» — осталось незавершенным.

Существуют различные точки зрения на проблему творческой эволюции Платонова. Одна из концепций, созданных в советское время, выделяла в творчестве писателя три периода: «воронежский» (1917—1926), рубеж 20—30-х годов (1927—1934), военный и послевоенный (1935—1951), определяемых в соответствии с постулируемым движением писателя от мифологизма к реализму. В 70-х годах концепция «индивидуальности в социалистическом реализме» позволила рассматривать творчество Платонова в единстве проблематики и стилевых приемов, равно «узнаваемых» как в ранних, так и в поздних произведениях. Принципиально иной взгляд на творческую эволюцию писателя был предложен Н. В. Корниенко¹. Опираясь на подробнейшие текстологические разыскания, Н. В. Корниенко сформулировала новые принципы периодизации: «Работа над творческими историями произведений Платонова разных периодов позволяет нам предположить, что внутренняя целостность платоновского мира не исключает, а включает в себя достаточно жесткую цикличность его творчества, свою логику в каждом цикле-периоде, которую организует прежде всего установка на создание романа». Исходя из этого утверждения, творчество Платонова подразделяется на несколько больших периодов, в центре каждого из которых располагается роман, группирующий вокруг себя циклы повестей: «чевенгурский» (1926—1929) с одноименным центральным романом; «постчевенгурский»

¹ См.: *Корниенко Н. В.* Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. — М., 1995. — Вып. 2. — С. 312—334.

(1929—1932), главный роман которого (условно названный исследовательницей «романом о Стратилате»), посвященный изображению столкновения «пространства идей и реальности жизни», «комедии литературы и трагедии жизни», утерян; период третьего романа «Счастливая Москва» (1932—1936); период антиидеологического романа-путешествия, «ориентированного на пушкинскую «смирненную прозу», «Повторение поездки Радищева в обратном направлении» (1937—1941), который, судя по записным книжкам, завершен, но не найден.

«Чевенгур»

В романе «Чевенгур», создававшемся Платоновым в конце 1927 — начале 1928 годов, сфокусированы все важнейшие платоновские «вопросы» и «искания», такие, как проблема преодоления сиротства, обретение идеала, построения гармонического общества. Первая часть романа «Происхождение мастера» увидела свет и качестве самостоятельной повести в 1928 году, отдельные фрагменты романа появлялись в виде рассказов («Приключение», «Смерть Копенкина»), но полный текст был напечатан лишь в 1988 году, когда произведение открылось во всей полноте.

Постсоветская критика выделила в романе прежде всего обличительный пафос, пытаясь прочесть «Чевенгур» то как «утопию», то как «антиутопию». Затем различные трактовки «Чевенгура» все более и более расширяли круг литературных, философских, мифологических и социальных ассоциаций, доказывая тем самым многозначность и неисчерпаемость платоновского произведения.

Проблематика романа. Основной темой «Чевенгура», подчиняющей себе все философские и сюжетные линии романа, является поиск идеальной модели устройства мира, гармонии между человеком и природой, человеком и обществом, между духовным и физическим в самом человеке. Символично, что действие в романе начинается с описания природного катаклизма — засухи, разрушившей прежнюю систему жизни, традиционную схему взаимоотношений между человеком и окружающим миром.

Случившаяся вслед голодному году, эта засуха кажется противостественной, свидетельствуя о нарушении привычных природных законов и циклов. Картины опустевших деревень и жаркого, палящего солнца, вредоносного для человека и всего его хозяйства, когда хлеб в полях умирает, а избы преют от «страшной, накаленной солнцем тишины», дополняют рассказ о старухе Игнатьевне, лечившей от голода малолетних детей: «Она давала им грибной настойки пополам со сладкой травой, и дети мирно затихали с сухой пеной на губах». Автор показывает, что патриархальный земледельческий уклад более не в состоянии обеспечить человеческое

существование, пришедшее в диссонанс с природой, вышедшей из-под контроля.

Если мир в романе предстает враждебным человеку, то отношение человека к миру определяется несколькими философскими позициями, сформулированными автором еще в самом начале повествования. Это позиция «доверчивого уважения», удивления перед слаженным устройством мира, характерная для бобыля, лесного надзирателя, кузнеца Сотых; жажда разгадать самую главную тайну этого мира — тайну смерти, мучившая рыбака — отца Саши Дванова; творчество, воссоздание мира в различных изделиях, уверенность в неисчерпаемости человеческого созидющего духа, переданное в романе прежде всего в образе Захара Павловича, одного из «мастеров» романа, а также путешествие, странничество по миру с целью его познания и/или преобразования. Этот последний путь связан с особой, исключительно важной в платоновском художественном мире фигурой странника. Со странствования начинается повествование об одном из главных персонажей произведения Захаре Павловиче Ирошникове, странствуют по стране Саша Дванов и Степан Копенкин, даже Прохор Абрамович Дванов, один из приемных отцов Саши, если бы лишился всех своих детей, то «моментально бросил бы свою земледельческую судьбу, отпустил бы жену на волю, а сам бы вышел босым неизвестно куда — ту-

куда всех людей тянет, где сердцу, может быть, так же грустно, но хоть ногам отрадно». Странничество означает не просто механическое перемещение, но, подобно богомолью в дореволюционной Руси, представляет собой хождение, в котором «святым местом» становится весь встречающийся страннику мир. Находясь в пути, странник всегда оказывается на стыке двух миров, на своеобразной линии горизонта с тем, чтобы в каждой точке путешествия эту линию пересекать: «На высоте перелома дороги на ту, невидимую, сторону поля мальчик остановился. В рассвете будущего дня, на черте сельского горизонта, он стоял над кажущимся глубоким провалом, на берегу небесного озера». В той точке, где маленький Саша останавливается перед самым первым своим путешествием — хлебными корками, сходятся друг с другом не только мир привычный, видимый, и мир неведомый, образуя общую горизонталь, но единая вертикаль соединяет «глубокий провал» и «небесное озеро», показывая, что странник способен установить гармоничные отношения с пространством и со временем, пытаясь воссоздать разрушенные связи между различными сторонами бытия. Один из героев романа, Луя, полагает, что и самый коммунизм есть странничество — «непрерывное движение людей в глубь зем-

Однако если для Луя самое движение и есть единственный смысл существования, то странствие других обращено к некой формальной цели: например, для Копенкина это — Германия и

могила Розы Люксембург, для Александра Дванова — «самозародившийся в массах коммунизм», что не мешает им странствовать вместе, поскольку при различии формулировок задача у них общая — обретение идеала.

Мотив странничества смыкается у Платонова с мотивом сиротства, оставленности, одиночества человека в мире, и тогда путешествие может пониматься как поиск родства, братства, способного заменить сироте утерянных родителей, или же — как средство воскрешения родителей, умерших, ушедших от сироты. Сиротство — одна из ключевых особенностей платоновских героев, им обладает и Захар Павлович, и Саша Дванов, и Соня Мандрова, и Степан Копенкин, и Симон Сербинов. Наиболее полно тема сиротства представлена в собирательном образе «прочих» — наглядном воплощении таких отвлеченных качеств, как безотцовщина, бедность, бесприютность: «И жизнь прочих была безотцовщиной — она продолжалась на пустой земле без первого товарища, который вывел бы их за руку к людям, чтобы после своей смерти оставить людей детям в наследство — для замены себя». Прочие, выжившие в борьбе с безразличным к ним миром, разочаровались в нем: «многие прочие исходили все открытые и все непроходимые дороги и не нашли ничего»; они именно «прочие» — не те и не другие, люди без родства, без занятия, без цели, бредущие «прочь». Процесс преодоления сиротства связан в романе с идеей товарищества, братского людского союза. Эти идеи Платонова близки к философии «общего дела» Н. Ф. Федорова (1829—1903), самобытного философа рубежа XIX—XX веков, считавшего, что человечество обязано объединиться ради «общего дела», общего долга — физического воскрешения умерших родителей. Однако сам Федоров, проповедовавший неуничтожимость жизни, неисчерпаемость человеческого бытия, был противником и социализма, и социальной революции, тогда как в романе Платонова оценка революции представляется далеко не однозначной.

Сформулировав несколько типов отношения человека к миру, автор «Чевенгура» показывает и различные попытки разрешения мировой дисгармонии, а также установления нового, справедливого, миропорядка. К одной из таких попыток можно отнести и увлечение Захара Павловича Ирошникова техникой, машиной. Странствование приводит его, по определению машиниста-наставника, «изо ржи да прямо в паровоз». Творческое восприятие мира, свойственное для Захара Павловича, сказывается в его внимании к машине, очеловечивании ее: «Машины были для него (Захара Павловича. — *Авт.*) людьми и постоянно возбуждали в нем чувства, мысли и пожелания». Можно сказать, что мир техники заменяет для Захара Павловича мир природы, где, по мнению Ирошникова, «не было сознательного удара и точности мастерства». В технике, в

шорческом освоении пространства, которое может даже нуждаться в искусственном увеличении, поскольку «колесам в конце концов работы не хватит», Захар Павлович временно обретает гармонию, успокаивается. Но нечаянная встреча с вынужденным побираться Прошкой доказывает Захару Павловичу иллюзорность технического идеала, вызывая у него чувство стыда «от правильности действий часов и поездов». Фигура ребенка становится здесь неким пробным камнем, лакмусовой бумажкой, проверяющей истинность жизненного устройства, его соответствие идеалу и свидетельствующей о дисгармонии, кризисе, когда ребенок — символ будущего в платоновском мире — вынужден существовать хитростью и обманом, сам не понимая, «что ему худо», не осознавая своего сиротства.

Впоследствии Захар Павлович определит еще один способ устройства мира, при котором, как ему кажется, все «к лучшему обойдется»: «Имущество надо унизить... А людей оставить без приюта». У этой идеи в романе находится много сторонников, от Копенкина и Мошонкова-Достоевского до Чепурного. Можно сказать, что сама по себе революция, как ее понимает, например, Александр Дванов, есть именно «унижение имущества», уничтожение его во имя духовных целей. Это особенно ярко проявляется во второй части романа, посвященной описанию путешествия Дванова по стране, когда внимание Дванова и Копенкина поглощено проблемой возвращения земле ее плодородных сил, «вопросом о хлебе», понимаемом ими не столько в его «практическом», «кулацком» значении, но, скорее, в значении метафорическом, близком к евангельскому образу «истинного хлеба с небес», той пищи духовной, которая окормляет верующего в новое учение. Революция представляется Александру Дванову концом света прежнего, тем «новым светом», в котором «уничтожится тревога Захара Павловича, а отец-рыбак найдет то, ради чего он своевольно утонул». Именно революция создает условия для возникновения таких форм общественной организации, когда братство и отсутствие имущества становятся основополагающим принципом существования людей.

Некоторые примеры подобных социальных форм представлены уже во второй части повествования. Например, в описании коммуны «Дружба бедняка», где, хоть и в пародийном виде, изображены попытки самоорганизации в соответствии с принципом всеобщего равенства («у нас все записано и по ртам забронировано. Фельдшерки звали, чтобы норму пищи без предрассудка навсегда установить») и отчасти — ревзаповедник Пашинцева, на стене которого в стихах изложены новые революционные взгляды на хозяйствование и труд: «Так брось пахать и сеять, жать, Пускай вся почва родит самосевом. <...> Долой земные бедные труды, земля задаром

даст нам пропитанье». Но наиболее полное развитие эти идеи получают при построении чевенгурской коммунистической утопии, описанной в третьей части романа.

Образование «солнечного» города происходит поэтапно, и каждый этап особо отмечается автором, поскольку содержит в себе весьма существенные качественные отличия от этапа предыдущего. Так, установление власти коммунистов сопровождается постепенным «опустошением» города, когда буржуа в нем физически ликвидируются, причем для верности «каждому лежачему имуществу человеку — в последовательном порядке — прострелили сбоку горло — через железки», а «класс остаточной сволочи» изгоняется. Затем для оставшейся горстки наступает, как кажется, коммунистическое состояние праздности, «евангельской беззаботности», как ее охарактеризовала С. Г. Семенова¹, когда «природа отказалась угнетать человека трудом», но, наоборот, «единственным пролетарием» Чевенгура, его «экономической базой» объявляется солнце.

На этом этапе создается впечатление, что опыт чевенгурской коммуны может быть признан успешным, поскольку кризис между природой и человеком, результатом которого стала засуха, положившая начало повествованию, преодолен. Солнце не только не враждебно, но «взошло в первый день коммунизма», чтобы трудиться во благо чевенгурцев. Имущество унижено, а всех чевенгурцев связывают товарищеские отношения, так как, по мнению председателя ревкома Чепурного, «имущество ведь одна только текучая польза, а товарищи — необходимость, без них ничего не победишь и сам стервой станешь». Затем в освобожденный от буржуев Чевенгур призываются пролетарии и прочие — для общего проживания в коммунизме. Кажется, что идеал обретен, хоть и ценой убийств и ликвидаций. Однако прибывший в Чевенгур Копенкин коммунизма в нем не чувствует, а приход прочих совпадает с таким знаковым в платоновском мире событием, как смерть ребенка.

Эта смерть мальчика, появившегося с матерью в Чевенгуре вместе с прочими, вносит разлад, смятение как в природный мир (смерть сопровождается дождем, и после нее ведущее место в описаниях «чевенгурского космоса» отводится уже не солнцу, «светилу коммунизма, тепла и товарищества», но луне, «светилу одиноких, светилу бродяг, бредущих зря»), так и в души самих чевенгурцев, заставляя их усомниться в собственном творении, поскольку, несмотря на все усилия, воскресить ребенка хоть на минутку не удастся, и, соответственно, тайна смерти оказывается неразгаданной, неподвластной человеку.

¹ См.: *Семенова С. Г.* Мытарства идеала // *Платонов А. П.* Чевенгур. — М., 1991. — С. 507.

Собственно, чевенгурские коммунары, убивавшие буржуев до полной невозможности воскресения, не рассуждают о смерти, не пытаются о ней, подобно рыбаку, но интуитивно соотносят смерть с нереализованностью идеала. В этом месте повествования особой очевидностью проявляется основополагающая для романа идея о связи коммунизма с победой над смертью, с преодолением ее. Загадка продолжения жизни, искушавшая рыбака, на деле верившего в окончательность смерти, с приходом коммунизма «мыслится по-новому — как проблема воскресения умерших, которые, как, например, Роза Люксембург, «мучаются в могиле» как отец Дванова, «на дне озера» и ждут избавителей. Это ожидание свидетельствует о том, что смерть представляется героям и автору явлением временным, вызванным прежним, негармоническим устройством мира, а потому в мире новом она должна исчезнуть. Оттого и просьба отца, услышанная Александром во сне: «Сделай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать...», и слова Захара Павловича: «Сделай что-нибудь на свете, видишь — люди живут и погибают», — выглядят закономерным требованием, предъявляемым к коммунизму. И неудача чевенгурцев, не сумевших победить смерть, еще не говорит о неверности, неуместности самих ожиданий.

После смерти ребенка уклад чевенгурской коммуны меняется, прежнюю «евангельскую беззаботность» сменяет братский труд, бесполезный с прагматической точки зрения, зато не противоречащий тезису об «унижении имущества» и развивающий идею творческого преобразования природы, лишенной «дара творить». В частности, Двановым обдумывается будущий проект искусственного орошения, который представляет собой идеальную модель сосуществования природы и человека, когда человек не насилует, не переделывает природу, но посильно помогает ей.

Но «чевенгурское братство» оказывается кратковременным: людские устремления приходят в противоречие с почти уже найденной гармонией. С появлением женщин возвращаются прежние имущественные отношения, товарищество и братский труд во благо других вытесняется семейственностью. Утопия рушится еще до вмешательства извне «врагов»: то ли кадетов, то ли регулярного отряда Красной Армии, посланного в город по доносу Сербинова для наведения порядка. Эта вражеская сила, уничтожающая город, безликая и хаотическая, становится персонификацией процессов, происходящих в самом городе, символом распада, уничтожения коммуны, отпадения от ее принципов. И с этой точки зрения не так принципиально то, кем именно являются «враги» — чужими ли, своими — Чевенгур гибнет в силу истощенности собственных жизненных сил. Но, погибая, еще раз парадоксальным образом подтверждает истинность идеи товарищества, исконной челове-

ской склонности к нему, ибо в последнем бою сражаются вместе все жители города — от коммунистов до прочих, от Степана Копенкина до Якова Титыча.

Но назвать «Чевенгур» романом о неосуществленных человеческих замыслах, о недостижимости идеала было бы ошибкой. Показывая исчерпанность, катастрофичность прежнего миропорядка: Платонов раскрывает сам процесс формирования идеала, назревшую необходимость поиска новых оснований общественного устройства. Товарищество, отсутствие имущества, творческий, одухотворенный труд — все это приметы того нового мира, который ищут герои повествования. Возможно ли его осуществление в действительности — вопрос трагический, как показывает опыт чевенгурской коммуны, начавшейся убийством и погибшей насильственно. Однозначного ответа на него автор не дает, но уже после гибели города звучит Прошкин плач «среди всего доставшегося ему имущества», а диалог Прошки с Захаром Павловичем, воспроизводящий ситуацию первой части романа, указывает на произошедшие изменения, когда обещание Прошки привести Сашу «даром» и его уход «искать Дванова» свидетельствуют о непрерывности процесса поисков. Неоднозначность, открытость финалу придает и неопределенность судьбы самого Александра Дванова, который уходит в озеро, как подчеркивает автор, «продолжая свою жизнь», что может рассматриваться как знак преодоления смерти, неуничтожимости бытия, о чем мечтали многие герои повествования.

Затрагивая различные философские темы, роман больше задает вопросы, чем отвечает на них, он не утверждает, а скорее, вопрошает читателя, апеллируя к его чувству и опыту. Эта особенность поэтики «Чевенгура» — отсутствие дидактики, нормативности, вариативность — сказывается на всех уровнях произведения, от сюжетного до философского, когда каждый мотив или ситуация представлены в различных модификациях, позволяющих рассмотреть и оценить их всесторонне, с максимальной степенью объективности.

Система образов романа сопрягается с его поэтикой, в ней сочетаются принципы сопоставления и противопоставления персонажей, когда один и тот же тип героя может быть продублирован в романе дважды и более раз, как произошло, например, с «Дон-Кихотами революции», коих в романе четверо (Копенкин, Мошонков-Достоевский, Пашинцев, Чепурный), а каждый значимый герой романа образует одну или несколько оппозиционных пар.

Образ Александра Дванова, «большевистского интеллигента», «сокровенного человека», способного вместить в себя весь мир, играет в романе ведущую роль. Внимательность, кротость и чуткость героя так характеризуются автором: «Он до теплокровности

мог ощутить чужую отдаленную жизнь, а самого себя воображал с грузом. О себе он только думал, а постороннее чувствовал с впечатлительностью личной жизни... Прима́т чувства, сочувствия над разумом, свойственный Дванову, ставит его в особые отношения с окружающим миром, когда «вместо нарочно выдуманных прозваний» Дванов ожидает услышать собственное имя мира «из сто же уст», т. е. жаждет постичь истинную сущность мира, отвергая прежние, ложные, насильственные пути его познания и полученные ими результаты. При этом Дванов, оказываясь способным только к философской созерцательности, но и к деятельной активности, олицетворяет собой новое понимание известного классической русской литературе типа героя-интеллигента. Исполняя завет Захара Павловича «жить главной жизнью», Дванов посвящает всего себя революции, действует, и подчас довольно энергично (управляет поездом, вместе с Копенкиным ликвидирует Биттермановское лесничество), практически не зная сомнений, однако результат его действий выглядит неоднозначным. Так, например, приказ о вырубке лесничества, объясняемый соображениями выгоды, кажется по меньшей мере нелепым, а крушение поезда, которое, возможно, помогло избежать больших человеческих жертв, приобретает символический смысл, поскольку в поэтике романа последовательно реализуется метафора паровоза-революции, родственная Марксовому определению революции как «локомотива истории». И с этой точки зрения два паровоза, несущиеся друг на друга, и обратный ход, использованный Двановым вместо тормоза, представляются то ли двумя противоположными сторонами революции, сочетающей в себе и попытку установления идеала, и жестокость, то ли воплощением расколовшегося надвое вследствие Гражданской войны народа, то ли своеобразной антитезой подмеченному Двановым принципу бытия русского человека: «Русский — это человек двухстороннего действия: он может жить и так, и обратно и в обоих случаях остается цел». При всей своей многозначности эпизод этот звучит трагическим предостережением будущему, предупреждая о возможном крушении революционных идей.

В отношении Дванова более продуктивной будет оппозиция не мысли/действия, поскольку и мысль сама по себе для Дванова — тоже действие, но размышления/чувствования, сопереживания. В своем восприятии действительности, в своих предчувствиях и ощущениях Дванов значительно более успешен, чем в действии. Его наблюдения («история грустна, потому что она время и знает, что ее забудут»), его уверенность в том, что «коммунизм происходит из коммунистов и бывает между ними», его принятие альтернативных точек зрения, от Чепурного до Прошки, и принципиальное неосуждение их — все это представляется очень ценным в рас-

крытии идей романа, потому как именно в образе Дванова, который, казалось бы, самой своей фамилией подразумевает двойственность, описан опыт восприятия бытия в его целостности, опыт возможной гармонии человека и окружающего мира. Недаром именно Александр Дванов высказывает один из самых, на первый взгляд, парадоксальных, но и самых христианских, гуманистических постулатов романа: «Не надо ему (Прошке. — *Авт.*) горя желать, а то пожалеешь потом своего противника».

Сам Прошка, Прокофий Дванов, названный Сашин брат, предстает в романе антагонистом Дванова, противопоставленным ему по многим важнейшим признакам. Ему свойственны накопительство, собирание имущества; тяга к начальствованию; хитрость, рассудочность, демагогия; страстная любовь-похоть. Однако, как явствует уже из первой части романа, стяжательство Прошки, его жестокость по отношению, например, к Саше продиктованы заботой о своих. Прошка не вовсе лишен братских чувств: в Чевенгуре Сашу, как «своего», он приглашает в гости и угощает Клавдюшиными пышками. Он не столько «злой гений» Чевенгура, сколько заблудшая душа, подобная прочим заблудшим чевенгурским душам, ощупью бредущим в поисках счастья. Недаром в финале романа Прошка, получив даром все имущество Чевенгура, плачет вместо того, чтобы торжествовать победу. На протяжении всего повествования сознательный и лукавый противник коммунизма, полагающий, что можно пожертвовать правдой, раз «все равно она будет жить мало и в самом конце», что «лучше будет уменьшать постепенно человека, а он притерпится», Прошка уходит за идеалом, оказавшись на деле гораздо более родственным Саше, чем можно было бы предположить.

Помимо Прошки, есть у Саши и другой оппонент, связанный с ним и единой культурной традицией (оба названы в романе «интеллигентами»), и чувством к Соне Мандровой, — Симон Сербинов. Сербинов, как и Прошка, собиратель, с той лишь разницей, что предмет его собирательства — не имущество, а окружающие его люди: «Сербинов хотел бы копить людей, как деньги и средства жизни, он даже завел усердный счет знакомых людей и постоянно вел по главной домашней книге особую роспись прибылям и убыткам». Но если Дванов открыт революции до самозабвения, до полного растворения в ней, то Сербинов сам сознает, что «похож на камень в реке, революция уходит поверх его, а он остается на дне, тяжелым от своей привязанности к себе». С Двановым его роднит склонность к осмыслению, к оценке себя и окружающих, хоть сами оценки и разнятся: труды чевенгурцев для Дванова и остальных — выражение их товарищества, а Сербинову они кажутся бесполезными, он не понимает их: «Выдумать он мог многое, а понять то, что стоит перед его зрением, не мог». Если изнутри Чевенгур

подтачивают усилия Прошки, то донос Сербинова выглядит внешним поводом для карательной экспедиции, однако сам Сербинов, как и Прошка, в финале противоречит себе — сражается за Чевенгур. По сути, оба двановских антагониста, уравновешивающие различные стороны его многогранной натуры, в итоге приходят к отрицанию своих взглядов. Отвергая собственность (вещественную или же духовную), они сближаются с Двановым, и оппозиция тем самым снимается.

В череде образов, связанных общей революционной идеей скорого переустройства мира на новый лад, наиболее интересен спутник Дванова, командир отряда полевых большевиков Степан Копенкин. Воплощение стихийных революционных сил, былинный богатырь, чей конь Пролетарская Сила съедает «по осьмушке делянки молодого леса, а запивает небольшим прудом в степи», сказочный «волшебный помощник» в странствиях Дванова, он тем не менее обременен внутренними противоречиями и сомнениями. Его образ, причудливо сочетающий в себе необходимую революционеру цельность с раздумчивостью, описываемой автором, однако, с определенной долей иронии («А как ты думаешь, — спросил Копенкин, — был товарищ Либкнехт для Розы, что мужик для женщины, или мне так только думается?»), как будто специально опровергает привычные каноны «командиров» и «большевиков». Непреклонный воин, в своей страсти он напоминает пушкинского «рыцаря бедного»; деятель по природе, попадая в Чевенгур, Копенкин лишь вглядывается и чувствует отсутствие коммунизма, не совершая ничего и «никого не карая». Комизм и гротеск, сопутствующие этому персонажу на протяжении всего повествования, подчеркивает величественная, эпическая гибель героя. Автор не только не затушевывает все эти несообразности, но словно подчеркивает, играет с ними, показывая натуру мощную, но по-детски живую и трогательную, воплотившую в себе крестьянскую утопическую мечту о справедливости, оказавшуюся на деле родственной двановским поискам идеала и гармонии, но раскрывающую их иной, «неинтеллектуальной», стороны.

Другие организаторы утопий, уступающие душевному богатству Копенкина (за исключением, пожалуй, одного Чепурного, безнадежно влюбленного, хоть и в земную женщину, а также способного к оценке и осуждению себя), выигрывая в результативности действий, не приближают, но, скорее, удаляют идеал, обозначая все новые пути, ведущие в сторону от правды. Таков и Мошонков-Достоевский, и Пашинцев, и сам Чепурный. Их усилия дополняют друг друга, позволяя автору исследовать малейшие оттенки утопической идеи. Кажется, что роман грешит некоторой избыточностью, которая, однако, складывается в продуманную систему вариаций, возможностей, предоставляющихся реформаторам для пере-

смотря мироустройства. Череда Дон Кихотов, объединяющая вторую и третью части романа, иллюстрирует повсеместность процесса перемен, его необходимость и разнообразность.

Женские образы романа условно подразделяются на две тематические группы: матери и возлюбленные. Традиционная для русского классического романа любовная коллизия рассматривается в «Чевенгуре» как альтернатива товариществу. Чувство к женщине в романе последовательно противопоставляется братскому чувству: «Чепурный и сам не мог понять дальше, в чем состоит вредности женщины для первоначального социализма, раз женщина будет бедной и товарищем. Он знал только вообще, что всегда бывала в прошлой жизни любовь к женщине и размножение от нее, но это было чужое и природное дело, а не людское и коммунистическое...» Чевенгурскую коммуну губят именно пришедшие женщины, заменившие собой чевенгурцам прежних товарищей, поскольку любовь, особенно любовь плотская, представляется средоточием индивидуалистического, похотливого в человеке, она будто заполняет собой сердце большевика, предназначенное для всего мира.

Наиболее ярко эта «вредоносная» женская суть выражена в Клавдише, беззастенчиво отдающей Прощке в чевенгурском бурьяне и перевозящей имущество Чевенгура к тетке в волость. Менее очевидна она в Соне Мандровой, сироте и страннице, испытывающей неприязнь к чувственным отношениям, но от которой, однако, буквально сбегает Дванов и которой отдает Сербинов «свое горе и свое одиночество». Двойственность этого женского образа, сочетающего в себе сиротство, потенциальную возможность стать товарищем для других сирот с женской привлекательностью, раскрывается в отношении к ней героев-мужчин: для Сербинова она — возлюбленная (и похоть его передана почти по-евангельски строго: «Сербинова можно было рубить сейчас топором — он не почувствовал бы боли» (ср. Евангелие от Матфея: «Если правая твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя» (5, 30)), но для Дванова она скорее идея, мысль, чем реальность. Самое чистое любовное чувство связано в романе с образом Розы Люксембург, совершенной бесплотности, олицетворения коммунизма, практически лишенной отрицательных женских черт, описанной как идеал женщины, чаемый, но недостижимый. Вместе они — воплощения единого многогранного женского характера, изменчивого и непостижимого до конца, раскрывающегося герою ровно настолько, насколько он сам способен воспринять его.

Материнские образы (Мавра Фетисовна, тетка Марья, нищенка), различные по степени проработанности, связаны общей идеей продолжения рода, человеческого воспроизводства, с одной стороны, и обращенной к ним мечтой о преодолении сиротства — с дру-

Хотя отец как «первый утраченный друг» играет для платоновского сироты более значимую роль, но поиски родителей включают в себя и тоску по утраченной матери — родному существу, прибывшему с рождением ребенка свою женскую сущность. Потому и в приведенных Прошкой в Чевенгур женщинах Дванов стремятся увидеть не жен, но матерей: «Жен таких не бывает, — сказал Дванов. — Такие бывают матери, если кто их имеет».

Материнские образы близки по своему значению платоновскому отношению к земле как всеобщей утробе-могиле, в которую возвращается все живущее в надежде на новое рождение. И с этой точки зрения кажутся не случайными многочисленные смысловые и образные параллели, устанавливаемые между образом города Чевенгура и миром мертвых, потусторонним миром (здесь важно и низинное месторасположение самого города, и примененное к нему понятие «адова дна коммунизма»), поскольку именно «мертвый» в тривиальном понимании этого слова обладает потенциальной способностью к возрождению, к новой жизни, что и пыталось доказать построение чевенгурской коммуны.

Поэтика романа. Художественный мир «Чевенгура» многозначен и символичен. В нем гротесковая фантастичность сочетается со вполне узнаваемыми историческими реалиями революционной и пореволюционной России, придавая событиям романа характер условный, обобщенный. С этой же целью в роман введены различные фольклорные, мифологические и литературные реминисценции и аллюзии. Из них принципиально значимыми оказываются христианские (ветхо- и новозаветные) параллели с их символикой обретения истины и построения нового мира, где человеку уготована жизнь вечная, а элементы поэтики фольклорной организуют хронотоп «Чевенгура» в соответствии со «сказочным» принципом бинарной оппозиции «посюстороннего» и «потустороннего» миров, путь между которыми и надлежит пройти герою повествования. Подобная зависимость существует и между поступками героя и течением времени: время, как и в волшебной сказке, структурируется действием героя. Все это позволяет сформулировать такую отличительную черту «Чевенгура», как мифологизм, который проявляется в использовании мифологических мотивов и образов (например, в образе Александра Дванова некоторые исследователи видят аллюзии на Иисуса Христа, а в образе Чепурного — на Антихриста и одновременно на Бога-творца), а также в привлечении некоторых мифологических принципов освоения действительности, когда отношения между человеком и окружающим миром описываются средствами мифологической поэтики (к примеру, попытка построения новых взаимоотношений между человеком и бытием в Чевенгуре сопровождается уничтожением «прежнего

времени»: «Дорогой товарищ: история уж кончилась, а ты и не заметил»).

М. Горький, к которому А. Платонов обращался за помощью и публикации романа «Чевенгур», справедливо полагал, что роман напечатан не будет, называя такие его «технические недостатки», как «чрезмерная растянутость, обилие «разговора» и затушеванность, стертость «действия», а также «лирико-сатирическое» освещение действительности, когда герои «являются перед читателями не столько революционерами, как «чудаками» и «полоумными». И хотя с точки зрения классической поэтики такая горьковская оценка верна, именно трехчастная («Происхождение мастера», «Вещество существования» (Путешествие Дванова и Копенкина), Чевенгурская коммуна) структура романа, где последующая часть трансформирует и углубляет темы и мотивы предыдущей, позволяет рассмотреть процесс поиска идеала наиболее глубоко и полно, раскрыть его многогранность и противоречивость, тогда как частое использование диалога связано во многом со своеобразием жанровой формы романа, сочетающей в себе как признаки жанра путешествия (жанровый подзаголовок романа: «путешествие с открытым сердцем»), так и философского романа с его полифонией мнений и различных точек зрения, каждая из которых принципиально важна и значима для автора.

«Лирико-сатирическое» описание событий — язык платоновских произведений — составляет одну из самых ярких особенностей художественного мира писателя. Знаменитое «платоновское косноязычие» (сложный синтаксис с избыточными придаточными, с ненормативным управлением и согласованием словосочетаний) — своеобразный «камень преткновения» для исследователей. «Неправильности» платоновского языка исследователи пытались определить то как «стилизацию простонародной речи», то как «лирическую прозу» с ее ассоциативными, а не смысловыми связями между словами, метафорами, метонимиями и проч. Однако на деле Платонов практически не пользуется как просторечиями, так и художественными средствами, характерными для лирической прозы. Его «неправильности» иного рода. Например, рассказывая о первых трудовых опытах в Чевенгуре, Платонов пишет: «Это было в первый раз при коммунизме, *чтобы* в Чевенгуре застучал молоток и, вдобавок к солнцу, начал трудиться человек. <...> ...Другие чевенгурцы также не вытерпели и пришли *удивленно поглядеть*, как человек *вдруг* работает и к чему». Обращают на себя внимание и непривычные обстоятельство цели (*удивленно поглядеть*), и обстоятельство образа действия (*вдруг*), и нарушающее логическую связь между частями сложного предложения союзное слово *чтобы*. Однако именно в таком «ненормативном» виде эти фразы наиболее точно передают удивление чевенгурцев, неожиданность труда и его строго определенную цель.

Так же сложно отнести платоновскую прозу к разряду собственно «философской», поскольку зачастую рассуждение трудно дается платоновским героям, более привыкшим к молчанию, отчего оно кажется запутанным, приобретает оттенок двусмысленности. Так, пытаясь понять, что такое смерть, Соня Мандрова размышляет: «Я видела, что людей много, они умирают, а остаются». Не менее запутанными, перенасыщенными пояснениями выглядят и многие авторские замечания: «Может быть, потому и бьется сердце что оно боится остаться одиноким в этом отверстом и всюду одинаковом мире, своим биением сердце связано с глубиной человеческого рода, зарядившего его жизнью и смыслом, а смысл его может быть далеким и непонятным — он должен быть тут же, невдалеке, чтобы сердце могло биться, иначе оно утратит ощущение и замрет». Мысль как будто «пробуксовывает», спотыкается на фонетически близких словах (*бьется, биение, боится*), бессловесная связь жестко очерчивает границы смысловых единиц, внутри которых существуют разветвленные сложносочинительные и многоподчинительные синтаксические связи. А в целом вся эта сложная конструкция становится своего рода квинтэссенцией платоновских представлений о смысле бытия как поиске родства и товарищества.

Более обоснованным выглядит соотношение, устанавливаемое между стилем платоновских произведений и «орнаментальной прозой», характерной чертой которой является организация прозаического текста по законам поэтического, когда единство текста обеспечивается не сюжетом, но системой поэтических повторов, сквозных образов и лейтмотивов. Но влиянием «орнаментальной прозы» невозможно объяснить частные платоновские плеоназмы¹, в которых зачастую простоватость и глубокомыслие перепутаны настолько прочно, что неотделимы друг от друга («Товарищи бедные. Вы сделали всякое удобство и вещь на свете, а теперь разрушили и желаете лучшего — друг друга. Ради того в Чевенгуре приобретаются товарищи с прохожих дорог»).

Традиционными метафорами Платонов почти не пользуется, его излюбленным приемом становится «деметафоризация», «овеществление метафоры» (например, говоря о необходимости орошения плодородных земель, Дванов восклицает: «Надо же вас на чистую воду в степь выводить!» — возвращая фразеологизму его буквальный смысл). Сопряжение в одной фразе конкретно-вещного и метафорического смыслов стирает грань между «поэ-

¹ *Плеоназм* — присутствие излишних, т. е. не дополняющих значение фразы, слов. Плеоназм не нарушает синтаксиса, его функция заключается в «усугублении» значения слова (см. подробнее: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. — М., 1999. — С. 73).

тическим» и «прозаическим» употреблением слов, осуществляя на языковом уровне тот синтез вещного, вещественного и сущного, идеального, который так мучительно ищут герои произведения «Революция прошла, урожай ее собран, теперь люди молча едят созревшее зерно, чтобы коммунизм стал постоянной плотью тела».

Прихотливо совмещая различные стилистические пласты (от канцеляризма до публицистических рассуждений), балансируя на стыке гиперболы и абсурда, автор, создавая причудливый, хоть и первый взгляд и тяжеловесный, языковой рисунок, показывает мир «прекрасным и яростным», многоликим, хаотичным, а потому болезненно нуждающимся в гармонии. Платоновские фразы, «вычурные» и «непричесанные», остроя предмет или событие, парадоксальным образом возвращают им их истинный смысл и из «недостатка» «Чевенгура» превращаются в одно из ключевых его открытий и достоинств.

«Возвращение»

Послевоенный рассказ «Семья Иванова» (после смерти писателя печатающийся под названием «Возвращение»), опубликованный в 1946 году, был сочтен критикой «клеветническим», очерняющим советскую семью, порочащим достоинство как «воинов-освободителей», так и «тружениц тыла». Начиная с 60-х годов разгром рассказа признается серьезной ошибкой, вызванной непониманием своеобразия художественного мира Платонова.

Событийный ряд повествования кажется предельно простым: Алексей Алексеевич Иванов, демобилизованный после войны гвардии капитан, возвращается к семье, которую не видел четыре военных года, но, узнав об измене жены, уходит, чтобы затем вновь вернуться. Сюжет не только не трагический, но обманчиво-бытовой, почти «мелодраматический», однако именно он ярко иллюстрирует один из творческих принципов Платонова: «Искусство заключается в том, чтобы посредством наипростейших средств выразить наисложнейшее»¹.

Путь домой, почти по-гомеровски долгий (как и Одиссей, Иванов не спешит, его словно нарочно все время что-то задерживает), оказывается родственным излюбленному платоновскому мотиву странничества, поскольку конечной целью Иванова является не столько прибытие в некий определенный пункт назначения, но обретение мира, родства, счастья. Он, обывкшийся на войне, и сам не очень спешит к семье, в мирную жизнь, автор называет его сиротой: «Иванов и Маша (его случайная попутчица. — *Авт.*) чувст-

¹ Платонов А. П. Записные книжки. Материалы к биографии. — М., 2000. — С. 22.

«...шли себя осиротевшими без армии...» Иванову «непривычно, странно и даже боязно было ехать домой к родственникам».

Война, синонимичная в платоновской поэтике распаду, разрушению, описывается в рассказе не как героические подвиги на фронте, но как бесконечное одиночество матери, которая от тоски и «детей своих уже не могла любить», как раннее взросление детей. Жестокость и бесчеловечность войны раскрываются через повсеместное и обыденное: в ворчании и прижимистости сына Петруш-старшающегося не для себя, но чтоб родным больше досталось, в коротком ватнике жены Иванова Любы, в заботе о чужих детях (сына Евсеевича, потерявшего на войне своих. Как воевавшие, и остававшиеся в тылу одинаково сиротливы, только понять им друг друга сложно, у каждого из них — своя правда.

«Это особенно ярко передано в разговоре Иванова с женой, когда герой войны, гордый сознанием от того, что « всю войну провое- смерть видел ближе, чем тебя...», оказывается не способным простить жену, изменившую ему не по прихоти, не ради каких-то материальных приобретений, но по глубинным бытийственным причинам, хоть и сформулированным по-человечески просто: «Не стерпела жизни и тоски по тебе. <...> А если бы стерпела, я бы умерла, я знаю, что я бы умерла тогда, а у меня дети...». Потребность в близости другого человека, невозможность жить без любви ведут обоих героев по ложному пути, поскольку война, разлучившая их физически, разъединила и их души, смутила их (так, и измена Любы, как сама она чувствует после, и стремление Иванова к попутчице Маше — заблуждения). Лучше всего беду родителей определяет Петрушка: «У нас дело есть, жить надо, а вы ругаетесь, как глупые какие... Примечательно, что Петрушка, через восприятие которого и показан родительский разговор, не осуждает мать, а только удивляется: «Ишь ты, а мать наша тоже бедовая».

Так и рассказанная Петром история про дядю Харитона и Анюту по характеру своему напоминает притчу, из которой каждый из слушателей может извлечь урок (например, Иванову слышится в ней намек на встречу с Машей). Однако главная мысль ее заключена, очевидно, в призыве к прощению, к способности признать даже несуществующую вину ради того, чтобы жить в согласии. Напоминая о том, что невиновных в мире нет, Петрушкина притча отсылает читателей к евангельскому рассказу о блуднице, прощенной Иисусом со словами: «Кто из вас без греха, первый брось в нее камень» (Ин., 8,7). Не случайно и то, что автор вкладывает это поствозвание в уста ребенка: помимо той значимости, которой наделен ребенок в платоновском художественном мире, здесь слышится и отголосок известного евангельского призыва: «Если не обратитесь и не будете, как дети, не войдете в Царствие Небесное» (Мф., 18, 3).

Именно детям отведена в рассказе ведущая роль. Конфликт в семье начинается с пирога, оставленного Настей, девочкой, носящей имя героини «Котлована», для Семена Евсеевича, ссора разворачивается на глазах у Петрушки, и вместе Настя с Петрушкой бегут за поездом, увозящим отца. Петрушка, старший сын, вообще вызывает недовольство отца своей рассудительностью. В чем Петрушка отдаленно напоминает маленького Прошку (автор дает им даже фонетически близкие имена) — та же поучительность, та же хозяйственность и деловитость, но сходство оказывается обманчивым: Петр — это одновременно и тот камень, та основа семьи, которой она держалась в отсутствии отца, и герой, уменьшительно-ласкательное прозвище — Петрушка — ассоциируется с куклой русского раёшника с ее народной правдой и мудростью. К нему вполне применимы слова из платоновской записной книжки: «Дети — все разумные люди. Великая лож смотреть на них сверху; они хитроумный, удивительный и наблюдательный народ»¹. По-детски «нечаянно, неслышно» Петрушка плачет, когда отец в сердцах называет его «отростком», и он же бросается за ушедшим отцом на вокзал.

Иванов, со стыдом ощущающий свое равнодушие к Петрушке, сознает, что «Петрушка нуждался в любви и заботе сильнее других, потому что на него жалко было сейчас смотреть», но тем не менее не он помогает своим детям, но дети — ему. Если в «Чевенгуре» процесс преодоления сиротства и одиночества выглядел как поиск родителей, то в «Возвращении» для главного героя он оборачивается дорогой к детям. Девочка и мальчик, спотыкающиеся и не поспевающие за поездом (и это — один из самых шемящих, проникновенных моментов рассказа), олицетворяют собой то подлинное, настоящее чувство, которое в итоге одерживает победу над эгоизмом героя: «Иванов... сам почувствовал, как жарко у него стало в груди, будто сердце, заключенное и томившееся в нем, билось долго и напрасно всю его жизнь и лишь теперь оно пробилось на свободу, заполнив все существо его теплом и содроганием. ...Прежде он чувствовал другую жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем».

Так в последней фразе рассказа: «Иванов кинул вещевой мешок на землю, а потом спустился на нижнюю ступень вагона и сошел с поезда на ту песчаную дорожку, по которой бежали ему вослед его дети» — совершается истинное возвращение героя — в мирную жизнь, в семью. Начавшийся двойным отъездом сюжет завершает-

¹ Платонов А. П. Записные книжки. Материалы к биографии. — М., 2000. — С. 21.

этим вторым возвращением, оставляя «за кадром» то новое бы- что ждет теперь Иванова, с ним вместе — и всю страну (сама фамилия героя — Иванов — указывает на типичность описываемой ситуации). Автор не дает однозначного ответа на вопрос, достижима ли гармония, существует ли счастье, он лишь обозначает путь к нему: нравственное совершенствование, прощение, любовь и самоотверженность, которые одни способны вытеснить из человеческого сердца разлад и разрушение.

Посвященный проблеме построения новой, послевоенной жизни рассказ говорит о сложности, болезненности этого процесса, такая возможность для сопоставлений с лучшими образцами «военной прозы», в частности с рассказом М. А. Шолохова «Судьба человека», акцентируя внимание на характерном для «военной прозы» интересе к нравственным исканиям, к сохранению человеческого в человеке. Совершившееся возвращение, духовное возрождение Алексея Иванова оставляют надежду на возможную победу гармонии над хаосом и одиночеством.

В 1927 году Платонов писал: «Мои идеалы постоянны и однообразны»¹. Глубинный смысл платоновского творчества, вне зависимости от выбранной темы или способа повествования, заключен в постоянной жажде идеала, в стремлении гармонизировать окружающий мир, «согласовать», примирить его как на идейном, так и на языковом уровне. Главные беды этого мира — сиротство и одиночество, описанные автором в различных вариациях, необходимо преодолеть любовью и установлением родства, братства. Взгляды Платонова назывались исследователями как пессимистическими и утопическими, так и жизнеутверждающими и оптимистическими, думается, правда спрятана не в точности определений, но в многополярности, многозначности всей платоновской прозы, в присущей ей полифонии мнений, в открытости финалов платоновских произведений, как будто всегда оставляющих за читателем право выбора.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Образ странника в творчестве А. П. Платонова, его значение и художественные функции.
2. Понятие любви в прозе А. П. Платонова (чувственный, духовный и философский аспекты проблемы).
3. «Мысль» и «чувство» в прозе А. П. Платонова: проблема познания действительности.

¹ «...Живя главной жизнью» // Волга. — 1975. — № 9. — С. 166. (Цит. по: Корниенко Н. В. О некоторых уроках текстологии // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Биография. — СПб., 1995. — С. 6.)

4. Техника и творчество в произведениях А. П. Платонова.
5. Роль образа ребенка в художественном мире А. П. Платонова.
6. Конфликт идеи преобразования мира и способов ее осуществления в произведениях Платонова (на материале ранних рассказов, романов «Чевенгур», «Счастливая Москва», повести «Джан» и т. д. (по выбору)).
7. Прием антитезы в повестях и романах Платонова, его роль в поэтике и проблематике произведений.
8. Особенности использования тропов («метафора», «гипербола», «гротеск») в поэтике произведений А. П. Платонова.
9. Стиль и язык произведений А. П. Платонова (проблема нормы и новаторства).
10. Проблема интертекстуальности в творчестве А. П. Платонова (аллюзии и реминисценции и их роль в символике произведений).
11. Драматургия А. П. Платонова: идейно-художественное своеобразие.

Литература

Бочаров С. «Вещество существования» // Проблемы художественной формы социалистического реализма. — Т. 2. — М., 1971.

Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. — М., 1999.

Корниенко Н. История текста и биография А. П. Платонова // Здесь и теперь. — 1993. — № 1; О некоторых уроках текстологии // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Биография. — СПб., 1995; Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. — М., 1995.

Лангерак Т. Андрей Платонов. Материалы для биографии 1899-1929 гг. — Амстердам, 1995.

Платонов А. П. Записные книжки. Материалы к биографии. — М., 2000.

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

Михаил Булгаков

(1891—1940)

В творчестве М. А. Булгакова соединились лучшие традиции классической литературы и беспощадный опыт революции, утвердивший писателя в своем нравственном праве понимания истории, морали, человеческих ценностей. Блестящий реалист и бытописатель, он одновременно был мистиком и философом: все его произведения так или иначе связаны с темой конца света и поиском способов предотвращения этого конца. В произведениях М. Булгакова органически сочетаются жизнеподобие и условность (фантастика), психологизм и гипербола, романтика и сатира.

Творческая биография. «Родился в Киеве в 1891 году. Учился в Киеве и в 1916 году окончил университет по медицинскому факультету, получив звание лекаря с отличием. Судьба сложилась так, что ни званием, ни отличием не пришлось воспользоваться толго», — писал Булгаков в «Автобиографии»¹.

Отец писателя — Афанасий Иванович Булгаков — был преподавателем Киевской духовной академии, незадолго до смерти получившим должность профессора кафедры истории западных вероисповеданий. Умер Афанасий Иванович в 1907 году от склероза почек, очень тяжелой болезни, которая через тридцать три года уведет из жизни и его сына, писателя Михаила Булгакова. Без сомнения, образ отца — справедливого, объективного и честного человека, каким его знали все, сохранится в памяти писателя и отразится в его творчестве, как, впрочем, и вся семья Булгаковых, которая благодаря матери, Варваре Михайловне, сформировала у детей представление о доме как мире тепла, уюта и спокойствия, с любовью к музыке и книгам.

Первый рассказ, по признанию писателя, он написал в 1919 году. Потом — несколько пьес. С тех пор Булгаков, как отмечает В. Лакшин в предисловии к пятитомному собранию сочинений писателя, понимает, что «он не актер, не лектор и даже не

¹ См.: *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 5 т. — М., 1990. — Т. 5. — С. 604. (Далее текст цитируется по этому изданию.)

врач, а прежде всего литератор. Литератор по призванию, склонностям, так сказать, по «составу крови»¹.

В 1921 году Булгаков приезжает в Москву. В первое время в голодной и холодной столице ему приходится очень трудно. Позже Булгаков в несколько юмористической манере опишет эти годы в «**В записках на манжетах**».

С весны 1922 года Булгаков печатается в московских газетах и журналах, берлинской газете «Накануне», которую редактировал еще не вернувшийся тогда в Россию Алексей Толстой. С 1923 года Булгаков работает сначала литобработчиком, а затем постоянным фельетонистом в газете «Гудок». Уже в первых его работах проявляется талант сочетать «в духе Свифта» сатиру с острым гротеском. Именно эти черты отличают его повести «**Роковые яйца**» (1924) и «**Собачье сердце**» (1925).

Публикация повести «Роковые яйца» имела широкий резонанс в критике и писательских кругах. Вот как об этом писал А. Воронский: «Роковые яйца» Булгакова — вещь необычайно талантливая и острая — вызвала ряд ожесточенных нападок. Булгакова окрестили контрреволюционером, белогвардейцем и т. п.»². В повести рассказывается о том, как профессор зоологии Персигов изобрел «луч жизни», который способствовал ускорению созревания и размножения живых существ. Открытие ученого забирает для ускоренного выращивания кур заведующий показательным совхозом «Красный луч» некий Александр Семенович Рокк, человек в кожаной двубортной куртке и с огромным старой конструкции пистолетом в желтой кобуре на боку. Уже в этом описании видна укорененность Рокка в революционной эпохе, его неспособности к вдумчивому спокойному строительству новой жизни. Персигову остается только сказать: «Я умываю руки». (Потом подобным образом будет вести себя Пилат при решении участи Иешуа в «Мастере и Маргарите».) Здесь встает вопрос о нравственной ответственности человека.

В одном из своих ранних рассказов «**Красная корона**» Булгаков вслед за Ф. Достоевским, считавшим, что человек несет ответственность не только за свои действия, но даже за свои мысли и их последствия («Братья Карамазовы»), вкладывает в уста героя слова, обращенные к его мертвому младшему брату: «С тебя я снимаю вину на себя, за то, что послал тебя на смертное дело». Мотив вины и искупления продолжится практически во всех произведениях писателя.

¹ *Лакшин В. Я.* Мир Михаила Булгакова // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. — М., 1989. — Т. 1. — С. 15.

² Красная новь. — 1927. — Январь. — Кн. 1. — С. 237.

Присутствует он и в «Роковых яйцах». На первый взгляд прав А. Воронский, когда утверждает: «Писатель написал памфлет о том, как из хорошей идеи получается отвратительная чепуха, когда эта идея попадает в голову отважному, но невежественному человеку»¹. Действительно, открытие Персикова, попав в руки авантюриста-экспериментатора, погубило и самого создателя. В этом — рок. Эта мысль подчеркнута названием повести, соединяющим обозначение судьбы (в словаре Даля среди значений слова «рок» есть «предопределение») с фамилией героя. Но все же Булгаков хочет сказать не только это. Обратимся к тексту повести. Она открывается словами: «Начало ужасающей катастрофы нужно считать положенным именно в этот злосчастный вечер, равно как первопричиной этой катастрофы следует считать мнение именно профессора Владимира Ипатьевича Персикова». Булгаков постоянно возвращает нас к началу — вине Персикова: «...не бездарная посредственность, *на горе республике*, сидел у микроскопа. Нет, сидел профессор Персиков» (выделено нами. — *Авт.*).

Точно так же «ужасным днем» называет писатель день, когда главный герой повести «Собачье сердце» профессор Преображенский идет на необычный эксперимент, имевший побочным эффектом превращение собаки в человека. С самого начала писатель хочет нам показать, что ничего хорошего от этого эксперимента произойти не может, что насильственное вторжение в природу порочно по определению. В одном из ночных разговоров после того, когда Шариков получил имя и отчество, Преображенский сознается, что он ошибся и виноват: хотел сделать и сделал открытие, но не подумал о последствиях. В отличие от Персикова, который никогда не признает своей вины и, может быть, именно поэтому и был наказан, Преображенский недвусмысленно заявляет: «Вот, доктор, что получается, когда исследователь вместо того, чтобы идти ощупью и параллельно с природой, форсирует вопрос и приподымает завесу! На, получай Шарикова и ешь его с кашей».

Эта мысль, безусловно, принадлежит не только профессору Преображенскому, но и самому Булгакову, писавшему о своем «скептицизме в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставлении ему излюбленной и Великой Эволюции». Больше того, к своеобразным экспериментаторам можно отнести не только профессоров из повестей «Роковые яйца» и «Собачье сердце», но в какой-то степени и Мастера из знаменитого романа Булгакова.

Но вернемся к диалогу Преображенского и Борменталья. Самый главный момент их разговора — это вопрос Борменталья: было бы все по-другому, если бы они взяли мозг Спинозы? Преображен-

¹ Красная новь. — 1927. — Январь. — Кн. 1. — С. 238.

ский отвечает, что в этом случае, видимо, можно было бы «соорудить из собаки чрезвычайно высоко стоящее [существо], но на кого дьявола, спрашивается? Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно!».

Замечания Преображенского о новом быте и новой власти показывают, что и революцию писатель воспринимает как эксперимент против истории. На интеллигенцию, как «лучший слой нашей стране», Булгаков возлагает ответственность за «всю эту социальную кутерьму — просто-напросто больной бред». По его мнению, отвечает тот, кому принадлежит идея (это переключается и с мыслью Гёте: «В конце концов приходится считаться с последствиями собственных затей»). Судьбы Персикова и Преображенского подтверждают это. Оба они искусственно, с помощью науки стремятся усовершенствовать человеческое общество, осмелились «приподымать завесу» над тайной природы в неготовом для этого духовно обществе.

В финале «Роковых яиц» наказан не только Рокк (он сходит с ума, а его жена погибает страшной смертью), но и Персиков. При этом толпа расправляется и с «ни в чем не повинными»: экономкой Марьей Степановной и университетским сторожем.

Профессор Преображенский (фамилия, безусловно, говорящая) оказался более прозорлив: он раскаялся в стремлении быть демиургом. И потому Булгаков не только сохранил ему жизнь, но сделал выразителем многих своих взглядов, и сегодня не утративших своей остроты и актуальности.

В свете сказанного особый интерес представляет финал повести «Роковые яйца». То, что не смогли сделать люди, армия, сделала сама природа. Фантастический финал адекватно отражает философскую мысль писателя: никаких экспериментов — революций, а только естественный, природный, эволюционный путь.

Значительным событием в творчестве писателя стал роман «Белая гвардия» (1925)¹.

В 1925 году М. Булгаков принял предложение МХАТа о переработке романа в пьесу «Дни Турбиных». «Переработка романа в пьесу осуществлялась в процессе совместной работы с коллективом театра. В результате давления «соавторов», воздействия Реперткома возникло произведение не только отвечающее требованиям сцены, но и в значительной степени упрощавшее трагедию Турбиных»². Тем не менее спектакль имел огромный успех, что вдохно-

¹ Отечественный читатель познакомился с романом в полном объеме только в 1973 году. На Западе роман опубликован в 1927—1929 годах.

² *Скороспелова Е. Б.* М. А. Булгаков // История русской литературы XX века (20—90-е годы). — М., 1998. — С. 248.

нию писателя на создание пьес «**Зойкина квартира**» (1926) и «**Багряный остров**» (1928), шедших на сценах лучших театров России. Однако уже к середине 1929 года, как писал Булгаков брату, обе пьесы были «запрещены к представлению в СССР». Такая же судьба постигла пьесы, созданные в 30-е годы: «**Бег**», «**Кабала святош**» (Мольер), «**Адам и Ева**», «**Иван Васильевич**», «**Александр Пушкин**», «**Битум**».

Литературоведы единодушно отмечают как новаторский характер «Бега» (восемь снов передают фантазмагоричность изображенных событий), так и автобиографизм этой пьесы. «Сны «Бега», — пишет Л. Яновская, — принадлежат Булгакову, а не Голубкову»¹. Несколько ранее об этом же писал К. Симонов: «Не проделай он [Булгаков] мысленно тот путь, который проделал его Голубков, не было бы «Бега». И не вернись он мысленно, проделав этот путь, на родину, «Бег» не заканчивался бы так, как он заканчивается»². Творческой удачей писателя стал трагический образ генерала Романа Хлудова, во имя ложно понятой идеи защиты Родины творившего казни, сумевшего прийти к раскаянию и решившегося на мужественный шаг возвращения на родину. Тема суда совести и раскаяния впоследствии станет одной из ведущих в романе «**Мастер и Маргарита**».

Автобиографизм характерен и для пьес М. Булгакова о Мольере и Пушкине. Писатель поднимает в них проблему художника и власти. Король Франции Людовик Великолепный, вершивший судьбу Мольера, по мысли автора, войдет в историю только как современник затравленного драматурга. В романе «**Жизнь госпожи де Мольера**», как и в пьесах о Мольере и Пушкине, утверждается важная для Булгакова мысль о верности художника своему призванию, вопреки всем выпадающим на его долю испытаниям.

Все названные выше темы нашли свое завершение в ставшем вершиной творчества Булгакова «закатном романе» «**Мастер и Маргарита**», над которым писатель работал с 1928 года до последних дней жизни в марте 1940 года. Соединение реалистического обобщения с гротеском роднит писателя не только с Гофманом, но и с Н. Гоголем. Не случайно Булгаков гениально инсценировал «Мертвые души». О своеобразии своего художественного мира автор «**Мастера и Маргариты**» писал Советскому правительству: «Я **МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ**». Наконец, Булгаков утверждает себя и в качестве сатирика, изображающего «страшные черты моего народа, те черты, которые задолго до революции вынывали глубочайшие страдания моего учителя М. Е. Салтыкова-

¹ Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. — М., 1983. — 181.

² Симонов К. М. Сегодня и давно. — М., 1978. — С. 334.

Щедрина». В то же время М. Булгаков связывает свои надежды на великое будущее России с «упорным изображением русской интеллигенции как лучшего слоя нашей страны»¹.

«Белая гвардия»

Роман до недавнего времени воспринимался широким читателем через призму сделанной на его основе пьесы «Дни Турбиных» — причем в мхатовской ее трактовке.

Стремясь «вписать» М. Булгакова в советскую литературу, критики основное внимание сосредоточивали на социальном плане произведения. В нем, дескать, доказывается от обратного неизбежность победы революции и гибели Белого движения. Интересно, что к такой трактовке пьесы пришли и вождь пролетарской партии И. В. Сталин, и эмигрантский критик и поэт В. Ф. Ходасевич «Дни Турбиных», — писал Сталин, — есть демонстрация всеограшающей силы большевизма»². В пьесе, считал Ходасевич, «нет не только ни малейшего сочувствия белому делу, ...но нет и сочувствия людям, посвятившим себя этому делу или с ним связанным Теза Булгакова в итоге совпадает с большевистскою»³.

Действительно, и в пьесе, и в романе целый ряд сцен, эпизодов показывает пустоту и бесперспективность Белого движения.

Уже в самом зачине романа на изразцах печи в доме Турбиных надпись: «Союзники — сволочи». Сволочами оказываются и штабисты, пьянствующие в теплых вагонах командирских поездов в то время, как плохо одетые и обутые добровольцы замерзают в снегах. Сволочи и немцы, оставившие белые полки один на один с Петлюрой. «Игрушечным деревянным королем» и сволочью изображен гетман, играющий то роль украинского батьки, то немецкого майора, в конце концов вместе с генералом Белоруковым удравший за границу. Все чаще главные и второстепенные герои романа понимают бессмысленность борьбы, все чаще то тот, то другой персонаж произносит слова, полные неприязни к аристократической верхушке предателей.

Дважды, в 3-й и 6-й главах, мастерски сталкивает Булгаков мечты искренних и честных защитников Белого движения с реальностью и при всей человеческой симпатии к этим людям с романтической иронией подчеркивает обреченность их дела. Казалось бы, самый высокий порыв объединил офицеров, выслушавших легенду о чудесном спасении государя-императора. Но настораживает

¹ Булгаков М. А. Собр. соч. — Т. 5. — С. 446—447.

² Сталин И. В. Соч. — М., 1949. — Т. 11. С. 327.

³ Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. — С. 580.

то, что рассказ этот автор поручил балаболу Шервинскому. Премит «Боже, царя храни», но символично, что все это, как подчеркивает автор, — пьяный угар, последствия которого и для Мышлаевского, и для других участников вечера весьма плачевны. Поднимается автор над своими героями и в сцене прохода «гусеницы» студентов и юнкеров мимо портрета Александра I, победы Наполеона. Песня, портрет императора, уподобление белого полка бородинским полкам, бодрая речь Малышева — все это резко контрастирует не только со значением слова «гусеница», но и с доверительной фразой того же Малышева о положении полка: «Бывает хуже, но редко». Несколькими страницами далее Алексей Гурбин (в романе он врач) подумает, что колесо (не то ли это колесо, что было еще у экипажа Чичикова, а может быть, колесо истории?) «приехало в каменную пустоту», в холод, что и защищает-то от пустоты.

Даже если бы в романе М. Булгакова была реалистически изображена только картина Гражданской войны со всеми ее сложностями, трагедиями и противоречиями, одно это было бы принципиально новым явлением в отечественной литературе, предвосхищенным книгой белых генералов П. Краснова и А. Деникина, «Патейниковых» русских эмигрантов, произведения о революции и войне советских авторов. Напомним, что к тому времени еще не были сочинены «Разгром» А. Фадеева, «Россия, кровью умытая» А. Веселого, еще только начал писать «Тихий Дон» М. Шолохов.

Но все дело в том, что тема революции и Гражданской войны, глубины общественных движений не составляет основного содержания «Белой гвардии», и именно в этом неповторимость романа Булгакова. Не случайно он не привел своих любимых героев к участию в революции, как это сделал позднее А. Толстой в романе «Хождение по мукам».

«Белой гвардии» предпосланы два эпиграфа. Первый из них, пятый из «Капитанской дочки», заканчивающийся словами «беда, буря!», еще можно как-то связать с историческими событиями романа. Второй совершенно очевидно несет моральный смысл: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими». Слова эти из Библии, из последней ее книги «Откровение Иоанна Богослова», известной чаще как Апокалипсис (в Библии это пророчество о конце света, Страшном Суде и наступлении Нового, Третьего, вечного Царства).

Торжественно и грозно звучит первая фраза романа: «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс».

Когда-то древнерусские летописцы предваряли свой рассказ отечественной истории кратким пересказом Библии от сотворения мира. Тем самым они вписывали историю Руси не только в мировую, а и в космогоническую жизнь. Булгаковское начало романа преследует те же цели. События революции становятся частью вселенской истории. Земля включается во взаимодействие с мирной пастушеской Венерой и планетой войны Марсом. Равновелика с борьбой звезд, революционными событиями и личной жизнью семьи Турбиных. Эти три пласта (вселенский, исторический и семейный) переплетаются, взаимодействуют.

И тогда события с 12 декабря 1918 года по февраль 1919-го перестают быть только реальной историей, но приобретают символический смысл великого испытания, которое предстоит пройти человечеству. В романе с первой главки, где отец Александр читает строки Апокалипсиса, звучат эсхатологические (предсказывающие разрушение мира) мотивы: «жизнь перебило», «земля громахнет», «вьюга воет», «черная громадная печаль» и «тьма» расстилается над землей. Вполне конкретные факты из жизни Киева (взрыв 24 мая 1918 года, убийство немецкого фельдмаршала Эйхгорна 30 июля того же года и даже повышение цен на молоко) под пером М. Булгакова становятся знамениями непрочности мира.

Писатель охотно пользуется магическими числами. Петлюра, по его словам, освобожден из камеры № 666. Число это в Апокалипсисе связано с именем Антихриста. Предвестником Антихриста окажется и наделенный роковыми чертами Михаил Семенович Шполянский. Аллегория в духе Апокалипсиса заменит сообщение о поражении немцев в Первой мировой войне. «Галльские петухи и красных штанах, — скажет Булгаков, — заклевали толстых кованных немцев до полусмерти». Описывая гимназию, где формируется полк Малышева, писатель и ей придаст черты «мертвого корабля», «мертвого покоя», ада.

Характерно, что хотя география событий, названия отдельных районов, где происходят действия (Подол, Владимирская Горка, Алексеевский спуск, Взвоз), совершенно определенно относятся к Киеву, в романе он называется не иначе как Город. Тем самым подчеркивается всеобщность происходящего — ведь вся Земля, по Библии, это Град.

Итак, «Белая гвардия» это не столько роман о революции, сколько повествование о выпавших на долю людей XX века испытаниях, выявляющих сущность человека на его земном пути. В пользу такой трактовки говорит и первоначальное название произведения — «Крест», и соединение двух эпиграфов.

Особое место в этой картине «хаоса мироздания» занимает тема народа, важнейшая для русской литературы. Вслед за Пушкиным и Л. Толстым М. Булгаков утверждает, что именно эта третья сила

первые — белые и большевики) играет решающую роль в истории. Все личные имена (Петлюра, Троцкий) — это лишь символы тех или иных народных движений. Смерти, что пошла по зимним украинским дорогам, говорит писатель, «предшествовал некий корявый мужичонков гнев. Он бежал по метели и холоду, в шаровых лаптишках, с сеном в непокрытой свалывшейся голове, и шел. В руках он нес великую дубину, без которой не обходится никакое начинание на Руси». Нет сомнения, что писатель апеллирует здесь к широко известной цитате из «Войны и мира» Л. Толстого. Но на сей раз «дубина народной войны» бьет по согражданам, по интеллигенции, по людям других национальностей. И потому толстовская мысль теряет свою однозначно положительную оцен-

Это подчеркивается и рядом реплик героев, весьма иронично воспринимающих мысль Ф. Достоевского о мужичках-богоносцах. Не мирны и не просты, а жестоки и хитры реальные мужики, разрушительны их действия. Впрочем, автор не скрывает, что столь же жестоки и господа офицеры, и помещики, и немецкие оккупанты, оскорблявшие и унижавшие народ. Обозленный народ — это страшная сила хаоса, о чем еще Пушкин говорил: «Не дай Бог увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Это расплата за жестокость помещиков, и за радикализм революционеров. Солдату «Белой гвардии» равно неприемлема ни идея кар, обрушиваемых на мужиков («Ох, как неразумны ваши речи, ох, как неразумны»), ни революционизация народа. Знаменательно, что для обогрева гимназии в печку отправляются одновременно и «Отечественные записки», призывавшие Русь «к топору», и журнал охранительного толка «Библиотека для чтения».

Последняя, 20-я глава романа, начавшись усилением первой фразы 1-й главы («Велик был и страшен год по Рождестве Христовом 1918, но 1919-й был его страшнее») и описанием самого жестокого и самого страшного из всех изображенных в романе убийств, заканчивается кульминацией хаоса и переломом всей книги. В очередной раз переводя бытовую план в космический, М. Булгаков покажет, что терпение небес кончилось. Вместе со смертью Человека «звезда Марс над Слободкой под Городом вдруг разорвалась в замершей тиши, блеснула огнем и оглушительно ударила». И хотя из следующей фразы становится ясно, что речь идет не о мистической каре, а о снарядах наступающих красных полков, эффект Страшного суда достигнут, и с него по нарастающей начинается установление новой жизни. Сперва это еще весьма грустные раздумья автора о том, что новое Царство стоит на крови и никто не заплатит за пролитую кровь. «Просто растает снег, взойдет зеленая украинская трава, заплетет землю... выйдут пышные всходы... задрожит зной над полями, и крови не останется и следов. Дешева кровь на червонных полях». Роман завершается принципиально важным сном малень-

кого обитателя флигеля Петьки Шилова, бегущего к привидевшемуся ему сверкающему алмазному шару. Петька «добежал до шарика и, задохнувшись от радостного смеха, схватил его руками. Шар обдал Петьку сверкающими брызгами». Последние слова романа о вечном: «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»

Если движение истории predetermined, то человеческое поведение зависит от личности. А люди то и дело гонятся не за тем, что составляет вечное и непреходящее. Не случайно в авторскую речь все о том же Петьке Шилове писатель включит слова: «Петька был маленький, поэтому он не интересовался ни большевиками, ни Петлюрой, ни демоном».

Трагической судьбой наделяет писатель тех персонажей, кто искренне и самозабвенно отдал себя братоубийственной борьбе, забыв о вечных земных ценностях. Героически погибает кристально честный Най-Турс. Предсказана смерть в недалеком будущем его молодому двойнику Николе. При всей симпатии автора к этим персонажам, им нет места на земле, и лишь на небе они приобщаются к вечности, найдут умиротворение. Праведник Най, пишет Булгаков, «стал радостнее и повеселел в гробу». Да и о предполагаемой смерти Николы явившийся Алексею Турбину с того света вахмистр Жилин говорит «радостно», «как о славном секрете». Характерно, что в раю оказались вместе погибший в Первую мировую войну небезгрешный 2-й эскадрон белградских гусар, белый полковник Най-Турс и убитые под Перекопом большевики, т. е. все убиенные на поле брани при исполнении воинского долга. Неприемимые на Земле, они обрели мир на Небе.

А более земным персонажам Малышеву и Алексею Турбину писатель дает возможность обрести покой на нашей планете. Подобно Най-Турсу, Малышев спасает жизнь своим юнкерам, приказывая им разойтись по домам. Но он не настолько поглощен борьбой, чтобы не видеть других земных ценностей, в том числе самооценности человеческой жизни. Именно поэтому на предложение Мышлаевского уничтожить, чтобы не достались Петлюре, цейхгауз, оружие, портрет Александра, Малышев весьма резко заявляет: «Петлюре через три часа достанутся сотни живых жизней, и единственно, о чем я жалею, что я ценой своей жизни и даже вашей... их гибели приостановить не могу. О портретах, пушках и винтовках попрошу вас более со мной не говорить». Забота о людях батальона не мешает Малышеву заблаговременно запастись штатской одеждой и сохранить свою жизнь, не менее ценную для него (и для писателя), чем жизни спасенных им юношей.

Более обстоятельно показана в романе эволюция Алексея Турбина. Безупречно выполняя свой офицерский и врачебный долг, он все больше убеждается в жестокости и бессмысленности войны и приходит к выводу, что оружие существует «для одной лишь цели — охранять человеческий покой и очаг».

С первых страниц и до последних катаклизмам истории противостоит Дом. Автор слагает гимн человеческому уюту, теплоте дружбы и сердец. Кремовые шторы, изразцовая печь, фарфоровые тарелки, ноты, перезванивающиеся в разных комнатах часы, зеленый абажур на лампе, розы в вазе создают особую атмосферу в доме Турбиных, обогревают и офицеров, и гражданских лиц (великолепно выписан с этой точки зрения Лариосик, дальний родственник хозяйки дома). Особую роль играют в романе книги. Турбины читают «Капитанскую дочку», историю о Петре «Саардамский боевик», Достоевского, Л. Толстого. У Най-Турсов в числе книжных сокровищ Диккенс и «Русский вестник». Пианино, фикус, мирный свет сальной свечки в шандале, портрет пленяют Турбины в доме Юлии Рейс. Вещи у Булгакова почти живые. Не случайно турбинские часы «давятся от презрения» к бегущему за границу Тальбергу, а сдернутый с лампы абажур — признак святотатства, разрушения мира. Простыня, занавешивающая окно, разрушает привычный мир и приносит вместо спасения неприятности.

Возрождение Алексея Турбина, символически связанное Булгаковым с праздником Рождества, начинается в родном доме, среди привычных вещей. Этому событию предшествовало раскаяние в содеянном «серого» (пусть в бою, для спасения своей жизни) — содеянном человеке. А смягчаются «неулыбчивые и мрачные» глаза старшего Турбина лишь под воздействием любви. В тепле любви возрождается брошенная Тальбергом Елена. И даже у непримиримого Николы появляется нечто земное после того, как он встретил Ирину Най-Турс. В финале романа большая группа персонажей обретает покой и счастье: в любви, музыке, семейном уюте.

Особое место занимает в системе образов романа сосед Турбиных Василий Иванович Лисович (Василиса). Он тоже, хотя и не так остро, переживает и испытывает тяготы крушения мира, тянется к ложным ценностям (богатству), порой, подобно отрицательным персонажам, приспосабливается к обстоятельствам. Характерно, однако, что одновременно с ограблением Лисовича у Николы пропало оружие и юноша принимает это как кару за издевательства над Василисой. В конце романа тот же Никола замечает, что Василиса «симпатичней стал после того, как у него деньги поперли. Может быть, деньги мешают быть симпатичным. Вот щель, например, ни у кого нет денег, и все симпатичные».

Подобная метаморфоза происходит и с Шервинским.

Итак, круг замкнулся. Одни герои получили за свои действия мир вне Земли, другие обрели покой на Земле в простых земных радостях, любви, дружбе, творчестве. Третьи канули в Лету, ибо ни дел, ни идей не имели, а были лишь прожигателями жизни. Это о них приведенная Булгаковым цитата из Апокалипсиса: ...и кто не был записан в книге жизни, тот был брошен в озеро огненное».

М. Булгаков создал роман о триедином пути Вечности, где все правильно; истории, где все в борьбе; и людей, которые сами делают свою жизнь. Такой глобальный подход требовал от писателя либо эпического размаха «Войны и мира», либо особого поэтического языка, присущего гоголевским «Мертвым душам». Булгаков выбрал второе.

Созданная им книга, включающая и реалистическое повествование, и условно-космологический план, по жанру — в первую очередь поэма, где автор вмешивается в повествование, комментирует, одобряет и осуждает — словом, активно взаимодействует с читателем.

Библейский стиль Апокалипсиса соседствует с романтически возвышенным рассказом о сне Петьки Шилова, и вместе они создают перспективу развития истории. Поэтические пейзажи города, садов контрастируют с натуралистическими описаниями зверств и умело подобранными эпитетами-символами («мертвый покой», «мертвый корабль»). Для передачи характера петлюровщины писатель использует фольклорный образ («...то не серая туча со змеиным брюхом разливается по городу, то не бурные мутные реки текут по старым улицам...»). О самом же Петлюре автор отзовется с иронией, много раз сказав его фамилию: «Пэ-турра». Сарказм в оценке Тальберга сменится иронией и даже юмором при описаниях Василисы. Булгаков учел опыт Гоголя и свел к минимуму авторское слово, придав ему подчеркнуто бытовой характер («Никогда. Никогда не дергивайте абажур с лампы! Абажур священен. Никогда не убегайте крысеей побежкой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте — пусть воет вьюга, — ждите, пока к вам придут»).

Доверительный характер придает роману разговорные интонации повествователя («Да, был виден туман», «Фу ты, черт», «Так вот-с», «Да-с», «Ох как», «Я вам доложу», «И тут, представьте себе»). Такая интонация позволяет писателю вместо внутреннего монолога героя дать свое авторское ощущение.

«Мастер и Маргарита»

Замысел «романа о дьяволе» возник у Булгакова еще в 1928 году. Рукопись первой редакции, по всей видимости, с частью черновиков и подготовительных материалов, была уничтожена Булгако-

ным в марте 1930 года. Об этом он сообщал в письме правительству 7 марта того же года («И лично я, своими руками, бросил в печь черновик романа о дьяволе»¹) и в письме В. Вересаеву 2 августа 1933 года («В меня же вселился бес. Уже в Ленинграде и теперь задыхаясь в моих комнатенках, я стал мазать страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман. Чем? Не знаю»²).

Текст первой редакции, как можно заключить по сохранившимся черновикам, значительно отличался от окончательной редакции романа. Едва ли не ведущую роль играло сатирическое начало с элементами юмора.

По мере работы над романом усиливалось его философское звучание: писатель пытается решить, подобно выдающимся реалистам XIX века, «проклятые» вопросы о жизни и смерти, добре и зле, о человеке, его совести и нравственных ценностях, без которых он может существовать.

Роман состоит как бы из двух романов (*роман в романе* — прием, используемый Булгаковым и в других его произведениях). Один — из античной жизни (роман-миф), который то пишет Мастер, то рассказывает Воланд; другой — о современной жизни и о судьбе самого Мастера, написанный в духе «фантастического реализма». Это два, на первый взгляд, совершенно не связанных друг другом повествования: ни по содержанию, ни даже по исполнению. Можно подумать, что писались они совершенно разными людьми. Яркие краски, фантастические образы, причудливый стиль в современных картинах и очень точный, строгий и даже несколько торжественный тон в романе о Понтии Пилате, который поддерживается во всех библейских главах. Но, как пишет один из исследователей «Мастера и Маргариты» Л. Ржевский, «два плана булгаковского романа — современный, московский, и древний, ершалаимский, — связаны композиционно приемами сцеплений, повторов и параллелей»³.

Ершалаимские сцены проецируются на московские. Нельзя не согласиться с Б. В. Соколовым и рядом других ученых, утверждающих, что персонажи древней истории и XX столетия образуют параллельные структуры: Иешуа — Мастер, Левий Матвей — Иван Бездомный, Каифа — Берлиоз, Иуда — барон Майгель⁴. В обоих планах действие происходит перед праздником Пасхи. Параллель-

Булгаков М. Собр. соч. В 5 т. — Т. 5. — С. 448.

² Там же. — С. 491.

³ *Ржевский Л.* Пилатов грех // Ржевский Л. Прочтение творческого слова. — New York, 1970. — С. 210.

⁴ См.: *Соколов Б. В.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — М., 1991. — С. 24—47.

ны и многие эпизоды и описания. Ершалаимская толпа весьма напоминает зрителей варьете, место казни и гора, где происходил шабаш, носят одинаковое название. Близки друг другу описания погоды в Ершалаиме и Москве: палящий солнечный зной сменяется грозой. Последние мотивы очень близки к апокалипсическим сценам «Белой гвардии». Есть здесь и абсолютное совпадение. Как и в «Белой гвардии», последнее убийство, убийство Иешуа, привело к тому, что «солнце лопнуло». По сути дела, человечество в романе дважды переживает Судный час: во времена Иешуа и XX веке.

М. Булгаков не случайно обратился к жанру *философского романа-мифа*. С одной стороны, философский роман тесно связан с современностью. С другой — обращение к мифу, несущему самое широкое обобщение, уходящему от повседневности, позволяет перевести повествование в сакральный мир, соединить историческое время с космическим, быт с символикой. Два плана романа позволили писателю дать два финала: реальный и символический.

В реальном земном мире не находится места Мастеру и Маргарите. Одни герои находят подлинные нравственные ценности (Иван Бездомный обретает дом и становится профессором истории), другие совершают шаг к нормам человеческого поведения (стал добрым Варенуха, занялся делом Семплияров, поздоровел Лиходеев), а третьи (в том числе доносчик и предатель Алоизий) ведут прежнюю жизнь. Пребывание Воланда и его свиты лишь слегка меняет течение повседневной жизни.

Иное дело в мифологизированном, условном сюжете посещения сатаной Москвы. Подобно Ершалаиму, потухает московское сломанное солнце в стекле и одновременно приоткрывается завеса будущего: «все будет правильно», «будет так, как надо». Предвестием этого воспринимается пламя, охватившее не только «нехорошую квартиру», подвал на Арбате, но и «Грибоедов». Символически полусутоливый-полусерьезный разговор Воланда с Коровьевым, якобы помогавшим пожарным. «Ах, если это так, — говорит сатана, — то, конечно, придется строить новое здание». — «Оно будет построено, мессир, — отозвался Коровьев, — смею уверить вас в этом». Слова эти перекликаются с тем, что говорил Иешуа Пилату: «Рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины». Борьба света и тьмы, черных туч и огня завершается у Булгакова в далекой перспективе победой света. Несмотря на все недостатки человечества, на страдания его лучших людей, на непосильный груз, который они несут, писатель остается верен великой тайне жизни — предопределению благополучного исхода, что придает роману оптимистическое звучание.

Возможность такой победы писатель связывает с тем, насколько люди будут следовать высшему предназначению. Так переключая двух сюжетных планов позволяет провести *философскую тему* о единстве людей и морали во все исторические эпохи. Не дай Бог Воланд на главный интересующий его вопрос, «изменили горожане (т. е. люди. — *Авт.*) внутренне», дает ответ: «Люди как люди. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их».

«Квартирный вопрос», как его понимает Булгаков, задумываясь об истоках трагических судеб современности, — это потерянный Дом и утраченный Бог. В романе от этого «вопроса» явно или скрыто страдают все персонажи московских сцен: и Мастер, и Маргарита, и Берлиоз, и Поплавский, и Латунский, и Алоизий Могарыч, и т. д. Один из персонажей вообще назван Бездомным. И сам Воланд живет на чужой «жилплощади».

Именно в этом ключе надо понимать дискуссию Воланда с московскими литераторами. На вопрос сатаны: «Ежели Бога нет, то спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле?» — Иван Бездомный тут же дает ответ: «Сам человек и управляет!»

Ответ этот, с одной стороны, в этой же главе получает весомое опровержение: Берлиоз, самонадеянно строящий планы на ближайшее будущее, оказывается под трамваем. С другой стороны, ершалаимские главы, как и вся сюжетная линия Маргариты, доказывают, что человек не только в определенных пределах может, но и должен распоряжаться своей судьбой, однако руководствуясь при этом высшими моральными критериями, едиными для всех времен и народов. Несмотря на то что Иешуа Га-Ноцри «бродяга» и «один на свете», он сохраняет в себе способность верить в людей, убежденность, что настанет такое время, когда государство не будет давить на человека и каждый будет жить по законам морали, кантовского «категорического императива». Не случайно имя немецкого философа упоминается в той же первой главе романа, где идет спор о том, есть ли Бог, понятие которого равнозначно у Булгакова понятию высшей морали. Своим романом писатель доказывает, что если Бог — опора человека, то и человек — опора Бога.

«Секрет» духовного выживания человека в ситуации распада прежнего Дома Булгаков видит в необходимости совершить новый подвиг, подобный тому, что совершил Иешуа Га-Ноцри две тысячи лет назад.

Антагонистами ершалаимской части романа выступают Иешуа и Понтий Пилат.

Булгаковский Иешуа — это, конечно, не библейский, по крайней мере, не канонический, Иисус Христос, что постоянно под-

черкивается в тексте романа. Здесь нет никакого намека на то, он сын Бога. В булгаковской версии Иисус (Иешуа) — обычный человек лет двадцати семи, который не помнит своих родителей по крови он, «кажется, сириец», родом из города Гамала, у него только один ученик Левий Матвей, вызывающий далеко не одну значную оценку автора. Не евангельский сюжет о распятии и во кресении Иисуса важен автору, а судебный процесс над Иешуа, который творит Пилат, и его последствия. Иешуа предстает перед Пилатом для утверждения смертного приговора Синедриона, который состоит из двух обвинений. Одно из них — в обращении, якобы, Иешуа к народу с призывом разрушить храм. После объяснений арестанта, о чем он говорил, прокуратор отвергнет это обвинение. Но второе обвинение является более серьезным, так как оно касается римского императора: Иешуа нарушает «Закон об оскорблении величества... Обвиняемый признается, что он вызывал свой взгляд на государственную власть. Автор выделяет сцену, в которой Пилат дает возможность Иешуа выпутаться, спасаться, избежать казни, если только он солжет и опровергнет свои слова, сказанные о кесаре: « — Слушай, Га-Ноцири, — заговорил прокуратор, глядя на Иешуа как-то странно: лицо прокуратора было грозно, но глаза тревожны, — ты когда-либо говорил что-нибудь о великом кесаре? Отвечай! Говорил?.. Или... не... говорил? Пилат протянул слово «не» несколько больше, чем это полагается на суде, и послал Иешуа в своем взгляде какую-то мысль, которую как бы хотел внушить арестанту».

Но несмотря на очевидность самых страшных последствий, Иешуа не воспользовался возможностью, данной ему Пилатом. «Правду говорить легко и приятно», — заявляет он и подтверждает свою мысль о том, что «всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть».

Пилат потрясен и испуган: теперь помилование Иешуа грозит ему самому: «Ты полагаешь, несчастный, что римский прокуратор отпустит человека, говорившего то, что говорил ты? О боги, боги! Или ты думаешь, что я готов занять твое место?»

«Тема пилатова преступления, — пишет Л. Ржевский, — [одна из] структурных тем романа»¹. Не случайно роман Мастера называется «романом о Пилате». Остановимся на этом подробнее.

Пилат у Булгакова наказан не за то, что он санкционировал казнь Иешуа. Если бы он совершил то же самое, находясь в ладу с

¹ *Ржевский Л.* Пилатов грех // Ржевский Л. Прочтение творческого слова. — С. 204.

ним собой и своим понятием о долге, чести, совести, — за ним было бы никакой вины. Его вина в том, что он *не сделал* того, оставаясь самим собой, *должен был сделать*. Писатель психологически точно передает состояние Пилата, понимающего, что совершает несправедный поступок: «Ненавидистный город, — друг почему-то пробормотал прокуратор и передернул плечами, как будто озяб, а руки потер, как бы обмывая их...»

Знаменитый жест, благодаря которому имя Пилата стало нарицательным, как стало расхожим само выражение — «умыть руки», — означает нечто противоположное тому, что он значит в Евангелии. Там этим символическим жестом Пилат демонстрирует свою непричастность происходящему. У Булгакова тот же жест является признаком сильнейшего душевного волнения. Прокуратор вперед знает, что поступит не так, как велит ему собственная душа или совесть, а так, как велит ему владеющий всем его существом *страх*, за что и подлежит суду высших сил. Понтий Пилат начал страшной бессонницей, длящейся двенадцать тысяч лун. В последней главе «Мастера и Маргариты», которая называется «Прощение и вечный приют», происходит как бы соединение двух романов (романа Мастера и романа Булгакова), Мастер встречается со своим героем и, по предложению Воланда, заканчивает свой роман «одной фразой»: «Он сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам: Свободен! Свободен! Он ждет тебя!»

Понтий Пилат получает прощение, путь к которому через страдание, через осознание своей вины и ответственности. Ответственности не только за поступки и действия, но и за сами мысли, идеи.

«Две тысячи лет тому назад в древнем Ершалаиме был совершен этот грех, вдохновленный царем тьмы, в вечной и неисповедимой борьбе тьмы со светом, — пишет Л. Ржевский. — Две тысячи лет спустя грех этот повторился воплощением в другом, уже современном, огромном городе. И привел за собой страшное хозяйничанье ша среди людей: истребление совести, насилие, кровь и ложь»¹. Так сошлись два плана, два потока повествования.

Дальнейшее решение этой проблемы писатель связывает с парой Иешуа — Мастер. Сходство портретов, нежелание лукавить, позволяет установить общность этих персонажей. Тем разительнее и различие. Иешуа остался не сломленным, судьба Мастера более трагична — после освобождения из лечебницы он уже ничего не хочет. И по просьбе Иешуа Воланд предоставляет возлюбленным покой.

¹ Ржевский Л. Пилатов грех. — С. 217.

Вопрос, почему Мастер не был взят в свет в сочетании с печально произнесенной фразой Левия Матвея: «Он не заслужил света, он заслужил покой», — вызывает споры литературоведов. Чаще всего встречается мнение о том, что «Мастер не удостоен света именно потому, что был недостаточно активен, что позволил, в отличие от своего мифологического двойника, сломать себя, жечь роман», он «не выполнил своего долга: роман остался незавершенным»¹. Подобную точку зрения высказывает и Г. Лесскис в комментариях к «Мастеру и Маргарите»: «Принципиальное отличие протагониста второго романа заключается в том, что Мастер оказывается несостоятелен как трагический герой: в нем недостаточной духовной силы, которую обнаруживает Иешуа на кресте так же убедительно, как и на допросе у Пилата... Никто из людей не смеет упрекнуть измученного человека за подобную капитуляцию, он заслужил покой»².

Представляет интерес и точка зрения, высказанная в работе американского ученого Б. Покровского. Он считает, что роман «Мастер и Маргарита» показывает развитие рациональной философии, которая привела к коммунизму, а роман самого Мастера переносит нас не на два тысячелетия в прошлое, а в начало девятнадцатого века, в ту точку исторического развития, когда после «Критики чистого разума» Канта начался процесс демифологизации священных текстов христианства. Мастер, по мнению Покровского, находится в ряду этих демифологизаторов (освобождает Евангелие от сверхъестественного, снимает главный для христианства вопрос о Воскресении Христа), а потому лишается света. По мнению ученого, Мастеру давался шанс искупить грех (имеется в виду эпизод, когда Иван Бездомный в клинике Стравинского рассказывает мастеру о встрече с Воландом), но он его не реализовал: воспринял свидетельство дьявола как истину («О, как угадал! Как я все угадал!»). Именно поэтому он «не заслужил света»³.

Развивая эту точку зрения, можно предположить, что Булгаков и в этом вопросе придал Мастеру автобиографические черты. Не случайно уже в наше время некоторые православные критики⁴ об-

¹ Агеносов В. В. Советский философский роман. — М., 1989. — С.116.

² Лесскис Г. А. Комментарии к «Мастеру и Маргарите» // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. — М., 1990. — Т. 5. — С. 623.

³ См.: Покровский Б. В. О чем беседовал Воланд с Берлиозом... // Записки русской академической группы в США. — Нью-Йорк, 1991. — С. 24.

⁴ См.: Агеносов В. В. Богословы об использовании библейских мотивов в литературе XX в. (Романы М. Булгакова, Б. Пастернака, Ч. Айтматова, В. Тендрякова) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная литература. Серия 7. Литературоведение. РЖ/ РАН.ИНИОН. — М., 1994. — № 1. С. 104—113.

вняли самого писателя в искажении (десакрализации) Священного предания. Можно предположить, что автор «Мастера и Маргариты», сам мечтающий о свободном творчестве, следует за пушкинской традицией: художнику нужен Дом, внутренний покой, в своих поступках он должен руководствоваться исключительно внутренним убеждением («на свете счастья нет, но есть покой и воля»). То, что получил Мастер, как нельзя лучше соответствует пушкинскому и булгаковскому идеалу творца. Тем более, что в последних строках романа не отрицается возможность и Мастеру когда-либо, в отдаленном будущем, встретиться с Иешуа.

С другой стороны, трудно согласиться с Б. Покровским, когда он пишет: «Как ни парадоксально такое утверждение, но исторически Мастер — предшественник образованного теоретика Берлиоза и невежественного практика Ивана Бездомного, Ивана до его перерождения». Увидеть в фигуре Мастера «кошмар абсолютизированной себя разума», сравнивать его с профессором Персиковым и даже с Преображенским явно некорректно. Хотя идеи и теории у Булгакова часто выступают причиной несчастий («Роковые яйца» и «Собачье сердце»), в последнем романе писателя Мастер воплощает в себе не рационализм и прагматизм (выразителем этих функций выступает Берлиоз), а, говоря словами близкого Булгакову Владимира Соловьева, «всеобщую разумную идею добра, действующую на сознательную волю в форме безусловного долга или категорического императива (по терминологии Канта). Говоря проще, человек может делать добро, помимо и вопреки корыстных соображений, ради самой идеи добра, из одного уважения к долгу или нравственному закону»¹.

Воплощением такого образа жизни является в романе Маргарита — единственный персонаж, не имеющий пары в библейском сюжете книги. Тем самым Булгаков подчеркивает неповторимость Маргариты и владеющего ею чувства, достигающего до полного самопожертвования. (Маргарита во имя спасения Мастера заключает договор с дьяволом, т. е. губит свою душу.) Любовь сочетается в ней с ненавистью и одновременно с милосердием. Разгромив квартиру ненавистного Латунского, она успокаивает заплаканного ребенка, а чуть позже отказывается от предложения Азazelло убить критика. Чрезвычайно важна сцена после бала, когда Маргарита вместо просьбы о спасении Мастера ходатайствует за несчастную Фриду. Наконец, с образом Маргариты связана излюбленная булгаковская тема Дома, любви к семейному очагу. Комната Мастера в доме закройщика с неизменной для художественного мира Бул-

¹ Соловьев В. Соч. В 2 т. — М., 1988. — Т. 1. — С. 114.

гакова настольной лампой, книгами и печкой становится еще уютнее после появления здесь Маргариты — музы Мастера.

Одним из самых интересных образов романа является Воланд. Как Иешуа не является Иисусом Христом, так и Воланд не воплощает собой канонического дьявола. Уже в черновиках 1929 года, как это показано Л. Яновской¹, была фраза о любви Воланда Иешуа. Сатана у Булгакова не безнравственная злая сила, а действенное начало, столь трагически отсутствующее у Иешуа и Мастера. Между ними существует неразрывная связь, как между светом и тенью (о чем, между прочим, Воланд саркастически говорит Левию Матвею: «Как бы выглядела Земля, если бы с нее исчезли тени... Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?»).

Об этом свидетельствует и эпитафия романа из «Фауста» Гёте: «Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Сатана у Булгакова, замечает В. Лакшин, — «задумчивый гуманист», [он и его свита] для главных героев — это не демоны зла, но скорее ангелы-хранители. <...> Шайка Воланда защищает добро, порядочность, чистоту нравов»². Более того, исследователи единодушно отмечали, что ни сам Воланд, ни его свита не приносят никакого зла в московскую жизнь, если не считать убийства барона Муйгеля — «наушника и шпиона». Их функция — выявить зло.

Мы наиболее подробно остановились на библейских главах, так как именно они содержат философскую квинтэссенцию булгаковской мысли. Недаром первой репликой Ильфа и Петрова, которым автор прочитал свой роман, была: «Уберите «древние» главы — и мы беремся напечатать».

Но это ни в коем случае не принижает содержания глав о современности — одно без другого не существует. Послереволюционная Москва, показанная глазами Воланда и его свиты (Коровьева, Бегемота, Азazelло), — это сатирико-юмористическая, с элементами фантастики, необыкновенно яркая картина с фокусами и переодеваниями, с острыми репликами по ходу и комическими сценами.

За три дня пребывания в Москве Воланд исследует привычки, поведение и жизнь людей разных социальных групп и слоев. Перед читателями романа проходит галерея подобных гоголевским героям, но только мельче тех, хотя и столичных. Интересно, что каждому из них в романе дается нелицеприятная характеристика. Директор театра Варьете Степа Лиходеев «пьянствует, вступает в связи с

¹ См.: Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. — С. 234.

² Лакшин В. Вторая встреча: Воспоминания и портреты. — М., 1984. С. 316—317.

женщинами, используя свое положение, ни черта не делает, да и дать ничего не может...», председатель жилтоварищества Николай Иванович Босой — «выжига и плут», Майгель — доносчик и т. п.

В романе «Мастер и Маргарита» более пятисот персонажей — но не только те, кто выделен какими-то индивидуальными или специфическими чертами, но и «коллективные персонажи» — зрители Варьете, прохожие, сотрудники различных учреждений. Особую роль играет спектакль в Варьете. Он одновременно показывает и нравственное несовершенство людей, и их потенциальную возможность быть людьми. С одной стороны, люди не выдерживают испытания: мужчины бросаются за падающими с потолка деньгами, женщины — за тряпками. Кто-то предлагает оторвать голову Бенгальскому. Но когда это метафорическое пожелание воплощается буквально, хор голосов кричит: «Простить! Простить!» Это позволяет Воланду сделать уже приводившийся вывод: «Они люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди...»

Если сцена в Варьете написана скорее в юмористическом ключе, то отношение писателя к идеологам безнравственности гораздо более сатиричное и серьезное. Казалось бы, не так уж велика вина Берлиоза: он «всего лишь» утверждает идею прагматизма, отрицая вечные ценности. Но именно он и наушник и шпион барон Майгель — единственные, кто подвергаются в романе самому суровому наказанию. Берлиоз, утверждавший, что человек после смерти «превращается в золу и уходит в небытие», получает «по его вере», а Майгеля убивают Абадонна и Азazelло.

«Мастер и Маргарита», бесспорно, — лучшее произведение Булгакова. Это к тому же итоговое его произведение по отношению ко всему, что он написал, как бы резюмирующее представления писателя о смысле жизни, о человеке, о его смертности и бессмертии, о борьбе доброго и злого начала в истории и нравственном мире человека¹.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Образ повествователя в творчестве В. Вересаева («Записки врача») и М. Булгакова («Записки юного врача»).
2. Гоголевские традиции в повести М. Булгакова «Дьяволиада».

¹ *Лескис Г. А.* Комментарии к «Мастеру и Маргарите» // Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. — Т. 5. — С. 612.

3. Тема рока и роли личности в творчестве М. Булгакова (на материале повестей «Роковые яйца» и «Собачье сердце»; на материале всего творчества писателя).

4. Мольеровская тема в творчестве М. Булгакова.

5. Мифологические и реальные образы в романистике М. Булгакова (на материале одного из романов: «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита»).

6. Единство романов М. Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита».

7. Стенническая история пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных» (от первой постановки до мхатовской редакции 2004 года).

8. Сопоставительный анализ романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных».

9. Мастерство Булгакова-драматурга (на материале пьесы «Бег»).

10. Роль библейских глав в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

11. Мастерство сатирических сцен в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

12. Проблема жанра «Мастера и Маргариты» М. Булгакова.

13. Сопоставительная характеристика решения библейских сцен А. Франса «Восстание ангелов» и М. Булгакова.

Литература

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

Боборыкин В. Г. Михаил Булгаков. — М., 1991.

Виноградов И. По живому следу: Духовные искания русской классики: Литературно-критические статьи. — М., 1987.

Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. — М., 1994.

Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. — М., 1986.

Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. — М., 1996.

Соколов Б. В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — М., 1991.

Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. — М., 1988.

Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. — М., 2001.

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

Михаил Пришвин

(1873—1954)

Замечательный мастер слова, писатель-эколог, глубокий мыслитель, Михаил Михайлович Пришвин до сих пор остается одним из самых «неоткрытых» писателей. Его талант оригинален: органический сплав художественного, естественнонаучного и философского начал характерен для произведений, написанных на протяжении полувекового творческого пути Пришвина в литературе, проходящего через две абсолютно разные культурные эпохи — серебряный век и эпоху строительства социализма.

Творческая биография. Начало сознательной жизни будущего писателя было характерным для русского мальчика конца XIX века, мечтавшего о всеобщем счастье, — в юности он прошел через увлечение марксизмом, год провел в тюрьме, но ссылку удалось заменить отъездом за границу на учебу. Пришвин закончил философский факультет Лейпцигского университета «по агрономическому отделению» и, вернувшись в Россию, несколько лет работал агрономом, писал брошюры по сельскому хозяйству.

Творческий путь начался с журналистики: с 1905 года он активно печатается в газетах. Два лета подряд Пришвин изучал жизнь северного края, записывал сказки и былины, на основании путевых заметок сделал научный доклад и был избран действительным членом Российского географического общества. Своеобразным отчетом о поездках явились книги «В краю непуганых птиц» (1907) и «За волшебным колобком» (1908). Уже в этих книгах, отразивших жизнь северных тажных крестьян и рыбаков, древнейшими узлами связанных с могучей девственной природой, обнаружилась самобытность таланта писателя: он сочетает реалистическое воссоздание жизни народа с романтическими представлениями о мире. Ежегодно до начала Первой мировой войны Пришвин публикует художественные очерки, написанные на основе впечатлений от путешествий. Керженские леса вдохновили на книгу «У стен града невидимого» (1909); Средняя Азия отразилась в «деловом» очерке «Адам и Ева» (1909) и в «праздничном» — «Черный араб»

(1910); Крым — в книге «Славны бубны» (1913). На всех этих произведениях лежит явственный отпечаток импрессионизма.

Как писатель Пришвин сформировался в серебряном веке в «трагическую цветущую эпоху словесного творчества»¹. Интеллектуально насыщенная, творческая атмосфера поисков новых путей в искусстве слова оказала мощное влияние на его самоопределение. Писатель находился в центре духовных и эстетических исканий начала XX века. Он посещал Религиозно-философские собрания, салон Ф. Сологуба, выставки мирискусников, проявил большой интерес к новому искусству в целом. Значительная часть жизни Пришвина прошла в литературном мире, где доминирующим течением был символизм, что не могло не сказаться на его художественных принципах.

В задуманном Пришвиным романе «Начало века», охватывающем 1905—1917 годы, среди его героев должны были быть Д. Мережковский, А. Ремизов, В. Розанов, А. Блок и М. Горький. Роман так и не был создан, однако эти писатели стали «вечными спутниками» Пришвина, общение с ними стимулировало его художественно-эстетические искания, с ними он вел «внутренние диалоги» в течение десятилетий и считал первых троих своими учителями в литературе.

В творчестве Пришвина, причем не только в книгах, составленных из дневниковых записей, но и в большей части рассказов, в лирико-философских повестях и романах, можно легко обнаружить преемственность литературного стиля Розанова. Пришвину так же свойственны философичность и исповедальность тона, интимная доверительность, стремление передать мимолетные движения души (то, что Розанов называл «рукописностью души») и рождение мысли. В творчестве Розанова наиболее тесно переплелись философия и литература, он изменил жанровую форму философского текста, и традицию эту первым продолжил Михаил Пришвин, осознававший розановское влияние на формирование жанра лирико-философской миниатюры, окончательно сложившегося в его творчестве лишь к концу 20-х годов.

Пришвинская проза близка и к ремизовской: для нее характерно ассоциативно-метафорическое мышление, проявляющееся в свободной манере повествования, тяготении к разговорному слову, напевной интонации, ритмизации, апелляции к автобиографическому материалу и т. д.

Воздействие модернистов на пришвинское творчество особенно сильным было в 1908—1912 гг., оно сказалось в повести «У стен

¹ *Пришвин М. М.* Журавлиная родина // Собр. соч.: В 8 т. — М., 1982—1986. — Т. 3. — С. 67. (Далее произведения Пришвина цитируются по этому изданию.)

невидимого», очерках «Черный араб», рассказах «Никон проколенный», «Бабыя лужа», «Крутоярский зверь» и др. Реальная основа сочетается в них с мистицизмом, ирреальностью, возможностью и «ремизовские» по лексике и стилистике фразы, например: «Когда в селе перестали гадеть, в лесу у Глинища, в Черном оврагу выползла сальная язва на низких лапах и пошла напиться к оврагу, шелестя листвою» («Птичье кладбище»). Однако пришедшие произведения, отражающие кризис устоев русской жизни, оптимистичнее повестей А. Ремизова, самого близкого Пришвину писателя.

Вершиной дооктябрьского творчества писателя справедливо считается очерк-поэма «Черный араб». Здесь сказались не только удивительная зоркость Пришвина, его умение подметить характерное, едва уловимое: он раскрылся и как писатель-философ, интуитивный у природы ответа на вековые вопросы духа. Произведение пронизано идеей о единстве и целостности всего живого. Это не сюжетная — в обычном смысле слова — проза, для нее характерны временные смещения, постоянно звучащий голос автора комментирующего виденное; отдельные картины, данные крупным планом, чередуются с авторскими воспоминаниями и размышлениями. Внимание писателя распределяется равномерно между собой и окружающим миром, частью которого он себя считает.

Бытовой материал превращен в восточную сказку. Очерк построен на фантастическом преображении путешественника и местности. Степь, по которой путешествует Черный араб (человек, принявший обет молчания), с одной стороны, реальная, в которой происходит обыденная жизнь киргизов-кочевников, с другой — волшебная. Путешественника сопровождают слухи и миражи, он скрывает свое имя, неизвестно, куда и зачем едет: границы времени и пространства размыты. Здесь нет отражения социальных контрастов, герои очерка живут в гармонии с миром, с природой. Лейтмотивом через все произведение проходит тема поиска земли обетованной, истинной правды.

Описания природы в «Черном арабе» читаются, как стихи в прозе: «И рассказывают, будто земля лежит без травы и новостей серо-красная, и такая там тишина, что звезды не боятся и спускаются на самый низ»; «Небо открывается нам на всю ночь. А месяц, будто венчик святого, показывается на краю степи»; «Земля серо-красная. Звезды спускаются и лежат. Мчится желтое облачко диких коней <...>. Звезды колышутся, поднимаются и опять опускаются, как искры, потревоженные лодкой на море».

Картины природы написаны яркими красками, полными глубокого символического смысла. Красный цвет у Пришвина символизирует чувство удовлетворенности, потребность в активной деятельности; желтый цвет, проходящий лейтмотивом через произведе-

ние, символизирует просветление, великодушие, радость; белый цвет прощения, откровения, просветления, спасения, а черный цвет печали, милосердия, мудрости. Цвет у Пришвина — и фон и часть действия. Символика — фольклорная, библейская, «природная», цветовая, символика чисел — играет существеннейшую роль в поэтике «Черного араба».

Многократные повторы (портретов, действий, описаний природных явлений, отдельных слов) придают произведению ритмичность. Например, приветствие: «Хабар бар? — Бар!» Эти две короткие киргизские фразы становятся «паролем» Длинного Уха, одним из лейтмотивов поэмы. Очерк поражает своей живописной силой и музыкальностью.

В пришвинском художественном методе сочетаются черты реализма и символизма. От реализма — точность в изображении народного быта и верность действительности, осмысление жизни России, освещение ее в разных ракурсах: экономике, религии, философии, культуре, политике. От символизма — эстетизм, субъективизм, культ формы, ориентация на чужое сознание, убежденность в значимости искусства в жизни, в высокой миссии художника слова. Впрочем, сам Пришвин всегда называл себя реалистом. Настоящий реалист, считал он, — «это кто сам видит одинаково и темное и светлое, но дело свое ведет в светлую сторону и только пройденный в эту светлую сторону путь считает реальностью».

Часто цитируются слова З. Гиппиус, назвавшей Пришвина «легконогим странником с глазами вместо сердца», «описателем», равнодушным к общественным проблемам¹. В аполитизме Пришвина обвиняли и модернисты, и реалисты. Упреки были небеспочвенны: художник сознательно отказался от участия в политической борьбе, выбрав для себя путь Слова во имя утверждения жизни. По признанию Пришвина, он «носил любовь к бытию с детства». Склонный мыслить образами, он верил в край непуганых птиц, прекрасную сказочную страну «без имени и территории» как свою настоящую родину, а закон своего жизнедедания определил как «накопление любви в слове»². «Сила излучения добра», которую несет творчество подлинного художника, по Пришвину, такова, что может преобразить жизнь человека, сделать ее достойней.

Художник настороженно отнесся к Октябрьской революции, «самозванный захват власти» большевиками для него — «стихийное» бедствие, «мировая катастрофа». Эта позиция писателя отра-

¹ См.: *Крайний А.* [Гиппиус З.]. О «Я» и «Что-то» // Новая жизнь. — 1913. — № 2. — С. 168.

² *Пришвин М. М.* [Из дневниковых записей] // Воспоминания о Михаиле Пришвине. — М., 1991. — С. 27.

ль в повести «Мирская чаша» (1922), напечатать которую Пришвину не удалось как «сплошь контрреволюционную», по определению Л. Троцкого. Писателю, отразившему в ней всеобщую «любленность», раскол в крестьянстве, сопротивление «старого мира», насилие со стороны представителей новой власти, самым главным казалась потеря личного начала и торжество легиона (не случайно первоначально повесть называлась «Раб обезьяний»). В главе «Мистерия», где описывается бред больного Алпатова, заметна переключка с поэмой А. Белого «Христос воскрес», в которой Октябрь представлен в виде «мировой мистерии», окрашенной психологические тона.

В ряду произведений, написанных в начале 20-х годов, повесть выделяется своеобразием поэтики: здесь нет четко очерченного событийного стержня, авторские размышления прихотливо сочетаются с яркими зарисовками быта, портретами персонажей, библейские притчи — с записями разговоров крестьян, значительную роль в раскрытии идейно-художественного замысла играет символика, что характерно для всего творчества писателя.

Желая быть печатаемым, читаемым, Пришвин настойчиво искал путь в новую (советскую) литературу. Своеобразной попыткой диалога с эпохой было создание «производственных» очерков: «Башмаки», «Торф», «Мох». В его творчестве осуществился «поворот» к реальности, что проявилось в жанровых изменениях, определенной эволюции проблематики, образной системы. Пришвин писал очерки, рассказы, роман, эссе, миниатюры; рассказывал о недавнем прошлом и о современной жизни.

В 20—30-е годы, в течение которых в его творческой позиции назревал перелом, вызванный стремлением объективнее, полнее отобразить действительность, заметно усилилось внимание Пришвина к традициям русской классической литературы. Гениальность Пушкина он видит в том, что под его пером «правда является в образе поэзии».

Пришвин многому научился у поэта: от Пушкина идет его восприятие природы в движении, утверждение мира в гармонической простоте, а роман «Евгений Онегин» подсказал ему мысль «написать «Кашееву цепь» в двух планах: герой действует, а переживания самого в себе этого героя автор судит».

Раздумья о творческом пути Пушкина, Гоголя и других русских писателей помогали Пришвину определить важнейшие составные части понятия «творческое поведение». В его эстетике мысли об искусстве как поведении едва ли не определяющие. Речь идет и об общественной позиции писателя, его отношении к миру и человеку, о собственном экзистенциальном и творческом поведении.

В 1923 году началась публикация автобиографического романа «Кашеева цепь», но сама тема, традиционная для русской классики, — рассказ о детстве и юности, формировании внутреннего ми-

ра человека — многим рецензентам показалась несвоевременной (В первой полной редакции, включавшей десять «звеньев», роман опубликован в Собрании сочинений Пришвина в 1927—1930 годах, но в конце жизни писатель создаст вторую, обновленную редакцию романа, дополнив его новыми «звеньями» и видоизменив жанровую структуру.)

«Родники Берендея» (1926) утвердили писателя в убеждении, что можно высказать свои (расходившиеся с общепринятыми) мысли через тему природы. В книге воспроизводится природный цикл наступления весны в движении, в разных фазах развития, в переходных состояниях. Но глубокое внутреннее ощущение этого движения является источником поэтического переживания. Голос автора, комментирующего события, связывающего их в единое целое, играет более активную роль, чем событийный сюжет. В результате в центре не только природа, обладающая самостоятельной ценностью, но и душевное состояние лирического героя, и философское осмысление законов жизни человека и природы.

Он не примирился с действительностью, но, осознав, что писать о «распятой личности» человека ему не по силам, он выбрал тему, которую считал не менее важной: жизнь на земле — счастье. Эта тема воплощена в детских и охотничьих рассказах и в повестях «Жень-шень», «Серая Сова», «Неодетая весна», «Повесть нашего времени», и в «сказках» 40—50-х годов.

В 30-е годы появляется целый ряд пришвинских сборников для детей: «Зверь-бурундук», «Журка», цикл «Лисичкин хлеб», а также рассказы, позже составившие цикл «Золотой луг». Пришвин становится признанным классиком детской литературы.

В творчестве писателя есть целый ряд произведений, воспевающих созидательный труд человека в природе. В этой связи следует вспомнить не только его знаменитую повесть «Жень-шень», но и очерки, в которых сочетается познавательный материал с лирическим и философским началом. В 30-е годы в очерках «Зооферма» и «Дорогие звери» Пришвин повествует об устройстве заповедников, охране и разведении соболей, песцов, оленей. В 1951 году он печатает очерк «Заполярный мед», где обстоятельно рассказывает о смелом опыте перевозки пчел в Заполярье, создании для них условий жизни и полученном «заполярном меде, небывалом в природе и обязанном своим бытием только усилию нового, освобожденного человека». Но, воспевая творческое преобразование жизни, Пришвин, в отличие от современников, никогда не писал о коллективном труде; он намеренно отказывался от конкретных примет времени, раскрывая свои идеи в общефилософском аспекте.

Считая любовь «двигателем нравственного поведения», Пришвин сознательно так много внимания уделил этой теме. Он создал настоящую поэму любви, и не только в своей «песне песней» — «Фацелии» (1940), отразившей его личные переживания, но

и во многих других произведениях, и в дневнике. Он своеобразно писал о любви: и как исследователь собственных ощущений, и как философ, и как поэт одновременно: «Любовь — это чувство всеобщей, когда все во мне и я во всем, а история любви все равно, что история светила, — говорят, что бывает какой-то толчок, падение одного небесного тела на другое, сгущение эфира и так возникает новое светило, оно пламенеет, горит и гаснет и после мертвое светит чужим светом — этот мертвый свет луны в душе человека то, что остается после любви». Пришвин воспевал красоту чувства и славил любовь как дело человеческой жизни: «Всякое дело на свете должно быть делом любви».

В последних крупных произведениях — «Кладовой солнца» (1945), «Корабельной чаше» (1953), «Осударевой дороге» (1938—1953), где в одно целое объединены правда и сказка, — писатель высказывает свои сокровенные мысли о взаимоотношениях человека с окружающим миром, о правде. Пришвин обладал «даром непрямого говорения» (*М. Бахтин*), и путь изображения действительности через иносказание позволил ему выразить свои мыс-

Он намеренно романтизирует действительность. Реальный материал преобразен, пронизан светом сказки. Содержание и проблематика этих произведений характерны для жанра романа (взаимоотношения личности и общества, рождение «нового сознания» человека, духовное и нравственное созревание героя и т. д.), но они обогащаются «памятью жанра» сказки, заключающей в себя народную философию, концентрирующей нетленные ценности, или «интимно-вечное человечества», как сказал бы Пришвин. Его называют создателем «новой мифологии», существенно отличающейся от официальной советской мифологии с ее апологетикой государства, коллектива, умалением личностного начала.

Своим вкладом в общее дело житнетворчества Пришвин считал создание современной «правдивой сказки». Мучительно переживая разделение жизни на человеческое начало — «как самому хочется», и на общественное — «как надо», он рассказал в откровенном и безжалостном к самому себе дневнике о том, как из соображений внутренней цензуры и под давлением рецензентов вынужден был подстраиваться к требованиям «заказчиков» и, несколько раз переделывая «Осудареву дорогу», едва не потерял «свое лицо», репутацию честного человека. Ему казалось, что роман-сказка — жанр, который позволит ему «сохраниться в своем мастерстве», но понял, что в тоталитарном обществе художник не может быть свободным: ...жизнь не дает свободы писателю»¹.

¹ *Пришвин М.* Леса к «Осударевой дороге». 1931—1952: Из дневников // Наше наследие. — 1990. — № 2. — С. 79, 80.

В дневниках и книгах, составленных из лирико-философских миниатюр («Родники Берендея», «Лесная капель», 1943, «Глина земли», 1953), и в автобиографическом романе «Кашеева цес» (1953), в совокупности раскрывающих главные пришвинские темы: человек — природа — творчество — наиболее полно отразилась пришвинская художественно-философская концепция мира и человека, сформировавшаяся под воздействием русского юмизма, прежде всего идей Вл. Соловьева. Именно здесь наиболее полно раскрываются представления писателя о сфере разума. Мысли Пришвина, человек, обладающий рефлексией, сознанием и свободой, является уникальным природным феноменом: «...человек в природе — это разум великого существа, накапливающий силу, чтобы собрать всю природу в единство». Пришвин образно рисует процесс созидания разумом, трудом человека отдельных компонентов ноосферы: «Мысль человека обернулась к природе как ее господин и мало-помалу стала ее переделывать: леса стали садами и парками, появились домашняя птица, домашние животные; вода, огонь, ветер стали служить человеку».

Одной из определяющих черт художественного мышления Пришвина является органическое видение космоса, предполагающее признание самостоятельности бытия целого и индивидуального. Размышления о «бесконечной цельности жизни» пронизывают не только дневниковые записи, но и художественные произведения писателя. Пришвина нельзя назвать последовательным материалистом. Отстаивая объективность, независимость мира природы от восприятия, Пришвин в то же время утверждал, что мир всегда остается таким прекрасным, каким видят его дети и влюбленные.

«Природник» Пришвин являет примеры того, что можно было бы обозначить как ноосферное мышление¹, — к такому справедливому заключению пришел в своем исследовании ноосферного сознания Г. С. Смирнов. Поэтические раздумья писателя о природе и о месте человека в ней корреспондируют с научно-философской концепцией В. И. Вернадского о ноосфере. По мнению Пришвина, обладающего зрелым биосферным мышлением, глубинное единство мира открывается с помощью и науки, и искусства.

Представление художника о том, каких невероятных личных усилий требует от человека выработка способности видеть мир «сотворенным», т. е. совершенным, сложилось у него во время Первой мировой войны, но он мог бы повторить сказанные в то время слова «...неудачей, мукой, трудом начинается в природе человек, и только если всю муку грядущую принять на себя вперед,

¹ Смирнов Г. С. Ноосферное сознание и ноосферная реальность: философские проблемы ноосферного универсума. — Иваново, 1998. — С. 66.

можно говорить о прекрасном мире <...> быть готовым даже на смерть, через смерть видеть мир сотворенным»¹ и в конце жизни — в середине XX века.

Вот почему Пришвин стремился находить положительные моменты в жизни; многое не принимая в советской действительности сознательно воспевал радость, коренящуюся в основах бы-

Он заострял внимание на обыденных и потому незаметных привычного глаза явлениях, высвечивал, наполнял новым смыслом то, что, казалось бы, давно известно, и — главное — сумел донести до читателя свое убеждение о возможности для человека жить прекрасно. Духовно-нравственной доминантой всего его творчества была тревога за судьбу нравственных ценностей в катастрофическом мире, за личность. Он, безусловно, относится к тем художникам слова, кто творил Космос из Хаоса. Пришвин предложил свой путь участия в усовершенствовании жизни на подлинно гуманистических началах.

«Жень-шень»

Повесть первоначально опубликована под названием «Корень жизни» с подзаголовком «Жень-шень» в 1933 году в журнале «Красная новь». Выросла она из непосредственных наблюдений писателя во время путешествия на Дальний Восток, но Пришвину удалось превратить очерковый материал в лирико-философскую романтическую поэму, овеянную романтикой «благословенного труда», романтикой любви, чувством родственности между человеком и природой.

Современная историческая эпоха не отразилась в содержании повести: действие происходит в начале XX века на Дальнем Востоке, герои — русский и китаец — создают заповедник для оленей. Главная задача писателя — донести философскую мысль о «как бы утвержденной свыше нераздельности правды и красоты». В книге воплотились раздумья художника о месте человека во вселенной, о творчестве как сущностном проявлении человека.

Каждый образ произведения обретает поэтическое, философское наполнение, дополнительные смыслы, метафоризируется. Центральный образ — Жень-шень, корень жизни. Это и реликтовое растение, источник здоровья, молодости, и духовный источник, помогающий человеку определить свой жизненный путь: «...сколько миллионов несчастных людей приходят и уходят, не зная свой Жень-шень, не сумев раскрыть в своей глубине источник силы, смелости, радости, счастья». Символизирует связь человека с миром природы и образ камня-сердца. А образ прекрасной оле-

¹ Пришвин М. М. Дневники. 1914—1917. — М., 1991. — С. 169.

нихи Хуа-Лу сливается с образом потерянной возлюбленной, которую герой не смог удержать.

В повести звучит мотив, имеющий биографический исток: ворится об утраченной первой любви. Силу этой любви герой старается перенести на природу; встретив Хуа-Лу, он поражен ее красотой, в нем борются охотник, желающий убить олениху, и поэт, наслаждающийся ее красотой. Побеждает поэт. Лирический герой повести тоскует, вспоминая любимую женщину: «Охотник, охотник, зачем ты упустил ее...» Утраченная любовь оставила чувство прекрасного мгновения, и при воспоминании о ней появляется «как будто смертельная боль». Но труд спасает от личной трагедии: приходит новая любовь, зарастает рана. И лишь каждый год весной, когда все живое охвачено чувством любви, «является все прошлое со всей его болью, и тогда как будто совсем ничего не произошло...

В повести «Жень-шень» можно также увидеть, что Пришвин явно тесно в рамках реализма. Пейзаж долины реки Засухэ, картина земного рая, — импрессионистический: преобладают цветовые контрастные пятна (красный, оранжевый, желтый, белый, черный, синий, следует добавить к этой палитре подразумеваемый зеленый цвет — фон и золотой — слепящее солнце). Пришвин называет цветы нескольких родов и семейств, насекомых разных отрядов и видов. Здесь же художник имплицитно выразил мысль о месте человека в социуме. Таким образом, несколько важнейших тем (экологическая, социальная, эстетическая) настолько тесно связаны, что почти невозможно отделить одну от другой. В стиле мы обнаруживаем сочетание поэзии и прозы, научности описаний с живописью словом, философичность и лиризм.

Придавая большое значение раскрытию психологии творчества художника, писатель считал необходимым показать путь преобразования жизненного материала в художественный сюжет. С этой целью он включил «Корень жизни (Жень-шень)», т. е. «сотворенную легенду», в книгу «Золотой рог» в качестве первой части, а второй частью стала «фотографическая действительность», послужившая основой «легенды» (очерки «Соболь», «Олень-цветок» и «Голубые песцы»). Это издание напоминало научное, на что Пришвин пошел сознательно; более того, он сожалел, что не смог еще приложить к книге свою записную книжку. Здесь особенно выпукло проявился столь характерный для всего творчества Пришвина синтез научного, художественного и философского начал.

Отдельное издание повести с прекрасными иллюстрациями В. А. Фаворского вышло в 1934 году; кинорежиссер А. А. Литвинов в 1935 году снял по повести фильм «Хижина старого Лувена», что определило большую популярность произведения.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Историко-культурные истоки творчества М. Пришвина.
2. Пушкинские традиции в творчестве М. Пришвина.
3. Традиции В. Розанова в творчестве М. Пришвина.
4. «Пятая язва» А. Ремизова и «Никон Староколенный» М. Пришвина: принципы воплощения мира и человека.
5. «Кашеева цепь» М. М. Пришвина и традиция русской автобиографической повести.
6. Человек и природа в творчестве А. Платонова и М. Пришвина.
7. Поэма «Фацелия» как выражение нравственно-этической позиции М. Пришвина.
8. Символика «сказок» М. Пришвина (по «Кладовой солнца», «Корсабельной чаше» и «Осударевой дороге»).
9. Роль притчи в жанровой структуре произведений М. Пришвина.
10. Художественно-эстетическое содержание дневника писателя как литературного жанра.
11. Традиции М. Пришвина в творчестве К. Паустовского.

Литература

- Агеносов В. В.* Творчество Пришвина и советский философский роман. — М., 1988.
- Варламов А. Н.* Пришвин. — М., 2003. — (ЖЗЛ).
- Курбатов В.* Михаил Пришвин: Очерк творчества. — М., 1986.
- Михаил Пришвин: актуальные вопросы изучения творческого наследия. Вып. 1, 2. — Елец, 2002, 2003.
- Пришвина В. Д.* Круг жизни: Очерки о М. М. Пришвине. — М., 1981.
- Пришвина В. Д.* Путь к Слову. — М., 1984.
- Холодова З. Я.* Художественное мышление М. М. Пришвина: содержание, структура, контекст. — Иваново, 2000.

Осип Мандельштам

(1891—1938)

Осип Мандельштам — один из выдающихся российских поэтов XX века. Его стихи содержат в себе уникальные лирико-философские прозрения и экзистенциальные догадки о смысле человеческого существования, природе творчества, закономерностях истории, культуры и социума. В центре его акмеистической доктрины стояло Слово, которое было для него «божественным Логосом» и «Психеей», «тысячествольной цевницей» и «маленьким акрополем», хранящим историю. Определив акмеизм как «тоску по мировой культуре», а искусство — как «игру Бога с художником», Мандельштам разработал новую поэтическую семантику, сделав свой поэтический язык поистине «домом бытия».

В творчестве Мандельштама четко выражены несколько периодов, каждому из которых соответствуют те или иные представления о мире и творческих задачах художника. Изменение картины мира влечет за собой изменение лирических способов воплощения переживания, что знаменует смену творческого периода. Каждый из периодов (соотносимый, кстати говоря, и с определенным историческим этапом российской жизни) отражен в завершенной книге стихов или циклическом комплексе. Кроме того, каждый творческий период отмечен написанием «программных» статей (первому соответствует **«Утро акмеизма»** (1913); второму — **«Слово и культура»** (1921), **«О природе слова»** (1922); третьему и четвертому — эссе **«Разговор о Данте»** (1933)), в которых концептуально осмысляется как «цеховая», так и индивидуальная эстетика и теоретически обосновываются новые художественные принципы.

Мандельштам, будучи «чистым» лириком, параллельно прокладывал новые пути и в прозе. Его **«Шум времени»** (1923—1924), **«Египетская марка»** (1927), **«Четвертая проза»** (1930) и **«Путешествие в Армению»** (1931—1932) являют собой уникальный жанровый сплав, в котором лирическая рефлексия и автобиографические наблюдения переплетаются с публицистической риторикой, исто-

«философские размышления с пластически точным воссозданием буквы и духа» времени.

Творческая биография. Осип Эмильевич Мандельштам родился в Варшаве в семье мелкого торговца кожами. Вскоре после рождения семья переехала в Петербург. Детство Мандельштама прошло, по точному определению О. Ронена, в пространстве-времени двух вселенных: «хаоса иудейства» непосредственного домашнего окружения и имперского Санкт-Петербурга¹.

Первый период творчества (1908—1915). По окончании Тенишевского училища (1907) Мандельштам уезжает в Париж, где поедет лекции в Сорбоне, с увлечением читает французских поэтов.

Парижское знакомство с Н. Гумилевым положило начало их многолетней дружбе. Мандельштам путешествует по Швейцарии, Италии. В 1909 году он два семестра проводит в Гейдельбергском университете, слушает лекции по романской филологии. И третье путешествие на Запад (лето — осень 1910 года) — снова Германия, Берлин.

Между поездками в Петербурге молодой поэт посещает знаменитую «Башню» Вяч. Иванова — средоточие русского символизма. Там он в 1911 году познакомился с Ахматовой. Осенью того же года он поступает на романское отделение историко-филологического факультета Петербургского университета (курса не кончил). В том же году Мандельштам вошел в литературное объединение Цех поэтов, где очень скоро, по свидетельству Ахматовой, «стал первой скрипкой».

Первая подборка стихов (1910) была опубликована в 9-м номере «Аполлона». В самых ранних стихотворениях Мандельштам предстает как поэт онтологического склада, мучительно размышляющий над тайной бытия. В постановке проблем молодой поэт идет след за символистами. Его декларации о «смертельной усталости» от жизни, о притии «болезненного и странного» «мира пустоты», стремление к периферии сознания, к «первоначальной немоте», к рождению слова в музыкальной стихии — все это типично символистские мотивы верленовско-сологубовского толка. Но уже тогда в творчестве поэта можно выделить, помимо «символистских», и «проакмеистические» стихи. При составлении первого сборника «Камень» (первое издание вышло в 1913 году, второе, более полное, включившее также стихи 1913—1915 годов, вышло в 1916 году) акмеистическая ориентация, очевидно, послужила автору критерием для отбора стихов.

Мандельштам принимает активное участие в организационном оформлении акмеистической школы, пишет программную статью

¹ См.: Ронен О. Осип Мандельштам // Литературное обозрение. — 1991. — № 1. — С. 3.

«Утро акмеизма» (которая увидела свет лишь в 1919 году в Воронеже). Ядром мандельштамовской модели акмеизма стала его концепция слова-логоса, ориентированная на теолого-христианскую трактовку. Мандельштам придает слову в художественном контексте статус особого рода реальности, в которой обычная внетекстовая — реальность как бы «возведена в десятизначную степень» и виртуально «разыграна» с помощью образных средств. При этом слово в своей логосной «ипостаси» трактуется не только как содержание, но и как форма. А конструктивные принципы смыслового развертывания определяются законом тождества, специфически понимаемым Мандельштамом. Прибегая к архитектурным метафорам, поэт глубоко разрабатывает аспект контекстуальной семантики, проводя аналогию между *камнем* в своде собора и *словом* в стихотворении. Ведь в том и в другом случае важен не только материал, из которого «лепится» художественное творение, но и принцип *сцепления, контекстуальных связей*, которые преобразуют словарные значения слов, реализуя их скрытые смысловые потенции.

В «Камне» в центре внимания автора бытие-как-присутствие, окружающая реальность в многообразии ее качеств и конкретных проявлений. Н. Гумилев в рецензии на второе издание «Камня» назвал Мандельштама «поэтом современного города»: «Встречные похороны, старик, похожий на Верлена, зимний Петроград, Адмиралтейство, дворники в тяжелых шубах, — все приковывает его внимание... Все для него чисто, все предлог для стихотворения: и прочитанная книга. <...> Хотя чаще всего он думает об архитектуре»¹.

К стихотворениям «архитектурного» цикла относятся «Айя-София», «Notre Dame» (оба — 1912), «Адмиралтейство» (1913), «На площадь выбежав, свободен...» (1914). Они объединены не только общей темой, но и принципом ее осмысления. Во всех четырех стихотворениях воссоздан целостный облик храма, в его историческом и эстетическом своеобразии, как вещи, которая не только заполняет пустоту, но «собирает» и преобразует пространство.

Сама же рукотворная вещь уподобляется, во-первых, божественному творению, свод купола — это модель небосвода (в «Айя-София»: «Ведь купол твой, по слову очевидца, / Как на цепи, подвешен к небесам»), во-вторых, живому организму. Особенно явно автор отождествляет структуру живого организма и архитектонику собора в стихотворении «Notre Dame». Принципы устройства храма осмысляются одновременно в системе анатомических понятий («мышцы», «нервы», «чудовищные ребра») и строительного конструирования («таран», «подпружные арки»). В первой строфе вос-

Гумилев Н. Соч. В 3 т. — М., 1991. — Т. 3. — С. 159.

дан целостный образ храма, главной особенностью которого является органическая динамика и легкость. Но уже в следующей строфе Мандельштам объясняет, каким образом создается это впечатление. Оказывается, что легкость, красота, гармония — результат огромного труда, расчета:

Но выдает себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Третья строфа построена на дихотомических парах — стихийности и рассудочности, мощи и робости, хрупкости и крепости («Египетская мощь и христианства робость, / С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес»). В соединении разнофактурных материалов поэт усматривает синтез разных национально-религиозных и духовных конституций: готической, египетской и христианской души.

Аналогия между зодчеством и поэтическим творчеством в последней строфе позволяет вывести общие закономерности процесса творчества. Оно мыслится как преодоление «недоброй тяжести» природного материала путем строительства, т. е. *собирания* (ср. внутренней формой слова *собор*) разрозненных элементов в «крестовый свод» храма. Причем именно в «крестовом своде» — «органической» и «сакральной» целостности произведения — и слово, и камень обретают свое подлинное живое бытие. Таким образом, Мандельштам выводит парадоксальные закономерности творчества как ремесла, но ремесла, посредством которого создается органическое целое Творения, сублимирующего в себе пространство и время.

Не случайно интегрирующим символом в первом поэтическом сборнике Мандельштама становится образ «камня». Он служит средостением между природой и культурой, поэтому может выступать в разных ипостасях — как природный элемент и как компонент произведения зодческого искусства, в котором его изначальная природа совершенно изменена, он уподобляется воздуху, воде, организму, человеку. Камень служит аналогом слова и даже библейской метафорой веры. «Каменная» семантика проступает и в уплощении образа Петербурга, который в своем названии уже содержит значение «камня» — через этимологию имени Петр (камень). Но не менее важны в развертывании петербургской темы историософские и интертекстуальные установки. Петербург рассматривается как город Петра («Петра создание»), что приводит к новому витку «петербургского мифа», созданного русскими писателями, от Пушкина до Анненского.

Наиболее ярко петербургская тема воплотилась в «Петербургских строфах» (1913). Темой для Манделъштама в этом стихотворении стал не только сам Петербург, но и его художественное осмысление предшественниками. Если в символистской традиции Петербург трактуется как «mareво», наваждение, ирреальное видение «проклятая ошибка», то в манделъштамовском описании города на Неве нет никакой расплывчатости, сплошная графика. Петербург по Манделъштаму, это прежде всего явь, он представлен в «кинематографической» смене городских реалий (причем рядом оказываются Адмиралтейство и «склад пеньки»), в вещной конкретике созданий современной цивилизации. Но мозаичность петербургских эпизодов уравнивается собирательными образами: «Чудовище на, как броненосец в доке, — / Россия отдыхает тяжело». Манделъштам работает антитезами: если в 1-й строфе — «кружилась долго мутная метель», то в 3-й — «Адмиралтейство, солнце, тишина». Россия-Петербург предстает в оксюморонном соединении державности и прозаичности, «всемирности», цивилизованности («А над Невой — посольства полумира») и бедности, жесткости, тяжести («Россия отдыхает тяжело»; «Тяжка обуза северного сноба»).

Петербург Манделъштама всегда «помнит» о своем прошлом. В финале «Петербургских строф» это сказалось в отсылке к «Медному всаднику»:

Летит в туман моторов вереница;
Самолюбивый, скромный пешеход —
Чудак Евгений бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет!

Здесь происходит переплетение не только разных времен, но и разных реальностей: современности и художественного мира, в результате чего возникает специфический хронотоп. Условием подобного сплавления служит постоянство городского пространства и непреходящая актуальность конфликта личности и государства, разрабатываемая в «Медном всаднике». Причем пушкинский Евгений оказывается настолько уместен в топосе современного Петербурга, что воспринимается как современник Манделъштама, более того, его alter ego (второе «я»), не утрачивая при этом своей историко-литературной сущности.

Поиск общих закономерностей при акмеистической аксиологии частного, единичного приводит поэта к поиску архетипов. Своего рода архетипом города в период «Камня» для Манделъштама становится Рим. Не случайно ряд стихотворений построен на римских ассоциациях («Пусть имена цветущих городов...», «Европа», «Еписцуса», «Посох», «Обиженно уходят на холмы...», «Поговорим о Риме — дивный град...», «С веселым ржанием пасутся табуны...»).

Рим оказывается историческим прототипом не только городской цивилизации, но и природы. Эта мысль художественно «доана» в стихотворении «Природа — тот же Рим...» (1914):

Природа — тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде роши.

Стихотворение построено по зеркальному принципу: Рим отражается в природе, а природа — в Риме. Отсюда слияние обоих начал в метафорических образах «форума полей», «колоннады рош». Для Манделштама это взаимоотражение обретает смысл метафизического соответствия: природа и культура моделируют друг друга.

Важно отметить, что семантическая «зеркальность» поддержана графической. Слово «Рим» при чтении справа налево читается как «мир», что как бы обуславливает уподобление этих понятий друг другу.

Прием семантической и фонетической «тождественности» определяет смысловую структуру стихотворения «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (1915). Семантические поля образов «моря» и «Гомера» перекрещиваются друг с другом, чтобы в финальной строфе выкристаллизироваться в формуле: «И море, и Гомер — все лишится любовью». Вывод, на первый взгляд, неожиданный. Если в отношении гомеровских героев он мотивирован («Когда бы не Елена, / Что Троя вам одна, ахейские мужи?»), то в отношении моря — на смысловом уровне такой мотивации нет. Но мотивация возникает на фонетическом уровне. Слова «море» и «Гомер» оказываются фонетически однородными, почти анаграммами. И тогда становится понятным, почему «любовь» является смысловой скрепой и «внутренним двигателем» моря и Гомера. Любовь по-латински звучит как *amor*, т. е. имеет почти ту же фонетическую структуру, что и море (ср. с лат.: *mare*) и Гомер (*Homerus*). *Amor* (отметим, что латинское и французское звучание слова «любовь» общеизвестно) является «звучащим слепком» этих образов. Эта тройная анаграмма — семантический ключ к стихотворению. Отсюда тождественность образов «моря» и «Гомера» в пространстве текста, их смысловая взаимозаменяемость:

Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

Вопросом «Кого же слушать мне?» Манделштам акцентирует внимание читателя на фонетическом облике ключевых понятий стихотворения. «Молчание» Гомера компенсируется «витийственным шумом» моря, который функционально уподобляется ритмам гомеровской поэмы. Отсюда следует, что «текст» природы (*море*) и

«текст» культуры (*Гомер*) оказываются тождественными. Ту ситуацию тождественности природного и культурного кодов мы наблюдаем в стихотворениях «Равноденствие» и «О временах простых и грубых...» (оба — 1914).

Соединение преходящего и вечного, настоящего и прошлого посредством введения исторических и культурных аллюзий становится одним из ведущих принципов эстетики и поэтики «Камня». Поэт ощущает себя «медиумом» мировой культуры, стремясь приблизить ее к себе, увидеть в ней аналогии с настоящим. Эта «способность всемирной отзывчивости» он программно выразил в стихотворении «Я не слышал рассказов Оссиана...». Принцип уподобления (отождествляющий природу, культуру, историю, человеческий организм и т. п.) становится организующим началом поэтики «Камня». Поэтому то, что на мифологическом уровне воспринимается как тождество, на уровне поэтики становится метафорическим принципом изображения, мотивированным частую и лексико-фонетическими сближениями.

Второй период творчества (1916—1920). Хотя война в качестве тематического мотива мало отразилась в творчестве Мандельштама, она знаменовала смену картины мира, разрушение гармонического равновесия бытия. Февральскую революцию Мандельштам встретил сочувственно, Октябрьскую — поначалу принял со «страхом и отвращением». Но уже в 1918 году поэт меняет свое отношение к последней, что сказалось в метаморфозе образа революционного лидера: «октябрьский временщик» превращается в «Сумерка свободы» в «народного вождя», берущего на себя «роковое бремя» истории.

Из Петрограда поэт дважды уезжает на юг. В начале 1919 года — Украина, Харьков, Киев, где Мандельштам знакомится со своей будущей женой Надеждой Хазиной, молодой художницей. Затем Крым — Коктебель, Феодосия, где поэта как большевистского агента арестовала и едва не расстреляла врангелевская контрразведка. Освободил его полковник Цыбульский, благодаря хлопотам М. Волошина и В. Вересаева. Но вскоре в Батуме еще один арест. В начале 1920-х — снова поездка на юг. В марте 1921 года Мандельштам разыскал Надежду Яковлевну Хазину, и с тех пор они не расставались вплоть до его последнего ареста. Мандельштамы обосновались в Москве, а в 1922 году в Берлине увидел свет второй сборник Мандельштама «*Tristia*», объединивший стихи 1916—1920-х годов.

«*Tristia*» (в переводе «книга скорбей») — книга финалов и канунов, эсхатологических чаяний и предощущения «новой жизни», вызывающей у поэта ассоциации со «скифским праздником». Эс-

¹ Название сборника отсылает нас к Овидиевым «Скорбным элегиям».

мифологические мотивы «гибели» ярче всего отразились в стихах о Петербурге («Мне холодно. Прозрачная весна...» (1916), «В Петрополе прозрачном мы умрем...» (1916), «На страшной высоте блуждающий огонь...» (1918) и др.). Петербург уже в 1916 году ощущался поэтом как город смерти, в котором вся жизнь есть лишь ожидание конца:

В Петрополе прозрачном мы умрем. <...>
Богиня моря, грозная Афина,
Сними могучий каменный шолом.
В Петрополе прозрачном мы умрем, —
Здесь царствуешь не ты, а Прозерпина.

Мотив умирания, образ «царствующей Прозерпины» и эпитет «прозрачный» выявляют скрытые параллели образного пространства стихотворения с мифологичным пространством Аида, которое будет развернуто в так называемом «летейском» цикле. Мотив умирания в Петербурге актуализирует и рифмическая ассоциация *Петрополь — Некрополь*, которая в 1931 году неожиданно отсылается строками: «В Петербурге жить — словно спать в гробу».

Но если в 1916 году мотив гибели дается в модальности будущего времени и воспринимается как предсказание, то в стихах 1918 года перед читателем разворачивается мифопоэтически осмысленное настоящее. В стихотворении «На страшной высоте блуждающий огонь!..» картина гибели города запечатлена в апокалиптических тонах:

На страшной высоте земные сны горят,
Зеленая звезда мерцает.
О, если ты звезда, — воды и неба брат,
Твой брат, Петрополь, умирает!

Образ умирающего Петербурга ассоциативно притягивает к семифологические ситуации, описывающие падение великих городов прошлых эпох. Это прежде всего — гибель Трои («За то, что и руки твои не сумел удержать...»), умирание Венеции XVIII века («Венецейской жизни, мрачной и бесплодной...»), падение Иерусалима («Среди священников левитом молодым...»).

Однако известные культурно-мифологические сюжеты предстают в сдвинутом, трансформированном виде, становясь строительным материалом авторского мифа. При этом возникает ситуация семантического диалога, когда мифологические реалии становятся архетипическими ключами к настоящему. Так, в стихотворении «За то, что я руки твои не сумел удержать...» падение Трои дано в парадоксальном стяжении с любовной драмой лирического героя — то ли нашего современника, то ли эллинского воина (возможно, Менелая?), тоскующего по Елене. Мандельштам мастерски использует здесь прием образного скрещивания — ми-

фологические мотивы сливаются с современностью, пространство переживания — с внешними реалиями. Гибель Трои воспринимается как мифологическая параллель умиранию Петербурга, столицы российских царей: «Где милая Троя? Где царский, где девичий дом? / Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник».

Анна Ахматова отмечала, что Мандельштам увидел Петербург 1920 года «как полу-Венецию, полутеатр». Театральная ипостась Петербурга ярче всего отразилась в стихах «Чуть мерцает призрачная сцена» (1920), «В Петербурге мы сойдемся снова» (1920). Оба стихотворения построены на противопоставлении «сцены» и «улицы», «театрального легкого жара» и «советской ночи», переходящей в inferнальный образ «всемирной пустоты». Знаменательный переключек последнего образа с рассуждениями В. Розанова о судьбах России и мировой истории в «Апокалипсисе нашего времени». «Нет сомнения, — пишет философ, — что глубокий фундамент всего теперь происходящего заключается в том, что в европейском (всем, — и в том числе русском) человечестве образовались колоссальные пустоты от бывшего христианства; и в эти пустоты проваливается все: троны, классы, сословия, труд, богатства»¹. Сочетая в пространстве одного произведения контрастные смысловые ряды, выражающие стихию «скифства» и высокое искусство, Мандельштам улавливает основной «тон» переходной эпохи и показывает нам, по слову Аверинцева, «хрупкое веселье русской культуры посреди гибельной стужи русской жизни»².

Отношение Мандельштама к искусству, уходящей культуре моделируется в мифологеме «Орфей и Эвридика». Культура — Эвридика в переломную эпоху освобождается от своей материальной оболочки, отрешается от обстоятельств, породивших ее, и выступает в своей «идеальной», «психейной» сущности — в родной речи, в поэтическом слове.

Это посмертное «идеальное» бытие культуры воплотилось и в «летейских» стихах 1920 года («Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Ласточка», «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...», «Возьми на радость из моих ладоней...»), описывающих посмертное блуждание души в «чертоге теней». Уникальность этих стихов состоит в том, что в них Мандельштам разворачивает особого рода пространство, мифологическим прототипом которого является царство Персефоны, но в то же время оно неадекватно Аиду. «Чертог теней» скорее служит аналогом посмертного бытия (развоплощения) культуры, души, слова. Это мир чистых форм, прозрачных очертаний (ср. постоянство эпитетов в «летейских»

¹ Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени. — М., 2000. — С. 5.

² Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Соч. В 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 43.

тах: «полупрозрачный лес», «прозрачные дубравы», «прозрачные голоса»; «прозрачны гривы табуна ночного», «мысль бесплотна»). Поэтому пространство, смоделированное Мандельштамом, равной степенью вероятности можно истолковать: 1) как «психическую» сущность культуры, утратившей свою материальную оболочку; 2) как загробное бытие души; 3) как психическое пространство сознания, блуждание мыслеобразов, так и не воплотившихся в слове.

Культурологическим противопоставлением, организующим структуру сборника, становится столкновение стихии (нового мира) и культуры (старого, уходящего мира). Это противостояние Мандельштам мифологически истолковывает и как бинарную оппозицию дионисийски-хаотического и аполлонического начала. Причем у Мандельштама «хаос», «дионисийский разгул» включает в себя и социальную сферу. Стихия революции привлекает Мандельштама своими мощными энергетическими проявлениями, огромным «жизненным порывом», но одновременно и пугает его, поскольку представляет угрозу не только культуре, но и свободе личности. С победой революции, полагает поэт, все личностные проявления вновь возвращаются в связанное состояние «массы», следовательно, гражданской и личной свободе приходит конец:

Прославим, братья, сумерки свободы,
Великий сумеречный год! <...>
Восходишь ты в глухие годы,
О солнце, судия, народ.

(«Сумерки свободы»)

Прославление «сумерек свободы», с одной стороны, восходит к потчевскому «Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые...», а с другой стороны, сродни гимну «в честь чумы» пушкинского Вальсингама. Не случайно в стихотворении «Кассандре», посвященном Анне Ахматовой, Мандельштам прямо называет происходящее «гиперборейской чумой».

Стихийно-хаотическое начало вошло в плоть бытия, расплвило его твердые формы, сдвинуло все со своих мест. Модус восприятия мира в этот период проходит у Мандельштама под знаком «спутанности» элементов, «текучести» форм: твердые вещи обретают качества жидких, жидкие — твердости или тяжести, плотное становится сквозистым, прозрачным, крепкое — хрупким. Так, в «Сумерках свободы» земля обретает качество текучести («земля плывет»), и в то же время океан представляет твердую субстанцию, поскольку его можно разделить плугом («как плугом океан делить...»). Образ *водной стихии*, возможно, восходит к своему мифологическому прототипу — библейскому Всемирному потопу. Семантика «потопа» угадывается в образах «плывущей земли»,

«кипящих ночных вод», «океана». Но тогда и «корабль времени» его атрибутами («огромным, неуклюжим, скрипучим поворотным рулем») вызывает ассоциации с Ноевым ковчегом. Но тогда и сумеречное состояние мира в «Сумерках свободы» знаменует не окончательную его гибель, а разгул стихийных сил, состояние хаоса: «...вся стихия / Щебечет, движется, живет; / Сквозь сети — сумерки густые — / Не видно солнца, и земля плывет...»

Образ «черного солнца», ставший в «Tristia» своего рода лейтмотивом, можно истолковать и как знак нарушения мировой гармонии, солнце затмения, что в древних мифах предвещает мировые катаклизмы. Не случайно в стихотворении, открывающем вторую книгу Манделъштама, «черное солнце» становится метафорой Федры. Объяснение этому видится в том, что изначально, по происхождению, Федра, по Манделъштаму, — носительница *солнечного* начала как внучка солнца Гелиоса, но солнечную природу затемняет темный чувственный хаос, страсть. Лирическая героиня сама признается: «Любовью черною я солнце запятнала»; т. е. речь идет о том же разгуле стихии, что и в «Сумерках свободы», но только не на природном, а на чувственном уровне. Симптомы «страсти дикой и бессонной», ее дионисийский размах, затемняющий аполлоническую упорядочность бытия-космоса, Манделъштам увидит в современной действительности, вот почему в статье «Скрябин и христианство» метафорой России «в час мировой войны» оказывается Федра.

Поэт остро ощущает свое «пограничное состояние»: принадлежит сразу двум культурным эпохам — старой и новой. Поэтому в «Tristia» появляется лирический субъект с ярко выраженной «пограничной» семантикой. Это декабрист, «честолюбивый соннопроменявший «на сруб / В глухом урочище Сибири», уже упомянутый выше Орфей, переправившийся из царства живых в царство мертвых, и наконец Овидий, изображенный на исходе последней ночи в Риме перед черноморской ссылкой.

Мифологема Овидия собирает воедино разрозненные смысловые мотивы сборника «Tristia» и становится принципом, порождающим инвариантные сюжеты, разыгрывающиеся на мифологическом, культурно-историческом и бытовом уровнях главную тему книги. Ее лейтмотивом, по словам О. Ронена, «становится повторяющийся образ заключительного этапа политической, национальной, религиозной и культурной истории»¹.

Если в «Камне» природа отождествляется с культурой, поэтому ей приписываются черты гармонического равновесия, соразмерности, целесообразности, то в «Tristia» бытие представлено в раз-

¹ Ронен О. Осип Манделъштам // Литературное обозрение. — 1991. — № 1. — С. 15.

ные стихии, в спутанности субстанциональных качеств. В «Tristia» кодифицируется и концепция *единства* времени, заданная в «Камне». Во-первых, время обретает качества пространства (ср.: «Время вспахано плугом»); во-вторых, оно в этой книге качественно различно, дискретно: с одной стороны, это время завершающегося исторической формации (время, корабль которого «идет ко дну»); с другой — это целостное время мифа, включающее в себя все времена. Вот почему мифологические и исторические аллюзии (гибель Трои, падение Иерусалима, Московская смута и т. д.) в поэтике «Tristia» играют роль архетипических аналогов современности.

Все это, естественно, сказалось на функции слова, обретшего антическую подвижность, или, в терминологии Мандельштам — *психейность*. На смену метафоре, выявляющей в «Камне» потаенное тождество природы и культуры, приходит *метаморфоза* ибо тождество нарушено, мир «вышел из пазов», вещи сошли со своих мест, потеряли свои прежние свойства и обрели противоположные. Отсюда крайнее усложнение метафорических ходов, использование оксюморонов («сухая река», «горячие снега»), приемов, близких к сюрреалистической технике письма («В огромной комнате тяжелая Нева»; «И хлынула к лестницам кровь и на приступ пошла»). Эти поэтические новации — результат новой картины мира художника, обусловленной тотальными историческими сдвигами.

Отсюда наложение нескольких семантических планов на один образ (нередко представляющий причудливый сплав внешних впечатлений, литературно-мифологических ассоциаций и внутренних переживаний субъекта), усложненные ассоциативные ходы, когда одна ассоциация влечет за собой другую, та — третью и т. д. Возникают ассоциативные цепочки. Например, по принципу ассоциативной цепочки построено стихотворение «На розвальнях, уложенных соломой...» (1916), смысловый ключ к которому — имя почтенного адресата (Марины Цветаевой) остается за пределами текста. Однако образ и имя Цветаевой вызывают аналогию с Мариной Мнишек, а лирическое «я» соответственно ассоциируется с Дмитрием Самозванцем, что в корне трансформирует стихотворную фабулу. Прогулка по Москве Мандельштама и Цветаевой как бы перетекает в далекое прошлое, оборачиваясь роковым путешествием их лирических двойников («мы ехали огромною Москвой», «меня везут без шапки»).

Посредством ассоциативной связи образов, системы намеков в стихотворении кристаллизуется мотив насильственной смерти («А в Угличе играют дети в бабки»), сгущается тревожная атмосфера Смуты. Московская тема, в свою очередь, связана с мессианской концепцией России. Русскую историю Мандельштам осмысливает в духе соловьевской триады («три свечи», «три встречи»,

«три Рима»). Подспудно в стихотворении вырастает образ Москвы — третьего Рима: «Москва — третий Рим, а четвертому не бывать».

Третий (переходный) период творчества (1921—1925). Стихи написанные после «Tristia», Мандельштам впоследствии включил в издание последнего прижизненного сборника «Стихотворения» (1928), объединив их в раздел под названием «Стихи 1921—1925 годов». Этот цикл возник как бы на тектоническом «сдвиге» времен, поэтому семантика «стыка» пронизывает его тематику и поэтику. Стихийный разлив закончился, но мир не гармонизировался, а затвердел в хаотическом состоянии.

Главная тема цикла «Стихи 1921—1925 годов» — *разлом и убывание* времени, а интегральный символ — «век» с перебитым позвоночником. «Век-зверь» из стихотворения «Век» (1922) — это еще не «век-волкодав» из стихов 30-х годов. На первый план в семантике образа выступает живая органика «смертельно ушибленного» существа. Но уже теперь век способен убить и оболгать («Кого еще убьешь? Кого еще прославишь? / Какую выдумаешь ложь?»); может потребовать себе в жертву жизнь («Снова в жертву, как ягненка, / Темя жизни принесли»). Кровь, хлещущая из разбитого позвоночника-*века*, обескровливает, лишает жизненных сил земные вещи. Вот почему мотив *сухости, хрупкости, ломкости* в стихах 1921—1925 годов становится одним из магистральных. Стихийный разлив закончился, мир вновь возвращается к твердым, структурированным формам (отсюда образы позвоночника, хребта, хряща), но затвердевание происходит в хаотическом, спутанном состоянии. Это состояние непрочности в сочетании с жесткостью (затверделостью) становится определяющим в характеристике картины мира в цикле. Сама вселенская «плоть бытия», как бы истончаясь, уподобляется соломе, отсюда уподобления мироздания «древнему хаосу» «сеновала», «огромному возу» сена («Я не знаю, с каких пор... 1922; «Я по лесенке приставной...», 1922).

Но наряду с темой «конца» в цикле контрапунктно намечается и тема «начала». Ее образное воплощение связано исключительно с природными и органическими явлениями. Так, усыханию *соломы* противопоставлена семантика *зерна и хлебной опары* («Как растет хлебов опара...», 1922), а в социокультурном плане «начало» «нового мира» представлено фактически в модальности сослагательного наклонения или будущего времени («Известковый слой в крови больного сына / Растает...»).

Не случайно в «Грифельной оде» лирический герой называет себя «двурушником с двойной душой». Во-первых, потому, что он тоскует по старой культуре и одновременно хочет влиться в новую жизнь; во-вторых, потому, что ему приходится по-новому ставить и решать проблему тождества *природы и культуры* — в ситу-

«...постреволюционной смерти последней. Может ли культура, разрушенная до основания, возродиться? По Мандельштаму, — может, ибо смерть культуры означает возвращение назад к природным истокам (ср. в «Грифельной оде»: «Обратно в крепь родник журчит / Цепочкой, пеночкой и речью»).

По отношению со своей эпохой у лирического героя цикла складываются драматически. Поэт осознает свою несвободу, зависимость от своего времени («И некуда бежать от века-властелина...») и одновременно — изгойство, отчужденность («Нет, никогда, ни-где я не был современник...»). Ощущение себя «пасынком веков» обусловлено все той же типологией разлома времен, в атмосфере которого находится поэт, жизнь которого подвержена тем же энтропийным процессам старения, угасания, усыхания. Отсюда определение поэта, дар которого не востребован временем, — «*черствый* пасынок веков». В роли «сына-пасынка» поэт наследует и испорченную, «усыхающую» кровь своего века («Известковый слой в трюве больного сына / Твердеет...»). «Умиранье века» инспирирует и буквальное *убывание жизни* поэта, связанного с веком органической связью: ...слабеет жизни выдох, / Еще немного — оборвут Простую песенку о глиняных обидях / и губы оловом зальют» («1 января 1924»).

В ситуации «распада времени» поэт не только констатирует «распавшуюся связь времен», но и ставит вопрос о преодолении «разорванного» состояния мира: «Кто своею кровью склеит / Двух столетий позвонки?» Уничтожить трагический разрыв, «склеить двух столетий позвонки» можно, по Мандельштаму, только с помощью «ученичества у природы» («Грифельная ода») и искусства, понимаемого как личная жертва.

Поэтика цикла «Стихи 1921—1925 годов» еще более усложнена, чем в «*Tristia*». Появляются темноты, нуждающиеся в специальном комментировании. Причина этому — пропуск логических звеньев, которые невозможно восстановить, исходя из контекста стихотворения или цикла. Они связаны с широким контекстом культуры либо с субъективными авторскими ассоциациями. Те «сдвиги» и «провалы», которые Мандельштам констатировал на мотивном уровне в природном бытии и в самом течении времени, на уровне поэтики привели к семантическим «разрывам» в смысловом разрывании текстов. В итоге, поэтика многих стихотворений становится сугубо метонимичной, нуждающейся в специальном герменевтическом комментарии.

Четвертый (заключительный) **период творчества (1930—1937)** объединяет стихи, которые в посмертных изданиях поэта вошли в раздел «**Новые стихи**», с делением на хронологические циклы — «**Московские стихи**» (1930—1934) и «**Воронежские тетради**» (1935—1937). Большинство стихотворений 30-х годов увидело свет через много лет после гибели автора.

Изменения в социальной и духовной жизни начала 30-х годов Мандельштам трактует в субстанциональном плане — как глобальное искажение самого лика природы: «Природа вся в разлом: В «Московских стихах» он художественно обобщает жуткую, бредовую атмосферу времени, прибегая к «кафкианской» манере письма. Он показывает будничность проявлений политического насилия, как бы сюрреалистически растворенного в повседневных реалиях. Демонические инверсии в стихах 30-х годов достигают апогея и воплощаются в зловещей подмене физических субстанций, извращении духовных и чувственных проявлений. Например, в стихотворении «Квартира тиха как бумага... «И вместо ключа Ипокрены / Давнишнего страха струя / Ворвется в халтурные стены / Московского злого жилья»; там же: «Чернила и крови смеситель». Процесс демонических подмен захватывает все сферы бытия, особенно явно он проступает в замене человеческой природы на «звериную», что, по Мандельштаму, неизбежно в эпоху тирании: «И по звериному воет людьё, / И по людски куролесит зверье...»; «А вокруг него сброд тонкошеих вождей, / Он играет услугами полулюдей — / Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет, / Он один лишь бабачит и тычет».

Поэт моделирует взаимоотношения тоталитарного государства и личности, которая ощущает себя не только жертвой, но и совиновником эпохальных деяний («Нет, не спрятаться нам от великой муры...», «За гремучую доблесть грядущих веков...», «Неправда»).

Архитектурные, «домостроительные» мотивы, заданные еще в «Камне», в «Московских стихах» меняют свой ценностный вектор. Сама идея домостроительства оборачивается фикцией («А стены халтурные тонки...»): храм оказывается срубом («Сохрани мою речь...»), а дом не только не защищает, но и способствует проникновению тоталитаризма в домашний быт, извращая само понятие дома, становящегося «полуспаленкой-полутюрьмой». Отсюда — проклятие квартире («Квартира»).

В том же ключе воплощается и «петербургская», а точнее — «ленинградская» тема. Так, в стихотворении «Ленинград» (1930) город становится мертвым пространством, ассоциирующимся с могилой: «Петербург! У меня еще есть адреса, / По которым найду мертвецов голоса». «Мертвенная» семантика города выражена также в риторических обращениях: лирический субъект стихотворения взывает к Петербургу («Петербург! Я еще не хочу умирать»), городу, ушедшему в прошлое. Вследствие этого пространство в стихотворении претерпевает семантическое «раздвоение», которое подчеркивается двойным наименованием города «Ленинград-Петербург». И лирическое «я» оказывается как бы «связующим звеном», соединяющим две смысловые «ипостаси» города.

Современное бытие герой «Московских стихов» воспринимает как «чумный пир». Основываясь на ситуации пушкинского «Пира

время чумы», Мандельштам моделирует пограничную — в экзистенциалистском понимании — ситуацию и предлагает парадоксальное ее разрешение. Ужасу смерти, смирению перед ней он противопоставляет дионисийски-раскрепощенное, «карнавальное» поведение. Тема утраты близких, характерная для пушкинского произведения, переводится Мандельштамом в культурологический план. В стихотворении «Я скажу тебе с последней...» постреволюционная смерть культуры переживается лирическим героем как личная драма:

Там, где эллину сияла
Красота,
Мне из черных дыр зияла
Срамота.

Греки сбондили Елену
По волнам.
Ну а мне — соленой пеной
По губам.

Ситуация «чумного пира» «разыгрывается» и в стихотворении «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931), где скрещиваются мотивы пира и утраты, что выливается в итоге в идею утраты самого пира:

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей —
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.

Мотив лишения, потери не исчерпывает отношение поэта к нагнупившей эпохе. Между героем и веком разворачивается неравная борьба: «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей...» *Век-волкодав*, по сути дела, имеет тот же мифологически-знаковый ореол, что и *чума* у Пушкина: те же неразрешимые, гибельные обстоятельства, которые, однако, содержат слишком явные тоталитарно-сталинские аллюзии («...Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы, / Ни кровавых костей в колесе»). В финале стихотворения возникает мотив смерти в поединке равных: «И меня только равный убьет», который может быть адекватно понят только на фоне пушкинского «Пира во время чумы», и именно вальсингамовского упоения боем с равным соперником — роком, судьбой, чумой.

Искажению социальных (а, по логике Мандельштама, следовательно, и природных) форм жизни противостоит поэт, осмысляющий свою миссию как миссию «восстановления» мира. Именно поэтому тема поэтического творчества принимает облик гамлетовской задачи «выправления» вывихнутого века. В «Московских сти-

хах» поэтическая речь, как и речь вообще, — сила, противостоящая энтропийным тенденциям социума, что воплотилось, в частности, в гневно-публицистическом накале стихов, направленных против режима («Мы живем, под собою не чуя страны...», «Старый Крым», «Квартира»).

Исходя из представлений о логосной природе слова, Мандельштам приписывает звучащей речи онтологическую функцию. Поэтому онемение мира, глухота символизируют последнюю стадию регресса — как социального («Наши речи за десять шагов не слышны»), так и онтологического («Наступает глухота паучим»). Отсюда и объединение в один метафорический ряд неба и небесной воды и речи.

Ведь именно в природном бытии, понимаемом им как вселенский универсум, Мандельштам находит энергию *гармонии*, которую противопоставляет «разломам» социума. Так, в цикле «Воспоминания» природа предстает как зеркало мироздания, каждый элемент которой отражает единство мира и одновременно ассоциируется с духовно-творческими процессами. И если в природе преодолевается ее «затверженность», то она может быть преодолена и во вселенском бытии — как физическом, так и духовном.

Мандельштам приходит к мысли о «соборности» поэтического творчества в «апокалипсические» времена. Он говорит от имени всех: «Мы живем... Наши речи...» В «Отрывках из уничтоженных стихов» поэт прямо заявляет: «Я говорю за всех с такою силой, Чтоб небо стало небом, чтобы губы / Потрескались, как розовая глина».

13 мая 1934 года Мандельштама арестовали — за инвективу, направленную против Сталина «Мы живем, под собою не чуя страны...» (1933), которую следователь на допросе назовет «беспрецедентным контрреволюционным документом». Приговор — три года ссылки (сначала в Чердынь, затем в Воронеж). О публикации стихов и переводов уже не могло быть и речи, в печати не упоминалось даже имя Мандельштама. Поэта угнетало не столько бедственное материальное положение и статус ссыльного, сколько творческая духовная изоляция, в которой он оказался в Воронеже. Но чем безысходнее становилось социальное положение Мандельштама, тем яростнее в его лирике проступал «восторг вселенной», которым исполнены, по его разумению, природа и бытие.

В «Воронежских тетрадах» (1935—1937), наряду со стихами, продолжающими трагедийный накал «Московских стихов» («Ливив меня морей, разбега и разлета...», 1935; «Я в ливинный ров и в крепость погружен...»; «Куда мне деться в этом январе?», оба 1937), появляются стихотворения, в которых закрепощенность и обреченность физической плоти побеждаются творческой свободой, духовным веселием. По мнению Ю. Карабчиевского, «су

«чувствует удивительная связь между личной угнетенностью поэта и «ограниченной свободой его творчества»¹. Творчество, в понимании Мандельштама, — это «выпрямительный вздох», противостоящий любому гнету. Свобода становится не только этической, но и эстетической категорией. Поэт пишет «на разрыв аорты», преодолевая ограничения «времени и места».

Гармоническое тождество небесного и земного, природного и рукотворного отражает единый закон вселенной, которому подчиняется и культура, и природа, а в стихотворениях последних лет — и социум. Изменения в мироощущении и поэтике Мандельштама прежде всего проявляются в трансформации субстанциональных мотивов. Не случайно «Воронежские стихи» открываются стихотворением «Чернозем» (1935), которое звучит декларацией приятия мира.

Чернозем оказывается эквивалентен «рождающему лону», первооснове жизни, которая одновременно является и первоосновой творчества, той материальной субстанцией, которая уже содержит в себе «и музыку, и слово» («образуя хор», «тысячехолмие распашанной молвы», «черноречивое молчание», «гниющей флейтою трагивает слух, / Кларнетом утренним зазябливает ухо»). Но поскольку *гармония* растворена в косной материи («И все-таки земля — проруха и обух»), то преодолеть ее можно только «пахотой», «зжидательной работой», для которой земля и предназначена. В таком раскладе «земля» — мирская подоснова творчества. Она противоположна и воде, и небу. В ней статичность необходимости, неумолимость объективной реальности («Не умолить ее, как в ноги ей не бухай»). В то же время образ «чернозема» оказывается не только символом «сопротивления материала», без которого, согласно Мандельштаму, не возможен творческий акт, но и метафорой сопротивления поэзии тоталитарному государству:

Как Слово о Полку, струна моя туга,
И в голосе моем после удушья
Звучит земля — последнее оружие —
Сухая влажность черноземных га!

(«Стансы»)

Ключевую и фактически символическую роль в стихах воронежского периода играет образ «неба», который из стихотворения в стихотворение обретает новые качества, сливается с «небом искусства», воплощается в арену демонстрации «восхитительной мощи» природы и, испытывается как поле боя в «Стихах о неизвест-

¹ *Карабчиевский Ю.* Улица Мандельштама // Юность. 1991. № 1. — С. 65.

ном солдате» (где «небо крупных оптовых смертей» оборачивается не только «воздушной могилой», но и библейским небом Странного суда, осененным крестом и распятым крестами орудийных прицелов).

К концу цикла *небо* становится «раздвижным и прижизненным домом», вечным «небом вечери», которое в своей всеобъемлющей целостности становится залогом бессмертия: «Цветы бессмертны небо целокупно» («Заблудился я в небе — что делать?»).

При этом одна из особенностей онтологической семантики «неба» в «Воронежских тетрадах» — перетекание «небесной» субстанции в другую. Воздух слит с землей («Чернозем»), с камнем («Воздушно-каменный театр времен растущих»). Дыхание оказывается человеческой мерой неба, это внутренний ветер, соединяющий человека и небо. «Сосновой рощицы закон» оказывается законом, воплощающим в себе синтез природных и культурных начал.

Отсюда — концепция творчества, которую Мандельштам разрабатывает в ином ключе, чем в «Московских стихах». Ведь если в «Восьмистишиях» поэзия трактовалась как иррациональный способ познания мира, то в «Воронежских тетрадах» поэт, отождествляя природу и творчество, делает акцент на рукотворности и чуждоте искусства, и чуждоте мироздания. Возвращаясь к старому мотиву «игры Бога с людьми», поэт противопоставляет игру на уровне сотворения мира и «пот и опыт» как путь к достижению этого состояния. Точно так же этот сотворенный мир под «временным небом чистилища» противопоставляется некому глубинному «небохранилищу», скрывающему трансцендентные глубины, о которых можно намекнуть лишь «начерно, шепотом»,

В последних стихах «Воронежских тетрадей» поэт, «заблудившись в небе», обращается к тому, «кому оно близко», т. е. к Богу, а само небо для него становится «небом вечери». Стихотворение «Небо вечери в стену влюбилось...» (1937) посвящено фреске «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, живописному образу соборности, к пониманию которого направлено творчество позднего Мандельштама. «Небо вечери» возвышается над «небом окопным, небом крупных оптовых смертей».

Христос и апостолы — прообраз идеального человечества, а идеальное творчество — это подражание Христу. *Звезды* — образ апостолов, оплакивающих смерть Солнца. Но их мучительная смерть неизбежна, исторические рамки смещены («Все изрублено светом рубцов»). В эпоху тоталитаризма каждый распятый, то есть наказанный невинно, подобен Христу. История вне времени превращается в миф — таково, согласно Мандельштаму, взаимодействие искусства и жизни. Вечность не приемлет свое подобие, небесная твердь становится стенобитной. И этот «диалог» двух небес

«русского, вечного неба — и неба искусства (остановившего время, но и разрушенного им), воскрешая миф, раскрывает природу времени в искусстве как длящуюся вечность:

И под каждым ударом тарана
Осыпаются звезды без глав:
Той же росписи новые раны —
Неоконченной вечности мгла...

Последние стихотворения «Воронежских тетрадей» свидетельствуют о том, что к концу жизни Мандельштам приблизился к христианскому пониманию не только искусства, но жизни и смерти.

Отсюда стремление поэта к соборности и надежда на всеобщее воскресение, изображением которого и завершаются «Стихи о неизвестном солдате»: *«Наливаются кровью аорты, / И звучит по рядам шепотком: / Я рожден в девяносто четвертом, / Я рожден в девяносто втором...»* Отсюда и изменения в интерпретации «безликой» и «безымянной» массы, которая предстает неким хранителем генетической, родовой памяти — в духе юнговской теории «коллективного бессознательного»:

Не у меня, не у тебя — у них
Вся сила окончаний родовых:
Их воздухом поющ тростник и скважист,
И с благодарностью улитки губ людских
Потянут на себя их дышащую тяжесть.
Нет имени у них. Войди в их хрящ —
И будешь ты наследником их княжеств...

(«Не у меня, не у тебя — у них...»)

В стихах 1930-х годов меняется образ лирического героя. С одной стороны, он — «человек эпохи москвошвея», «трамвайная вишенка страшной поры» («Куда как страшно нам с тобой...», «Мы с тобой на кухне посидим...», «Неправда», «Еще далеко мне до патриарха...» и др.), и в этом качестве его восприятие жизни и его жизненные ситуации становятся широким типологическим обобщением судеб миллионов людей. Отсюда — хоровое многоголосие, в котором авторский голос — один из многих; программное «опрошение» поэтики; жесткость и прямота лирической интонации («Я скажу тебе с последней...», «Квартира», «Нет, не спрятаться мне от великой стены...», «Твоим узким плечам под бичами краснеть...», «Еще не умер ты, еще ты не один...», «Это какая улица...» и др.), коррелирующая с «демократическим» и нищенски-трагическим обликом лирического героя.

С другой стороны, лирическое «я» «Новых стихов» — это «я» поэта, размышляющего над загадками бытия и творчества и одно-

временно осознающего себя харизматическим лидером, несущим «роковое бремя» своего трагического времени и «тоскующего» мировой культуре. Отсюда огромное количество литературных подтекстов в «Воронежских тетрадах», связанных с мировой культурой. Так, в «Стихах о неизвестном солдате» обнаруживаются шекспировские, байроновские, лермонтовские и многие другие литературные аллюзии. Память человечества — это и есть живое воплощение «соборности». Причем «соборное» сознание, по Мандельштаму, — это сознание массовое и одновременно пророческое. В него включено сознание «миллионов убитых задешево», за которых поэт говорит («Я губами несусь в пустоте»). В то же время речь за них и о них и есть та самая весть, «летающая светопыльной обнуею», — весть об Апокалипсисе и о Втором Пришествии Слова «От меня будет миру светло» проецируются как на евангельский текст («Я свет миру» (Иоанн, 8:12)), так и на апокалипсическую ситуацию: *«Будут люди холодные, хилые / Убивать, голодать, голодать»*. Оракул предсказывает то, что может произойти, пророк — то, чего не избежать. Свободный выбор уже не возможен.

И если, по Мандельштаму, поэтическое слово может быть хранителем прошлого, то оно может и свидетельствовать о будущем. Пророческая тема «Стихов о неизвестном солдате» естественным образом вытекает из этой мифологической идеи. Поэт моделирует обратимость времени, совмещая в пространстве одного стихотворения разные времена, но такова, по Мандельштаму, природа поэтического слова, отрицающего время.

В эссе «Разговор о Данте» (1933) Мандельштам косвенно обосновал принципы своей поздней поэтики, суть которой определяется новой функцией слова — функцией «собирания и сохранения» мира, в том числе «собирания» времени. А это, в свою очередь, актуализировало поиски механизмов восстановления культурно-исторической «памяти» слова. Еще в статьях 20-х годов Мандельштам трактовал слово как «свернутую историю». Теперь же, в эпоху «беспамятства» 30-х годов, художественная практика Мандельштама воочию показывает, каким образом слову удается быть хранителем культуры и истории, а значит, и времени.

В мае 1937 года воронежская ссылка кончилась, и Мандельштамы вернулись в столицу. Во второй раз Мандельштама арестовали в ночь на 2 мая 1938 года. Затем Лубянка, и в декабре 1938 года смерть в «аду» Владивостокского пересылочного лагеря. Судьба Поэта ограничила время земной жизни Мандельштама: во времена «большого террора» за стихи убивают. Но его жизнь полностью растворилась в творчестве, стала Словом.

«Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» (1931)

Стихотворение по своей логико-синтаксической структуре напоминает жертвенный обет, молитву. Оно выдержано в форме обращения к «отцу», могущему сохранить или не сохранить «речь», т. е. к некоему высшему началу, причем за свершение его мольбы поэт берет на себя определенные обязательства.

К кому обращена мольба «Сохрани мою речь...»? Думается, что к Всевышнему, не к народу и уж, конечно, не к конкретному человеку. *Бога* Мандельштам не мог фамильярно назвать «другом», «помощником», не говоря уже об эпитете «грубый» в контексте мольбы. *Народ* тоже не подходит в качестве адресата и «помощника», так как строкой ниже Мандельштам называет себя «отщепенцем в *народной* семье».

Адресатом стихотворения является сам язык. Именно к нему поэт обращается как к Богу. Это не выглядит странным, если вспомнить об акмеистической философии слова и, в частности, о сакрализации Мандельштамом — в духе Евангельского поступка: «Слово было Бог» (Иоанн: 1, 49—77). Кроме того, еще в 1921 году в статье «О природе слова» Мандельштам обозначил статус русского языка как хранителя отечественной истории и культуры: «У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории»¹.

Но почему поэт дает обет построить «срубы», да еще «такие дремучие»? Дело в том, что Мандельштам всегда отождествлял поэтический труд со строительством, зодчеством. Но если в 1910-х годах творческий процесс ассоциировался с сооружением *собора* (вспомним «архитектурные» стихи в «Камне»), то теперь ему на смену приходит *сруб*, который становится метафорой поэтического творения в ситуации культурного «одичания».

В сюжетно-смысловом развертывании этот ключевой образ стихотворения притягивает к себе целый «пучок» родственных значений. Причем «раскручивание» смысла идет как по линии фонетического ветвления значений (ср. многочисленные вариации сочетаний «ру-/-ре-/-ер», восходящих к фонетическому инварианту *сруба/речи*), так и по линии лексико-семантических оппозиций и ассоциаций. Добавим, что лексема «*сруб*» корреспондирует фонетически близкими лексемами «*рубаха*» и «*грубый*», образуя

¹ Мандельштам О. Соч. В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 180.

с последними новую «корневую» парадигму. Причем еще до появления самой лексемы в образе *речи* проступает *древесно-строительная* семантика «сруба» — через метафоры «смола... пеня» и «...деготь труда».

Слово «сруб» в русском языке имеет несколько значений, и они реализуются в мандельштамовском тексте. Так, в первой строфе появляется образ колодца, а из контекста второй строфы ясно, что сруб — это тот же колодец. Исторически, этимологически замена вполне оправдана: всякий колодец «одевается срубом» (Вл. Даль).

В первой строфе *колодец* является развернутой метафорой «рыбьи»: «...Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима...» Но почему у Мандельштама колодец *новгородский*? Думается, здесь не столько географическая аллюзия, сколько лингвоисторическая: этот эпитет через внутреннюю форму слова (*новый город*) опять-таки оказывается соотнесенным со *срубом*. В словаре Вл. Даля читаем: «Встарь, когда *новые города*, т. е. укрепления, основывались по произволу *князей*, говорили: *срубить город, городок*, обнести место *рубленюю*, прочною *огридой*, *срубить* ворота, вежи и внутри несколько изб, это были первые *кремли, кремни*» (курсив мой. — Л. К.). В свете этого становится понятным и появление *городков* в третьей строфе (поддержанное корневой парадигмой: *новгородские / городки*) и *князей* — во второй.

В то же время исходное значение «колодца» мотивирует и образ *воды*, текстуально и семантически сближенный со *звездой*. Колодезная вода должна быть «*черна и сладима*», чтобы отразить звезду, но *звезда* уже как бы плавает в *воде* («...отразилась семью *плавниками*»). Сама атрибутика рыб (*плавники*) здесь не случайна (*рыба* у ранних христиан символизировала Иисуса Христа), да и число *плавников-лучей*, очевидно, имеет знаковый характер, отсылая к христианской семантике числа 7, что в сочетании со *звездой* ассоциируется с ситуацией празднования Рождества. Таким образом, *вода/звезда* знаменует строительство *нового города* и одновременно *освящает* его.

Во второй строфе наконец названо ключевое слово стихотворения, которое в контексте строки «Обещаю построить такие дремучие *срубы*...» обозначает бревенчатую избу, построенную, согласно Далю, «без полу, накату и крыши». Эпитет *дремучий* придает *сруб* смысловой оттенок строительства в вековом лесу, непроходимой чаще. Получается, что поэтическое строительство, *зодчество* в условиях «нового мира» программно опрощается: вместо готического собора — *дремучая* изба (ср., с одной стороны, с «древними срубами» в стихотворении «За то, что я руки твои не сумел удержать...», с другой — с «овечьими городами» в «Грифельной оде»).

По *сруб* в контексте следующей строки, завершающей вторую строфу, вновь наполняется *колодезной* семантикой, причем *колодеци-сруб* обретает зловещий смысл. Как понять обещание построить «срубы», в которые бы «татарва опускала князей на бадье»? Возможно, речь идет о поэтическом языке, который, освобождаясь от стилистических напластований, возвращается к «дремучим» арским корням. В таком случае поэтическое строительство послыится как устремление к истокам: не вверх, а вглубь, а *сруб-колодец* оказывается синонимичным *роднику*.

Но не все так идиллично. Образ казнимых *князей* (опускаемых в колодец «*татарвой*») шокирует. Вероятно, он косвенным образом отражает мандельштамовское отношение к этическим установкам нового мира, отсылая читателя не только к мрачным эпизодам татаро-монгольского ига, но к недавнему «красному террору», например к екатеринбургской казни царской семьи.

Возникает вопрос, откуда вообще взялась тема казни в контексте стихотворения о поэтическом творчестве? Думается, что Мандельштам ее «вытянул» из внутренней формы слова «*сруб*». Для процесса восприятия характерна обратная последовательность: картина жестокого насилия высвечивает в лексеме «сруб» уже не колодезную и не «домостроевскую» семантику, а его «морфогенез» («сруб» — от «срубить») и ближайший узуальный контекст: «срубить голову».

Вот почему третья, финальная строфа начинается с *плахи*, и кончается — *казню*. Строфа — из-за двоения ее центрального образа — может быть понята двояко. Ведь *плаха* — это не только место казни, помост, где приговоренным рубят голову. По Далю, исконное значение *плахи* — «кусок бревна, расколотого пополам», что в метафорическом контексте стихотворения означает слово-сырец, строительный материал для стихотворения, который как бы пришел на смену *камню* (ср. с «архитектурными» стихами «Камня»). Поэтому, кстати, не *плаха*, а *плахи*. Тогда становится понятным, почему в первой строфе характеристикой поэтической *речи* становятся субстанции, связанные именно с рубкой и обработкой дерева, — *смола* и *деготь*, и почему лирический герой призывает о любви «этих мерзлых плах».

Но образ «плах» в облучении следующей строки («Как прицелиясь на смерть городки зашибают в саду») обретает еще одно значение, становясь элементом игры в *городки* (есть и другая старинная игра, которая так и называется: *игра в плашку*). Семантика *городков* оказывается связанной со *срубом* не только через отмеченную выше переключку корневых морфем (*новгородских/городки*), но и по принципу подобия: одна из сооружаемых из *деревянных чурочек* фигур игры в *городки* повторяет форму и носит название *сруба*.

Подключение к полифоническому разворачиванию темы *сруба* игрового контекста, с одной стороны, приводит на память мандельштамовское определение искусства как «игры Бога с художником». В таком случае «плахи» опять-таки выступают в значении строительного материала искусства.

Кроме того, *игровая* семантика в поэзии Мандельштама начала 30-х годов нередко связывалась со смертью. Игра являлась для Мандельштама способом «заговорить» смерть, *одомашнить* ее и тем самым избыть перед ней страх (ср. переименование чумных и игровых мотивов в стихотворении «В игольчатых чумных бочках...» или *пир со смертью* в «Фаэтонщике»). Поэтому *игра в чумки* оборачивается своего рода предварительным *проигрыванием смерти*, то есть примериванием, «прицеливанием» к ней.

К финалу стихотворения мотив насильственной смерти, звучащий в лексемах *сруба* и *плахи*, сублимируется в зловещем образе *петровских* казней, поддержанном семантически и анаграмматически близкой лексемой «*топорище*» (ср.: *петро-* и *топор-*). К тому же «*казнь*» составляет анаграмматическую пару с лексемой «*князь*», что наводит на мысль о их глубинном родстве.

Но в теме *казни* двояко обыгрывается семантика жертвенного обета, заданная в начале текста. За укоренение собственной поэтической речи в дремучей стихии языка Мандельштам готов найти топорище для казни. Эпитет «петровская» (т. е. царская казнь бунтовщиков, стрельцов и т. п.) неожиданно переводит ситуацию в историко-политический план и вызывает ассоциацию со строками пушкинских «Стансов» (ср.: «Начало славных дней Петра / Мрачили мятежи и казни»).

Что же? Поэт выступает апологетом режима? Изъявляет готовность воспеть «казни»? Конечно, нет. Его обет заключается в следующем: хотя он хочет отстраниться от действительности, мрачной «мятежами и казнями» (ср.: «Уведи меня в ночь... Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы, ни кровавых костей в колесе...»), но готовит себя к другому.

Пожалуй, следует обратить внимание на то, что казни, изображенные в стихотворении, имеют прямо противоположную направленность. В первом случае татарва (народ) расправляется с князьями, во втором — царь казнит непокорных, заговорщиков. Если первая казнь (как мы писали) отразила реалии Октября, то вторая — надвигающегося тоталитаризма. Не случайно поэт позже скажет в стихах о Сталине: «Для него — что ни *казнь*, то малина», а о Москве начала 30-х: «И *казнями* там имениты дни».

«Петровским» (читай: «сталинским») казням поэт может противопоставить только поэтическую казнь, клеймение стихами новых «кремлевских вождей». Именно это он и делает в сатире «Мы живем, под собою не чуя страны...». Отсюда *строить срубы* и озна-

писать гражданские, политические стихи, используя «групповую простонародную словесную материю, «мерзлые плахи» (ср. «Стихи на Сталина: *сброд, бабачит, тычет, усища, голенища*» и т. п.).

Но Мандельштам прекрасно понимал логику тоталитарного режима и не раз говорил, что нигде так серьезно не считаются с поэтом, как в России, потому что в России «за стихи убивают». И говорится, «прицеливается» к смерти. Ахматова в «Листках из дневника» пишет, что он прямо говорил ей об этом в феврале 1934 года.

Причем из молитвы, обращенной к отцу, другу, помощнику — русскому языку, — ясно, что поэт молит сохранить прежде всего то потаенную речь — стихи о трагедии времени. Ведь именно они имеют «привкус несчастья» и именно они более всего подвержены исчезновению, ибо уже вне закона. И за их сохранение — не в переносном, а в логосной стихии русского языка, он готов умереть на кресте. Вот что означают его слова: «И для казни петровской в лесу погорище найду». Следует добавить, что жертвенный обет Мандельштам исполнил — голову за свои стихи сложил. Но и «молитва» была услышана. Не случайно Ахматова в 1960-е годы говорила о том, что стихи Мандельштама не нуждаются в станке Гутенберга — изобретателя книгопечатания.

Темы курсовых и дипломных работ

1. О. Мандельштам как теоретик акмеизма (по статьям «Утро акмеизма», «Слово и культура», «О природе слова»).
2. Поэтическая практика О. Мандельштама в контексте эстетической программы акмеизма.
3. Поэтическая семантика книги О. Мандельштама «Камень» в свете названия.
4. Эсхатологические мотивы в сборнике О. Мандельштама «Tristia».
5. «Стихи 1921—1925 годов» О. Мандельштама как цикл.
6. Конфликт личности и эпохи в стихотворениях О. Мандельштама 1930-х годов.
7. Концепция природы и культуры в творчестве О. Мандельштама.
8. «Петербургский миф» в поэзии О. Мандельштама.
9. Специфика художественного времени и пространства в лирике О. Мандельштама.
10. Античные аллюзии в поэзии О. Мандельштама 1910-х годов.
11. Осип Мандельштам в современной критике.
12. Образ «неба» в позднем творчестве О. Мандельштама.
13. Интертекстуальная поэтика О. Мандельштама (на примере «Стихов о неизвестном солдате»).
14. «Миф конца» и «миф начала» в творчестве О. Мандельштама.
15. Метафора — метаморфоза — метонимия: трансформация поэтических тропов О. Мандельштама в свете эволюции его «картины мира».

Литература

Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Соч. В 2 т. — М., 1990. — Т. 1.

Гаспаров М. Л. Поэт и культура: Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. — СПб., 1997.

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

Кихней Л. Г. Осип Мандельштам: Бытие слова. — М., 2000.

Мандельштам Н. Воспоминания. — М., 1989.

Мандельштам Н. Вторая книга: Воспоминания. — М., 1990.

Мусатов В. Лирика Осипа Мандельштама. — Киев, 2000.

Осип Мандельштам и его время / Сост., авторы предисловия и послесловия В. Крейд и Е. Нечепорук. — М., 1995.

Струве Г. П., Райс Э. М. О. Э. Мандельштам. Опыт биографии и критического комментария // Мандельштам О. Э. Собр. соч. В 4 т. — М., 1991. — Т. 1. (Репринтное воспроизведение издания 1967 года.)

Борис Пастернак

(1890—1960)

Крупнейший поэт XX столетия, прозаик, драматург, один из лучших отечественных переводчиков, лауреат Нобелевской премии (1958), удостоенный ее «За выдающиеся достижения в современной лирической поэзии и продолжение благородных традиций великой русской прозы», Борис Пастернак — целое явление в русской культуре. Его творчество связало поэтические опыты серебряного века с достижениями отечественной словесности советского периода 20—50-х годов, стало ориентиром для нескольких поколений стихотворцев — от футуристов и молодых поэтов 20—30-х годов, учившихся у Пастернака поэтическому мастерству, до новой поросли молодых талантов, вошедших в литературу в годы «оттепели». Проходящая красной нитью через все творчество Пастернака идея единства мироздания, гармонической связи между миром природы, миром истории — и творческим миром человека оказалась одной из самых востребованных в эпоху невиданных катаклизмов, кризиса гуманизма, утраты человеком чувства сопричастности окружающей действительности в ее природном и социальном проявлениях.

Творческая биография и художественный мир. Семья будущего поэта была отнюдь не рядовой. Отец Леонид Осипович — известный живописец, график, иллюстратор. Мать — Розалия Исидоровна Кауфман, пианистка, ученица Рубинштейна, в 22 года стала профессором Императорского русского музыкального общества, однако ради семьи вынуждена была оставить карьеру: кроме старшего сына, Бориса, появившегося на свет в Москве 10 февраля (29 января по старому стилю) 1890 года, у нее было еще трое детей. В доме Пастернаков царил теплая, творческая обстановка. Среди друзей семьи были известные художники — Н. Ге, В. Серов, В. Поленов, И. Левитан, композитор А. Скрябин. Доверительные отношения у Л. О. Пастернака установились с Л. Н. Толстым.

До 10—12 лет, по его собственному признанию, Пастернак рисовал. «Мог бы стать художником, если бы работал»¹, — утверждал его отец, однако опытам сына в живописи никак не способствовал и не препятствовал, будучи уверенным, что «если человеку дано, он и сам выберется»². И действительно, отец оказался прав: детские пробы в живописи вскоре сменились настоящей одержимостью музыкой. С осени 1903 года под руководством Ю. Д. Энгельса теоретика музыки и критика, Пастернак серьезно готовился к заменам в Московскую консерваторию. Опыт начинающего композитора одобрил сам А. Н. Скрябин («выслушал, поддержал, окрылил и благословил»). Особое значение Скрябин придавал интонациям композицией, а также философской подкованности будущего композитора. Именно по совету своего кумира Пастернак перевелся с юридического факультета на философское отделение филологического факультета Московского университета (1909—1913). Летом 1912 года Пастернак посещал семинары основателя философской школы неокантианства Г. Когена и его ученики П. Наторпа в Марбурге (Германия), делая на этом поприще заметные успехи. Однако, отклонив весьма лестное предложение Г. Когена, он возвратился в Москву, чтобы окончательно определиться в своей творческой судьбе...

Самые ранние из дошедших до нас стихов поэта относятся к февралю 1910 года. Эти стихи, первые публикации Пастернака в коллективном сборнике «Лирика» (1913), наконец, несущий на себе следы влияния символизма дебютный сборник «**Близнец в тучах**» (1913) сам автор определил как «*начальную пору*» своего творческого пути. Лишь некоторые из стихов этого периода, как правило, существенно переделанные, требовательный к себе поэт включал впоследствии в свои книги «Избранного».

Одно из лучших произведений этого периода, написанное в 1912 году и лишь слегка подправленное автором в 1928-м, — «Февраль. Достать чернил и плакать...»³: оно традиционно открывает многие издания поэта.

Стихотворение это, при всей его завораживающей музыке, наглядно показывает, почему для многих современников, да и потомков поэта, его стихи казались «невнятными», «сумбурными», «непонятными». Впрочем, такие слова, как «весна», «проталины», «ливень», «грачи», говорят о том, что стихотворение посвящено первым признакам весны. А фразы, вроде «достать чернил», «пи-

¹ Цит. по: *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Биография. — М., 1997. С. 54

² Там же. — С. 53.

³ В дальнейшем все цитаты из произведений Б. Пастернака приводятся по изданию: *Пастернак Б.* Собр. соч. В 5 т. — М., 1989—1992.

но «феврале», «слагаются стихи», заставляют предположить, что именно приход весны вдохновляет на творчество лирического поэта. При этом в стихотворении нет грамматических признаков его присутствия: ни личных или ни притяжательных местоимений, ни относящихся к субъекту глагольных сказуемых в личных формах.

Напротив, в произведении преобладают глагольные сказуемые в форме инфинитива, как известно, нередко использующиеся для выражения побуждения, призыва. В таком случае, можно сказать, что темой стихотворения является *вдохновение*: просыпающаяся природа фактически побуждает поэта к творчеству, он не в силах сопротивляться ее напору. Более того, уже в этом раннем стихотворении проявляется то, что впоследствии станет одной из отличительных черт творчества Пастернака: невозможность провести четкие границы между лирическим героем и окружающим миром. Что слезы сливаются с весенним ливнем, сорвавшиеся с деревьев грачи отражаются не только в лужах, но и в глазах героя («...обрушат / Сухую грусть на дно очей» — поэтому грусть и названа «сухой» — что она — в глазах). Природные процессы и процесс творчества также предстают как неразделимое целое: плачет ливнем пробуждающаяся природа — и плачет стихами душа поэта.

Важно отметить и то, как звучит это стихотворение. Слова подобраны таким образом, что их звуковая оболочка подменяет собой реальные звуки. В строчках «Пока грохочущая слякоть / Весною черною горит» — звуки К, Г, Р передают грохот колес по оттаившей мостовой, а сочетания «чуш», «сляк», «сн» добавляют к этому грохоту звуки хлюпающей слякоти. Стихи Пастернака не только звучат, они по-настоящему живописны. При помощи *синекдохи* (глаза лирического героя, в которых отражается окружающий мир) поэт дает понять, что герой не уходит в себя, наоборот, он погружен в созерцание пробуждающейся природы. Лейтмотивом стихотворения становится мотив «горения» и связанный с ним черный цвет. «Чернила»; «черная весна», которую «горит слякоть»; «грачи», напоминающие «обугленные груши»; чернеющие «проталины» — все это «связывает» воедино состояние природы, душевное состояние героя и то, что стало результатом их встречи, а именно творчество, стихотворчество. И «благовест» — колокольный звон, и «клик» — победный возглас колес, сменивших полозья, — создают ощущение праздника, торжества, вопреки грустному настрою героя. Герой отдается весенней стихии, как отдаются слезам, не пытается навязать свое настроение окружающему миру. Он распахнут навстречу реальности, сама природа диктует ему поэтические строки, ему не надо задумываться над каждым словом, ведь «Чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд».

Переход в стан футуристов в 1914 году (группа «Центрифуга») и рождение «футуристического» сборника **«Поверх барьеров»** (1917) ознаменовали собой начало *второго периода творчества* Пастернака, причем позднее понятие «поверх барьеров», по словам поэта, «из названия книги... стало названием периода или манеры». Этот период условно можно разделить на два этапа. Сперва один за другим вышли два поэтических сборника — **«Сестра моя жизнь»** (1922), настоящий шедевр раннего творчества поэта, и **«Темы и вариации»** (1923). Первый из сборников имел подзаголовок «Лето 1917 года» — основной ряд стихотворений, действительно был написан в это время. В большей степени, чем другие сборники Пастернака, «Сестра моя — жизнь» представляет собой целостное произведение, *лирический роман*, в основу которого была положена реальная история взаимоотношений поэта с Еленой Виноград (встреча в Москве весной 1917 года, поездки к ней в Романовку и Балашов в июле и сентябре и последующий разрыв). В «Темы и вариации» вошли главным образом произведения, по разным причинам не включенные автором в предыдущий сборник. «Высевки и опилки» — так Пастернак охарактеризовал содержание этой книги. Несмотря на сложную внутреннюю композицию (деление на циклы и «подциклы»), она не создает ощущения той цельности и завершенности замысла, которыми отличается «Сестра моя — жизнь».

Второй этап данного периода творчества Пастернака прошел под знаком поисков в области «эпической формы». Поэт, по его словам, учился «продвигать лирический материал на большие расстояния», осваивая жанр поэмы, работая над прозой. Впрочем, лирическая струя осталась преобладающей в поэмах Пастернака. Так, в поэме **«Высокая болезнь»** (1923) он, отказавшись от сюжетности, пытается в форме лирического размышления осознать место интеллигенции в изменившейся после революции действительности. Близки автору своей совестливостью и пониманием жизненного пути как жертвы во имя людей главный герой поэмы **«Лейтенант Шмидт»** (1926—1927) и герой «романа в стихах» **«Спекторский»** (1931). В этих произведениях, в каждом по-своему, нашла свое продолжение заданная в «Высокой болезни» тема. Да и в поэме **«Девятьсот пятый год»** (1925—1927) хроника революционных событий преломилась в их непосредственном восприятии лирическим героем — подростком, образ которого глубоко автобиографичен.

Проза Пастернака столь же лирична. Так, в повести **«Детство Люверс»** (1918) речь идет о взрослении девочки Жени, об открытии ею большого мира, но сама девочка очень близка лирическому герою поэта, с его восприимчивостью и трепетом перед жизнью.

В феврале 1924 года Пастернак закончил повесть «Воздушные пули», отразившую страшную реальность революционных лет: отец подписал расстрельный приговор собственному сыну, не узнав его под чужой фамилией. Повальные аресты и расстрелы обесценили только человеческую жизнь. Обесценилось само имя, Слово, потеряв связь с тем, что оно обозначает. Повсеместные переименования затронули и сферу совести, так что самые гнусные злодеяния прикрывались высокими словами о Добре, Свободе и Справедливости.

Закрывают второй период две книги: стихотворный сборник «Поверх барьеров» (1929), включивший в себя в основном стихи одноименного сборника 1917 года и предшествующие им, правда, существенно отредактированном и даже обновленном виде, и автобиографическая повесть «Охранная грамота» (1931), в которой автор высказал свое понимание, «что такое культура и искусство», отдав дань памяти тем, кто оказал существенное воздействие на его творчество.

Можно сказать, что своеобразие поэтического мира Пастернака предопределено самой историей его творческого становления, поиском своего призвания. Живопись, музыка, философия, перестав быть главным делом жизни, тем не менее «вошли в состав» творчества поэта. В дальнейшем его лирика будет развиваться в тесной связи с этими тремя близкими ей сферами человеческого духа.

Живописность поэтического дара Пастернака проявилась и в необыкновенной конкретности его лирики. Он избегал умозрительности, отвлеченных рассуждений. В его стихах, особенно ранних, редко найдешь напрямую выраженную мысль или идею, однако эти стихи обязательно наведут вдумчивого читателя на размышления. Пастернак — поэт-созерцатель: он *видит* то, о чем пишет, и пишет о том, чему был очевидцем. Стремление к точности и конкретности в поэзии, неприязнь к общим словам приводили, по словам литературоведа Л. А. Озерова, к тому, что «...для Пастернака недостаточно было сказать: «растение», «трава», «злак». Он скажет: «анемон», «чистотел», «крученный паныч», «хвощ», «хрен», «центифолия», «ночная красавица»¹. Здесь можно добавить, что в ранние стихи поэта могла залететь и экзотическая бабочка *mortuum caput* — «мертвая голова», и более известный нам шелкопряд. Эти слова — не «мифологизмы» русских символистов, требующие подчас академической эрудиции, и не футуристическая «заумь». Чтобы их понимать, нужно любить и знать окружающий мир, живую и неживую природу так же, как знать родной язык, его слова, не входящие в повседневный лексикон. А это тре-

¹ Озеров Л. А. Поэзия Бориса Пастернака // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. — Л., 1976. — С. 41. — (Библиотека поэта. Малая серия).

бует некоторой чуткости от читателя, определенной духовной работы, из-за чего и сложилось представление о сложности, непонятности «раннего» Пастернака.

Склонность к музыкальной *импровизации* объясняет убежденность поэта в том, что «...чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд». Действительно, *сравнения* и *метафоры*, которыми изобилуют ранние стихи поэта, часто также кажутся произвольными, даже непонятными. Однако именно такие необычные, «сымпровизированные» образы гораздо ярче и порой точнее образов традиционных и легко понимаемых: в них-то и проявляется в полной мере авторская индивидуальность, или «субъективность», как определял ее сам поэт. Недаром писатель и литературовед А. Синявский назвал поэтический метод Пастернака «*метафорической скорописью*»: «В поэзии Пастернака нельзя отделить человека от обстановки, живое чувство от мертвой материи. Посредством метафорической скорописи действительность изображается в слиянии разнородных частей, в пересечении граней и контуров, как единое неделимое»¹. Поэт не навязывает миру своих представлений о том, каким мир должен быть, не «редактирует» его, а импровизирует, стараясь сразу же запечатлеть действительность такой, какую она явилась поэту в миг вдохновения.

При этом, по известной гипотезе Р. Якобсона, нашедшей свое подтверждение в целом ряде исследований, «...не метафоры, несмотря на их богатство и изощренность, определяют поэтическую тему у Пастернака, не они служат путеводной нитью. Система метонимий, а не метафор — вот что придает его творчеству «лица необщее выражение». Его лиризм, в прозе или в поэзии, пронизан метонимическим принципом, в центре которого — ассоциация по смежности»². Да и сам поэт требуемую «непроизвольность», спонтанность поэтических ассоциаций находил именно в сближении явлений по их *смежности* — расположенности рядом (во времени, в пространстве, сознании поэта и др.), а не по *сходству* — тому, что очевидно в силу инерции воспринимающего сознания, подчинено рациональной логике и потому тривиально и не имеет отношения к истинному искусству.

Композиторское умение Пастернака в *звуче* передавать и внешний, и внутренний мир сказалось в том, что в ранней лирике подчас скорее звучание, чем привычное значение слов, определяет отбор художественных образов. Как утверждал сам поэт в статье «**Несколько положений**» (1918, 1922): «По врожденному слуху поэ-

¹ Синявский А. Д. Поэзия Пастернака // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. — М.; Л., 1965. — С. 19. — (Библиотека поэта. Большая серия).

² Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 329.

ни подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, передается затем импровизации на эту тему»:

ОТРОСТКИ ливня ГРЯЗНУТ в ГРОЗДЬях
И Долго, Долго, До ЗаРи
КРОпают с КРОВель свой аКРОстих,
ПуСКАя в Рифму ПуЗЫРи.

(«Поэзия», 1922)

Шум дождя и звук падающих капель в этих строчках чувствительны, можно сказать, губами и кончиком языка и, не ощущая этого, трудно объяснить, почему у ливня появились «отростки», которые «грязнут в гроздьях» садовых растений. Не случайно заметил О. Мандельштам: «Стихи Пастернака почитать — горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны от туберкулеза»¹.

Наконец, лирике Пастернака присуща *философичность*. В своем творчестве поэт разрешает одну из важнейших проблем XX века — проблему трагического разлада человека и мира, ставшего для человека враждебным и лишенным смысла. Природа равнодушна к человеку, но не у Пастернака. Окружающий мир, пронизанный человеческой эмоцией, не может быть враждебным к людям. *Олицетворение* у Пастернака — не просто поэтический прием: поэт искренне верит, что природа одухотворена, а все ее проявления полны высокого смысла. Недаром подчас истинным автором произведений поэта кажется сама природа:

Это — круто налившийся свист,
Это — шелканье сдавленных льдинок,
Это — ночь, леденящая лист,
Это — двух соловьев поединок.

(«Определение поэзии»)

Одним словом, кипящая вокруг нас жизнь и есть сама поэзия, которую человек переносит в свои стихи. И задача поэта — не упиться собой, а уметь смотреть и слушать, вбирая в себя окружающее. В стихотворении 1914 года «Весна» Пастернак выскажет свою заветную мысль, сравнив поэзию с губкой, впитывающей в себя все многообразие внешнего мира:

Поэзия! Греческой губкой в присосках
Будь ты, и меж зелени клейкой
Тебя б положил я на мокрую доску
Зеленой садовой скамейки.

¹ Мандельштам О. Заметки о поэзии // Мандельштам О. Собр. соч. В 4 т. — М., 1991. — С. 264.

Расти себе пышные брыжи и фижмы,
Вбирай облака и овраги,
А ночью, поэзия, я тебя выжму
Во здравие жадной бумаги.

Метафору, как и метонимию, на которых держится художественный мир Пастернака, он не придумывает, а словно подсматривает в природе, видя скрытые связи между самыми отдаленными явлениями и воспроизводя их в своей лирике. Вспомним хотя бы стихотворение «Февраль. Достать чернил и плакать...», в котором дождь, слезы и стихотворчество неразделимы. Между миром природных стихий, живой природы — и миром человека больше не разлада, они выступают в единстве. Поэтическое сравнение, метафора и метонимия оказываются превосходным средством сблизить человеческое и природное, одухотворять внешний мир и растворять в природе — внутренний. Если для символистов спасительным убежищем от небытия и вселенского хаоса, источником смысла в этом мире служила мистическая вера в инобытие, а для акмеистов — многовековая культура, создаваемая человеком, то Пастернак живет чувством своей причастности *всему* миру, в том числе и не «окультуренному» человеческой жизнедеятельностью. Поэтому и между прозой и лирикой Пастернака нет четкой границы. В его стихи входят самые «прозаические» стороны жизни, и них звучит голос улицы, преобладают «слова быта», а не «слова песен» (см. стихотворение «Про эти стихи»).

В 1932 году Пастернак выпустил книгу со знаменательным названием «**Второе рождение**», обозначившую собой начало *третьего периода творчества* поэта. Биографическая основа книги и во многом ее причина — разрыв поэта с первой женой, художницей Е. В. Пастернак (в девичестве Лурье), и женитьба на З. Н. Нейгауз, бывшей супруге известного пианиста Г. Нейгауза, друга Пастернака. С этой книги начался поворот поэта к «неслышанной простоте», провозглашенной им в открывающем «Второе рождение» цикле «Волны» и особенно заметно проявившейся в последующих сборниках: «**На ранних поездах**» (1943), «**Стихотворения Юрия Живаго**», «**Когда разгуляется**» (1957—1959, не опубликован при жизни автора).

Теперь проще (но не банальней!) стали ассоциативные ходы поэтической мысли, изощренность необычной рифмовки сменилась не менее мастерскими цепочками повторяющихся рифм (см. «На Страстной», «Снег идет»). Да и звучание слова перестало заглушать его значение. Авторская мысль стала проявляться в этих стихах заметнее, отчетливее, в чем-то даже назидательнее. В ранних стихах поэта лирический герой мог напрямую даже не выступать (вспомним «Февраль. Достать чернил и плакать...»). Теперь же лирический герой непосредственно представлен в большинстве

стихотворений, нередко говоря от лица «мы», причем Пастернак избегает напрямую высказывать самые насущные мысли (см., например, «Быть знаменитым некрасиво»). Однако изначальные особенности лирики Пастернака: живописность, музыкальность, философичность — остались ее неотъемлемыми свойствами.

Суть изменений в поэтике Пастернака позволяет осмыслить одно из последних его стихотворений — «Единственные дни» (1959). Оно построено на очень сложной диалектике единственного и многократного, вечного и преходящего. Стихотворение представляет собой попытку поэтическими средствами передать непередаваемое ощущение остановки времени — ощущение причастности вечности. Подобные устремления были характерны и для ранней лирики поэта: он пытался «остановить время», запечатлел миг, как на фотографии, во всем его бесконечном многообразии: «Мгновение длился этот миг, / Но он и вечность бы затмил» («В степи охладевал закат...», 1918). Для этого поэту приходилось нагнетать описания разрозненных моментов бытия, стягивать их с помощью сравнений и метафор в единое целое, использовать *кольцевую композицию* или же, как в стихотворении «Февраль. Достать чернил и плакать...», глаголы ставить в неопределенную форму, из-за чего стихотворения казались малопонятными, перегруженными «случайными» деталями и сложными ассоциативными связями.

В стихотворении «Единственные дни» тот же эффект достигается гораздо более простыми способами: «остановка времени» («Нам кажется, что время стало») объясняется субъективным ощущением лирического героя, которое, впрочем, знакомо большинству людей («*нам* кажется»). Это уже «процесс», а не «акт», время постепенно замедляется, а не обрывает свой ход. Просто ежегодно повторяется чудо: в разгар зимы появляются первые признаки того, что зима идет на убыль.

Здесь важно представить себе также, что стремление «остановить мгновение» связано с достижением идеала, с абсолютным счастьем, с желанием удержать его навечно, ибо все дальнейшее может лишь привести к последующей утрате блаженства. Вспомним трагедию Гёте «Фауст»: Мефистофель согласился удовлетворять все желания Фауста до того момента, пока тот не воскликнет: «Остановись, мгновение, ты прекрасно!» («Мгновение, повремени!» в переводе Б. Пастернака). В стихотворении «Единственные дни» мы видим, что «чудо» поэт обнаруживает в окружающем его мире, сама природа дарует ему переживание причастности к идеалу. При этом пейзажная зарисовка у Пастернака, что характерно для его поэзии, подчеркнута прозаична: «Дороги мокнут, с крыш течет», «Потеют от тепла скворешни». Здесь Пастернак выступает продолжателем поэтических традиций Пушкина, Лермонтова, Бунина, умевших видеть неброскую красоту среднерусской природы. Обращает на себя внимание и то, что, как и прежде, все бытие у

поэта одушевлено: «солнце греется», «скворешни потеют», «стрелкам лень ворочаться». Кажется, что в этом мире нет ничего мертвого, неживого, все пронизано стихией жизни, подчинено единому замыслу. И не случайно «предвесеннее» стихотворение заканчивается строчкой «И не кончается объятье», ведь «объятье» *метонимия* «любви», а «весна», «любовь» и «вечность» неразделимы в сознании всякого человека. Таким образом, «простое» по первому взгляду пейзажное стихотворение неожиданно обнаружило философскую глубину в постановке таких важнейших проблем, как проблемы жизни и смерти, смысл бытия, единство мироздания, человека и природы. «Неслышанная простота» поздней лирики Пастернака оказалась обманчивой, и прояснившаяся форма его стихов лишь отчетливее выявила всю глубину и многоплановость поэтической мысли стихотворца.

Судьба Пастернака в 30-е годы по сравнению с судьбами многих его современников внешне складывается достаточно благополучно. Ему даже готовят место «первого поэта современности» взамен В. Маяковского, который «не справился» с этой ролью, покончив жизнь самоубийством. Понимая, что подобная «милость» власти означает переход в разряд «придворных», поэт дерзко обратился к Сталину с письменной просьбой освободить его от этого бремени. В одном из стихотворений тех лет он утверждал:

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

(«Борису Пильняку», 1931)

Эти строки можно понимать двояко: во-первых, «вакансия поэта», т. е. официальная должность «первого поэта» опасна, если она занята, ведь тот, кто ее занимает, убивает в себе природный талант. Во-вторых же, эта вакансия, скорее всего, всегда пуста, ибо бессмысленно «первого поэта» назначать «сверху»: не власть, а читатель определяет его. Строптивный нрав Пастернака, его неоднократные выступления в защиту преследуемых, принципиальный отказ от сотрудничества с властью в приемлемых для нее формах неоднократно вызывали недовольство в верхах и не раз становились причиной нападков на поэта. Пастернаку не верили, когда он так же, как и многие другие его современники, искренне пытался найти свое место в новой реальности, писал о желании «труда со всеми сообща / И заодно с правопорядком» («Столетье с лишним — не вчера...»). Позднее станет известно, что лишь чудо уберегло его от репрессий.

Вообще, в 30—40-е годы Пастернак занимался в основном переводами: его переложения европейской поэзии, драм Шекспира (в том числе «Гамлета», 1941), «Фауста» Гёте (1953) до сих пор считаются в своем роде образцовыми. В своих переводческих принципах Пастернак был противником буквализма — формальной точности, продолжая традиции В. А. Жуковского и М. Ю. Лермонтова.

Он стремился передавать живую внутреннюю суть оригинала, будучи уверен, что «...перевод должен исходить от автора, испытанного воздействие подлинника задолго до своего труда. Он должен быть плодом подлинника и его историческим следствием» ('Заметки переводчика', 1943). Необходимость заниматься переводами в ущерб оригинальному творчеству тяготила поэта. Однако переводческая работа в то время была чуть ли не единственной легкой возможностью зарабатывать на жизнь литературным трудом, почти не испытывая при этом идеологического давления со стороны чиновников от литературы.

Одно из ключевых понятий в позднем творчестве Б. Пастернака — понятие «высшего начала», почерпнутое им у австрийского поэта Р. М. Рильке, чье стихотворение «Созерцание» Пастернак переводил в одно время с окончанием работы над романом «Доктор Живаго». Финал стихотворения — парафраз библейской притчи о единоборстве Иакова с Богом (Быт. 32 : 24—30): «Кого тот ангел победил, / Тот правым, не гордясь собою, / Выходит из такого боя / В сознании и расцвете сил. / Не станет он искать побед. / Он ждет, чтоб высшее начало / Его все чаще побеждало, / Чтобы расти ему в ответ». К пониманию поражения от высшего начала как победы Пастернак неоднократно будет возвращаться и в своей оригинальной лирике того же периода: так, в стихотворении «Быть знаменитым некрасиво...» (1956) он напишет: «Но пораженья от победы / Ты сам не должен отличать»; та же мысль прозвучит и в одном из «Стихотворений Юрия Живаго» — «Рассвет» (автограф датируется 1947 годом): «Со мною люди без имен, / Деревья, дети, домоседы. / Я ими всеми побежден, / И только в том моя победа».

В этой готовности признать торжество над собой «высшего начала», в преклонении перед высшим проявляется антиромантическая направленность зрелого творчества Пастернака, декларированная им еще в «Охранной грамоте». Широко трактуемое «высшее начало» позволяет обнаруживать себя и в любовном поединке, и в творческом соперничестве, и в народе, причастность к которому ощущает поэт, и в области веры, связанных для поэта между собою по смежности. Впрочем, все эти проявления «высшего начала» охватываются и другим ключевым понятием всего творчества Б. Пастернака — понятием Жизни, разгадке которой будет посвящено его главное произведение — роман «Доктор Живаго» (1945—1955).

К давней идее написать «большую вещь в прозе», чтобы можно было бы высказаться по многим проблемам человеческого бытия, Пастернак обратился еще в 1930-е годы, однако тогда планы спутала война. Работа над романом открыла собой вторую половину последнего, третьего периода творчества Пастернака. Невозможность напечатать роман на родине, его последующая, против воли властей, публикация за рубежом и присуждение 23 октября 1958 года Пастернаку Нобелевской премии вызвали злобные нападки на художника. В «Литературной газете» было напечатано датированное еще сентябрем 1956 года письмо редколлегии «Нового мира» с отказом публиковать роман в этом журнале, в сопровождении редакционной статьи под заголовком «Провокационная вылазка международной реакции». Пастернака исключили из Союза писателей СССР. Газеты были переполнены «письмами возмущенных граждан», и в глаза роман не видели. В этот период Пастернак написал горькие строки стихотворения «Нобелевская премия», заставляющие современного читателя вспомнить и стихи О. Мандельштама о «веке-волкодаве», и более поздние — «Охоту на волков» В. Высоцкого.

Но самым болезненным ударом для русского поэта стала угроза насильственного выдворения его за пределы страны. Вынужденный выбирать между высокой наградой и жизнью на родине, Пастернак выбрал второе, послав в Нобелевский комитет телеграмму: «В силу того значения, которое получила присужденная мне награда в обществе, к которому я принадлежу, я должен от нее отказаться. Не считите за оскорбление мой добровольный отказ».

Разнузданная травля сделала свое дело. Весной 1960 года смертельная болезнь приковала Пастернака к постели; 30 мая поэта не стало.

«Доктор Живаго»

Можно сказать, что Пастернак писал этот роман всю жизнь: отдельные его образы, мотивы, мысли возникают еще в первых прозаических опытах 1909—1910 годов. В современном виде роман начал складываться в конце 1945 года; тогда же были написаны стихотворения, составившие позднее его последнюю главу. Работа шла трудно, неоднократно прерывалась. Не раз менялись варианты названия произведения: «Смерти не будет», «Мальчики и девочки», «Иннокентий Дудоров» — пока весной 1948 года не было найдено окончательное — «Доктор Живаго». 10 октября 1955 года роман наконец был завершен.

Пастернак передал рукопись романа «Доктор Живаго» в редакции журналов «Новый мир» и «Знамя», но те с публикацией не спешили. Почти одновременно с этим рукопись попала в руки миланского издателя-коммуниста Дж. Фельтринелли, который опуб-

печатали его за рубежом. На родине поэта роман был напечатан лишь в 1988 году, в № 1—4 журнала «Новый мир». О сути произведения Пастернак сообщал в 1958 году немецкому корреспонденту: «Докторе Живаго» «все вертится вокруг смысла личности».

Уже на первых страницах романа появляется философ Николай Николаевич Веденяпин, утверждающий, что до христианства историю творили народы, вожди, боги. И вот пришел «легкий и одетый в сияние, подчеркнуто человеческий, намеренно провинциальный, галилейский, и с этой минуты народы и боги прекратились и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца, человек ни капельки не шучащий гордо...

Для Пастернака человек ценен как индивид, личность. Эту мысль Веденяпина писатель почти дословно повторит устами Симы Тунцевой, сравнивающей Ветхий Завет (дохристианский) с Новым. Ветхий говорит о народах, племенах, чудом там является обмеление моря, чтобы по нему прошел преследуемый народ. В Новом Завете описан обыкновенный человек, и чудом является сама его жизнь. Бог воочеловечился и своим примером, своей жертвой облагораживает людей, обожествляет человека. «Всякая стадность — прибежище неодаренности, все равно верность ли это Соловьеву, или Канту, или Марксу», — утверждает Веденяпин. «В Новой истории, — развивает его идеи Гордон, — нет народов, есть личности».

Б. Пастернак на основе философских учений XX столетия считает, что каждая личность ведет работу «по разгадке смерти и ее будущему преодолению». «Духовное оборудование» человека на этом пути — «любовь к ближнему, идея свободной личности и идея жизни как жертвы». Этим индивид входит в «состав будущего», в дружные люди. И с этой точки зрения смерти не будет.

При таком подходе явления, которые принято считать событиями мировой истории, оказываются несколько не значительнее, чем частная жизнь отдельных людей. С другой стороны, и частная жизнь становится составной мирового бытия, озаряется высшим смыслом, стирается грань между материальным и духовным, отсвет высшего падает на самое повседневное. По словам самого Б. Пастернака, осуществляется соединение «восторга с обиходом», «синтез живого со смыслом». В романе этот принцип художественного повествования сформулирован все тем же Веденяпиным, утверждающим, что в Евангелиях больше всего потрясает, как «Христос говорит притчами из быта, проясняя истину светом повседневности».

Сказанное объясняет сложности, которые ввели в недоумение многих читателей, да и критиков романа. Объективная история присутствует в книге исключительно для того, чтобы выяснить, как она способствует или мешает развитию личности. Ведущая

тема — духовная жизнь индивида, проходящего тот же путь, что проделал сам автор за свою жизнь. Первоначальным толчком для развития мысли служит действительность, случайные встречи, люди, природа. Они-то и даны стереоскопически, с потрясающими подробностями. Центральный стержень романа — мысль, выраженная в монологах, дневниках, письмах, заметках главного героя, его разговорах с другими персонажами. Вслед за этим вступает и права интуиция, прозрение, прорывается оболочка тайны бытия, не познанной умом высшей истины: рождаются стихи. Все явления и процессы сосуществуют и протекают в романе одновременно, по принципу симфонии, на что прямо указывается в главе 5 части первой. Основная тема — личность в русской истории XX века — дополняется одной или несколькими побочными темами, то перекликающимися, то противоречащими друг другу, осложняется различными вариациями.

Сюжет романа начинается с описания двух смертей. Смерть матери героя содержит в себе нечто высшее — тайну жизни и смерти. Она сопровождается снежной бурей, вьюгой. Смерть отца связана с социальной запутанностью жизни. Глава «Девочка из другого круга» акцентирует внимание на социальной жизни дореволюционной России. История вдовы Гишар и ее дочери Ларисы, события в железнодорожном депо — полная противоположность духовной жизни Веденяпина, Громеко, Юрия Живаго и его друзей. Вот почему революционная борьба воспринимается автором и героем как справедливое дело, направленное на восстановление прав человека. Война и революция — «назревшие неизбежности». Революция должна устранить противоречия нормальной человеческой жизни (труду, музыке, красоте человеческого тела, любви, природе) кровь и страдания, выразительно описанные в военных сценах романа. Революция принимается и приветствуется в той мере, в какой она направлена на очищение, на «духовное богатство каждого».

«Сдвинулась Русь-матушка, не стоит ей на месте, ходит не находится, говорит не наговорится. Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания... Как во времена апостолов... «Можно было бы сказать, — утверждает Юрий Живаго, — с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая. Мне кажется, социализм — это море, в которое должны ручьями влиться все эти свои, отдельные революции, море жизни, море самобытности... В этой картине революция — часть жизни, равноправная с ее другими сторонами, не догматизированная, не однолинейная, «прощание со старым» (как и названа пятая часть романа). Характерна первоначальная оценка героем октябрьских событий 1917 года: «Какая великолепная хирургия! — восхищается доктор Живаго декретами советской власти. — Взять и разом артистически вырезать старые вонючие язвы!» Его привлекает в революции то, что

а — результат самой жизни, а не теорий, в ней нет ничего помешанного, высокопарного. И начата она «с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое». Последнюю фразу исследователи толковали различно. В ней видели и будущее осуждение, и восторг перед жизнью, где ничто не расчерчено, спланировано заранее, а развивается спонтанно, по законам самой жизни.

Вот почему Живаго согласен голодать и мерзнуть вместе с народом, чтобы утвердить для всех тот образ жизни, «дружественного существования», который он, Лара и Галиуллин вели в Мелюзееве («Прощанье со старым»).

Однако весьма скоро герой убеждается, что «торжество разума, критический дух, борьба с предрассудками», присущие революции на первом этапе, сменились новыми догмами. Из средства раскрепощения человека революция превращается в конечную цель, вытесняя все другие проявления жизни. «Интересы революции и существование солнечной системы для него одно и то же», — констатирует Юрий Андреевич ограниченность партизанского вождя Ливерия Микулицына. Именно здесь («Лесное воинство», гл. 5) возникает традиционная для русской литературы после Ф. Достоевского тема насильственного насаждения счастья. По мнению героя и автора, человека нельзя сделать счастливым, лишив собственных представлений о счастье и навязав один-единственный идеал. «Молчаливыми строгими истуканами, из которых политическая спесь вытравила все живое, человеческое», стали такие когда-то хорошие люди, как Тиверзин и старший Антипов. Последний в своей увлеченности идеей не только не стремится увидеться с сыном, когда тот в чести, но готов расстрелять его, когда тот в беде; ищет кары для снохи с ребенком.

Воплощением трагедии человека, подменившего жизнь идеями, выступает в романе Павел Антипов-Стрельников. Задавшись целью уничтожить несправедливость, одной из жертв которой была его жена, Антипов отрекся от всего личного. Живя рядом с семьей, он ни разу не встретился с ней. Фанатичная преданность идее заставляла его быть беспощадным к любому, кто хотя бы в чем-то расходился с ним. Это требовало жестокости, и он проявлял ее, заслужив прозвище Расстрельников. Оставляя жизнь «на потом», Антипов не мог предположить, что и его взгляды когда-нибудь разойдутся с кем-то более могущественным или с очередной безликой директивой — и тогда с ним поступят так, как он поступал с другими инакомыслящими. Так и случилось. Чистый, честный человек потерпел жизненный крах. Единственное, что ему остается, — самоубийство.

Так Пастернак подходит к теме насилия и крови. В романе неоднократно показано, как насильственное приведение людей к общему знаменателю вызывает их сопротивление. Подавление порождает ответное зло, новую кровь. Принципиально важна в романе сцена, когда доктор Живаго обнаруживает и у убитого красного партизана, и у раненого юнкера в ладанках один и тот же 90-й псалом, который считался «чудодейственным, оберегающим от пуль». Его в виде талисмана надевали на себя воины еще в прошлую империалистическую войну». А теперь люди одной нации, одной веры убивают друг друга.

«Изуверства белых и красных, — пишет Б. Пастернак, — соперничали по жестокости, попеременно возрастаая одно в ответ на другое, точно их перемножали. От крови тошнило». В романе множество сцен заклания человеческих жизней ради идеи. Это уничтожение с красного бронепоезда целых деревень и поселков и расправа белых с родственниками партизан, мытарства ни в чем неповинных женщин и детей по лесам, издевательства в застенках генерала Вицына над партизаном, рассказ о расправе красноармейцев с деревней Васи Брыкина и деревни — со своими палачами.

Читая все новые и новые декреты советской власти, доктор Живаго обнаруживает в них «на протяжении долгих лет не меняющиеся шальные выкрики и требования... нежизненные, неудобопонятные и неисполнимые». Все это приводит его к выводу, что для «вдохновителей революции суматоха перемен и перестановок — единственная родная стихия, что их хлебом не корми, а подай им что-нибудь в масштабе земного шара. Построения миров, переходные периоды — это их самоцель». Идет суэта «вечных приготовлений», а «человек рождается жить, а не готовиться к жизни. И сама жизнь, явление жизни, дар жизни так захватывающе нешуточны!».

В отличие от своих добрых, но ограниченных друзей Дудорова и Гордона, Юрий Андреевич не хочет лишиться духовной независимости, своей неповторимости. Тем более неприемлемо для него «возведенное в систему криводушие», когда надо «проявлять себя противно тому, что чувствуешь».

Живаго живет по-пушкински естественно, считаясь только с высшим законом бытия и своей индивидуальностью. Отсюда и его фамилия. Литературоведы давно и дружно установили фамилии и имена в романе — значимые, «говорящие». «Живаго» восходит, с одной стороны, к слову «жизнь» — главной ценности, утверждаемой в романе, с другой — в церковнославянском тексте Евангелия есть выражение «Сын Бога живаго» (Мф. 16 : 16, Ин. 6 : 69), что позволяет автору придать роману сакральный смысл. Имя Юрий отсутствует в святцах и при крещении заменяется на Георгия. Как известно, именно Георгий Победоносец вступил в бой с Драконом зла и победил его. Что касается имени Андрей, то это не только первый призванный Христом ученик, но и, по преданию, пропо-

дник христианского учения на Руси, в ознаменование чего им был подвигнут крест на Киевских горах.

Разумеется, не случайна и профессия героя. Сделав героя врачом, писатель обогатил эти оттенки точной передачей смысла романа: Живаго борется за жизнь против всего, что ее ограничивает.

С первых страниц романа Живаго находится в трагическом противостоянии с реальностью. «Вскую (для чего) отрунул мя еси от лица Твоего», — подобно Асафу из 73-го псалма дважды восклицает Юрий Андреевич. К нему вполне могут быть отнесены и слова из стихотворения «Гамлет», открывающего 17-ю часть романа: «На меня наставлен сумрак ночи». И подобно тому, как без ответа остается просьба Гамлета-Христа: «Чашу эту мимо пронеси», — не будет освобожден от страданий герой романа. «Идет другая драма», драма XX столетия.

Толстовская идея фатальности истории, захватившая М. Булгакова, оказавшая влияние на автора «Тихого Дона», не была чужда и В. Пастернаку. «Продуман распорядок действий и неотвратим конец пути», — говорится в стихотворении «Гамлет». И все же преодолеть неотвратимость смерти, победить ее можно, по Пастернаку, естественной, полнокровной, духовной жизнью.

На долю Юрия Андреевича выпадает смерть горячо любимой матери, одиночество, мобилизация на фронт в голодную зиму 1918 года, тяжелая поездка с семьей на Урал, похищение партизанами, побег из отряда, опасность наказания за дезертирство, потеря любимого человека, семьи, болезнь.

Перенести испытания помогает ему природа. Блоковская метель, вьюга, сопровождающие многие печальные события в романе, в то же время зовут героя к тайне. Антитеза метели — свеча воплотится в романе во множестве вариантов. Мрачный дневник доктора с аллегорическим названием «Игра в людей» смягчится картиной тихой осени (часть шестая «Московское становище», гл. 5). Тягостное путешествие Громеко и Живаго в Варыкино проходит под аккомпанемент борьбы весны и вьюги (часть седьмая «В дороге»), закончившейся описанием восходящего солнца, таянием воды, запахом черемухи, грохотом водопада, в буквальном смысле заглушившего человеческую суету и крики. Гарантией вечного сохранения жизни служат слова о том, что «только природа оставалась верна истории».

Другой великой ценностью этой жизни наряду с природой является любовь. Юрию Андреевичу с его деликатностью и мягкостью везет на любовь. Нежное чувство испытывает к нему Тоня Громеко, мать его детей. Характерно, что, описывая их отношения, Пастернак особо подчеркивает: с возникновением чувства к женщине у Юрия возникает и потребность быть ее защитником, взять на себя ее тяготы. Она, говорится в романе о Тоне, «с этих пор вдруг стала казаться Юре худой и слабой, хотя была вполне

здоровой девушкой. И он преисполнился к ней тем горячим сочувствием и робким изумлением, которое есть начало страсти». Это же относится и к Ларе. Слушая рассказ Ларисы Федоровны о выпавших на ее долю страданиях, Юрий Андреевич «приходит в отчаяние от опоздания» их знакомства, жалеет, что его не было рядом с Ларой, «чтобы предотвратить случившееся».

«Я не люблю правых, не падавших, не оступавшихся, — признается доктор Ларе. — Их добродетель мертва и малоценна. Красота жизни не открывалась им». Сам Юрий Андреевич не безгрешен, мучается от вины и перед Тоней, и перед Ларой. Но именно понимание красоты жизни, многообразия чувств не позволяет ему выбрать один-единственный путь. Примечательно, что он не требует этого и от любимой. Живаго не ревнует Ларису Федоровну к Антипову, понимая, что высшее чувство, которое испытывает Лара к этому человеку, прекрасно. Здесь и лежит различие между Ларой и Тоней, осознанное самой Тоней в письме мужу: «Я родилась на свет, чтобы упрощать жизнь и искать правильного выхода, а она, чтобы осложнять ее и сбивать с дороги». Вот почему, получив бесхитростное письмо Юрия Андреевича с фронта, где он рассказывал об Антиповой, Тоня взревновала и оскорбилась за себя.

Лариса воплощает в себе русское национальное начало, то самое, которое зародилось в фольклоре (заметим, что «Ларины главы» предваряются песней Кубарихи о ягодке-красавице-рябине), воплотилось в цельности пушкинской Татьяны, осложнилось надломленностью героинь Достоевского («Я — надломленная, я с трещиной на всю жизнь», — говорит о себе Лара). Тайна ее очарования так и не раскрыта полностью в романе («Умом Россию не понять»), а лишь намечена. Это «простая и стремительная линия, какую вся она одним махом обведена кругом сверху донизу Творцом», плавность и гармония (Живаго замечает, что Лариса с одинаковой естественностью читает книги, носит воду, убирает дом), «царственная, дух захватывающая притягательность». Любовь для нее — всякий раз небывалое чувство, «веяние вечности», «откровение и узнавание все нового и нового о себе и жизни». Все действия героини преломляются в сознании Живаго, в ее собственных оценках, в диалогах влюбленных, а то и непосредственно в авторских лирических отступлениях.

«О, какая это была любовь, вольная, небывалая, ни на что не похожая! Они думали, как другие напевают... Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья. Их любовь нравилась окружающим еще, может быть, больше, чем им самим. Незнакомым на улице, выстраивающимся на прогулке далям, комнатам, в которых они селились и встречались.

Ах, вот это, это вот ведь и было главным, что их роднило и объединяло! Никогда, никогда, даже в минуту самого дарственного,

оспамятного счастья не покидало их самое высокое и захватывающее: наслаждение общей лепкою мира, чувство отнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте этого зрелища, ко всей вселенной».

Ларисе доверил автор ключевые слова «Окончания»: «Загадка жизни, загадка смерти, прелесть гения, прелесть обнажения, это, пожалуйста, это мы понимали. А мелкие мировые дразги, вроде перекройки земного шара, это извините, увольте, это не по нашей части».

Писатель сравнивает Лару с разрушительной стихией, с электричеством, опаляющим током любви. Соединение счастья и страдания, красоты, плавности движений и безумства чувств позволяет Живаго, говоря о Ларе, соединить ее с русским пейзажем, с вечно живой далью. «И эта даль — Россия, его несравненная, за морями шумевшая, знаменитая родительница, мученица, упряmica, сумасбродка, шалай, боготворимая, с вечно величественными и гибельными выходками, которых никогда нельзя предвидеть!» Лара — это сама жизнь. И потому осмысление ее сущности переходит в гимн бытию: «О, как сладко существовать! Как сладко жить на свете и любить жизнь! О, как всегда тянет сказать спасибо самой жизни, самому существованию, сказать это им самим в лицо!»

Так практически утверждается в романе еще один путь победы над смертью — любовь.

Даже «опустившийся», по мнению друзей, а на деле не пожалевший кривить душой и ставший «насмешкой над этим социалистическим миром, его оскорблением» Юрий Андреевич обрел любящее существо — Марину.

И от всех троих женщин он имеет детей. После него в Европе остались Шура и Маша, в Москве — Капа и Клаша, в гуще народной жизни — Таня.

Все годы его трагической жизни Юрия Андреевича поддерживало творчество, стихи. Рассуждения об искусстве и непосредственно «Стихотворения Юрия Живаго» составляют важнейшую часть романа, выполняя в нем самые разные функции. Первая — передача внутреннего мира героя, тончайших оттенков состояния его души. Таковы стихотворения «Весенняя распутица» и «Разлука», воссоздающие ощущение пустоты после отъезда Лары (часть четырнадцатая «Опять в Варькине», гл. 8).

Однако многие стихотворения, соприкасаясь с мыслями и чувствами доктора, отталкиваясь от них, оказываются значительно шире, несут философский смысл. Эту особенность стихов Живаго подчеркивает и сам Б. Пастернак, вкладывая в уста героя следующее наблюдение: «Он... писал вещи, посвященные ей, но Лара его стихов и записей... все дальше уходила от истинного своего первообраза, от живой Катенькиной мамы... <...> Так кровное, дымящееся и неостывшее вытеснялось из стихотворений, и вместо кро-

воточащего и болезнетворного в них появлялась умиротворяющая широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого».

Не случайно Живаго приходит к выводу, что «искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования». Искусство, по Пастернаку, «размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство — то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает». Последнее слово весьма значимо. Откровение Иоанна (Апокалипсис) — это рассказ о Страшном суде и вечной жизни. В приведенных словах Живаго подчеркнута мысль, что каждая эпоха, как бы ни была она мрачна и страшна, продолжает бытие, жизнь. Классической метафорой этого является стихотворение «Зимняя ночь», своего рода лейтмотив романа (автор даже обдумывал в качестве одного из вариантов названия романа «Свеча горела»). Свеча, этот слабый огонек, впервые появившийся в романе во время любовного объяснения Ларисы с Антиповым, воплотившийся для Юрия в образе любимой женщины (часть четырнадцатая «Опять в Варыкине», гл. 8), становится в стихотворении знаком непобедимости жизни: «Мело, мело по всей земле / Во все пределы. / Свеча горела на столе, / Свеча горела».

Умерший в Москве в 1929 году (по официальной терминологии — в «год великого перелома»), Юрий Живаго сам стал свечой, сгоревшей во имя жизни, повторив в очередной раз круг всемирной — христианской истории.

Возможность такого широкого толкования дают в романе все те же стихотворения семнадцатой части. Живаго уже нет, но он жив (воскрес) в природе, детях, памяти Гордона и Дудорова, переживших ужасы войны, ГУЛАГа и, как следует из «Эпилога», убедившихся в правоте когда-то укоряемого ими друга. К ним пришла свобода души — то, что составляло стержень характера Живаго. С ними стихи Юрия. Литературоведы давно отметили, что, начавшись «Гамлетом» с его сомнениями в возможности пережить драму бытия, эта часть романа завершается «Гефсиманским садом», заключительная строфа которого не оставляет сомнений в будущем:

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко Мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты.

Таким образом, события, уложенные в романе в рамки 26-ти (с 1903 по 1929 год) или — с «Эпилогом» — 42-х лет, воспринимаются как этап извечной борьбы добра и зла, вписываются в историю Христова учения, понимаемого Пастернаком как утверждение на земле гуманизма. При этом Б. Пастернак мастерски переносит евангельские события и церковные предания на русскую почву. В раздумьях о Блоке (часть третья «Елка у Свентицких», гл. 10) и в

в стихотворении «Рождественская звезда» библейские реалии соединены с русскими сугробами, степью, гнездами грачей, скирдой сошны и прочими деталями российского пейзажа.

В российской реальности эпохи Гражданской войны прозревает доктор борьбу Бога с дьяволом, перенесенную даже в природу: Доктору казалось, что поля он видит тяжело заболев, в жарком преддверии, а лес — в просветленном состоянии выздоровления, что в лесу обитает Бог, а по полю змеится насмешливая улыбка динозавра».

Олицетворением добрых сил, ангелом-хранителем выступает в романе таинственно-непостижимый Евграф, воплощением дьяволискуителя — Комаровский.

Какая же роль отведена в этой мистерии XX века Юрию Андричичу? Казалось бы, само происхождение фамилии героя не оставляет сомнений: Сына Божьего, Христа. В долготерпении Живаго, в его страданиях, принципиальном отрицании насилия и утверждении доброты все соответствует облику Христа в его русском варианте (князь Мышкин из романа Ф. Достоевского «Идиот»). Камнем преткновения для многих критиков стал «индивидуализм» героя. Начиная с членов редколлегии «Нового мира», отказавшихся печатать роман, и вплоть до современных зоилов, Живаго обвиняют в том, что он лишен общественного начала, что утверждает только свою свободу, не жертвует собой во имя ближних, хотя стоит приглядеться — и такие случаи тоже найдутся в романе.

В романе содержится глубокий и в то же время исчерпывающий ответ обвинителям. Отдавая предпочтение перед всеми русскими писателями Пушкину и Чехову, Живаго говорит об их «русской жесткости... застенчивой неозабоченности насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескромностей — не до того и не по чину... До конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания, а за их чередованием незаметно прожили жизнь, как такую же личную, никого не касающуюся частность, и теперь эта частность оказывается общим делом и, подобно снятым с дерева созревающим яблокам, сама доходит в преисполненности, наливаясь все больше сладостью и смыслом». Именно это и происходит с Живаго. Утверждая все то, о чем говорилось выше (природу, любовь, творчество, свободомыслие), Живаго своим примером побуждал других жить по высшим законам бытия, тем самым преодолевая мысль выдающегося европейского философа С. Кьеркегора о трагическом одиночестве человека и его обреченности. «Существует некоторая критическая точка, — справедливо пишет современный критик и философ В. Суриков, — где личность, вырывающаяся из пут множества... начинает свое движение вспять к множеству. Пастерна-

ковский, спасающийся в частной жизни индивидуалист, в состоянии спасти и весь мир».

Но и так, почти у гроба,
Верю я, придет пора,
Силу подлости и злобы
Одолеет дух добра, —

писал Б. Пастернак в стихотворении «Нобелевская премия». ⁴¹ Эта мысль и составляет общественный, философский и эстетический пафос романа «Доктор Живаго».

Темы курсовых и дипломных работ

1. Эволюция лирического субъекта в поэзии Б. Пастернака.
2. «Связь по смежности» как конструктивный принцип ранней лирики Б. Пастернака.
3. Мотив бессонницы в творчестве Б. Пастернака.
4. Мотив «откровения» в лирике Б. Пастернака.
5. Образ Города в поэзии Б. Пастернака 1910—1920-х годов.
6. Образ железной дороги в творчестве Б. Пастернака.
7. Традиции А. Блока в творчестве Б. Пастернака.
8. Жанр «реквиема» в поэзии Б. Пастернака.
9. Б. Пастернак и В. Маяковский: проблема творческого диалога.
10. Концепция «высшего начала» в зрелом творчестве Б. Пастернака.
11. Традиции Л. Толстого в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго».
12. Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» в контексте русского модернистского романа 1920—1950-х годов.
13. Хронотоп романа Б. Пастернака «Доктор Живаго».
14. Образ Юрия Живаго в контексте образов главных героев лироэпических произведений Б. Пастернака («Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт», «Спекторский» и др.).
15. Профессия героев и ее художественная функция в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго».

Литература

- Быков Д.* Борис Пастернак. — М., 2006.
Воспоминания о Борисе Пастернаке. — М., 1993.
Гаспаров Б. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Дружба народов. — 1990. № 3.
Пастернак Е. Борис Пастернак. Биография. — М., 1997.
Синявский А. Поэзия Пастернака // Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы. — М.; Л., 1965.
Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». — М., 1996.
Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. — СПб., 2003.
Флейшман Л. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. — СПб., 2005.

Михаил Зощенко

(1894—1958)

М. М. Зощенко ввел в литературу и наделил правом голоса совершенно нового героя, сам факт существования которого оказался результатом социальных деформаций невиданных масштабов, кульминация которых пришлась на 20—30-е годы. Искренняя попытка говорить от лица своего героя и одновременно ирония над ним делали позицию писателя двойственной. Это обуславливало противоречивость понимания Зощенко собственной роли в литературе, что привело в итоге к жесточайшему внутреннему и творческому кризису.

Творческая биография. Михаил Михайлович Зощенко родился в большой, но небогатой дворянской семье, в 1913 году окончил гимназию и поступил в Петербургский университет. Образование не закончил — не было возможности оплачивать учебу. В Первую мировую войну был боевым офицером, ранен, отравлен газами, награжден четырьмя орденами. После революции добровольцем ушел в Красную Армию, демобилизован в 1919 году по болезни. С 1918 по 1921 год «был милиционером, счетоводом, сапожником, инструктором по птицеводству, телефонистом пограничной охраны, агентом уголовного розыска, секретарем суда, делопроизводителем» («Автобиография» 1953 года). В начале 20-х годов являлся активным членом литературной группировки «Серапионовы братья».

20-е годы — наиболее плодотворный период для Зощенко. Именно в это время им написаны ставшие классическими короткие рассказы, воспроизводящие мироощущение «маленького человека», «мещанина», как предпочитали его тогда называть, беспомощного в столкновении с бытом послереволюционной страны. Уже в первой книге **«Рассказы Назара Ильича господина Синябрюхова»** (1921—1922) эти черты героя Зощенко выражены с помощью сказа — особой формы повествования, которая воспроизводит устную речь рассказчика, социально дистанцированного от автора. Чужая речь, речь человека, оторванного от культурной и литературной среды, становится главным предметом изображения, спо-

собом создания характера. Важным становится не только то, *что* говорит рассказчик, но и то, *как* он говорит. *Сказ* — главная черта стиля Зощенко в начале его писательского пути. В 20-е годы Зощенко воспринимался читателями и критикой как наиболее яркий сатирик в советской литературе. К началу 30-х годов он выпустил собрание сочинений в 6 томах.

Рассказы начала 1920-х годов фиксируют трагизм положения героя, «человека массы», который сталкивается с новыми, неизвестными ему ранее формами культуры и быта — от театра, ставшего вдруг доступным, до лотереи и бани. Поход в театр, мотивированный либо случайной встречей со знакомыми, либо полученными на службе билетами, оборачивается не катарсисом, пережитым в результате общения с пьесой, ее сценической интерпретацией, а мучительным переживанием крайне неприятной бытовой ситуации: то герой не может снять с себя пальто, потому что не одет, или нет пиджака, а лишь ночная рубашка с крупной шинельной пуговицей на вороте («Прелести культуры»), то проблемой надкушенного дамой пирожного, за которое приходится платить («Аристократка»).

Эти мелкие бытовые неприятности обретают эпический масштаб и просто заслоняют от героя Зощенко театральную сцену. Он не в силах взглянуть дальше партера, и сцена оказывается вообще вне поля его зрения. Любой контакт с социальным миром неизбежно приводит героя Зощенко к обороне — он сражается то утерянную калошу, то за некупленный трамвайный билет. Даже благоприятный, казалось бы, случай — лотерейный выигрыш оборачивается жизненной катастрофой и разрушением всех личностных связей («Богатая жизнь»). Иными словами, герой Зощенко имеет удивительную способность обернуть любое благоприятное или просто нейтральное событие собственной жизни против себя. Но при этом он воплощает как раз самые характерные черты человека массы: видит себя центром Вселенной, к себе сводит и в себе решает все мелкие бытовые проблемы, которые воспринимает как глобальные и бытийные; то же, что не имеет к нему прямого касательства, просто оказывается вне сферы его сознания и интересов.

Таким образом, Зощенко фиксирует очень значимое для ситуации 20-х годов противоречие: человек, утративший прежние культурные ориентиры и не обретший новых, отстаивает перед миром ничтожные, крохотные жизненные интересы и утверждает свое несомненное право судить обо всем и быть уверенным в непогрешимости собственных взглядов. Он готов до конца защищать свою позицию просто потому, что сомнение в ее непогрешимости не может прийти ему в голову. Это противоречие предстает в рассказах Зощенко как комическое несоответствие между мелкостью

и ничтожностью деталей, на которых сконцентрировано сознание героя, и той ролью, которую эти детали играют в его жизни¹.

Как складывались в этот период отношения автора и героя? Нельзя ни отождествлять автора и героя, как нельзя и трактовать Ющенко как обличителя мещанина. Отношения между автором и героем значительно более сложные и неоднозначные. Более того, они переживали существенную эволюцию.

Будучи не в состоянии консолидироваться со своим героем хотя бы в силу принципиально иного культурного опыта, воспитания, образования, творческого дара, Зошенко тем не менее понимал, что именно человек массы, сознание которого он сделал главным предметом изображения, оказался действующим лицом истории. Но осознавал он также и его полную неготовность к подобной ро-

Это противоречие и осмыслил Зошенко, представив своего героя в рассказах начала 20-х годов в сатирическом ключе. В самом деле, литературный тип «маленького человека», унаследованный из прошлого столетия, в новых и, казалось бы, более благоприятных для себя условиях пытающийся навязать миру культурному и социальному свою меру вещей, представлял собой зрелище явно отгалкивающее.

Но помимо сатирического пафоса отрицания уже в этот период в рассказах писателя проявляется удивительный, казалось бы, мотив сострадания к «маленькому человеку», который был воспринят Ющенко от своих литературных учителей, в первую очередь от Гоголя и Достоевского. В самом деле, это противоречие (ничтожность — и претензия на значительность; мизерность интересов — и осознание их как общезначимых; мелкий быт — и восприятие его как бытия) несет и оттенок трагического, который делает объяснимым и мотив некоего авторского сопереживания, сочувствия герою. Трагизм кроется здесь в нереализованном человеческом начале, в раздавленности маленького человека, ставшего «человеком массы», теми социокультурными обстоятельствами бытия, с которыми он столкнулся в новой и непривычной для себя роли, претендуя на то, чтобы занять положение хозяина и господина новой жизни. Авторское сочувствие герою обусловлено тем, что тот не способен даже осознать трагикомичность своего положения, объясняя все свои неудачи несложившимися обстоятельствами, противным характером аристократки, жадностью родственников, хамством банщика и т. д. Иными словами, уже в начале 20-х годов

¹ Еще одну черту образа зошенковского героя проникательно отметил один из лучших критиков русского зарубежья В. Ходасевич: «Зошенко изъясняется от лица советского гражданина, отчасти придурковатого, отчасти носящего маску придурковатости» (*Ходасевич В.* Собр. соч. В 4 т. — М., 1996. — Т. 2. — С. 206).

позиция Зошенко по отношению к герою не может восприниматься как однозначная: наряду с неприятием своего персонажа писатель и сочувствует, и соболезнует ему.

Творческая эволюция Зошенко обусловлена эволюцией его отношения к своему герою. Писатель, со все большей симпатией вглядываясь в черты своего героя, находил для него все больше оправданий. В середине 20-х годов в его рассказах все чаще звучит прямое сочувствие «рабочему человеку», желание вступить за него. «Человека массы» Зошенко воспринимает уже не как «миленького человека», но именно как «рабочего человека», словно признавая обоснованность его претензий занять господствующее социальное положение в новом обществе.

Если в начале 20-х годов Зошенко дистанцируется от своего героя, ощущая его враждебность культуре и миру, хотя и сочувствует ему, то к середине десятилетия дистанция между автором и героем уменьшается. Проявляется это в первую очередь на уровне речевых средств выражения авторской позиции. Зошенко все реже передоверяет свой монолог герою, но находит образ повествователя, добросовестно исполняющего социальный заказ массы. Этот образ и есть воплощение литературного амплуа Зошенко. С одной стороны, позиция героя и позиция повествователя сближаются, писатель постепенно начинает вращаться в маску человека массы, как бы парадоксально сродняется с ним. С другой — он прекрасно осознает непреодолимую дистанцию между собой, представителем навсегда ушедшей культуры, и тем, что пытается создать, организовать человек массы. Складывается неразрешимое противоречие, приведшее писателя к творческому кризису конца 30-х — 50-х годов. Иными словами, то, что в начале творческого пути формировало трагикомическое противоречие в сознании персонажа, созданного писателем, постепенно становилось противоречием его собственной авторской позиции в отношении к герою и той социальной массе, которую тот представляет. Герой, войдя в сознание и вращаясь в душу автора, заставляет его мыслить в своих категориях. Поэтому повествование во второй половине 20-х годов, в «**Сентиментальных повестях**», например, ведется уже от лица литератора, социально близкого своей аудитории.

В статье «О себе, о критиках, о своей работе» (1928) Зошенко делает характерное признание: «Может быть, оно покажется странным и неожиданным. Дело в том, что я — пролетарский писатель. Вернее, я пародирую своими вещами того воображаемого, но подлинно пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях жизни и в теперешней среде. Конечно, такого писателя не может существовать, по крайней мере сейчас. А когда будет существовать, то его общественность, его среда значительно повысятся во всех отношениях». Речь, вероятно, шла о том, что литературное амплуа пролетарского писателя предопределяло но-

ные отношения между писателем и читателем. Это был осознанный шаг навстречу своему читателю и герою, которому вовсе не нужен традиционный литератор, обремененный всем запасом «культуры гуманизма», но, напротив, нужен писатель, способный понять драму утерянной калоши и надкушенного пирожного, — и искренне сопереживать ей. Но парадокс состоит в том, что масса не могла выдвинуть из своих рядов даже и такого литератора. Тогда навстречу ей сделал шаг Зошенко — художник, воспитанный на образцах истинной культуры, но отрекающийся от них во имя сближения со своим читателем.

Зошенко как раз и выстраивает образ автора, освобожденного всякой культуры, и спародированного в этом качестве с помощью сказовых форм истинным автором. «Я только пародирую, — пишет Зошенко. — Я временно замещаю пролетарского писателя. Оттого темы моих рассказов проникнуты наивной философией, которая как раз по плечу моим читателям». В этом высказывании позиция Зошенко близка точке зрения Демьяна Бедного, который как бы присаживался на корточки перед своим малограмотным читателем, сочиняя знаменитые «агитки Бедного Демьяна».

Так происходит обретение маски-амплуа пролетарского писателя, снять которую Зошенко так и не смог.

Несоответствие между творческими возможностями писателя и явно заниженной художественной задачей воплотить «наивную философию» Назара Ильича, господина Синебрюхова, которая как раз по плечу человеку массы, можно объяснить тем, что Зошенко пародирует этого воображаемого пролетарского писателя, которого нет, но который мог бы существовать. Однако объяснение может лежать и в сфере культурно-психологической: Зошенко не смог избежать традиционного для русского интеллигента соблазна растворения в массе, подчинения себя ей. Он сознательно отказывался от своего языка, ставшего в 20-е годы «лишенцем», от своей культуры, постепенно переходя на язык своего героя, на язык «человека массы», будучи впоследствии не в состоянии отказаться от него даже в частных письмах. Творческая эволюция Зошенко на протяжении 20-х годов может быть представлена как постепенное уменьшение дистанции между автором и героем, как путь от насмешки и иронии в отношении к «человеку массы», понапавшему, например, в театр и не увидевшему того, что было на сцене, к постепенному осознанию того, что его язык, его «наивная философия», его взгляд на мир тоже имеют право на существование. Но так как герой полагал, что только его взгляд на мир является единственно возможным, то писатель, невольно согласившись с ним, как бы последовал призыву Блока безоглядно пожертвовать культурой гуманизма. Зошенко своей эволюцией и своим творческим опытом уже 30-х годов показал, к чему приводит литературу и культуру в целом провозглашенное Блоком крушение гуманиз-

ма. Для творческой личности оно оборачивается отказом от самого себя, отречением от собственной культуры.

Вопрос о взаимоотношениях с прежней культурой Зошенко решил в точном соответствии с полученным у человека массы социальным заказом — безжалостно жертвуя собой и отказываясь от всей предшествующей культурной традиции. Эта переоценка произошла в точном соответствии с законами той культуры, которую утверждал зошенковский герой и которой подчинился сам автор, — третьей культуры, культуры примитива, который жаждо-впитывает «отходы» верхней культуры, но он же их весьма активно «перерабатывает» и делает это путем приобщения «верхнего» к «нижнему»... Подсознательно пародирование, разъятие и перетолкование того, что опускается в лоно примитива из сферы высокого профессионализма, жидкительно с общекультурной точки зрения. Это, в сущности, процесс гротескного уничтожения и возрождения¹.

Но примитив 1920-х годов утратил это плодоносное, позитивное, карнавальное начало, подойдя к миру с вполне серьезной заявкой на господство и тотальное уничтожение культуры прошлой. Этот пафос с наибольшей полнотой выражен в «Голубой книге» (1934—1935) Зошенко — своего рода адаптированной энциклопедии всей предшествующей человеческой цивилизации. В качестве творческой задачи здесь выступает стремление выполнить полученный социальный заказ — представить совокупность неких культурных ценностей, игнорируя всю накопленную столетиями традицию их обобщения, осмысления, передачи в цепи человеческих поколений.

Повествователь «Голубой книги», пролетарский писатель первой половины 30-х годов, видит свою задачу в смещении исторического факта, в утверждении неточности, в стирании культурного контекста, в нарочитом пренебрежении фактом и в его искажении — во имя простоты и доступности этого факта человеку массы, изначально уверенному в том, что если он не владеет культурной памятью, то она лишена вообще какого бы то ни было смысла. Работа с источниками литературно-исторического, философского, энциклопедического плана², которыми, естественно, пользовался писатель, сводилась к их искажению и смещению под углом зре-

¹ См.: *Прокофьев В. Н.* Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени (К проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в культуре Нового и Новейшего времени. — М., 1983. — С. 24.

² Список этих источников приводят М. Чудакова (Поэтика Михаила Зошенко. — М., 1979. — С. 94—95) и Д. Молдавский (Повести М. Зошенко конца 20—30-х годов // Русская литература. — 1970. — № 4. — С. 56).

нии, наиболее близким его аудитории; неточность в восприятии факта стала художественной задачей писателя. Ракурс этой неточности обусловлен попыткой удовлетворить минимум читательского интереса и дать факт, скажем, европейской литературной истории в контексте реалий, доступных массовому сознанию 20-х годов.

Поэтому в его тексте и появляются такие фразы: «Для примеру никакой крупный сочный сатирик — писатель-попутчик Сервантес. Правую руку ему отрубили... Другой крупный попутчик — Данте. Того из страны выперли без права въезда. А Вольтеру дом сожгли». Сервантес и Данте в качестве попутчиков (последний без права въезда) — такое восприятие истории как бы санкционировало требование человека массы видеть все сквозь собственную призму, мерить давно прошедшее аршином собственного политического, бытового, культурного опыта и полагать эту меру единственно объективной и возможной.

При этом Зоценко был абсолютно серьезен, адаптируя культуру на потребу «рабочему человеку». Стирая все, с его точки зрения, неважное и непринципиальное, он, как представитель массы, берет себе право выявить неважное и абстрагироваться от него, вынося при этом сам процесс адаптации истории и культуры на обсуждение со своим читателем. Но при такой селекции оказывается неважным и непринципиальным для новой культуры абсолютно все! Поэтому повествователь как бы взвешивает тот или иной факт, как бы раздумывает, стоит ли его предать забвению или же увековечить: «Там у них было, если помните, несколько Генрихов. Собственно, семь. Генрих Птицелов... Потом у них был такой Генрих Мореплаватель. Этому, наверное, нравилось любоваться морем. Или он, может быть, любил посылать морские экспедиции... Впрочем, он, кажется, правил в Англии. Или в Португалии. Где-то в этих приморских краях. Для общего хода истории это абсолютно неважно, где находился этот Генрих».

Другой пример стирания исторической памяти: «Как сказал поэт про какого-то, не помню, зверька — что-то такое: «И под каждым ей листком / Был готов и стол, и дом». Это, кажется, он сказал про какого-то отдельного представителя животного мира. Что-то такое в детстве читалось. Какая-то чепуха. И после заволкло туманом».

Пролетарский писатель, маску которого надевал Зоценко, претендует на то, чтобы вершить суд над всей предшествующей цивилизацией, и мнит этот суд непогрешимым, ибо он выражает психологию человека, искренне уверенного в собственной правоте и в собственном праве судить обо всем. Если что-то «заволкло туманом», то это значит лишь, «что для общего хода истории это абсолютно неважно».

«Я родился в интеллигентной семье, — писал Зощенко. — Я не был, в сущности, новым человеком и новым писателем. И некоторая моя новизна в литературе была целиком моим изобретением». Думается, что эта новизна обернулась объективной невозможностью отказаться от культуры и остаться писателем — разве что пролетарским писателем. Эта объективная невозможность и привела к творческому кризису 1930—1950-х годов, первым знаком которого стала «Голубая книга», а кульминацией — повесть «Возвращение молодость» (1933). Противоречивое отношение к своему герою в начале творческого пути (злая ирония и одновременно сочувствие) сменилось со временем его приятием. Постепенная утрата дистанции между автором и аудиторией обернулась сознательным отказом от культуры, забвением того, что писатель все же родился в «интеллигентной семье» русской культуры и генетически принадлежит ей, что в его голосе звучат голоса создателей «Шинели» и «Бедных людей».

Но «маленький человек», обернувшись в XX веке «человеком массы», потребовал полного подчинения себе писателя, испытывающего к нему симпатию и сострадание, и дал ему свой социальный заказ на пролетарского писателя. Зощенко принял этот заказ. Заговорить своим собственным голосом он так и не смог. Об этом, в частности, свидетельствует удивительный феномен размывания границ между литературой и нелитературой, когда рассказы, фельетоны, исторические очерки, письмо Горькому или жене пишутся одним стилем. И если в начале 1920-х годов спасительная ирония определяла дистанцию между автором и героем, то утрата ее привела к тому, что герой Зощенко, как бы вытеснив своего создателя, сам стал писателем, заставив своего литературного творца говорить чужим голосом, забыв свой.

На протяжении 30—50-х годов Зощенко был объектом грозной и несправедливой критики, чаще всего официальной. Ее кульминацией стало постановление ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946). После этого удара Зощенко так и не смог оправиться. «Писатель с перепуганной душой — это уже потеря квалификации», — грустно шутил он в конце жизни, подводя итоги последних лет.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Образ повествователя в рассказах М. Зощенко 1920-х годов.
2. Сказ как способ организации повествования в рассказах М. Зощенко 1920-х годов.
3. Эволюция сказа М. Зощенко в 1920—1930-е годы.
4. Автор и герой в рассказах М. Зощенко 1920-х годов.
5. Образ пролетарского писателя в повестях М. Зощенко 1930-х годов.
6. Герой М. Зощенко и «человек массы».

7. Авторская позиция и ее эволюция в произведениях М. Зощенко 1930—1940-х годов.

8. Образ повествователя в «Голубой книге» М. Зощенко.

Литература

- Выгон Н. С.* Юмористическое мироощущение в русской прозе. М., 2000.
- Голубков М. М.* Зощенко как пролетарский писатель // Голубков М. М. Русская литература XX века: После раскола. — М., 2001.
- Жолковский А. К.* Михаил Зощенко: поэтика недоверия. — М. 1999.
- Муценко Е., Скобелев В., Кройчик Л.* Поэтика сказа. — Воронеж, 1978.
- Томашевский Ю. В.* «Литература — производство опасное...» (М. Зощенко: жизнь, творчество, судьба). — М., 2004.
- Чудакова М. О.* Поэтика Михаила Зощенко. — М., 1979.

Александр Твардовский

(1910—1971)

Эстетическая и нравственная позиция Твардовского-гражданина, поэта, редактора — реалистическое просветительство, просветительский реализм, зоркий и требовательный, целиком здешний, поглощенный заботами ближнего и несколько простодушный. Поэту казалось, что социалистическая эпоха — неплохое время для воплощения заветов Пушкина, Некрасова, Л. Толстого, хотя он и осознавал, каких усилий, какого мужества это требует. Отсюда — его неизбежные противоречия, духовная драма, но отсюда же и его художественные обретения и даже прозрения, недоступные большинству писателей-современников.

Творческая биография. В своей «генеральной думе» Твардовский был последователен и целен. И все же на протяжении сорокапятилетнего творческого пути он серьезно и существенно менялся. В частности, достаточно четко можно выделить три объемных этапа: ранний (1925—1938), узловой (1939—1946) и зрелый (1946—1970).

Твардовский «велик и как мастер и как выразитель больших социальных переживаний» (*Ч. Айтматов*). Первым эпохальным процессом, который пришелся на его молодые годы, стало переустройство сельского уклада. Все довоенные поэмы, прозаические опыты, многие стихотворения стянуты к коллективизации, которую писатель то воспевал как пристрастный летописец, то оценивал как взыскательный аналитик.

В «Стране Муравии» (1934—1936) — самом крупном произведении раннего Твардовского — предпринята попытка гармонизации двух мало сочетаемых художественных подходов. Герой поэмы Никита Моргунок, спасаясь от «коммунии, колхозии», отправляется разыскивать старинную утопию, чтобы обрести себя, найти судьбу, которая более всего отвечала бы духу и природе крестьянства. Коллективизация показана поэтом как время тревог и сомнений, которые испытывал народ, прощаясь с вековыми традициями и болезненно приобщаясь к советской нови.

Своеобразной кульминацией психологического сюжета становится седьмая глава, где миф о крестьянском рае дополняется мифом о Сталине как правителе человечном, мудром и внимательном. Судя по некоторым дневниковым записям, автор разделял распространенные в то время иллюзии в отношении вождя, зато герой склонен чаще проверять, чем верить, а если и доверяться, то не официальной пропаганде — скорее своему опыту и своим мечтам. Моргунок вступает с владыкой в равноправный диалог, он надеется отстоять свободу выбора, хотя независимость решений уже в середине 30-х годов выглядела условнее поиска несуществующей страны.

Правда, достоинство настоящего сельского хозяина герой мог сохранять лишь до потери коня. С этого момента фабула поэмы неуклонно устремляется к развязке. Никита снова очутился в общем (но отныне уже колхозном) круге крестьянских забот и праздников, кажется, забывая здесь и про свои напасти, и про свои дальние цели. Бросившийся на поиск мифологизированного прошлого, он попадает в собственное идеализированное будущее.

Подобное примирение с наличной действительностью у Моргунка не наивное, а вынужденное. В финале он как будто бы разливает Муравью с любой стороны дороги, но вместе со стариком-богомолем понимает, что настоящая замена невозможна. Однако писатель-просветитель не допускал, что личность способна осуществиться в одиночку. В произведении соединяются классовые и общечеловеческие ценности, и спасительной для Твардовского становится мысль о колхозах как восполнении и продолжении общины.

«Страна Муравия» — явление переходное: если в первой трети поэмы сконцентрированно выразилось трезвое отношение к коллективизации, характерное для большинства произведений писателя, написанных до середины предвоенного десятилетия, то в остальных пробивались ростки будущей «Сельской хроники» — большого стихотворного цикла, который представляет собой как бы «Страну Муравью» без Моргунка. Формально художественный мир дробится здесь на отдельные части, отдельные стихотворения, и тем не менее он един, потому что в «Сельской хронике» Твардовский совершает самое глубокое, но и самое безотрадное — воистину самозабвенное — погружение в эпос.

Хронотоп замкнуто-идилличен, в цикле господствует культ массы. Автор внимает своим читателям-героям, не столько стремясь осмысливать действительность во всей ее широте, сколько высвечивая и укрупняя самые привлекательные, праздничные ее стороны. В результате поэт переживает творческий кризис, из которого он начнет выходить после посещения «малой» родины («загорьевские» стихи 1939 года) и в произведениях начавшей вскоре складываться «Фронтовой хроники».

Новый период — в особенности четыре года Великой Отечественной войны — А. Твардовский считал впоследствии самым значительным и в общенациональной, и в собственной судьбе. Именно тогда были созданы поэтические шедевры — «Василий Теркин» (1940—1945) и «Дом у дороги» (1942—1946), отразившие глубину «всемирно-исторического бедствия и всемирно-исторического подвига», а также прозаический сборник «Родина и чужбина» (1942—1945).

И позднее, в обстановке сгущавшегося государственного единомыслия, только память о недавней войне да изначальная конкретность художественного мышления будут поддерживать писателя, спасать его от распространявшегося повсюду казенного самодовольства. Острое ощущение неблагополучия — и общественного, и личного — окрашивает первые главы лирической поэмы «За далью — даль» (1950—1960). Писалась она трудно — видимо, потому, что переосмысление собственной жизни вылилось у Твардовского в постижение исторических путей страны, неустанные и целенаправленные идейные искания. В годы «оттепели» поэт переживает болезненную и долгую ломку сознания, которое, проходя через крушение веры в «державного отца», обретало самостоятельность и зрелость, способность к развитию.

В несколько ином, условно-сказочном, ключе показана та же послевоенная действительность в параллельно создававшейся поэме «Теркин на том свете» (1954—1963). Любимый персонаж Твардовского попадает из фронтового братства в безликую канцелярию, из свободы — в Систему. Происходит естественная реакция отторжения: Теркин активно сопротивляется, не пускает тлетворный дух в свою душу. Поэт метко и едко изображает абсурдный, «наоборотный» мир, но одним этим не ограничивается — присутствует в сатирическом произведении и скрытый лиризм: автор продолжает бороться со страхом и омертвлением в самом себе.

В последние годы жизни Твардовский-писатель и в особенности Твардовский-редактор журнала «Новый мир» оказался в положении Теркина на том свете и так же, как его герой, не смирился, не сдался. Именно тогда возник замысел продолжения «За далью — даль», постепенно оформившийся в последнюю поэму «По праву памяти» (1963—1969), опубликованную на родине лишь через 18 лет после завершения. Она выстраивается как монолог, озвученный голосами живущих и павших, своего и новых поколений. Центральная коллизия всей советской эпохи — взаимоотношения руководства страны и ее рядовых граждан — представлена в столкновении образов «отца народов» и «отца родного», и этот постоянный для поэта конфликт впервые столь безоговорочно разрешается в пользу коренного и личного, а не конъюнктурно-государственного. Произведение пронизывает пафос протеста против забвения правды и человечности.

Вершиной собственно лирического творчества А. Твардовского стала его поздняя лирика, дневниковые стихотворения 1955-го — 1970-х годов, отмеченные тяготением к пушкинской реалистической традиции и классическому стилю в целом. Выразительнейшие миниатюры этого цикла — автобиографические («Памяти матери» и др.). И хотя автор чаще всего сдержан, а его личная судьба по обыкновению таинственно мерцает за строкой, такая недосказанность сообщает поэтическому высказыванию дополнительную эстетическую энергию.

«Василий Теркин»

Видимо, не случайно лучшие произведения поэта связаны с Великой Отечественной войной — временем невероятных тягот, безмерных испытаний, небывалого духовного единения и раскрепощения народных масс. Как никто другой, А. Твардовский сумел почувствовать и воссоздать явленное тогда величие рядового человека, которым почти всегда жестко управляли, но который понял и сумел доказать, что именно он теперь «в ответе / За Россию, за народ / И за все на свете». Василий Теркин — это «русский чудо-человек», узнаваемый и самобытный, повсеместный как национальный тип и уникальный как личность.

Принято считать, что автор изображает Теркина, как правило, в массе и частью массы. Однако в книге немало глав, где герой вынужден действовать в одиночку: это и «Переправа», и «Теркин ранен», и «Поединок» — везде он берет инициативу в свои руки и везде обнаруживает непоказное самообладание. Присутствие духа, достоинство, юмор Теркин не теряет не только в положениях, грозящих смертью, но и в психологически не менее, может быть, сложных сценах общения с вышестоящими чинами. «С улыбкою перобкой» и словами, которые ей подстать, обращается он после переправы к полковнику и так же спокойно реагирует затем на вышестоящих к генералу. В отличие, например, от почти смирившегося Моргушка, Теркин нигде не становится ведомым: он сам себе и другим политрук, причем в сугубо человеческом смысле. Этот простой солдат видит, что как раз на таких, как он, чернорабочих войны, держится фронт, что такие, как он, незаменимы.

Вот почему в центре произведения не супермен и не военачальник (как у множества других авторов), а человек самый смертный и самый земной. По роду службы в пехоте и по своей натуре Василий Теркин наиболее чуток к законам войны и жизни. Ему все сподручно, всюду удобно — особенно в кругу боевых товарищей. Он всегда нужен, всеми любим. В каждом деле он мастак, умелец: может развести пилу, сыграть на гармонии, починить часы, готов построить дом, сложить печь, но сейчас герой воюет и воюет так же дельно и уверенно.

Твардовский заметил, что красноармейцы — «те же люди», «люди-труженики», глубоко мирные, но вынужденные сражаться с Слепой стихии разрушения они противопоставляют собственную зрячесть, здравый смысл, житейский и фронтовой опыт. В отличие от классиков соцреализма, поэт склонен в «Василии Теркине» приближать далекое, одушевлять абстрактное, показывая народ ли, родину ли без державного пафоса и риторики — в образах зримых и осязаемых. Его герои ведут свою родословную от бытовой русской сказки, солдат в которой тоже бывалый и сметливый, способный сварить щи из топора, и от толстовских матросов-севастопольцев, «спокойно живущих под ядрами, при ста случайностях» смерти вместо одной, которой подвержены все люди, и живущих в этих условиях среди непрерывного труда, бдения и грязи», потому что «есть чувство, редко проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого, — любовь к родине». На войне Василий Теркин заодно со страной и заодно с жизнью, и потому он так смел и неуязвим, свободен и обаятелен, потому он и грешный и святой.

В литературе, посвященной «книге про бойца», исследователи неоднократно называли ее эпопеей. Однако если «Василий Теркин» и эпос, то не традиционно-фольклорный, а романический. Главный герой произведения слишком самостоятелен, чтобы быть полной персонификацией народа. К тому же фигурой равновеликой Теркину постепенно становится автор. Поэтому «книга про бойца» весьма далека от того обезличивающего слияния образов, которым отмечена недавняя «Сельская хроника». Там преобладали песенно-повествовательные формы, автор растворялся в персонажах — здесь прежний обобщенный образ расслаивается, возникает союз личностей, одновременно автономных и близких.

У земляков — автора и героя — общая судьба: «Я ограблен и унижен, / *Как и ты*, одним врагом», — восклицает поэт. Лирический и эпические голоса и точки зрения не поглощают, но и не оспаривают, а дополняют друг друга. Народ в изображении Твардовского отныне не однороден — его представляют индивидуальности, скорее собратья, чем близнецы. Эпическое событие выступает теперь как «со-бытие».

Священная борьба с завоевателем одинаково раскрепощает, одухотворяет всех. Но свобода на такой войне и ограничена — ограничена линией фронта, смешана с оскорбленными национальными чувствами, виной перед страдающими в плену соотечественниками. Виною, которая стесняет и вместе с тем, подобно любой сильной рефлексии, развивает личность. Такие переживания у каждого свои, потаенные, но в них и особый источник общности. Чувство обоюдной необходимости, обретенное еще в первой половине произведения, сохранится до финала.

С кем я только не был дружен
С первой встречи близ огня.
Скольким душам был я нужен,
Без которых нет меня —

то сказано автором, разумеется, от себя, но сказано как будто бы и от имени Теркина, если иметь в виду его отношения с читателями. И это естественно: такова характерная для лучших творений А. Твардовского концепция человека. В его лиро-эпосе выступает личность, сумевшая не растерять себя в массе, не поддаться тоталитарной унификации, но сохраняющая и развивающая в себе чувства и опыт многих.

До сих пор высказывается мнение, что жанровое обозначение («книга про бойца») и композиция «Василия Теркина» — произвольны¹. Однако, на наш взгляд, это именно книга — свободное и единое образование, которое строится отнюдь не экстенсивно и даже не хронологически, а исторически. Целен и заглавный персонаж, но все же его характер настолько объемён, что доминанты образа в ходе повествования не раз меняются.

Перейдя в наступление, войска обрели внутреннюю силу, молодые люди и даже старики на освобождаемых территориях прониклись тем бодрым духом, который в самые тяжелые времена излучали слова и поступки Теркина. Его однополчане наперебой балагурят вполне по-теркински,

Но уже любимец взводный —
Теркин, в шутки не встревал.
Он курил, смотрел нестрога,
Думой занятый своей.
За спиной его дорога
Много раз была длинней.
И молчал он не в обиду,
Не кому-нибудь в упрек, —
Просто, больше знал и видел,
Потерял и уберег..

Этот герой помнит все. Он заметно отдалился от собственного первоначального оптимизма, который оплачивался забвением («И едва ль герою снится / Всякой ночью тяжкий сон», «спит, забыв о трудном лете»). Тогда его личность проявляла себя прежде всего в уверенности, инициативе, теперь — в богатстве и глубине переживаний, возмужании души, самодвижении характера.

В середине Великой Отечественной войны в художественном мышлении А. Твардовского намечаются перестроения. Образ войны-испытания вытесняется потрясающими картинами войны-беды. Поэт все более сосредоточивается на мысли о том, как пере-

¹ См.: Хализев В. Е. Теория литературы. — М., 1999. — С. 282, 320.

вернула война судьбы и сознание людей. Прежде всего автор ощущает право на исповедь, на выражение сокровенного (показательны «Две строчки» и некоторые другие стихотворения «из записной книжки», автобиографические главы «книги про бойца»), но погружаются в себя и его любимые персонажи, начиная, разумеется, с того же Теркина, который воплощает не только роевое и частное существование человека. Во второй половине произведения герой, которому прежде было «ясно все до точки», пребывает в душевной смуте и духовном поиске.

Явно ослабляя здесь фабульную напряженность, Твардовский заостряет драматизм психологический. Он измеряет глубину людских потрясений, и ему уже недостаточно одного Теркина, холостого и бездетного. Поэт пишет несколько глав «от автора», «о себе» и самую трагическую главу «Про солдата-сироту». Образ народа, представленный поначалу прежде всего пусть и многогранным Теркиным, все более расширяется и углубляется. Лирическое и эпическое сливаются в пафосе, названном однажды «мужеством жизнеутверждения». При этом он реализуется в стиле неброском и прозрачном, который был охарактеризован С. Маршаком — по контрасту с В. Маяковским и другими авангардистами — как «стихи свободные, без стремления к эффектам на каждой строчке»:

И, подворье покидая,
За войной спеша скорей,
Что он думал, не гадаю,
Что он нес в душе своей...

Но, бездомный и безродный,
Воротившись в батальон,
Ел солдат свой суп холодный
После всех, и плакал он.

В тексте преобладают бытовые, но пронзительные детали, слова не публицистические и не метафорические, а разговорные, но со своим неисчерпаемым подтекстом, выношенные и выразительно-сильные. И еще — целомудренно-затаенные. Это и позволяло соединять изобразительность и эмоциональность, юмор и трагизм, а в конечном счете воплощать ту широту русского национального характера, которая выдержала все испытания на прочность.

Литература советского периода заполнялась отнюдь не одними только «маленькими людьми», которые бесповоротно, волевым усилием переплавлялись в стальных и бронзовых исполинов, — наиболее заметные ее персонажи: усомнившийся Макар и Андрей Старцов, Григорий Мелехов и Иван Денисович — иные. Они своеобразные, обаятельно живые, внутренне независимые, укорененные в традициях. В этом ряду — как равный среди равных — находится и Василий Теркин. Его образ тоже свидетельствовал: народ

остоятелен лишь тогда, когда в нем жизнедеятельны личности. Страна победила фашизм, вопреки тотальной перековке людей и благодаря тому, что они не утратили способность самостоятельно принимать решения, готовность к состраданию и самопожертвованию. Об этом до сих пор напоминает нам такая простая и такая великая «книга про бойца».

«Дом у дороги»

Свой известный отзыв о Твардовском И. А. Бунин завершил предположением: «Возможно, что он останется автором только одной такой книги, начнет повторяться, писать хуже, но даже и это можно будет простить ему за «Теркина». Однако опасался старый мастер напрасно. Сразу после завершения «Василия Теркина» Твардовский создает не только мощные, необычные для самого себя стихотворения (такие, как «Я убит подо Ржевом»), но и прекрасную поэму «Дом у дороги», начатую в трудном 1942 году.

Это в известном смысле центр всей поэзии А. Твардовского — уже в названии соединяются два ее ведущих и противостоящих в ней образа: дом — это мир, семья, нечто объединяющее и устойчивое; дорога — это движение, поиски, испытания, нечто изменчивое. В данном случае — война. Хронотоп поэмы отличается тем, что пространственный образ дома становится временным. Бесконечно дорогое и бесконечно вспоминаемое героями мирное время — прошедшее и поэтому идеальное. Искусственная в изображении современности (цикл «Сельская хроника») идиллия оправдана в ретроспекции. Она превращается в точку отсчета для контрастных сравнений, начальную ступень антитетической градации:

И та любовь была сильна
Такою властной силой,
Что разлучить одна война
Могла.

И разлучила.

Идиллия подорвана извне: люди сорваны с места, лишены привычного уюта, дом вырван из неподвижного состояния; «ограниченный мир частной домашней жизни» (*Г. Гегель*) открывается для содержания всенародного. Дорога прошла теперь не мимо и даже не рядом с домом, а через него: война разрушила мирную хату, втянула семью в свой круговорот, и все, что было «сердцу мило», превращается в глухую «память боли».

Автор выходит на уровень предельных обобщений, и все же «Дом у дороги» не мистерия и не притча. Художественный мир произведения материально осязаем, картины и образы отмечены психологизмом, герои наделены индивидуальными судьбами, в поэме происходит проверка и переакцентировка традиционных

мотивов и художественных типов. Прежде всего Жены, Матери. Именно Анне Сивцовой доведется увидеть, как погибает дом, именно на ее глазах враг «Сидит, заняв тот край скамьи, / Тот угол дорогой, / Где муж, отец, глава семьи / Сидел...», именно ей предстоит вместе с беспомощными детьми быть угнанной на чужбину, в рабство. Уничтожен целый мир, теплый и любимый уклад, но душа дома, дух семьи, человечность неистребимы: «Тот дом без крыши, без угла, / Согретый по-жилому, / Твоя хозяйка берегла / За тыщи верст от дому». В понимании автора, это самое важное.

Переосмысливая устойчивые образные значения, поэт выявляет небывалый трагизм свершившегося. Твардовский подчеркивал: «Одно дело — горе семьи, потерявшей родного человека на войне, другое — горе солдата, прошедшего войну и по возвращении домой не нашедшего своей жены и детей, оставшегося, таким образом, сиротой». А ведь частная драма Сивцовых — действительно, только часть общей национальной беды. И не случайно «Дом у дороги» — это поэма-плач, поэма-причитание, «более лирическая, чем повествовательная», по словам самого поэта.

Не пренебрегая фабулой, он тяготеет здесь к рассказу косвенно, последовательно заменяя в окончательной редакции первоначальное эпическое «он» на обобщенно-лирическое «ты» (например: «И, опершись на косье, / Босой, простоволосый, / Ты постоял — и понял все, / И не дошел прокоса»). Такое повествование свободно перетекает во внутренний монолог героини и речь собственно авторскую. Эпические события и образы втягиваются в лирический поток, который каскадом обрушивается на читателя. Градация — основной принцип построения поэмы и тоже, кстати сказать, лирический по своему происхождению. Чувства боли, стыда, тоски нагнетаются здесь при помощи многократных повторов, подхватов, антитез, и нельзя не заметить, насколько сильно, неотвязно захватывают эти чувства вместе с героями автора.

Но лиризм «Дома у дороги» и своеобразен. Он обнаруживается не в личном самораскрытии, а в чуткой заинтересованности другими людьми, незримом, но ошутимом присутствии в повествовании автора. Лиризм в поэме — обобщенный или, точнее, обобщающий. Ее сюжет не ограничен историей семьи Сивцовых — это и духовная история самого поэта, его читателей-современников. Беда, которая обрушилась на людей, нестерпима, непереносима в одиночку, преодолима только сообща, поэтому обобщающий лиризм имеет у А. Твардовского нравственно-философскую подоплеку.

* * *

В воспоминаниях о Твардовском А. Солженицын пишет: «Он был — богатырь, из тех немногих, кто перенес русское национальное сознание через коммунистическую пустыню». Действительно, на его долю выпала эпоха, может быть, самая катастрофическая во

сей истории человечества: с масштабными социальными экспериментами, истреблением целых народов, опустошительными мировыми войнами. И все же думается, что поэт вряд ли целиком согласился бы с автором книги «Архипелаг ГУЛАГ» — хотя бы там, где зачисляется в разряд «немногих». Напротив, Твардовского всегда согревала сопричастность:

Я счастлив тем, что я оттуда,
Из той зимы, из той избы.
И счастлив тем, что я не чудо
Особой, избранной судьбы.

Наверняка создатель образов Анны и Андрея Сивцовых, Василия Теркина, тетки Дарьи из поэмы «За далью — даль», отца родного и не мог полагать иначе. Для него это образцы народной жизнестойкости, но опять же не уникамы, а индивидуальные выражения общего и несокрушимого русского духа. Но не таков ли и сам Александр Твардовский? В других своих мемуарах Солженицын называет его выразительнейшим психологическим и национальным типом, и на сей раз писателя вряд ли оспоришь.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Тип правдоискателя в творчестве А. Твардовского.
2. Особенности просветительства у А. Твардовского и В. Маяковского.
3. Утопическое и антиутопическое в «Стране Муравии».
4. Мотив возвращения в лирике А. Твардовского и С. Есенина.
5. «Вероятный» и реальный читатель «Василия Теркина».
6. А. Твардовский и М. Цветаева (по статьям, письмам и поэме «Дом у пороги»).
7. А. Твардовский в литературе периода «оттепели» (по «Рабочим тетрадям»).
8. Реалистическая лирика А. Твардовского: пушкинские традиции.
9. Эволюция эстетических взглядов А. Твардовского в 50—60-е годы (по «Рабочим тетрадям»).
10. Традиции А. Твардовского в творчестве В. Высоцкого.

Литература

Кондратович А. Александр Твардовский: Поэзия и личность. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1985.

Македонов А. Творческий путь Твардовского: Дома и дороги. — М., 1981.

Снигирева Т. А. А. Т. Твардовский. Поэт и его эпоха: Монография. — Екатеринбург, 1997.

Страшнов С. Письма в два адреса: (Советское литературное просветительство. Вариант А. Твардовского) // Вопросы литературы. — 1995. — Вып. V.

Творчество Александра Твардовского: Исследования и материалы. — Л., 1989.

Послевоенная поэзия русского зарубежья

Изучение литературы второй волны русской эмиграции находится в самом зачатке. Среди филологов устойчиво бытует мнение (частично справедливое), что вторая волна не дала русской литературе таких блистательных образцов художественного творчества, как послеоктябрьская эмиграция 1920—1940-х годов.

Тем не менее среди почти 600 тысяч русских, оказавшихся после Второй мировой войны в эмиграции, было немало талантливых людей, посвятивших себя литературному творчеству: поэты Иван Елагин, Николай Моршен, Ольга Анстей, Дмитрий Кленовский, Валентина Синкевич, Борис Нарциссов; поэты и прозаики Сергей Максимова, Владимир Марков, Борис Филиппов, Иван Буркин; прозаики Леонид Ржевский, Николай Нароков, Владимир Юрасов, Борис Ширяев и многие другие.

По единодушному мнению критики, наибольший вклад в развитие русской литературы второй волны русской эмиграции принадлежит именно поэтам.

Характерно, что почти все они начинали с политических стихов, часто даже сатирических. И. Елагин в стихотворении «Амнистия» прокликает убийц своего отца, ему же принадлежат «Политические фельетоны в стихах. 1952—1959» (Мюнхен, 1959). Н. Моршен в стихотворениях «Тюлень» и «Вечером 7 ноября» своего первого сборника противопоставляет человека тоталитарному обществу. В. Юрасов пишет вариацию на тему поэмы А. Твардовского «Василий Теркин», герой которой рассказывает о советских концлагерях, о нищенской пред- и послевоенной жизни деревни, высмеивает партийных руководителей. В эмиграции поэтам надо было прежде всего освободиться от давящей атмосферы прежней жизни и лишь затем перейти к более объективному и философски глубокому изображению реальности и своих переживаний.

Одним из первых вновь «изведал радости земли» **Дм. Кленовский** (настоящая фамилия — Крачковский, 1893—1976). Критики называют Кленовского последним русским акмеистом и включают его в тройку лучших поэтов «второй волны» русской эмиграции.

Родители поэта — художники. С 1904 по 1911 год юноша учился в Царскосельской гимназии, имя которой будет часто встречаться в его стихах. Печататься начал с 1914 года. Первый сборник «Палитры» вышел в канун Октября 1917-го и остался почти незамеченным критикой. С 1925 года Кленовский собственных стихов не пишет, но много переводит украинских авторов. В 1942 году он эмигрировал в Германию, где вновь начинает писать стихи. Одна за другой выходят его книги: «След жизни» (1950), «Навстречу небу» (1952), «Неуловимый спутник» (1956), «Прикосновение» (1959), «Уходящие в пурсу» (1962), «Разрозненная тайна» (1965), «Стихи. Избранное» (1967), «Певучая ноша» (1969), «Почерком поэта» (1971), «Теплый вечер» (1975), «Последнее» (1977). Уже в названиях легко проследивается единая нить: стремление постичь, передать почерком поэта след жизни, прикоснуться к неуловимой тайне бытия, устремиться навстречу небу.

Как и у акмеистов, «радость» едва ли не ключевое слово в поэзии Кленовского. В стихотворении «Просьба» (1946) он пишет о счастье «рвать черемуху, трогать струны, провожать серебряные луны», сторожить розовые зори. Он называет «высокими мгновеньями» общение с любимой и чтение пушкинского «Онегина». К «сокровищам неба и земли» относит сады, звезды, прибой. («Я их изнедал, радости земли»). Вместе с тем через все книги поэта проходит мысль о связи быта и бытия:

В каждой капле, камешке, листе
Шумный космос дремлет, изначален,
Оттолкнулся — и, глядишь, причален
К самой невозможной высоте!

(«Повседневность», 1950)

В «никем не тронутой тишине», в луче света, в звезде «и в каждом дневном хлебе иногда» поэт видит «нездешней преломленности проходку» («Заложница несбыточной мечты...»). Другое дело, что земное воплощение бытия разрозненно в множестве явлений. Поэт сравнивает эти проявления с черепками, подобранными в пыли повседневности и восклицает: «Как хороша должна быть в целом разрозненная тайна их» («Я не улавливаю знаков...»).

В стихотворениях «Я знаю, мир обезображен», «Вера», «Поговорим еще немного...», «Я тоже горлиц посылал» Кленовский утверждает, что, вопреки всему, следует верить в «Связь неземного естества / С земным своим изображеньем!», в наличие высшего смысла бытия.

В земном и радостном мире поэзии Дм. Кленовского огромное место занимает любовь. Почти все его поздние сборники имеют посвящение: «Моей жене». Уже в ранних стихах любимая «ясна, как на заре» и питает всех «этой утренней прохладой необугленной

души» («Вот она, моя любимая»). Это целомудренное описание любви сохраняется и в последующем творчестве Кленовского. Шепот влюбленных у него сильнее «шума вселенной» («Как бушеют соловьи»). Любовь поэта простирается столь далеко, что он обещает любимой прийти к ней после смерти, чтобы она на другой день улыбнулась: «Знай, это я вчера незримо / Пришел помочь меня быть» («Я знаю комнату, в которой...»). И если в «Певучей ночи» поэту еще казалось, что «она» и «он» — два разных существа, «мы можем быть вдвоем, но никогда не сможем стать единым», то в стихотворении «Помнишь, встречу наших двух дорог» следующей книги Кленовский опровергнет это собственное утверждение, сказав, что «для нас они (дороги. — *Авт.*) слились в одну», и «дорога превратилась в путь» («Помнишь встречу наших двух дорог...»).

Темы радости жизни и любви соединяются у Кленовского с темой поэзии. Он приходит к выводу о равенстве поэзии и жизни. В подтверждение своей мысли поэт приводит обычай немцев, восклицающих о цветке, девушке, о любом понравившемся им предмете: «Ну разве это не стихотворенье!» («Когда они вконец восхищены»). «Ничто так сердце не будит, как настойчивый зов стиха», — пишет Кленовский в стихотворении «Поэты». Стихи это «ямбическое прикосновение к душам», — вторит он себе в открывающем сборник «Прикосновение» стихотворении, развивая свою более раннюю мысль о том, что самое огромное пространство — «пространство наших душ» («Мы потому смотреть на небо любим...»). Русский язык для поэта — способ выражения души: «Есть в русском языке опушки и веснушки, / Речушки, башмачки, девчушки и волнушки, / И множество других, таких же милых слов. / Я вслушиваться в них, как в музыку, готов» («Есть в русском языке...»).

Язык сближает поэта с родиной. Тема России постоянно присутствует в его лирике: «Я служу тебе высоким словом, / На чужбине я служу тебе» («Родине», 1952); «Он живет не в России — это / Неизбывный его удел, / Но он русским живет поэтом / И другим бы не захотел» («Поэт зарубежья», 1973).

Кленовский уверен, что «обратно возвращает слово все то, что срублено и сожжено» («Его вчера срубили, что осталось...»), поэт — повар у плиты, пчелка, собирающая мед («Стихи о стихах»). Впрочем, наряду с бытовыми, поэт охотно использует и высокие определения стиха.

В последних книгах Кленовского тема поэта и поэзии сливается с темой смерти. Его лирический герой вносит существенную поправку в христианский догмат о земной жизни как заточенье души, а смерти как освобождении. Земная жизнь для него прекрасна, а переход в инобытие — «испепеляющее чудо», «щемящее освобождение», т. е. явление драматичное («Последних мук не ута-

...», «Чем дальше я живу...»). Чем ближе к старости, тем яростнее становится жажда жизни. С этой точки зрения показательным стихотворение «Когда приходит день осенний...», в котором рефреном звучат слова «дожить бы до». Лирический герой мечтает дожить до первого дрозда, до первой сирени, до первого яблока, и снова до первого дрозда. С другой стороны, в смерти Дм. Кленовский видит некое приближение к непостижимой для земного существа тайне («На определенной высоте», «Мы стоим перед заливкой, / Что свершится с нами там...»). Находясь «в плену земли», человек, по Кленовскому, не должен забывать о высшем предназначении (у поэта это звучит метафорой «Давайте строить корабли»), и тогда поэзия обеспечит, если не бессмертие, то продление земного бытия («Мы сохраняем в памяти былых»).

Художественный мир Дм. Кленовского весь устремлен к классической поэзии. О своих поэтических пристрастиях он скажет в стихотворении с полемическим названием «Нет бедных рифм, докучливых, плохих... «Строка, — утверждает поэт, — требует, как берегов река, / Спокойного, совсем простого слова». Рифмы Кленовского изящны, но строги. Он избегает явной игры аллитерациями, ассонансами, сдержанно пользуется составными рифмами, но мастерски владеет приблизительными и не боится рифм главных (не просите — пишите; узнавайте — не забывайте).

Любимый размер Кленовского — ямб. Ориентация на напевность, лиризм обусловила минимальное использование трехсложных размеров. Не очень широко пользуется поэт и разностопными размерами, характерными для нервного стиха XX века.

Если Кленовский, едва оказавшись на свободе, сразу стал писать о радостях земли, то у большинства освобожденные затягивались надолго, налагая на стихи трагический, чтобы не сказать пессимистический, оттенок. Однако с годами социальные темы почти у всех крупных поэтов второй волны все чаще переходили в философские, а мировосприятие обретало пушкинскую гармонию. Это видно даже из сопоставлений названий сборников. У Елагина: социально-биографическое «По дороге отсюда» сменяется философским «В зале Вселенной». У Моршена социологизированный «Тюлень» вытесняется космологическим «Эхом и зеркалом» и лирико-философским «Умолкшим жаворонком».

Ярким примером подобного пути служит творчество **Ивана Елагина** (1918—1987).

Первые книги стихов И. Елагина «По дороге отсюда» (1947) и «Ты, мое столетие» вышли в Мюнхене еще в конце 40-х годов. В последующие годы были опубликованы его сборники «По дороге отсюда» (новый вариант, 1953), «Отсветы ночные» (1963), «Косой полет» (1967), «Дракон на крыше» (1973), «Под созвездием топора» (1976), «В зале Вселенной» (1982), «Тяжелые звезды» (1986), «Курган» (1987, посмертно).

Основные мотивы его произведений — нелегкие жизненные испытания, долгие дороги войны, тоска по родине, боль утрат, жизнь и смерть, природа и любовь, судьбы искусства и его творцов. Во многом перекликаясь с такими поэтами, как К. Симонов, А. Сурков, А. Твардовский, И. Елагин поднимается до экзистенциального осмысления трагедии бытия и (в позднем творчестве) преодоления трагического мироощущения.

Говоря о войне, поэт не ограничивается изображением злобных картин разрушений, горестных утрат, а осмысливает ее как трагедию России и всего израненного мира. В стихотворениях «Уже последний пехотинец пал...», «Осада» и др. поэт наделяет драматизмом обыкновенные приметы войны. «Свидетелями бедности становятся и груды шпал, и проволока, что «вянет на заборе», и «танк, торчащий из воды», и «мост, упавший на колени» (т. е. взорванный), и «чугунные копыта обреченных оград».

Уже первые книги И. Елагина — приговор своей эпохе и своему времени:

Скабречно каркнув, пролетает грач
Над улицами, проклятыми Богом,
Над зданиями, рвущимися вскачь
Навстречу разореньям и поджогам...

(«Скабречно каркнув, пролетает грач...»)

Поле в рубцах дорог:
Танки прошли по полю.
Запертое в острог,
Рвущееся на волю —
Ты, мое столетие!

(«Бомбы истошный крик...»)

И не случайно вслед за этим поэт обращается к трагической участи репрессированного отца и собственной скитальческой судьбе (поэма «Звезды»).

Ну а звезды. Наши звезды помнишь?
Нас от звезд загнали в погреба.
Нас судьба ударила наотмашь,
Нас с тобою сбילה с ног судьба!..
В наше небо били из орудий,
Наше небо гаснет, покорясь,
В наше небо выплеснули люди
Мира металлическую грязь!
Нас со всех сторон обдало дымом,
Дымом погибающих планет.
И глаза мы к небу не поднимем,
Потому что знаем: неба нет.

«Неба нет» — почти дословное повторение мыслей Заратустры и Раскольникова. Обращаясь к Всевышнему, Елагин открыто бросит ему вызов:

Во имя человеческой тоски
Мы отречемся от Твоей опеки,
Чтоб драться вновь за рыжие пески,
За облака, за голубые реки!

(«Кому-то кто-то что-то доказал...»)

Жизнь в Америке не могла изменить поэзии Елагина. Поэт вновь отказывается принять окружающее, только на этот раз разрывы снарядов заменяет канонада джаза, а сгоревший танк и мост — небоскребы и огни огромного города («Дождь бежал по улице на цыпочках...», «В Гринвич Вилидж»):

Всю ночь музыкант на эстраде
Качался в слоистом дыму.
И тени по-волчьему, сзади
На плечи кидались ему...

Я пальцами в такт барабаню,
Я в такт каблуками стучу,
Я тоже со всей этой дрянью
В какую-то яму лечу.

Еще более страшная картина нарисована в стихотворении «Небоскребы упрятались в марево...»

Эти кубы, параллелепипеды
И углы, и бетонные плиты!
Тень! С тобой из орбиты мы выбиты,
Тень! В чужую орбиту мы вбиты.

Елагин охотно пользуется сюрреалистическими образами, помогающими передать абсурдность мира, ужас бытия:

Я сначала зашел в гардероб,
Перед тем как направиться в зал,
Сдал на время мой крест и мой гроб,
И мой плащ, и кашне мое сдал.

Елагин создает тот нервный ритм, которым позже блестяще овладели поэты-шестидесятники:

Кругом какие-то темные шашни —
Страшно!
Заревом страшным окно
закрашено —
Страшно!

И чего я мытарюсь?
Пойду к нотариусу,
Постучу в дверь его.
Войду и скажу:
— Я хочу быть деревом!
Я хочу. Чтоб было заверено,
Что такой-то — дерево,
И отказался от человеческих прав.

Обобщенным образом мира цивилизации стало само название книги — «Дракон на крыше». Сказочный дракон сравнивается с вертолетами на крыше небоскреба. Он «сгреб девчонку», надсмехался над своим бывшим победителем Святым Георгием, назвав идолом болтовней. Впрочем, ритм стихотворения позволяет увидеть и долю насмешки над страшилищем, хвастливо заявляющим:

Вот сейчас взмахну крылами —
Отходи поскорей!
На три метра свищет пламя
Из ноздрей, из ноздрей.

Картины «хаоса Божьего экспромта» И. Елагин перемежает поэтическими рассказами о силе жизни. Этому способствовал и энергичный ритм стиха, и просторечие неунывающего лирического героя. Таково стихотворение «Вот она — эпоха краха... Поэт называет эпоху и пряхой, и свахой, и шлюхой, и запивохой, и эпохой смеха.

И вот с этой-то эпохой
Я по свету трюхаю —
Если плохо — с хлебной крохой,
Хорошо — с краюхою!

Елагин, как никто другой, мог увидеть красоту мира и бытия, набросать в стихотворении пейзаж улицы, леса, дня, эпохи. В его стихах одновременно и тяга к импрессионистичности, и к малявинско-кустодиевской сочности красок («Я люблю определенности, / Красности или зелености...»). Луна то «небесный подкидыш», то «по капле стекает с весел», то «зеленым ножом перерезает крышу», лужицы дождя сравниваются с цинковыми мисками, а сам дождь «бежит по улице на цыпочках».

Живя в Соединенных Штатах, Елагин чуть ли не в каждом стихотворении вновь и вновь возвращается в Киев, в Москву, на Родину. Он неоднократно подчеркивал неестественность своего пребывания в Америке, называл себя «человеком в переводе», отрицался от принадлежности к эмигрантской литературе: «Меня называть эмигрантским / Поэтом — какая мура!» («Привыкали мы

якую ересь...»). Ему свойственно органическое, живущее в самой глубине души чувство родины, боль за нее, переданная им в емких образах «тяжелых звезд» в «созвездии топора» и одновременно ничем неодолимая тоска по ней («Мне незнакома горечь ностальгии...»).

В своих поздних сборниках поэт сумел преодолеть разъятость, расщепленность современного человека красотой: «И мне теперь от красоты не спится, / Как не спалось когда-то от тоски». Перед смертью Елагин написал четверостишие, которое завещал опубликовать после своей кончины:

Здесь чудо все: и люди, и земля,
И звездное шуршание мгновений.
И чудом только смерть назвать нельзя —
Нет в мире ничего обыкновенней.

Продолжателем самых глубинных процессов литературы серебряного века, стремившейся к постижению внутреннего смысла слова, и предшественником поисков отечественных постмодернистов был **Николай Моршен** (настоящая фамилия — Марченко, 1917—2001).

В 1944 году вместе с отцом Николаем Владимировичем Марченко, впоследствии известным романистом (псевдоним Н. Нарок), оказался в Германии. «Загадочную» нерусскую фамилию Моршен выбрал, чтобы избежать репатриации. С 1950 года и до самой смерти жил в Калифорнии (США).

Печататься Моршен начал в 1948 году. Он выпустил всего пять авторских сборников: четыре за рубежом («Тюлень», 1959; «Двоегочие», 1967; «Эхо и зеркало», 1979; «Собрание стихов», 1996) и пятый на родине («Пуще неволи», 2000).

Через все творчество поэта проходит мысль о свободе, о противопоставлении фатуму, «страшному миру» XX века. Моршен даже вступает в полемику со своими предшественниками, поэтами «парижской ноты», обвиняя их в слабости («Ответ на ноту»). Он настойчиво ищет антитезу железному веку, призывая пойти вместе с ним «на самый дальний край земной, забыв, что нет такого края»:

Мы сядем рядом на обрыв
И свесим ноги непременно,
Их до колена погрузив
В поток несущейся вселенной.
Мы будем верить тишине,
Вдыхать космические ветры,
Следить летящие вонне
Секунды, звезды километры.

(«Исход»)

Сборник «Тюлень» завершается стихотворением «1943», одним из персонажей которого крестьянин-торговец на рынке оккупированного Киева подходит к букинисту и «выбирает наугад» томик с надписью «Тютчев», где «кто-то подчеркнул до дыр: «Счастливы, кто посетил сей мир/ В его минуты ро-ко-вые...»

Так в поэзию Н. Моршена входит тема космоса, судьбы вселенной: «Среди туманностей цепных / Летит, кружит, поет Земля, Окутанная дымкой Слова».

Поэт ведет сам с собой спор о смерти и бессмертии. Он понимает, что от смерти не убежишь «Хоть круть, хоть верть», что «нахлынет смерть из темноты» («Осенний жалуется норд»). Но тут же говорит, что можно «свой перешагнуть предел». В соответствии антропософской теорией, вобравшей в себя и понятие кармы (перевоплощения душ), Моршен, обращаясь к «Душе», говорит «Ведь оба мы не умираем». Исчезает тело, а душа идет «назад за новым пилигримом». В свете этой мысли писателя становится понятно название его второй книги: «Я смерть трактую не как точку — / Как двоеточие» («Шагаю путаной дорогой»).

Все творчество Н. Моршена пронизывает тема личности, ее выбора и свободы. «За каждой гранью свое мирозданье», — утверждает поэт в одном из стихотворений. «Все непохожи друг на друга», говорит он в другом. Неприятие унифицированности людей звучит в стихотворении «Цветок». Однако эгоизм-индивидуализм чужд поэту, о чем он прямо говорит в стихотворении «Поиски счастья», интересного своим графическим построением:

Где Я выходит на первый план,
Там только скука, туман, обман
рождение — Яйцеклетка
жизнь — Ярмо
любовь — Яд
смерть — Ящик

А в том, где я на заднем плане,
Есть или счастье, иль обещанье:
Рождение — воля
Жизнь — стихия
Любовь — семья
Смерть — вселенная.

Начиная со стихотворения «Раковина» (в первой книге поэта), тема включенности человека в природу сопрягается у Н. Моршена с темой поэта и поэзии. Образ погибшего О. Манделштама, преодолевшего стихами тяжесть земной оси и победившего время, олицетворяет у Моршена искусство («Былинка»). Поэт, утверждает Н. Моршен, как и волк, «уходит от любой дрессировки,/ как велит генетический долг» («Волчья верность»).

В «Многоголосом пересмешнике», открывающем сборник «Эхо зеркала», пение птиц сравнивается с поэзией: «Есть птица — имб, есть птица — дактиль, но птица-рифма — только он». В стихотворении «Все то, что мы боготворим» Н. Моршен сравнивает строку с вихрем, пламенем, рекой и утверждает, «что в ней, в одной строке, без смерти, может быть залог».

Поэт, по Моршену, связующее звено живой природы и вечности.

Слова для поэта — табуны лошадей («У словарей»), «стук спондея» и «пиррихия разбег» («Я свободен, как бродяга»). Даже закат «но небу сеет письменами» («Закат»). В стихотворении «Умолкнувший жаворонок», давшем название циклу новых стихов, Моршен, размышляя о судьбе поэтов и своей собственной, говорит:

Не сползать с зенита чтобы,
А кончину встретить в лоб,
Песней самой высшей пробы,
Самой чистой... Хорошо б!

Слово, по мысли Н. Моршена, переводит на человеческий язык голос природы, является ключом к сезаму вечности («Недоумь — слово — заумь»).

Присматриваясь к словам, Моршен находит в слове «небытие» слово «быть»; в «глухоте» — «ухо», в «педанте» — «Данте». Диалектику природы он стремится передать «диалексикой» («К словам я присмотрюсь...», «Часть и целое»). Разделяя привычные слова на слоги, поэт возвращает им первозданный смысл: свое-волье; под-снежник, боли-голов, чаро-действие, благо-даря, оче-видным и т. п. А если и этого оказывается мало, то создает необычные новые словосочетания: «не водопад — а водокап, не травостой — траволяг»; «дух птициановый»; «снежновости»; «снеголым-голо»; «на елочке снеговоздики, снеголочки»; «снеграфика, снеготика».

Несокрушимый оптимизм, редкий для поэзии русской эмиграции, вызвал к жизни и особые художественные формы поэзии Н. Моршена.

Ритмику Н. Моршена при всей ее традиционности отличает динамическая энергия, создаваемая четкими повторами ударений в параллельных стихах, короткими фразами, нарастанием от сборника к сборнику использований тире, вопросов, восклицаний.

Живая жизнь передается олицетворениями и метафорами: «месяц — мамонт со светящимся клыком», «тростник отточен словно забля», «уходит осень по тропинке», «оставляют метели свою капиталь», «земля под дождем от страха мякла», «ручей — поэт подпочвенный», «галки выются, как слова», «луна, разжиревшая за день», «тень — кошка», «парчой тропу одели огнелистые дубы», «клены перелистывали многотомный свод небес». Во всех этих

олицетворениях и сравнениях природа, человек, поэзия слиты воедино.

Радостность, светлость обеспечивают стиху Моршена и виртуозные рифмы (искусница — златокузница, рассказывай — топчавый, ерепенится — смиренница, озером — прозелень, такт — смарагд, изумруд — не замрут), и фонетические повторы внутри одной строки или строфы.

Один из ярких поэтов «второй волны» русской эмиграции **Валентина Синкевич** (род. 1926, Киев). В 1942 году она была принудительно отправлена на работы в Германию. После войны находилась в лагере для перемещенных лиц, а в 1950 году переселилась в США.

Ей принадлежат сборники стихов «**Наступление дня**» (1978), «**Цветение трав**» (1985), «**Здесь я живу**» (1988), «**Избранное**» (1992), «**На этой красивой и страшной земле...**» (Москва, 2004).

В своем творчестве В. Синкевич проделала путь из одиночества (среди поэтических образов ее первой книги туман, медленно плывущая река, «топкая гладь души», «задохнувшаяся улица»; лишь телефон связывает лирическую героиню с людьми) к приятию мира, утверждая, что нельзя жить, «не заметив узорчатость платья / мотыльков, и зверей и деревьев, / Всей земли нашей крепкое братство: / шерсть, и листья, и травы, и перья — / золотое наше богатство!» («Прохожему»).

Поздние стихи В. Синкевич пронизывает чувство сопричастности поэта ко всему происходящему («Может, в этом есть нечто странное...» и др.).

Если в ранних стихах поэтесса звучал «плач по зверю», то в позднем своем творчестве она утверждает возможность «сплава зверей с людьми» («В тесном доме моем находят приют звери и люди...»).

«Нам заказано не быть / Нам — быть!» — пишет В. Синкевич в стихотворении «Быть». Силу для такой пушкинской умиротворенности в трагическом XX столетии поэтесса черпает из веры Слово («Вокруг чужая речь, своя ли...»), в «стихотворение» («Пора принять нам жребий свой...»). Мы «плакали, днями работали, а к звездам шли по ночам», — пишет она в другом стихотворении.

Сквозные образы поэзии В. Синкевич — костер, звезда и книги. Именно они придают ее стихам суровый оптимизм и философскую глубину («Огонь» и др.). Чтобы напрячь, активизировать читательское восприятие, поэтесса в позднем творчестве усложняет синтаксис и ритм, порой пользуется белым стихом, «не заботясь, чтоб стих был гладок и голос красив».

Поэт, прозаик, переводчик **Иван Буркин** (род. 1919), будучи на фронте в 1941 году, попал в плен, находился в лагерях военнопленных и перемещенных лиц. В 1950 году эмигрировал в США. После окончания аспирантуры Колумбийского университета (Нью-Йорк)

поблтал в различных американских университетах в Нью-Йорке и Калифорнии.

Первые стихи были напечатаны в 1938 году на родине в Саранске. За границей печатался в журналах и альманахах «Грани», «Мосты», «Перекрестки», в ряде газет на русском языке. С 1988 года активно печатается и издается на родине.

И. Буркин — автор 12 сборников стихов: «Только ты, Мюнхен» (1947), «Путешествие из черного в белое», «Рукой небрежной» (оба — 1972), «Заведу словами», «13-й подвиг» (оба — 1978), «Голубое с клубым» (1980), «Луна над Сан-Франциско» (1992), «Путешествие на край абсолютного сна» (1995), «Возмутительные пейзажи, лабиринт и так далее» (1996), «Сонеты сумасшедшего» (2005), «Здравствуй, вечер» и «Берег очарованный» (оба 2006). Шесть последних изданы на родине.

На творчество поэта оказали влияние различные авангардистские традиции: с одной стороны, «прыжки воображения» в стихах И. Хлебникова (о чем И. Буркин сказал в эссе 1996 года «Цветок на могилу Хлебникова»), с другой — эксперименты в области свободного стиха (верлибра), с третьей — абсурдизм и ирония обериутов.

Лирический герой И. Буркина живет яркой жизнью, категорически неприемлет стандартное мышление, позу, высокий стиль; пронизывает над любой «красивостью».

Образы Буркина оригинальны, порой нарочито алогичны, но всегда зримы. Слово для него «не хозяин, слово — лакей». В его стихах пространство «ревет как медведь на мачты и на капитана», «арбуз... на солнышке греет живот», телефонная трубка «точь-в-точь как только что родившийся щенок лежит на животе телефо-

В одном стихотворении адрес скитается вместе с лирическим героем, в другом — автор «едет в мемуары», а навстречу ему «мчитесь старина», в третьем — «одинокое, бездомное, оторвавшееся или потерявшее своего хозяина» имя летает по комнате «как огромная бабочка», вглядывается в портреты на стене и чего-то ожидает.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Тема родины в поэзии «второй волны» русской эмиграции.
2. Художественный мир И. Елагина.
3. Художественные средства в позднем творчестве И. Елагина.
4. Символика заглавий в творчестве И. Елагина и Н. Моршена.
5. Тема поэта и поэзии в творчестве И. Елагина и Н. Моршена.
6. Эволюция художественных средств в поэзии Н. Моршена.
7. Поэзия В. Синкевич.
8. Художественный метод И. Буркина.
9. Поэзия альманаха «Встречи» («Перекресток») как выражение основных тенденций поэзии «второй волны» эмиграции.

Литература

Агеносов В. В. К проблеме изучения литературы «второй волны русской эмиграции // Записки Русской академической группы в США Т. XXXI. — Нью-Йорк, 2003.

Агеносов В. В. Литература русского зарубежья (1918—1996). М 1998.

Агеносов В. В. Слово Николая Моршена // Моршен Н. Пуше неволи. — М., 2000.

Агеносов В. В. Слово о русском богатыре Иване Буркине Буркин И. Берег очарованный: Стихи. — М., 2006.

Витковский Е. В. Состоявшийся эмигрант // Елагин И. Собр. В 2 т.— Т. 1. — М., 1998.

Грищенко А. Николай Моршен. Пуше неволи // Новый журнал Нью-Йорк, 2001. — № 223.

Зайцев В. А. Творческие поиски русских поэтов «второй волны эмиграции // Филологические науки. — 1997. — № 4.

Словарь поэтов русского зарубежья / Под ред. В. Крейда. — СПб 1999.

Литературный процесс 50—80-х годов

Литературно-общественная ситуация и развитие прозы

Литературный процесс второй половины XX века принципиально отличается от предшествующего периода (30—50-е годы). Если тогда основной характеристикой литературы была очевидная оппозиционность реализма и модернизма, очень острая в 20-е годы, ослабевающая в 30-е и почти исчезнувшая к середине века, породившая в то же время феномен социалистического реализма, то следующий период литературного развития (особенно в 50—60-е годы) не был отмечен противостоянием каких-либо эстетических систем. Это связано в первую очередь с тем, что своего рода результатом литературного (и внелитературного, социально-политического) развития 20—50-х годов стало формирование монистической концепции советской литературы¹, исключавшей существование какой-либо эстетической системы, помимо соцреализма, что отменяло саму возможность эстетической или идеологической оппозиционности.

Движение литературы определяли обстоятельства другого рода. Это было познание разных сторон национального бытия и национальной судьбы в исторических реалиях XX века. В эстетическом плане это было возвращение к реализму, постепенный уход от канона социалистического реализма, как он сложился к началу 50-х годов; в плане когнитивном, познавательном — это было постепенное движение от сформировавшейся тогда же соцреалистической мифологии к постижению действительных и исторически значимых граней национального бытия.

«Каждая эпоха, — размышлял М. Бахтин, — имеет свой ценностный центр в идеологическом кругозоре, к которому сходятся все пути и устремления идеологического творчества. Именно этот ценностный центр становится основной темой или, точнее, основ-

¹ Об этапах формирования монистической концепции советской литературы см.: Голубков М. М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20—30-е годы. — М., 1992.

ным комплексом тем литературы данной эпохи»¹. Иначе говоря, каждую эпоху имеется свой круг предметов познания, свой круг познавательных интересов»². Таких «идеологических центров» формирующих «свой круг познавательных интересов», в литературе второй половины XX века было несколько. Они сложились в своего рода литературные направления, каждое из которых было определено своим предметом, своей темой, ее углубленной проработкой, исследованием ее социально-исторического генезиса. Это судьба русской деревни, как она сложилась в исторических реалиях XX века; Великая Отечественная война; ГУЛАГ как национальная трагедия; личность современного мыслящего человека, погруженного в повседневность и одновременно стремящегося к обретению ориентации в историческом и культурном пространстве. Вокруг этих тем и сформировались основные направления 50–80-х годов: *деревенская, военная, лагерная, городская проза*. Все они развивались в русле реалистической эстетики, которая во второй половине века вновь обнаружила свою продуктивность.

Однако литературу этого периода не исчерпывает лишь развитие реалистических направлений. В 60—70-е годы начинают возникать маргинальные, поначалу нереалистические тенденции ставшие впоследствии значительно более заметными и подготовившие эстетическую почву для экспансии постмодернизма 90-е годы. Это было отступление от реализма, обращение к формам условной образности, к гротеску, к фантастическому сюжету например в прозе Н. Аржака и А. Терца, своего рода предвосхищение сюрреалистической эстетики, представленной, начиная 70-х годов, именами Л. Петрушевской и Ю. Мамлеева. В этот же период создаются первые произведения русского постмодернизма «Пушкинский дом» (1971) А. Битова и «Москва — Петушки» (1970) Вен. Ерофеева. В 70—80-е годы наиболее заметным представителем русского постмодернизма, уже в эмиграции, станет Саша Соколов, автор романов «Школа для дураков» (1973), «Между собакой и волком» (1980), «Палисандрия» (1985).

И все же не взаимодействие между различными эстетическими системами определяло литературу этого периода, но ее проблематика, основные тематические узлы, а также политико-идеологические процессы, которые переживало общество с середины 50-х годов.

¹ *Медведев П.* Формальный метод в литературоведении. — Л., 1928. С. 211. (См. также: *Медведев П. Н.* (М. М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении / Комментарии В. Махлина. — М., 1993. (Бахтин под маской. Маска вторая))

² Там же. — С. 171.

Смерть Сталина (1953) и последовавший затем XX съезд КПСС (1956) затронули все стороны общественной жизни, в том числе и литературу. XX съезд и знаменитый секретный доклад Н. С. Хрущева о культе личности И. В. Сталина и мерах по его преодолению стал поворотной вехой в советской истории. С этого момента и начинается новый период историко-литературного развития.

Условной вехой, определяющей его начало, принято считать рассказ М. Шолохова «Судьба человека», опубликованный в двух номерах газеты «Правда» — последнем за 1956-й и первом за 1957 год. В нем предлагалась новая для советской литературы концепция гуманизма и новая концепция героического. Андрей Соколов воплощает собой типический характер русского советского человека: он участвует в довоенном строительстве, индустриализации, на войне отдает все силы победе и теряет самое дорогое, что у него было: жену и ребенка. Повествователь, встреча которого с Андреем Соколовым и мотивирует композицию произведения — рассказ в рассказе, — замечает в герое следы испепеленности трагическими событиями его судьбы: седина, глаза словно присыпанные пеплом. Это человек, отдавший своей стране все, что имел. Но если он сделал все что мог, то почему ничего не получил взамен, почему он видится повествователю в ореоле скитальца, странника, пилигрима, идущего по своей стране в поисках работы, тепла и пристанища? Почему он нужен лишь Ванюшке, такому же сироте войны, как и он сам — и больше никому? Таким образом, вопрос о безусловном долге человека обществу, стране, государству, народу, поставленный соцреализмом еще в 30-е годы, поворачивается Шолоховым в новом ракурсе: а вправе ли человек, целиком исполнивший свой долг, рассчитывать на ответную заботу, если не на материальное вознаграждение, то хотя бы на социальное внимание, а признание своих заслуг, на безусловное уважение?

Советская литература традиционно утверждала героическое на поле брани, в преображении мира, в противостоянии косным или враждебным историческим обстоятельствам (советский исторический роман), в сопротивлении внутренне сильной личности смертельной болезни («Как закалялась сталь» Н. Островского, «Дорога на океан» Л. Леонова) и т. п. У Шолохова новая концепция героического была воплощена в конкретно-исторических обстоятельствах, менее всего пригодных для героического деяния: в немецком концентрационном лагере. В кульминации рассказа, в противостоянии начальнику немецкого лагеря и другим немецким офицерам, Соколов утверждает свое превосходство, сохраняя в себе неколебимыми собственными нравственными ценностями, оставаясь человеком в нечеловеческих условиях.

От публикации этого рассказа протягивается нить к появлению в «Новом мире» (1962. — № 11) рассказа «Один день Ивана Денисовича» А. И. Солженицына, открывшего тему ГУЛАГа, что было бы

просто немислимо несколькими годами раньше. Иными словами, рассказ М. Шолохова открывал период «оттепели», как удачно определил его названием своей повести И. Эренбург. Этот литературный период, хронологически почти полностью совпавший с политической оттепелью, связан с редакционной политикой и литературной позицией журнала «Новый мир», возглавляемого А. Т. Твардовским.

Без «Нового мира» А. Т. Твардовского невозможно представить советские 60-е. Этот журнал был и знаком, и гарантом, и органом обновления советского общества; книжка «Нового мира» в руках была как бы паролем, по которому узнавали своих. Твардовский проводил политику XX съезда КПСС, проводил точно и решительно, но не позволяя выходы за границы идеологической и литературной свободы, очерченной решениями этого съезда. Именно тогда и возникли слова «шестидесятник», «шестидесятничество» и понятие, обозначаемое ими и включающее в себя целый комплекс политико-идеологических представлений. Это была верность коммунистической идее, отстаивание «идеалов 1917 года», вера в революцию как форму преобразования мира, безусловный ленинизм. Все это сопровождалось резкой и даже бескомпромиссной критикой «культы личности» и уверенностью в ее случайном и нетипичном для социалистического строя характере.

История «Нового мира» Твардовского распадается на два этапа: со второй половины 50-х — до 1964 года (отстранение Хрущева от политического руководства); вторая половина 60-х — до вынужденного ухода Твардовского из журнала в 1970 году. На первом этапе при всей непоследовательности хрущевской политики, ее идеологических зигзагах и колебаниях, положение журнала было достаточно прочным, и его художественная и литературно-критическая направленность была целиком партийной — даже в творчестве Солженицына Твардовский не усматривал явного несоответствия с шестидесятнической идеологией. В брежневское время положение журнала стало почти критическим. После 1964 года Твардовский более пяти лет пытался сохранить прежний курс, борясь с бюрократической реставрацией. Эта борьба закончилась его отстранением¹.

В плане эстетическом «Новый мир» развивал принципы реальной критики, заложенные Добролюбовым. Суть в том, что реальная критика в принципе чужда нормативности. В задачи критика входит судить об обществе по литературе, потому что литература мыслится как уникальный, по-своему единственный источник со-

¹ Образ Твардовского в самые драматические и даже трагические моменты его редакторской деятельности воссоздан А. И. Солженицыным в автобиографической книге «Бодался теленок с дубом».

альной информации: художник заглядывает в такие сферы общественной жизни, куда не проникает взгляд журналиста, публициста, ученого-социолога. Таким образом, новомировцами ставилась перед собой задача выявления объективного общественного эквивалента художественного произведения. В этом смысле главным оппонентом «Нового мира» был журнал «Октябрь», возглавляемый Вс. Кочетовым и ориентированный на прежние социально-политические традиции и соцреалистические эстетико-идеологические предпочтения.

В 1970—1980-е годы место наиболее значимого, интересного и созвучного своему десятилетию издания занял журнал «Наш современник». Комплекс воззрений, с какими обращался к своему читателю «Наш современник», — попытки русской национальной самоидентификации, попытки воспоминания о русской идее через десятилетия национального забвения и беспамятства под знаком интернационализма. Вокруг журнала собрались такие критики, как В. Кожин, М. Лобанов, В. Чалмаев, Ю. Лошиц. Обращаясь к русской истории, общественной мысли и, конечно же, к литературе, журнал пытался выявить, и часто вполне успешно, специфику русского взгляда на мир, отразившуюся в литературе. С точки зрения литературной и общественной роли, его положение наиболее яркого журнала, формирующего комплекс национально значимых литературных и социально-политических идей, было схоже с тем, которое занимал десятилетием раньше «Новый мир». Не случайно оба журнала оказались в эпицентре литературной жизни и оба стали объектом резкой критики — как со стороны литературных оппонентов, так и в официальной партийной периодике.

Современникам, наблюдавшим в течение этих двух десятилетий за литературным процессом, казалось, вероятно, что «Новый мир» 60-х и «Наш современник» 70—80-х годов являют собой полюса литературно-критического процесса. В самом деле, демократизм и интернационализм «Нового мира», социальная активность и прогрессивность в настоящем, социалистическая революция и ленинизм как славная предыстория этого настоящего явно не соответствовали пафосу «Нашего современника», авторы которого были склонны рассматривать в подтексте своих работ советские десятилетия как отнюдь не способствовавшие русской национальной самоидентификации. Оппозиционность и даже враждебность этих течений литературной мысли двух смежных десятилетий была вполне очевидной, хотя оба они принадлежали одной литературе и предопределили характер ее развития — каждая в своем направлении. Poleмика между этими двумя журналами обогащала литературу, увеличивала ее смысловой объем, как бы дополняя проблематику конкретно-исторического ракурса планом вечного, бытийного, просвещенного тысячелетним национальным опытом.

Последовавшие за хрущевской «оттепелью» два брежневских десятилетия уже в середине 80-х годов были названы временем застоя. Оттепель и застой, по сути дела, и характеризуют два вектора общественно-политического развития, которые и влияли на литературный процесс, и отражались в нем.

Конечно же десятилетие Н. С. Хрущева не было «излишне» беральным. Именно на этот период выпали такие события общественно-литературной жизни, как травля Б. Пастернака за публикацию в 1957 году в Италии романа «Доктор Живаго» и присуждение писателю Нобелевской премии (1958); как изъятие органами госбезопасности романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба»; как знаменитая «бульдозерная выставка» художников-авангардистов раздавленная гусеницами тракторов. К концу хрущевского десятилетия все больше обострялись разногласия между молодым авангардистским искусством и политической властью. В 1963 году Хрущев посетил выставку модернистов и авангардистов в Манеже устроил художникам настоящий политический разнос. В. Аксенов и А. Вознесенский тогда же оказались «выволоченными на трибуну перед лицом всесоюзного актива и, имея за спиной все Политбюро и Никиту, размахивавшего руками и угрожавшего»¹, пытались объяснить свои эстетические взгляды.

Подобного рода «заморозки», случавшиеся и в «оттепель», стали определять тенденции общественно-политической жизни со второй половины 60-х годов. Именно на этот период приходится возникновение «третьей волны» русской эмиграции как литературного и политического явления. В сущности, третья эмиграция была порождена двойственностью оттепели, с одной стороны, открывшей возможности выхода из-под гнета как политического догмата, так и соцреалистического канона к новым эстетическим решениям, и модернистским, и реалистическим; с другой стороны, «оттепель» не создала условий для реализации этих возможностей, а наступивший застой сделал их практически невозможными. Писатели, стремившиеся реализовать собственный творческий потенциал, не укладывавшийся в официальное ложе политической и художественной идеологии, видели в эмиграции путь к свободе творчества.

Условной вехой, с которой начинается история «третьей волны» русской эмиграции XX века, можно считать 1966 год, когда был выслан из СССР и лишен гражданства В. Я. Тарсис, одним из

¹ *Зубарева Е. Ю.* Проза русского зарубежья (1970—1980-е годы). — М., 2000. В этой книге содержится подробное исследование литературы русской эмиграции «третьей волны» как целостного и внутренне противоречивого литературного и общественно-политического явления.

первых высказавший идеи русского диссидентства, развитые потом в 60—70-е годы.

Черты личности писателя отразились в его автобиографическом герое, проходящем через все десять томов эпопеи «Рискованная жизнь Валентина Алмазова». Это романтик, подходящий к действительности с точки зрения своего идеала, мучительно переживающий одиночество и неприкаянность, но сознательно выбирающий этот путь, что обрекает его на неприятие современников. Путь художника, говорящего правду, не устлан розами, скорее, приводит идущего к терновому венцу, и все же это путь, избранный аз и навсегда.

У каждого из писателей «третьей волны» был свой путь назад: в 1969 году в Англии остался А. Кузнецов, отправившийся туда в служебную командировку, в 1974-м аресту и последующей депортации подвергся А. Солженицын, который не считал себя иммигрантом, т. е. добровольно выехавшим.

Можно ли считать «третью волну» русской эмиграции, хронологические рамки которой открывает высылка В. Тарсиса (1966) и завершает возвращение в Россию А. Солженицына (1994), явлением целостным с идеологической и эстетической точек зрения, не вполне ясно. В самом деле, опыт Ф. Горенштейна, обладающего безысходно-пессимистическим видением мира, автора глубоких философских экзистенциальных романов и повестей, таких, как «Искушение» (1967) и «Псалом» (1975), рисующих трагическое несовершенство бытия, вряд ли может быть соотнесен с опытом С. Довлатова, находящего комическое в самых, казалось бы, безысходных ситуациях советской зоны или изгнанничества. Скорее всего, целостность «третьей волны» ограничивается лишь общим тогда положением этих писателей вне родины, в то время как внутренние противоречия, художественные и идеологические, были намного сильнее связующих начал.

Литературно-тематическим центром, развивающимся на протяжении всей второй половины XX столетия, была *военная проза*. Свое начало она берет еще в военное время — в повести Л. Леонова «Взятие Великошумска», В. Гроссмана «Народ бесмертен», в творчестве К. Симонова. И все же военная проза как целостное литературное явление, обладающее собственной логикой художественного развития, складывается в 50-е годы, когда публикуется роман В. Гроссмана «За правое дело» (1952), и в 60-е, когда увидела свет трилогия К. Симонова «Живые и мертвые» (1960—1970). Пафос этих произведений определялся желанием показать величайшую цену, которая была заплачена народом за победу. В этом, собственно, и состоял пафос всего творчества К. Симонова, в первую очередь его трилогии «Живые и мертвые», «Солдатами не рождаются», «Последнее лето».

Развитие военной прозы в последующие десятилетия связано с новым писательским поколением, чья юность пришлось на войну и чье гражданское и личностное становление оказалось связанным с фронтом. К этому поколению принадлежали Ю. Бондарев, В. Астафьев, В. Быков, В. Кондратьев, Б. Васильев. В отличие от писателей старшего поколения, эти авторы, изображая человека в войне, ставили в центр внимания нравственную проблематику. Повести Б. Васильева «В списках не значился», «А зори здесь тихие...», В. Астафьева «Пастух и пастушка», В. Кондратьева «Саничка», белорусского писателя Василя Быкова «Сотников», «Обелиск», «Знак беды» знаменовали в 70—80-е годы поворот проблематики военной прозы от военно-политической составляющей, как это было у К. Симонова, В. Гроссмана, к этической. На наш взгляд, самой знаковой фигурой этого поколения был **Юрий Бондарев**. Его имя связано с так называемой «лейтенантской прозой»

Личный опыт военного артиллериста, командира противотанкового орудия, оказался востребован обществом с самого начала хрущевской «оттепели». Известность пришла к Бондареву после публикации повестей «Батальоны просят огня» (1957) и «Последние залпы» (1959). Роман «Тишина» (1962) открыл новую тему — «вживания» в мирную жизнь молодых людей, которые со школьной скамьи ушли на фронт. Они научились воевать, но, вернувшись с войны домой, поняли, что этого мало. Бондарев показал, как трудно совсем еще молодым, сполна отдавшим свой ратный долг людям, жить по иным, нефронтным законам, когда война тянет к себе даже во сне, — может быть, еще страшнее, чем наяву. Бондарев написал роман о поколении, которое едва не стало лишним: победив внешнего врага, оно оказалось бессильным перед внутренним: мальчишки-солдаты, входя без страха в чужие столицы, со страхом, горечью и недоумением возвращались в свою. Сергей Вохминцев, главный герой романа, переживает трагедию ареста своего отца. В этом романе Бондарев как бы формулирует для себя и для читателя основной принцип романического сознания: в частной судьбе личности он находит отражение судьбы национальной, в частной биографии прочитывается биография поколения.

Роман «Горячий снег» (1969) показал общую тенденцию литературы 70-х годов: проза о войне становилась все более горькой. Эта горечь отмечена и в метафоре, давшей название роману. Осознание ценности индивидуального человеческого бытия делает нестерпимым воспоминание о войне. Так изменяется проблематика романа по сравнению, скажем, с повестью «Батальоны просят огня». Писатель, опираясь на конкретно-исторические события, приближается к исследованию бытийной проблематики, показывая, как он сказал в одном из интервью, «ценность жизни, ценность человека там, где бытие становится лицом к лицу с небытием». Панорамность и эпичность романа, параллельные сюжетные линии (гене-

ции Бессонов, сын которого, по-видимому, оказался в армии генерала Власова, противостоящий в страшном диалоге Сталину, нравственное противостояние младших офицеров Дроздовского и Кузнецова), взгляд на одни и те же события из солдатского окопа,

ПП лейтенанта, из генеральской ставки — все это необходимо писателю для осмысления военной, конкретно-исторической проблематики. Но именно с этого момента, с начала 1970-х годов, в творчестве Бондарева все сильнее проявляется стремление к поиску некоего второго плана. Исключительность героической ситуации помогает выявить в ней вечное: трагические отношения между мужчиной и женщиной, жизнью и смертью, бытием и небытием. Именно эти темы станут основными в самом значительном творении Ю. Бондарева — тетралогии «**Берег**» (1975), «**Выбор**» (1980), «**Игра**» (1985), «**Искушение**» (1991).

Для воплощения философской проблематики писатель создает специфическую романную форму. Он ставит в центр романа человека, способного уже в силу своей профессиональной принадлежности и творческого потенциала к постановке бытийных проблем, склонного к философскому мышлению. Это — писатель Никитин («Берег»), художник Васильев («Выбор»), кинорежиссер Крымов («Игра»), ученый Дроздов («Искушение»). Перед нами один и тот же характер, придающий композиционную целостность тетралогии, в нем, как думается, очень сильно автобиографическое нача-

Это преуспевающий человек, полностью реализовавший свой творческий потенциал, не знающий материальных проблем, ведомых простому смертному, получивший почести и признанный на родине и за рубежом, человек абсолютно свободный — и в средствах, и в возможностях, находящий понимание и любовь в семье, богатый друзьями, путешествующий по миру — добившийся своим трудом того, чего был конечно же лишен простой советский человек. Но это положение полного внешнего благополучия контрастирует с мироощущением героя. Перед нами личность глубоко трагического сознания, пессимистического склада мысли. Это страдающий человек, склонный к беспощадному самосуду. Он ищет и находит свою вину там, где другой не увидел бы даже намёка на нее. Идея нравственного поиска, самосуда и самонаказания становится важнейшей для героя.

Именно такой герой и определяет внутренний, философский сюжет романа. Основное действие переводится во внесобытийный ряд, чередование сцен и эпизодов подчинено не столько сюжетной канве, сколько поискам собственной, поначалу едва уловимой для героя вины. Сюжет мотивирован не реальной последовательностью событий — событийный ряд вообще невелик, — но цепью ассоциаций героя, его мучительными попытками выявить исток собственной глубинной неудовлетворенности и собой, и общим состоянием мира, внешне, как казалось тогда, вполне благополуч-

ным. Так в тетралогии входит тема войны, которая является Бондарева точкой отсчета всех нравственных ориентиров.

Но для этого писателю необходимо решить композиционную проблему совмещения двух временных планов: современности (70—90-е годы) и военного времени. В романах она решается несколькими путями, писатель как бы отработывает различные структурные принципы композиции философского романа.

Прежде всего, Бондарев испытывает потребность в сопоставлении двух временных планов, двух эпох: военной и мирной, героической и негероической, и это становится серьезной композиционной задачей. В «Береге» писатель прибегает к наиболее естественному и простому решению — кольцевой композиции: центральную часть романа, в которой рассказывается о нескольких днях молодого лейтенанта Никитина в мае 1945 года, обрамляет композиционное кольцо первой и третьей частей, повествующих о пребывании русского писателя Никитина в Гамбурге, где он встречается с женщиной и узнает в ней немецкую девочку, которую он искренне полюбил тридцать лет назад.

Вовсе не социально-политическая проблематика (противостояние двух систем, политические споры западных немцев с советскими писателями, «бичевание» западного мира, утратившего моральные ценности) оказывается в романе главным. Главное — наказание героя, обретшего, как он понял в Гамбурге, свой берег любви и добра в победном мае и ушедшего от него в своей удачной и внешне блестящей жизни, которая на деле оказалась историей обретений, а трагической потерей идеала всечеловеческой любви. Страшная боль, как будто в сердце распрямилась стальная острая пружина, испытанная героем в самолете, — то самое наказание, результат осознанной бесперспективности собственной жизни. Любовь уже была обретена тогда, а сейчас, встретившись с ней еще раз, Никитин мучительно солгал Эмме, что не узнает ее. Только лишь ему, маститому писателю, дано осознать, что бесконечное ускорение его жизни, превратившее молоденького лейтенанта в преуспевающего современного человека, было движением не вперед, а назад, от однажды обретенного идеала. «Я все время возвращался туда», в прошлое, скажет себе герой, и это открывает ему тайну всепонимания и сострадания, в чем проявляется очень русская черта национального характера, которую Достоевский называл «вселенским началом». Но понять это можно лишь страшной ценой, осознав бесконечное ускорение собственной жизни как тупик и как потерю раз обретенного берега (здесь и раскрывается смысл названия романа): в пограничном состоянии между бытием и небытием герой стремится к «земному, обетованному, солнечному берегу, который обещал ему всю жизнь, впереди», — берегу некогда найденному и утраченному теперь навсегда.

Характерная для философского романа содержательная составляющая была повторена и во втором романе тетралогии — «Выбор». В центре романа также герой, испытывающий потребность в жестком самоанализе. Невероятность случившегося (встреча в Венеции с другом юности и с фронтовым товарищем Ильей Рамзиным, которого он считал погибшим, приезд Ильи в Москву и трагедия его самоубийства) тоже делает необходимым соподчинение двух временных планов: войны и современности. Но композиция «Выбора» иная — она будет повторена в последующих романах тетралогии: ретроспективные части не обрамлены композиционным кольцом, они чередуются с главами о современности, а прошлое дано в свободных ассоциативных связях с современностью. И если «Берег» можно рассматривать как роман об обретении (может быть, иллюзорном, может быть, на грани небытия) собственного берега и любви, то «Выбор» — роман более трагический и пессимистический. В его обширных сюжетно-композиционных связях можно выделить идею отчужденности и взаимного непонимания даже между самыми близкими людьми, жизнь которых внешне кажется абсолютно безоблачной: между Васильевым и его дочерью Викой, Васильевым и Рамзиным, Васильевым и его женой. Но в центре романа — Илья Рамзин, самый трагический герой писателя. Преданный дважды (в 1943 году майором Воротюком, пославшим его на верную гибель, и теперь, сорок лет спустя, собственной матерью, когда она отказалась признать в подтянутом элегантном иностранце собственного сына: «Блудному сыну надо ли возвращаться в святые места?»), утративший всякую надежду нащупать связь «с самим собой в навеки ушедшем прошлом», потерпев поражение «в попытке вернуть лучшие свои годы, что-то оправдать, искупить, помочь, с чем-то проститься», Илья Петрович Рамзин в преддверии самоубийства поднимается до осознания причин своей трагедии: в его судьбе в наибольшей степени выразилось то, что испытывают на себе все герои романа: взаимное отчуждение и пропасть почти экзистенциального непонимания.

В романе надежда преодоления связывается с профессией главного героя — он художник, и его способность к эстетическому восприятию мира может предложить выход. «Не отчуждение, а борьба и надежда» — эти слова автора-публициста отчасти подтверждаются в двух последующих романах. И кинорежиссер Крымов («Игра»), и ученый Дроздов («Искушение») испытывают то же чувство вины, переживают те же сложности внутреннего конфликта с самими собой, что и их предшественники из двух предыдущих романов тетралогии. Однако такой герой воспринимается неоднозначно. Сосредоточенность на себе, на своей внутренней жизни, вполне естественная для мыслящего человека, склонного к беспощадному самосуду, трактуется иногда как самолюбование героя и даже автора: автобиографичность главных героев тетралогии

гии — не в плане внешнего событийного ряда, но в плане внутренней жизни — представляется вполне очевидной¹. Однако для Бондарева интеллектуальность его героя давала возможность значительного расширения содержательного объема военной прозы: поставление двух временных планов, ставшее композиционным принципом романов тетралогии, формировало философские этические аспекты ее проблематики, столь характерные для литературы 70—80-х годов.

Завершение литературного круга развития военной прозы приходится уже на 90-е годы и связано с именем В. Астафьева. Писатель, прошедший войну и глубоко уязвленный войной, показывает ее как явление страшное и антиэстетическое, чуждое самой человеческой природе и божественному замыслу о мире. В последнем романе «**Прокляты и убиты**» (1990—1994), в повестях «**Так хочется жить**» (1995) и «**Веселый солдат**» (1998) конкретно-исторический смысл изображаемых событий военного и послевоенного времени переводится в онтологический план, война показывается с самой ужасной и отвратительной стороны, как столкновение двух в равной степени античеловеческих государственно-политических систем, жертвами которых становятся простые люди как с той, так и с другой стороны. Произведения Астафьева 90-х годов в типологическом плане оказываются близки эпосе В. Гроссмана «**Жизнь и судьба**», в которой события войны трактуются схожим образом.

Вероятно, самым значительным и масштабным явлением литературы второй половины XX века стала *деревенская проза*. Ее история составляет около трех десятилетий — от середины 50-х годов до второй половины 80-х. Это целостное литературное направление, сформированное единством темы, единством объекта, к которому оно было обращено: судьба русской деревни в исторических катаклизмах XX столетия; русский народный характер ситуации ломки извечного национального уклада жизни.

В современном литературоведении утвердилась точка зрения, что деревенская проза возникла на скрещении двух различных литературных тенденций: это очерки писателя и сельского публициста В. Овечкина «**Районные будни**» (1952) и «**Деревенский дневник**» (1956) Е. Дороша. Очерки Овечкина были сконцентрированы на производственных и социально-политических проблемах русской колхозной деревни середины XX века. Дорош же обращался как бы к жанру писем из деревни, заняв позицию не публициста-производственника, но частного лица, сельского интеллигента, в поле зрения которого попадают проблемы общественные, производст-

¹ С такой оценкой романа «Игра» выступил критик И. Дедков в статье «Перед зеркалом, или Страдания немолодого героя» (Вопросы литературы. - 1986. — № 7).

исленные и частные, личные, этнографические, культурно-исторические, психологические. Опыт деревенской жизни середины XX века как бы просвечивался вековой историей русской деревни. Сельский мир предстал как особый уклад бытия и мышления, вместивший в себя социальные, культурные, художественные традиции. Именно в «Деревенском дневнике» впервые выявились темы, которые в последующие десятилетия стали центральными для всей деревенской прозы: отрыв от корней, утрата древней традиции, девальвация в глазах селянина незыблемых ранее духовных ценностей, переориентация на городские стандарты и их упрощенное, внешнее и поверхностное понимание, и, самое главное, девальвация опыта предшествующих поколений в глазах нынешней деревенской молодежи.

Таким образом, произведения Дороша и Овечкина задали основные векторы развития деревенской прозы: социально-производственное и философское, социокультурное. Эти два направления развивались параллельно, часто совмещаясь друг с другом.

Социальные корни деревенской прозы следует искать в том, что в аграрной стране, каковой и была Россия в начале XX века, именно крестьянство стало классом, на долю которого выпали самые тяжелые испытания. Не только войны, внешние и внутренние, приводили к сокращению числа жителей русской деревни. Классовая политика советского государства и в первую очередь раскулачивание и коллективизация, пришедшиеся на рубеж 20—30-х годов, привели к тому, что подорванной оказалась сама социально-экономическая и демографическая основа русской деревни. Представление об этом дает, в частности, рассказ А. Солженицына 90-х годов «Абрикосовое варенье». Мир деревни утратил внутреннее согласие с самим собой, отвергнув патриархальные нормы бытия как «дедовские» и устаревшие и не восприняв новых. Образовался некий культурный и нравственный вакуум, выйти из которого оказалось очень непросто. Это обстоятельство определило один из важнейших аспектов проблематики деревенской прозы: ориентация человека, выбитого исторической ломкой деревни из привычных, традиционных форм сельского бытия, в новом социокультурном пространстве между городом и деревней в поисках нравственных и бытийных ориентиров. Драматическое положение такого человека исследует в своих рассказах В. М. Шукшин.

Но этим не исчерпывается вся совокупность проблематики деревенской прозы. Это литературное направление сконцентрировало в себе величайшее усилие народной памяти, создав образ навсегда ушедшей русской деревни, воплотив в нем выработанный столетиями существования русской цивилизации идеал. Этот идеал воплотился в образе русской Атлантиды (Матёры), уходящей под воду и уносящей с собой несметные богатства крестьянского

опыта, философского, бытийного, онтологического, созданном в повести В. Распутина «Прощание с Матёрой» (1976).

Наиболее интенсивный период в развитии деревенской прозы приходится на 60-е годы. Почти одновременно, в 1966 году, публикуются повести, предложившие два разных варианта интерпретации русского национального характера: «Живой» (1966) Б. Можая и «Привычное дело» (1966) В. Белова. Если Белов, при всей укорененности своего героя Ивана Африкановича Дрынова в социально-исторических обстоятельствах современной колхозной деревни, обращает все же внимание на бытийную, онтологическую сущность национального сознания, то Федор Кузькин, герой Можая, демонстрирует в первую очередь выносливость, изобретательность, хитрость, способность противостоять деревенскому колхозному бюрократизму в нелепых и алогичных условиях колхозного строя — в сущности, он демонстрирует социальную активность в тех ее формах, которые могут быть доступны рядовому бесправному колхознику советской деревни. Две эти повести, пришедшие к читателю в один год, как бы дополняли друг друга и спорили между собой. Иван Африканович воплощал те грани национального характера, которые, обладая несомненным нравственным, человеческим потенциалом, не могли реализоваться в социальных условиях советской деревни. Кузькин, напротив, включившись в острую борьбу за существование, неизбежно утрачивал те качества характера Ивана Африкановича, которые были связаны с поэтическим одушевлением природы и мироздания, с восприятием собственного бытия как укорененного в природной и социальной традиции постоянной и не меняющейся крестьянской жизни.

Несомненна схожесть социального и исторического опыта персонажей В. Белова и Б. Можая — фронт, ранения, колхоз, неудачные попытки выхода из него. Но в «Привычном деле» присутствуют как бы два пространства, два хронотопа: природный мир деревни, живущий по вековому ритуалу, который героем воспринимается как естественный и органичный и читается им как нескончаемая книга родового бытия, — с одной стороны; с другой — чуждый и враждебный мир, начинающийся за линией деревенского горизонта. Иван Африканович черпает силы для противостояния нищенскому колхозному существованию в природном мире русской деревни.

Иной предстает жизненная позиция Живого. Его конфликт с «руководством» — Гузенковым — обусловлен тем, что он не желает вытягиваться перед колхозным чиновником. Кузькин отстаивает перед ним свое право на самую нематериальную ценность — чувство собственного человеческого достоинства, которым он не желает поступиться. Эти два характера, при всей их полярности, выступали как взаимодополняющие.

Следующим этапом в развитии деревенской прозы стало обращение к коллективизации как к одной из наиболее трагичных страниц истории русской деревни. В рамках деревенской прозы как литературного течения второй половины XX века повесть Залыгина «**На Иртыше**» (1964) стала первой, обращенной к этому периоду.

И все же тема коллективизации стала центральной уже в 70-е годы. В 1972 году публикуются «**Кануны**» В. Белова, в 1977 году — первые книги эпопеи Б. Можая «**Мужики и бабы**». Полностью это произведение не могло быть пропущено советской цензурой, поэтому оно увидело свет в несокращенном варианте лишь на рубеже 80—90-х годов.

Кульминацией той линии развития деревенской прозы, которая начала свое начало с очерков Овечкина и продолжилась конкретно-историческим исследованием переломного момента жизни русской деревни — коллективизации, — стала тетралогия Ф. Абрамова «**Пряслины**» (1958—1978), эпическое четырехтомное повествование, обращенное к русским крестьянским судьбам колхозной деревни военного времени и последующих десятилетий, вплоть до 70-х годов.

Именно четвертая книга этой эпопеи, «**Дом**» (1978), обнаружила некую новую закономерность в развитии деревенской прозы, выявившуюся ко второй половине 70-х годов. Оказалось, что судьбы лучших героев как бы непродолжимы в новой исторической ситуации, что их характеры исчерпаны прошлыми десятилетиями, на которые пришлось самые суровые испытания народной судьбы: коллективизация, раскулачивание, война, послевоенное восстановление народного хозяйства. Даже Михаил Пряслин, любимый герой Абрамова, не выдержал испытания нового времени, не смог найти себя в новой исторической ситуации, когда вопрос о хлебе насущном был хоть как-то решен, когда голод и физические лишения остались в прошлом, как страшное воспоминание, а деревня обезлюдела, отдав городу свою молодежь, и смирилась с той мыслью, что именно город и городской образ жизни несет с собой высшие ценности в новой, урбанистической цивилизации и общечеловеческие ценности вообще. Именно этому агрессивному напору новой городской жизненной стандартизации, воспринятой деревней во внешнем ее проявлении (мода, магнитофон, музыкальные записи западной эстрады и т. п.), герои Абрамова, Белова, Залыгина не смогли что-либо противопоставить — ни в контексте историческом, ни в окружении собственной семьи. Напротив, на авансцену выдвинулись персонажи совсем иного рода: представители молодого поколения, выросшего в деревне, воплощали собой пошлость, цинизм, хищность, бесстыдство. Это была Алька из одноименной повести Ф. Абрамова, Нелли из «**Плотницких рассказов**» В. Белова. Десять лет спустя, уже в середине 80-х годов, завер-

шил галерею образов подобных личностей роман В. Белова «Все впереди», который содержал в себе картину полной деградации человека, утратившего связь с деревней и не нашедшего нравственной и бытийной опоры в городе.

В результате своего литературно-исторического развития деревенская проза обнаружила очень большой зазор между выстраданным идеалом русской деревни, пронесенным через все немыслимые исторические испытания, ниспосланные ей в XX веке (империалистическая и Гражданская войны, раскулачивание, коллективизация, Великая Отечественная война, послевоенные голодные годы, когда колхозники трудились практически бесплатно), и современной реальностью, которая не только не востребовала этот идеал, но, не заметив, отвернулась от него. Где и в чем была причина этого зазора?

Ответ на этот вопрос дает в первую очередь творчество В. М. Шукшина (см. *монографическую главу*).

Деревенская проза 50—80-х годов сделала предметом изображения сельский мир, находящийся в состоянии трагического разлада с самим собой. В. Шукшин показал сельского человека, разрывающегося между двумя мирами — городом и деревней; Ф. Абрамом призывал своих односельчан вернуться в Дом, выстроенный предшествующими поколениями русских крестьян. Но трагичнее всего был взгляд В. Распутина, который констатировал, что деревенского Дома больше нет: это уходящая под воду Матёра.

Повесть В. Распутина «**Прощание с Матёрой**» (1976) стала своего рода катарсисом той исторической драмы, которая постигла русскую деревню в XX столетии. Это, безусловно, вершина той историко-литературной «галактики», которую являет собой деревенская проза. Конкретно-исторический сюжет повести (затопление в связи со строительством гидроэлектростанции деревни Матёра) пронизан глубочайшим символическим смыслом: это, в сущности, образ русской Атлантиды, русской деревни, которая не смогла вынести исторических потрясений XX века и на наших глазах погружается в пучину вод — навсегда. Повесть рассказывает о мучительном прощании жителей Матёры со своим Домом, в котором прожиты не десятилетия — столетия, с Землей Обетованной, созданной русской деревенской цивилизацией, с ее идеалом, быть может, никогда не состоявшимся, но от этого ни чуть не менее значимым и драгоценным.

«Прощание с Матёрой» завершает круг развития деревенской прозы: В. Распутин показал, что в пучину вод или в спасительный укрывающий туман ушла русская деревня, ее культура, то есть то, что было предметом изображения деревенской прозы. Подтверждением тому десятью годами позже стала его же повесть «**Пожар**» (1985), где описывается жизнь после того, как Матёры не стало.

Типологически близка к «Пожару» повесть В. Астафьева «**Печальный детектив**» (1986). В центре обеих повестей — герои, представляющие сходный тип личности: это думающие, образованные, склонные к рефлексии над самыми глубинными философскими вопросами люди. И Иван Петрович, шофер из Сосновки («Пожар»), и милиционер Леонид Сошнин («Печальный детектив») уязвлены вселенским разгулом зла, катастрофическим падением нравов, утратой и обществом, и человеком нравственных ориентиров, тотальной дезориентированностью в бытийном, онтологическом пространстве. Оба героя поглощены поиском корней зла в человеческой природе.

Автору «Пожара» корень зла видится в море, затопившем Матёру; в «Печальном детективе» зло мыслится как некая иррациональная субстанция человеческой природы, разгадать которую не в силах автор и герой: ...ждало и готовилось к действию зло. И однажды отворилась выюшка в душной трубе, вылетел из черной сажи на метле веселой бабой ягой или юрким бесом диавол в человеческом облике и принялся горами ворочать. Имай его теперь милиция, бэса-то, — созрел он для преступления и борьбы с добрыми людьми, вяжи, отымай у него водку, нож и волю вольную, а он уж по небу на метле мчится, чего хочет, то и вытворяет».

Произведения середины 80-х годов, завершающие круг развития деревенской прозы, обнаружили чуть ли не космический вакуум нравственных связей, онтологических ориентиров, человеческих отношений, образовавшийся накануне краха советской системы, и связали его с гибелью русской деревни как цивилизационного феномена, гибелью, которая тоже была спровоцирована этой системой. Человеческая душа предстала перед ними какместилище добра и зла, иррациональная по своей сути, лишенная связью с родовым целым, утраченным ныне.

Еще один ракурс исторически сложившегося культурного и бытийного уклада национальной жизни открывала *лагерная проза*. Эта тема заявлена в русской литературе поэмой А. Ахматовой «**Реквием**» (1935—1940, опубликована в 1987). Главным произведением, формирующим центральный комплекс тем лагерной прозы, стал «**Архипелаг ГУЛАГ**» А. И. Солженицына.

Тематически близкими к лагерной прозе оказываются произведения 60—70-х годов, обращенные к самой социально-политической ситуации сталинского времени, к мироощущению человека, живущего под гнетом ожидаемого ареста: «Московская улица» Б. Ямпольского, воспроизводящая экзистенциальный ужас ожидания беспричинного ареста, «Дом на набережной», «Время и место» Ю. Трифонова, «Ночевала тучка золотая...» А. Приставкина, «Дети Арбата», «Тридцать пятый и другие годы» А. Рыбакова, «Белые одежды» В. Дудинцева, «Погружение во тьму» О. Волкова.

Проблема ориентации человека в историческом пространстве поворачивалась вопросом о соотношении частного и исторического времени в прозе Ю. Трифонова (1925—1981). Его герой стремился к обретению своего места в историческом пространстве национальной жизни. «Моя почва — это опыт истории, все то, чем Россия перестрадала», — скажет любимый герой Трифонова, историк и писатель Гриша Ребров из повести «Другая жизнь».

Прозу Трифонова часто называли городской — во-первых, вероятно, по аналогии с деревенской, во-вторых, потому что Трифонов как серьезный писатель, идущий по своему и очень индивидуальному пути, заявил о себе в «московском» цикле повестей «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971). Здесь Трифонов обрел свою тему — частный человек на перекрестках исторического времени. Она становится центральной и едва ли не единственной для всего последующего творчества. Недаром героем повести «Другая жизнь» (1975) становится профессиональный историк. В этой повести Трифонов делает одно из самых существенных художественных открытий своей прозы: выводя историю из сферы научных исследований и учебников, имеющих весьма опосредованное отношение к сегодняшнему дню, он показывает историческое время как актуальное, присутствующее в настоящем.

Тема истории, пропитывающей современность, дополняется пристальным интересом к сталинскому периоду, к исследованию социально-политических предпосылок создания репрессивного режима (повесть «Дом на набережной» (1976), роман «Время и место» (1981), неоконченный роман «Исчезновение», опубликованный в 1987 году, спустя шесть лет после смерти писателя). Юрий Трифонов был писателем, для которого проблема времени была самой болезненной проблемой человеческого бытия. «Увидеть, изобразить бег времени, понять, что оно делает с людьми, как все вокруг меняет, — в этом видел он свою творческую задачу. — Время — таинственнейший феномен, понять и изобразить его так же трудно, как вообразить бесконечность... Но ведь время — это то, в чем мы купаемся ежедневно, ежеминутно... Я хочу, чтобы читатель понял: эта таинственная «времен связующая нить» через нас с вами проходит, что это и есть нерв истории»¹. Все его герои так или иначе связаны с временным потоком, с этим «нервом истории», осознают они это или нет. Их жизнь, частное бытие «просвечивается» историческим временем подобно тому, как, например, человеческая рука просвечивается рентгеновскими лучами под медицинским аппаратом.

Своего рода продолжением прозы Трифонова, по крайней мере, городского, московского аспекта ее проблематики, стало твор-

Литературное обозрение. — 1977. — № 4. — С. 101.

чество «сорокалетних» писателей. Людям военных и послевоенных лет рождения на рубеже 70—80-х годов, когда их поколение входило в литературу, было около сорока — отсюда и такое определение этой писательской генерации. Их творчество было не столько продолжением трифоновского взгляда на мир, сколько полемикой с ним. В сущности, «сорокалетние» предприняли радикальное разрушение идеологии своего предшественника. Они, в отличие от Трифонова, утверждали не наличие нитей, проходящих сквозь толщу исторического времени и укореняющих в нем человека, но принципиальное отсутствие самой идеи исторического времени, имену его частным временем. Подобная дистанция объяснялась принципиально разным социально-историческим опытом двух поколений, к которым принадлежали Трифонов и его «последователи» — В. Маканин, А. Курчаткин, А. Ким, Р. Киреев: между ними пролегли два десятилетия.

«Сорокалетние» вошли в литературу именно поколением, вместе и лишь потом, спустя десятилетие, обнаружилось принципиальное различие эстетики, литературного уровня и творческих задач, которые ставили перед собой его представители. Если неизвестен день литературного рождения «сорокалетних», то уж точно известен месяц: декабрь 1980 года, когда читатели популярного и в то же время элитарного тогда журнала «Литературное обозрение» прочли статью А. Курчаткина «Бремя штиля», в которой обосновывались особенности мировоззрения этого поколения писателей. Ответ не заставил себя ждать. Критик И. Дедков выступил со статьей «Когда развеялся лирический туман...»¹, и стало ясно, что «сорокалетние» обрели себе непримиримого оппонента на ближайшее десятилетие. Две яркие полемические статьи, возвестившие о рождении нового литературного явления, способствовали укоренению в литературно-критическом сознании самого понятия «поколение сорокалетних». В скором времени поколение обрело и своего критика, им стал В. Бондаренко.

Мироощущение этих художников было обусловлено конкретно-исторической ситуацией последних советских десятилетий и выражало менталитет целого поколения, которое условно можно назвать «потерянным», оказавшегося в зазоре между настойчивыми идеологемами советской пропаганды, связь которых с действительной жизнью вызывала все большие сомнения, и социальной реальностью, которая давала все меньше возможностей для общественной, экономической, бытовой и бытийной самореализации незаурядно мыслящей личности. Родившиеся в военные или первые послевоенные годы, эти люди не могли воспринять идеалы более старшего поколения шестидесятников с их унаследованными

¹ См.: Литературное обозрение. — 1981. — № 8.

от дедов революционным энтузиазмом, историческим оптимизмом и социальной активностью. Разница в возрасте в полтора-два десятилетия послужила причиной принципиально разного мироощущения, и шестидесятнические надежды вызывали у «сорокалетних» лишь саркастическую улыбку.

Суть в том, что детство и юность поколения «сорокалетних» оказались окрашены двумя идеологическими мотивами, тиражируемыми советской пропагандой: ближайшего преодоления трудностей и постоянного ожидания скорого улучшения жизни. Это были некие исторические рубежи, преодоление которых сулило разрешение всех социальных и экономических проблем каждой семьи, каждого человека. Сначала — ожидание окончания войны, затем — скорейшего восстановления разрушенного народного хозяйства.

Вступление людей этого поколения во взрослую жизнь пришлось на середину и конец 60-х годов и совпало с началом брежневского застоя. Тогда-то и обнаружился тотальный обман несбывшихся ожиданий: все трудности успешно преодолены, как утверждалось в партийных декларациях, со дня на день будет построен если не коммунизм, то общество развитого социализма, но все это парадоксальным образом никак не отражалось на положении поколения, которое, вступая в жизнь, было обречено десятилетиями получать мизерную зарплату, не имея ни серьезных творческих перспектив, ни возможности самореализации в какой-либо сфере, за исключением одной-единственной: сферы частного бытия. Наверное, именно это поколение лучше какого-либо другого познало на себе, что такое застой. Показательно название статьи А. Курчаткина, на которую отвечал И. Дедков: первоначально, в авторском рукописном варианте, она называлась «Время штиля» (достаточно адекватная характеристика общественной ситуации позднего застоя), но машинистка, перепечатывая статью для набора, ошиблась: получилось «Бремя штиля». Автор не стал исправлять ошибку: название выразало теперь мироощущение полного сил молодого поколения под бременем безмятежного и, казалось, бесконечного брежневского «штиля».

Не имея иных сфер самореализации, это поколение нашло его в сфере личного бытия. Частная жизнь стала для него своего рода цитаделью, единственно за стенами которой можно было остаться целиком самим собой. Поэтому люди, принадлежащие к этому поколению, часто утрачивали какой бы то ни было интерес к общественной жизни, к социальной сфере, к национально-историческим процессам, инстинктивно полагая, что все они, монополизированные партийно-государственным бюрократическим аппаратом, превратились в некую пропагандистскую фикцию, являются вымышленными, своего рода симулякрами, если воспользоваться терминологией позднейшей эстетической системы. Поэтому не работа, не социальная активность, как у исторических предшест-

ников, не шумные собрания студенческой аудитории или рабочее цеха стали местом их самореализации, но ночные посиделки и крохотных кухнях в хрущевских пятиэтажках с философскими беседами за бутылкой водки о Ницше и Шопенгауэре, любовные интриги и интрижки с хорошенькими сослуживицами или же многочисленные хобби — от простых (подледная рыбалка и собирание марок) до самых невероятных (изучение экзотических и принципиально никому не нужных языков или коллекционирование земноводных). В конце 80-х годов подобную жизненную позицию целого поколения социологи назовут этикой ухода: не имея возможности или же просто не желая выражать несогласие с социально-политическими официальными установками, человек принципиально замыкался в частной жизни — и это тоже было его общественной позицией.

Ярче всего драматическое мироощущение поколения сорокалетних проявилось в творчестве **В. Маканина** (род. 1937) первой половины 80-х годов — в повестях «**Река с быстрым течением**» (1979), «**Человек свиты**» (1982), «**Отдушина**», в рассказах «**Антилидер**» (1983) и «**Гражданин убегающий**» (1984). Его герой погружен не в сферу исторического времени, как у Ю. Трифонова, не укоренен в родовое целое, как у деревенщиков, но включен лишь в сферу ближайшего бытового ряда. Однако накал и глубина жизненных коллизий, которые он при этом переживает, обретают еще больший трагизм, так как герой оказывается один на один с воистину значимыми вызовами собственной судьбы и не может опереться ни на вековой народный опыт, ни на поддержку родового целого, не обретаает почву в том, «чем Россия перестрадала». Идея исторического времени, в котором личность может обрести опору, оказалась заменена идеей «сиюминутного» времени, как определил его критик **И. Дедков**.

И. Дедков не устраивал ни герой, пришедший в литературу с этим поколением, ни авторская позиция, которая должна была бы быть, по мысли критика, резко отрицательной: «В том-то и особенность ситуации, — пишет он, — отрицательных героев, которые толпились бы толпами, ели поедом честного человека и заслоняли горизонт, что-то не видно. Торжествует или хотел бы восторжествовать персонаж иной — человек срединный, амбивалентный, противоречивый, неопишущей, как нам внушают, сложности»; «новый главный герой — человек по преимуществу мелкий, часто непорядочный или, говоря по-старому, нечистоплотный — рассматривается автором не то что объективно, а как бы изнутри, что обеспечивает ему наивозможное авторское понимание и сочувствие»¹. Говоря о сиюминутном времени, критик точно определял главную, онтологическую, потерю поколения «сорокалетних»: со-

¹ *Дедков И.* Наше живое время // Новый мир. — 1985. — № 3. — С. 222.

отнесенность частного времени человека и исторического времени. Характеризуя «амбивалентного» героя Маканина, он говорит что «сиюминутное» время включает в себя и «человека сиюминутного, с обстриженными социальными связями. Он помещен в частное и как бы нейтральное время... сиюминутному времени желательно, чтобы его покидали. Его герои как в банке с крышкой»¹. Утрата ощущения исторического времени оборачивается редуцией исторического опыта: «Это только кажется, что человек все свое носит с собой. Тут иначе: работа оставлена на работе, прошлое — в прошлом, все прочее — во всем прочем, страдания страдающим, а он себе налегке... Что ему годы, десятилетия, ваши «историческое время»?»²

Критик, принадлежавший к поколению шестидесятников, не мог понять драматизм исторической ситуации, чья тяжесть пришла на плечи следующего поколения: эта была тяжесть жизни без идеалов, жизни, лишенной социально-исторической, культурной или онтологической, религиозной опоры. Будучи не в состоянии принять социальный оптимизм и активность шестидесятников, революционный энтузиазм дедов в силу совершенно иного социально-исторического опыта, не имея мостков для приобщения к утонченному культурному и религиозному опыту серебряного века, поколение «сорокалетних» оказалось, по сути, в нравственном и культурном вакууме и не смогло найти ничего взамен, кроме индивидуализма и культя личного бытия, глубоко отгороженного от агрессивного натиска советской общественной жизни. Поэтому дальнейший путь этого писательского поколения оказался связан с поисками собственной бытийной, экзистенциальной перспективы в жизни и литературе.

В середине 80-х годов стало ясно, что подобная опора постепенно обретается «сорокалетними». Ею стал миф — в первую очередь экзистенциальный, способный объяснить современному человеку его бытие, помочь ему обрести некую онтологическую укорененность. В этом направлении развивалось творчество В. Маканина и А. Кима, опубликовавших почти одновременно произведения, содержащие мифологическую проблематику: «Где сходилось небо с холмами» (1984) В. Маканина и «Белка» (1985) А. Кима.

Думается, что повесть «Где сходилось небо с холмами» обозначила принципиально новое качество прозы Маканина, от которого он уже не отходил. Это и обращение к новому типу героя (творческая личность, склонная к мучительным нравственным поискам, к самонаказанию, к страданию, композитор Георгий Башилов), и к новой жанровой форме, связанной с рефлексией-воспоминанием,

Дедков И. Наше живое время // Новый мир. — 1985. — № 3. — С. 230.

² Там же. — С. 231.

предмет которой рационально не может быть объяснен. Перед нами человек, несущий в себе мучительный комплекс вины перед родовым целым выделившейся из рода творческой личности. Рационально эта вина практически необъяснима, но именно она составляет главный предмет изображения и исследования в повести.

С самого начала Маканин создает образ некоего мифологического правремени. Оно практически лишено каких-либо временных примет, по которым можно было бы определить, когда происходит действие. Лишь позже становится ясно, что детство Башилова пришлось, вероятно, на 50-е годы. В сознании творчески состоятельного, успешного, популярного, совершенно свободного и в своих музыкальных предпочтениях, и экономически композитора живет некая вина перед поселком, воспитавшим его и давшим ему исходный творческий импульс.

Жизнь Аварийного поселка по природе своей страшна и иррациональна. Его жители — некий коллектив, родовое целое, связанное и рождением, и судьбой, и замкнутым пространством — в поселке пришлые люди не приживаются. Часть жителей — рабочие нефтеперерабатывающего завода, обеспечивающие крекинг-процесс; другая часть — пожарные, аварийщики, призванные тушить неизбежные и даже запланированные, допускаемые производственным процессом пожары. Но люди поселка, живущие общей семейной жизнью в фабричных домах, образующих общий двор, давно забыли, в чьи обязанности входит поддержание крекинг-процесса, а в чьи — тушение пожара; они делают все и всегда вместе. Ни один пожар не обходится без жертв — огонь всегда уносит жизни одного или нескольких человек, поэтому аварийщики редко доживают до старости, а на место сгоревших встают их повзрослевшие дети.

Человек, живущий в ситуации обреченности, нуждается в какой-то компенсации. Эта компенсация даруется родовым целым поселка: в день похорон, когда, бывает, и гроб-то открыть нельзя — так пострадал в огне аварийщик, — весь поселок собирается за большими общими столами, стоящими буквой «П», на поминки, которые начинаются и завершаются хоровым пением. Нигде в округе нет таких прекрасных песен, как у аварийщиков, никто так не поет, никто не может перенять их песен. Песни, хор, музыка и становятся той компенсацией обреченным на огонь людям, которая позволяет им преодолеть трагизм этой ситуации. В сущности, невероятная красота хорового пения, музыка, рожденная поселком, оплачены жизнями сгоревших в огне людей.

Развитие сюжета начинается в тот момент, когда маленький Гриша Башилов после очередного пожара остается сиротой. Он по малолетству еще не в состоянии осознать утрату: гробы с телами матери и отца закрыты, да и в поселке не бывает сирот. Дети, оставшиеся без родителей, воспитываются всем миром, всем посел-

ком и практически почти не ощущают своего сиротства. Однако поняв, что отца с матерью больше нет, Григорий на поминках начинает петь, и голос его столь красив, что случается небывалое: молкает хор, побежденный красотой одного голоса. Этот момент исполнен глубокого мифологического смысла: он знаменует собой начало конца родового целого, выделение рапсода-сказителя из хора, индивидуальности из коллективной общности.

С разрушением родового и хорового целого связано и разрушение мифологического правремени. Когда мальчик вырастает, покидает село, понимая его исключительные музыкальные способности собирает деньги на поездку в Москву для поступления в консерваторию, и конкретные приметы жизни 50—60-х годов начинают проступать все отчетливее. Здесь и экзамены в консерваторию, бесплатное обучение, которое оказалось полным сюрпризом для аварийщиков, и бочки с холодным пивом, которые стоят на московских улицах в жаркие летние дни. Это пиво так потрясло аварийщика, сопровождавшего Гришу в Москву, что из-за его неумеренного потребления он посадил голос и перешел на шепот. Голос так и не вернулся к этому члену хора, и это одна из первых жертв, которые приносит род на алтарь восхождения выделившейся личности.

Музыкальный успех композитору приносят песни поселка, которые он невольно и неосознанно для самого себя обращает в шлягеры. Чем больший успех приходит к Башилову, тем меньше песни в поселке; в конце концов, наступает полная немота, хоровое пение заменяют магнитофонные динамики, доносящие растиражированные Башиловым мелодии, созданные родовым целым поселка в мифологическое правремя.

С этой повести, которая, возможно, является в художественном отношении самым совершенным произведением Маканина, начинается принципиально новая эстетика, характеризующая не только его творчество, но и тенденцию литературного процесса, определяющую новые трактовки частного и исторического времени: эти две временные категории дополняются мифологическим временем, которое становится наиболее значимым, обретает черты всегдашнего, всеобщего, универсального, а коллизии исторические или события частной жизни человека трактуются лишь как проявления этого всеобщего, универсального времени. Укорененные в мифологическом «вечном», всегдашнем времени, они обретают дополнительную бытийную экзистенциальную весомость, становятся частным проявлением вечного. Иными словами, эта повесть обозначила переход Маканина к экзистенциальному восприятию мира.

Трилогия 1987 года (повести «Один и одна», «Утрата», «Отставший») обращается к некоей экзистенциальной ситуации или теме (одиночество, отставание, утрата) и высвечивает в ней те или иные

конкретно-исторические сюжеты: мужское и женское одиночество воплощается в судьбах постаревших и отодвинувшихся на периферию жизни шестидесятников; утрата и отставание — от времени, от уходящего поезда, от машины, от своего отряда. От этой художественной идеологии Маканин не отошел и в своих произведениях 90-х годов — в повести «Сюжет усреднения» (1992) и романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998).

Поворот в сторону мифологической и экзистенциальной проблематики, совершенный Маканиным в середине 80-х годов, не был лишь фактом его личной эволюции. В этом же направлении двигались и его товарищи по поколению, в том числе А. Ким. Однако миф, создаваемый Кимом в романе «Белка», имел принципиально иную природу, нежели экзистенциальный миф Маканина, обращенный к неким архетипическим, вневременным ситуациям, просвещающим советскую и русскую историю и день нынешний.

Анатолий Ким, писатель, по рождению и воспитанию находящийся на стыке двух культур — русской и корейской, — воплотил в своем творчестве уникальную возможность совмещения, с одной стороны, реалистического и модернистского опыта развития русской и через нее европейской литературы, с другой стороны, национальной восточной мифологии и художественного сознания, имеющего совершенно иные национальные корни. Его опыт оказался типологически близок художественным достижениям латиноамериканских писателей, представляющих в мировой литературе магический реализм, органично вмещающий несовместимые ранее вещи: индийскую и латиноамериканскую мифологию и модернистскую эстетику Джойса и Кафки.

Миф, конструируемый в «Белке», имеет тотемную архетипическую основу, живущую в подсознании всякого человека. Роман открывается первым детским воспоминанием повествователя и главного героя, которое «относится к тому мифологическому времени, когда мое существование было всецело в руках высших сил и не зависело от людей и моей собственной воли». Трехлетний ребенок, сирота, лежит в лесу рядом со своей мертвой матерью, вдовой офицера Народной армии Северной Кореи, явно обреченный на скорую смерть от холода и голода. Спасение принесла ему белка — она спустилась с дерева, заглянула в глаза, стала играть с ним — и с ней пришло спасение: белка сообщила малышу некие витальные силы и стала его тотемом на всю жизнь. С тех пор герой, подобранный тогда русской семьей, выживший и повзрослевший, обладает способностью перевоплощения в белку, что дает ему не только возможность свободно передвигаться ночью по веткам московских деревьев, заглядывать в ночные окна, но и способность иначе видеть мир. Оказывается, все другие люди тоже имеют свои тотемы, и герой-повествователь (человек, служащий редактором в московском издательстве, и белка, лесной зверек, в которого он перево-

площадью по ночам) способен видеть, что людская толпа включает в себя и свирепых догов, и стареющих фокстерьеров, и семейство морских свинок и хомячков, кабанчиков, тигров, черепах. Подобные формы условной образности утверждают мысль Кима о промежуточности человеческой природы, включающей в себя людское и звериное. Эта двойственность природы человека обуславливает и наличие в его натуре разнонаправленных потенциалов животной, влекущей за собой борьбу, вытеснение, пожирание, человеческой, несущей распахнутый в бесконечность дух развития.

Сюжетом романа становится заговор зверей против четырех мажорантов, о которых Белка случайно узнает из разговора двух матерых росомех. Вина художников — в их принадлежности истинным людям. Цель заговора — не дать раскрыться дарованным художникам. И действительно, никому из друзей не удастся реализовать свой творческий потенциал. С первого взгляда может показаться, что возможности художников не реализовались из-за заговора зверей, однако это будет упрощением художественной концепции романа. Суть в том, что отнюдь не внешние трагические обстоятельства не дают друзьям реализовать свой дар. Скорее, дело в ином: автор и Белка сомневаются в сущностной природе человека. Думается, что подобное прочтение, предложенное С. Семеновой¹, выглядит более адекватно.

В романе содержится мысль о принципиальной двойственности человеческой природы: звериное начало изжить не удавалось еще никому. Роман об элитарной выделенности четырех героев и мира догов и росомех превращается в трагическую притчу о человеческом несовершенстве, о звере, живущем в каждом человеке. Авторский голос в эпилоге фиксирует неудачу замысла Белки, который «хотел раскрыть мировой заговор оборотней, спасти человеческую репутацию от наветов и клеветы, а между тем не смог понять, что заговор таится в нем самом, как и в каждом человеке, и никто из нас в одиночку так и не смог справиться с этим заговором, как и с процессом собственного старения».

Эволюция, проделанная писателями-«сорокалетними», — от забвения исторического времени, от погруженности в быт, лишенный выхода на более широкие сферы бытия, к созданию экзистенциального мифа В. Маканина и к синтезирующей архаичные мифологические представления с художественными принципами современного модернизма проза А. Кима — проложила современной прозе путь к мифу, открыла широкое поле условной образности. О плодотворности этого пути говорят и последовавшие за «Бел

¹ См.: Семенова С. Люди, звери, новое мышление // Семенова С. Преодоление трагедии. — С. 408—438.

кой» произведения А. Кима — роман «Отец-Лес» (1989) и повесть «Поселок кентавров» (1992). Однако по этим путям шла и та литература, которая в 70—80-е годы еще не имела широких выходов к читателю метрополии. Это была потаенная литература и литература «третьей волны» русской эмиграции. В конце 60-х — в 70-е годы появляются произведения А. Битова, Вен. Ерофеева, проложившие путь русскому постмодернизму¹. Они создаются в метрополии, но не публикуются по очевидным цензурным и политическим соображениям. С трудом находит путь к читателю и зрителю Л. Петрушевская. В эмиграции появляются романы Саши Соколова «Школа для дураков», «Между собакой и волком», «Палисандрия», сюрреалистические рассказы и повести Ю. Мамлеева. Именно в 70—80-е годы русский модернизм и постмодернизм вновь, как и в первой половине XX века, оказываются вполне реальной альтернативой реалистическим формам познания жизни, хотя магистральный путь литературного развития продолжает быть реалистическим до середины 90-х годов.

Поэзия

Русская поэзия второй половины XX века представляет собой интереснейшую и многообразную в стилистическом отношении картину.

В 50-е годы поэзия живет воспоминаниями о Великой Отечественной. Главное место в поэзии занимает творчество поэтов-фронтовиков (Е. Винокурова, С. Орлова, М. Дудина, Н. Старшинова, Д. Самойлова, Б. Слуцкого, Ю. Друниной и др.). Писателей волнуют как образцы беспримерного народного подвига, сделавшего эту эпоху незабываемой героической страницей истории, так и трагедия войны, нанесенные ею раны.

Тема памяти стала одной из центральных в произведениях **Бориса Абрамовича Слуцкого** (1919—1986). На фронтах Великой Отечественной войны поэт получил право говорить от имени поколения:

Я говорил от имени России,
Ее уполномочен правотой,
Чтоб излагать с достойной прямотой
Ее приказов формулы простые.
Я был политработником. Три года:
Сорок второй и два еще потом.

(«Я говорил от имени России...»)

¹ История русского постмодернизма с 1960-х годов прослеживается в главе «Современный литературный процесс».

Война в стихотворениях Б. Слуцкого показана изнутри, глазами ее участника. Лаконичная, даже слегка суховатая манера письма сочетается в творчестве поэта с тщательной детализацией, событийной конкретностью. Автор не приукрашивает действительность, не стремится к поэтической красоте. Строки его произведений звучат как «приказов формулы простые». Свой творческий долг Б. Слуцкий видит в том, чтобы донести читателям правду о фронтовом поколении. Каждый эпизод войны в его лирике становится исключительно важным и незабываемым, величие подвига советского солдата передается поэтом через описание суровых фронтовых будней.

В стихотворении «Ни для партии, ни для Отечества...» Б. Слуцкий подчеркивает стремление к бескомпромиссной правде. Поэт должен дышать тем, о чем пишет. Только тогда он сумеет ухватить суть своего таланта, только тогда он станет интересен другим людям и состоится как личность. Поэтические сборники Б. Слуцкого «Память» (1957), «Время» (1959), «Сегодня и вчера» (1961), «Работа» (1964), «Доброта дня» (1973), «Продленный полдень» (1975), «Неоконченные споры» (1978), «Сроки» (1984) красноречиво свидетельствуют об этом.

Давид Самуилович Самойлов (1920—1990) так же, как и Б. Слуцкий, в самом начале войны добровольцем ушел на фронт. Воспоминания о Великой Отечественной войне неразрывно связаны в его творчестве с темой молодости и любви:

Сороковые, роковые,
Свинцовые, пороховые...
Война гуляет по России,
А мы такие молодые.
(«Сороковые, роковые...»)

Тема смерти в творчестве Самойлова также представлена весьма своеобразно. В стихотворении «Жаль мне тех, кто умирает дома...» поэт рисует гибель от раны, полученной в бою, в возвышенных тонах. Умиравший герой сильнее ощущает контраст между жизнью и смертью, глядя на облака. Минуты прощания с миром от этого становятся более значимыми.

В зрелом творчестве Самойлов обращается к произведениям исторической тематики. Порой он совмещает историю и фантастику. В его творчестве сильна культурологическая традиция. Однако лучшие произведения Самойлова посвящены обычному семейному будничному счастью. Так, например, в стихотворении «Выезд» лирическому герою вспоминается отец, молодая мама, старая Москва. Вся семья куда-то едет, теперь уже совершенно неважно, куда они тогда собирались. Цепкая память ребенка запечатлела

шное: атмосферу радости, светлого волнения, семейного тепла и защищенности.

Основные поэтические сборники Самойлова — «**Ближние страны**» (1958), «**Второй перевал**» (1963), «**Дни**» (1970), «**Времена**» (1983), «**Снегопад**» (1990).

50-е годы — время разносторонних дискуссий о дальнейших путях развития поэзии, о ее наиболее значительных и злободневных темах.

Среди поэтов, чье творчество в этот период находилось в центре читательского восприятия, был **Александр Трифонович Твардовский** (1910—1971). Одной из самых известных поэм, созданных в 50-е годы, которую сам поэт в то время считал главной своей работой, стала поэма «**За далью даль**». Произведение создавалось в течение более десяти лет, к 1961 году поэма была в целом завершена, но опубликована в окончательном варианте лишь в 1967 году.

Стремление подвести жизненные итоги, высказать самое главное и значительное усматривается уже в первых строках поэмы: «Пора! Ударил отправленья / Вокзал, огнями залитой, / И жизнь, что прожита с рожденья, / Уже как будто за чертой». Масштабную величественность произведению придает обширная география родной земли, представленная такими названиями, как Подмосковье, Заволжье, Урал, Байкал, Забайкалье, Дальний Восток. С запада на восток пересекает лирический герой просторы Родины, и с каждым рубежом открываются ему все новые и новые дали. А в памяти его встает другой маршрут: кровавый путь по дорогам войны от Москвы до Берлина. Столица родной державы, Москва, в поэме выступает как символ и гарант мира и покоя на родной земле («На Спасской башне полночь бьет...»).

Композицию художественного пространства намечает уже само название произведения. Тему дороги, движения и простора подчеркивают и названия пятнадцати глав книги («В дороге», «Две дали», «Москва в пути», «К концу дороги», «До новой дали» и т. д.).

Во второй главе центральным является образ поэта, который при жизни «в классики намечен, / Почти уже увековечен». Он автобиографичен, пронизан самоиронией. Строки этой главы пронизаны тоской об ушедшей молодости. Поэт просит время остановиться, чтобы подумать и осмотреться, но его молодит лишь дорога, лишь сопричастность к пульсу все обновляющейся жизни.

Важное место занимает в поэме тема соотношения большой и малой родины, родной Смоленщины. Мотив «малой родины» будет активно подхвачен в 60—70-е годы представителями тихой лирики» (Н. Рубцовым, В. Соколовым и др.).

Поздняя лирика Твардовского философична. В ней звучит тема ответственности поэта перед обществом. Твардовский пишет о том, что поэзия требует постоянного труда и работы над собой («**Собратьям по перу**», 1958), подчеркивает, что не ищет в этой жиз-

ни легкой славы и власти («О сущем», 1958). Для него главное осознание того, что жизнь прожита честно, что все в ней достигнуто собственным трудом: «Мне нужно, дорого до слез, / В итоге твердое сознание, / Что честно я тянул мой воз». Поэту дороги детские воспоминания, приятные минуты общения с природой и сопричастность к судьбе общества — все то, что и является самой жизнью. Твардовский учит ценить свою эпоху, время, в котором выпало жить на земле, и песни, которые оно породило.

В стихотворении «**Вся суть в одном-единственном завете**» (1958) поэт раскрывает свое творческое кредо, а, по сути, смысл всей своей жизни: «Я об одном при жизни хлопочу: / О том, что знаю лучше всех на свете, / Сказать хочу. / И так, как я хочу». Мысли и переживания каждого человека уникальны и неповторимы.

Лаконичной, но емкой поэтической зарисовкой является стихотворение Твардовского «**Я знаю, никакой моей вины...**» (1966) Оно выражает тему памяти о погибших в годы Великой Отечественной войны. Это произведение с так называемым открытым финалом. Оно призывает не забывать о величии подвига не прошедших с войны героев.

Для понимания характера самого автора важным представляется стихотворение «**Час мой утренний, час контрольный...**» (1970), которое также можно включить в число итоговых произведений писателя. Поражает его внутренняя строгость к себе, высочайшая самодисциплина, без которой жизнь талантливого человека никогда не сможет стать плодотворной и содержательной. Поэт делится своими творческими секретами: час открытий приходит к нему утром, и его так важно «подстеречь», чтобы использовать с максимальной пользой. Твардовский призывает ценить время, ибо это самое дорогое, что есть у человека. Творчески проведенный час более плодотворен, чем весь последующий день, наполненный «пустопорожними» мечтами, словами и встречами.

В творчестве поэта в той или иной степени отражена вся его судьба. Начав с поэтических экспромтов, зарисовок, хроник и репортажей, Твардовский приходит к философской лирике и масштабным лироэпическим произведениям, запечатлевшим не только личную судьбу автора, но и целую эпоху. Лирический герой А. Твардовского — носитель житейской мудрости, которую он стремится выразить в лаконичной форме.

Традиции А. Твардовского ярко воплотились в лирике **Николая Ивановича Тряпкина** (1918—1999), творчество которого современная критика относит к так называемому почвенному направлению. В. Агеносов и К. Анкудинов пишут: «Синтаксис стихов Тряпкина прост. Многие его стихотворения строятся на анафорических повторах, подхватах, рефренах, припевах. Возможно появление сложных бессоюзных параллельных конструкций («Затопляется печь. Приближается ночь»). Поэт широко использует характерные для

фольклора восклицания («Ах, лодка моя!»), вопросы («И кого они кличут из-за дальнего поля?») и обращения («Завивайся, березка»)»¹. Творчество Тряпкина тяготеет к фольклорной традиции. В нем отражены языческие поверья, часто затрагивается тема истоков национального уклада.

Пейзажная лирика является творческой доминантой Н. Тряпкина, начиная с его первого сборника **«Первая борозда»** (1953). Пейзаж поэт создает в подчеркнуто сказочных тонах. В зрелые годы в творчестве Н. Тряпкина углубляются философские раздумья, в лирике звучат библейские мотивы (сборники **«Разговор по душам»**, **«Подражание Экклезиасту»**, оба — 1989). Творчество Тряпкина является органичным продолжением крестьянской лирики XIX века и новокрестьянской поэзии века XX.

Период 60—70-х годов исследователи называют «поэтическим бумом», так как в это время чрезвычайно возрастает общественный интерес к лирике, небывалый за последние десятилетия подъем переживает и сама поэзия. Лирика становится столь необходимой и желанной для общества, что появляющиеся в печати сборники стихотворений едва успевают дойти до прилавков магазинов. Поэтические вечера в Политехническом музее, на спортивных стадионах собирают огромное количество любителей поэзии.

В поэзии этого периода выделяются две основные линии: *«громкая»* («эстрадная») и *«тихая»* лирика. К первому направлению принадлежат **Е. Евтушенко**, **А. Вознесенский**, **Р. Рождественский**, **Б. Ахмадулина**. Второе представлено именами **И. Рубцова**, **А. Жигулина**, **В. Соколова**, **Г. Горбовского** и рядом других авторов.

Для *эстрадной поэзии* в целом характерна плакатная размашистость стиля, идущая от традиций В. Маяковского, обилие неологизмов, многочисленные поиски в области новых рифм. Публицистическая в стилистическом отношении «громкая» лирика полемична, заострена по отношению к современным проблемам, к злободневным общественным нуждам. Ее отличает стремление воплотить в стихе образ молодого современника, человека прогрессивных взглядов, активного строителя новой жизни. Поэтов-эстрадников объединяет потребность быть во всем впереди. Это нашло отражение и в стихотворной форме произведений: обилии метафор, использовании неологизмов, наличии риторических вопросов и восклицаний, обращений и других элементов разговорного синтаксиса.

Наиболее яркий представитель «громкой» лирики — **Евгений Александрович Евтушенко** (род. 1933).

¹ *Агеносов В. В., Анкудинов К. Н.* Современные русские поэты. Справочник-антология. — М., 1998. — С. 333.

С самого начала творческого пути (книга **«Разведчики грядущего»**, 1952 и поэма **«Станция Зима»**, 1953—1956) Евтушенко выступил как последователь ораторской традиции Маяковского. Его произведения отличаются высокой публицистичностью. Сам Евтушенко признавался, что в первой книжке есть подражания Кирсанову, а ранние творческие опыты формировались под влиянием Луконина, Межирова, Слуцкого, Винокурова, Смелякова, Соколова и других поэтов.

В 60-е годы выходят поэтические сборники Евтушенко **«Яблоко»** (1960), **«Нежность»** (1962), **«Взмах руки»** (1962). Поэт остро чувствует пульс планеты, стремится быть актуальным и современным и одновременно с этим задумывается об извечных ценностях бытия. Он ощущает глубинную сопричастность собственной жизни судьбой России. В стихотворении **«Идут белые снега»** (1965) поэт восклицает: **«Быть бессмертным не в силе, / но надежда моя: / если будет Россия, / значит, буду и я...»** Произведение построено на антитезе: **«смерти — бессмертия», «земля — небо», «прожил — жить и жить бы», «никогда — навсегда»**. Образ родины создается перечислительным рядом емких художественных деталей, отражающих природные и духовные богатства державы. Целью своей жизни лирический герой провозглашает стремление принести пользу России. Он готов раствориться в ее судьбе, согласен и на то, что о нем забудут, но в самой силе художественного обобщения виден размах и претензия на право быть услышанным. **«Стремясь философски осмыслить гуманистическую тему, Евтушенко хочет возвыситься над отдельными судьбами, чтобы утвердить непреходящую ценность всех и каждого, самого, казалось бы, «незаметного» человека», — пишет В. А. Зайцев¹.**

Стремление к эпической масштабности, попытка достойно печатлеть в поэзии грандиозные стройки века не затмили в творчестве Евтушенко любовной лирики. Одно из лучших стихотворений этой тематики **«Со мною вот что происходит»** (1957) посвящено Б. Ахмадулиной: **«Со мною вот что происходит, / совсем не так мне приходит, / мне руки на плечи кладет / и у другой меня крепнет»**. Это грустное раздумье с восклицаниями, вводимыми высокопарной частицей **«О»**, во многом напоминает элегический склад ахмадулинской лирики, что привносит в общую сентиментальную тональность произведения слегка ироничный оттенок: **«О, кто-нибудь, приди, нарушь / чужих людей соединенность / и разобщенность близких душ!»**

В качестве поэтических приемов Евтушенко широко использует риторические вопросы, повторы, сравнения, неологизмы. «Ли

¹ См.: Зайцев В. А. Русская советская поэзия. 1960—1970-е годы. — М., 1984. — С. 71.

рический герой ранней поэзии Евтушенко — человек искренний, жадно всматривающийся в жизнь, пытающийся разобраться в ней и в себе, стремящийся однозначно определить собственную ускользающую сущность. Публицистичность мышления часто мешает этому. Евтушенко хочет вписать себя в черно-белый мир и удивляется тому, что это не удается. Броские автохарактеристики (типа «я разный, я натруженный и праздный, я целе- и нецелесообразный» или «моя фамилия — Россия, а Евтушенко — псевдоним») свидетельствуют о смятении поэта перед многосложностью «собственной личности», — пишут современные исследователи¹.

В 1978 году увидела свет книга стихов Е. Евтушенко «Утренний ряд». В ключевом стихотворении этого сборника отражено динамическое видение эпохи созидания и социального прогресса. Утренняя свежесть и энергия воспринимаются в нем как естественное состояние души человека. Конкретное начало трудового дня соотносится в авторском мировоззрении с грядущими историческими переменами. Взгляд поэта в будущее оптимистичен. Он полон радужных надежд на искоренение множества пороков: бюрократизма, лести и т. д.

Содержанием многих произведений «громких лириков» становилась тема мирного строительства, укрепления экономической мощи страны. Е. Евтушенко наиболее ярко из всей плеяды поэтов-страдников сумел воплотить в своих произведениях образ молодого современника, строителя нового общества. Он стремился уловить и передать в лирике дыхание живой жизни, не сглаживать ее проблемы и трудности. В поэме «Поэта вне народа нет» он сравнивает жизнь настоящих строителей КамАЗа с изображением плакатного молодца, который «так фальшиво полон сил, так тошнотворно физкультурен — видать, бетона не месил, не строपालил, не штукатурил». В противовес бравурным лозунгам и призывам агитационных плакатов поэт поднимает реальные проблемы обычных людей.

Как и Маяковский, Евтушенко осознавал поэзию частью общего дела, мощнейшим политическим оружием. Он пытался привлечь внимание власти к каждодневным нуждам простого человека, убедительно показывал, что от решения этих малых, на первый взгляд, незначительных проблем напрямую зависит выполнение масштабных хозяйственных планов державы. Патриотически настроенный, всей душой болеющий за судьбу родной страны, лирический герой Евтушенко чрезвычайно близок читателю 60—70-х годов, воспитанному на героических подвигах Великой Отечественной войны. Идея коллективного созидания была весьма актуаль-

¹ См.: Агеносов В. В. Анкудинов К. Н. Современные русские поэты. — С. 96.

ной, а лексика, связанная с производственной тематикой («песня «рабочий класс», «пятилетка»), — широко распространенной поэзии. Евушенко фактически приравнивает трудовые подвиги к боевым. Для него характерно масштабное, планетарное мышление. Он решительно выступает против обезличивания народной массы и призывает видеть личность в каждом отдельном человеке, ценить внутреннюю красоту и широту человеческой души, а также воспринимать жизнь во всей ее многогранной полноте.

Как и Маяковский, Евушенко подчеркнуто публицистичен. Его стих неизменно обращен к широкой читательской аудитории. Однако, решая в своих произведениях текущие вопросы современности, Евушенко стремится к созданию глубоких философских обобщений. Он подчеркивает, что поэзия должна воспевать идеалы добра, учить жить по совести, любить родину и детей.

В жанровом плане Евушенко тяготеет к созданию крупных поэтических форм со сгущенной проблематикой. В 70—80-е годы усиливается его интерес к отечественной истории (поэмы «**Казанский университет**», 1970, «**Ивановские ситцы**», 1976, «**Неправда**» 1980), проблемам современной политики (поэмы «**Мама и нейтронная бомба**», 1982, «**Фуку!**», 1985).

В 90-е годы Евушенко ощущает, что пришло время подводить творческие итоги. По-прежнему выходят его поэтические сборники («**Последняя попытка**» (1990), «**Нет лет**» (1993), «**Мое само**» (1995), «**1949—1999. Век XX**» (1999)). Кроме того, Евушенко пробует себя в жанре прозы. В 1993 году выходит его второй роман «**Не умирай прежде смерти**» (первый — «**Ягодные места**» — опубликован в 1982 году), а также мемуарная проза «**Волчий паспорт**» (1998).

В 1993-м Евушенко создает стихотворение «Шестидесятники» посвященное Р. Рождественскому: «Кто были мы, шестидесятники? / На гребне вала пенного / В двадцатом веке, / как десантники из двадцать первого». Подчеркивая прогрессивный характер лирики периода «оттепели», его общественную роль в развитии свободомыслия, в изменении отношения к нашей стране на международной арене, поэт оказался в рядах тех, кто получил право говорить от имени поколения: «Мы для кого-то были «модными», кого-то слабой мы обидели, но вас мы сделали свободными, сегодняшние оскорбители».

Андрей Андреевич Вознесенский (р. 1933) даже среди поэтов-эстрадников выделяется своей авангардной поэтикой. Наследуя традиции В. Маяковского, А. Вознесенский в своем творчестве стремится к углублению авангардной поэтики (в частности, метафорической плотности текста).

Поэт во всем пытается идти в ногу со временем, смело включает в поэтический текст иноязычную лексику. В. Агеносов и К. Анкудинов пишут: «Вознесенский — панметафорист: в мире его поэзии все может быть сравнено со всем: стоящие в гараже мото

циклы — с «сарацинами» и «спящими саранчицами», аэропорт — с «автопортретом» и «ретортой неона», «чайка» — с «плавками» Бо-

Метафора — внутренний стержень большинства его стихотворений. Своей самодостаточностью она разрушает традиционную модель «ораторского» стихотворения»¹.

В ранней лирике А. Вознесенского отмечается склонность к ярким автономияциям («Я тысячерукий — руками вашими, я тысячеокий — очами вашими» («Мастера»). В 60-е годы этот прием позволил поэту метко охарактеризовать своего лирического героя — человека эпохи «оттепели», деятельного и бескомпромиссного, пережившего войну, готового к социальным свершениям, в то же время тонко чувствующего красоту. Это образ человека-творца, мастера своего дела. Наиболее ярко дух хрущевской эпохи передается стихотворение «Политехнический». Как и для Евтушенко, для Вознесенского характерно планетарное мышление. Он ощущал себя человеком мира даже в эпоху «холодной войны».

По мере творческого роста А. Вознесенский все сильнее тяготеет к поискам формы стиха, обращается к опытам визуальной поэзии. В его произведениях последних лет наблюдается своеобразная игра с читателем в духе постмодернизма. Об этом убедительно свидетельствуют названия его книг: «Casino «Россия» (1997), «Страдания сострадания: стихи и проза» (1999), «Жуткий Crisis. Суперстар» (1999), «Девочка с пирсингом» (2000).

Существует мнение, что писатель становится значительным явлением только тогда, когда в его творчестве, как в зеркале, отражается современная ему эпоха. Поэзия А. Вознесенского интересна тем, что сумела воплотить не одну историческую эпоху: и шестидесятничество как культурный феномен, и противоречивые годы перестройки. В этой связи А. Вознесенского можно с полным правом назвать современным писателем.

«Тихая» лирика во многом противостоит «громкой» как в плане поэтики (ибо стремится в целом к традиционализму), так и в аспекте проблематики, так как ее волнуют вечные вопросы, непреходящие ценности, не настойчивое поступательное движение вперед, а спокойное, элегическое созерцание, медитативное раздумье о смысле бытия. Это попытка наперекор убыстряющемуся темпу жизни остановиться и поразмышлять над тем, зачем человек живет, каково его предназначение в этом мире. Особый тип отношений, находящийся в поле зрения «тихой» лирики, — человек и природа, их взаимовлияние, их органичное слияние в наиболее важные и сложные для человека жизненные минуты. «Тихие» лирики — тонкие мастера создания пейзажа. Словесное рисование,

¹ Агеносов В. В., Анкудинов К. Н. Современные русские поэты. — С. 56.

которым они владеют в совершенстве, по глубине можно сравнить с живописью художников-реалистов.

Представителей этого направления отличает пристрастие к теме «малой родины». Оно пришло во многом через С. Есенина, удивительно проникновенным лиризмом воспевшего родную Рязанщину. Для Н. Рубцова «малая родина» связана прежде всего Вологодчиной, где прошли его детские годы да и большая часть зрелой жизни:

Пейзаж, меняющий обличье,
Мне виден весь со стороны
Во всем таинственном величье
Своей глубокой старины.

(«*Вологодский пейзаж*»)

В. Соколов тонко и поэтично воспел город своего детства со старинным русским названием Лихославль:

Лихославль — это город полей,
И лесов, и снегов, и дождей.
Лихославль — это пригород льна,
За которым большая страна.

(«*Лихославль — это город полей...*»)

А. Жигулин посвятил немало искренних и задушевных строк родному Воронежу:

И что ты там, судьба, городишь?!
Тебе вовек не сдамся я,
Пока на свете
Есть Воронеж —
Любовь и родина моя!

(«*Воронеж!.. Родина. Любовь...*»)

«Тихие» лирики не спешили воспевать стройки века. Они искали социальный идеал в исконной, допетровской Руси. Россия объявлялась исторически аграрной страной, соответственно, все самое ценное и чистое было сосредоточено для них в русской глубинке. С этим связано их пристальное внимание к фольклорной традиции, к пейзажным зарисовкам.

Главой данного направления принято считать **Николая Михайловича Рубцова** (1936—1971). Ранние стихотворения поэта носят подражательный характер, но уже в них проявилась приверженность Рубцова к традициям устного народного творчества и русской классической поэзии.

Основные темы, намеченные в ранней лирике (родины, истории, смысла жизни), останутся центральными на протяжении всего творчества поэта, и только морская тематика, биографически

связанная со службой на Северном флоте, постепенно исчезнет. Все реже Рубцов будет обращаться и к любовной лирике, которая обычно носит в его творчестве трагическую окраску. Противоречивость в восприятии мира в целом с особой остротой проявляется у лирического героя в любви. Он мечется, пытаясь вернуть утраченное счастье, хотя понимает его недостижимость. В процессе творческой эволюции лирический герой меняется. Становится более уважительным его отношение к религии. В зрелом творчестве поэт сумел подняться до осознания высокого предназначения человека: перед читателем предстает его лирический герой с красивой и чистой душой, распахнутой для добрых дел и благородных поступков.

В 1962 году Рубцов окончил Литературный институт им. М. Горького. Первый стихотворный сборник «Лирика» (1965) сразу же принес поэту известность. Второй сборник «Звезда полей» (1967) отличает углубление философской проблематики. Исповедальное начало еще больше усиливается в сборнике «Душа хранит» (1969). Описание состояния души, при котором происходит невольное сопряжение мира реального и потустороннего, — вот основное его содержание. Будучи последователем Ф. И. Тютчева и С. А. Есенина, Рубцов обостренно ощущал глубинную и неразрывную связь человека и природы. Не случайно душа лирического героя сливается то с журавлиным криком, то с осенним листом.

В последнем прижизненном сборнике поэта «Сосен шум» (1970) заметно углубление религиозных мотивов. Дарованный Н. Рубцову поэтический талант находит ту систему восприятия действительности, которая близка православному мировоззрению. Усиливается также мотив странствий, который связан у поэта с чувством дома, воспоминаниями о матери, раздумьями о судьбе России.

Посмертный сборник «Зеленые цветы» (1971) — наиболее элегичный в творчестве Рубцова. В нем звучит предчувствие ранней смерти и, как следствие этого, мотив прощания с миром.

Философское мироощущение Н. Рубцова предельно глубоко выразилось в стихотворении «Зеленые цветы». Само название актуализирует мотив поиска лирическим героем недостижимого идеала красоты и гармонии. По жанру стихотворение представляет собой элегию. В полном соответствии с законом данного жанра в нем доминирует настроение светлой грусти. Элегический взгляд на мир сближает творчество Н. Рубцова с лучшими образцами русской классической элегии XIX века. Уже в самом начале стихотворения задается идущий от фольклора, а также широко представленный в творчестве Ф. Тютчева и пришедший к Рубцову именно через тютчевскую традицию мотив света как символа добра и чистоты. В стихотворении развивается тема ухода от мирской суеты в мир первозданной и вечной природы. Лишь там герой наконец обретает душевный покой.

Суэта в данном случае воспринимается не как простое бесконечность. Для осознания жизненной философии лирического героя необходимо более глубокое понимание этого слова: поэт подчеркивает дисгармонию сиюминутного, будничного и вечного, непреходящего. У человека в этом «грозном», но «прекрасном» мире есть выбор: плыть по течению, окружив себя грузом повседневныхбот, или попытаться найти в жизни свой уголок, свой жизненный уклад, те ценности, среди которых можно отдохнуть душой и обрести с миром пусть недолгую, но истинную гармонию. Поэт высоко ценил минуты уединения и душевной близости с надежным другом. Однако он понимает, что достижение полного душевного равновесия несовместимо с противоречивой природой самого человека:

Как не найти погаснувшей звезды,
Так никогда, бродя цветущей степью,
Меж белых листьев и на белых стеблях
Мне не найти зеленые цветы...

(«Зеленые цветы»)

Два ярких и оригинальных символа недостижимости счастья «погаснувшая звезда» и «зеленые цветы» — как бы усиливают друг друга и создают кульминационный накал трагического чувства лирического героя. Так на протяжении стихотворения от настроенности умиротворенной грусти автор переходит к теме тревожного и мучительного поиска смысла жизни. Многоточия в двух последних строфах стихотворения подчеркивают ощущение недосказанности. «Цветы» — устойчивый символ в творчестве Рубцова. Традиционно цветы символизируют жизнь, зеленый цвет — молодость и обновление. Следовательно, символическое содержание образа зеленых цветов соотносится с темой недоступного движения времени, с тоской по безвозвратно утерянной молодости и любви. Среди рубцовских переводов есть небольшое четверостишие:

Пусть цветут на улицах твоих
На меня похожие цветы.
Может быть, везде встречая их,
Обо мне задумаешься ты!

(«Пусть цветут на улицах твоих...»)

Не приоткрывает ли оно завесу над значением образа зеленых цветов. Возможно, что поиск зеленых цветов связывался в понимании лирического героя с поиском личного счастья или, наоборот, попыткой обрести самого себя, свое место на свете. Символ притягателен именно своей многозначностью. Н. Рубцов не ждал милостей от судьбы. Он с ранних лет привык воспринимать жизнь,

как суровую борьбу за счастье, во время которой происходит испытание духа человека.

Рубцов вступил в поэзию, опираясь на народную традицию, которая и привлекла его внимание к звуковой игре. Исследователи неоднократно подчеркивали музыкальность как отличительную черту стихотворений Рубцова, разнообразие приемов поэтической техники, при помощи которой эта музыкальность создается (ассонансы, аллитерации, повторы). Если одни поэты идут в своем творчестве от равнодушия к звуку к его признанию, то Рубцов от пророчности в использовании приема приходит к пушкинской тонкости. Известно, что многие стихотворения поэт сам исполнял как романсы, аккомпанируя себе на гармонии или гитаре.

Парадоксально, но одновременно и следствием поэтического бума и причиной его усиления стало появление в печати произведений авторов, которые долгое время находились под запретом. С середины 30-х годов у себя на родине не публиковались не только многие талантливые поэты-модернисты, но и авторы, работающие в русле русской классической традиции.

В период «оттепели» и позже (в 80—90-е годы) их произведения становятся частью современного литературного процесса, оказывая влияние на поэтическую молодежь.

Во второй половине XX века жили и продолжали творить многие поэты, заявившие о себе еще в эпоху серебряного века. Завершает свой творческий путь Б. Пастернак. В 1956 году он начинает писать свою последнюю книгу стихов «**Когда разгуляется**». Работа длилась с перерывами по январь 1959 года. В книге, в которую вошло 44 стихотворения, поднимаются извечные темы любви и смерти, многие произведения посвящены природе. Поэтические строки зрелого творчества Пастернака стремятся к высокому уровню художественного обобщения.

Во второй половине XX века создает свои вершинные произведения А. Ахматова. Начатые несколько ранее поэмы «**Реквием**» и «**Поэма без героя**» окончательно складываются и оформляются лишь в последние годы жизни Ахматовой. Однако широкому читателю поэмы стали известны лишь в 80-е годы, уже после смерти их автора.

Поэма сложна по композиции и содержит множество символических образов библейские мотивы, многочисленные эпитафии. Для ее понимания важны отсылки к общекультурному контексту (творчеству, например, В. Шекспира). Строки ахматовской поэмы пронизаны глубокой любовью к родному городу, к родине в целом, болью за ее судьбу, за трагические страницы истории.

С традициями русской поэзии серебряного века связана лирика **Арсения Александровича Тарковского** (1907—1989). Он начал свой творческий путь как поэт-сатирик в газете «Гудок» под псевдонимом

мом Тарас Подкова. В 1930-е годы Тарковский в основном занимался переводами.

Первый сборник стихотворений А. Тарковского «**Перед снегом**» вышел лишь в 1962 году, хотя еще в 1946-м поэт подготовил к изданию книгу «Стихотворения разных лет». Однако ее набор был уничтожен по идеологическим мотивам. Поздняя слава не помогла А. Тарковскому широко публиковаться в зрелые годы жизни. Выходят в свет его сборники «**Земле — земное**» (1966), «**Вестник**» (1969), «**Стихотворения**» (1974), «**Волшебные горы**» (1978), «**Зимний день**» (1980), «**Избранное**» (1982), «**Стихи разных лет**» (1983), «**От юности до старости**» (1987), «**Звезда над Арагацем**» (1988).

Поэтический выбор между сиюминутным, злободневным вечным, вневременным в творчестве А. Тарковского сделан пользу последнего. Его стихотворения часто относят к так называемой медитативной лирике и ставят в один ряд с творчеством Б. Пастернака, Н. Заболоцкого, Ю. Левитанского.

Первичными на земле Тарковский признает лишь две ценности — природу и творчество. Именно они определяют образный ряд его лирики. Человек осуществляет творчество по законам словаря, но оно диктуется ему самой природой. Наиболее характерным для А. Тарковского является образ лирического героя, созданный стихотворением «**Посредине мира**»:

Я Нестор, летописец мезозоя,
Времен грядущих я Иеремия.
Держа в руках часы и календарь,
Я в будущее втянут, как Россия,
И прошлое кляню, как нищий царь.

Фигура творца предстает здесь эпически масштабной, жизненно значимой для всего человеческого прогресса. Поэт — лишь свято звучащее звено между прошлым и будущим.

Леонид Николаевич Мартынов (1905—1980) известен как поэт, очеркист и переводчик. В 1930 году вышел его первый сборник «**Грубый корм**». Затем Мартынов обращается к жанру поэмы («**Бусы**», «**Правдивая история об Увенькае**», «**Тобольский песнописец**», «**Домотканая Венера**», «**Поэзия как волшебство**», «**Северное сияние**»).

Л. Мартынов активно отстаивал принцип свободы творчества. Его творческое кредо — «видеть грядущее въявь!» («**Седьмое чувство**»). Мироощущение поэта отличает обостренное чувство сопричастности с историей. «**Лукоморье**» — излюбленное художественное пространство в лирике Мартынова, которое то приобретает сказочные, фантастические черты, то символизирует реальный образ Родины.

Поэзия Мартынова получила известность в середине 50-х годов. Его лирический герой — человек-мечтатель, человек-преоб-

разователь. По глубине познания мира Мартынов сравнивал поэзию с наукой. Его волновала проблема взаимоотношений человека, общества и времени.

Основные поэтические сборники Л. Мартынова — «Новая книга» (1962), «Первородство» (1965), «Голос природы» (1966), «Людские имена» (1969).

В 80-е годы под влиянием возродившегося интереса к традициям модернизма в поэзии выделяются в одну группу так называемые представители «*новой волны*» (Д. Пригов, И. Иргеньев, В. Вишневский, И. Жданов и др.). Название «новая волна», по сути, объединило самых различных авторов постмодернистской направленности. Их общая творческая доминанта связана с повышенной ролью игрового начала в произведениях. Между автором и читателем устанавливается особый тип отношений, при котором посвященный читатель оказывается допущенным к заветным тайнам авторского сознания. При этом поэт в любой момент может превратить свое откровение в шутку, а доверительный тон — в иллюзию.

Одним из главных изобразительно-выразительных средств, используемых поэтами «новой волны», становится метафора, поэтому их часто называют «метафористами», или «иронистами», так как они смотрят на мир через призму иронии.

Для постмодерниста форма стихотворения представляет собой своеобразную площадку для всевозможных игр с читателем и упражнений в стихотворной технике. Переосмысление реальности приводит к тому, что самый обычный факт становится вдруг странным и многозначительным, обретает философскую глубину, а нестандартная житейская ситуация, наоборот, представляется как типичная и характерная.

Способность находить причинно-следственные связи и вновь разрывать их создает неповторимый художественный эффект. Мысли, возникающие в читательском восприятии, начинают накладываться на идеи художника. Так образуется своеобразное интеллектуальное сотворчество. Постмодернистская поэзия доставляет именно интеллектуальное, а не эстетическое наслаждение, ибо в ней нет той музыкальности созвучий и пластичности описаний, на которых основана поэзия классическая. Постмодернистская лирика рационалистична по своей природе: в основе ее создания лежит в первую очередь не разум, а чувственная сторона восприятия событий. Но эта лирика все-таки гуманистична, ибо заставляет читателя задумываться и в конечном итоге изживать в себе все косное и уродливое.

Отдельной страницей в истории русской поэзии второй половины XX века представлено творчество поэтов-эмигрантов «третьей волны», которая связана с диссидентским мышлением в среде творческой интеллигенции 70—80-х годов. Среди поэтов, вынуж-

денных в это время оставить родину, выделяются **И. Бродский**¹ и **А. Галич**.

К особому явлению, находящемуся на стыке двух видов искусства, музыки и поэзии, следует отнести авторскую песню².

Любая поэтическая классификация условна. Во второй половине XX века существуют поэты, удачно совмещающие емкое содержание с новыми формами его художественного воплощения. Так, например, в творчестве **Юрия Поликарповича Кузнецова** (1941—2003) усматриваются глубокие проблемно-тематические связи с «тихой лирикой» и в то же время широко используются приемы авангардной эстетики: обилие символов, эпатаж, особое структурирование художественного пространства и времени.

Парадоксально, но, несмотря на то что в современной русской поэзии практически нет запрещенных тем, на сегодняшний день ее состояние нельзя назвать взлетом или расцветом. Однако, пройдя на протяжении XX века сложный путь от многоцветной палитры стилевых исканий к мнимому единству и вновь к разнообразным поискам в области формы стиха, русская поэзия не утратила своих славных традиций.

Авторская песня

Начиная со второй половины 50-х годов в большую литературу вошла и широко распространилась (особенно среди молодежи) авторская песня.

Авторская песня — музыкально-поэтическое направление, предполагающее исполнение автором (обычно под гитару) собственных произведений, в которых ему принадлежат, как правило, и стихи, и мелодия. Среди авторов «первой волны» наибольшую известность получили **Михаил Анчаров** (1923—1990), **Юрий Визбор** (1934—1984), **Юлий Ким** (р. 1936), **Новелла Матвеева** (р. 1934), **Александр Городницкий** (р. 1933) и наконец **Булат Окуджава** (1924—1997), которого порой считают родоначальником авторской песни, хотя хронологически это не совсем точно. Позже, в начале 60-х, со «второй волной» пришли в авторскую песню **Владимир Высоцкий** (1938—1980) и **Александр Галич** (наст. фамилия — Гинзбург; 1918—1977), которые сформировали свои художественные принципы в полемике с романтическим утопизмом «шестидесятников» (ощущая конечно же прочнейшую духовную связь с этой формацией)³. Вместе с Окуджавой они составили классический бардовский триумвират. Если Окуджава наиболее лирично выразил тонкий эмо-

¹ См. главу «Иосиф Бродский».

² См. главу «Авторская песня».

³ См.: *Новиков В. И.* По гамбургскому счету: Поющие поэты в контексте большой литературы // Авторская песня. — М., 2002. — С. 373.

циональный мир интеллигента, то Галича, сочинением остросоциальных песен фактически порвавшего с благополучной жизнью советского драматурга и киносценариста, можно назвать певцом протеста — протеста против лжи, во многом царившей в тогдашней общественно-политической атмосфере страны; Высоцкий же (возможно, вообще самая значительная фигура в авторской песне), с присущим ему острым и точным чувством национального менталитета, создал уникальную поэтическую «энциклопедию русской (или советской) жизни» 60—70-х годов и одновременно как никто другой выразил ощущение трагической расколотости сознания современного человека. В эти же годы к когорте бардов прибавились и другие имена: **Юрий Кукин** (р. 1932), **Евгений Клячкин** (1934—1994), **Александр Дольский** (р. 1938).

Авторская песня, как и многие другие явления культурной жизни 50—60-х годов, обязана своим появлением атмосфере общественного оживления эпохи «оттепели». Своей демократичностью, публицистичностью, формой подачи стиха она сродни так называемой эстрадной поэзии (Е. Евтушенко, А. Вознесенский и др.); вместе с тем авторская песня шла дальше в своей политической независимости и бескомпромиссности. Социальный феномен авторской песни заключался прежде всего в том, что человек эпохи «оттепели» уже имел что сказать и в стремлении сказать это обходил официальные запреты. Борьба с авторской песней было невозможно: не нуждаясь в типографском станке, она бесконтрольно расходилась по стране в магнитофонных записях (по аналогии с самиздатом ее называли «магнитиздатом»). Словно ощущая свое бессилие, власть относилась к бардам довольно жестко. Многие из них в разной мере испытали на себе официальное неприятие и давление. Так, Ю. Киму долгое время приходилось пользоваться псевдонимом; В. Высоцкий не раз подвергался травле в печати и сталкивался с различными запретами; А. Галич, исключенный из Союза писателей и Союза кинематографистов и тем лишенный средств к существованию, вовсе был вынужден эмигрировать из страны и умер в изгнании.

Эстетическая природа авторской песни неоднозначна. С одной стороны, она отличается от традиционной поэзии музыкально-исполнительской стороной, и полнота восприятия обеспечивается здесь, помимо самих стихов, еще и мелодией, ритмом, интонацией, голосом (особенно выразительной и богатой нюансами была исполнительская манера Высоцкого). В этом смысле авторская песня восходит к древней традиции синкретизма в искусстве; в искусстве же нового времени для нее важен опыт «ариевок» А. Вертинского, которого Галич называл «родоначальником русского шансоньерства», театральных зонгов Б. Брехта и других близких им явлений. В то же время авторская песня — особая форма бытования лирической поэзии; во многих своих образцах она не

уступает «письменной» поэзии первого ряда. К тому же многие программные произведения крупных бардов не стали песнями, остались в архиве именно как стихотворения. Поэтому закономерно рассматривать авторскую песню прежде всего как явление литературы.

Тематический и проблемный спектр авторской песни очень широк, он в каком-то смысле адекватен сложной и многообразной реальности, открывшейся сознанию человека второй половины XX столетия. Например, важнейшим открытием первых бардов стала тема «маленького (лучше сказать, обыкновенного) человека», унаследованная, конечно, от классической литературы, но в новое время зазвучавшая по-новому, вписавшаяся в поиски литературы и искусства эпохи «оттепели». «Песня про низкорослого человека, который остановил ночью девушку возле метро «Электровозовская» (1955, 1957) М. Анчарова поется от имени инвалида потерявшего на фронте обе ноги («маленького человека» в буквальном смысле слова). Жизнь его сломана, о чем сам он говорит с горькой иронией («Я человек холостой»); иронично и само название песни, явно пускающее слушателя «по ложному следу» и своей видимой легковесностью оттеняющее трагизм судьбы героя (названия такого типа вообще характерны для Анчарова). В финальной строфе, где рост героя как бы уменьшается уже до роста ребенка («Дома, как в детстве, мать / Положит меня на кровать...»), передавая предельное отчаяние своего персонажа, мастерски возвращает прямое значение известному фразеологизму (позже этим приемом будет часто пользоваться Высоцкий — кстати, вообще испытавший на себе заметное влияние старшего поэта и наряду с другими крупными бардами, развивший анчаровскую линию не парадного изображения войны, шедшую вразрез с официальным искусством советского времени): «Кто придумал войну, / Ноги к тому оторвать!»

В «Песенке о московском муравье» (1959) Б. Окуджавы поэтическое иносказание как бы заведомо снижает героя, но и «просто муравью» «нужно на кого-нибудь молиться», и вот муравей «создал себе богиню» — с «обветренными руками» и на «стареньких туфельках». Весь лирический сюжет песни строится на совмещении и взаимоподмене двух смысловых планов — «малого» и «великого» («муравей» рядом с «богиней»); оно позволяет ощутить глубину и в то же время обыкновенность воспеваемого чувства:

И тени их качались на пороге,
безмолвный разговор они вели,
красивые и мудрые, как боги,
и грустные, как жители Земли.

Такой подход к человеку, конечно, тоже резко разделял авторскую песню и официальную культуру (в том числе и массовую песню), где подлинный гуманизм был подменен высокопарной ри-

торикой («Человек проходит как хозяин необъятной Родины своей» — В. Лебедев-Кумач). Этой риторике противостояло и магическое начало в авторской песне, восходящее к жанру романса, с которым авторская песня генетически тесно связана и которому во многом обязана своей задушевной, доверительной интонацией. Это ощущается, например, в песне того же Окуджавы «Полночный троллейбус» (1957), уже самым зачином отменявшей плакатно-оптимистическое представление о «советском человеке», которому «с каждым днем все радостнее жить»: «Когда мне немочь пересилить беду, / когда подступает отчаянье...

Едва ли не первыми в культуре «оттепели» барды открыли романтику природы. Обращение к ней, с опорой на уже складывавшуюся в ту пору традицию туристической песни, вернувшей выросшему в условиях жестких идеологических и психологических ограничений человеку (особенно — молодому человеку) ощущение своей неразрывной связи с природой. В историко-культурном плане этот перелом можно сравнить с вытеснением рационализма сенсуализмом в европейском сознании первой половины XVIII века. Особую достоверность и притягательность придавала песням на эту тему личность и биография автора. Например, слушателю «А женам надоели расставания...» (1959) Л. Городницкого, содержащей строки:

А я иду, доверчивый влюбленный,
Подальше от сервантов и корыт,
И, как всегда, болот огонь зеленый
Мне говорит, что путь открыт, —

важно было знать, что ее автор — геолог, и сам испытал все, о чем поет. Кстати, бегство «от сервантов и корыт» или, выражаясь языком того времени, от «мещанства» — существенная примета сознания «шестидесятников», широко отозвавшаяся в авторской песне. Например, «за туманом и за запахом тайги», а не «за деньгами», звал слушателя и Ю. Кукин («За туманом», 1964).

Своя романтическая экзотика есть и в песнях Ю. Визбора — журналиста по профессии, немало поездившего по стране и особенно тяготевшего к горной теме:

Здравствуйте, хмурые дни,
Горное солнце, прощай!
Мы навсегда сохраним
В сердце своем этот край.

(«Домбайский вальс», 1961)

Отдал дань этой теме и В. Высоцкий. Побывав в 1966 году в горах во время съемок фильма «Вертикаль», он вдохновился профессией альпиниста и создал для фильма целую серию ставших широко известными песен («Песня о друге», «Здесь вам не равнина...» и др.).

В то же время барды открывают для себя поэзию города к: «малой родины» и как средоточия важных для них жизненных ценностей. Такова Москва Окуджавы и Визбора; таков Ленинград Городницкого и Клячкина. Воспеваются же ими обычно не города вообще, а конкретное и дорогое поэту место: «Арбатского романа знакомое шитье, / к прогулкам в одиночестве пристрастье...» (Б. Окуджава. «Романс», 1969)

В литературе «оттепели» авторская песня наиболее откровенно высказалась на лагерную тему, в хрущевское время остававшуюся темой почти запретной (публикация в 1962 году «Одного дня Ивана Денисовича» Солженицына была лишь исключением из общего цензурного правила). В разработке этой темы барды опирались на традицию популярного в те годы «блатного» фольклора. «Интеллигенция поет блатные песни», — неодобрительно констатировали в те годы Е. Евтушенко. Между тем знание и исполнение (конечно, в узком кругу) таких песен стали своеобразной приметой волюномыслия. Песни на лагерную тему, стилизации «зэковского» фольклора встречаются уже у бардов «первой волны». Например, песня А. Городницкого «На материк» (1960) многими воспринималась как лагерная. Но подлинный поэтический «архипелаг ГУЛАГ» создан А. Галичем и В. Высоцким.

Одной из первых песен Галича стали «Облака» (1962), написанные от имени бывшего заключенного, который «двадцать лет протрубил по тем лагерям». Теперь единственная его радость «четвертого — перевод, и двадцать третьего — перевод», возможность забыться и слегка покуражиться в эти дни («Эй, подайте же мне ананас / И коньячку еще двести грамм!»). И здесь поэт раздвигает рамки одной судьбы, выходит на большое поэтическое обобщение:

И по этим дням, как и я,
Полстраны сидит в кабаках!
И нашей памятью в те края
Облака плывут, облака.

Целая галерея зэков, репрессированных, высланных, и одно временно — их палачей проходит перед слушателем песен Галича («Заклинание», «Все не вовремя», «Песня-баллада про генеральскую дочь», «Летят утки...»). Одна из вершин этой темы и всего творчества поэта — баллада «Королева материка» (1971), где создан зловещий образ-символ лагерного миропорядка:

И пускай нам другие дают срока,
Ты нам вечный покой даешь,
Ты, Повелительница зэка,
Ваше Величество Белая Вошь!
Наше Величество Белая Вошь!
Королева Материка!

К этим произведениям у Галича примыкает и цикл «Литераторские мостки» (по названию писательского некрополя на Волковом кладбище в Петербурге), в который он объединил песни о писателях, пострадавших от советской власти, — Мандельштаме, Зощенко, Пастернаке.

В творчество Высоцкого лагерная тема вошла тоже с самых первых песен. Она широко звучит в его иронично-пародийных произведениях из «блатной» жизни, созданных в первой половине 60-х годов («Татуировка», «Бодайбо», «Зэка Васильев и Петров зэка» и др.) и выразивших, по меткому замечанию М. В. Розановой, ощущение «общей приблатненности нашего бытия»¹. Значительный шаг в этом направлении сделан поэтом в «Баньке по-белому» (1968), написанной в тот момент, когда власть стремилась «в забвенье утопить живую быль» (*А. Твардовский*. «По праву памяти») о сталинском терроре. Герой «Баньки...», подобно герою «Облаков» Галича, много лет провел в лагерях, и трагедия его не только в этом, но и в том, что он, как и многие другие, беззаветно верил вождю, профиль которого выколол на своей левой груди — «ближе к сердцу». Татуировка Сталина становится в песне символом «холодного прошлого», «наследия мрачных времен», от которого теперь поможет избавиться банька. Чуткий к архетипам народного сознания, Высоцкий не случайно обращается здесь к образу бани, в народном представлении находившейся как бы в пограничном пространстве между жизнью и смертью²:

Застучали мне мысли под темечком:
Получилось — я зря им клеймен, —
И хлещу я березовым веничком
По наследию мрачных времен.

В 70-е годы поэт написал еще несколько песен от лица лишенных свободы людей: «Был побег на рывок...», «Летела жизнь», «Райские яблоки», — превратив поэтические рассказы о злоключениях своих героев в баллады-притчи философского звучания, с присущим художнику умением выразить глубокий поэтический смысл через конкретную деталь, вырастающую до символического значения («Летела жизнь в плохом автомобиле / И вылетала с выхлопом в трубу»).

Процитированные выше песни Галича и Высоцкого относятся к ролевой лирике (термин Б. О. Кормана из его монографии «Лирика Некрасова»), герой которой представляет иной, далекий от автора, тип сознания и биографии. Оба поэта, артистичные по на-

¹ *Синяевский А., Розанова М.* «Для его песен нужна российская почва» / Беседу вела Н. Уварова // *Театр*. — 1990. — № 10. — С. 147.

² См. об этом: *Скобелев А. В., Шаулов С. М.* Владимир Высоцкий: Мир и Слово. — 2-е изд., испр. и доп. — Уфа, 2001. — С. 139—144.

туре и профессионально связанные с театром и кино (Высоцкий играл на сцене Театра на Таганке, снялся во многих фильмах, Галич начинал свой путь в искусстве тоже как актер), часто обращались к ролевой манере. Особенно широк и демократичен ролевой диапазон песен Высоцкого: воин, спортсмен, аквалангист, старатель, крестьянин, уголовник... При этом эффект подлинности был столь силен, что в сознании слушателей (а Высоцкий был невероятно популярен среди современников, видевших в нем «своего» поэта) герой и автор сливались воедино. Художник мог «переволношаться» даже в неодушевленные предметы («Песня самолета истребителя», «Песня микрофона»), в животных — как, например, в трагической и при этом все же оптимистичной «Охоте на волков», созданной Высоцким в 1968 году, «в момент, когда стечением обстоятельств его судьба непризнанного поэта <...> и больная совесть страны, изготовившейся к прыжку в Прагу, стянулись в тесный неразрывный узел»¹:

Рвусь из сил — и из всех сухожилий,
Но сегодня не так, как вчера:
Обложили меня, обложили —
Но остались ни с чем егеря!

Поскольку авторская песня возникла как бы в противовес официальной культуре и по отношению к ней зачастую выполняла роль своеобразного скоморошества, — в творчестве бардов сильно комическое начало, выраженное в самых разнообразных формах. Например, Ю. Киму присуща ироническая интонация: «Вот как жили в прежние годы, / Когда не было свободы!» («Волшебная сила искусства», 1984). Галич передает ощущение абсурда современной жизни с помощью гротескных ситуаций — так в поэме «Размышления о бегунах на длинные дистанции» (1966—1969), один из героев которой по приказу свыше после осудившего сталинизм XX съезда партии взрывает статую «отца всех народов» и вдруг, подобно пушкинскому Дон Гуану или Евгению из «Медного всадника», «внезапно сквозь пургу слышит голос каменный»:

Был я Вождь вам и Отец,
Сколько мук намелено!
Что ж ты делаешь, подлец?!
Брось кайло немедленно!

Высоцкий же в одних случаях высмеивает советские идеологические клише («Зачем нам врут: / «Народный суд»! — / Народу я не видел...»), в других переиначивает в бурлескном тоне хрестоматийные произведения — вроде пролога пушкинской поэмы «Руслан и

Гершкович А. Владимир Высоцкий — М., 1993. — Кн. 1. — С. 178—179.

Людмила» («Лукоморья больше нет», 1967). Здесь поэт следует традиции песенного трио в составе С. Кристи, В. Шрейберга и А. Охрименко, сочинивших на рубеже 40—50-х годов, еще до появления авторской песни, ряд комедийных переделок классических сюжетов («Венецианский мавр Отелло...», «Донна Лаура» и др.). В своих перепевах классики Высоцкий не пародировал, конечно, саму классику, а пользовался известными образами для сатирического изображения современной действительности:

Лукоморья больше нет,
От дубов простыл и след, —
Дуб годится на паркет —
 так ведь нет:
Выходили из избы
Здоровенные жлобы —
Порубили все дубы
 на гробы.

В условиях цензуры барды нередко пользовались эзоповым языком, иносказанием, прозрачно прикрывавшим подлинный смысл той или иной песни. Так, в «Песенке о Моцарте» (1969) Б. Окуджавы присутствие композитора («Моцарт отечества не выбирает — / просто играет всю жизнь напролет») скорее номинально, в подтексте же — отношение поэта к собственному отечеству, истинная любовь к которому не нуждается в приукрашивании или замалчивании его недостатков (характерная примета официальной пропаганды брежневского времени):

Где-нибудь на остановке конечной
скажем спасибо и этой судьбе,
но из грехов своей родины вечной
не сотворить бы кумира себе.

Немало иносказательных сюжетов у Галича. Например, «Петербургский романс», формально посвященный декабристам, возник по горячим следам событий августа 1968 года, когда Советский Союз ввел войска в Чехословакию, подавив «пражскую весну». Прямым обращением современникам звучит в этой песне страстный призыв поэта к протесту:

И все так же, не проше,
Век наш пробует нас:
Можешь выйти на площадь?
Смеешь выйти на площадь?
Можешь выйти на площадь,
Смеешь выйти на площадь
В тот назначенный час?!

Большим мастером эзопова языка был и Высоцкий, иногда обращавшийся к традиции жанра басни с присущими ему иносказательными или аллегорическими персонажами («Песенка про мангустов», «Песенка про Козла отпущения» и др.).

Авторская песня смело раздвинула границы поэтического языка эпохи, противопоставив выхолощенности и однообразию лексики официально разрешенной литературы живую разговорную речь, «узнаваемость» которой была важным фактором успеха бардов у слушателей. Порой она контрастно подчеркивала, даже пародировала условную, откровенно литературную лирическую ситуацию:

Платок вышивая цветной,
Ни старый, ни новый, —
Я знаю, — для встречи со мной
Вы нынче готовы.
Свои же намерения
Означу словами:
На сивом на мерине я
Приеду за вами.

(Н. Матвеева. «Письмо к любимой», 1964)

В других случаях — особенно ярко у Высоцкого и Галича — разговорная речь характеризует тип «простого» человека:

Ой, Вань, гляди, какие клоуны!
Рот — хочь завязочки пришей...
Ой, до чего, Вань, размалеваны,
И голос — как у алкашей!

(В. Высоцкий. «Диалог у телевизора», 1973)

В 70-е годы, по мере усугубления «застойных» тенденций в общественной жизни страны, погружения ее в атмосферу безвременья, творческое сознание ведущих бардов становилось все более рефлексивным. Окуджава стал писать меньше песен и больше заниматься исторической прозой. В творчестве Высоцкого и Галича в эти годы сокращается доля сюжетных, комедийных песен, зато все чаще звучит лирико-философский монолог, содержащий поэтические раздумья автора о своей судьбе, своем поколении и эпохе. У Галича такие мотивы связаны с ощущением предстоящего изгнания (в 1974 году состоится его вынужденный отъезд на Запад):

Не жалею ничуть, ни о чем, ни о чем не жалею,
Ни границы над сердцем моим не вольны,
Ни года!
Так зачем же я вдруг при одной только мысли шалею,
Что уже никогда, никогда...
Боже мой, никогда!..

(«Опыт ностальгии», 1973)

Высоцкому важен мотив общего неблагополучия жизни, в которое не вписывается неординарная личность:

Придет и мой черед вослед:
Мне дуют в спину, гонят к краю.
В душе — предчувствие как бред, —
Что надломлю себе хребет —
И тоже голову сломаю.

(«Штормит весь вечер, и пока...», 1973)

Кстати, в 70-е годы у Высоцкого резко возрастает доля завершённых лирических стихотворений, не ставших песнями, что тоже свидетельствует о рефлексивном, в чем-то даже интимном характере его поэзии этих лет, включающей такие программные для художника произведения, как «Мой Гамлет», «Я никогда не верил в миражи...» и др.

Несмотря на то что определение «жанр авторской песни» широко используется в научной литературе, саму авторскую песню можно трактовать как некое наджанровое явление, включающее в себя пародийную стилизацию («Товарищ Сталин» Юза Алешковского — известного писателя, в хрущевские времена тоже отдавшего дань песне), балладу («Райские яблоки» Высоцкого), песню-репортаж («На плато Расвумчорр...»), инвективу («Баллада о чистых руках» А. Галича; слово «баллада» имеет здесь иронический смысл), дружеское послание («Друзьям» Ю. Кима)...

Между тем уже с конца 60-х годов в авторской песне — прежде всего у Высоцкого и Галича — намечается тенденция к укрупнению формы, выразившаяся как в усложнении сюжета («Банька по-белому», «Королева материка»), так и в появлении целых песенных циклов — таких как «История семьи в песнях» Высоцкого, «Коломийцев в полный рост» Галича (в последнем случае три сатирические «истории» иронически перемежаются двумя «интермедиями»). Это ощущение крупными бардами недостаточности песенной формы, их попытки «выпрыгнуть из жанра традиционных песен» (А. Галич)¹ стали, может быть, невольным предвестием будущего кризиса авторской песни, подспудно зревшего в 70-е годы.

Смерти Галича (1977) и Высоцкого (1980) стали символическим рубежом, обозначившим завершение эры авторской песни как значительного живого явления общественной и культурной жизни. Официальное же признание ее во второй половине 80-х годов, в эпоху «перестройки», и возвращение в литературу многих дотеле замалчивавшихся имен, одновременно обозначил и переход автор-

¹ См. об этом: *Зайцев В. А.* «Поэма в стихах и песнях»: О жанровых поисках в сфере большой поэтической формы // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. IV. — М., 2000. — С. 358—378.

ской песни в область истории культуры. В 80-е и 90-е годы она, оставаясь уже на периферии широкого интереса, не выдвинула фигур, равноценных своим классикам.

Такое положение вещей связано, во-первых, с общим изменением ситуации в постсоветской России. Вольная или невольная оппозиционность авторской песни, ее «эзопов язык» в условиях отсутствия цензуры утратили свою актуальность. Во-вторых, авторская песня, изначально сознательно противопоставлявшая себя не несшей «никакой информации» (*В. Высоцкий*) песне эстрадной, — со временем все более ассимилировалась массовой культурой, становилась в отношении к некоторым авторам едва ли не частью шоу-бизнеса. Однако традицию авторской песни, ее «молодежную» ветвь можно видеть в бард-роке (*А. Башлачев, Б. Гребенников, В. Цой* и др.), расцвет которого пришелся на 80-е годы.

Драматургия (середина 50-х — начало 2000-х годов)

Середина 50-х годов — стала поворотом к новому этапу в истории советской драматургии, когда она вновь вступила в полосу творческого многообразия, преодолевая наработанные в предшествующие годы штампы, смело врывалась в жизнь и возвращала театру роль кафедры, с которой звучали слова о злободневных проблемах, о герое-современнике. В докладе о драматургии на Втором съезде советских писателей (1954) А. Корнейчук призывал драматургов и деятелей театра «писать правду жизни», «видеть ее трудности, ее противоречия, ее конфликты, правдиво и честно отражать их в своих произведениях...», совершенствовать художественное мастерство, опираясь на лучшие традиции отечественной классики, вернуть зрителям «взволнованность, страстность, политическую остроту — драгоценнейшие качества наших спектаклей»¹.

В пьесах «Крылья» А. Корнейчука, «Персональное дело» А. Штейна, «Забытый друг» А. Салынского, «Иван Буданцев» В. Лаврентьева (все — 1954) и др., пожалуй, впервые открыто поднимались «запретные» прежде темы: о демагогическом мышлении руководителей, давящем разумную и живую инициативу народа; об атмосфере всеобщей подозрительности, доносов, арестов, персональных дел, исключений из партии, отстранений от любимого дела по идеологическим мотивам и многих других нарушениях демократических норм общественных отношений. Однако зло в этих

¹ Второй Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. — М., 1956. — С. 185, 194.

пьесах не было в достаточной степени художественно-психологически персонифицировано. Как это ни парадоксально, но обличение было настолько бесстрашно и открыто, что крах этого зла был предопределен заранее. Страстная публицистика преобладала над углубленным психологизмом.

Но уже к концу десятилетия гражданская тематика будет находить более убедительное художественное решение, пример тому — пьесы С. Алешина «Все остается людям» (1958), «Палата» (1959).

Главным в драматургии второй половины 50-х годов был поворот к изображению простого, рядового советского человека, его внутренней жизни, чувств и переживаний, рожденных новым временем. Отсюда — перемещение с событийных конфликтов на конфликты психологические. Преобладающей стала нравственная проблематика и соответствующие ей коллизии добра и зла, истинного и мнимого счастья, служения высоким идеалам и бессмысленного прожигания жизни. Открытая публицистичность снималась философскими раздумьями о смысле человеческого существования, о призвании, о том, «куда уходят дни», о любви и т. д. Действие многих пьес протекало преимущественно в камерном, «интерьерном» пространстве. Это направление в середине 50-х годов было связано с творчеством драматургов разных поколений. Наряду с такими мастерами, как Л. Леонов, Н. Погодин, А. Арбузов, В. Панова, к жанру психологической драмы обратились молодые драматурги: В. Розов, А. Салынский, А. Володин, С. Алешин, Л. Зорин, А. Зак, И. Кузнецов и др.

Критика далеко не сразу приняла повышенный интерес драматургов к жанру психологической драмы, к внутреннему миру человека. Раздавались голоса об отступлении от гражданственной традиции советской драматургической классики, о «мелкотемье», измелчании героя. Яркий тому пример — полемика вокруг пьесы А. Арбузова «Годы странствий» (1954), точнее вокруг ее главного героя Александра Ведерникова, который никак не поддавался привычной однозначной оценке: «положительный — отрицательный», «хороший — плохой». Арбузовский герой озадачивал своей противоречивостью, многомерностью по сравнению со схематичными персонажами пьес предшествующего периода. Действительно, Ведерников — талантливый врач и ученый, удачливый, любимец фортуны, в то же время эгоцентричен, не находит времени навесить мать, запутался в личной жизни, походя, не замечая этого, может обидеть близких ему людей. «Он жил какой-то странной, единоличной жизнью... в душевном смысле. Ничего не давал и брать не хотел тоже... — вспоминает о нем Галина, когда-то любившая его, но так и не ставшая его женой. — Впрочем, совесть у него все-таки есть, и если бы он понял всю меру своего эгоизма, то еще застрелился бы, пожалуй. Вот почему он никогда не позволит себе этого понять». В большей степени он одержим этим «единолични-

ем» в работе, «все желал делать сам». Ущербность такой жизненной позиции проявилась с особенной силой в военные годы «сти странствий», когда он, отказываясь от помощи друга, не может довести до конца разработку так необходимого на фронте антисептического препарата. Автор заставляет своего героя терзаться сомнениями, страдать от излишней гордыни. Так, на вопрос Ольги «Шура, а вам не страшно за себя?.. Вам не страшно, что из вас так ничего и не выйдет?» — он отвечает сначала «твердо»: «Выйдет» и затем, «помолчав»: «А может, и нет. Проходят дни, и я, как зевака на перекрестке, стою и люблюсь... Жизнью». Пьеса поднимает философский вопрос о смысле человеческой жизни. «Ах, черт, слишком много всего наобещал! И вот мне тридцать, молодость прошла... Пусть все, все будет сначала!» — признается Ведерников в одном из откровений. Критики обвиняли Арбузова в неясности авторской позиции, в неопределенности и расплывчатости финала.

Между тем Арбузов предугадал в Ведерникове болезнь души, которую открыл драматург следующего поколения, «шестидесятник» **А. Вампилов** (1935—1972), и которую критики назовут «синдромом Зилова».

В пьесе «Годы странствий» звучит еще один очень характерный мотив психологической драмы конца 50-х годов: «Кому жизнь оставлена, с того много спросится». Окончание войны не означало, что «самое трудное теперь позади». Не случайно появление в это время нового варианта «Золотой кареты» Л. Леонова, публикации новой редакции пьесы В. Розова «Вечно живые» (1956). В пьесах этого ряда войной, памятью о погибших проверяется уровень нравственной высоты и низменности героев, их образа жизни.

«**Вечно живые**» — первая пьеса **В. Розова** (1913—2004), написанная в 1943 году, во время «отпуска по ранению». Она ждала своего часа и, опубликованная в 1956 году, была поставлена в только что возникшем театре «Современник», а также послужила основой одного из выдающихся советских фильмов — «Летят журавли» (реж. М. Калатозов, оператор С. Урусевский). По своему замыслу пьеса Розова близка к «Золотой карете» Леонова. Здесь тоже сталкиваются два противоположных отношения к жизни (жизнь для людей и жизнь для себя), две морали («высокая гражданственность» и «личное преуспевание»). Пьеса поднимает общечеловеческие проблемы в пространстве семейно-бытовом, камерном. Причем сути конфликта раскрывается не столько в открытых, лобовых столкновениях героев, сколько в их психологической несовместимости. Семья врача Федора Ивановича Бороздина (он сам, его мать, дети Ирина и Борис), учительница Анна Михайловна и ее сын-солдат Володя, сослуживцы Бориса, студенты Миша и Танечка спаяны единым патриотическим чувством, не показным, а присущим им органически. Их миру в пьесе противостоят паразитизм, стяжа-

тельство Нюрки-хлебобрезки, наживающейся на чужом несчастье; шкурничество администратора филармонии Чернова, приспособленца и жулика; эгоистичность и неприкрытый цинизм племянника Бороздина Марка, музыканта, труса, обманным путем освободившегося от фронта, и его любовницы Антонины Николаевны Монастырской, эвакуированной из Ленинграда женщины без определенных занятий, расчетливой и озабоченной лишь одной мыслью о скорейшем возвращении утраченного из-за войны личного комфорта.

Пьесу Розова нельзя назвать «военной» драмой (хотя такие определения звучали в критике), но война здесь — та критическая ситуация, тот контрапункт, в котором судьба народа перекрещивается с судьбой каждого конкретного человека. В центр пьесы «Вечно живые» поставлен образ юной Вероники Богдановой, ее внутренняя драма. По сюжету пьесы она совершает предательство: выходит замуж за Марка, так и не дождавшись с фронта своего жениха Бориса Бороздина. Несмотря на нападки критики на этот образ (мещанка, приспособленка, бесхарактерная жертва и т. д.), Розов отстаивал ее право на статус героини. Ни один из персонажей пьесы не исследован психологически так детально, тонко, как Вероника. На протяжении пьесы она постепенно освобождается от легкомысленности, инфантильности, беспечности по отношению к жизни. Замуж за Марка она выходит в период крайней растерянности, в трагических обстоятельствах, когда осталась совсем одна, после гибели родителей и невыносимых страданий в ожидании пропавшего без вести Бориса. Чувство вины перед Бороздиными усугубляет ее душевную драму, тем более, что брак с Марком не приносит ей облегчения: любви не было и нет — зато все отчетливее растет презрение к ничтожному человеку. Трагическое оцепенение сломленной Вероники автор раскрывает в ее доверительных признаниях Анне Михайловне: «Я умираю, Анна Михайловна...», «Все рассыпается», «...я все потеряла...», «А зачем жить?» — «Это война, Вероника», — объясняет ей собеседница, советуя не замыкаться только на своих, личных переживаниях. Кульминацией в раскрытии внутренней драмы героини является сцена скандала, который Вероника учинила Марку на именинах Монастырской. Это бунт отчаяния против равнодушия и цинизма. Разрыв с Марком — итог трудного преодоления трагической ошибки. В финальной сцене, психологически подготовленной всем развитием внутреннего мира героини, Вероника говорит о своей будущей жизни, в которой память о погибшем на войне любимом человеке будет ориентиром: «Ты и представить себе не можешь, кем был для меня Борис. Нет, не был, а есть. Ночью, когда все спят, я разговариваю с ним, и он всегда дает мне ответы. Черты его лица уходят из памяти... и это не беда. Я люблю его!.. И жизнь свою хочу прожить хорошо! Я сейчас все время спрашиваю себя: зачем я живу? Зачем жи-

вем мы все, кому он и другие отдали свои недожитые жизни? И как мы будем жить?..» Заключительный вопрос драмы обращен в будущее, он вечен, и это объясняет долгую сценическую популярность пьесы, ее созвучие любому времени.

В лучших «камерных» пьесах находили отражение не только злободневные проблемы, заботы, которыми жил современный герой, но и важнейшие нравственно-философские размышления о смысле жизни, о призвании, о гуманизме как норме человеческих взаимоотношений. Настоящим открытием в драматургии 50-х годов стал юный герой, в котором, по словам Погодина, «за молодой жесткостью взглядов и горячей запальчивостью» угадывался «высокий, чистый, ярко выраженный гражданский темперамент»¹. Такие герои вышли на сцены театров из пьес Розова, Володина, Зака, Кузнецова и других драматургов. Андрей Аверин, Олег Савин, Слава Заварин — «розовские мальчишки» из пьес «В добрый час!» (1954), «В поисках радости» (1956), «Неравный бой» (1960), фабричная девчонка Женька Шульженко из пьесы Володина: «Фабричная девчонка» (1956) привлекали своим романтическим бесстрашием и чистотой помыслов в «неравном бою» со злом. Как бы ни иронизировала тогдашняя критика по поводу «героев в коротких штанишках», они своими поступками преподносили серьезные уроки нравственности, страстно отстаивая свою духовную самостоятельность, проявляя непримиримость к мещанству, нравственным компромиссам. Каждый из них, подобно Андрею Аверину, хотел найти свое место в жизни, «свою точку» и мог повторить вслед за ним: «Ну разве это самое важное, кем я буду? Каким буду — вот главное!»

Преобладание пьес в жанре семейно-бытовой психологической драмы вызвало дискуссию о монументальном и камерном началах в драматургии, о понятии героического и «мере гражданственности». «Без героико-романтических пьес и спектаклей, — писал Г. Товстоногов, — советский театр не может расти и развиваться. Героическая тема должна занимать ведущее, господствующее место в нашем искусстве». Убедительным аргументом в этом споре стала, в частности, пьеса А. Салынского «Барабанщица» (1958), в которой дан новый поворот темы войны. В послевоенной драматургии «Барабанщица» Салынского была одной из немногих героических трагедий.

Идейно-эстетические искания советской драматургии середины века, открытие новых проблем, конфликтов, характеров, обновление художественной структуры драмы, форм сценического языка, жанровое многообразие, пришедшее на смену «просто пьесам»

Театр. — 1956. — № 8. — С. 3.

се», стали источниками, основой творческих поисков в драматургии последующих десятилетий.

Драматургия и театр первыми из всех видов искусства отразили нараставшие ожидания перемен и во многом подготовили перестройку. Об этом говорил Г. Боровик на VIII съезде советских писателей: «Драматурги и театр давно пробивались к тому уровню правды, который нужен народу, а это значит — к полной правде»¹.

Основу театрального репертуара составляла современная пьеса, нафос которой — «мы ждем перемен!» — выражался и открыто, и инносказательно. Не случайно наиболее заметные явления в области драматургии и театра становились объектом широкого обсуждения читателей и зрителей.

Публицистичность, как острая злободневность, открытость и страстность авторского голоса, в 70—80-е годы становится неотъемлемой чертой искусства вообще и пьес на производственно-экономическую, на героико-революционную и политическую темы, в частности.

Определилось целое направление, связанное с эпохой НТР: «Протокол одного заседания» (1975) А. Гельмана и «Сталевары» (1972) Г. Бокарева, «Человек со стороны» (1972) И. Дворецкого и «Ситуация» (1973) В. Розова, «Из жизни деловой женщины» А. Гребнёва, «Дарю тебе жизнь» Д. Валеева, «Мои Надежды» (1978) М. Шатрова и др. Заслуга авторов этих пьес в том, что термин «производственная пьеса» перестал ассоциироваться с бесцветными конъюнктурными поделками, где действовали «позиционные» персонажи, противопоставленные в заштампованном конфликте «передовик» и «ретроград», «новатор» и «консерватор», где за бесконечными разговорами на узко технические темы и за чисто производственным декором терялся живой человек. Производственная пьеса возродилась в драматургии застойного времени на новом уровне, в конфликтах сложных и напряженных, вывела на сцену нового героя, делового человека, одержимого Дон Кихота. Своеобразным «взрывом» в развитии «производственной» темы стала пьеса **И. Дворецкого «Человек со стороны»**. Она приглашала к спору о том, каким должен быть руководитель производства в эпоху НТР. Принципиально новое мышление демонстрировал герой пьесы инженер Чешков. Он вступает в конфликт с коллективом литейного цеха Нерезжского завода, где давно, еще с войны, сложились домашние, дружеские отношения; доброта «без кулаков», всепрощение и попустительство стали нормой взаимоотношений в коллективе. Вот почему этот великолепно оснащенный цех уже три года не выполняет план, а победные рапорты создаются здесь ценой лжи, приписок, «накачек» в конце кварталов. Чешков вызывает

¹ Литературная газета. — 1986. — 2 июля. — С. 15.

симпатии как человек знающий и любящий технику, чувствующий в себе силы и способности на большее, чем то, чего добился на прежнем месте своей работы. А между тем развитие конфликта держит в напряженном ожидании: уживется или нет Чешков в Петреже? Снимут его или не снимут? Уж очень он шокирует своей суровой деловитостью, категоричностью. В цехе отвыкли от требовательного тона, а речь нового инженера — вся из реплик-приказов, рубленых фраз-приговоров привычному вранью и самоуспокоенности, нацеленных прежде всего на дело: «Благотворительности не может являться традицией промышленного производства»; «Я больше не могу допустить, чтобы рапорт превращали в словесную ворильню, лишённую смысла»; «Пора нам перестать разговаривать на пальцах. Все считать! Все подвергать анализу!» «Ложь неэкономична» — один из главных его девизов, точно так же, как поставленный остро вопрос: «Почему управлять должны те, кто не умеет управлять?» Пьеса стала фактом общественной жизни. Вокруг «феномена Чешкова» разгорелись жаркие споры. Несколько гипертрофированно поданная в ней одна страсть «делового» человека дала повод его недоброжелателям к обвинению в бездушии и черствости, а его восторженным сторонникам — материал для категоричных выводов о том, что эпоха НТР — эпоха руководителей «не отцов родных», а технарей-интеллигентов, «белых воротничков», узких, как рапира, четких и жестких. Спор, вышедший рамки пьесы в жизнь, был продолжен в ряде последующих пьес и в прозе.

Столь же повышенный интерес к производственной теме отличает творчество А. Гельмана. В основе сюжета его пьесы «**Протокол одного заседания**» («Заседание парткома») — ЧП: строительная бригада отказалась получать «липовую премию». Частный случай на конкретном строительном объекте становится поводом для страстного публицистического разговора о современном производстве вообще, о просчетах в его организации и руководстве, о труде как категории нравственной. Не случайно бригадир Потапов определяет случившееся как «научно-техническую» революцию, начавшуюся в тресте. Ведь по существу рабочие бросили вызов традиционной показухе, узковедомственным интересам, психологии «группового эгоизма». Достоверность ситуации, узнаваемость персонажей были залогом действенного влияния пьесы на зрительный зал. Кирилл Лавров, исполнитель роли секретаря парткома Соломахина в спектакле Ленинградского БДТ, вспоминал, что в ответ на его реплику: «Кто за предложение Потапова — прошу поднять руки. Голосуют члены парткома» — руки поднимались не только на сцене, но и в зрительном зале. В критике «производственные» пьесы 70—80-х годов называли «социологическими», аналитическими драмами, сила которых — в документальной досто

верности, а слабость — в психологической «непроработанности» характеров.

Конечно же «правда обстоятельств» — это еще не вся правда. Важно исследовать поведение героя в этих обстоятельствах, психологически обосновать ту или иную позицию, нравственный выбор. Именно в этом направлении эволюционировало творчество Гельмана. Экономист Вязникова («Обратная связь»), Леня Шиндин («Мы, нижеподписавшиеся»), диспетчер Зинуля из пьесы «Зинуля» — это уже характеры, жизненные типы, люди беспокойные, самоотверженные Дон Кихоты, уверенные в своей правоте, хотя и не всегда умело проявляющие свою гражданственную страсть. «Производственная» драматургия 70—80-х годов приняла на себя роль острой социологической публицистики. Ее авторы открыли новые типы конфликтов эпохи НТР, высветили новый характер «делового человека», нащупали болевые точки в разных частях общественного организма, пробивались к правде.

70—80-е годы — это активизация политической драмы, имеющей большую историю и определенные художественные традиции в нашем искусстве. Одна из них — опора на документ. «Опытами документальной драмы» называл свои пьесы М. Шатров. Его пьесам о революции, о Ленине («Шестое июля», «Большевики» («30-е августа»), «Синие кони на красной траве. (Революционный этюд)», «Так победим!», «Диктатура совести») присуща аналитичность, документальность. Автор не фетишизирует, не компилирует исторические факты, а подчиняет их идейно-эстетической концепции произведения, законам драматургического жанра. При этом документ не просто дает конкретную информацию о событии прошлого, но помогает ощутить пульс, дыхание, характер времени в его исторической протяженности. Основная особенность пьес — открытое обращение к проблемам сегодняшнего дня, что подчеркнуто в жанровом определении каждой из них: «опыт публицистической драмы», «публицистическая трагедия», «споры и размышления восьмьдесят шестого года». Трудный путь этих пьес на сцену связан с тем, что в них впервые Ленин показан сомневающимся и не понятым многими из соратников, что в центре споров поставлена судьба социалистической идеи. «Рубежная» пьеса М. Шатрова «Диктатура совести», написанная на пороге перестройки, использует популярную в агитационной драматургии 20-х годов форму «суда», исследуя механизм превращения социалистической идеи в свою противоположность, что имело место в истории. В пьесе эпизоды бытового характера из жизни современной молодежной газеты перемежаются документами разных эпох. Автор использует прием цитирования литературной классики («Бесы» Достоевского). Выступают из небытия тени прошлого, напоминая о себе. Необычная эта пьеса стала основой остропублицистического спектакля-дискуссии, политической схватки, привлекающей к

участию в ней зрительный зал. Следует иметь в виду, что все пьесы М. Шатрова написаны задолго до того, как начался процесс демифологизации нашей революционной истории и ее вождей.

Много художественных открытий в драматургии 70—80-х годов связано с поисками иных способов говорить правду, с использованием иносказательных, притчевых форм разговора со зрителем. Типологический пласт этих пьес был широк и многообразен: художественные «обработки чужого сюжета» Гр. Горина («Тиль», 1970; «...Забыть Герострата!», 1972; «Самый правдивый» (кинофильм «Тот самый Мюнхгаузен»), 1974; «Дом, который построил Свифт», 1980) и А. Володина («Дульсиня Тобосская», 1969); поэтическая трагедия М. Карима «Не бросай огонь, Прометей!»; исторические экскурсии Э. Радзинского («Беседы с Сократом», 1970; «Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии хозяина», 1978; «Театр времен Нерона и Сенеки», 1982), Л. Зорина («Дион», 1964; «Царская охота», 1974), А. Володина («Две стрелы», 1967; «Ящерица», 1969) и многие другие.

Притчевая драматургия развивалась в русле европейской и отечественной «интеллектуальной» драмы, разрабатывая новые условные приемы для философского обобщения жизненного материала, которые помогают «прорваться» сквозь внешний слой событий к сути поставленных вечных проблем: добро и зло, жизнь и смерть, человек в окружающем его мире — в их современном понимании. В драме главное — человек, герои, говорящие о самом насущном для нас, и неважно, из какой эпохи доносятся их голоса. Декабрист Лунин и знаменитый философ древности Сократ из пьес Радзинского, Тиль и Мюнхгаузен из «шутовской комедии» и пьесы-притчи Гр. Горина современны своими поисками истины, терзаниями нравственного выбора. Объясняя свое обращение к «застойным временам» к «чужим сюжетам», литературным и мифологическим, Горин говорил о существовании, помимо будничного сиюминутного, иного пространства, «имя которому — Вселенная», и «иного времени, имя которому — Вечность. И если жить по этому летосчислению, то получается, что все люди — и жившие, и живущие, и готовящиеся жить — современники. И тогда фламандский шут Тиль Уленшпигель становится понятен своим московским сверстникам и призывает их к свободе, немецкий барон Мюнхгаузен учит русских людей ненавидеть ложь, а английский сатирик Джонатан Свифт — иронии и сарказму»¹. Свою «комическую фантазию» «Тот самый Мюнхгаузен» Горин напрямую связывал с атмосферой застойного времени. Обращаясь к образу «ставшему героем многих веселых книг и преданий», Горин уходит от привычного портрета пустого вряля, обманщика и плута. Его

Горин Г. Прощай, конференсье! — М., 1997. — С. 10.

Мюнхгаузен — незаурядная творческая личность, философ, чей взгляд на жизнь и устройство мироздания шире, чем у окружающих его людей. Горин сочиняет очень злободневную притчу о Художнике, который хочет улучшить и преобразить мир, сделать его чище, естественней, искренней — с помощью буйной фантазии, новых идей и при этом с ироничным отношением и к себе, и особенно к посредственности и скучной обыденности — типичным порокам мира, лишенного свободы нестандартно мыслить и творить.

Пьесы, основанные на условных приемах, имеют необычную стилистику, включают символику, целую систему иносказаний и намеков, фантастические элементы. Однако даже «эзопов язык» не всегда спасал произведение от запрета. Многие из написанного в то время осталось ненапечатанным, не увидело сцены и лишь в годы перестройки обрело новую жизнь («Кастручча», «Мать Иисуса» А. Володина, «Седьмой подвиг Геракла» М. Рощина).

Среди многообразия жанрово-стилевых направлений в драматургии 60—80-х годов явно преобладала традиционная для русского театра социально-психологическая пьеса. А. Арбузов и В. Розов, А. Володин и С. Алешин, В. Панова и Л. Зорин продолжали исследовать характер нашего современника, обращались к внутреннему миру человека и с беспокойством фиксировали, а также пытались объяснить процесс нравственного неблагополучия в обществе. Драматурги искали ответы на вопросы: «Что с нами происходит?! Откуда это в нас?!» Даже лирик А. Арбузов в конце жизни написал довольно жесткие пьесы («Вечерний свет», «Жестокие игры», «Воспоминания», «Виноватые», «Победительница»), а В. Розов в конце 70-х в форме привычных для себя «семейных сцен» создал острую трагикомедию «Гнездо глухаря», а также не свойственный его поэтике гротескный образ нового «вершителя судеб», швейцара, «охраняющего входы» в... ресторан в одноактной комедии-фарсе «Хозяин». Хотя в этих пьесах нарастающая жестокость, хамство, деформация представлений о престижности и нравственных ценностях показывались в сфере семейно-бытовых отношений, авторы, в лучших традициях русской классической драматургии, поднимались над бытом, воссоздавая неблагополучную атмосферу эпохи застоя. Эти мотивы стали сквозными в театре Вампилова, сложившемся именно в это время, и в творчестве драматургов «новой волны».

«Новой волной» назвала критика группу писателей, вошедших в литературу в 70-е годы и тематически близких творчеству А. Вампилова. Это Л. Петрушевская, А. Галин, В. Арро, А. Червинский, В. Славкин, А. Казанцев, М. Рошин, А. Ремез, Я. Стельмах, А. Дударев, Н. Павлова, Л. Разумовская и др. Они вслед за Вампиловым разрабатывали в своих пьесах нравственные проблемы и исследовали образ современного героя в жанре социаль-

но-психологической драмы. Их произведения отличало особое «нравственно-заостренное» ощущение жизни. В атмосфере стойкого времени это была мужественная попытка прорыва сцены в эпицентр бурь, нараставших в общественном сознании через наслаения лжи и лозунговый оптимизм, сквозь расхождение слова и дела, через психологию конформизма — к правде жизни.

Перестройка в судьбе театра и драматургии. Перестроечные процессы, начавшиеся в нашем обществе с конца 1980-х годов, коренным образом изменили и культурную ситуацию в стране.

Прежде всего, драматургия перестройки пережила всплеск жанра *политической драмы* в атмосфере общего интереса к «белым пятнам» истории, переосмысления устоявшихся оценок, демифологизации отдельных страниц нашей революции и ее вождей. В этом отношении писатели опередили ученых-историков, создав художественные версии на исторические, недавно запретные темы, среди которых главенствовали «антисталинская» тема, тема ГУЛАГа, новый взгляд на некоторые события Октябрьской революции и Гражданской войны. Вскоре выяснилось, что в советской драматургии уже давно существовали подобные произведения, но павшие под запрет 20—30 лет назад и только теперь опубликованные. Это относится прежде всего к пьесам А. Солженицына («Пленники» и «Республика труда»), И. Дворецкого («Колыма»), В. Шаламова («Анна Ивановна»), М. Шатрова («Брестский мир»), И. Малеева («Надежда Путина, ее время, ее спутники»), Ю. Эдлеса («Тройка») и др. В центре этих пьес — человек, проходящий через драматические эпизоды нашей революционной истории, через различные стадии политического террора и противостоящий тоталитарной системе. Большинство из них написаны в традиционных формах (пьеса-хроника, документальная драма, социально-психологическая пьеса). Современное освоение этой темы драматургами неоднозначно, порой спорно и в художественном, и в содержательном плане.

Как и следовало ожидать, свобода культуры не всегда отличалась «культурой свободы». В политической драматургии это проявилось в тенденции безжалостного опрокидывания недавних климов и идеалов. Вопреки погодинско-шатровским интерпретациям образа Ленина, стали сочиняться новые «явления вожди народу» и разыгрываться в многочисленных экспериментальных студиях пародийные композиции, вроде «Человека с рублем» (питерская студия «Четвертая стена») или довольно остроумной фантазмагии В. Денисова «Шесть призраков Ленина на рояле» (московский театр «Лаборатория»). Наметилась тенденция перехода от пьес-хроник о конкретных судьбах и исторических событиях к обобщенному изображению конфликта личности и тоталитарной системы как вневременного, что требовало от драматургов перехо-

да в иную, условную эстетическую систему. «Паратрагедией» назвал свою пьесу «**Черный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили**» поэт и драматург В. Коркия. Трагический фарс в стихах, в котором мастерски спародированы ситуации, герои, тексты шедевров мировой драматургии («Борис Годунов» и «Маленькие трагедии» Пушкина, «Гамлет» Шекспира), свидетельствует о расширении разработки сталинской темы. Впервые в этой пьесе, поставленной Студенческим театром МГУ, были выведены недавние «неприкасаемые», два злодея, «достойные» друг друга, — Сталин и Берия — в гротескном, пародийном освещении.

Упомянутые выше пьесы поднимали серьезную проблему, предупреждали об опасности возрождения тоталитаризма. Не случайно в финале драмы «**Дальше... дальше... дальше...**» М. Шатров так и не уводит Сталина со сцены, а В. Коркия устами самого героя произносит под занавес слова: «Но миф о бедном Сосо Джугашвили лишь только начинается», имея в виду не только отечественную историю, но и современное состояние мира. Это подтверждается, в частности, появлением пьесы-притчи А. Казанцева «**Великий Будда, помоги им!**». Совмещающая черты притчи и антиутопии пьеса Казанцева «рассказывает о днях и ночах образцовой Коммуны имени Великих Идей», прототипом которой является режим, совсем недавно господствовавший в Кампучии, но в то же время и любой тоталитарный режим, уже имевший место в мировой истории или могущий возникнуть на каком-то ее этапе. Черты особой жестокости, античеловечности подчеркнул автор в обобщенном образе казарменного коммунизма. В пьесе показан механизм низведения личности до существа с первобытными инстинктами, превращения человеческого сообщества в стадо животных, единственным чувством которого является страх (напомним, что об этом же говорил в 30-е годы в своей «крамольной» пьесе А. Афиногенов). Противостоят страху и ненависти любовь, понимание и прощение, проповедуемые в пьесе А. Казанцева Путником, которого никто не хочет слушать и понимать. В финале пьесы на вопрос девочки: «Куда все идут?» — он отвечает: «Повторять. Все сначала. Через десять, двадцать, тридцать лет... И все сначала».

Своеобразное сочетание типологических жанровых разновидностей обнаруживается в пьесе В. Войновича «**Трибунал**» (написана в 1984 году, опубликована в СССР в 1989-м). Это абсурдистская комедия в форме суда. Сатира обращена на пороки системы, подминающей под себя судьбы людей-«винтиков». Обыкновенные «живые люди». Семен Подоплеков и его жена, пришедшие в театр, волею случая, по законам «хэппенинга», попадают под колесо фортуны (в пьесе — на весы Фемиды с завязанными глазами и автоматом Калашникова в руках). Изначальная коллизия, драматургические ситуации построены на парадоксе, поведение вершителей судеб (Прокурора, Председателя суда, Секретаря, Защитника)

абсурдно, алогично, сами образы гротескно заострены. Только здравый смысл и пробудившееся чувство собственного достоинства помогает герою удержаться и не стать частью перевернутого мира, существование которого укладывается в одну лишь форму обвинительной судебной процедуры.

Перестроечные процессы вскрыли такие стороны нашей жизни, которые еще совсем недавно принято было не замечать как не типичные, не свойственные социалистической действительности и проходившие лишь по ведомству «их нравы». Современная социально-психологическая пьеса резко ужесточилась, в ее содержании усилилось «аналитическое исследование» простого человека: сфере быта. Впервые с начала XX века в пьесах стали изображать «дно жизни». Проститутки и наркоманы, бомжи и неформалы, уголовники всех мастей, от взяточников до рэкетиров и киллеров наводнили экран и сцену настолько, что в критике обоснованно зазвучало беспокойство по поводу «черного реализма», «шоковой терапии». Чрезмерное увлечение подобным материалом, при не высоком художественном воплощении, рождало неоконъюнктурную «чернуху».

Современная драматургия на социально-бытовую тему в перестроечное десятилетие соприкоснулась с такими течениями в западно-европейском театре, как «театр жестокости», «театр абсурда», парадокса. Долгое замалчивание многих проблем привело в условиях гласности к «прорыву плотины», писатели заглянули в обжигающую своей неприглядностью жизнь обочины, а иногда и «жизнь на пределе».

Первое, что обращает на себя внимание в пьесах Л. Петрушевской, это перегруженность бытом. Герои, кажется, ничего не способны замечать вокруг себя, кроме постоянных семейных неурядиц, нехватки денег и поисков способов найти их. Быт сгущен, сконцентрирован до такой степени, что представляется единственной всеобъемлющей реальностью. Быт — плен, люди же мечутся в этом плену, либо отбиваясь от нескончаемых проблем, либо молчаливо и покорно неся их бремя. И ощущение власти этого неодолеваемого властелина вырастает в пьесах Петрушевской исключительно из диалогов героев, из речи персонажей («Чинзано», «День рождения Смирновой», «Уроки музыки», «Любовь», «Лестничная клетка», «Сырая нога, или Встреча друзей» и др.).

Мир людей обочины, малозаметное население «хрущевок», балконов, подвалов, богом забытых городков и поселков — целый материк, открытый и продолжающий открываться с болью и сочувствием в драматургии Н. Коляды, одного из самых репертуарных современных драматургов. «Мурлин Мурло», «Рогатка», «Полонез Огинского», «Сказка о мертвой царевне», «Уйди-уйди» не только приковывают к себе внимание читателей и зрителей, но и вызывают, как и пьесы Петрушевской, неоднозначные оценки: не просто

привыкнуть с мыслью, что на протяжении всего советского периода параллельно победной поступи строителей социализма и коммунизма существовал мир маргинальный, куда лозунги и призывы доходили глухим и часто искаженным отзвуком.

Заметно ужесточились проблемы и конфликты в пьесах, создаваемых для подросткового и юношеского возраста. «Кабанчик» В. Розова, «Домой!» Л. Разумовской, «Ловушка № 46, рост второй» и «Между небом и землей жаворонок вьется» Ю. Щекочихина, «Вагончик» Н. Павловой получили еще более острое продолжение на современном этапе в пьесах «Клинч» А. Слаповского и совсем молодых И. Савельева («Путешествия на краю») и В. Сигарева («Пластилин»). Все эти произведения акцентируют внимание на болевой проблеме — «Как трудно быть молодым!».

Между тем жестокость в качестве «шоковой терапии» не может быть бесконечной. Недуг недостаточно выявить, продемонстрировать. Важнее понять, как его преодолеть. Своими раздумьями по этому поводу делился В. Розов, все творчество посвятивший нравственной проблематике, проповеди добра и человечности: «То, что мы своими руками сделали в своей же стране, это настоящая историческая трагедия... То, что я вижу вокруг, могло бы вылиться в трагедию, достойную Софокла или Еврипида, но никак не Розова. Или в хлесткую сатиру... К счастью, настоящий драматург должен быть добрым...»¹

В связи с этим можно вспомнить и давние «размышления оптимиста» другого нашего замечательного драматурга А. Володина: «Жестокое, ничтожное, подлое можно описывать в той степени, в какой это обеспечено запасом доброты и любви, как бумажные деньги должны быть обеспечены золотым запасом. Достоевский имел право на Смердякова и папу Карамазова потому, что у него были Алеша, Настасья Филипповна, и Мышкин, и мальчик Коля...»²

Лучшие из современных драматургов обладают таким «золотым запасом». В 80—90-е годы заметно спала волна «чернушной» литературы, и «новая драма» (очень условное определение нынешней литературы для театра) больше повествует не столько о болезнях и их причинах, сколько о последствиях, о способах выжить «на краю», сохранить человеческое в человеке. Доброта мироощущения, спасительный юмор, ирония по отношению к своим героям, простым людям, пытающимся разобраться в нелепостях жизни, отличают пьесы В. Гуркина («Любовь и голуби», «Плач в пригоршню», «Прибайкальская кадрили»), М. Ворфоломеева («Лето», «Ко-

¹ *Розов В.* Театром омываю душу // *Российские вести.* 1995. — 23 ноября.

² *Володин А.* Для театра и кино. — М., 1967. — С. 308.

ма»), С. Лобозёрова («Семейный портрет с посторонним», «...Из алмазы и изумруды», «Семейный портрет с дензнаками»), новые произведения М. Рощина, А. Казанцева, Л. Зорина, А. Галина.

Движение неостановимо. У драматургов «новой волны» и предшественников в 80—90-е годы появились молодые последователи, сформировалось поколение драматургов, которым «перестраиваться» уже не надо, у которых нет потребности бунтовать, клеймить обстоятельства. Они родились как писатели в постперестроечное время, живут в нем: М. Угаров и Е. Гремшиц, О. Михайлова и М. Арбатова, А. Железцов, Е. Исаева, О. Ершов, И. Шприц, А. Слаповский, А. Яхонтов, К. Драгунская, М. Курочкин, О. Мухина, В. Леванов, совсем молодые, но уже «титоловые» литературными наградами О. Богаев и В. Сигарев.

Молодая драматургия, продолжая развивать лучшие традиции отечественного театра на новом историческом этапе, уходя от смятения неустроенного быта и показа задавленных его проблемами людей, больше всматривается в «душу живую», ее боли и страдания, вспоминая о вечном, непреходящем. По признанию одного из современных писателей, после «черного реализма» перестроечных пьес, «многие остановились, словно почувствовав объем мира и в этом пространстве вдруг снова зазвучали вечные вопросы: Жизнь и смерть, Бог и дьявол, концы и начала, естественность и искусственность нашего мира»¹. Молодым драматургам интересна проблема связи человека с миром, иногда вне конкретного времени и пространства. Из современности и «злости дня» уводит своих героев М. Угаров, в век XIX или начало XX («Правописание по Гроту», «Газета «Русский инвалид» за 18 июля»). Автор создает для них условный мир, в котором не происходит ничего такого, что бы потрясло героев, вызвало бы их живой интерес, однако многое подразумевается в «подтексте», в нем угадывается романное течение событий. В перетекающее из прошлого в настоящее время вписаны персонажи пьесы О. Мухиной «Таня-Таня». Вообще категории пространства и времени в современных пьесах весьма условны («Стальволя», «Истребитель класса «Медя», «Кухня» М. Курочкина). Новая драма стремится дать человека во взаимоотношениях и чувствах, присущих ему во все времена: герои любят, ревнуют, радуются и страдают, размышляют о жизни и смерти. У этих пьес своеобразная жанрово-стилистическая структура, иной язык, часто метафорический, притчевый колорит, расширены возможности «авторского присутствия». В них порой не находишь специфических примет драматургического жанра, выраженных четко и определенно: конфликта, «двигателя» саморазвивающегося действия; емкого, драматургически заряженного слова.

¹ Драматург. — 1993. — № 1. — С. 77.

диалога — недопустимого с позиций жанра «топтанья на месте», и т. д. Кажется порой, что это и не пьесы вовсе, а «диалогизированные» лирические новеллы.

В новейшей драматургии пока трудно определить четкие тенденции (порой один и тот же писатель демонстрирует совершенно несхожие, разные манеры письма). Есть среди современных драматургов и «традиционалисты», и «новаторы». В их творчестве привлекает прежде всего это искреннее желание найти для своих героев всегда имеющийся выход из сложных жизненных лабиринтов.

Современная драматургия в спорах о герое. Для искусства социалистического реализма первостепенной задачей было создание положительного героя, чей характер созвучен всему лучшему, новому, передовому: героя революции, героя войны, энтузиаста труда, новатора, «корчагинца», «тимуровца» наших дней. Однако в широком смысле слова «наш современник» — это и всякий человек, живущий в одну эпоху с нами. Одно и то же историческое время создало в литературе образы Демона и Собакевича; Левинсона, Кожуха и Швондера; Павки Корчагина — и Остапа Бендера... Современная драматургия, начиная от «оттепели», стремится разрушить стереотипы, освобождаясь от идеологической бинарности в расстановке героев, преодолеть устоявшиеся штампы и обратить внимание зрителя на тревожные процессы в нравственной атмосфере нашего общества. Символично и «набатно» прозвучало название пьесы В. Арро «**Смотрите, кто пришел!**». «Кто мы такие?» и «Откуда это в нас?» — вот вопросы, на которые ищут ответ герои пьесы. Испытание человека обстоятельствами жизни, бытовым благополучием и неблагополучием — одна из самых злободневных в драматургии проблем. Чаще в поле зрения современных драматургов попадает человек «живой вибрации», трудно поддающийся четкой нравственной оценке и становящийся плохим или хорошим в зависимости от обстоятельств, т. е., как сказал бы Чехов, «плохой хороший человек».

Не случайно в последние десятилетия не ослабевает интерес к пьесам А. Вампилова (1935—1972) «**Дом окнами в поле**» (1964), «**Прощание в июне**» (1966), «**Старший сын**» (1967), «**Утиная охота**» (1970), «**Двадцать минут с ангелом**» (1970), «**История с метранпажем**» (1971), «**Прошлым летом в Чулимске**» (1972). Несмотря на небольшой объем написанного, есть все основания говорить о театре Вампилова как о сложившемся неповторимо ярком явлении, едином цикле пристрастных социально-нравственных исследований нашей жизни с позиций высоко гражданственных. Молодому драматургу удалось чутко уловить и талантливо передать, как в будничной суете незаметно могут утрачиваться чувства доброты, доверия, взаимопонимания, бескорыстия. И если не противостоять этому процессу, то воцаряются бездуховность и цинизм.

Главный же герой театра Вампилова — это человек средних лет, ощущающий нравственный дискомфорт, недовольство своим образом жизни и «раннюю усталость от нее». Сельский учитель Третьяков, следователь Шаманов, инженер Зилов, студенты Колесов и Бусыгин показаны в драматические моменты своей жизни, «на пороге», который надо переступить, чтобы расстаться со своим духовным «предместьем». Жизненная ситуация, в которую они поставлены, требует от каждого из них решительного шага. От того, как они поступят, зависит их дальнейшая судьба: проснуться перед «порогом» или продолжить существование-спячку; броситься в бой с несправедливостью или стоять в стороне и равнодушно предоставить другим «добиваться невозможного», «биться головой об стену»; признать свой образ жизни бездарным ее прожиганием, порвать решительно с прошлым или продолжать воспринимать весь этот кошмар как должное — надо всем этим автор заставляет задуматься своих героев едва ли не впервые в их жизни, приостановив своей волей привычный будничныи поток, давая им возможность остановиться, оглянуться. В пьесах Вампилова сильно лирическое начало. Автор исследует судьбу своего поколения, молодых людей 50—60-х годов, на переходе от эйфории «оттепели», надежд изменить мир, непременно состояться как личность к криху социальных и собственных иллюзий.

Студент Колесов из «Прощания в июне» должен был выбрать одно из двух: университетский диплом ценой отказа от любви или любовь ценой утраты будущей карьеры ученого-биолога. И вся безвыходность ситуации в том, что условия выбора выдвинул человек, от которого зависит дальнейшая судьба героя: ректор института Репников, он же отец любимой девушки Колесова. «Вина» Колесова (и не его одного), по кодексу Репникова, в том, что он талантлив, горд, независим и позволяет себе поступать не «по правилам». «Мне никогда не нравились эти типы, эти юные победители с самомнением до небес! Тоже мне — гений!.. Он явился с убеждением, что весь мир создан исключительно для него, в то время как мир создан для всех в равной степени». К концу пьесы Колесов все же делает выбор, отбрасывая заявленную ранее философию жизни «по течению» («Или жить, или размышлять о жизни — одно из двух... На то и на другое времени не хватит»), принимая вместо «или-или» более мудрое «и-и». Автор дает нам почувствовать драматическую борьбу Колесова, удачливого, беззаботного студента, любимца фортуны, с Колесовым, вступающим в самостоятельную жизнь. Сделке с совестью он предпочел совесть.

Владимир Бусыгин («Старший сын») вступает в «игру о старшем сыне» человеком неустроенной судьбы (безотцовщина), скептиком по отношению к людям («У людей толстая кожа, и пробить ее не так-то просто») и потому принимает придуманную Сильвой мистификацию: «Надо соврать как следует, только тогда тебе пове-

рят и посочувствуют». Анекдотично начавшаяся затея оборачивается для Бусыгина серьезным уроком жизни, знакомством с совсем иным, возвышенно-поэтическим взглядом на этот «безумный» мир. Именно так смотрит на мир Сарафанов, «блаженный», «ненормальный», «не умеющий жить», с точки зрения трезвого рассудка. Бусыгин, загипнотизированный безоглядной доверчивостью Сарафанова, испытывает давно не посещавшие его душу угрызения совести («этот папаша — святой человек»; «не дай-то бог обманывать того, кто верит каждому твоему слову»). Теперь, когда Сарафанов искренне обрадован появлению «старшего» сына и надеется с его помощью решить семейные проблемы, выйти из бездумно начатой игры Бусыгину уже не просто. Угрозы Сильвы («Смотри, старичок, задымишь ты на этом деле. Говорю тебе по-дружески, предупреждаю: рвем когти, пока не поздно») проходят мимо ушей, как «косноязычие» иного, куда-то отодвинувшегося мира. Путь к отступлению Бусыгин обрубаёт сам, продолжая вживаться в роль, случайно на себя возложенную, и при этом переживая удовлетворение от того, что он кому-то нужен в этой жизни, что ему верят и ждут от него помощи. Он прекрасно справляется с этой ролью и в сцене с «никогда не врущим» Кудимовым, и в момент, когда Сильва «открывает глаза общественности». Символична в финале пьесы авторская ремарка: «Бусыгин, Нина, Васенька, Сарафанов — все рядом». Реплика Макарянской объединяет их в единое человеческое братство: «Чудные вы, между прочим, люди». Вампилов сумел в жанре бытовой комедии создать «страсти по» духовной близости людей, по доброте и взаимопониманию.

Каждая следующая пьеса Вампилова — аргумент в споре о гегемонии современности. «Утиная охота» — самая загадочная из них — своеобразное исследование опустошенной души. Несколько раз в пьесе звучит реплика, имеющая прямое отношение к Виктору Зиллову: «Если разобраться, жизнь, в сущности, проиграна». Проходя проверку на сыновние чувства, на любовь, дружбу, на гражданскую зрелость, герой по всем параметрам терпит крах. Он плохой сын (четыре года не видел родителей, не интересовался их здоровьем, цинично комментируя письма от отца и всерьез никак не откликнувшись на его смерть). Он не способен на дружбу: окружение, которое он сам себе выбрал, ему просто удобно. В этой среде «обаятельному подонку» легко царить.

Служба в конторе для Зилова ненавистна и тягостна. Когда-то, может быть, и неплохой инженер, теперь он решает «производственные проблемы» по принципу «орел или решка». На предложение сослуживца Саяпина сменить место работы, он безо всякого энтузиазма отвечает: «Брось, старик, ничего из нас уже не будет... Впрочем, я-то еще мог бы чем-нибудь заняться. Но я не хочу. Желания не имею».

Самый виртуозно отработанный им способ существования общения — вранье, вдохновенное ерничество, игра в честность, искренность и в оскорбленное «якобы чувство». В ответ на упрёки жены, которую он обманывал шесть лет, — морализаторские поучения: «Жена должна верить мужу... В семейной жизни главное доверие. Иначе семейная жизнь просто невысказима... Я тебе муж как-никак...» Последнее слово сбивает ложный пафос с его проповеди, то же звучит в рассказах о том, как он «горит на работе» («Я все-таки инженер как-никак»). Даже в игре-воспоминании о прошлой любви он жалок, беспомощен в роли «влюбленного» «Ты все забыл. Все!.. Это было совсем не так. Тогда ты волновался...» — подытоживает его жена Галина этот неудавшийся спектакль и, навсегда уходя от Зилова, ставит ему страшный диагноз: «Хватит тебе прикидываться... Тебя давно уже ничего не волнует. Тебе все безразлично. Все на свете. У тебя нет сердца, вот в чем дело. Совсем нет сердца...»

Есть один монолог в пьесе, который Зилов, согласно авторской ремарке, произносит «искренне и страстно», адресуя его жене: «Послушай! Я хочу поговорить с тобой откровенно. Мы давно не говорили откровенно — вот в чем беда... Я сам виноват, я знаю. Я сам довел тебя до этого... Я тебя замучил, но, клянусь тебе, мне самому опротивела такая жизнь... Ты права, мне все безразлично на свете. Что со мной делается, я не знаю... Не знаю... Неужели у меня нет сердца?.. Да, да, у меня нет ничего — только ты, сегодня я это понял, ты слышишь? Что у меня есть, кроме тебя?.. Друзья? Нет у меня никаких друзей... Женщины?.. Да, они были, но зачем! Они мне не нужны, поверь мне... А что еще? Работа моя, что ли! Боже мой!.. Я один, один, ничего у меня в жизни нет, кроме тебя. Помоги мне! Без тебя мне крышка...» По интонации, прерывистости фраз монолог вполне мог бы соответствовать «судорожному» рефлексивному сознанию трагического героя, если бы не одно обстоятельство: вместо тихо ушедшей в середине его откровения Галины на сцене появляется ожидаемая Зиловым Ирина, и герой, нимало не смутившись, не прерываясь, «переадресовывает» последние фразы ей. Остается ощущение не «искренности и страстности», а опять-таки упоенной игры в мученика и одинокого страдальца. Автор оставляет финал открытым, предоставляя читателю и зрителю решить, плакал герой или смеялся.

В критике до сих пор спорят о «феномене» Зилова, о возможности и невозможности возрождения его к новой жизни. Появился даже термин «синдром Зилова», означающий точно угаданную Вампиловым «болезнь духа».

Герои пьес поствампиловской драматургии, драматургии «новой волны», демонстрируют различные симптомы этой «болезни». Драматургия 80-х, по словам театроведа Б. Любимова, создала групповой портрет «промежуточного поколения» — «людей не

очень добрых, но и не так чтоб очень злых, все знающих про принципы, но далеко не все принципы соблюдающих, не безнадежных дураков, но и не подлинно умных, читающих, но не начитанных... о родителях заботящихся, но не любящих; детей обеспечивающих, но не любящих; жен не бросающих, но не любящих; работу выполняющих, но не любящих; ни во что не верящих, но суеверных; мечтающих, чтобы общего стало не меньше. А своего побольше»¹.

Именно таков круг героев в пьесах А. Галина («Восточная трибуна»), В. Арро («Смотрите, кто пришел!», «Колея»), С. Злотникова («Пришел мужчина к женщине»), Л. Петрушевской («Чинзано», «Лестничная клетка», «Сырая нога, или Встреча друзей»), В. Славкина («Взрослая дочь молодого человека», «Серсо») и др.

Мещанство быта и мещанство духа давно волновало **В. Розова** (1913—2004). Его последние по времени написания пьесы «**Четыре капли**», «**Гнездо глухаря**», «**Хозяин**», «**Кабанчик**», «**Дома**» — о том, как незаметно смещаются представления о высоких нравственных ценностях, как утверждается уродливо-мещанское понимание престижности. Степан Судаков («Гнездо глухаря»), в прошлом активный комсомолец, фронтовик, добрый человек с прекрасной улыбкой — теперь хозяин современного респектабельного «гнезда», в котором, как он полагает, все обязаны быть счастливыми. Он утратил нравственный ориентир, не выдержал «испытания сытостью». «Душа его обросла телом» настолько, что стала глуха к болям даже самых близких людей: дочери, сына, жены, подруги юности. «Не засоряйте мне голову всякими мелочами... Меня нет, я отдыхаю» — такова теперь его жизненная позиция. Сам по себе Степан Судаков скорее герой трагикомический. Страшнее то, что с благословения и легкой руки «глухарей» процветают явления и люди куда более опасные. Драматурги разных поколений, Розов и Вампилов, одновременно усмотрели и представили крупным планом легко узнаваемый тип удачливого за счет других, довольного собой человека, внешне очень «правильного», но по сути холодного, расчетливого, жестокого. Таков официант Дима в «Утиной охоте» и зять Судакова Егор Ясюнин в «Гнезде глухаря». Такие не знают душевных терзаний, рефлексий, угрызений совести. «Сильная натура», «человек без нервов» — говорит о Егоре его жена Искра. Виктор Зилов рядом с Димой — «божий одуванчик», несмотря на все свои грехи; его «страсти-мордасти» не от силы, а от слабости, он ведь и себя растаптывает, бичуя свое окружение. И только в Диме он чувствует какую-то непонятную силу, ощущая зависимость от этого опытного «охотника».

Отсутствие масштабных событий и обыкновенность героев отличают драматургический мир **Л. Петрушевской** (р. 1938). У нее

Любимов Б. Что может статистика? // Театр. — 1984. — № 4. — С. 19.

«свой круг» персонажей — городская интеллигенция средней руки, превратившаяся из недавно беспечных студентов в младших старших научных сотрудников разного рода НИИ, контор, людей с весьма скромной материальной базой и зыбкой жизненной позицией. Указаний на род их занятий в афишке к пьесам, как правило, нет. Лишь по диалогам можно догадаться, что, например, Паша, Валя и Костя в «Чинзано» — это ничем не примечательные инженеры, так называемые ИТР. Они мало зарабатывают и также мало им нужно от жизни. Они ни за что не хотят отвечать, просто «живут жизнью», а от проблем, материальных и семейных, отгораживаются пьянством: «Чем хорошо выпить: все уходит на задний план». Даже смерть матери не может вывести Пашу из этого оценивания. Его слова, что он в последнее время «стал хуже видеть», надо понимать и в переносном смысле, как самоустранение, самоисключение из реального мира, где надо что-то решать, перед кем-то оправдывать свое существование: «Никому не желаю мешать жить. Не хочу судиться, разговаривать, чтобы они с машиной вещей отъезжали. Да пропади оно пропадом. А я проживу. Они (семья. — *Авт.*) не в силах ничего сделать, молча смотрят на мое падение, а я не падаю, живу».

Не прошел мимо подобного неоднозначного героя **А. Арбузов** (1908—1986). В последние годы жизни он создал «драматический опус» из нескольких пьес, необычных для него острых и суровых, одна из которых названа символически: «**Жестокие игры**». В пьесе почти все герои причастны к этим играм. Родители девушки Нели, подавлявшие любое проявление самостоятельности у дочери, «доигрались» до того, что она сбежала из дома. В то же время Неля, играя на грани жестокости, не думая о последствиях, похищает чужого маленького ребенка, чтобы выдать его за своего, с одной лишь эгоистической целью: проверить искренность любви к ней Никиты. «Все играем, играем — наиграться не можем», — с горечью признает Маша Земцова после гибели мужа, любящего и самоотверженного человека, поняв, что «пробежала мимо своего счастья», что недодала мужу тепла, ребенку — нежной привязанности, полностью посвятив себя работе геолога и даже гордясь тем, что «не обучена играть в эти игры», т. е. любить. «Играют» в большую, дружную семью в доме Никиты, хотя почти не видят друг друга, каждый занят своими проблемами. Собираются вместе лишь за праздничным столом как на ритуальное действо. Пожинает плоды своих «жестоких игр» отец Терентия, пьяница, который свел в могилу жену и фактически потерял сына. Играют в «мушкетерский союз» Кай, Никита и Терентий, отгораживаясь от проблем взрослой жизни ностальгическими воспоминаниями о детской дружбе, виня в своих нынешних бедах кого угодно, только не себя. В центре пьесы — несомненно, врач Миша Земцов, вернее, его отношение к жизни. Не «играть», а жить, «весело проживать самые

сложные события своей биографии» — вот суть этого характера, противопоставленного всем другим персонажам.

Метафора «жестокие игры» приложима к героям многих современных пьес: «Уроки музыки» Л. Петрушевской, «Дорогая Елена Сергеевна» Л. Разумовской, «Старший сын» А. Вампилова. Но, как правило, несмотря на откровенно будничные, не очень радостный фон, социально-психологические пьесы названных авторов все же далеки от настроения безысходности и пессимизма. Главное, что они заставляют о многом задуматься читателя и зрителя.

Как уже говорилось, критика резонно замечала, что пора ожидать от современных драматургов следующего шага — «положительной программы». На данный момент некоторые из них видят своего положительного героя в людях «негромких», «негероических». «Моего героя легко не заметить, — пишет драматург Н. Павлова, автор нашумевшей в свое время довольно жестокой пьесы «Вагончик», — люди совести скромны и не любят выхорашиваться. Их и глазом не видишь — скорей ощущаешь, как тепло от печки: кто-то топит ее и жить легче, и слабый, глядишь, становится бодрее, умный — умнее...» Бездуховности и агрессивности противостоит негромкая доброта Виктоши («Сказки старого Арбата» А. Арбузова), вера в человеческое братство Сарафанова («Старший сын» А. Вампилова), тяга к красоте и человеческому счастью Валентины («Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова), преданность любви и идеалам молодости Тамары и самоотверженное противостояние застойной будничной жизни Нади Резаевой в пьесах А. Володина «Пять вечеров» и «Моя старшая сестра». Привлекают своей удивительной жизнестойкостью и праздничным ощущением жизни Лидия Васильевна Жербер и Миша Земцов, героини «Старомодной комедии» и «Жестоких игр» А. Арбузова. Романтическим ореолом окружены многие персонажи современных молодых драматургов, например, К. Драгунской («Последние новости мужского платья», «Трепетные истории», «Навсегда-навсегда», «Рыжая пьеса» и др.) и О. Мухиной («Таня-Таня», «Ю») и др. С любовью и юмором пишут простых людей, работяг, не претендующих на героические роли в этой жизни, В. Гуркин, С. Лобозеров, М. Ворфоломеев, Н. Коляда.

Развитие современной драматургии сопровождается активными эстетическими исканиями, сосуществованием многообразных художественных направлений, традиционных и авангардных форм.

Новое время возвратило современному читателю и зрителю многие драматургические творения, оторгнутые тоталитарным режимом в основном по идеологическим соображениям. В драматургии это прежде всего М. Булгаков и Н. Эрдман, А. Афиногенов и А. Платонов, Л. Лунц и обэриуты, Е. Замятин и А. Белый. Широко публикуются пьесы поэтов серебряного века (И. Анненского,

М. Цветаевой, Н. Гумилева). Все это значительно расширило представление о богатстве русской драматургической палитры, а также стимулировало театральных деятелей и драматургов творческому поиску.

Современная драматургия представлена многообразием жанров как традиционных, так и «изобретаемых» драматургами новых «жанровых вариаций»: «опера первого дня», «балет в темноте», «виртуальный театр», «гомерическая комедия», «комната смеха для одинокого пенсионера» и т. д. Много пишется самых разнообразных комедий, от водевилей до фарсов и «черных комедий»¹. И в то же время «традиционно» редки трагедии, хотя трагическое как эстетическая категория присутствует во множестве своих проявлений, в частности в пьесах — «обработках» исторических и «чужих» сюжетов в творчестве Э. Радзинского, притчах Гр. Горина, лирических драмах Е. Исаевой («Юдифь», «Счастливый Моцарт»). В художественном воплощении трагического военного материала, прошлого и современного, наша драматургия пока отстает от прозы и кинодраматургии.

Наиболее устойчиво развивается психологическая, социально-бытовая драма. Правда, и она заметно модернизируется. В лучших пьесах этого направления присутствует, в продолжение чеховских традиций, глубокий подтекст, поднимаются бытийные, вечные вопросы.

Очень разнообразны в современной психологической драме приемы создания «подводного течения», расширения сценического пространства. Это может быть использование поэтической и предметной символики, вроде маленького палисадника с неброскими цветками-маргаритками, который так настойчиво оберегает Валентина («Прошлым летом в Чулимске» Вампилова). По существу, этот своеобразный «вишневый сад», вернее, отношение к нему — тест на чуткость и душевную доброту или на их отсутствие, черствость и равнодушие для всех героев пьесы. Чеховский «реализм, отточенный до символа», выражается и в лейтмотивах многих пьес, например в сквозном образе-символе «утиной охоты» у А. Вампилова, «жестоких игр» у А. Арбузова, «осеннего марафона» у А. Володина, «русской тоски» у А. Слаповского, «колеса фортуны» у Е. Греминой.

В современной психологической драме могут звучать «внесценические голоса» (например, «детский голос» в пьесе Л. Петрушевской «Три девушки в голубом»), могут возникать фантастические видения. Так, в финале пьесы Петрушевской «Уроки музыки» «над потемневшей сценой высвечиваются качели», на которых

¹ См.: *Гончарова-Грабовская С. Я.* Комедия в русской драматургии 1980—1990-х годов. — Минск, 1999.

раскачиваются Нина и Надя, девушки с изломанными судьбами, жертвы расчетливости и грубости человеческой. Качели, грозно снижаясь, как символ возмездия, кары, заставляют семейство Козловых, «грешников», «пригнуться», «ползти на четвереньках», «идти на полусогнутых среди беспорядочно мечущихся качелей».

Длительная оторванность от мирового драматургического творчества, конечно, не лучшим образом сказалась на эстетических исканиях отечественных драматургов. Как пишет исследователь западноевропейского театра парадокса И. Дюшен, «мы прошли мимо достижений европейского экспрессионизма, у нас очень застарелые представления о возможностях психологического театра, да и о самой психологии. Мы мало уделяем внимания проблеме театральной условности»¹. Конечно же опыт авангардной зарубежной драматургии помогает нашим современным писателям найти художественный эквивалент открывшимся в пору гласности абсурдным явлениям нашей жизни. Однако создание своего театрального языка, созвучного этим явлениям, дается нелегко. В пьесах этого ряда часто очевидна «сконструированность» под известные западные образцы, перенасыщенность формалистическими ухищрениями. Так, публикацию своей пьесы «Наш Декамерон» Радзинский предварил словами: это пьеса «о том, как на чужой стороне поставили пьесу Ионеско с участием нашей девушки». Автор предлагал разыграть историю своей героини в конструкции «Стульев» Ионеско. Известный драматург-филолог, специалист по англоязычной литературе, переводчик Т. Уильямса В. Денисов пишет многие свои пьесы в жанрах, не характерных для отечественного театра: хэппенинг, миракль, фантазмагория, драма абсурда и т. д.² С «модерном» и «постмодернизмом» связывают современные критики творчество В. Коркия, А. Шипенко, Н. Садур, Л. Петрушевской, М. Угарова, О. Михайловой, О. Мухиной, В. Ерофеева, Вл. Дьяченко и др. О поисках нового драматургического языка свидетельствует и публикация сборника с характерным названием «Восемь нехороших пьес» (М., 1990).

Другое дело — насколько «авангарден» наш отечественный авангард. В истории русского театра и драматургии не было такого сложившегося течения, как «театр абсурда» на Западе в 50—60-е годы. Но элементы абсурда присутствовали в «Горе от ума» Грибоедова, «Женитьбе» и «Ревизоре» Гоголя, «Деле» и «Смерти Тарелкина» Сухова-Кобылина, в пьесах Козьмы Пруткова, в драматургических опытах футуристов, обэриутов Хармса и Введенского.

¹ Театр парадокса. — М., 1991. — С. 7.

² См.: Денисов В. Шесть призраков Ленина на рояле и другие пьесы. — М., 1998.

Некоторые типологические черты русской авангардистской драмы находят отражение и в современных пьесах. В частности, них затрагивается тема «человека отчужденного», проблема иллюзорности, дисгармоничности мира. Для композиции таких пьес характерно нарушение причинно-следственных связей (алогичность всякого рода), бессюжетность, относительность категорий пространства и времени. Можно говорить и об «отчужденности» языка, о схематизме героев.

Один из самых распространенных моментов в современных не традиционных пьесах — ощущение мира как сумасшедшего дома «дурацкой жизни» (название пьесы С. Злотникова), где разорваны привычные связи, алогичны поступки, фантазмагоричны ситуации. Свои условные миры драматурги часто населяют людьми фантомами, оборотнями, «придурками» («Чудная баба», «Лунные волки», «Морокоб» Н. Садур, «Семья уродов» Д. Липскеров; «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» В. Ерофеева, «Мужская зона» Л. Петрушевской, «Пельмени» и другие пьесы В. Сорокина).

Сны как отвратительная квинтэссенция абсурдной яви — прием, на котором основана пьеса А. Казанцева «Сны Евгения» — «фантазмагория о том, как страшная реальность, созданная промотавшимися отцами, не оставляет ни малейшего жизненного пространства их детям, пожирая самую их душу, все, что может и должно быть живым...». Вообще современные драматурги часто прибегают к переплетению реального и фантастического («Силволос», «Красный рай» и «Чардым» Н. Садур, «Река на асфальте» Д. Липскерова, «Русская народная почта», «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги» О. Богаева). Например, О. Богаев в «Русской народной почте» выстраивает мир предельно одинокого, нищенского существования пенсионера Ивана Жукова, где реальность перебивается совершенно бредовыми сценами, в которых действуют немислимым образом сведенные вместе королева Англии Елизавета и Ленин, а сам Иван Сидорович Жуков пребывает в нескончаемой «переписке» со странными адресатами, среди которых умершие друзья, космонавт Севастьянов, президент страны, директор Центрального телевидения, «друзья-марсиане» и даже... квартирные клопы. Тема одиночества, человеческой разобщенности в современном мире особенно часто решается драматургами средствами авангардистской драмы («Анданте» Петрушевской, «Археология» Шипенко). Язык, диалоги в этих пьесах напоминают разговор глухих, для них характерна необычная организация текста («Пьеса № 27», «От красной крысы до зеленой звезды» А. Слаповского, «Игра отражений» М. Арбатовой и многие другие).

Иногда достаточно небольшого гротескного «нажима», чтобы под пером писателя наша «реалистическая реальность» (Э. Ионес

ко) предстала абсурдом. Яркое тому подтверждение — иронические пьесы «Трибунал» В. Войновича, «Кот домашний, средней пушистости» Гр. Горина и В. Войновича (по повести последнего «Шапка»), «Учитель русского» А. Буравского.

Однако современный российский театр парадокса не оставляет ощущения безысходности и космического пессимизма. При всей жесткости содержания современная драма, в какую бы форму, традиционную или авангардную, она ни была облачена, пытается понять и полюбить простого человека, каков он есть, за его умение просто «жить жизнью». Многие драматурги могут сказать об отношении к своим героям словами Л. Петрушевской: «Я вижу каждого из вас. Ваша боль — моя боль».

Темы курсовых и дипломных работ

Проза

1. 1960-е годы в контексте русского литературного развития второй половины XX века.

2. Место журнала «Новый мир» в контексте литературного развития 50—60-х годов.

3. Место журнала «Наш современник» в контексте литературного развития 70—80-х годов.

4. Основные тенденции развития деревенской прозы как историко-литературного феномена 50—80-х годов.

5. Повесть В. Распутина «Прощание с Матёрой» и ее место в контексте деревенской прозы как эстетического феномена.

6. Военная проза как историко-литературный феномен: основные тенденции развития, проблематика.

7. «История в контексте современности» как эстетический принцип прозы 60—70-х годов.

8. Место Ю. Трифонова в литературном процессе 60—70-х годов.

9. Место А. Солженицына в литературе второй половины XX века.

10. Эмиграция «третьей волны». История возникновения, основные стилевые тенденции.

11. Проза «сорокалетних» в литературном процессе 80—90-х годов. В. Маканин.

12. Мифологическая эстетика в литературе 70—90-х годов.

13. Сюрреалистические тенденции в литературном процессе 70—80-х годов (Л. Петрушевская, Ю. Мамлеев).

14. Становление русского постмодернизма (60—70-е годы).

Поэзия

1. Тема внутренней свободы в поэзии И. Бродского.

2. Традиции В. Маяковского в поэзии А. Вознесенского.

3. Грузинские мотивы в лирике Б. Ахмадулиной.

4. Тема памяти в поэтическом творчестве А. Ахматовой.

5. Традиции С. Есенина и Н. Заболоцкого в лирике Н. Рубцова.

6. Лагерная тема в творчестве А. Жигулина и В. Шаламова.
7. Религиозные мотивы в лирике Г. Горбовского.
8. Тема «малой родины» в поэзии Н. Рубцова и В. Соколова.
9. Фольклорные мотивы в поэтическом творчестве С. Викулова.
10. Тема Великой Отечественной войны в лирике О. Берггольц.
11. Своеобразие организации художественного пространства в поэзии Ю. Кузнецова.
12. Художественное своеобразие поэтического сборника Д. Пригоши «Советские тексты».
13. Тема любви и дружбы в лирике Н. Старшинова.
14. Традиции лирики XVIII века в творчестве поэтов «Ордена куртуаных маньеристов».
15. Пантеизм в поэзии А. Тарковского.

Авторская песня

1. Мотивы поэзии А. Вертинского в авторской песне.
2. Городской пейзаж в поэтическом изображении бардов.
3. Историческая тема в авторской песне.
4. Элегические мотивы в авторской песне.
5. Приемы комического в авторской песне.
6. Понятие «эпиграф» в творческом сознании бардов (А. Галич, В. Высоцкий).
7. Песни Б. Окуджавы и В. Высоцкого о войне: сравнительный анализ.
8. Поэзия В. Высоцкого и советская массовая песня (песни о профессиях).
9. Песни В. Высоцкого (А. Галича) и лагерный фольклор (к проблеме традиции).
10. Аллегория в творчестве Б. Окуджавы.
11. Баллада как один из ведущих жанров в творчестве В. Высоцкого.

Драматургия

1. Юные герои ранних пьес В. Розова («В добрый час!» и «В поисках радости»).
2. Приемы психологической характеристики героев в пьесах А. Арбузова, В. Розова и А. Володина (на материале пьес по выбору).
3. Традиции А. Чехова в психологической драме 50-х годов.
4. Нравственная проблематика драм А. Арбузова 70—80-х годов («Жесткие игры», «Победительница», «Воспоминания»).
5. Герой театра А. Вампилова.
6. Быт и бытие в пьесах Л. Петрушевской.
7. «Жесткие игры» как нравственная проблема в современной драматургии.
8. Как трудно быть молодым (на материале современной подростковой и юношеской драматургии).
9. Развитие традиций русской психологической драмы в творчестве А. Володина («Пять вечеров», «Моя старшая сестра»).

10. В. Розов в спорах о герое в 70—80-е годы.
11. Диалог с «чужим сюжетом» в пьесах-притчах Гр. Горина.
12. Реальное и фантастическое в пьесах Н. Садур.
13. Маргинальный мир в драматургии Н. Коляды.
14. Новая пьеса на страницах журнала «Современная драматургия».

Литература

Проза

- Агеносов В. В.* Советский философский роман. — М., 1989.
- Большакова А. Ю.* Нация и менталитет: Феномен «деревенской» прозы XX века. — М., 2000.
- Буртин Ю.* «Реальная критика» вчера и сегодня; «Вам, из другого поколения...»: К публикации поэмы А. Твардовского «По праву памяти» // Буртин Ю. Возможность возразить. — М., 1988.
- Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. — М., 1996.
- Зайцев В. А., Герасименко А. П.* История русской литературы второй половины XX века. — М., 2004.
- Зубарева Е. Ю.* Проза русского зарубежья (1970—1980-е годы). — М., 2000.
- Лакшин В. Я.* Пути журнальные. Из литературной полемики 60-х годов. — М., 1990.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: 1950—1990-е годы.: В 2 т. — М., 2003.
- Оттепель. 1953—1956; Оттепель 1957—1959; Оттепель 1960—1962. — М., 1989—1990.

Поэзия

- Агеносов В. В., Анкудинов К. Н.* Современные русские поэты: Антология. — М., 2005.
- Зайцев В. А.* Русская советская поэзия 1960—1970 (стилевые поиски и тенденции). — М., 1984.
- Кожин В.* Статьи о современной литературе. — М., 1982.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: 1950—1990-е годы. — В 2 т. — М., 2003. — Т. 2.
- Серафимова В. Д.* Русская литература XX в. (вторая половина): Учебные материалы. — В 2 ч. — М., 2003. — Ч. 2.
- Чупринин С.* Крупным планом: Поэзия наших дней: проблемы и характеры. — М., 1983.

Авторская песня

Авторская песня / Сост., авт. предисл., статей... и вводных заметок Вл. И. Новиков; авт. раздела «В помощь ученику и учителю» Е. Н. Басовская. — М., 2000.

Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конфер. / Ред.-сост. И. И. Ришина. — М., 2004.

Галич. Проблемы поэтики и текстологии: Сб. / Сост. А. Е. Крылов. — М., 2001.

Галич. Новые статьи и материалы: Сб. / Сост. А. Е. Крылов. — М., 2003.

Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве / Сост. А. Е. Крылов. — М., 2004.

Зайцев В. А. Окуджавы. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции. — М., 2003.

Заклинание Добра и Зла: [Сб. материалов об А. Галиче.] / Сост. Н. Г. Крейтнер. — М., 1991.

Крылов А. Е. Галич — «соавтор». — М., 2001.

Кулагин А. В. Высоцкий и другие: Сб. ст. — М., 2002.

Кулагин А. В. Поэзия В. С. Высоцкого: Творческая эволюция. — М., 1997.

Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. I—VI / Сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. — М., 1997—2002.

Новиков Вл. И. В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. — М., 1991.

Новиков Вл. И. Высоцкий. — М., 2002. — (Жизнь замечательных людей).

Окуджавы. Проблемы поэтики и текстологии: Сб. / Сост. А. Е. Крылов. — М., 2002.

Пятьдесят российских бардов: Справочник / Сост. Р. А. Шипов. — М., 2001.

Рудник Н. М. Проблема трагического в поэзии В. С. Высоцкого. Курск, 1995.

Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир Слово. — Воронеж, 1991; 2-е изд., испр. и доп. — Уфа, 2001.

Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. — М., 2002.

Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: Материалы Первой междунар. науч. конфер. / Ред.-сост. И. И. Ришина. — М., 2001.

Фризман Л. Г. «С чем рифмуется слово Истина... О поэзии А. Галича. — СПб., 1992.

Драматургия

Бугров Б. С. Русская советская драматургия. 1960—1970-е годы. М., 1981.

Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии 1980—1990 годов (жанровая динамика и типология). — Минск, 1999.

Громова М. И. Русская драматургия конца XX — начала XXI века: Учеб. пособие. — М., 2006.

Данилова И. Л. Модерн — постмодерн? — Казань, 1999.

Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства. — М., 1999.

Явчуновский Я. И. Драма на новом рубеже: Драматургия 70—80-х годов, конфликты и герои, проблемы поэтики. — Саратов, 1989.

Александр Солженицын

(род. 1918)

А. И. Солженицын — одна из ключевых фигур в русской литературе второй половины XX века. Масштаб личности и творчества, глобальность художественных и духовных прозрений писателя, воплотившего в своих произведениях трагический разлом русской национальной жизни, сформировали представление о нем как явлении эпохальном, в определенной степени знаковым. В эпоху тотального релятивизма и разрушения всех прежних опор и скреп — философских, этических, духовных, эстетических — Солженицын, основываясь на принципах Истины, Добра, Красоты, попытался заново «собрать» казалось бы уже распавшийся на осколки мир. Своим творчеством он соединил разорванные связи между прошлым и настоящим, между великой русской классикой и современным искусством, он сделал попытку восстановить в правах традиции тысячелетней христианской культуры, вечные этические и эстетические ценности.

Биография писателя. Александр Исаевич Солженицын родился в обеспеченной и образованной крестьянской семье. Воспитывала будущего писателя мать (отец был ранен на охоте и умер через шесть месяцев после рождения сына).

Сначала судьбе, а потом (в еще большей степени) самому писателю было угодно распорядиться так, чтобы жизнь его сложилась как житие пророка, святого, во многом напоминая житие основоположника русского раскола протопопа Аввакума, одного из самых любимых Солженицыным персонажей русской истории.

Как и положено житию, биография писателя уже в детстве соединила в себе необычные события с повседневными мирскими делами. С одной стороны, посещения с матерью церковных служб, с другой — длинные очереди женщин к тюрьмам НКВД в Ростове-на-Дону, где жили Солженицыны. После окончания школы будущий писатель учился сразу в двух институтах — в Ростовском университете на физмате и заочно в московском ИФЛИ (Институте философии и литературы), мечтал стать писателем.

И опять-таки, будто по законам жития, судьба послала ему дни испытания. Сначала была война. 18 октября 1941 года его призвали в армию. С конца 1942-го после окончания офицерского училища Солженицын — на фронте. Он прошел путь от Орла до Восточной Пруссии, заслужил боевые награды: орден Отечественной войны 2-й степени и орден Красной Звезды. Но именно в это время он начинает осознавать, что живет слишком бездумной жизнью, упоен офицерской властью, правом командовать. Напряженная духовная жизнь, раздумья об истории революции приводят к сомнениям, которыми капитан Солженицын, наивно доверяя почте, делится с другом. В 1945 году обоих арестовали. Солженицын получил восемь лет исправительно-трудовых лагерей, пять из которых он провел в Подмосковье и Москве, а последние три — в Азии. Судьба распорядилась так, чтобы он не только увидел все круги тюремного ада, но и стал в 1952 году свидетелем восстания заключенных в Экибастузе.

Сосланный на вечное поселение в Казахстан и уже написавший *в уме, в памяти* несколько рассказов, поэм, пьес, замысливший огромный труд об истории России, Солженицын вскоре узнает о том, что смертельно болен раком и что жить ему осталось несколько месяцев.

И вновь, как в житии, происходит чудо. Рак отступает. Солженицын видит в том Божий промысел: дать ему отсрочку, чтобы он мог рассказать за всех погибших о страданиях русского народа после 1917 года. Поборником и подвижником Божиим называет себя писатель: «Я — не я, и моя литературная судьба — не моя, а всех тех миллионов, кто не доцарапал, не дошептал, не дохрипел своей тюремной судьбы, своих лагерных открытий». Так рождаются из-под пера А. Солженицына и *чудом* пробиваются к читателю «Один день Ивана Денисовича» (1962), «В круге первом» (1968, 1978), «Архипелаг ГУЛАГ» (1973—1980).

Параллельно с книгами о ГУЛАГе А. Солженицын создает ряд произведений о смысле бытия, о человеческой ответственности, о добре и зле («Матрёнин двор», «Случай на станции Кречетовка»), о жизни и смерти («Раковый корпус»). Лишь немногие из названных произведений появились в советской печати. Большинство текстов публиковалось на Западе, а в СССР они тайно передавались от человека к человеку, отпечатанные на машинках, переснятые на фотокопии или даже просто переписанные от руки.

Все это не могло не раздражать власти. В 1969 году Солженицына исключили из Союза писателей. Наиболее злобный характер травля писателя приобрела, когда ему присудили Нобелевскую премию (1970). Публикации за границей «Архипелага ГУЛАГ» привела к насильственной высылке писателя из страны.

После непродолжительных скитаний по Европе Солженицын с семьей обосновался в штате Вермонт (США), сама природа которого близка русской, и приступил к осуществлению своего давнего грандиозного замысла: создать хронику-эпопею о России между августом 1914-го и апрелем 1917 года. Писатель отказывает себе в отдыхе, развлечениях, еде (алкоголь и табак прокляты в доме писателя), ведет аскетический затворнический образ жизни, работает без выходных по 10—12 часов в сутки. Результатом многолетнего труда стал многотомный роман **«Красное Колесо»**.

Здесь же, в Вермонте, написаны многие публицистическо-пастырские статьи А. Солженицына. С неукротимостью пророка, с почти монашеской суровостью призывает писатель **«Жить не по лжи»**, а по совести; утверждает «раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни»; пишет, что религия должна вернуть народу духовность. Его максимализм не знает предела. В западной цивилизации, поддерживавшей его в борьбе за права человека, А. Солженицын разглядел серьезный духовный кризис. В Гарвардской речи он указал на признаки этого кризиса с не меньшим негодованием, чем писал об отечественном либерализме и словоблудии (об этом — его статья **«Образованщина»**).

Певец русского человека, русского народа, русской государственности, Солженицын тем не менее призвал россиян отказаться от, по его мнению, колонизированных русскими азиатских территорий и сосредоточиться на развитии Севера и Сибири (**«Как нам обустроить Россию»**). Эмигрант поневоле, писатель резко отрицательно отзывался об эмигрантах добровольных, считая, что место русского человека — на родине. Революционным путям изменения общественной жизни он противопоставил эволюцию, решающим фактором которой объявил не личную свободу, а духовную общность людей.

А. Солженицына часто критиковали и критикуют и «справа» и «слева», ибо он не с «демократами» и не с «патриотами». Он — с Россией, где, по его убеждению, все партии и люди должны слиться в общем деле обустройства отечества.

После возвращения на родину в 1994 году А. Солженицын пишет и публикует в журнале «Новый мир» преимущественно небольшие «двучастные рассказы» и философские миниатюры — **«Крохотки»**. Его перу принадлежит и ряд глубоких заметок «Из литературной коллекции» о творчестве русских писателей XX века: А. Белого, Е. Замятина, Б. Пильняка и др.

Художественный мир. Творчество Солженицына — явление во многих отношениях уникальное, но вместе с тем глубоко укорененное в национальной традиции. Уже в самом начале своего творческого пути писатель вступает в жесточайшую схватку с теми силами, которые отринули вечные духовные ценности, заменив их

голой идеологией или лозунгами материального потребления. Эту «космическую» по своей значимости битву Солженицын ведет на страницах всех своих книг — и художественных, и публицистических. Он бесстрашно обращается к самым острым проблемам современности, к «запретным» темам: воссоздает историю чудовищных преступлений тоталитарного режима против собственного народа, рассказывает о деградации колхозной деревни, о развращающем воздействии атеизма на духовное здоровье нации, о последствиях реформ 90-х годов и т. д.

Мир многих его произведений — это мир идей, определивших направление движения русской истории XX столетия. По этой причине диалогическое столкновение персонажей иногда становится не столкновением характеров, индивидуальностей, а столкновением идей, «систем фраз», противоборством общественных или партийных позиций, философских, политических, и иных воззрений, повлиявших на ход русской и в целом мировой истории. Наибольший интерес в творчестве любого писателя представляют идеи, которые не излагаются риторически, а находят различные формы художественного воплощения. Проза Солженицына в этом смысле не является исключением, так как и в ней большей смысловой емкостью обладают не те идеи, которые предстают в оголенном виде, а те, которые растворены в системе художественных образов, которые просвечивают из глубины художественного мира. Изображаемое иногда в открыто декларативной, подчеркнуто «неэстетизированной», публицистической форме противоборство философских, этических, социально-политических и других идей составляет лишь одну из сфер художественного мира Солженицына — важную, необходимую писателю, но не единственную и не главную.

А. Солженицын — тип художника, в творчестве которого органически соединяются временное и вневременное, острая социальная и национальная проблематика и универсализм. Созданный им художественный мир не может быть понят и объяснен только под углом зрения социально-политической актуальности. Мировоззренческо-эстетический идеал Солженицына устремлен к гармонической упорядоченности всего сущего. Главная задача писателя — преодоление разрывающего мир релятивистского ценностного хаоса, восстановление гармонии человека с мирозданием, возвращение человека и человечества к Богу.

Метод Солженицына направлен на максимально достоверное отображение действительности, на ее аналитическое исследование и оценку. Художественный образ мира, созданного писателем, это воплощение авторского знания о реальной действительности и этико-эстетический суд над нею. Опираясь на традиции классического реализма, Солженицын в то же время творчески обновляет принципы реалистического метода, приводя их в соответствие с

изменившейся и усложнившейся действительностью XX столетия, с новейшими достижениями мировой художественной культуры. В области формы его проза несет на себе следы влияния не только русской классики XIX века, но и писателей следующего столетия — как реалистов, так и тех, чье творчество относят к модернистской традиции или же к эстетическим системам, основанным на синтезе реалистических и нереалистических тенденций. Мнение о Солженицыне-художнике исключительно как о традиционалисте несправедливо. Писатель смело выходит за рамки традиционных жанровых и повествовательных форм, отказывается от сюжета в его классическом виде, «ломает» композицию, использует приемы, пришедшие в литературу из кино. Писатель создал оригинальный тип художественного мышления, который, в свою очередь, обусловил новаторскую систему поэтических принципов и форм. Произведения Солженицына трудно отнести к какому бы то ни было известному стилевому течению, поставить в какой-либо типологический ряд, «втиснуть» в рамки стандартных мировоззренческих и художественных моделей. Воплощенная в его творчестве система поэтических средств и основных принципов эстетического освоения действительности настолько сложна и многообразна, что противится любому однозначному определению, а потому всякая простая «формула», предназначенная для исчерпывающего объяснения творческой индивидуальности писателя, будет заведомо неполной и в какой-то степени условной. Уникальный жизненный и духовный опыт писателя отлился в строки его книг.

Первым произведением А. Солженицына, увидевшим свет, стал «Один день Ивана Денисовича» (1959), в авторской редакции имевший название «Щ-854 (Один день одного зэка)». Именно этот рассказ, опубликованный в 11-м номере журнала «Новый мир» за 1962 год, принес автору мировую известность. В центре произведения — образ простого русского человека Ивана Денисовича Шухова, сумевшего нравственно выстоять в жестоких условиях лагерной неволи. Один день героя разрастается до символа целой эпохи. В одном дне одного зэка автору удалось воплотить трагическую судьбу и одновременно внутреннюю стойкость русского народа, лишенного свободы, но нашедшего в себе силы выжить вопреки государственному террору, сохранить свою душу. Значение произведения не только в том, что оно открыло прежде запретную тему репрессий, задавало новый уровень художественной правды, но и в том, что во многих отношениях (с точки зрения жанрового своеобразия, повествовательной и пространственно-временной организации, лексики, поэтического синтаксиса, ритмики, насыщенности текста символикой и т. д.) было новаторским. Солженицын применяет очень сложную повествовательную технику, основанную на полном слиянии, частичном совмещении, взаимодополнении, взаимоперетекании, а иногда и расхождении точек зрения ге-

роя и близкого ему по мироощущению автора-повествователя. Лагерный мир показан преимущественно через восприятие Шухова, но точка зрения персонажа дополняется более объемным авторским видением. Доминирующее в рассказе «объективное» повествование включает в себя несобственно-прямую речь, передающую точку зрения главного героя, сохраняющую особенности его языка, и несобственно-авторскую речь. Взгляд изнутри («лагерь глазами мужика») чередуется со взглядом извне, причем на повествовательном уровне этот переход осуществляется почти незаметно.

В рассказах «**Матрёнин двор**» (1959), «**Правая кисть**» (1960), «**Случай на станции Кречетовка**» (1962), «**Захар-Калита**» (1965), «**Пасхальный крестный ход**» (1966) Солженицын обращается к острейшим социальным и нравственным проблемам русской действительности, создает галерею ярких и разнообразных национальных характеров, исследует различные модели поведения человека, вовлеченного в драматические события русской истории XX века.

«Крохотки» (1958—1960, 1996—1997) представляют собой цикл прозаических миниатюр, написанных от первого лица и проникнутых лирическим началом. Автор опирается на традиционную для русской литературы жанровую модель стихотворений в прозе, созданную И. Тургеневым и получившую развитие в творчестве писателей XX века (И. Бунин, А. Ремизов, позднее — В. Солоухин, Ю. Бондарев, В. Астафьев), однако лиризм у Солженицына сочетается с уплотненно-афористичным эпическим повествованием. Сопоставление миниатюр, созданных в разное время, дает возможность лучше понять общую направленность творческой эволюции писателя: так, если в «Крохотках» рубежа 50—60-х годов на первый план чаще выходят социальные проблемы, зло тоже имеет ярко выраженный социальный характер, то в поздних, написанных уже после возвращения Солженицына на родину, доминируют проблемы «вечные»: добро и зло в их общефилософском, общеэтическом смысле, жизнь и смерть, временное и вечное. Историческая и бытовая конкретика органично сплавляется с архетипическими образами, с онтологической символикой, неповторимые мгновения жизни укрупняются и соотносятся с вечностью, события далекого прошлого — с современностью. В «Крохотках» большое внимание уделяется ритмике, музыкальному строю речи, интонации, звучанию слова.

В самом, пожалуй, традиционном произведении А. Солженицына — повести «**Раковый корпус**» (1963—1967) явственно ощутимо влияние классического реализма, прежде всего Л. Толстого. Страшная болезнь сводит в одной больничной палате людей, имеющих разный жизненный опыт, разное социальное положение и разные взгляды. Перед лицом возможной смерти одни из них задумываются о том, как они прожили жизнь, пытаются посмотреть на свои поступки сквозь призму морально-религиозных вопросов

Толстого: «Чем жив человек?», «Для чего живет человек?». Другие даже на узкой грани между жизнью и смертью пытаются уйти от нравственного суда над собой, отвергают раскаяние как единственно возможный путь спасения собственной души.

Трехтомный «Архипелаг ГУЛАГ» (1958—1968, 1979), имеющий подзаголовок «Опыт художественного исследования», обобщающее произведение писателя о лагерном мире, вобравшее в себя как личный опыт автора, так и опыт 227 других свидетелей величайшей народной трагедии. Эта уникальная в жанровом отношении книга, основанная на синтезе художественного и документального начал, стала наиболее полной «энциклопедией» лагерного мира, воссоздающей его историю с 1917 по 1956 год. В основу композиции автор положил принцип последовательных глав о тюремной системе, арестах, следствиях, судах, этапах, исправительно-трудовых лагерях, каторге, ссылке и т. д. В книге подробно воссоздается история перемалывания в жерновах ГУЛАГа сословий, политических партий, целых народов, миллионов ни в чем не повинных людей. Само название произведения стало трагическим знаком эпохи, самым емким символом беспрецедентно масштабных репрессий коммунистического режима против собственного народа. Если для писателей-соцреалистов подлинной историей советского государства была череда «великих свершений» и «побед», то для автора «Архипелага...» единственно реальной историей страны Советов является «история нашей канализации», т. е. ГУЛАГа; все же остальное — жалкие декорации. Таким образом, Солженицын ставил перед собой глобальную задачу — рассказать подлинную историю первого «рабоче-крестьянского» государства.

Помимо этого, одной из идейных и сюжетно-композиционных доминант книги становится тема прозрения и духовно-нравственного преображения человека в лагерном мире. Темы грехопадения, страдания и восхождения человека и человеческой души относятся к категории вечных, универсальных. Некоторые видят в книге Солженицына преимущественно политический *памфлет*, направленный против коммунизма, обвинительный приговор, разоблачение, суд над идеологией и ее сторонниками, летопись кровавых злодеяний преступного режима и т. п. Все это в произведении есть, однако в кульминационной и наиболее значимой четвертой части («Душа и колючая проволока») автор показывает борьбу сил добра и зла в человеческом сердце, в душе. Именно в этой части автор приходит к выводу, что источником социального зла являются прежде всего сами люди. Общество, основанное на иных, чем в ГУЛАГе, принципах, царство всеобщей правды невозможно построить, не пройдя через очищение и раскаяние — такая ключевая нравственная идея Солженицына, совпадающая с евангельским призывом к покаянию.

Историческая эпопея «**Красное Колесо**» (1969—1990), в которую входят четыре «узла»: «Август Четырнадцатого», «Октябрь Шестнадцатого», «Март Семнадцатого» и «Апрель Семнадцатого», посвящена художественному исследованию Февральской революции 1917 года, ее предпосылок и возможных последствий. Революционная эпоха, представленная в динамике, — главный сюжетно-композиционный и идейный нерв произведения, тот стержень, вокруг которого выстраиваются все художественные структуры «Красного Колеса». Каждый из четырех «узлов» «повествования в отмеренных сроках» охватывает сравнительно небольшой отрезок времени (от 12 до 24 дней), что позволяет автору максимально подробно, детально «реконструировать» кульминационные события революционной эпохи. Февраль 1917-го Солженицын считает главным событием мировой истории последнего столетия, ознаменовавшим начало крушения постпросвещенческой «либерально-гуманистической» цивилизации.

В «Красном Колесе» художественно исследуется не только собственно Февральская революция, но и, в более широком смысле, открывшая целую эпоху в развитии человечества глобальная «космическая» катастрофа, потрясая в XX столетии до основания Россию и всю мировую цивилизацию. «Катастрофа гуманистического автономного безрелигиозного сознания» — так писатель определил ее характер в программной Гарвардской речи (1978). В ряде публицистических работ Солженицын высказал мнение, что катастрофа 1917 года «произошла в духе раньше, чем в реальности», что Февральская революция имела столетнюю подготовку в философии и публицистике и проявилась прежде всего как революция идеологическая. В своей эпопее он поставил задачу не только воссоздать во всех подробностях динамику «узловых» революционных событий, но и показать те идеологические системы, которые подготовили крушение самодержавной России. Для того чтобы решить эту задачу, писатель создал оригинальную жанровую модель и не менее уникальную структуру повествования, что позволило ему представить все основные системы взглядов, имевших место в общественной жизни России конца XIX — начала XX столетия, показать их как «изнутри» — с точки зрения сторонников, активных пропагандистов этих взглядов, так и «извне», т. е. в восприятии непримиримых противников.

«Красное Колесо» — не роман в десяти томах, не цикл романов, а эпопея, по определению самого автора, «следующая по крупности за романом прозаическая форма: где единичные судьбы персонажей уже не столь центральны, не столь даже и важны, не ими замыкается обзор, но поднимается выше — к событиям эпохи, целой страны, к лицам уже не сочиненным, а историческим, и к действиям их в реальных событиях».

Изображаемая в произведении действительность пропущена через восприятие сотен персонажей — как реальных (Столыпин, Николай II, Ленин, Родзянко, Милуков, Гучков, Керенский, Колчак, Корнилов и др.), так и вымышленных (Воротынцев, Благодарев, Лаженицын и т. д.). В главах с их участием автор почти полностью исключает себя как самостоятельный субъект сознания и повествования, в них доминирует внутренний голос героя. С другой стороны, все озвучиваемые персонажами точки зрения на самом высшем идейно-концептуальном уровне произведения включены во всеобъемлющее «завершающее» сознание автора как творца художественного мира. О полковнике Воротынцеве автор пишет, что тот, пропустив за годы войны через свой полк несколько составов, «узнал, запомнил, емко уместил в себе шестьсот — восемьсот — или тысячу лиц, характеров, жизненных историй». Нечто подобное можно сказать и о самом творце эпопеи, «емко уместившем в себе» несколько сотен своих персонажей. Автор как создатель объемной эстетической концепции бытия «примеряет» на себя все имеющиеся в его произведении идеологические позиции, все «системы фраз» и в той или иной форме дает им оценку. Он не только «предоставляет слово» многочисленным персонажам эпопеи, но и ведет напряженный диалог со сложившимися в общественном сознании нового времени философскими, политическими, экономическими, историософскими, этическими, эстетическими и другими системами взглядов.

Художественный мир «Красного Колеса» объемен, но не полифоничен в строгом смысле этого слова. Для характеристики нарративной организации произведения, а также созданной автором художественной модели мира более уместен не термин «полифония» (что, по сложившейся традиции, связано с представлением о полном равноправии голоса автора и голосов персонажей), а слово «стереофония» — более предпочтительное именно потому, что значения равенства звучащих в произведении голосов за ним не закрепились. В обычном смысле *стереофония* (греч. *stereos* — твердый, пространственный + *phone* — звук) — передача или воспроизведение звука таким образом, когда сохраняется возможность восприятия пространственного расположения источников звука и создается эффект объемного звучания. *Стереофония* в данном смысловом контексте — повествовательный принцип, позволяющий автору произведения при помощи «узлового» совмещения множества смежных голосов: *голоса* автора-повествователя (он играет организующую роль) и *голосов* сотен реальных и вымышленных персонажей; опосредованно звучащих в произведении *голосов* выдающихся художников и мыслителей; *голосов* самой непосредственно воссоздаваемой революционной эпохи — то есть голосов, предстающих в форме различных документальных свидетельств, создавать объемную модель изображаемой эпохи.

«Матрёнин двор»

Этот рассказ А. Солженицына называют «подлинно гениальным» (В. Максимов), «вершиной русской новеллистики» (В. Астафьев), за ним закрепилось мнение как о самом совершенном художественном творении писателя. «Матрёнин двор» занимает особое место не только в творчестве Солженицына: в контексте века минувшего он воспринимается как явление знаковое, как одно из самых веских доказательств того, что русская литература смогла осуществить свою гуманистическую и одухотворяющую миссию даже в эпоху тотального насилия и торжествующей бездуховности. Заслуга автора в том, что он сумел выволить из забвения отброшенный в XX веке за ненадобностью идеал *приведной* жизни.

Рассказ, написанный Солженицыным в начале творческого пути, содержит в себе все основные свойства созданной им масштабной художественной вселенной, и потому обращение даже к одному этому произведению дает возможность понять общие, универсальные качества поэтической системы писателя, важнейшие особенности его метода и стиля. Одно из таких свойств солженицынской прозы — достоверность авторского свидетельства жизни. Писатель всегда стремится быть максимально точным в описании реальных обстоятельств, подлинных бытовых деталей, социально-исторического фона. При этом он использует не механическое копирование, а метод художественной реконструкции, художественного исследования, т. е. стремится так выстроить художественную реальность, чтобы она, как можно более точно соответствуя эмпирической действительности, в то же время обладала всеми качествами реальности эстетической.

Рассказ Солженицына относится к числу реалистических произведений, однако это не означает, что его следует рассматривать лишь как простое «отражение» реальной действительности, как иллюстрацию к многострадальной истории России советского периода. Художественный опыт автора «Матрёниного двора» убедительно доказывает, что и в XX столетии реализм по-прежнему остается универсальной эстетической системой, способной всесторонне объяснить мир и человека в нем, охватить бытие во всей его полноте и сложности.

Поэтика художественного пространства и времени. Почти сразу же после появления первых произведений Солженицына стала формироваться точка зрения, согласно которой их пространственно-временной континуум (от лат. *continuum* — непрерывное, неразрывное, сплошное) отличается почти абсолютной замкнутостью, закрытостью. Критика 60-х годов обычно фиксировала отгороженность художественного пространства и времени «Матрёни-

ного двора» от парадных сторон советской действительности и на этом основании обвиняла автора в «ограниченности» и «узости» его художественного мира. Об этом, в частности, писал А. Дымшиц в рецензии 1963 года: «Как же узок угол авторского зрения, как тесны рамки показанной в рассказе жизни! Низкий потолок у этого рассказа, над ним не видно неба, света нашей жизни». Современные исследователи тоже часто пишут о *закрытости*, *герметичности* создаваемого писателем художественного пространства, о том, что бытие его героев ограничено и определено «геометрически правильными пространствами — кубами, параллелепипедами, призмами, цилиндрами» (*Р. Темпест*), но объясняют этот феномен не идеологическими причинами, а биографическими — ссылаются на жизненный опыт писателя, долгие годы проведенного в тесных пространствах тюремных камер и лагерных барачков.

Однако назвать «закрытым», «геометрически правильным» пространство рассказа можно, только если иметь в виду лишь внешние, чисто формальные признаки: действительно, основные сюжетные события происходят в доме Матрены Васильевны и почти никогда не выходят за его пределы. Пространственное поле рассказа ограничено пределами двора, однако это, казалось бы, замкнутое пространство постоянно «размыкается» — например, с помощью сверхтекстовых ассоциаций, которые существенно раздвигают горизонты художественного мира. Так, заглавие «Матрёнин двор», очерчивающее пространственные границы художественного мира рассказа, ассоциативно проецируется на начало романа «Тихий Дон»: «Мелеховский двор — на самом краю хутора». Данная ассоциация «спровоцирована» не только «окраинным» пространственным местоположением мелеховского и матрениного дворов, не только определенным сходством направленных на них разрушительных сил, но и тем доминантным положением, которое эти образы занимают в структуре произведений. Главное же свойство, типологически сближающее мелеховский и матренин дворы, — универсализм этих структурно завершенных знаковых образов, концентрированно воплощающих в себе наиболее характерные свойства формировавшейся в течение тысячелетия патриархально-православной цивилизации, попавшей в XX веке в трагическую полосу «космических» по своим масштабам социальных и мировоззренческих катастроф.

Многослойной пространственной организации рассказа «Матрёнин двор» соответствует столь же сложная временная организация. Если попытаться выделить основные структурные уровни художественного времени в произведении Солженицына, то получится следующая картина: 1) время повествователя, время рассказывания — *повествовательное настоящее*; 2) событий-

ное время — по отношению к повествовательному настоящему *завершенное прошлое*; 3) авторское время — оценка сюжетных событий с позиции *вечного, вневременного*. Основная сюжетная линия охватывается пространственно-временным и этическим полем рассказчика, который из точки некоего *настоящего* (оно не поддается точной датировке, но по отношению к времени событийному является незначительно отдаленным *будущим*) ведет повествование о *прошлом*: лето 1956-го — февраль 1957-го (основные сюжетные события) и «еще с добрых полгода после того» (главки сюжетно-композиционного «обрамления»). Дистанцированность повествовательного времени от времени событийного подчеркивается с помощью выражений типа «другой крупы *в тот год* нельзя было купить в Торфопродукте»; «*в ту осень* много было у Матрены обид»; «так *в тот вечер* открылась мне Матрени: сполна» и т. д. Внутри событийного сюжета, в хронологическом аспекте воспринимающегося как *прошедшее* время (относительно повествовательного *настоящего*), время тоже структурируется по полюсам *настоящее — прошлое*: «Кто-то когда-то, еще по хорошей жизни, оклеил матренину избу рифлеными зеленоватыми обоями»; «Да они и колхозницы до самых белых мух всё в колхоз <...> а себе уж из-под снега — что за трава?.. По-бывалошному кипели с сеном в межень, с Петрова до Ильина. Считалось трава — медовая...»; «Когда, бывалоча, *по себе* работали, так никакого *звуку* не было» и т. д.

Вопреки закономерностям, обычно действующим в малых жанрах, единство и замкнутость прошедшего времени в «Матренином дворе» постоянно нарушаются, автор «разрывает» пространственно-временные границы изображаемой действительности, что позволяет ему переключаться из сферы *быта* в *исторический контекст* и в область *бытия*. Этот признак сближает поэтику рассказа Солженицына с романной поэтикой.

Событийное время в произведении постоянно соотносится с временем *историческим*. Социально-историческая действительность представлена в рассказе в качестве активного фона. Сами события *большой* истории не стали объектом непосредственного изображения: они происходят «за кадром», но при этом оказывают воздействие на судьбы персонажей. К таким событиям можно отнести Первую мировую войну (трехлетнее пребывание в плену Фаддея, обернувшееся «сломом» судеб его самого, главной героини, Ефима и «второй» Матрены); две революции 1917 года, в результате которых «весь свет перевернулся»; коллективизацию; войну 1941—1945 годов, с которой не вернулся Ефим; репрессии (их в полной мере испытал Игнатич, поведавший Матрене, что «много провел в тюрьме»); хрущевскую половинчатую «оттепель». При этом очень часто у Солженицына время *историческое* са-

мым непосредственным образом связано со временем *метаисторическим*: «И одна революция. И другая революция. И весь свет перевернулся». Последняя фраза переключает описание из плана конкретно-исторического в космический, что позволяет воспринимать события частной и социально-исторической жизни как события вселенского масштаба и значения. Таким образом, формально не разрушая посредством беспредельной «раздвижки» его горизонтальных параметров свойственный жанру рассказа локальный событийный хронотоп, пространственно-временную одноплановость, Солженицын стремится к максимальной насыщенности повествовательного пространства-времени вертикальным по своей содержательной направленности контекстом.

Особую роль в пространственно-временной организации рассказа играют вступительный и заключительный фрагменты повествования, «рамочно» обрамляющие художественный мир «Матрёнинного двора». В краткой вступительной части, предваряющей первую главу, указываются точные координаты того места, где произошло, как можно догадаться, кульминационное фабульное событие («На сто восемьдесят четвертом километре от Москвы по ветке, что идет к Мурому и Казани»), и называется временной отрезок, в течение которого о случившемся помнили машинисты поездов («еще с добрых полгода после того»). Если вступительная часть, рассмотренная в пространственно-временном аспекте (особенно в пространственном), делает очертания художественного мира произведения «твердыми», относительно жестко вычерчивает его границы, то заключительная — напротив, делает образ мира «открытым» — прежде всего во временную перспективу. В последних абзацах рассказа, несмотря на то что субъектом повествования по-прежнему остается учитель Игнатич, начинает звучать и *голос* автора. Точнее, субъект речи здесь формально один, а субъектов сознания — два. В данной ситуации *авторское время* не вполне тождественно *времени рассказчика*, ведущего повествование из локальной временной позиции. В отличие от Игнатича, имплицитный («скрытый») автор воспринимает и оценивает сюжетные события с позиций *вневременных*, с точки зрения универсальных (здесь — христианских) ценностей. Такая позиция автора, с наибольшей очевидностью проявленная в финальных строчках рассказа, способствует разрыву локальных временных и пространственных «скреп», характерных для «малых» жанров: «Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село.

Ни город,
Ни вся земля наша».

Благодаря такому финалу описанные события не только получают итоговую моральную оценку, но и включаются в систему традиционных христианских ценностей, встраиваются в контекст так называемого *метаисторического* времени. За счет этого преодолевается ограниченность и относительная замкнутость событийного хронотопа. Воссозданная в рассказе Солженицына частная судьба крестьянки Матрены, оказавшись включенной в контекст *вечного*, обретает совершенно особый этико-эстетический характер, заставляющий вспомнить средневековые «жития». Если принять в расчет соотношение конкретного событийного материала и так называемых *далевых* планов, образующих композиционную и этическую «рамку» художественной модели мира, то структурное сходство между «Матрёниным двором» и произведениями *житийного* жанра становится совершенно очевидным. В. Н. Топоров, анализируя памятник древнерусской литературы XI века «Житие Феодосия Печерского», писал: «В данном житийном тексте непосредственным поводом для очередного выстраивания далеких образов священного пространства и, времени оказывается то, что *«въ стране сей»*, то есть в *нашей* земле и в *наши* дни, явился праведник, который своим подражанием [Христу] совершил прорыв в Священную историю, приобщив к ней тем самым нашу землю и наше время». Эта оценка, разумеется скорректированная, может быть отнесена и к рассказу А. Солженицына. «Завершенное» событийное время-пространство этого произведения «вписывается» автором не только в контекст большого исторического хронотопа, но и в координаты мира «вечного».

Особенности организации повествования. В произведениях, написанных в форме повествования от первого лица, особое значение имеет личность рассказчика. В «Матрёнином дворе» роль персонафицированного рассказчика настолько значительна, что некоторые читатели именно Игнатича считают главным героем произведения. Однако такой вывод расходится с мнением автора, уже самым первоначальным названием рассказа («Не стоит село без праведника») ответившего на вопросы и о центральной проблеме произведения, и о главном герое.

Повествовательная структура «Матрёниного двора» прежде всего «работает» на последовательное и максимально полное постижение характера главной героини. Может, правда, сложиться представление, что при подобном типе повествования возможности раскрытия ее внутреннего мира существенно ограничиваются, так как Матрена является персонажем, постигаемым преимущественно «извне», со стороны. Действительно, непосредственного изображения духовного мира Матрены в произведении нет, так как автор строго выдерживает избранный им ракурс — в каждой конкретной повествовательной ситуации излагать только то, что мог и

данный момент знать и думать Игнатич. А тот, даже выстраивая свой рассказ из *повествовательного настоящего*, т. е. повествуя об уже случившихся, оставшихся в прошлом событиях, не является рассказчиком всеведущим и постоянно демонстрирует ограниченность своего знания: «До того отсутствовало в ней бабье любопытство или до того она была деликатна»; «уже один раз и Матрена сама почему-то ходатайствовала за Антошку Григорьева» и т. д.

В связи с тем, что внутренняя жизнь героини предстает прежде всего во внешних проявлениях, доступных восприятию рассказчика, характер Матрены раскрывается постепенно, шаг за шагом. Рассказчик проходит через несколько этапов постижения судьбы и духовного мира героини. Для краткости можно привести лишь три фразы Игнатича, фиксирующие такие поворотные моменты: «А я тоже видел Матрену сегодняшнюю, потерянную старуху, и тоже не бередил ее прошлого, да и не подозревал, чтоб там было что искать»; «Так в тот вечер открылась мне Матрена сполна»; «И только тут — из этих неодобренных отзывов золовки — выплыл передо мною образ Матрены, какой я не понимал ее, даже живя с нею бок о бок». Такая постепенность раскрытия рассказчиком характера Матрены художественно оправдана: во-первых, она компенсирует вполне объяснимый для жанра «жития» недостаток сюжетной энергии, во-вторых, делает почти незаметной некоторую статичность образа главной героини. Иными словами, логика и динамика постижения характера Матрены рассказчиком и являются той организующей силой, на которой держится все повествование и весь сюжет.

Присутствие рассказчика в событийном пространстве-времени «Матрёниного двора» дает автору возможность показать изображаемый мир изнутри, через восприятие одного из участников описываемых событий, что не может не усилить у читателя ощущение подлинности и абсолютной достоверности этих событий. Образ рассказчика обеспечивает единство экспрессивно-эмоционального, интонационно-ритмического, лексико-семантического и синтаксического полей произведения. Речь Игнатича и создает ту доверительную атмосферу, которая настраивает читателя на особую эмоциональную волну и тем самым помогает постичь суть феномена праведничества. Его повествовательная манера отличается простотой и задушевностью. Выразительную речь рассказчика нельзя спутать с высказываниями других персонажей: «Там дул такой свежий ветер ночами и только звездный свод распахивался над головой»; «Но я свыкся с ним, ибо в нем не было ничего злого, в нем не было лжи. Шуршанье их — была их жизнь»; «Я мирился с этим, потому что жизнь научила меня не в еде находить смысл повседневного существования». Эти и другие столь же характерные

фразы и «выстраивают» в сознании читателя образ Игнатича, компенсируя отсутствие портретной и психологической характеристики героя.

Роль многозначной лексики. Принципиальная новизна воссоздаваемой Солженицыным эстетической концепции бытия обусловлена не только тематикой, идейным пафосом или проблематикой, не только типом героев, поставленных в центр повествования, но и теми речевыми средствами, с помощью которых писатель выстраивает художественный мир. Стремление автора предельно адекватно выразить суть той или иной неповторимой и многоплановой картины воссоздаваемой действительности проявляется в подборе (или создании) столь же неповторимых и семантически объемных словесных форм, что составляет важнейшую особенность поэтической речи. Многозначная лексика, как известно, применяется именно тогда, когда писатель создает многослойный художественный образ и столь же многоуровневый, объемный художественный мир.

Лексическая *полисемия* — одна из самых наглядных форм проявления важнейшего художественного закона Солженицына «закона экономии». В частности, используя диалектизмы, автор стремится не к простому синонимическому замещению стилистически нейтральных речевых средств средствами экспрессивными, а к подбору слов с более объемным значением. Так, диалектизм «угожей» в предложении «И она перечисляла мне других хозяек, у кого будет мне покойней и угожей...» — типичный случай лексической полисемии, когда в одном экспрессивном слове *сопрягаются* сразу несколько значений. В «Русском словаре языкового расширения» писатель приводит следующие лексические формы, образованные от одного корня и помогающие понять смысловое богатство матрениного словечка: *угода* — угождение; там жить *угодые* — привольно; *угодь* — польза, удобство, выгода; *угожество* — красота. Слово «угожей» характеризует не только богатейшие изобразительно-выразительные возможности диалектной лексики, но и — косвенно — нравственные качества героини рассказа, для которой забота о ближнем является не отвлеченным понятием, а сущностным свойством ее натуры.

Очень часто многозначность создается той позицией, которую слово занимает в речевом контексте, так как Солженицын пользуется и вполне стандартными лексическими формами, но, помещая их в специфический речевой и образный контекст, «извлекает» из этих привычных для воспринимающего сознания слов дополнительные смысловые значения и оттенки. Так, например, говоря о «второй» Матрене, рассказчик счел необходимым напомнить, что ее «взял когда-то Фаддей по одному лишь имячку». Слово «взял» в данном контексте не равнозначно по своему смыслу тому же слову,

входящему в состав нейтрального выражения «взял в жены». Попадая в зону действия образа Фаддея, доминантой натуры которого является стремление к «обладанию», оно расширяет свое семантическое поле и создает новую смысловую комбинацию, в которой главенствующую роль играет значение *овладения* чем-либо (или кем-либо) на правах собственности. Косвенно это подтверждается и тем, что в подаче главной героини рассказа факт женитьбы Фаддея на «подставной» Матрене тоже получает словесную формулировку, в которой актуализируется значение «присвоения» одним человеком другого: ...**привел-таки себе** из Липовки Матрену».

В некоторых случаях локальный контекст не позволяет точно определить, какое из нескольких значений слова является основным, доминирующим, и только выход за пределы этого контекста (а иногда и за пределы произведения) позволяет понять устанавливаемую автором иерархию значений и их оттенков. Выразительный пример подобной семантической сложности слова — следующий фрагмент повествования: «Я представил их рядом: смоляного богатыря с косой через спину; ее, румяную, обнявшую сноп. И — песню, песню под небом, какие давно уже отстала деревня петь, да и не споешь при механизмах». Помимо значения, лежащего на поверхности и понятного в пределах контекста фразы (деревня *перестала* петь), глагол *отстала* (особенно если при этом выйти за пределы художественного мира рассказа «Матрёнин двор» и вспомнить другие произведения Солженицына, в том числе и публицистические) содержит авторскую оценку того, какие по характеру и направленности процессы происходили в русской деревне в XX столетии: по его мнению, она исторически двигалась *назад, вспять, отстала* — даже в сравнении с 1914 годом. В «подцензурной» журнальной версии рассказа (1963) последняя фраза выглядела иначе, без ярко выраженного оценочного слова «отстала»: «И — песню, песню под небом, каких теперь, при механизмах, не споешь».

Для автора характерна постоянная нацеленность на преодоление автоматизма словоупотребления, на разрушение речевых штампов, для чего писатель использует разнообразные приемы актуализации слова, в том числе и нетрадиционные. Нередки и случаи применения сразу нескольких форм актуализации для высвобождения семантического потенциала отдельного слова. Это явление можно рассмотреть на следующем примере: «Еще суета большая выпадала Матрене, когда подходила ее очередь кормить козких пастухов: одного — здоровенного, *немоглухого...*» Выделенное автором слово интересно тем, что демонстрирует удивительную способность Солженицына извлекать дополнительные семантические и экспрессивные возможности с помощью внутренней «перестройки» слова, перестановки его составных частей,

за счет смены ударения и т. п. «Переназывая» привычные для воспринимającego сознания предметы и явления и выводя таким образом слово из состояния морфологического, фонетического, интонационного и, наконец, образно-семантического «равновесия» писатель не только обновляет словоупотребление, но и значительно обогащает внутреннее содержание слова, помогает более остро и свежо (как бы заново, впервые) почувствовать его внутреннюю энергию и его внутреннюю форму, создает у читателя эффект присутствия если и не при рождении, то, по крайней мере, при качественном обновлении слова. Слово *немоглухой*, видимо услышанное Игнатичем у Матрены, — типичный для прозы Солженицына случай преодоления так называемой «инерционной семантики». В такой непривычной для воспринимающего сознания версии оно существенно меняет свои интонационные и смысловые акценты. В двусоставном слове эти акценты обычно смещены на вторую корневую основу, поэтому доминирующим значением является то, которое «извлекается» из второй части. Таким образом, цель «перестройки» слова *глухонемой* на *немоглухой* становится вполне понятной — все дело в смещении смыслового акцента с *немоты* на *глухоту* (ненормативный перенос ударения с *о* на *у* лишь усиливает этот эффект), ибо глухота, по представлениям Матрены, причиняет человеку (и тем, кто с ним общается) гораздо больше неудобств, чем невозможность высказываться.

В рассказе есть и другие примеры использования этого приема: можно вспомнить, в частности, словосочетание «дом безумный» (вместо общеупотребительного «сумасшедший дом»), которое звучит в речи матрениной подруги Маши.

А. Солженицын принимает далеко не все «стихийно» возникающие в народной речи случаи многозначного словоупотребления. Художник исходит из того, что значение слова не должно противоречить его внутренней форме и изначально сложившейся, «первородной» семантике. В частности, в рассказе обращается внимание на один такой неудачный случай народного словоупотребления: на то, «что *добром* нашим, народным или моим, странно называет язык имущество наше». Использование в народной речевой практике слова «добро» для обозначения имущества становится для писателя свидетельством существенных подвижек в характере и мировоззрении русского человека. Речь в рассказе Солженицына идет не о рядовой лексической единице, а о слове, которое служит формой воплощения важнейшего национального концепта и занимает почетное место в универсальной философско-этической триаде *Истина, Добро, Красота*. «Оттеснение» на второй план из семантического ядра слова «добро» значения, прежде выражавшего абсолютную этическую ценность и замена его значением, связанным с представлениями о материаль-

ных, имущественных ценностях, указывает на диффузию важнейших этических норм, которыми на протяжении многих веков руководствовались носители русского языка. Именно это семантическое инвертирование, отразившее новое качество соотношения между *материей* и *духом*, *временным* и *вечным*, *утилитарно-обыденным* и *абсолютным*, заметил и прокомментировал писатель.

Художественное слово Солженицына множеством зримых и незримых нитей связано с народной речевой стихией. В частности, это проявляется в постоянной ориентации писателя на лексику, собранную в словаре В. И. Даля. Роль *далевской* лексики в «Матренином дворе» весьма значительна, поэтому сверка по словарю значений некоторых устаревших и диалектных форм весьма полезна с точки зрения постижения всей полноты и объемности семантики слов, используемых персонажами рассказа. Более того, такая работа может помочь читателю лучше понять авторскую оценку того или иного персонажа. В качестве примера можно рассмотреть эпизод, в котором семантическая осложненность слова обеспечивается не только сюжетным контекстом, но и толкованиями, которые могут быть почерпнуты из далевского словаря: «Всегда приходила она [жена Фаддея] к моей Матрене жаловаться, что муж ее бьет и скарעד муж, жилы из нее вытягивает». Словарь современного русского языка дает следующее определение: «Скарעד — скупой, жадный человек; скряга». В словаре Даля приведено более экспрессивное и более оценочно жесткое толкование: «Скарעדный старик, скряга, жидомор, омерзительный скупец, готовый удавиться за копейку». Второе значение этого слова у Даля содержит не столько толкование понятия, сколько эмоциональную оценку, причем еще в большей степени негативную: «Мерзавец, грязный негодяй, гнусный, отвратительный». Разумеется, можно с большой долей уверенности предположить, что «подменная» Матрена словарь В. И. Даля не только не читала, но даже едва ли слышала о нем. Это обстоятельство, однако, мало что меняет: дело в том, что ее представления о значении слова «скарעד» почерпнуты из того же источника, которым пользовался автор «Толкового словаря живого великорусского языка» — из устной народной речи.

«В круге первом»

Над этим произведением писатель работал 13 лет — с 1955 по 1968 год. Первая редакция была закончена в 1958 году, а в 1964-м, надеясь опубликовать роман в «Новом мире» и сделать его «проходимым» для цензуры, автор существенно переработал произведение, в том числе исключив некоторые наиболее острые главы и

эпизоды. Сюжет, рассказывающий о попытке одного из героев романа предупредить американцев о готовящемся похищении секретов производства атомного оружия, был заменен другим — о государственной «измене» советского врача, который передает французам лекарство от рака. В журнале А. Твардовского публикация так и не состоялась, однако переработанный вариант (87 глав) получил широкое распространение в самиздате и был опубликован на Западе. В 1968 году писатель восстановил прежний сюжет, и произведение обрело свой окончательный вид (96 глав).

Действие романа происходит в течение неполных трех суток с вечера субботы до дня вторника, с 24 по 27 декабря 1949 года. Основные события разворачиваются в марфинской «шарашке», но часто выходят за ее пределы, перемещаясь на кунцевскую дачу Сталина, в кабинет министра МГБ Абакумова, в квартиру столичного прокурора Макарыгина, в комнату аспирантского общежития МГУ, в домик «тверского дядюшки», в подмосковную деревню Рождество и т. д. В произведении несколько сквозных сюжетных линий. Герой одной из них — дипломат Иннокентий Володин, придя к выводу, что Сталин представляет угрозу не только для собственного народа, но и для всего мира, решает на «измену родине». Узнав о том, что в Нью-Йорке должна произойти передача советскому агенту технологических секретов производства атомной бомбы и не желая допустить, чтобы в руках тирана оказалось столь разрушительное оружие, он пытается предупредить американцев и с этой целью звонит в посольство США. Сотрудники МГБ, занимающиеся прослушиванием телефонов, записывают звонок Володина, и эта магнитофонная запись передается на «шарашку» — для того, чтобы в тюремном НИИ по голосу определили звонившего. Наиболее важная сюжетная линия разворачивается на «шарашке», представляющей, по замыслу автора, «первый круг» гулаговского ада. Ключевыми персонажами этой весьма разветвленной линии являются трое заключенных: Глеб Нержин, Лев Рубин и Дмитрий Сологдин. Именно в многочисленных спорах этих героев ищутся ответы на самые важные вопросы, волнующие автора.

Сфера идей. К поиску универсальной истины о мире и человеке Солженицын часто «подключает» крупнейших русских и зарубежных философов, писателей, ученых. В этом смысле его книги представляют собой открытый надвременной диалог, который в создаваемом с этой целью особом диалогическом пространстве опосредованно (через повествователя и персонажей) ведут сотни напрямую не представленных в произведениях участников — выдающихся мыслителей и художников всех времен. В этом специфическом (в определенном смысле — виртуальном) пространстве пересекаются самые различные, в том числе и диаметрально про-

тивоположные, точки зрения. Подобный художественный прием позволяет автору добиваться эффекта пространственной и временной открытости создаваемой им картины бытия, дает возможность воспринимать изображаемые в произведении конкретные социально-исторические события как составную часть глобального сверхисторического этико-философского диалога, цель и смысл которого — постижение той самой вечной истины, над которой бились и бьются лучшие умы человечества.

Герои-идеологи романа живут одновременно как бы в двух мирах — в реальном мире «шарашки» и в мире вечных этико-философских идей и литературных образов. Действительность познается автором произведения и через конкретно-чувственное восприятие персонажей, и сквозь призму выработанных мировой художественной и философской мыслью универсальных идей и образов. Такое «двойное» зрение чрезвычайно характерно для художественного мышления Солженицына. В отличие от авангардистов, писатель не стал порывать с традициями русской классической литературы, напротив, с самого начала своего творческого пути он провозгласил себя преемником реалистов XIX века. Обращение Солженицына к традиционным образам и мотивам отчасти продиктовано стремлением опереться на семантически емкие и символически многозначные художественные архетипы, прочно вошедшие в национальное самосознание и потому находящие у читателей живой отклик и вызывающие определенные культурные ассоциации. Писатель не только опирается на художественные традиции своих великих предшественников — Пушкина, Толстого, Достоевского, Чехова, но и ведет с ними напряженный идейный диалог, местами приобретающий форму полемики.

Менее органично включается в художественную структуру солженицынского романа мысль философская. Герои построенных на диалоге глав беспрестанно изрекают афоризмы, ссылаются на известных и малоизвестных мыслителей, не упускают случая продемонстрировать свою приобщенность к сокровищнице мировой философской мысли. Все они являются сторонниками и пропагандистами того или иного философского учения, знатоками книжной мудрости. Замысел автора понятен: его герои, помещенные в пространственно замкнутый «круг» тюремно-лагерного ада, оказывают сопротивление системе, основанной не только на физической, но и на интеллектуальной несвободе. Они прорывают установленную в коммунистическом государстве жесточайшую идейную блокаду, прорывают, казалось бы, наглухо опущенный «железный занавес» в самом важном звене — в сфере мысли, и тем самым включают себя в контекст всех важнейших мировых идей. Это позволяет героям Солженицына подняться над конкретной

жизненной ситуацией, над временем и оценить происходящее с ними и со всей страной в свете вечных истин.

Однако во всем этом иногда ощущается некоторая избыточность. Художественная структура романа не в состоянии «перенести» многочисленные ссылки на философские источники, все приводимые героями цитаты. Почти все герои-идеологи «Кружка первого» любят ссылаться на авторитеты. Даже «тверской дядюшка», враждебно относящийся к советской власти, в разговоре с Иннокентием апеллирует к революционному демократу Герцену: «Ты — Герцена сколько-нибудь читал? По-настоящему? <...> Герцен спрашивает <...> *где границы патриотизма?* Почему любовь к родине надо распространять и на всякое ее правительство?» На Герцена ссылается автор идеи «заговора техно-элиты» инженер Герасимович. Охотно пользуются «готовыми» формулами мудрости и другие герои «В кружке первом». Главным образом это объясняется замыслом автора показать, что изгоями советского государства оказываются люди, составляющие интеллектуальный цвет нации. С другой стороны, перенасыщенность текста философскими изречениями отчасти может быть объяснена и тем, что автор, желая продемонстрировать широту кругозора и высокий интеллектуальный уровень заключенных «шарашки», в какой-то степени «перегрузил» свой первый роман цитатами, ссылками на философов всех веков и народов. Вот далеко не полный перечень постоянно упоминаемых и цитируемых мыслителей: Аристотель, Платон, Сократ, Демокрит, Эпикур, Пиррон, Блаженный Августин, Фома Аквинский, Марк Аврелий, Декарт, Томас Мор, Кампанелла, Макиавелли, Монтень, Томас Гоббс, Вольтер, Беркли, Фейербах, Фрейд, Хомяков, Мах, Авенариус, Маркс, Энгельс, Плеханов. При этом персонажи не просто в свободной форме пересказывают те или иные философские идеи, а дословно цитируют их, называя при этом источник высказывания: «Даосская этика говорит: «Оружие — орудие несчастья, а не благородства. Мудрый побеждает не охотно»; «книги Санкья говорят: «Счастье человеческое причисляется к страданию теми, кто умеет различать»; «Он [Сологдин] разделял убеждение безбожника Демокрита: «Счастлив тот, кто имеет состояние и ум» и т. д. В романе практически нет неточных, приблизительных цитирований. Подобная форма ссылок более соответствует научному трактату. Вот типичный для первого романа Солженицына пример подобного цитирования:

«— Ленин сказал: у рыцарей либерального российского языка облудия скептицизм есть форма перехода от демократии к холуйскому грязному либерализму.

— Как-как-как? Ты не переверал?

— Точно. Это из «Памяти Герцена».

Напрасно «очищенный марксист» Лев Рубин сомневается в точности приведенной цитаты, так как Глеб Нержин и стоящий за ним автор никогда не «перевирают», а чтобы у читателя не было в этом сомнений, в произведении даются выходные данные — сомневающиеся легко могут проверить точность цитирования по первоисточнику.

К числу идей, которые в идеологическом пространстве произведения предстают как заведомо «неправильные» и потому полемически оспариваются и отрицаются, относятся догматы марксизма. По этой причине уже сама причастность персонажа к коммунистической идеологии становится важнейшим средством его характеристики — разумеется отрицательной. Так, в 88-й главе автор развенчивает «диалектический материализм — передовое учение», изображая тупого лектора и с его помощью доводя догматы марксизма до полного абсурда. Дискредитации и высмеиванию в данном случае подвергается оглушенный и доведенный персонажем до полной профанации вариант марксистского учения. Таким образом — через тупых и ничтожных адептов — легко оглупить и дискредитировать любую систему взглядов, любое учение или верование. Возникает ощущение, что автор в своем настойчивом стремлении «расправиться» с явно несимпатичным ему пропагандистом марксистской идеологии явно переусердствовал. Если лектор морально и интеллектуально ничтожен, то нужно ли было прилагать столько усилий для его развенчания? Если же автор через данного героя целил в марксистскую идеологию, то и здесь результат оказался не совсем тот, на какой мог рассчитывать писатель: скомпрометированным оказалось не столько само по себе «передовое учение», сколько его профанированная версия. В одном из интервью Солженицын признавался: «С 18-летнего возраста я стал знакомиться с марксистской теорией, увлекся, и вот с этого времени, и захватывая еще приблизительно год тюрьмы, — примерно до 27 лет». Итак, сам писатель в течение почти десяти лет был искренне «увлечен» марксистской идеологией, но в своем романе изображает персонажей, которые обращаются к марксизму либо по карьеристским причинам, либо руководствуясь инстинктом самосохранения. Единственным исключением из этого правила является Лев Рубин, но и у него в спорах с Сологдиным и Нержиным словно бы отказывает ум и начисто пропадает полемический дар.

Проблема полифонизма. Как известно, в практику литературоведения термин «полифония» был введен М. М. Бахтиным, который под полифонией понимал «особое художественное мышление», «более сложную художественную модель мира». Ученый делал особый акцент на том, что в произведениях подобного типа происходит «распадение романного мира на миры героев, организованные и оформленные владеющими ими идеями». Другими

словами, в полифоническом романе автор не стремится подчинить себе голоса персонажей и ведет их как самостоятельные партии. Взаимодействие, диалог этих равноправных и неслиянных голосов становится главным отличительным признаком произведений полифонического типа.

Является ли созданная автором романа «В круге первом» художественная модель мира полифонической? Если, например, в качестве объекта исследования взять «сталинские» главы, то в них практически нет обязательного для полифонического повествования «беспримесно чистого слова героя» (*М. М. Бахтин*). «Вторжение» авторского сознания и авторского слова в монолог героя очень часто порождает гибридные повествовательные формы, в которых идеологическая, психологическая и фразеологическая точки зрения персонажа, а также возникающие в памяти Сталина факты его биографии соединяются с авторской интерпретацией. В результате совмещения авторского слова со словом героя возникают весьма своеобразные образцы внутреннего монолога персонажа, которые в гораздо большей степени напоминают авторское повествование, характерное для нарративной организации монолога типа: «Незаконный сын, приписанный захудалому пьянице-сапожнику. <...> Замарашка Сосо не вылезал из луж»; «...женился на челдонке, телом с мамонта, а голосом пискливым» и т. д. Главному историческому персонажу романа автор находит возможным давать не только опосредованные, но и прямые оценки: «Как царь Мидас своим прикосновением обращал все в золото, так Сталин своим прикосновением обращал все в посредственность»; «Это была собачья старость... Старость без друзей. Старость без любви. Старость без веры». Первая фраза является образцом «беспримесной» авторской оценки героя, последний же пример может быть интерпретирован как случай совпадения самооценки героя с оценкой автора, хотя по содержательно-смысловым и формально-грамматическим признакам, а также с точки зрения соотносительности с общим контекстом «сталинских» глав и всего произведения в целом этот фрагмент в большей степени выражает точку зрения повествователя, нежели персонажа.

Однако иногда бывает довольно трудно определить, где внутренние рассуждения героя сменяются оценочными высказываниями повествователя. Это происходит вследствие того, что герой как бы «соревнуется» с автором-повествователем в «разоблачении» самого себя: «Лучших людей всегда кто-нибудь убивает, а худших достается приканчивать Сталину»; «Понастроить себе памятников — еще побольше, еще повыше (техника разовьется). Поставить на Казбеке памятник, и поставить на Эльбрусе памятник — и чтобы голова была всегда выше облаков. И тогда, ладно, можно умереть — Величайшим из всех Великих, нет ему равных, нет

сравнимых в истории Земли». Эти и другие подобные самооценки героя по своей сути являются слегка замаскированными ироническими оценками автора. Иными словами, авторские оценки внедряются во внутренний монолог героя, «камуфлируюсь» его фразеологией. В «сталинских» главах авторское сознание является настолько «авторитарным», что стремится подавить альтернативный ему персонажный модус мировидения. Конечно, реально существующая в произведении субъектная многоплановость не подавляется совсем, но в какой-то мере нейтрализуется автором-повествователем, который жаждет быть инстанцией не только чисто нарративной, но и оценивающей, комментирующей. Разумеется, автор не отвергает саму возможность иного подхода к действительности, но он находит способы дискредитации других, «враждебных» ему точек зрения, обнажает их неполноту, ошибочность, несостоятельность.

В полифоническом романном мире роль автора во многом должна сводиться к тому, чтобы обеспечить каждому из участников диалога возможность выразить свою точку зрения максимально убедительно. Солженицынский же герой перед лицом авторского сознания (и, соответственно, перед читателем) выглядит «наивным» и предельно «открытым», он не выстраивает никакой защиты, не пытается диалогически отстоять свою позицию, представить в выгодном для себя свете. Вот как, например, Сталин размышляет о своей «выдающейся» роли в Гражданской войне: «Конечно, сабли он в руки не брал и под пули не лез. <...> А приедешь в новое место — в Царицын, в Пермь, в Петроград, — помолчишь, вопросы задашь, усы поправишь. На одном списке напишешь «расстрелять», на другом списке напишешь «расстрелять» — очень тогда люди тебя уважать начинают». В этом и многих других эпизодах герой Солженицына только и делает, что обнажает свои слабые места, он постоянно «подставляется», он делает все возможное, чтобы выглядеть перед читателем в самом неприглядном виде.

В «сталинских» главах, написанных в форме от третьего лица, но сориентированных на мировосприятие персонажа, присутствие автора выражается по-разному, в частности через снижающие портретные детали: «с жирными влажными пальцами»; «поверх своего кляплого свисающего носа»; «в позе ворона со свернутой шеей»; «с низкопокатым назад лбом питекантропа»; «пальцами скрюченными»; «коричнево-серое лицо с большим носом-бороздилом» и т. д. В портретных описаниях Сталина и некоторых других персонажей не только воссоздается их облик, но и выражается (в косвенной или прямой форме) отношение к ним автора. Потому и предстает «вождь всех народов» в романе как существо исключительно гадкое, патологически жестокое, мстительно-злое, амо-

ральное. Впрочем, автор и не скрывал того, как создавался этот образ: «Я считал: пусть пожнет Сталин посев своей секретности. Он тайно жил — теперь *каждый имеет право писать о нем все по своему представлению*. В этом право и задача художника: дать *свою* картину, заразить читателей» (выделено нами. — *Авт.*). Действительно, в том, что писатель выстраивает образ Сталина *своему* представлению», сомневаться не приходится. Более того, очевидна и изначальная установка Солженицына — абсолютное развенчание Сталина, полное его «уничтожение». Автору не удалось (скорее всего не захотелось) скрыть свое вполне определенное отношение к персонажу. Все это трудно соотносить с позицией Бахтина, доказывавшего, что «в диалоге уничтожение противника уничтожает и самую диалогическую сферу жизни слова».

Одной из самых важных форм выражения отношения автора к герою является контраст. Иногда контрастное сопоставление дается в прямой форме, выражается на повествовательном уровне. Это те случаи, когда сам повествователь, обычно в пределах одной фразы, но иногда и на более протяженном отрезке текста, «сталкивает» созданные советским искусством и официальной пропагандой *мифы* о Сталине с *реальностью* (т. е. с «объективным» авторским видением). Самый выразительный пример подобного рода — портретное описание героя в 19-й главе: «А он был просто маленький желтоглазый старик с рыжеватыми (их изображали смоляными) уже редеющими (их изображали густыми) волосами; с рытвинками оспы кое-где по серому лицу, с усохшею кожей с мочкой на шее (их не рисовали вовсе) <...>». На каждый пропагандистский «тезис» автор-повествователь в скобках дает свой «анти тезис». В «полифоническом» романе «В круге первом» действует тот же принцип, что и в монологическом художественно-документальном «Архипелаге ГУЛАГ», где пропагандистским штампам типа «Великий Отец», «Великий Рулевой» автор противопоставляет свое видение: «маленький рыжий мясник», «с придавленным низким лбом», «низкорослая рябая личность» и т. п.

По словам Бахтина, полифонический герой «не объектный образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, мы его слышим». Персонаж Солженицына, напротив, является одновременно и субъектом повествования (в большей степени субъектом сознания), и объектом авторского изображения — т. е. *субъектно-объектным* образом. Читатель не только слышит героя, но и видит его, причем уровень фокализации (зрительной перспективы) явно не совмещается с «голосом» персонажа — «объективно» показываемая автором жизнь Сталина контрастно опровергает, «разоблачает» слово героя о самом себе и о мире. Контраст между тем, что думает о себе герой, и тем, каким видит его автор-повествователь, ощущается едва ли не в каждой строчке сталинских глав.

Автор находит такие прямые и не прямые средства выражения своей позиции, которые создают эффект вполне ощущаемого читателем иронического (и не только иронического) *отстранения* от персонажа.

С формальной точки зрения произведение Солженицына отчасти напоминает структуру поздних полифонических романов Достоевского «Бесы» и «Братья Карамазовы»: в нем нет главного героя, глазами которого автор мог бы смотреть на мир; каждый персонаж становится «главным», как только действие фокусируется на нем. Если судить по формальным признакам, то тип повествования в «сталинских» главах можно назвать *акториальным* (т. е. *персонажным*): ключевое положение в них занимают внутренние размышления героя, мир воспринимается через его сознание. Однако, в отличие от чистого акториального повествования, здесь не создается эффект неприсутствия автора-повествователя. Напротив, именно его прямые и завуалированные оценки (чаще всего иронические и саркастические) являются центром ориентации для читателя. Солженицынский Сталин вместе со всеми своими пространственными размышлениями включен во всеобъемлющий и «завершающий» аксиологический кругозор автора-повествователя и автора — творца художественного мира романа.

Разумеется, все это не означает, что подобный тип художественного мышления «ниже» или «выше» полифонического, он просто иной, и не замечать этого нельзя. К сожалению, термины «полифонизм» и «монологизм» перестали быть сугубо теоретическими категориями, определяющими специфику повествовательной организации и своеобразие художественной модели мира писателя в целом, и превратились в категории преимущественно оценочные: полифонизм воспринимается со знаком «плюс», монологизм — со знаком «минус». На деле же и монологический и полифонический типы организации повествования создаются автором-творцом, а потому имеют во многом сходную задачу: оба подчиняются задачам раскрытия авторского взгляда на действительность и ее оценки.

Своеобразие художественного метода. Конструктивной парадигмой произведений А. Солженицына является имплицитно присутствующий в них макрообраз космического порядка, гармонии как высшей эстетической ценностной меры. На первый взгляд может показаться, что произведения, посвященные поглотившему миллионы неповинных жертв ГУЛАГу, раздавившему тысячелетнюю христианскую цивилизацию революционному «колесу», нищей и полукрепостной колхозной деревне и т. п., не имеют ничего общего с идеей гармонии, порядка. Мнение это ошибочное. Солженицын — художник, жаждущий прежде всего гармонии, а не борьбы. Темперамент борца — от страстного желания устранить все, что

искажает подлинный лик бытия. Дисгармоничность воссозданной автором действительности имеет не извечный характер, а является результатом «искажения», «порчи» подлинного, первоначального облика мироздания. Писатель исходит из представлений об изначальной целостности, осмысленности и упорядоченности бытия, подвергнутого агрессии сил зла и хаоса. Этим объясняется постоянное стремление автора и его главных героев за «искажениями» и «порчей» усмотреть, найти следы, приметы утраченного совершенства. В краю уродливых сталинско-хрущевских колхозов учитель Игнатич («Матрёнин двор») ищет и в конце концов находит маленький, чудом уцелевший островок «нутряной» России, сохранившей христианские ценности и изумительный по красоте язык. Материальные и нематериальные следы легендарных событий русской истории почти шестисотлетней давности ищет на месте Куликовской битвы рассказчик в новелле «Захар-Калита» и обретает ощущение, что «эта земля, трава, эта луна и глушь были все те самые, что и в 1380 году. В заповеднике остановились века: и бредя по ночному Полю, все можно было вызвать: и костры, и конские темные табуны, и услышать блоковских лебедей в стороне Непрядвы». Через полвека после революции в сквернословищей, свистящей, плюющей, пьяной, курящей, нагло хохочущей толпе, пришедшей поглазеть на один из главных христианских обрядов, среди «неразвитых», «плюгавых», «блатных», «простогубых» или попросту «зверьчих» харь автор-повествователь «Пасхального крестного хода» находит и выделяет десяток просветленных женских лиц, которых словно бы не коснулось растлевающее воздействие современной жизни. Мотив ностальгии по утраченному совершенству звучит и в романе «В круге первом», в частности в тех эпизодах, в которых говорится о картине Корина «Русь уходящая».

Основой конфликта в произведениях Солженицына — не противоречие между личностью и обществом, человеком и «системой», а конфликт между идеалом (изображаемым или подразумеваемым) и тем, что искажает его. «Одержимость реальностью», которую некоторые исследователи находят у Солженицына, не исчерпывает своеобразия художественного метода писателя. Условно его можно определить как *метод идеального реализма*. Под «идеальным реализмом» в данном случае следует понимать такой принцип изображения действительности, при котором художник не только соблюдает верность «жизненной правде», не только создает иллюзию жизнеподобия, но и стремится через *реальное* воссоздать *идеальное*, в *конечном* постичь *бесконечное*.

Чтобы увидеть различие между тем методом, который обычно называют «социальным реализмом», и художественным методом А. Солженицына, можно сравнить описание советской деревни и

его романе «В круге первом» и в романе Ф. Абрамова «Две зимы и три лета» (для большей наглядности сравниваются произведения, в которых повествуется об одном времени — послевоенной колхозной реальности). Абрамов, основываясь на принципах социального детерминизма и историзма, дает «срез» крестьянской жизни конца 40-х годов, исследует типичные особенности социальной действительности, условия формирования характеров, изображает повседневный быт деревни, анализирует сложную диалектику взаимодействия характеров и обстоятельств. В главе же «На просторе» (роман «В круге первом») вместо всестороннего социального анализа деревенской жизни — тенденция к символизации. Задача у Солженицына несколько иная, чем у Абрамова, — с помощью образной символично-реалистической картины художественно воплотить мысль о гибельности для русской деревни колхозной системы, заодно напомнив о том, что когда-то в прошлом на этом самом месте существовала иная реальность — еще не испорченная, *идеальная*.

От прежнего мира в колхозной деревне «В круге первом» сохранилось имеющее явно символическое значение название — Рождество да полуразрушенная церковь, мрамор с иконостаса которой пошел на то, чтобы «гатить дорогу» (еще один символ). Случайно попавший в Рождество дипломат Володин (в отличие от Абрамова, автор «В круге первом» рисует жизнь колхозного села не изнутри, а как бы со стороны) видит бригадный двор, на котором стоит сарай с лозунгом «Вперед, к победе коммунизма!» (символическое воплощение господствующей идеологии), а на фоне лозунга «на большой площади <...> изувеченной, изрытой земли» разбросаны какие-то «облупленные сельхозмашины» (это уже символ колхозной реальности). Смысл данной зарисовки вполне прозрачен — «сатанинская» колхозная система убивает все живое: «Не было жизни ни на улице, ни во дворах. И покосившиеся хилые двери, как в курятниках, а не домах <...> не могли скрывать за собой человеческой жизни. Ни классических свиней не было видно или слышно, ни домашней птицы»; «— Коров — нету, — с достоинством ответила старуха. В руке у нее был покойный желто-белый цыпленочек. <...> Вот цыплята у меня дохнут. Четвертый уже. Отчего это?» Иннокентий и его спутница не могут ответить на вопрос старухи и лишь пожимают плечами, но подразумеваемый автором ответ очевиден: оттого, что в русской деревне утвердился колхозный строй.

В романе «В круге первом» показаны не только экономические последствия «великого перелома», не только духовная деградация русского крестьянства, но и его физическое вырождение. Руководствуясь все тем же принципом символического сгущения (уплотняя выразительные детали до такой степени, что они в своей сово-

купности создают символическую картину), автор наделяет практически всех увиденных Иннокентием Володиным и Klarою Макарыгиной жителей деревни Рождество физическими аномалиями: «...оказалась женщиной лет под сорок, странно маленького роста и с бельмами на обоих глазах»; «Небольшой мужичок с головой, сильно втянутой в плечи, как бы от постоянного озноба или страха» ...они заметили еще и одноногого». В общем, царство смерти и скопище уродств на месте прежней крестьянско-христианской Атлантиды.

Изображенная в главе «На просторе» реалистически достоверная картина коллективизированной деревни сопровождается целым рядом символически значимых деталей и образов: «...дорога: непоправимо, до конца веков изрыта, искромсана гусеницами и скатами, местами засохла кочками по колено, местами налита жидкой свинцовой грязью, на высыхание которой не могло хватить никакого лета»; «...израненная, изувеченная, больная земля вся была в серых чудовищных струпьях комков и свинцовых загноинах жидкой грязи»; «Тяжелой вонью разило откуда-то... от застойной ли воды, или от скотских трупов, или от нечистот?» и т. д. В представлении героев перед ними не просто деревенский ландшафт, а подлинная, исконная Россия, образ их родины: «— Так это — Россия? Вот это и есть — Россия? — счастливо спрашивал Иннокентий». Русская земля, которая предстает перед их взорами, изуродована, растерзана какой-то чудовищной по разрушительности силой, изгажена, замусорена, поражена неведомой болезнью. Автор идеологически заостренно воспринимает уродливые черты колхозной реальности, придавая им обобщенно-символический характер. Конкретное, частное воспринимается как проявление сущностного. Дорога не просто «изрыта», «искромсана», а искромсана «непоправимо, до конца веков». Герои видят не столько материально-предметный *беспорядок*, сколько онтологический *хаос*. При подобном ракурсе зрения даже облупленные сельхозагрегаты «с хоботами, жерлами, зацепами» воспринимаются не только как обычные машины, но и как апокалиптические чудовища.

В данном случае можно говорить о принципиальной двойственности изображения — отчасти реалистического, отчасти символического. Вполне реалистические по стилю картины колхозной действительности послевоенного времени, местами почти натуралистические зарисовки деревенского пейзажа — не мешают прочтению этой главы в обобщенно-символическом или даже мифологическом ключе. Изображенная Солженицыным картина имеет не только конкретно-исторический, социальный, но и эсхатологический (а иногда почти апокалиптический) характер, т. е. в каком-то смысле является литературной проекцией эсхатологического

мифа — мифа о торжестве «хаоса» над «космосом», о временном искажении красоты и гармонии мира «демоническими» силами. Прекрасное в художественном мире романа деформировано, обезображено, осквернено вторжением социального зла, приобретающего в идейно-смысловом контексте романа обобщенно-символический характер и выступающего как образ *хаоса*, как антиномия сотворенного Богом совершенства.

В явлениях эмпирической действительности Солженицын усматривает онтологические свойства. «Онтологизация» изображаемой действительности достигается прежде всего через многократное повторение экспрессивных идеологически значимых деталей и образов, предельная концентрация которых на ограниченном текстовом пространстве является главным средством актуализации переносного, обобщенно-символического значения. Второе важнейшее средство актуализации онтологических значений — прием контраста. Образ растерзанной и обезображенной колхозной деревни дан в идейно-смысловом и композиционном обрамлении прекрасного среднерусского пейзажа — «сияющего», «обширного», «объемного» простора. Слово *простор* (на протяжении четырех кульминационных страниц автор употребляет его одиннадцать раз, причем в последнем случае с прописной буквы) тоже вбирает в себя разные значения — и прямые, и переносные. Простор в романе Солженицына — это не только *горизонталь*, плоскость, свободное обширное пространство, свобода, раздолье в пространственном смысле, но и воплощенная красота и гармония, бесконечный и вечный Божий мир, устремленная к небу *вертикаль*. Выразительная деталь: головы Иннокентия и Клары, бредущих среди *простора*, «запрокинуты к небу».

Сосредоточенность Солженицына на критике негативных сторон действительности очевидна, но сведение его творчества к этой доминанте (при полном игнорировании постоянно присутствующего, объективированного в слове, в символике, в «системе вещей», в сфере идей, в архитектонике, в самой структуре художественного мира практически всех произведений писателя принципиально иного смыслового вектора — *идеального*) может существенно исказить представление об эстетической концепции бытия и превратить художника с ярко выраженной устремленностью к *вечному* и *совершенному* в обычного «критического» (в буквальном смысле) реалиста, заикленного исключительно на критике коммунистического строя и его идеологии.

При взгляде на Солженицына как на сугубо «критического» реалиста роман «В круге первом» будет выглядеть как памфлет, разоблачающий Сталина и его преступный режим. Подобный угол зрения не позволяет понять авторский замысел во всей его многогранной объемности, например объяснить роль главы «Замок свя-

того Грааля», без которой вся структура произведения, все созданное автором художественное мироздание просто рассыпается. Эта глава — идейно-смысловый и композиционный центр романа, а сам образ мистического Грааля доказывает, что важнейшей целью творческих усилий писателя является устремленность к Свету, к Абсолюту, к Совершенству. Солженицын обращается к выработанной в недрах патристики символической параллели *солнечный свет* — *божественный свет* и опирается при этом на известный религиозный сюжет, уходящий корнями в эпоху Средневековья. В 46-й главе художник Кондрашев-Иванов показывает Глебу Нержину эскиз, на котором он изобразил рыцаря Парсифаля, впервые увидевшего замок святого Грааля. По замыслу художника, этот сюжет должен символизировать встречу человека с Образом Совершенства. Выдержанный в традициях христианской средневековой символики образ неземного совершенства на эскизе Кондрашева-Иванова находит «материальное» воплощение в виде необыкновенно яркого света, напоминающего солнечный. Сам художник, которого Нержин именует «нестареющим идеалистом», ощущает свет неземного совершенства как реальный, но видит его не столько обычным, сколько *духовным* зрением. Автор постепенно подготавливает читателя к восприятию ключевого символического образа, всю главу выстраивая как движение человеческой души от лагерного *хаоса* к неземному *совершенству*, от мрака и холода к *свету*, лишь в самых последних строчках полуобнажая сокровенное: «Растерянный, изумленный, он смотрел туда, перед нами, вдаль, где на все верхнее пространство неба разлилось оранжево-золотистое сияние, исходящее то ли от Солнца, то ли от чего-то еще чище Солнца, скрытого от нас замком. Вырастая из уступчатой горы, <...> не четко-реальный, но как бы сотканный из облаков, чуть колышистый, смутный и все же угадываемый в подробностях нездешнего совершенства, — стоял в ореоле невидимого сверх-Солнца сизый замок святого Грааля».

Образ света, символизирующий божественное совершенство, становится композиционной и смысловой доминантой не только одной главы, но и всего романа, художественного мира произведения в целом.

Идейно-композиционным «противовесом» главы «Замок святого Грааля» является «сплотка» из пяти глав, посвященных Сталину. Оппозиция эта выстраивается прежде всего за счет противопоставления доминирующих в структурно соотносимых главах образов *света* и *тьмы*, понимаемых прежде всего в символическом аспекте. Выведенный в 19—23-й главах романа персонаж воспринимает солнце, солнечный свет как нечто абсолютно враждебное, мешающее ему существовать: «Невыносимее всего было Сталину

время утреннее и полуденное: пока солнце восходило, играло, поднималось на кульминацию — Сталин спал в темноте, зашторенный, закрытый, запертый. Он просыпался, когда солнце уже спало, умерялось, заваливало к окончанию своей однодневной жизни». Жестокий и подозрительный тиран, замуровавший себя в кунцевской даче-склепе и, как ночной демон, пробуждающийся только с наступлением темноты, воспринимается как антипод не только всего, что связано с солнечным светом, радостью жизни, но и того, что несет на себе печать света духовного. Пространство, которое он занимает и по которому передвигается, не имеет соприкосновений с освещаемым солнцем миром, с «белым светом»: «окно, если и было, то намертво зашторено»; «пошел низким узким кривым коридором, тоже без окон»; «прошел в спальню, такую же невысокую, непросторную, без окон»; «в низкую спальню без окна, с железобетонными стенами». В символическом аспекте это пространство воспринимается как преисподняя, видимо поэтому автор делает особый акцент на том, что «за непробиваемыми стеклами <...> не было видно ни страны, ни Земли, ни Вселенной». И попасть в это царство могут только *нелюди*, что признает и сам Сталин: «А эти все, с Вячеслава-Каменной задницы и до Никиты-плясуна — разве это вообще люди?» По мысли автора, именно отсюда — из этого мрачного склепа, из царства тьмы несколько десятилетий управляется Россия: «Все главные Указы, направившие великое государство, формировались в сталинской голове после двух часов ночи — и только до рассвета».

А. Солженицын строит повествование таким образом, чтобы события русской истории, изображаемые в его произведениях, представляли перед читателем не только в своем эмпирическом течении, но и как глобальное «космическое» противоборство мирового Зла с мировым Добром. Функция встречающихся в его прозе важнейших символических образов и состоит в том, чтобы спроецировать этот вневременной онтологический конфликт на конкретные события русской истории, на судьбы отдельных людей и страны в целом. Использование в романе символических образов *света* и *тьмы* как раз и позволяет перевести основной конфликт произведения в плоскость «космического» противостояния Добра и Зла. В символическом плане главный персонаж анализируемых глав выводится автором за пределы конкретного земного времени и пространства («В этой тишине <...> почти не проползло время»; «Тем и хорош был его ночной кабинет, что здесь не было пространства»), что и является одним из подтверждений его символического статуса как персонифицирующего мировое Зло ночного демона, «князя тьмы», противостоящего запечатленному в романе Образу Совершенства.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Поэтика художественного пространства и времени в рассказе А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».
2. Искусство художественной детали в рассказе А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».
3. Роль рассказчика в структуре повествования от первого лица («Матрёнин двор», «Захар-Калита»).
4. Способы актуализации художественного слова в рассказах А. Солженицына.
5. «Крохотки» А. Солженицына в контексте традиций русской «малой прозы».
6. Особенности пространственно-временной организации романа А. Солженицына «В круге первом».
7. Жанрово-стилевое своеобразие книги А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ».
8. Жанровое своеобразие эпопеи А. Солженицына «Красное Колесо».
9. Жанровое и композиционное своеобразие «Двучастных рассказов» А. Солженицына.
10. Мир идей в произведениях А. Солженицына.
11. Литературная топонимика и антропонимика в творчестве А. Солженицына.
12. Проблема полифонизма и творчество А. Солженицына («Раковый корпус», «В круге первом», «Красное Колесо»).
13. Роль многозначной лексики в формировании «объемной» картины мира (на материале «малой прозы» или одного из произведений большой жанровой формы).
14. Традиции Л. Н. Толстого в повести «Раковый корпус» и романе «Август Четырнадцатого».
15. Символические образы как форма воплощения авторской концепции бытия («Раковый корпус», «В круге первом», «Архипелаг ГУЛАГ», «Красное Колесо»).
16. Роль художественных и философских реминисценций в повести «Раковый корпус» и романе «В круге первом».

Литература

- Голубков М. М.* Александр Солженицын. — М., 1999.
- Нива Ж.* Солженицын. — М., 1992.
- Паламарчук П. Г.* Александр Солженицын: Путеводитель. — М., 1991.
- Спиваковский П. Е.* Феномен Солженицына: новый взгляд. — М., 1998.
- Урманов А. В.* Творчество Александра Солженицына: Учебное пособие. — М., 2003.
- Чалмаев В. А.* Александр Солженицын. Жизнь и творчество. — М., 1994.

Василий Шукшин

(1929—1974)

В. Шукшин прожил недолгую жизнь. Но его книги, фильмы, сама незаурядная личность художника по-прежнему привлекают людей. Воплощенные в художественной форме раздумья о человеке и обществе не утратили актуальности, а эстетическая оригинальность и совершенство его литературных произведений обеспечили наследию Шукшина прочное место в истории литературы XX века.

Шукшин придавал первостепенное значение национальной духовной памяти, творческому потенциалу предков, «сельских жителей». Он сумел в своих произведениях запечатлеть противоречивую динамику современного бытия. Излюбленным жанром писателя был рассказ, в котором он использовал образно-стилевые возможности, открытые в рамках традиционных и модернистских поисков мирового и национального искусства XX века.

Биография. Василий Макарович Шукшин родился в крестьянской семье на Алтае. В 1933 году был арестован и расстрелян по бездоказательному обвинению в антисоветском заговоре его отец, простой крестьянин, колхозник. В 1942 году семья еще раз осиротела: погиб на войне отчим, заменивший Шукшину и его младшей сестре отца.

Не закончив школы, в голодные послевоенные годы Василий Шукшин вынужден был уйти из родного дома. Уже в зрелом возрасте он получил среднее образование, работал в школе, закончил ВГИК. Кинематография стала профессией Шукшина. Здесь он добился серьезных творческих успехов, сняв фильмы «Живет такой парень», «Странные люди», «Печки-лавочки», «Калина красная», сыграв во многих картинах как актер. Но главным для Шукшина всегда был труд писателя. За десять лет активной писательской работы он создал произведения самых разных жанров: рассказы, повести, произведения для театра, романы, критика и публицистика.

Внезапная смерть во время съемок в фильме «Они сражались за Родину» не позволила осуществиться новым творческим и человеческим планам В. М. Шукшина.

Художественный мир. Сложности жизни, мировосприятия и творческой ориентации Шукшина позволяют отнести художника, как и наиболее характерных его героев, к представителям самой массовой социальной группы 50—70-х годов. Ее составили выходцы из села, горожане в первом-втором поколении. Сохраняя память о прошлом, в особенности впечатления о наиболее крутых переломных моментах XX века, таких как коллективизация и Великая Отечественная война, эти люди строили мир, совершенно непохожий на прежний. Бытовые, социальные, нравственные и духовные ориентиры менялись весьма динамично. Соседство обреченных XX веком на разрушение остатков патриархального, традиционного российского мироустройства и примет нового мира, возникающего в основном не по «планам народно-хозяйственного развития», а хаотично, под влиянием сиюминутных интересов и возможностей миллионов оторванных историческим ветром от «привычного дела» людей, принимает зачастую гротескно-фантастические формы, создает трагикомические ситуации, рождает характеры «странных людей». Их Шукшин все-таки считает «земляками», с ними связывает надежды на продолжение национально-созидательного движения, этих людей делает героями своих произведений.

В. Шукшин сумел прочно и естественно соединить эпическую по масштабу и направленности мысль с жанровой формой рассказа. Причем, чаще всего мы встречаем у него рассказ новеллистического типа, рассказ-сценку, жанрово-бытовую зарисовку. Более или менее развернутые в фабульном отношении истории автор нередко стремится разбить на компактные целостные эпизоды, «кадры», мизансцены. В малой эпической форме он решал вопросы бытийного и социально-философского уровня. Преодоление естественной нестыковки жанровых форм и вроде бы не свойственного этим формам масштаба художественно-философских задач стало одной из важных примет творческого новаторства Шукшина. Авторское сознание в его прозе ориентировано на решение важнейших и наиболее крупных вопросов жизни человека, национального бытия, истории, смысла существования, взаимодействия человека и общества, общества и природного космоса. А формы творчества обеспечивают многоуровневый характер воплощения художественной идеи, раскрывающейся в важных аспектах или в полной мере при восприятии людьми с различным художественно-философским опытом.

Творчество Шукшина эпично и в том смысле, что в его основе народные философские, нравственные, эстетические воззрения. Эпос Шукшина содержит приметы нового времени. Здесь на эпической основе развиваются также лирическое и драматическое на-

чала. Активен автор, и герои имеют полную возможность самораскрытия в слове и поступке.

Автор у Шукшина почти никогда не занимает по отношению к герою позиции нейтрального наблюдателя. Его позиция — не эпически бесстрастная констатация, а жаркий эмоциональный диалог, спор, иногда «спектакль», который герои «закатывают» не только друг другу, но и автору. А ему тоже далеко не всегда удается и хочется держать нейтралитет. Национально характерное в авторе и героях проявляется в равной степени, а так как оно противоречиво, то и обуславливает острую конфликтность, чрезвычайный динамизм сюжета, речи, диалогов, контактов и взаимоотношений героев, повествователя, автора.

Интересны и показательны для понимания шукшинской концепции народного характера рассказы «Светлые души», «Сапожки», «Дядя Ермолай», «Стенька Разин», «Гринька Малюгин», «Классный водитель», «В профиль и анфас», «Упорный», «Как мужик переправлял через реку волка, козу и капусту», «Рыжий», «Как помирал старик», «Горе». Персонажи этих произведений воплощают человеческий идеал Шукшина. Их анализ убеждает, что его положительный герой интересен потому, что не вырван из жизни, а естественно существует в ней. Уже в раннем рассказе «Светлые души» писатель активно и последовательно обозначает новое местоположение авторской точки зрения. Автор находится внутри изображаемого мира, повседневной, «простой» жизни. Преклонение перед ее мудростью и красотой — важнейшая авторская эмоция. Миру «мертвых душ», о котором так много сказано в русской литературе, Шукшин вместе с другими писателями 60—80-х годов противопоставил лад и мир светлых душ. Добрый юмор, мягкая ирония занимают в арсенале авторских средств значительное место. Благодаря им проявление лучших человеческих качеств делается не натужно-демонстративным, а естественным, непритязательным.

Судьба семьи, запечатленная в автобиографических мотивах произведений, прошлое и настоящее родного края, сложнейшие переломные моменты истории давали Шукшину материал для размышлений о народном характере и национальной судьбе. Его положительный герой не идеален, но именно надежен, это стержневые характеры, определившие в конечном счете направление национального развития. Вместе с тем писатель видел и показал противоречивые воздействия на характер традиционного склада социально-политических процессов XX века.

Это, в частности, касается темы коллективизации. Освещение ее в официально санкционированных формах нормативного творчества оказывалось бесплодным. Чтобы выразить свою позицию, Шукшин использует в рассказе «Заревой дождь» сюжетно-образ-

ную «схему» горьковской «Песни о Соколе», активно привлекавшейся массовой пропагандой для воспитания «новой нравственности».

У Горького противостоят друг другу житель вольного неба смелый Сокол и обитатель сырых и теплых земляных нор осторожный Уж. У Шукшина особенно определенно связан с «земляным», земным началом Кирька, бывший кулак, через много лет встретившийся с сельским активистом периода коллективизации Ефимом Бедаревым. Реалистический план повествования и символическое наполнение образов сочетаются у Шукшина вполне естественно, «незаметно». Как и горьковский Уж, Кирька явно готов пережить Сокола-Бедарева и тоже хочет узнать у умирающего тайну его борьбы и веры. Но не «затхлое тепло болотистых низин» становится причиной смерти Ефима, а его «внутренняя болезнь», собственная «кровь».

Объект полемики в рассказе — не столько Горький, сколько то значение, которое придавалось революционно-романтическим идеям борьбы и насилия в пропаганде 20—50-х годов. Позиция Шукшина — поиск начал, восстанавливающих жизнь даже после самых безжалостных ломок и крутых поворотов.

Рассказы социально-философского цикла 1966—1968 годов («Миль пардон, мадам!», «Заревой дождь», «Чудик», «Даешь сердце!», «Бессовестные», «Капроновая елочка», «Нечаянный выстрел», «Охота жить», «В профиль и анфас», «Раскас», «Операция Ефима Пьяных») стали опытом художественного осмысления судьбы народа, драматических потерь, которые понес национальный характер на историческом бездорожье XX века и тех суррогатов, которыми заполнялся духовный вакуум в официальной пропаганде. Шукшин по-своему интерпретирует ставшую знаком времени фигуру «нового русского человека» (*М. Горький*), «человека с ружьем» («Миль пардон, мадам!», «Даешь сердце!», «Нечаянный выстрел», «Охота жить»). Обретение этого внешнего атрибута новизны соседствует с утратой многих важнейших традиций духовного бытия личности и мира.

Особенности взглядов Шукшина на искусство, его возможности и задачи обусловили приметы художественного мира рассказов этого цикла и созданной к 1967 году повести-сказки «Точка зрения». Сказались и обстоятельства, в которых писателю приходилось работать. В произведениях этого времени чрезвычайно высок «удельный вес» смысла на «единицу» текста: «Настоящая литература рассчитана на неодноразовое прочтение»¹. И хотя в рассказе в

¹ Шукшин В. М. Собр. соч. В 6 т. — М., 1998. — Т. 5. — С. 530. (Далее произведения В. Шукшина цитируются по этому изданию.)

определенном смысле пространство сжато, но общение с «маленьким» произведением требует времени не меньше, чем чтение полновесной повести или даже романа. Посредством ассоциаций, аллюзий, скрытого или откровенного «цитирования», апелляции к жизненному опыту и здравому смыслу читателя, настойчивого напоминания обо «всем известных» истинах, образах, приемах и т. д. плоскостная картина становится объемной и даже многомерной. Первоначальная эмоция, мысль, наблюдение оказываются хотя и ярким, бросающимся в глаза, привлекающим внимание, но далеко не единственным и зачастую не главным открытием читателя. Еще одну систему отражающих «зеркал» создает контекст собственного творчества Шукшина, писателя и кинематографиста.

Свойства творческой методологии писателя особенно отчетливо проявились в рассказе «Миль пардон, мадам!» и киноновелле «Роковой выстрел».

Шукшин не случайно делает героя рассказа абсолютным «роvesником революции», год его рождения — 1917-й. Автор вспоминает, как в юности Бронька участвовал в раскулачивании, коллективизации. В 1933 году безвозвратно отправили в ГПУ не только деревенского попа, о чем рассказывает Бронька, но и отца самого писателя, простого крестьянина. Годы революции и коллективизации Шукшин считал ключевыми историческими моментами, где можно найти истоки многих общественных и межличностных коллизий. Тогда характеры проявились с наибольшей полнотой, противоречия национальной жизни предстали со всей отчетливостью. История героя рассказа связана к тому же с событиями Великой Отечественной войны. Важнейшие повороты истории России создают фон сюжетного действия. В этом контексте каждая деталь рассказа становится художественно значимой, произведение требует «неоднократного», медленного и вдумчивого чтения.

Странное, почему-то «на французском» языке, любимое выражение Броньки, ставшее заглавием рассказа, может быть осмыслено как отсылка читателя на родину европейской революционности, волна которой дошла и до России. «Французская идея» была усвоена со свойственным нашему характеру темпераментом и «акцентом». Пальцы Бронька потерял в результате выстрела в «зимнее время». Эти слова выбиваются из общего хода повествования стилистически и даже графически: помещены в скобки. Все это заставляет еще раз осмыслить их, когда подтекст уже приоткроется. Зимний дворец, штурм которого начался с рокового выстрела «Авроры», вспоминается тогда вполне закономерно.

Символика отстреленных пальцев — указательного и среднего на правой руке — связана с «их» значением в старообрядчестве. Именно двуперстное наложение крестного знамения было одной из особенностей, отличавших «старую веру» от «новой». Потеряв

пальцы в результате «рокового выстрела», герой тем самым оказался символически отделен от «старой веры», однако и «новой», требующей «человека с ружьем», служить по-настоящему не сможет. Гитлер, по замыслу Шукшина-кинорежиссера, ставившего на основе сюжета «Миль пардон, мадам!» киноновеллу «Роковой выстрел», «может стрелять из пальцев». А Броньке палец, из которого «можно» стрелять, — указательный — оторвало в юности, пришедшейся на годы «великого перелома». «Бронька кричит, держит руку, как если бы он стрелял», но «стрелять» ему не из чего. Попытка «убить гада» закончилась неудачей: «Я промахнулся...

В произведениях Шукшина достаточно регулярно появляется «характер-притча». Его герой, несомненно, талантлив: «Стрелок он был, правда, редкий». Даже в «искаженной истории» он смог проявить завораживающую силу, колоссальный творческий потенциал. Однако пройденный им путь и его будущее связаны с тревожными размышлениями автора о непредсказуемости готового к добру и злу героя.

Писатель, изображая необычных, смешных и странных героев в полуанекдотической ситуации, пытается понять, как менялся народный характер в ходе драматического XX века. Шукшин не раз обращал внимание, что в чуде, дурачке «правда времени» обнажается в большей степени, чем в поступках «мыслящего и умного». И он находит слово, метафорически обобщившее его представления о современном герое, застывшем, по выражению писателя, «в очень неудобном положении: одна нога на берегу — другая в лодке». *Чудик* на длительный период становится объектом наиболее пристального художественного анализа писателя. Причем у героя одноименного рассказа 1967 года есть целый ряд двойников. Прежде всего, следует отметить автобиографические моменты, отраженные в рассказе. Очевидно совпадение героя и автора (тезок) в области нравственных оценок и выбора. Для писателя несомненны одухотворенность жизни и творческий потенциал человека и народа. Чудаковатость любимых героев Шукшина — это форма проявления их духовности, выплеск их светлой души. «Чудики не странные и не чудачки. От обычных людей их отличает разве только то, что талантливы они и красивы. Красивы они тем, что слиты с народной судьбой, отдельно они не живут.. Они украшают жизнь»¹, — говорит В. Шукшин.

Это не жертва социальных обстоятельств. Тем не менее конкретные «штрихи» социального портрета обнаруживают противоречивые возможности для дальнейшего развития (или деградаци) персонажа. Чудик потому и стал наиболее «шукшинским» героем,

Шукшин В. Интервью // Советская культура. — 1969. — 18 января.

что в максимальной степени отразил писательское понимание текущего момента национальной жизни, состояния народного духа, «крайне неудобное положение», в котором оказался традиционный характер.

Душа Чудика (Василия Князева) была потрясена впечатлениями, полученными в незнакомом мире, но у него есть спасение, отдушина. Возвращение домой, шаги босиком по земле, казалось бы, дают прежние равновесие и покой. «Послесловие», «знакомящее» с героем, о котором вроде бы все уже сказано, разрушает красивую иллюзию. Даже «простые» анкетные сведения оказываются многозначительными. «Земля», деревня вовсе не являются каким-то «заповедником незамутненной нравственности». Здесь идут общие процессы.

Достаточно противоречиво характеризует героя уже его профессия. Он показывает сельчанам «кино». Вспомним, что и сам Шукшин не в шутку искал нравственные оправдания своему уходу из села, киноработе. Чудик, как явствует из рассказа, — плотник, садовод, художник, да и основные крестьянские дела он знает. И вдруг — киномеханик, отпуск в разгар лета и, следовательно, сельской страды... Праздность, нарядность в эту пору осознаются как качества, от которых шаг до предательства, осознанного или бессознательного.

Чудик попадает в малознакомый мир. Не так важно, что город отличается от деревни в бытовом плане. Куда существеннее, что люди в новом мире начинают руководствоваться иными нравственными принципами. Чудик еще не знает, как легко, незаметно и безвозвратно здесь теряется гораздо более ценное, чем деньги. Уже первый эпизод-кадр рассказа (случай в магазине) не только показывает абсолютное бескорыстие героя, совесть, желание делать добро и нравиться, его тягу к людям, зависимость от их мнения, но и издержки такой зависимости. Чудик с удовольствием слушает, запоминает, а позже пытается копировать разговор стоящих впереди «мужчины в шляпе» и «полной женщины с крашеными губами». Это, по ощущениям героя, — уважаемые культурные городские люди, и стоят они в социально-иерархическом ряду выше него. А вся «культура» «людей искусства» сводится к злопахательским рассуждениям о начальнике, к сплетням. Чудик не может этого понять, его привлекают непонятные и красивые, как ему кажется, слова, манеры. В следующих мизансценах он пытается им подражать.

Обретенный писателем историзм творческого зрения помогает ему увидеть коренные противоречия текущего периода национальной жизни, когда духовность подвергается агрессивному подавлению со стороны псевдокультуры. Шукшин размышляет о совре-

менных противоречиях национального бытия, ищет наиболее емкие образы для их воплощения.

Образ цирка в художественном мире Шукшина исполняет нередко метафорические функции «правдоподобной» замены храма. Особенно очевидно это значение образа в рассказах 1969 года «Мастер», «Крепкий мужик», «**Чередниченко и цирк**». Первоначальное название последнего рассказа «Цирк» совершенно определенно указывало на его центральную метафору. А портретное сходство, совпадение возраста определенно позволяют видеть в герое двойника Василия Князева. «Цирк» в зачатке этого рассказа метафорически представлен как образ языческой, враждебной христианству арены. В то же время его служители апеллируют к сознанию, не вполне свободному от христианских наслоений, предлагая «альтернативу» традиционному храму, внешне очень его напоминающую. «Культура» силится подменить духовность.

Чудик ощущает мертвящее прикосновение новой реальности, но пока еще он может «уйти» от нее в привычный мир, к земле. Чередниченко спокойно соглашается с навязанным существованием, «находит способы» ужиться с государством и своего не упустить. Даже с одной из «жриц» нового мира связать судьбу не решился.

Николай Николаевич Князев из рассказа 1973 года «**Штрихи к портрету**» — фигура наиболее драматическая. Ему уже не 39, как Чудику, а 45 лет (и рассказы написаны как раз с шестилетним перерывом). Он еще сохранил внешнее сходство со своим предшественником, но его социальный статус изменился. Телемастер не просто «крутит кино», а обеспечивает саму возможность пользоваться усовершенствованным экраном. Значение «телевизора», «зрелища» как идола новой жизни подчеркнуто в «Штрихах к портрету» параллелью иконы — телевизоры: икон полно у тетки в смежной комнате, телевизорами заставлена комната Николая Николаевича.

Совпадение в главном сюжетно-композиционной структуры «Чудика» и «Штрихов к портрету» позволяет писателю организовать откровенный «диалог» героев-однофамильцев. Николай Николаевич уже вполне поменялся местами со многими из тех, кто Чудику приносит боль и обиду.

Н. Н. Князев — энтузиаст и теоретик новых форм жизни, в основе которых подчинение личности государству, бездумность и бездуховность. Счастливо найденный Князевым «простой и наглядный» образ холма — пирамиды — целесообразного государства первоисточником имеет горсть земли (родной земли), которую не просто бросает, а отдает, жертвует на общее дело каждый из граждан. Мать Сыра-Земля в произведениях Шукшина — символ всей совокупности духовных накоплений человека традиционного склада, связанного с историей и современностью родины. Образ

земли в «Штрихах к портрету» свидетельствует об отказе героя от традиционных качеств в пользу «гражданственности». Исторический аспект метафоры приводит к размышлениям о реальных клочках земли, с обобщением которых в годы «великого перелома» закладывались социально-экономические основы нового государственного здания.

Чудик ощущает мертвящее прикосновение новой реальности, но пока еще может «уйти» от нее в привычный мир, к земле. Н. Князев искренне, как свою, принял пропагандировавшуюся идею. Он весь устремлен к общественному благу, «вперед и выше». Почти всегда это связано с существенными потерями в человеческом плане, обеднением личности, превращением человека в «фигуру», узко направленную функцию.

А то, к чему может привести «народное» участие в государственном-политическом абсурде, когда плодотворная народная энергия сгорает в бесплодных социально-политических баталиях, на местном материале демонстрирует герой рассказа «Срезал» Глеб Капустин.

Глеб и кандидаты — порождение единого, «равномерного потока информации», главный порок которого — пустота, бездушность. В условиях всеобщей апелляции к мнению народному это приобретает особую опасность («Нам бы про душу не забыть»). Стоящие друг друга этически, Глеб и кандидаты ведут борьбу за «голоса масс», оставаясь безразличными к душам людей. Зрители становятся соучастниками «забега в ширину» — абсурдного состязания-игры, — истинная цель которого — поднять значение одних жизненных ценностей и снизить значимость иных.

«Теневая», «рыночная» нравственность с культом популярности, материального успеха, насилия, агрессивности, жестокости, социально-политической демагогии еще только заявляет свои права в рассказе Шукшина, но уже обнаруживает недюжинные способности в подчинении себе душ. Ее власть не знает социально-культурных границ. Все более ненужными, лишними становятся традиционные нравственные ценности: совесть, скромность, доброта. Духовность заменяется суррогатами, вызывающими к страстям и своекорыстному «разуму». Народ низводится до состояния плебейской толпы, потребляющей «хлеб и зрелища». «Мнение народное» делается объектом манипулирования.

Эпическая по масштабу и направленности мысль художника не изменяет своего качества в произведениях малого жанра. Преодолеть «родовые ограничения» жанровой формы писателю помогают постоянное стремление к циклизации, интертекстуальное наполнение рассказов, использование притчевой образности и на последнем этапе творчества значительное усиление роли авторского начала.

«Житийный» рассказ позволяет писателю, сохранив преимущества рассказа-сценки — динамизм и увлекательность, самораскрытие характера в поступке и слове, — показать истоки душевного склада героя, усилить значение авторского слова в исследовании духовной эволюции человека. По терминологии писателя, этот достаточно часто встречающийся у него тип рассказа — «рассказ судьба» (см. анализ рассказа «Жена мужа в Париж провожала...»).

С годами Шукшин обретает глубину и многогранность взгляда на мир и человека. Пытаясь понять душу своих героев, он обращается к национальной истории. Важнейшим замыслом Шукшина-кинорежиссера было создание фильма о Степане Разине. Фильм он поставить не успел. Но был написан роман о Разине «Я пришел дать вам волю». Главное достижение и цель писателя в этом произведении — создание масштабного портрета крупной и противоречивой личности. В связи с образом Разина Шукшин ставит вопрос о национальном расколе, трагических противоречиях русской души. Разин, по мнению Шукшина, в наибольшей степени воплотил их в собственном большом сердце. Изображение пути, на котором противоречивый герой достиг высот духовного прозрения, стало подлинным художественным достижением писателя.

В характере главного героя писатель выявил «нестыкующиеся» начала: сочувствие обиженным, оборачивающееся жестокостью; поиски веры, ведущие к богоборчеству; огромный духовный потенциал, который в полной мере смог раскрыться лишь в момент покаяния и добровольно принятого наказания; стремление жить для людей и объективное расхождение с подлинно народным пониманием смысла и цели жизни; и вопреки последнему, обретение бессмертия в памяти народа, способного оценить не только деяние, но и замысел. При всей противоречивости народного характера народ тем не менее сохраняет у Шукшина значение единственно безошибочного «судьи» исторических свершений и личностей.

Ориентируясь на народную систему нравственных ценностей, Шукшин создает ряд философско-сатирических произведений. Не простое осмеяние пороков людей и общественных несуразностей становится задачей писателя в таких произведениях, как повесть-сказка «Точка зрения», пьеса «Энергичные люди», рассказы «Мой зять украл машину дров», «Кляуза». Писатель стремится указать причины душевного неблагополучия людей, искажения общественных представлений о нравственности.

И для «себя» (в облике автора-повествователя), и для своих героев писатель видит лишь один путь духовного роста или воскрешения — через приобщение к осмысленному и небесплодному общенациональному, народному нравственно-философскому и социальному поиску («Гена Пройдисвет», «Алеша Бесконвойный»). Народная жизнь является естественной и наиболее благодатной

средой для полноценного развития личностного начала, реализации лучших задатков человека.

По своему художественному уровню, глубине и многогранности тематики и проблематики повесть-сказка «До третьих петухов» стала итоговой книгой В. Шукшина. Русский народный характер, русский путь и русская идея воплощены здесь в оригинальной художественной форме. Условно-аллегорическая манера повествования позволила в максимальной степени типизировать и обобщать, говорить о конкретном времени и размышлять об исторических закономерностях. Все важнейшие линии творчества, идейно-философские поиски Шукшина, особенности поэтики его прозы сфокусированы в тексте повести. Потенциал народного характера, потери на историческом бездорожье XX века, обусловленные и внешним воздействием, и давним внутринациональным расколом, противоречиями русского характера, возможности воскресения душ и обретения перспектив — все эти вопросы важны для творчества Шукшина в целом. Они же становятся наиболее значимыми в повести «До третьих петухов». Комическое и драматическое начала сплавлены в этом произведении так же тесно, как и в жизни. Энергичное действие, диалог как основа сюжетной ткани, минимальное использование речи повествователя не мешают автору быть активным, он философски осмысливает события в таких формах, как это могли бы сделать его герои, простые по образу жизни, но не примитивные, мыслящие люди с живой душой.

Шукшин анализирует итоги века, когда народ-труженик взялся за несвойственное занятие. Путь Ивана оказался дорогой сплошных потерь и поражений. Посланный по инициативе библиотечного общества доказывать, что он умный, Иван в повести-сказке Шукшина полностью, революционно меняет ситуацию в пределах сказочно-аллегорического пространства произведения. Цель, которую ставили перед Иваном библиотечные «деятели», достигнута, но она оказалась ложной. А вот разрушение основ бытия, потери в духовной сфере вполне конкретны. Экономическая и политическая власть доморощенных «гадов» дополняется захватом плацдарма для бесовского «окультуривания». Храм захвачен хамом, церковь превращена в цирк. Вместо «рождения» нового мира и нового, «умного» Ивана «дело», к которому призывала Ивана активная часть библиотечного общества, обернулось родофарсом — Ивана-младенца спеленали, и он «наложил резолюцию» в духе тех, что «по 700, по 800» в день накладывал Мудрец. Библиотечное же общество и с печатью бессильно перед «гадами» и бесами.

В горестном и бессмысленном путешествии Ивана стало ясно, как он легковверен и бесхитроуен. Его нельзя заставить изменить себе, но можно обмануть, направить к ложным целям (справка), использовать в своих интересах и даже его руками сеять зло, зная, что раскаяние и осознание придут, но, скорее всего, запоздадут.

В творческих поисках Шукшина постепенно сложилась система художественного выражения, не совпадающая и даже противостоящая теоретическим принципам социалистического реализма, хотя следует подчеркнуть, что противостояние само по себе никогда не было для писателя самоцелью. Его художественная методология строится на принципе жизнелюбия, но включает в себя различные формы условности. Характеры отражают современное состояние народной жизни, но свидетельствуют и о пройденном пути. Идеино-образная система Шукшина существенно отличается от литературного потока, подчиненного законам нормативной эстетики. Принципы поэтики, проиллюстрированные в главе на примере отдельных произведений, характеризуют значительную часть прозы писателя.

«Жена мужа в Париж провожала...»

Рассказ вполне может быть отнесен к тому типу, который сам Шукшин характеризовал как «рассказ-судьба». Его герой Колька имеет очевидное сходство со многими другими персонажами писателя. Вспоминаются прежде всего Чудик, его брат Дмитрий, Вени Зяблицкий («Мой зять украл машину дров»). В последнем случае даже первоначальная редакция финала была трагической, как и в рассказе «Жена мужа в Париж провожала...

Сравнение с другими произведениями писателя показывает, что какого-то самодовлеющего противопоставления «города» и «деревни» в рассказе нет. Это лишь внешняя примета созданной ситуации. Главная коллизия обусловлена реакцией живой души героя на угнетающие ее условия, социальные обстоятельства. Жизнь Кольки давно уже не требует от него ни душевности, ни творчества: «Руки отвыкают от работы, душа высыхает — бесплодно тратится на мелкие, мстительные, едкие чувства». А то, что он именно творческий и душевный человек, подчеркивается в авторском рассказе о Колькиной «Цыганочке». В сущности, это незначительное событие. Но в том-то и драматизм ситуации, что в чем-то более крупном Колька проявить себя не может и «с остервенением» «разворачивается» в танце. В другой ситуации это могло быть отдыхом для души, сейчас осталось единственным ее взлетом. Автору важно, чтобы читатель понял — не о социально-бытовой драме идет речь, а о социально-философской трагедии.

С первых строк автор-повествователь занимает активную позицию. Он знает о герое и ситуации явно больше, чем персонажи, участвующие в действии: «Колька как будто за что-то жестоко мстит жене, и это очень на него не похоже, и никто так не думает — просто дурачится парень, думают».

Чтобы обосновать значительность конфликта, вывести его за пределы семейно-бытовой проблематики, автор с самого начала создает дальнюю перспективу образа, подчеркивает глубокую национальную характерность типа: «Очень надежный, крепкий сибирячок, каких запомнила Москва 1941 года, когда такие вот, ясноглазые, в белых полушубках день и ночь шли и шли по улицам, одним своим видом успокаивая большой город». Писатель даже наделяет героя некоторыми автобиографическими чертами. Перед нами как бы вариант судьбы одного из земляков писателя, «нокаутированных» в «первом раунде» («Всю жизнь свою рассматриваю, как бой в три раунда: молодость, зрелость, старость. Два из этих раундов надо выиграть. Один я уже проиграл»).

Жанровая природа «житийного» рассказа обуславливает ведущую роль повествователя в развитии действия, особенности организации художественного времени — взаимодействие эмоционально обостренного случая, изображенного преимущественно в динамических формах диалога, и всеобъясняющей судьбы, о которой поведано в ретроспекциях. Прорывающие ткань ретроспекций «сполохи» настоящего «рывками» продвигают действие к трагическому финалу.

Драматизм положения, в котором оказался герой, не скрывается, сразу подмечен автором: «Парень выплясывает какую-то затаенную горькую боль». Неоднозначность ситуации подчеркивается фигурами умолчания: «Колька тоже смеется, хотя...», «Больше гордую, чем...».

Для Шукшина важно показать социальные и даже исторические причины, заставляющие героя жить в условиях, когда «душа высыхает». Далеко не все обусловлено тем, что он оказался в городе и в конкретной «неблагополучной» семейно-бытовой ситуации. Его идеал — «Мне бы вот такой маленький трактор, маленький комбайник и десять гектаров земли» — тоже неосуществим: народное трудовое хозяйское начало подавлялось, «высыхало», оборачивалось всепоглощающей жадностью, агрессивным своекорыстием (жена Валя и ее родня), тем, что Валя, не умея правильно выговорить, обозначает словом «мещаны». И это драматический общенациональный процесс, а не примета жизни отдельной московской семьи.

«Закваска» крестьянина сама по себе не может защитить человека от растлевающего воздействия действительности. «Если он поверит, что главное в городе — удобное жилье, сравнительно легче прокормить семью (силы и сметки ему не занимать), есть где купить, есть что купить — если только так он поймет город, он в этом смысле обставит любого горожанина. Тогда, если он зажмет рубль в свой крестьянский кулак, — рубль этот невозможно будет отнять ни за какие развлечения города... Купит телевизор и будет смотреть. И будет писать в деревню: «Живем хорошо...»

Колька Паратов человек другого типа. Жить с мертвой душой он не смог бы. Именно поэтому и можно говорить о трагедии человека, изображенной в этом рассказе. Память об оставленной земле, матери больно ворочается в душе Кольки. Издевательское упоминание о самом дорогом становится последним внешним поводом к трагической развязке.

В эмоциональном выкрике его жены Валюши всколыхнулось не только личное, но и затверженное по учебникам истории, отложившееся на собраниях, вынесенное с принудительных лекций и неустанно звучащее в репродукторах, напоминающее о недавних временах, когда слова «...из крестьян» в графе «происхождение» воспринимались как метка социальной неполноценности, как указание на потенциального врага: «Кулачье недобитое. Почему домой-то не поехал? В колхоз не охота идти? Об одиночной жизни мечтаете с мамашей своей...

Рассказ свидетельствует о возможных непредсказуемых последствиях перехода значительных слоев народа в иные социально-бытовые и нравственно-психологические условия жизни. Не утихала тревога писателя о том, что «нам бы про душу не забыть», продвигаясь по пути социальных перемен.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Жанровое своеобразие рассказов В. М. Шукшина.
2. Фольклорные и литературные истоки художественной образности повестей-сказок В. М. Шукшина.
3. Художественное своеобразие драматургических произведений В. М. Шукшина.
4. Поэтика заглавий рассказов В. М. Шукшина.
5. Историческая проза В. М. Шукшина.
6. Пути художественного воплощения темы коллективизации в прозе В. М. Шукшина.
7. Герои и конфликты в рассказах В. М. Шукшина.
8. Проблема выбора как конфликтообразующая категория в новеллистике В. М. Шукшина.
9. Эволюция жанра рассказа и творческой методологии В. М. Шукшина.

Литература

- Апухтина В. А.* Проза В. М. Шукшина. — М., 1986.
- Вертлиб Е.* Русское — от Загоскина до Шукшина: (Опыт непредвзятого размышления). — СПб., 1992.
- Горн В. Ф.* Василий Шукшин. Личность. Книги. — Барнаул, 1990.
- Коробов В. И.* Василий Шукшин. — М., 1988.
- Сигов В. К.* Русская идея В. М. Шукшин. — М., 1999.
- Черносвитов Е. В.* Пройти по краю. В. Шукшин: мысли о жизни, смерти и бессмертии. — М., 1989.

Валентин Распутин

(род. в 1937)

Валентин Распутин — яркий представитель «деревенской прозы» — одного из ведущих явлений современной литературы. В его творчестве нашла отражение острейшая проблема конца XX века: разрушение природы и нравственности под воздействием цивилизации. Противостояние национальных традиций духовности и воинствующего цинизма воплотилось в образной и языковой системе произведений писателя.

Биография писателя. Валентин Григорьевич Распутин родился в 1937 году в с. Усть-Уда Иркутской области. В 1959 году окончил историко-филологический факультет Иркутского университета. Работал корреспондентом в местных газетах Сибири. Корреспондентские впечатления нашли отражение в его первых книгах рассказов и очерков.

Известность Распутину принесла повесть «**Деньги для Марии**» (1966), сюжет которой (поиски денег для доверчивой и неискушенной в бухгалтерских делах продавщицы сельской лавки, обвиненной в растрате) позволил писателю психологически глубоко раскрыть характеры самых разных людей, показать как нравственные вершины, так и глубины человеческого падения.

Последующие повести — «**Последний срок**» (1970), «**Живи и помни**» (1974), «**Прощание с Матёрой**» (1976) — укрепили за Распутиным славу одного из лучших представителей так называемой деревенской прозы.

В начале 80-х годов писатель создал цикл рассказов («**Век живи — век люби**», «**Что передать вороне**», «**Наташа**» и др.), в которых отошел от деревенской тематики, хотя и остался верен нравственной проблематике. Результатом наблюдений над далеко не лучшими изменениями в жизни деревни и нравственности людей стала публицистическая повесть «**Пожар**» (1985). В последние годы были написаны серия рассказов («**В ту же землю**», «**Нежданно-негаданно**» и др.), повесть «**Дочь Ивана, мать Ивана**».

В. Распутин отдает много сил на решение актуальных проблем современности: экологических, нравственных, литературно-организационных. Он сопредседатель Думы Русского Национального Собора, Совета Фонда славянской письменности и славянских культур. В 1977 и 1987 годах ему были присуждены Государственные премии СССР, в 2000-м — премия А. И. Солженицына.

Творчество Валентина Распутина, как и всю «деревенскую прозу», довольно часто противопоставляют «городской прозе». И действие у него почти всегда происходит в деревне, и главные герои, в большинстве случаев «старинные старухи», и симпатии его отданы не новому, а тому древнему, исконному, что уходит из жизни.

Все это и так и не так. Критик А. Бочаров справедливо заметил, что между городским Ю. Трифионовым и деревенским В. Распутиным при всем различии много общего. Оба взыскуют о высокой нравственности человека, обоих интересует его место на земле, обществе, в роду. Оба говорят о влиянии прошлой жизни на современную и будущую, не приемлют индивидуалистов, «железных» деловых суперменов и бесхарактерных конформистов, забывших о высшем назначении человека. Словом, и тот и другой разрабатывают философскую проблематику, хотя и делают это глубоко индивидуально.

Всемирное признание В. Распутину принесли его повести. Уже в первой из них писатель проявил себя мастером психологического сюжета. Однако во всю силу талант Распутина-художника раскрылся в повестях 70-х годов: «Последний срок», «Живи и помни» и «Прощание с Матёрой». В каждой из них разрабатывается сюжет, связанный с испытанием, выбором, смертью. В «Последнем сроке» повествуется о предсмертных днях старухи Анны и о собравшихся у постели умирающей ее детей. Смерть высвечивает характеры всех персонажей, и в первую очередь самой матери. В повести «Живи и помни» действие переносится в 1945 год. Андрею Гуськову страшно стало умереть в канун победы, и он дезертировал. Автор решает нравственные и философские проблемы, вставшие как перед самим Андреем, так в еще большей степени перед его женой Настенной.

В «Прощании с Матёрой» описываются последние дни перед затоплением острова для нужд ГЭС, поведение стариков и старух, оставшихся на Матёре. В этих условиях обостряется вопрос о смысле жизни, о соотношении нравственности и прогресса, о смерти и бессмертии. Во всех трех повестях В. Распутин создает образы русских женщин, носительниц нравственных ценностей народа, его философии.

Казалось бы, какое может быть философское мироощущение у неграмотной старухи Анны из «Последнего срока». И тем не менее

перед нами не уступающая шолоховской Ильиничне сельская праведница.

Старуха «жила как выходило», «справляла свою жизнь» (глагол «справлять» неоднократно употребляется писателем как особо значимый), доверившись ее течению. В этом персонаже В. Распутина многое напоминает Ерошку из «Казак» Л. Толстого. Как и толстовский герой, Анна «находится среди вечной жизни». И еще одно свойство Анны также неоднократно подчеркивается В. Распутиным: в своей жизни старуха «поизносилась», «избылась», выработала весь запас предназначенной ей прочности, до конца ощутила свое предназначение и потому не боится смерти. Казалось бы, жизнь Анны была однообразна: все годы, «подгоняя друг друга, прошли одинаково», в спешке. «Старуха, — пишет Распутин, — жила нехитро: рожала, работала, ненадолго падала перед новым днем в постель, снова вскакивала, старела — и все это там же, где родилась, никуда не отлучаясь, как дерево в лесу, и справляя те же человеческие надобности, что и ее мать». Порой и сама Анна считала, что ей некогда было вздохнуть и оглядеться по сторонам, «задержать в глазах и в душе красоту земли и неба». Но уже сами подобные раздумья опровергают мысли Анны. В этой круговерти (заметим попутно, что слово «круговерть» неоднозначно: оно означает как суету, так и вечное вращение, цикличность, свойственную всей природе), в этой растительной жизни, какой живет дерево, старуха «не уставала удивляться своему существованию», ощущала связь с Вселенной. Слышала, «как дышит в ночи изба, освещенная колдовским, ясным светом звезд, слышала глухие, невольные вздохи дремлющей земли, на которой стоит изба, и высокое яркое кружение неба над избой, и шорохи воздуха по сторонам — и все это помогло ей слушать и чувствовать себя». Другими словами, старуха Анна не только не лишена личного, индивидуального мира, она счастливо сочетает свою судьбу с течением жизни рода людского. Вот почему задавшейся перед смертью вопросом, хорошо ли она жила, Анне «своя жизнь вдруг показалась доброй, послушной, удачной. Удачной, как ни у кого. Надо ли жаловаться, что она всю ее отдала ребятам, если для того и приходит в мир человек, чтобы мир никогда не скудел без людей и не старел без детей».

Анна понимает, что «смертно в мире все, кроме земли и неба. Но она не боится уйти, так как ей есть куда уйти (впереди — род, ее предки. — *Авт.*) и есть от кого уйти» — она оставляет на земле детей.

Она не завидует остающимся и с радостью оставляет им красоту тех мест, где была сама счастлива. В повести многократно появляется солнце. То солнечное пятно, то солнечное тепло, то луч-лест-

ница, соединивший небо с землей, земную жизнь Анны с космической.

Писатель наделяет свою героиню пантеистическим чувством растворенности в мире. Старухе представляется, что она «до теперешней своей человеческой жизни была на свете еще раньше», прожила нынешнюю жизнь и уйдет, растворится там, где звонят колокола, в просторе, в свете.

Человек — связующее звено в цепи развития жизни, — это осознание приводит Распутина к утверждению еще одного свойства народного характера: любви к людям, соединенной с взыскательностью к себе, с нравственным максимализмом.

Это ее, Анны, черты воплотились в Танчоре: «Особый характер — мягкий и радостный — людской; она сердилась и тут же отходила, обижалась и сразу забывала об обиде. Она шла туда, где были люди, любила посмеяться, поговорить, и не так, чтобы лишь себя повеселить, а к месту, ко времени, ко всеобщему удовольствию».

Последние мысли старухи Анны — о ее детях. Не идеализируя их, старуха в каждом видит доброе и красивое, с каждым примиряется, каждого извиняет. А если кого и винит, так себя: не тот, мол, пример подавала, не уберегла, не доглядела.

Это чувство огромной ответственности за все происходящее, чувство вины без вины, чувство слитности с миром в еще большей степени присуще Настене из повести «Живи и помни». Ее муж, Андрей Гуськов, незадолго до окончания войны, боясь быть убитым, дезертировал и скрывался от своих односельчан. Он остался из живых, а радости нет. Не может Настена быть счастливой, если ее судьба и судьба ее мужа отделена от судеб ее товарок и их мужей. Великолепна сцена, когда на посиделках в честь вернувшегося с войны Максима Воложина Настена чувствует себя чужой, виноватой и перед теми, кто дождался законного возвращения мужа, и перед теми, чьи мужья погибли на войне.

Тщетно пытается героиня замирить свою совесть, «откупиться» от вины, подписавшись на заем. Не спасет ее и уход из родных мест: от себя не убежишь. Но не может она и выдать дезертира Андрея милиции. Не позволяет долг жены, любовь к мужу и... чувство ответственности. Настена считает, что своей любовью к Андрею, своим желанием увидеть его, своими путешествиями в снах к супругу на фронт сковала она его волю, толкнула на преступление.

Трагическим стал жизненный путь Настены. Натура удивительно цельная, она начала терять эту цельность, раздваиваться. Способом вернуть единство с миром и собой стало самоубийство и тем самым слияние с вселенной. На дне Ангары увидела перед смертью Настена мерцание неба, огонь спички, услышала звон колокольчиков (распутинский символ потусторонней праведной

жизни). Смерть примирила не только Настену с миром, но и мир с Настеной: не дали бабы похоронить ее на кладбище утопленников, пугавшем ее при жизни, «и предали Настену земле среди своих, только чуть с краешку, у покосившейся изгороди. После похорон собрались бабы у Надьки на немудреные поминки и всплакнули: жалко было Настену».

Как и в «Последнем сроке», финал этой повести краток, выразителен, лишен морализаторства. Это своего рода философская точка, требующая сораздумья, соучастия читателя.

Идея слиянности с миром, вселенной, родом наиболее полно воплотилась в «Прощании с Матёрой». Вновь перед читателем предстают «старинные старухи» с красивыми типично русскими именами, русскими фамилиями: Дарья Васильевна Пинегина, Катерина Зотова, Наталья Карпова, Сима. Среди упоминаемых эпизодических персонажей выделяется имя еще одной старухи — Аксинья (быть может, дань уважения к героине «Тихого Дона»). Наиболее колоритному персонажу, похожему на лешего, дано полусимволическое имя Богодул. У всех у них за плечами трудовая жизнь, прожитая по совести, в дружбе и взаимопомощи. «Греть и греться» — эти слова старухи Симы в разных вариантах повторяют все любимые герои писателя.

В повесть включен ряд эпизодов, поэтизирующих жизнь миром. Пятнадцатая глава (сенокос) — поэма о совместном труде. Распутин подчеркивает, что главное здесь не сама работа, а благодатное ощущение жизни, удовольствие от единства людей друг с другом, с природой. Очень точно подметил отличие жизни островитян от суетной деятельности строителей ГЭС внук бабки Дарьи Андрей: «Они там живут только для работы, а вы здесь вроде как наоборот, вроде как работаете для жизни». Работа для любимых персонажей писателя не самоцель, а участие в продолжении семейного рода и — шире — всего человеческого племени.

Вот почему не умел беречься, а работал на износ отец Дарьи, завещавший то же самое дочери. Вот почему и сама Дарья, ощущая за собой строй поколений предков, «строй, которому нет конца», не может смириться, что их могилы уйдут под воду и она окажется одна: порвется цепь времен. Именно поэтому для Дарьи и других старух дом не только место для жилья, и вещи — не только вещи, но и одушевленная предками часть жизни. Дважды (в 7-й и 20-й главах) расскажет Распутин, как на Матёре прощаются с домом, с вещами сначала Настасья, потом Дарья. Как Дарья через силу белит свой предназначенный завтра на сжигание дом, украшает его пихтой — точное отражение христианских обрядов соборования (когда перед смертью наступает духовное облегчение и примирение с неизбежностью), обмывания покойника, отпевания и погребения.

«Все, что живет на свете, имеет один смысл — смысл службы». Именно эта мысль, вложенная писателем в монолог загадочного зверька, символизирующего Хозяина острова, руководит поведением старух и Богодула. Все они осознают себя ответственными перед ушедшими за продолжение жизни. Земля, по их мнению, дана человеку «на подержание»; ее надо беречь, сохранить потомкам. Отсюда и восприятие всего, что на земле живет и растет, как своего, кровного, родного. Нельзя поэтому не убрать картофель, нельзя не скосить траву.

Распутин находит очень точную метафору для выражения радумий Дарьи Васильевны о течении жизни: род — это нитка с узелками: одни узелки распускаются, умирают, а на другом конце завязываются новые. И старухам отнюдь не безразлично, какими будут они, эти новые люди, приходящие им на смену. Вот почему Дарья Пинегина все время размышляет о смысле жизни; об истине; вступает в спор с внуком Андреем; задает вопросы умершим. В этих спорах, размышлениях, даже обвинениях и праведная торжественность, и тревога, и — непременно — любовь.

«Э-эх, до чего же мы все добрые по отдельности люди и до чего же безрассудно и много, как нарочно, все вместе творим зла», рассуждает Дарья. «Кто знает правду о человеке: зачем он живет? — мучается, героиня. — Ради жизни самой, ради детей или ради чего-то еще? Вечным ли будет это движение?.. Что должен чувствовать человек, ради которого жили многие поколения? Ничего он не чувствует. Ничего не понимает. И ведет он себя, как будто с него первого началась жизнь и им она навсегда закончится».

Если старуха Анна из «Последнего срока» вполне ограничивалась правдой о продолжении рода и своей ответственности за него, то у Дарьи к этим мыслям добавляется тревога о «полной правде», о необходимости памяти, сохранения ответственности у потомков, тревога, сопряженная с трагическим осознанием эпохи.

В многочисленных внутренних монологах Дарьи писатель вновь и вновь говорит о необходимости каждому человеку «самому докапываться до истины», жить работой совести. Сильнее всего и автора, и его стариков и старух тревожит желание все большей части людей «жить не оглядываясь», «облегченно», нестись по течению жизни. «Пуп не надрываете, а душу потратили», — бросает в сердцах Дарья своему внуку. Она не против машин, облегчающих труд людям. Но неприемлемо для мудрой крестьянки, чтобы человек, обретший благодаря технике огромную силу, искоренял жизнь, бездумно подрывая сук, на котором сидит. «Человек — царь природы», — убеждает бабушку Андрей. «Вот-вот, царь. Поцарюет, поцарюет, да загорюет», — отвечает старуха. Только в единстве друг с другом, с природой, со всем Космосом может смертный человек победить смерть, если не индивидуальную, то родовую. Кос-

мос, природа — полноценные действующие лица повестей В. Распутина.

В «Прощании с Матёрой» тихое утро, свет и радость, звезды, Ангара, ласковый дождь являют собой светлую часть жизни, благодать, дают перспективу развития. Но они же в унисон мрачным мыслям стариков и старух, трагическим событиям повести создают атмосферу тревоги, неблагополучия.

Драматическое противоречие, сгущенное до символической картины, возникает уже на первых страницах «Прощания с Матёрой». Согласию, покою и миру, прекрасной полнокровной жизни, которой дышит Матёра (читателю ясна этимология слова: мать — родина—земля), противопоставлено запустение, оголение, источение (одно из любимых слов В. Распутина). Стонут избы, сквозит ветер, хлопают ворота. «Темь пала» на Матёру, утверждает писатель, многократными повторами этого словосочетания вызывая ассоциации с древнерусскими текстами и с Апокалипсисом. Именно здесь, предваряя последнюю повесть В. Распутина, появляется эпизод пожара, а перед этим «звезды срываются с неба».

Старикам и старухам, носителям народной памяти, во всех повестях писателя противопоставлены те, кого, используя выражение «Прощания с Матёрой», можно назвать обсевками.

В «Последнем сроке» антиподами старухе Анне выступают ее дети: Людмила, Варвара, Илья, Михаил. Обо всех них можно сказать так, как сказано об Илье: потеряли свое лицо. Все они плывут по течению жизни. Каждый живет своими мелкими интересами, порой весьма низменными. Достаточно сказать, что Людмила, отправляясь прощаться с матерью, не забыла купить материал на модное траурное платье, а Варвара обеспокоена тем, чтобы выпросить это непригодившееся сестре платье для своей дочери. Мужчины, собравшиеся проводить матушку в последний путь, пьют с наслаждением водку, не зная, чем еще можно заняться.

При этом писатель не отступает от реалистических принципов повествования, не пользуется одной черной краской. Великолепны страницы, рассказывающие о том, как Людмила, первоначально исключительно «для моциона» пустившаяся в прогулку по родным местам, неожиданно для себя ощутила кровную связь с землей, деревней. В ней ожили лучшие струны души человеческой. Другое дело, что ненадолго.

Дано в повести социальное объяснение инертности мужчин: слишком долго жизнь требовала от человека подчинения вместо творчества, крестьянина оторвали от земли, лишили чувства хозяина. Сочувствуя неудачливым детям Анны, Распутин тревожится за судьбу ее хитрой и пронырливой внучки, заставляет читателя задуматься над своей жизнью.

Еще более сложен рисунок характера Андрея Гуськова из повести «Живи и помни». Писатель нашел и привел все аргументы, в той или иной мере оправдывающие дезертира. Не будь войны, не пришлось бы Андрею нарушать присягу, бежать от смерти. Несправедливо вела себя и медкомиссия, не предоставившая раненому хотя бы краткосрочный отпуск после ранения. Рок, судьба придают поступку Гуськова известную степень трагичности. И все же главную тяжесть вины за содеянное Распутин возлагает не на фатальную судьбу, а на самого человека.

Андрей Гуськов привык быть как все, плыть по течению. Он со всеми пошел на фронт, как все, воевал: вперед не лез, но и от опасностей не прятался, характерно, что во время побега домой Гуськов все время хочет, чтобы его задержал патруль: тогда бы он вновь подчинился внешним обстоятельствам. Его бы повезли на фронт. Но писатель не дает своему персонажу такой возможности, устраняя с пути Гуськова все внешние препятствия, давая герою самое тяжелое, что дано человеку: право выбора. В этой «достоевской» ситуации у Гуськова не оказывается внутреннего нравственного стержня, потребности соборной жизни, которую исповедует его жена Настена. Герой из одной крайности (жизнь в рае, в хоре, «как все») бросился в другую (жить наособицу, только для себя). Уроки автора «Преступления и наказания» дали современному писателю возможность глубоко и многосторонне показать несостоятельность индивидуализма, внутреннюю деградацию человека, поставившего себя вне законов человеческого общества.

Андрей Гуськов не хочет, чтобы его нашли, всячески прячется от людей. И в то же время ему непереносима мысль, что он перестал что-то значить в мире. Так рождается злоба на людей, желание заявить о себе, насолив вчерашним соседям, и Гуськов обирает рыбные сети, хотя ему не нужно столько рыбы; жестоко и бессмысленно убивает телку, хотя и не нуждается в мясе; обдумывает, не устроить ли ему пожар в деревне. Осознание своей вины перед людьми все чаще сменяется злобой, обидой на весь мир, и если под влиянием Настены и в ее присутствии Андрей еще способен на добрые чувства, то оставаясь один, он все больше звереет. Символической метафорой становится эпизод, в котором рассказывает, как Андрей научился выть волком, отзываясь на вой настоящего волка. Подобно любому индивидуалисту, лишенному общественного сознания, Гуськов ищет себе оправдания во внешних обстоятельствах, в поведении других людей. Но больше всего он, поставивший себя вне семьи, не пожелавший пообщаться даже с отцом и матерью, надеется оправдать свое поведение рождением ребенка, продолжением рода.

Однако В. Распутин, для которого родовая сущность человека действительно одно из самых главных свойств, лишает Гуськова

этого последнего оправдания: Настена погибает вместе с неродившимся ребенком. Подобно Раскольникову, Гуськов двойной, если не тройной убийца: загублена жизнь жены, будущего ребенка, своя собственная. Опозорены мать и отец.

Фраза «Живи и помни», вынесенная в заголовок повести, относится не только к героям, но и к читателю. Уже здесь проявляется склонность писателя к пасторскому слову, лишенному вместе с тем прямолинейной назидательности.

Жестокость оценок современных «обсесков» еще более усиливается в «Прощании с Матёрой». Лишь внука Дарьи Пинегиной наделил писатель более или менее сложным характером. С одной стороны, Андрей уже не чувствует себя ответственным за род, за землю предков (не случайно он так и не обошел родную Матёру в свой последний приезд, не простился с ней перед отъездом), его манит суэта большой стройки, он до хрипоты спорит с отцом и бабушкой, отрицая извечные ценности. И в то же время «минутное пустое глядение на дождь», завершившее семейную дискуссию, «сумело снова сблизить» Андрея, Павла и Дарью; не умерло еще в парне единство с природой. Объединяет их и сенокос. Андрей не поддерживает Клавку Стригунову (характерно для Распутина давать уничижительные имена и фамилии персонажам, изменившим национальным традициям), радующуюся исчезновению родной Матёры: ему жалко остров. Более того, ни в чем не соглашаясь с Дарьей, он почему-то ищет бесед с ней, «ему для чего-то нужен был ее ответ» о сущности и предназначении человека.

Другие антиподы «старинных старух» показаны в «Прощании с Матёрой» совсем иронично и зло. Сорокалетний сын Катерины болтун и пьяница Никита Зотов за свой принцип «лишь бы прожить сегодняшней день» народным мнением лишен родного имени — превращен в Петруху. Писатель, с одной стороны, видимо, обыгрывает здесь традиционное имя балаганного персонажа Петрушки, лишая его, правда, той положительной стороны, которая все-таки была у героя народного театра, с другой — создает неологизм «петрухать» по сходству с глаголами «громыхать», «воздыхать». Пределом падения Петрухи является даже не сожжение родного дома (кстати, это сделала и Клавка), но издевательство над матерью. Интересно отметить, что отвергнутый деревней и матерью Петруха, подобно Гуськову, стремится новым бесчинством привлечь к себе внимание, чтобы хоть так, злом, утвердить свое существование в мире.

Исключительно злом, беспамятством и бесстыдством утверждают себя «официальные лица». Писатель снабжает их не только говорящими фамилиями, но и емкими символическими характеристиками: Воронцов — турист (беззаботно шагающей по земле), Жук — цыган (т. е. человек без родины, без корней, перекаати-по-

ле), Песенный. Если речь стариков и старух выразительна, обратна, речь Павла и Андрея — литературно правильна, но сбивчива, полна неясных для них самих штампов, то Воронцов и ему подобные говорят рублеными, не по-русски построенными фразами, любят императив («Понимать будем или что будем?», «Кто позволил?», «И никаких», «Что требуется, то и будем делать. Тебя не спросим»).

В финале повести сталкиваются обе стороны. Автор не оставляет сомнений в том, за кем правда. Символично, что Воронцов, Павел и Петруха заблудились в тумане. Все, что остается им делать, подобно детям, звать мать. Характерно, что делает это именно Петруха: «Ма-а-ать! Тетка Дарья-е-а! Эй, Матёра-а!» Впрочем, делает, по словам писателя, «глухо и безнадежно». И прокричав, вновь засыпает. Уже ничто не может разбудить его (вновь символика).

А старухи в это время, в последний раз объединившись друг с другом и маленьким Колюней, в глазах которого «недетское, горькое и кроткое понимание», возносятся на небеса, равно принадлежа и живым, и мертвым.

Этот трагический финал просветлен предварявшим его рассказом о царском листвене, символе неуязвимости жизни. Пожегщикам так и не удалось ни сжечь, ни спилить стойкое дерево, держащее, по преданию, на себе весь остров, всю Матёру. Несколько ранее В. Распутин дважды (в 9-й и 13-й главах) говорит, что как бы тяжело ни сложилась дальнейшая жизнь переселенцев, как бы ни издевались над здравым смыслом безответственные «ответственные за переселение», построившие новый поселок на неудобных землях, без учета крестьянского распорядка, «жизнь <...> все перенесет и примется везде, хоть и на голом камне, и в зыбкой трясине, а понадобится если, то и под водой». Человек своим трудом сроднится с любым местом. В том и еще одно его назначение во Вселенной.

Последующее творчество В. Распутина движется в двух направлениях.

В небольших рассказах «Век живи — век люби», «Что передать вороне», «Не могу-у» писатель, развивая уже найденные им психологические и символические художественные средства, одновременно расширяет границы жизнеподобия за счет иррациональных ситуаций, говорит о таинстве бытия человека, о связи самых различных явлений с законами космоса, о стремлении человека выйти за пределы обычной жизни и об ответственности за духовное и физическое падение.

В другой группе произведений усиливается публицистический накал. Особенно ярко это проявилось в повести «Пожар», в которой разрабатывается проблема сохранения жизни и ее разруше-

ния, народной нравственности с ее созидательным началом и духовного всеразрушающего нигилизма.

Уже название повести свидетельствует о том, что речь в ней пойдет о неблагополучии, о явлениях, нуждающихся в немедленном вмешательстве. Пожар в небольшом поселке Сосновка высветил не только хозяйственную неразбериху, безответственность многих руководителей, не только коррупцию, охватившую даже самые отдаленные уголки России, но и более опасные явления, связанные с деформацией нравственных понятий и ценностей. Вместо хлеба, продуктов первой необходимости люди спасают от огня водку, вместо орудий труда, предметов повседневной жизни — импортную парфюмерию. Пожар, испокон веков объединявший на Руси людей в одну семью для борьбы с бедой, на сей раз этой нравственной функции не выполнил. Страшным парадоксом и обвинением современной жизни стали две смерти не на пожаре (что было бы естественно), а за пределами пожара: убиты честнейший человек сторож дядя Миша Хампо и негодяй, пытавшийся воспользоваться народной бедой, украв товары со склада.

Волнует В. Распутина и то, что добросовестный труд не в чести у многих сегодняшних молодых людей: земляки выживают трудягу Ивана Петровича Егорова с автобазы и из поселка.

Причину всего случившегося Распутин и его герой видят в том, что произошла подмена понятия *человек*, понимаемого на Руси в первую очередь как явления родового, понятием *индивид*, более того — *индивидуалист*. Беда Сосновки в том, что наехавшие в нее сезонники не чувствуют себя звеном единой цепи человеческого бытия, их цель — обогатиться и уехать. Окончательно рвутся столь важные для эстетического идеала писателя связи настоящего с прошлым и будущим, прагматиками-эгоцентристами утверждается «философия сегодняшнего дня», выраженная в циничной формуле «После меня хоть потоп». Разрушается природа, разрушается память, распадается человеческий мир. Дефицит общности — такой диагноз поставил сосновцам Распутин.

Иван Петрович Егоров не только рупор авторских идей. Это вполне распутинский персонаж: человек совестливый, не столько обвиняющий земляков, сколько, как и старуха Анна или Настена, казнящий себя. Пожар помог ему преодолеть нравственную усталость, отбросить малодушную мысль об отъезде. Автор, оставляя финал повести открытым, тем не менее дает понять читателю, что его герой вышел из обрушившегося на него испытания более закаленным, он еще поборется, жизнь не окончена.

В то же время публицистичность нанесла урон художественному уровню повести: в ней нет той глубины психологизма, которая присуща предыдущим произведениям писателя.

С годами взгляд писателя на современную действительность становится все более беспощадным и порой пессимистическим. Если в «Прощании с Матёрой» и «Пожаре» писатель только ставил вопрос: «Как будет жить народ после набега разрушителей, не помнящих родства?», — то в рассказе «Нежданно-негаданно» и повести «Дочь Ивана, мать Ивана» показано превращение жизни в «рынок», бессилие закона. Единственное, на что еще надеется Распутин, — это душевные запасы русского человека, противостоящего всей нелепице и жестокости своего времени.

Так, в повести «Дочь Ивана, мать Ивана» мать изнасилованной девушки Светланы Тамара Ивановна, поняв, что насильник не будет наказан, берет на себя грех убийства, чтобы «наказать сыну не бояться» идти в бой за вечные ценности. «Теперь мне каторга шесть лет, — говорит героиня повести, — а если бы насильник ушел безнаказанным, для меня бы и воля на всю жизнь сделалась каторгой». Распутин прозревает за образом Тамары Ивановны саму Россию.

«Нежданно-негаданно» (1997)¹

Это грустный рассказ о жестокости нашего времени.

Образный строй рассказа основан на противопоставлении города и деревни, что вообще характерно для «деревенской прозы». Город, по Распутину, — это место, где гибнет живая человеческая душа. Вот почему такие мрачные городские картины рисует писатель в своем рассказе: «Скверик уже не походил на скверик: на бойком месте земля была вытоптана до камня, с одного бока поджимала стоянка для машин, выдвинутая из-под моста и огороженная высокой металлической сеткой, с другого теснила расплзшаяся, в ямах, дорога к Ангаре, с третьего — асфальтовая дорога вдоль Ангары. Высокие тополя в скверике стояли редко...»; «Солнце, безрадостное от чадающего города, стояло почти над головой...» — даже светило погружено во мрак. Городское солнце жестоко: «Солнце нагревалось и начинало дышать горячо. По мосту через Ангару дребезжали трамваи, и с краю ползла из машин, с шипом, огромная, во весь мост, разноцветная гусеница, то вздымаясь горбом, то опуская уродливые сочленения. А по другой боковине моста навстречу ей двигалась, поддегивая длинное членистое тело, точно такая же гусеница. И дух с моста сбрасывался едкий, злой. За Ангарой, вздымаясь в гору, продолжался город, сначала деревянный, низкий, закрытый зеленью, затем переходящий в коробчатые белые многоэтажки, нахальные и одновременно сиротски-печальные».

¹ Написано совместно с А. И. Грищенко.

Средоточие города — вещевой рынок, прозванный в народе «Шанхаем» за горы дешевого китайского товара («все непрочно, быстро дырявится, портится, расходится по швам, превращается в хлам, а значит, требует замены»). Это город в квадрате: «Кругом все кричало, визжало, пищало, совало под нос какую-то раскрашенную дрянь и все колыхалось, двигалось, полосатые баулы били Сению по голове и по ногам, дюжие квадратные девки кричали на него и яро матерились. <...> Увидев действие этой огромной крутящейся машины изнутри, Сеня поразился ее адовой простоте и изобретательности, какому-то беспрерывно громяющему взрыву, раскидывающему полосатые тюки». Ключевые слова в определении города — «*светопредставление*» и «*ад*», торжество бездуховности и все попирающей корысти.

Автор и его герои испытывают поистине мистический ужас перед машинной цивилизацией. В некоторых случаях ужас сменяется здоровой и наивной насмешкой простого деревенского жителя над причудами этой чужой им цивилизации, например в эпизоде со жвачкой, когда никто из деревенских не смог вскрыть «изжультканную завертушку». Очень показательно «открытие» Сени Позднякова о причинах мора герани из-за телевизора. Распутин ополчается не против техники вообще (что само по себе тоже обычно в деревенской прозе), а против того, как эту технику используют — пичкают народ всякой дрянью.

Образы городских жителей выписаны предельно скупо. Это лишённая индивидуальных черт дочь Позднякова, вскользь упомянутая внучка бабки Натальи, которой срочно пришлось везти забытые ей в деревне «золотые сережки какого-то фасонистого изделия». Подробнее изображена тетя Люся — женщина, по ее же собственным словам, давно уже продавшая себя. Рассуждения ее циничны и жестоки. Но все же и она, жертва цивилизации, не до конца лишена человечности, иначе бы у нее не возникло идеи с риском для себя спасти Катю, отдать ее хорошим людям.

Образ города дается в основном через его почти метафизические пейзажи и неодухотворенные вещи, тогда как деревня показана через образы деревенских жителей — живых (в прямом и в переносном смысле) людей. Горожане — толпа, обезличенная, озлобленная масса. Деревенские — личности.

В первую очередь это относится к самому Сене Позднякову, который представляет из себя образец национального характера: открытый, душевный человек. До всего ему есть дело. Свое хозяйство Сеня ведет умело, со знанием дела и даже с какой-то поэтической одухотворенностью.

В ряду деревенских героев следует отметить и жену Сени Галю, тоже очень душевную женщину, и Правдею Федоровну, «потерявшую свое имя Клавдея еще в старые времена за пристрастие к

правде», и Сенину соседку по деревенскому околотку бабу Наталью, чья живая и образная речь веселит героев рассказа и забавляет читателя.

И деревенская еда не то что городская: «яблоки, тугие, краснобокие, с глянцевым отливом», «куча витых кренделей-баранок, еще теплых». Салат делали из всего самого свежего. С особым трепетом Распутин описывает некоторые бытовые действия, ставшие уже ритуалом: сбор огурцов в огороде, маслят, рыжиков в лесу, кормление молодого бычка, выкапывание картошки — «почва была мягкая, уваженная».

Но не все так гладко и просто в деревне. Она испытывает громадные трудности. «Жизнь», порожденная жестокой городской цивилизацией, не щадит и деревню: «У них в Заморах ничего подчистую не стало, и магазин о двух высоких крыльцах на две половины показывал замки уже года три. Бросили деревню». Молодые все в городе. А город притупляет человеческие чувства и душист человеческую доброту. Правда, деревенские старики хранят еще в себе эти качества, несмотря на различные экономические неурядицы.

Образ Кати дается Распутиным глазами Сени Позднякова: «дымно-белые волосы, какие называют льняными, сразу уходили назад в тугую косу с темно-красным бантом, и лицо, чуть вытянутое, чистое, нежного и ласкового овала, было открыто. Глаза, нос, губы, щеки — все было вылеплено на этом лице с удивительной точностью, чтобы ничто отдельно не выделялось, а вместе являло ангельский лик. Глаза небольшие, глубокие, голубые; курносинка, та самая изюминка, которая делает лицо занимательней; щеки без подушечек, ровные; рот правильный, со слегка оттопыренной нижней губой. Нет, не лепилось это лицо взаимным наложением родительских черт, а выдувалось, как из трубки стеклодува, небесным дыханием». Все эпитеты, данные автором, говорят об исключительности этой героини, о небесном ее происхождении: «...может, это Он, Бог, послал от себя это ангельское создание, чтобы иметь чистое свидетельство?» Такое замечание создает над реальным планом рассказа еще один — сакральный, мистический. Поэтому образ Кати можно рассматривать и как образ-символ некоей соборной души русского народа или одного из ее воплощений. Как и Россия, она жертва большой, взрослой политики (ее бегство с матерью от войны), не помнящая своего родства, вынужденная находиться в рабстве у распоясавшегося криминала и просить милостыню, которую прикарманивают все те же преступники.

Но девочку Катю из рассказа Распутина и, если отвлечься от собственно литературы, Россию, можно еще спасти. До того, как Сеня увез ее в деревню, она была «вялая какая-то, замороженная». «На все она смотрела со стылым вниманием». «На вопросы отвеча-

ла односложно, чаще кивая или отмахивая головой, слова произносила с усилием». Но при виде шутовской драки теленка с кобелем Байкалом на ее лице появилась «забывшаяся улыбка». И еще очень важно, что «ни одна собака не взлаяла на Катю». Значит, чуяли светлую и чистую душу — ангельскую. (Зато как Байкал рассвирипел при появлении «дяди», Катиного «хозяина»!) Очень Сеня с Галей боялись за девочку: «Мы с ней по-простому, а она как стеклянная. Не разбить бы». Но нет: ...теперь сердчишко ее, должно быть, ломается от тепла, как лед по весне... «А уж осень, осень...» — боялся додумать Сеня.

Также очень интересен эпизод с *керосиновой лампой*: «При Кате зажгли как-то вечером керосиновую лампу, потому что электричеством лишь дразнили, и лампа так понравилась девочке, что она взяла в привычку досиживать допоздна, нетерпеливо была кулаком в коленку, требуя, чтобы загасили скорей электричество, и, когда зажигали фитиль и втыкали в решетчатый металлический ободок стекло, Катя так и обмирала перед лампой. Она то прибавляла, то убавляла фитиль, по лицу ее ходили блики, глаза искрились».

Деревня противопоставлена городу и по тому отношению, которое складывалось у людей к Кате, и по тому, что ей выпало: в городе — страдания, холодность, в деревне — радость и теплое человеческое отношение. Мало того, сама Катя осветила жизнь супругам Поздняковым, они уже не могли представить себе жизнь без Кати, и тем сильнее был их страх перед неизбежной развязкой, тем больнее отозвалась в их душах потеря Кати, что с такой пронзительностью показано в финале.

Как видно уже из приведенных цитат, авторская речь очень образна и эмоционально насыщена. То же касается и речи героев, только здесь еще велик пласт диалектного языка. Прекрасно передается и детская речь.

Тем страшнее финал рассказа. Катю нашли ее бывшие «хозяйева» и, потрясенную, увезли из деревни. Сеня не смог противиться городской наглости и, уstraшенный угрозами бандитов, не отстоял девочку. «Сеня тыкался слепо из угла в угол: нельзя было уйти от Гали и нельзя было оставаться, и одна только мысль так же слепо тыкалась в нем: как бы провалиться в тартарары? Галя следила за ним, словно все еще чего-то ожидая, потом в неожиданном припадке уронила голову на стол и, пристукивая ею, сдавленно, страшно, чужеголосе выкрикивала:

— Сеня! Сеня! Сеня!

Порывы ветра становились все сильнее и злей, и к ночи земля ходила ходуном. Сеня лежал без сна и, пытаясь защититься, натягивал на себя одеяло, слушал, как гремит и стонет на разные лады:

— Сеня! Сеня! Сеня!»

В позднем творчестве В. Распутина все чаще звучат трагические ноты, все больше писатель задумывается о том, возможно ли преодолеть зло.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Художественное изображение русского национального характера в прозе В. Распутина (на материале 1—2 произведений).
2. Сюжет и система образов в повестях В. Распутина (на материале 1—2 произведений).
3. Женские образы в творчестве В. Распутина.
4. Космос и природа в творчестве В. Распутина (на материале 1—2 произведений).
5. Фантастическое и иррациональное в прозе В. Распутина.
6. Идеино-художественное своеобразие повести «Дочь Ивана, мать Ивана».
7. Язык прозы В. Распутина (на материале 1—2 произведений).
8. Публицистика В. Распутина.

Литература

Большакова А. Живи и помни (Очерк жизни и творчества Валентина Распутина) // Дидакт. — 2000. — № 4.

Золотусский И. В свете пожара. — М., 1989.

Котенко Н. Валентин Распутин. — М., 1988.

Селезнев Ю. Земля или территория (О повести В. Распутина «Прощание с Матёрой») // Ю. Селезнев. Мысль чувствующая и живая. — М., 1982.

Семенова С. Валентин Распутин. — М., 1987.

Тендитник Н. Валентин Распутин. Колокола тревоги: Очерк жизни и творчества. — М., 1999.

Шахерова О. Распутин в школе: Книга для учителя. — М., 2004.

Юрий Трифонов

(1925—1981)

Творчество Юрия Трифонова при всем его тематическом многообразии посвящено отображению феномена жизни и феномена времени в их взаимодействии. Одним из первых взявшись за отражение городского быта второй половины XX века, создав жанр «городской повести», он увидел за повседневными явлениями вечные темы. В истории Трифонов искал корни сегодняшних проблем, ответы на вопросы о гуманизме и человеконенавистничестве, о добре и зле, о духовности и бездуховности. Его философско-психологическая проза стала достойным развитием традиций русского реализма начала века.

Творческая биография Ю. Трифонова вместила в себя почти все парадоксы советской эпохи. Он родился в семье крупного профессионального революционера, репрессированного в 1938 году. Воспитывался у родственников. Работал на авиационном заводе.

Преодолев все препятствия, стоявшие на пути члена семьи врага народа (ЧСВН), Трифонов поступил в Литературный институт и первым же своим произведением, романом «Студенты» (1950), добился государственного признания: получил Сталинскую премию. Впрочем, премия не спасла молодого писателя от исключения из института и из комсомола за «утаенное при вступлении в Союз писателей происхождение из врагов народа». К счастью для Трифонова, райком не утвердил этого решения, и тем самым молодой талант получил возможность закончить институт и получить работу.

Однако вместо того, чтобы и дальше двигаться по стезе казенно-оптимистической конъюнктуры, сопровождаемой славой и всевозможными благами, Ю. Трифонов избрал мучительный путь постижения сложностей жизни. Переходным шагом на этом пути стал его роман «Утоление жажды» (1963), во многом еще напоминающий так называемую производственную прозу (в книге рассказывается о строительстве Каракумского канала и жизни журналистов). Но по глубине поднимаемых нравственных вопросов и не-

привычной для тех лет сложности и противоречивости характером персонажей роман уже предвещал появление того художественного мира, который в полной мере проявится в пятикнижной «московских повестей» писателя конца 60-х — 70-е годы.

Повести «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971), «Другая жизнь» (1975), «Дом на набережной» (1976) принесли Трифонову широкую известность среди читателей и почти полное непонимание у критиков. Писателя упрекали за то, что в его новых произведениях не было крупных личностей, что конфликты строились на бытовых, житейских, а не широкомасштабных ситуациях.

Как бы отвечая на эту критику, Ю. Трифонов создавал одно за другим произведения на исторические, точнее историко-революционные темы («Отблеск костра», 1965; «Нетерпение», 1967; «Старик», 1978), где он вновь сопрягал высокое и обыденное, искал связь между революционной непримиримостью и жестокостью наших дней.

В «московских повестях» Ю. Трифонова нет острейших общественно-идеологических столкновений, как в «Студентах», нет эпических описаний, как в «Утолении жажды». Действие их происходит в обычных московских квартирах и заурядных дачных владениях. Писатель стремился, чтобы в его персонажах — инженерах, научных сотрудниках, преподавателях, даже писателях, актрисах, ученых — читатель безошибочно угадывал себя. Моя проза, утверждал Ю. Трифонов, «не про каких-то [мещан], а про нас с вами»¹, про рядовых *горожан*. И показаны они, с одной стороны, в бытовых ситуациях (в обменах квартир, болезнях, мелких стычках друг с другом и начальством, в поисках заработка, интересной работы), а с другой — сопряжены со временем, нынешним, прошлым и отчасти будущим. «История присутствует в каждом сегодняшнем дне, в каждой судьбе, — утверждал художник. — Она громоздится могучими невидимыми пластами — впрочем, иногда видимыми, даже отчетливо — во всем том, что формирует настоящее»².

Вот почему нельзя назвать «московские повести» бытовыми и даже антимещанскими, хотя в каждой из них непременно присутствует один, а то и несколько прагматиков-корыстолюбцев, единственной целью жизни которых является материальное благополучие, карьера любой ценой. Трифонов называет их «железными мальчиками». А их цинизм и неспособность (а часто и нежелание) понимать другого человека, его душу и настроение обозначают

¹ Трифонов Ю. Собр. соч. В 4 т. — М., 1987. — Т. 4. — С. 544.

² Трифонов Ю. Как слово наше отзовется... — М., 1985. — С. 237—238.

словом «недо чувстве», которое он пишет в разрядку как особо значимое. Однако авторское иронико-сатирическое отношение к этому разряду персонажей показывает, что они ясны и неинтересны Трифонову. А потому не они являются главным объектом его психологического повествования.

Трифонова интересуют совершенно иные герои: ищущие, эволюционирующие, по-своему тонкие. С ними связаны проблемы, всегда стоявшие перед русской литературой и особенно обострившиеся в наши дни: нравственная свобода человека перед лицом обстоятельств. В «московских повестях» в качестве таких обстоятельств выступают мелочи быта, что, как нетрудно заметить, роднит Ю. Трифонова с его любимым писателем А. Чеховым. В одних случаях действие происходит в настоящем времени. На глазах читателя обменивает совесть на материальное благополучие добрый, мягкий Виктор Дмитриев — герой повести «Обмен». В других повестях Трифонов прибегает к гибкой форме воспоминаний персонажей о событиях и думах прошлых лет. Герои подводят «предварительные итоги» и обнаруживают, что жизнь прошла мимо, даже если и удалось ухватить глоток популярности или обзавестись домом, положением, званием.

Чеховский сюжет о незаметной деградации личности получает у Ю. Трифонова принципиально новое звучание. Персонажи «московских повестей» настойчиво убеждают себя, что не они виноваты в своей духовной смерти, а обстоятельства, жизнь. Тот же Дмитриев не просто предает мать, предложив ей обмен квартирами (а по сути сказав, что она скоро умрет), но еще и убеждает себя, что матери перед смертью будет лучше жить с ним и ненавистной невесткой. На крайний случай Виктор готов перевалить вину и за этот свой поступок, и за другие подобные на жену. Однако писатель так строит сюжет, чтобы не дать герою оправдаться. Трифонов «позволяет» Лене, жене Дмитриева, в ответ едва ли не на прямое обвинение родственников, что это она толкнула мужа на подлость, не без сарказма заметить: «Да, конечно, я способна на все. Ваш Витя хороший мальчик, я его совратила».

Авторское отношение к своим персонажам передается, говоря словами писателя, «в гомеопатических дозах» через психологические детали. Дмитриев, например, не может сразу вспомнить свой детский рисунок, и тем самым писатель показывает, как далек сегодняшний Виктор Георгиевич от того наивного доброго мальчика, каким был когда-то. Впрочем, воспоминание о детстве заставляет уже взрослого героя совершить добрый поступок: позаботиться о брюхатой собаке. На неоднозначность характера главного персонажа повести «Обмен», на происходящую в нем внутреннюю борьбу укажет и заботливо приведенная писателем подробность: «После смерти Ксении Федоровны у Дмитриева сделался гиперто-

нический криз» — читатель легко догадается о символике диагноза. И лишь в самом конце среди философически спокойной информации рассказчика о судьбе дачи Дмитриевых в Павлиново, о новоселье сестры Виктора и ее мужа прорвется осуждающе жалеющая, скорее всего авторская, фраза о 37-летнем Дмитриеве: «Он как-то сразу сдал, посерел. Еще не старик, но уже пожилой, с обмягшими щечками *дяденька*» (выделено нами. — *Авт.*).

В «Обмене» есть эпизодический персонаж — дед Дмитриева, народоволец, недавно вернувшийся из сталинской ссылки. Этот «мастодонт», как величают его молодые герои повести, не может понять, почему Лукьяновы обращаются к старенькой домработнице на «ты»; требует от Виктора быть не просто «не скверным, но удивительным человеком». И в то же время в деде нет дмитриевской кичливости своим благородством, ему свойственна предельная терпимость к людям. Не случайно его любят и Виктор, и Лёночка.

Смерть деда — не просто переломный пункт в «олукьянивании» внука, но и своего рода символ. Воспитанный на идеалах Октября, Ю. Трифонов в первой «московской повести» традиционно объясняет потерю нравственности изменой революционным идеалам.

Однако такое объяснение недолго удовлетворяло писателя. Уже в «Доме на набережной» твердый большевик Ганчук, в 20-е годы отказавшийся от общечеловеческих ценностей и из самых благородных целей проповедовавший насилие во имя будущего счастья, в 40-е сам становится жертвой подобного насилия со стороны людей, заменивших всеобщее счастье собственным личным благополучием.

Проблема соотношения благородной цели служения историческому прогрессу и средств такого служения, поднятая когда-то Ф. М. Достоевским в «Бесах» (Трифонов высоко ценил этот роман), настолько захватила художника, что он написал роман о народовольцах «Нетерпение». Трагедия Желябова и Перовской, по мысли автора романа, в противоречии высоких и чистых замыслов и жестоких бесчеловечных способов их осуществления, недопустимом насилии над историей. Из прошлого тянет теперь писатель нить к безнравственности сегодняшнего времени, к духовной трагедии многих людей XX века.

Бытовые сцены все плотнее соединяются с глобальными событиями истории. В одних случаях главная сюжетная линия осложняется рядом побочных, незавершенных; появляется множество персонажей, лишь косвенно связанных с основными событиями («Другая жизнь», «Дом на набережной»). В других — сюжет имеет два или три главных ствола («Старик», «Время и место»). Настоящее и прошлое причудливо переплетаются в памяти героев, дополняются сновидениями-символами. Сам Трифонов называл это

«усилением плотности, густоты и насыщенности письма»¹. «Книга в этом случае, — полуиронически-полусерьезно замечал писатель, — станет «густая», как борщ у хорошей хозяйки».

Часто писатель прибегает, как он это определял, к форме «полифонических романов сознания», «романов самосознания»²: воспоминаниям персонажей о событиях и думах прошлых лет; рефлексии. Герои подводят «предварительные итоги, задаются вопросами, чем же была их жизнь, обвиняют себя и ищут оправдания, а автор как будто лишь фиксирует их мысли и аргументы.

Такое построение характерно, в частности, для повести «Другая жизнь», стоящей особняком в ряду «московских повестей» Трифонова. Главные герои этой книги не стяжатели Лукьяновы, и даже не деградирующие интеллигенты. Они мучительно пытаются познать себя, определить то истинное место, которое они занимают в жизни, в истории. Ольга Васильевна, от лица которой ведется повествование, делает это после смерти мужа во внутренних монологах, воспоминаниях, снах. Из ее рассказов встает и образ покойного Сергея Троицкого, профессионального историка, не желавшего быть только «исторической необходимостью», соединением химических элементов, исчезающих со смертью (как считает его жена-биолог), и мучительно искавшего соединения законов истории с личностью человека, человека с другим человеком. Здесь еще один смысл заглавия. «Проникнуть в другого, отдать себя другому, исцелиться пониманием» — такова недостижимая мечта Сергея Троицкого. При этом Сергей с поразительным бесчувствием не замечает самого близкого из «других» людей — жены. Впрочем, и Ольга Васильевна, всю жизнь изучая *«диффузионную* (т. е. взаимопроникающую. — *Авт.*) структуру стимуляторов», ищущая «стимулятор *совместимости*», так и не сможет преодолеть свои эгоистические желания. Она не сможет совместить желание, чтобы муж принадлежал только ей, с необходимостью не подавлять его индивидуальность. Лишь после смерти Сергея Ольга Васильевна понимает, что ей так и не удалось проникнуть в его мир, что каждый человек — это «система в космосе», и достичь счастья «другой жизни» — значит создать двоемирие систем. «Худшее в жизни — одиночество», а не смерть или несчастья — к такому выводу приходит героиня. Персонажи повести, мечтая о другой жизни, так и не достигли ее. Ольга Васильевна видит символический сон: вместо чистой полянки они с мужем попадают в болото.

Но «другая жизнь» все-таки существует. Повесть заканчивается фразой о неисчерпаемости бытия, «как этот холодный простор,

¹ См.: Трифонов Ю. Как слово наше отзовется... — С. 303.

² См.: Там же. — С. 325, 326.

как этот город (Москва. — *Авт.*) без края, меркнувший в ожидании вечера». Идея, сформулированная Л. Толстым как «*б л а г о ж и з н и*», вводится Трифоновым в повесть разрядкой. Тем самым художник подчеркивает ее значимость. «Для меня самое важное передать феномен жизни и феномен времени»¹, — так сформулировал смысл своего творчества Ю. Трифонов.

Два последних романа «**Время и место**» и «**Исчезновение**» увидели свет уже после смерти писателя.

Творчество Ю. Трифонова стало предтечей таких литературных явлений, как «проза сорокалетних» (В. Маканин, А. Курчаткин, А. Ким, Р. Киреев) и «жестокая», «другая» проза (Т. Толстая, С. Каледин, Л. Петрушевская, В. Пьецух).

«Старик» (1978)

Роман «Старик» вобрал в себя все основные темы творчества Ю. Трифонова. Показателен он и с точки зрения характерных для писателя художественных приемов.

Главная *тема романа — человек в истории*. «Само собой разумеется, — говорил Ю. Трифонов, — человек похож на свое время. Но одновременно он в какой-то степени — каким бы значительным его влияние ни казалось — творец этого времени. Это двусторонний процесс. Время — это нечто вроде рамки, в которую заключен человек. И конечно, немного раздвинуть эту рамку человек может только собственными усилиями»².

Система образов. Почти все повествование в романе ведется от лица 73-летнего старика Павла Евграфовича Летунова. И хотя именно он вырисован наиболее полно и психологически тонко, в романе есть и другой, быть может, не менее значимый персонаж — командир дивизии в годы Гражданской войны 47-летний Сергей Кириллович Мигулин, воспринимавшийся мальчишкой Летуновым как старик. И хотя уже много лет прошло с тех пор, как оклеветанный Мигулин погиб, память о нем не дает покоя персональному пенсионеру Летунову, вновь и вновь оценивающему свои прошлые дела и мысли в свете прожитых лет, в соотношении с сегодняшней жизнью.

По мере развития сюжета писатель раскрывает биографию Мигулина. Он «образованный, книгочей, грамотнее его не сыскать, сначала учился в церковно-приходской, потом в гимназии, в Новочеркасском юнкерском, и все своим горбом, натужливыми стараниями, помочь некому, он из бедняков». В 1895 году Мигулин не

¹ См.: *Трифонов Ю.* Как слово наше отзовется... — С. 329.

² См.: Там же. — С. 321.

стерпел, что офицер украл часть его жалования. В 1906 году молодым офицером не только «врезался в стычку с начальством», защищая казаков от внеочередного призыва на царскую службу, был послан от казаков в Питер за правдой, но и объяснил казакам черносотенный характер воззваний «Союза русского народа», за что и лишился офицерского звания, был отчислен из войска. «Потом работа в земельном отделе в Ростове, потом начало войны, призыв в войско, 33-й казачий полк... Бои, награды» — четыре ордена. Дослужился до «войскового старшины, подполковника», но не унялся и на казачьем съезде, пробившись к трибуне, заявил: «Хотим мирной жизни, покоя, труда на своей земле. Долой контрреволюционных генералов!» Чуть не был убит. Теперь, в 1919—1920 годах, всплывающих в памяти рассказчика, Мигулин «самый видный красный казак... войсковой старшина, искусный военачальник, казаками северных округов уважаем безмерно, атаманами ненавидим люто, и Красновым припечатан как «Иуда Донской земли»... Называет он себя не без гордости старым революционером».

Главное, что отличает Мигулина, — желание остановить «великий круговорот (Трифонов несколько раз употребит это слово. — *Авт.*) людей, испытаний, надежд, убиваний во имя истины». В своих листовках Мигулин призывает казаков, воюющих на противоположной стороне, «поставить винтовки в козлы и побеседовать не языком этих винтовок, а человеческим языком». И эти страстные его листовки дают результаты. Казаки-красновцы толпами переходят на его сторону, а он тут же распускает их по домам. Ему ненавистны экстремисты-революционеры (Мигулин называет их «лжекоммунистами»), возжаждавшие «пройти Карфагеном» по донским станицам. Трифонов акцентирует внимание читателя на неграмотности этой фразы (римский полководец призывал разрушить Карфаген, «пройти Карфагеном» нельзя), но именно люди невежественные особенно охочи до казней и крови.

Народная мудрость Мигулина вызывает подозрения у комиссаров. Его бесконечно корят неклассовым подходом к событиям. Комиссары не понимают, что всякое насильственное действие влечет за собой противодействие и, значит, новую кровь. «Пожара на Дону могло бы не быть», — несколько раз подчеркнет Ю. Трифонов устами разных персонажей, если бы в отношении к казакам восторжествовала мигулинская позиция, разделяемая лишь двумя персонажами романа: старым революционером-каторжанином Александром Пименовичем Даниловым да Володей Секачевым.

Красному казаку полудоверяют. В минуты, опасные для судьбы Дона, Мигулина держат в глубоком тылу, боясь, что он встанет на сторону взбунтовавшихся против политики расказачивания (по сути — уничтожения казачества) донцов. «Отчаянный жест» Мигулина — самовольное выступление с армией на Дон, приведшее его

на скамью подсудимых, сыграл свою роль. «Мигулин закричал, — говорит на суде его защитник, — и крик его побудил к излечению одной из язв Советской России»: решение о расказачивании было отменено как неверное. В романе приводятся большие куски речи Мигулина на суде, рассказывается о его мужественном ожидании смерти и радости помилования. Но ни суд, ни советы умерить свою искренность не могли изменить характера этого человека. И он в феврале 1921 года по дороге в Москву «за почетной должностью главного инспектора кавалерии Красной Армии», оказавшись на родине, выступил, «никого не боясь», против продрозверстки, был обвинен в контрреволюционных речах (сгоряча мог и наговорить лишнего) и расстрелян.

В образе Мигулина Ю. Трифонову чрезвычайно важна внутренняя цельность, верность избранным идеалам. Устами защитника Мигулина на суде писатель говорит, что весь Мигулин проявляется в одной фразе, написанной им любимой женщине: «Принадлежи мне вся или уйди от меня». А Ася добавляет к этим словам поразившую Летунова характеристику: «Он чудной, бесхитростный».

Иной жизненный тип представляет собой рассказчик — старик Летунов. Как всегда у Трифонова, это не подлец, не негодяй. Но всего лишь слабый человек, не раз признающийся, что его «путь подсказан потоком», что он плыл «в лаве», что его «завертело вихрем». В моменты искреннего самоанализа он признается себе, что мог бы оказаться не с революционером дядей Шурой (Даниловым), а с отцом, не принявшим революции. Лишь воля матери помешала этому. Он не хотел быть секретарем суда, понимая, что будет вовлечен в противное его душе дело казней и расправ, но... поддался чужой воле и стал им. Он всегда делал «то, что мог», вернее было бы сказать, «что было можно». Поручив основное повествование Павлу Евграфовичу, Трифонов тонко и незаметно корректирует его. Иногда сам Летунов фиксирует беспомощность и избирательность своей памяти, иронизируя над стариками, которые все путают. Впрочем, он тут же исключает себя из числа врущих. Летунова неприятно поражает вопрос Аси, почему именно *он* пишет о Мигулине. А в конце романа автор вложит в думы юного аспиранта весьма ироническое замечание: «Добрейший Павел Евграфович в двадцать первом на вопрос следователя, допускает ли он возможность участия в контрреволюционном восстании, ответил искренне: «Допускаю», но, конечно, забыл об этом, ничего удивительного, так думали все или почти все». Тем же приемом корректируется воспоминание Павла Евграфовича, как он устраивал встречу жены Мигулина Аси с адвокатом: много страниц спустя читатель узнает из письма Аси, что он отказал ей в этой самой встрече. В другой раз в соответствии со своей приверженностью к «общепринятой» мифологии Летунов «вспоминает», что ожидавшие казни мигулинцы

пели революционные песни, а из слов все той же Аси вытекает, что это были песни казацкие.

Рассказывая о Летунове (характерен выбор фамилии для этого персонажа: она отражает неустойчивый характер Павла Евграфовича), Ю. Трифонов не сбрасывал со счетов влияние эпохи, ее сложность и противоречивость. Но с другой стороны, писатель настаивал на том, что при всей суровости обстоятельств человек волен или следовать нравственным нормам, пусть и ценой своей жизни, или идти на разоряющие душу компромиссы. Для Трифонова важно не быть как все.

В противостоянии цельного и волевого Мигулина и бесхребетного Летунова симпатии писателя на стороне первого. Но при этом Ю. Трифонову совершенно не безразличны те нравственные принципы, на которых строится цельность и воля человека.

«Стальной» Браславский, «нервный и желчный» фанатик Леонтий Шигонцев, никогда ни в чем не сомневающийся, имеющий на все «аптекарский подход» Наум Орлик, проповедник самых суровых «мер воздействия», никому не верящий Бычин — все они в своей цельности исповедуют человеконенавистническую идеологию, хотят насаждать счастье силой. Даже смерть своих товарищей они используют для того, чтобы утвердить идею жестокости. В романе есть эпизод, рассказывающий, как освобожденные бандой казаки-заложники расправились с группой коммунистов. При этом погиб и Володя Сергачев, резко выступавший против казни этих заложников. И если при виде трупов зарубленных товарищей на лице Мигулина «горчайшая мука и в страдальческом ужасе стиснуты морщины лба», то Шигонцев «подошел и со злорадной, почти безумной улыбкой спросил: «Как же теперь полагаете, защитник казачества? Чья была правда?» — Мигулин отшатнулся, поглядел долго, тяжелым взглядом, но того, каторжного, взглядом не утратить, и ответил: «Моя правда. Зверье и среди нас есть... По Шигонцеву и ему подобным, у революции может быть только «арифметика» масс, а личность значения не имеет (человек в истории — ноль), как не имеют значения эмоции, чувства. Несколько раз писатель, говоря об их деятельности, использует слово «игра». Но это страшная игра жизнями людей.

История для Ю. Трифонова — не имеет ничего общего и с игрой в либерализм, носителями которого является семья Игумновых, одновременно привлекающая и отталкивающая автора.

Соотношение временных планов в романе. Композиция.

Роман построен более чем сложно. Начавшись описанием жаркого лета 1974 года, когда в Подмоскowie горели леса, писатель надолго переключает повествование в эпоху Гражданской войны, на Дон и на юг России. Из «московских повестей» в роман перешли «мелкие» коллизии, главная из которых — завладеть соседней дачей —

домиком умершей Аграфены Лукиничны. А рядом бушуют исторические глобальные страсти.

Как верно заметила литературовед и исследователь творчества Ю. Трифонова Н. Б. Ильина, почти весь рассказ о событиях Гражданской войны писатель строит в настоящем времени («она еще жива», «я вижу», «подымаю, несу», «я стою», «входит учитель Слабосердов» и т. д.). Летунов живет в том противоречивом и героическом времени. Сегодняшняя действительность кажется ему, Асе (теперь уже старухе Анне Константиновне Нестеренко), другому его жены Полине Карловне чем-то неинтересным, слишком неэмоциональным, слишком расчетливым. Трифонов любит создавать неологизмы, выстраивать их в ряды: «*непонимание, недомыслие, недочувствие*», «*недосуг, недогляд, недобег*» — вот оценки состояния сегодняшних горожан.

Но если для героев романа эти времена несоединимы, то Трифонов (и это подчеркнуто композицией) видит прямую связь времен. Не случайно на первых страницах романа между детьми и родственниками Летунова возникает спор об эпохе Ивана Грозного, о том, можно ли силой строить государство, нужна ли нравственность, в том числе историческим деятелям.

И то, что сегодня на смену шигонцевым и браславским пришел «железный мальчик» Олег Васильевич Кандауров, привыкший действовать «до упора», даже прощание с возлюбленной вписывающий в список «дел», не кажется автору романа случайным. Все это уходит корнями и в далекую эпоху Грозного, и в суровые дни 20-х годов XX столетия. «Я хочу, — говорил Трифонов, — чтобы читатель понял: эта таинственная «времен связующая нить» через нас с вами проходит, что это и есть нерв истории»¹.

Кандауров не единственный современный двойник персонажей, действующих в событиях далекого прошлого. Витийствующему Константину Ивановичу Игумнову, готовому оправдать насилие и даже убийство, в сегодняшней жизни составляет пару зять Летунова Николай Эрастович. Постоянные отступления от нравственных принципов, присущие Павлу Евграфовичу, приобретают гипертрофированный характер у его детей: неустроенных, потерявших смысл жизни, сосредоточенных исключительно на материальных ценностях. Даже лучший из них — сын Руслан, Русик, в отличие от богатыря пушкинской поэмы, не состоялся, и все его попытки найти себя (именно с этой целью он отправился тушить лесные пожары) не дали результата.

И хотя, казалось бы, несовместимы по своей масштабности многочисленные описания убийств в Гражданскую войну и жесто-

¹ Трифонов Ю. Как слово наше отзовется... — С. 288.

кий эпизод отстрела собак в подмосковном поселке — и то и другое определяет будущее. Не случайно в последней сцене действуют дети: одни (и среди них внук Летунова) сладострастно кричат «Айда Арапку стрелять!», другие — грудью встают на защиту этого бездомного пса.

Порой персонажи из разных времен встречаются, и их столкновение дает писателю возможность показать истинные и ложные ценности, углубить характеристики своих героев. Так появляются в романе два эпизода, связанных с неким Прихотько: негодяем, доносчиком, благополучно пережившим все времена и ныне возглавляющим дачный кооператив. Летунов презирает этого человека, отказывается с ним встречаться и... идет-таки к нему хлопотать об освободившемся домике. Напротив, появившийся всего лишь в эпизоде, но очень характерный для прозы Ю. Трифонова сын репрессированных родителей Александр Мартынович Изварин не только отказывается от предложения Прихотько вступить в борьбу за принадлежащий до ареста его родителям «домик на курьих ножках, предмет вожделения и ночных слез», но и спрашивает «благодетеля»: «А вы помните, моя мама, царство ей небесное, как-то назвала вас подлецом?»

По мере развития сюжета все более отчетливо вырисовывается мысль писателя, что революция, классовая борьба, погоня за материальными ценностями не составляют основу бытия. Жизнь сложнее любых схем. И самое главное в ней человек — увы! — обреченный на смерть: «Можно убить миллион человек, свергнуть царя, устроить великую революцию, взорвать динамитом полсвета, *но нельзя спасти одного человека*». Именно болезнь и грядущая смерть прерывают кипучую «деятельность» «железного» Кандаурова. Перед смертью матери Летунова бессилён почти всемогущий балтийский матрос Савва Ганюшкин. Думается, Трифонов вкладывает в рассуждения Летунова и свои собственные мысли, когда говорит, что «в течение жизни меняешься не ты сам, а твое отношение к целому, не имеющему названия, к жизнесмерти». Молодым человеком, столкнувшимся со смертью, владеет «жажда жить, понимать, участвовать! И нет того, что возникнет потом — каждая смерть поселяется в тебе. Чем дальше, тем эта тяжесть грознее». Лишь память преодолевает смерть («Памятью природа расквитывается с нами за смерть»). Но тут же писатель использует оксюморон «наше бедное бессмертие». Память — «благо и мука», «самоказнь и отрада». И это все, что остается человеку на старости лет.

Финал романа отчетливо утверждает дорогую для Ю. Трифонова мысль, что теорий много, а жизнь прекрасна сама по себе. На последних страницах романа Летунов продолжает настаивать, что истина только в революционной буре: «Всё истина, все годы, что волоклись, летели, давили, испытывали, все мои потери, труды,

все турбины, траншеи, деревья в саду, ямы вырытые, люди вокруг, всё истина, но есть облака, что кропят твой сад, и есть бури, гремящие над страной, обнимающие полмира. Вот завертело когда-то вихрем, ринуло в небеса, и никогда уж больше я в тех высотах не плавал. Высшая истина *там!* Мало нас, кто *там* побывал». Но автор лишь частично согласен с этим. В разговоре сына умершего Летунова и аспиранта-историка революционные истины соединяются с бытовыми, выясняется, что истина индивидуальна для каждого человека и каждого случая. А на улице, заканчивает писатель, «дождь лил стеной. Пахло озоном. Две девочки, прикрывшись прозрачной пленкой, бежали по асфальту босиком».

Характерно, что и повесть «Время и место» имеет почти такой же философский финал: «Москва окружает нас, как лес. Мы пересекли его. Все остальное не имеет значения».

Мастерство психологизма Трифонова. Поручив повествование старику Летунову, писатель уже получил возможность раскрыть внутренний мир этого неоднозначного героя.

Павла Евграфовича отличает большая наблюдательность, о чем говорят не только все удивительно живо рассказанные им революционные эпизоды, но и его замечания по поводу современной жизни. Писателю удается передать старческую психологию героя: его одиночество после смерти жены, его раздражение окружающими. Услышав, например, реплику дамы, заявившей, что ей нужен только дачный воздух, «Павел Евграфович безо всякой задней мысли, просто так, из любви отмечать смешное, подумал: воздух воздухом, а третий кусок торта ломает».

Вместе с тем Ю. Трифонов достаточно часто, вклинивая голос автора во внутренний монолог персонажа, показывает и несправедливость старика, его индивидуализм. Например, на слова стучащей в дверь дочери: «Почему ты не отзываешься? Нарочно нас нервируешь? Иди чай пить» — старик, все прекрасно слышащий, мысленно отвечает: «Вот еще вздор — нарочно их нервировать. Как будто не знают, что он недослышит».

С одной стороны, Летунов как будто бы стремится разобраться в прошедшем, готов судить себя судом памяти. С другой — многие его монологи, по сути, самооправдание. Даже гнусную сцену, в которой за помощь Асе он требует ее любви, старик себя оправдывает: «Но ведь я был в угаре, и я как помешанный».

Впрочем, временами Летунов способен на поступки. И Трифонов показывает это, то введя в речь своего любимого героя Сани Изварина фразу о том, что его отец, профессиональный революционер, уважал Павла Евграфовича за то, что тот «после [Гражданской] войны закончил институт, стал инженером, не то, что мы, балаболы», то заставляя Летунова вспомнить о своем аресте, участии в Великой Отечественной войне, то заступиться за уби-

ваемую собаку. Это позволяет писателю вложить в уста своего главного персонажа близкие самому Трифонову мысли о жизни-смерти, о памяти.

В романе последовательно проведен принцип дистанцирования автора от персонажей. Авторская позиция выявляется через систему образов, композицию, внутренние монологи, что позволяет отнести творчество Ю. Трифонова к психологическому направлению в реалистической прозе последней трети XX века.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Художественное решение проблемы человека и обстоятельств в творчестве Ю. Трифонова (на материале одного из произведений).
2. Сюжет и система образов повести Ю. Трифонова «Обмен».
3. Хронотоп романов Ю. Трифонова (на материале одного или нескольких произведений).
4. Человек и история в романистике Ю. Трифонова.
5. Тема революции в творчестве Ю. Трифонова.
6. Тема художника в романах Ю. Трифонова.
7. Новеллистика Ю. Трифонова.
8. Философская проблематика исторической прозы Ю. Трифонова.
9. Чеховские традиции в повестях Ю. Трифонова.
10. Авторская позиция и способы ее выражения в прозе Ю. Трифонова (на материале одного или нескольких произведений).
11. Эстетические позиции Ю. Трифонова (на материале статей и интервью писателя).

Литература

- Еремина С., Пискунов В.* Время и место прозы Ю. Трифонова // Вопросы литературы. — 1982. — № 5.
- Иванова Н.* Проза Юрия Трифонова. — М., 1984.
- Оклянский Ю.* Юрий Трифонов. — М., 1987.

Владимир Маканин

(род. 1937)

В. С. Маканин — один из наиболее интересных и своеобразных русских прозаиков, писатель «поколения сорокалетних», как и Р. Киреев, А. Ким, В. Крупинин, А. Курчаткин, А. Афанасьев.

Нерв прозы писателя составляет осмысление экзистенциальных сторон бытия, осмысление глубоко, масштабно, с общечеловеческих позиций всего, что происходит с человеком. В. Маканин далек от злободневных политических страстей, не стеснен никакими идеологическими или эстетическими канонами, напряженно ищет новые формы художественного воспроизведения действительности, стремясь преодолеть опасную отчужденность человека от окружающего мира.

В стилевом отношении проза Маканина характеризуется усилением лирико-субъективного начала, рефлексии в тексте, использованием разнообразных форм художественной выразительности, где так легко сопрягаются реализм и условные формы изображения, тончайшие психологические нюансы и характеры, редуцированные подчас до социального «знака», библейский сюжет и современность.

Творческая биография. Владимир Семенович Маканин родился в Орске. Его ранние годы прошли в рабочем поселке на Урале, который будет присутствовать во многих произведениях писателя. В 1960 году Маканин окончил механико-математический факультет МГУ, некоторое время преподавал в вузе. Затем учился на Высших курсах сценаристов и режиссеров при Институте кинематографии, работал в должности редактора в издательстве «Советский писатель», руководил семинаром прозы в Литературном институте им. М. Горького.

Авторский дебют Маканина — роман «Прямая линия» был опубликован в 1965 году в журнале «Москва» и причислен к «исповедальной», «интеллектуальной» прозе. Роман повествует о молодых ученых, выбирающих свой жизненный путь, отсчитывающих этот путь от мировой гармонии будущего. После первой публика-

ции Маканин в течение десятилетия не печатался в «толстых» журналах. Вернувшись в литературу в середине 70-х годов, писатель создает рассказы, повести, романы — «Голубое и красное» (1975), «Отдушина» (1977), «Ключарев и Алимусшкин» (1977), «Гражданин убегающий» (1978), «Река с быстрым течением» (1979), «Антилидер» (1980), «Голоса» (1982), «Человек свиты» (1982), «Предтеча» (1982), «Где сходилось небо с холмами» (1984), «Один и одна» (1987), «Утрата» (1987), «Отставший» (1987), «Там была пара» (1991), «Лаз» (1991), «Сюжет усреднения» (1992), «Кавказский пленный» (1995), «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998) и др. В 2001 году вышла в свет книга писателя «**Линия судьбы и линия жизни**», состоящая из двух частей. Первая — «**Ключарев-роман**», своеобразный роман-коллаж, повествует о поисках «смысла жизни» сквозным героем ряда повестей и рассказов Ключаревым (говорящая фамилия). Вторая часть — «**Светик-роман**» — включает в себя повести «**Старые книги**» и «**Погоня**», исследует быт и бытие героини, «смекалистой» женщины, бросающейся из одной авантюры в другую, спекулирующей то пользующимися спросом книгами, то старинными иконами, умеющей «распознавать клиентов» и пытающейся «лепить» свою судьбу, «сделать счастье руками».

В «Светик-романе» появляется и герой Юрий Петрович, прозаик, «вроде бы писатель» по собственной характеристике. Он — рефлексирующий интеллигент, терзается тем, что помогает Светику «сбывать вещи». В оценке же прагматичной героини он — «крохобор несчастный, собирает о людях по капле и думает, что выйдет озеро. Идиот». Этого героя со звучным именем «Петрович», вызывающим в памяти лермонтовского офицера, писатель перенесет в роман «Андеграунд, или Герой нашего времени», в котором он изобразит людей искусства и назовет их «интеллектуальным андеграундом», «Божьим эскортом суетного человечества». Петрович станет сторожем в общежитии, перестанет писать повести «по своей воле», но с завидным упорством будет отстаивать свое «я», свои творческие принципы. Содержание романа, его направленность глубоко раскрывает удачно подобранный эпиграф: «Герой... портрет, составленный из пороков всего нашего поколения в полном их развитии». В 2006 году увидел свет роман «Испуг».

В. Маканин — лауреат Государственной премии РФ (2000), а также многих международных премий, среди которых международная Пушкинская премия Альфреда Тёпфера, итальянская премия Пенне. В 1993 году повесть Маканина «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» удостоена премии Букера, присуждаемой ежегодно за лучший роман на русском языке.

Художественный мир. На страницах произведений Маканина образ прекрасного мира сталкивается с образом зловещего бы-

тия. Отношение человека к природе, к другому человеку, нравственная состоятельность в выборе поступков, действий, пути, или, напротив, «убывание» человеческого в человеке, голый расчет, холуйство, цинизм, приспособленчество — вот круг наиболее общих вопросов, объединяющих Маканина с другими яркими мастерами современной прозы. Метафоры-символы писателя — «лаз», «гражданин убегающий», «человек свиты» стали художественным кодом времени, сюжетным языком, зафиксировавшим инверсию духовных ценностей и одновременно ориентацию на общечеловеческие нравственные нормы.

Основная проблематика творчества Маканина — «Можно ли считать, что человек — существо, пересоздающее жизнь? Меняет ли человек жизнь и себя? Или это существо, которое дергается туда-сюда в своих поисках потому только, что не вполне нашло свою биологическую нишу» («Лаз»). Презумпция позиции писателя — «надо любить людей высокой любовью» («Предтеча»). Драматизм, порой трагизм сочетаются с добродушно-юмористическим тоном повествования, подчас с гротескной заостренностью в лепке характера человека, обрисовке реалий его быта, речей, поступков.

В. Маканин — трезвый наблюдатель жизни. Его проза отразила последствия распада традиционного русского мира, глубинный конфликт нашего времени, разлад мечты и действительности, терзания человека, обреченного губить то, что он больше всего любит, чтобы выжить любой ценой. Многие персонажи писателя живут в уродливом мире «аварийного поселка», бараков, жизни «скопом», «валом». Они не укоренились, как, например, герои «деревенской» прозы или герои Ю. Трифонова, ни в городской, ни в деревенской среде с прочными жизненными традициями.

Характерным явлением ранней прозы Маканина является рассказ «Гражданин убегающий». В нем соединяются три главные темы прозы писателя: личность, общество, природа. Герой рассказа Павел Алексеевич Костюков — строитель, взрывник, первопроходец, «пробник», осваивающий просторы Сибири, стал разрушителем. Это — человек «убегающий» от женщин, от сыновей, от сотрясаемой взрывами земли, от деревьев, взлетающих в воздух, подброшенных взрывной волной, ставший «перекати-полем». В рассказе проявляется характерная черта стиля Маканина — яркая метафоричность. Использование оксюморона в названии рассказа — «Гражданин убегающий», как и в названиях «Антилидер», «Человек свиты», — актуализирует нравственные поиски, ставит акцент на «вечных» вопросах — свободы выбора, ответственности за свой выбор. Вот емкая картина урбанистической цивилизации, добравшейся до глуши масштабов деятельности, привносимых в мир «убегающими разрушителями»: «Поиск шел по нетронутому —

землю рвали и справа и слева, обнажая пласт. <...> Павел Алексеевич был в основной группе, с взрывниками, но вдруг он занервничал. <...> К тому же и нервы стали сдавать: дошло до того, что он не мог слышать взрывов, не мог видеть, как взлетает елка — небольшая, молоденькая, подброшенная взрывной волной, она взлетала вместе с большим куском земли. <...> Однако в тряском полете земля с травой все более сыпалась, и вот уже елочка летела с голыми корнями». Символична и картина загнанной в тайге лошади, пытающейся высвободить «подвернутые ноги».

Разнообразны авторские приемы создания образа Костюкова: речевая характеристика, портрет, восприятие образа другими персонажами, диалог, внутренний монолог. Маканин выступает как мастер словесного портрета. Внешний вид героя свидетельствует об «убывании» человека, деградации. В молодости Костюков предстает «крепким, даже и могучим», «притягательным». С годами портрет Костюкова приобретает «волчью жестокость», «разрушение» отпечатывается на его лице, и сам Костюков осознает свой «отрыв» от природы, смущается этим. Емкой является и деталь появившейся «хромоты». К определению «убегающий» добавляется определение «хромой». Костюков становится меньше плечами и телом, «ссыхается». Самая частотная лексика в устах «совсем мало-словного», «убегающего» Костюкова — «Что ж, давай сматываться», «Связался — развяжись», «Убегать веселее», «Можно и здесь. Но нельзя ли *подальше?*.. Как можно дальше». Примечателен ответ Костюкова на вопрос вертолетчика, перевозящего его на новое место, о фамилии: «Запиши: восемьдесят килограммов мяса». Из уст вертолетчика прозвучит фраза, определяющая стиль поведения «разрушителей»: «гражданин убегающий».

Несобственно-прямая речь выявляет состояние героя, чувствовавшего себя «пустым», отделяющего себя от оставленных им женщин «рвом времени» («Он, видно, и впрямь был из разрушителей. Уже давно его отделял от этих женщин ров времени — ров, полный чужести и холода, полный темной воды, и женщины тоже видели этот ров, что, однако, их ничуть не смущало»). Преследующих его сыновей Костюков воспринимает как «стаю», «как грехи молодости», как «жизнерадостных вымогателей». Брошенные сыновья тоже включаются в общую «гонку», преследуют Костюкова «стаей» («грехи молодости, как положено всяким грехам, шли в рост, тянулись, и вдруг, вымахав, стали кряжистыми парнями со знакомыми фигурами»). Отрыв *человека* от корней, от естественных связей с миром подчеркивает и письмо Павла Алексеевича к забытой и почти забывшей его матери: «Сдохну я скоро, грудь хрипит, и голова к вечеру кружится, вот-вот, думаю, грохнусь на землю».

В литературе о В. Макаanine образ Костюкова будут сравнивать с образами Сизифа и Мидаса¹. Герой Маканина, как и герои в античном мифе, осознает бессмысленность своей жизни и свою способность превращать все живое в мертвое.

Определение «разрушитель» не раз встретится в авторской характеристике Костюкова, в диалогах, во внутренних монологах героя. Сошлемся на один из таких фрагментов текста: «Он, пожалуй, и правда год от года все больше делался разрушителем. <...> Иногда ему мерещилось, что где-то за тайгой будут холмы и поле. Когда-то давно посреди поля он видел холмы на закате — вершины краснели, как угли, а сами холмы были черны, как из черной бумаги, он хорошо это помнил».

Мотив «черных» гор и «белой» горы, который появится позднее и в романе «Предтеча», в контексте творчества писателя читается как иносказание. В. Маканина тревожат последствия агрессивного поведения человека, которые могут завести в тупик. Не случайна гибель героя, покинутого сыновьями, в финале повести.

Безопорность человека, потеря им чувства радости бытия, способность его на конформизм, компромисс с совестью тревожат писателя в повести «Отдушина». Герои произведения живут в городе, но «человек барака», «перекати-поле», усредненный, беспочвенный человек, живущий как бы в невесомости, без стойких нравственных ориентиров выступает и здесь на первый план. Уже заглавие повести несет большую семантическую нагрузку, через него проходит жест отшатывания («выход чему-либо») — жизненная гонка и «передых», «отдушина» в гонке, «в текучем социальном субстрате», в жизненных коллизиях, в крутящейся карусели. И герои «Отдушины» — это образы-эмблемы, люди, фальшиво проявляющие себя или вовсе не проявляющие.

В основе повести — жизнь одинокой («Мужа у нее нет. Детей нет. Есть квартира») посредственной тридцатилетней поэтессы Алевтины Нестеровой («За десять примерно лет у нее вышли три тоненькие книжицы стихов, и теперь, ожидая четвертую, она рецензирует или же подрабатывает, выступая со своей лирикой в заводских и районных Домах культуры и в студенческих аудиториях на всякого рода торжествах»), боготворимого студентами математика Стрепетова, «выбившегося на уровень вуза» и «загнанного, обычного человека» по фамилии Михайлов, инженера, работающего «мебельщиком», выполняющего «доходные заказы потребителей», «изворачивающегося между семьей и любовью». Этот классический треугольник образовался в поисках «отдушины» в жизни.

¹ См.: *Генис А.* Прикосновения Мидаса: Владимир Маканин // Звезда. — 1997. — № 4. — С. 229.

Ирония в тексте многопланова, она соединяется и с лиричностью, передает и тоску, и боль личности, «раздавленной» в жизненной гонке, духовный дискомфорт «усредненной» личности: «Принимая в расчет стабильность жизненного течения, для Михайлова сейчас самое время любить — у него жена, у него квартира, у него приличный заработок, а два сына уже заканчивают школу <...> и старушка мать, еще, в общем, «живая». Неудовлетворенность, уязвленность — обычное состояние и Стрепетова, вечно издерганного, насмехающегося над студентами, «убегающего» от истинных смыслов и ценностей: «Он не знает отчего, но знает, что издерган. А дома, вечером, его уже будет ждать жена, очень продуманно и мило создавшая помесь семьи и санатория на дому. <...> Стрепетов дорожит домом, очень даже дорожит, но возвращаться туда не торопится и оттягивает минуту, слишком хорошо зная, что его там ждет. Этот промежуток между рабочим днем и домом он старается использовать так, чтобы хорошенько расслабиться и забыться — хотя бы раз в неделю, хотя бы редко, хотя бы иногда. Этот-то временной промежуток он и называет отдушиной». Слово «отдушина» пускает корни в сознании героя; оно становится понятием: «Алевтина или не Алевтина — неважно; важно, что была «отдушина».

Цепкостью и расчетливостью, которые обеспечат ей выживаемость любой ценой, отличается и Алевтина. Алевтина чувствует постоянную тоску («душа ныла») и колебания — «блестательный и красивый, и несколько скучающий математик Юрий Стрепетов» или Михайлов, постоянно поговаривающий о семье — «Любовь бывает часто, а семья редко». В сознании Алевтины выживаемость выступает на первый план: «Надо решать», — говорит она себе.

Оба мужчины (и заморенный левой работой добытчик Михайлов, и эстетствующий Дон-Жуан Стрепетов) будут «высидывать» вечера у Алевтины, «пересидывать» друг друга, пока «высидывание» не завершится экстраординарной фабулой — «сговором», обменом Михайловым любовницы на ценную для «основного» семейства, для сыновей возможность поступления в университет. Суть «сговора» расшифровывается через емкий диалог:

«— Я хотел бы, чтобы с сыном моим занимался ты сам, — ты, Юрий, это понял?

— Конечно.

— И чтобы как надо подготовил его в университет. <...>

— Ты, стало быть, уходишь от Алевтины? — И Стрепетов добавляет к выражению своего лица запрашивающую и прощупывающую собеседника условную улыбку, двоякость которой обезопасит его от всяких неожиданностей. Но неожиданностей нет. Михайлов говорит:

— Ухожу».

Символичен финал повести: спивающийся, отяжелевший Михайлов, расставившийся с Алевтиной, завоевавший для сынов «пути наверх», возвращается домой. Прихваченный сердечным приступом, он ползет на свой третий этаж: «Коленями и руками, работая поочередно, Михайлов перебирается еще на четыре ступеньки вверх. Самое неприятное для Михайлова — это ползать. Лестница. Еще малость, еще немного, говаривала безмужняя мать, когда они и маленький мальчик тянули в гору салазки на деревянном ходу с полмешком муки, и он ни разу не вспомнил матери, как она эту муку зарабатывала, выводя Пашеньку в люди. Ладно... Ну а теперь встать. Теперь отряхнуться. Он жмет кнопку звонка.

— Опять от тебя несет, Павел, — жена шепчет, она упрекает еле слышно, потому что поздно и дети уже легли».

Проза Маканина характеризуется аналитическим вниманием к человеку, выявлением его многоликих разновидностей, созданием «картотеки типов», галереи ярких образов. Один из них — сантехник из ЖЭКа, нежный отец и муж Коля Куренков из рассказа «**Антилидер**», испытывающий болезненное чувство неприязни к людям, выделяющимся из привычной жизненной среды, будь то человек с машиной, или оружий правдоискатель, или слишком болтливый собутыльник, или циничный здоровый сокамерник. Желание уравнять, «усреднить» всех направляет агрессию Куренкова против его знакомого Василия Тюрина — «дружелюбного», «симпатичного и веселого мужчины» с машиной. «Деньгами сорись, уб-бирайся!» — в ярости кричит Куренков во время драки. «Ну, Шура, — кается Куренков жене, — ну почему же одному все можно — и деньги, и похвальба? А его еще любят, унижаются...» Спокойная, уравновешенная Шура любит мужа, но называет его «выродком». Она жалуется своему любовнику — кинокритику Панову: «Он у меня не какой-нибудь чудик, с идиотом я и жить бы не стала». Реплика, вложенная в уста одной из героинь рассказа, побуждает уловить переключку образов «чудиков» В. Шукшина и В. Маканина. Это заметил критик Л. Аннинский: «То, что у Шукшина — чудачество и блажь, безумие и казус, то у Маканина — норма. Норма, исходящая из сверхидеи, что проходит сквозь этот жуткий мир в беззащитной обнаженности «идиотизма» (если уж и Достоевского поминать), — нет, это норма, поднимающаяся с самого дна безликости, это безумие, ставшее обыденной, среднестатистической «равнодействующей»: ненависть ко всему, что хоть на волос выдается из ряда, поднимается над безличием, высовывается из общего «как все»¹.

¹ Аннинский Л. Структура лабиринта. Владимир Маканин и литература: «серединного» человека // Маканин В. Избранное. — М., 1987. — С. 13.

Образ Куренкова вызывает неоднозначное отношение. Толя — примерный семьянин, «послушный муж», «любит дочь», человек без утайки, любит музыку. Не испугается Куренков и матерого преступника Большакова, не потерпит его насилия. Но беда в том, что в основе действий Куренкова лежит идеология усреднения, подравнивания. Толик Куренков — антилидер, как назовет его приятель Шуры. Суть его определения сводится к следующему — «Есть, мол, такой печально известный (даже и страшноватый) человеческий тип, проявляющийся с раннего детства».

Не высказывая впрямую отношения к психологии и жизненным принципам «серединного Куренкова», Маканин вызывает и у своего читателя сомнение в самой возможности однозначного отношения к человеку.

Проза Маканина отличается постановкой экзистенциальных вопросов, присущим писателю масштабом обобщений, чувствительностью к кризису, распаду «хорового начала» — неформальных связей между людьми, обращением к совести человека. Единство осмысления общественных и личностных процессов — «социальное человековедение» (*И. Роднянская*), характерное для творчества писателя, позволяет создать образ человека в стремительно меняющейся действительности.

О духовном перекосе идет речь в рассказе «Человек свиты». Ценой компромисса держится за место в деловой «свите» мелкий служащий, честолобивый, обидчивый Митя Родионцев. Получив отставку у всеильной Аглаи Андреевны («холеной бабы»), секретарши директора Техпроекта, Митя напивается и рассказывает командированным сибирякам за ресторанным столиком, что у него отняли «лукавую должностишку».

Зрение Маканина обращено одновременно и к человеческой социальности, и к духовному зерну. В финале рассказа Родионцев ощущает себя человеком, «свободным от свиты», свободным от навязанной ему примитивной социальной роли, от которой он долго не мог избавиться. «Родионцев улыбается: Свободен от свиты — это же замечательная мысль! Это же очень умно! <...> *Свободен*».

Для писателя важен момент проявления личности, «обнаружение» человека. Типичная ситуация смещения, в которой оказываются персонажи Маканина, пришла из русской классической литературы. В повести «Голоса» Маканин размышляет о «конфузной ситуации», «порожденной» Н. В. Гоголем в «Коляске» и в «Шинели». Писатель заметит: «Двадцатый век будет использовать эту и подобные ситуации бесконечно. <...> Даже ремесленник стал понимать, что отнюдь не обязательно создавать, как в девятнадцатом и раньше, литературный тип, крепящийся на определенном человеческом качестве, как на стержне. Человека стало возможным выявить, не обобщая, — достаточно было стронуть этого человека

с места, заставить его невольно или вольно нарушить житейское равновесие, все равно где — в отношениях с женой, на службе. <...> Потеряв на миг равновесие, человек *обнаруживался*, выявлялся, очерчивался индивидуально, тут же и мигом выделяясь из массы, казалось бы, точно таких же, как он. Голос выбивался из хора».

Маканин не изображает своих героев как некие абстрактные человеческие типы. Неусредненность героев, присущее им личностное начало прорываются в них через самые неблагоприятные обстоятельства. Надвигающейся опасности, дегуманизации, злу в его прозе четко противостоит добро, культура. В концентрированной форме это выражено в таких произведениях, как «Предтеча», «Лаз», «Андеграунд, или Герой нашего времени».

Герой «**Предтечи**» — «человек предместья» в авторской характеристике, знахарь Сергей Степанович Якушкин, наделен даром исцеления смертельно больных. На склоне лет Якушкин приходит к осознанию, что «Люди лишь временно растерялись и растлились, но скоро они поймут, *как* надо любить друг друга и все живое в мире, — другого пути у людей нет». Смысл учения и лечения Якушкина в идее неотвратимого воздаяния — болезнь — за грехи, выздоровление — за покаяние.

Иносказательным в повести является мотив «белых гор», контрастирующий с мотивом «черной горы» в рассказе «Гражданин убегающий». Вид «белых гор» явится Якушкину в финале повести, перед смертью, когда он уйдет из города в природу отыскивать глубоко в земле целебные корни для лечения больных: «Белая гора! Белая! — закричал он, как бы подхлестнутый изнутри неким ликованием. — Какая белая!»

Якушкин при всех его гротесково обнаженных недостатках силен своим ищущим духом. Попытка целителя выстроить нравственное учение из случайных полунаучных сведений — наивна, подчас напоминает шарлатанство. Но чудо в направленности поиска героя. Уже название произведения — «Предтеча» — указывает на то, что речь идет о людях, для которых (воспользуемся определением самого писателя из повести «**Там была Пара**») «культура тайнства, венчающая в структурном смысле их направленность к небесам, еще не возникла, <...> но они уже объединились, уже тянулись быть вместе в новом своем качестве, а это уже нацеленный шаг».

В художественном мире В. Маканина образ Якушкина противостоит антигероям из цикла «**Сюр в Пролетарском районе**». Якушкин ищет нравственную норму, которая могла бы стать точкой отсчета — «я учу людей любить друг друга».

«**Голубое и красное**» — рассказ, который позже Маканин включает в «**Ключарев-роман**». В роман войдут также рассказы «**Ключарев и Алимускин**», «**Повесть о старом поселке**», повести «**Стол, по-**

крытый сукном и с графином посередине», «Лаз», объединенные сквозным героем Ключаревым, осмысляющим мир и себя в мире людей. Действие произведений протекает в разных временных и пространственных пластах, события пропущены через поток сознания героя, которое и является основой пространственно-временных сюжетных переплетений.

Герой рассказа «Голубое и красное» — типичный герой маканинских произведений, человек среднего слоя общества, вышедший из барачного поселка, где царит «неразличение» среди всеобщей бытовой «безындивидуальности». Действие происходит в маленькой уральской деревне, куда в голодное послевоенное время к бабушке приезжает девятилетний Ключарев, «сын барака». Повествование формируется сознанием героя-повествователя, оно же обеспечивает композиционное и стилистическое единство произведения. Обе бабушки мальчика — и простая деревенская старуха Матрена («в яркой алой косынке»; «красная бабка», «из настоящих»), и бабка Наталья («дворянка голубой крови», «голубая бабка», «важная пава», «с прямой спиной», «из бывших») являют резкий контраст с обезличенными жителями поселкового барака. Старушки не любят друг друга, ведут глухую, «яростную борьбу» за любимого внука.

События детства, пропущенные через поток сознания ребенка, затем «взрослого и в себе копающегося», передают множество усвоенных изначальных жизненных понятий: «детское сознание, различая, уже понимало, что гора муравьев в некоем первородном смысле была и есть раньше и первой горы консервных банок, и вот эту-то обратность ему предстояло теперь неторопливо восстановить». Есть поразительное место в рассказе: «красная бабка», отлучаясь на несколько дней из дому, оставляет мальчику еду, но не предложит есть бабке Наталье, своей сопернице и ее давней подруге Мари. Начинается попытка голодом, но «голубая бабка» из предельной гордости отказывается без спросу взять у «красной бабки» хоть один кусок. Поток сознания ребенка восстанавливает картину, как две голодные старухи, глотая слюну, впихивают в него кусок за куском: «Каким образом в него, маленького, такое вмещалось и как такое мирилось с его совестью, он до сих пор понять не может, зато сколь многое понимает теперь благодаря той непонятности».

Стиль повествования героя-рассказчика служит и формой выражения авторской позиции. В воспоминаниях уже взрослого Ключарева всплывает зримая картина: лунная ночь и две дрожащие от холода старухи обдергивают грядки, пропальвают сорняки, чтобы заслужить себе еду, хлеба с картошкой. Мальчик сохранит в памяти светлые образы родных бабушек — и «голубой», и «красной». Он постигает тайну человеческой жизни, личностного существования, и эта память поможет ему выстраивать собственную

индивидуальность («Их чувства текли сквозь него ручейками порознь, однако и порознь оставались в нем тем, чем были, — любовью; и когда обе бабки умерли, а он повзрослел, оба неостановимых ручейка так и текли сквозь его жизнь, сквозь его поступки и — страшно сказать — сквозь его любовь к женщинам»).

Таким образом, маканинский «усредненный человек», «человек барака» обнаруживает индивидуальные черты. Это в полной мере относится к героям рассказов **«Ключарев и Алимушкин»**, **«Река с быстрым течением»**, повести **«Где сходилась небо с холмами»**.

Рассказ «Ключарев и Алимушкин» интересен жизненной установкой героя. «Перспективный человек», не обеспокоенный сложными духовными вопросами, оказывается в состоянии понять, что в его повседневном существовании есть нечто, выходящее за пределы упрощенного житейского толкования, и это «нечто» связано с жизнью едва знакомого ему Алимушкина, прежде «остроумного и блестящего», теперь «погибающего», «вялого», «безвольного».

Кратко, в точных и метких формулировках определяется стиль жизни Ключарева, «серединного», «обычного» человека», ведущего «обычную жизнь»: «Ключарев был научный сотрудник, <...> математик. Семья у него была обычная и квартира обычная. И жизнь тоже, в общем, была вполне обычная — чередование светлых и темных полос приводило к некоей срединности и сумме, которую и называют «обычная жизнь». И вот герой «обнаруживается», он не может «праздновать праздник», быть «отчужденным», когда другому человеку плохо. «Мне везет, а тебе не везет... Это меня угнетает. И мешает жить», — скажет он, придя к другому человеку, Алимушкину. Затем последует «мысленный разговор» Ключарева с Богом: «Это несправедливо. <...> Получается, что счастье одному человеку выпадает за счет несчастья другого».

Рассказ прочитывается как притча, он развенчивает «игру в жизнь», напоминает, что помощь должна придти от другого человека, что «случившееся с одним может случиться с другим», и главное — что жизнь человеческая не может «пойти под откос ни с того ни с чего».

Важным в поэтике рассказа предстает образ звезды, постоянной метафоры в творчестве писателя. Звезда сопутствует в рассказе Ключареву, задумавшемуся о взаимосвязанности людей: «Стоял мороз. Над головой были звезды. Он шел, глядя вверх и думал, что звезд полным-полно, и небо огромно, и звезды эти видели и пере- видели столько человеческих удач и неудач».

В рассказе отчетливо проявляется своеобразие стиля писателя: афористичность формы соседствует с умением юмористически говорить о серьезном.

О «вечных» вопросах, о человеке в мире людей идет речь и в повести «Где сходилось небо с холмами». Структурообразующим элементом повести является мотив дороги и сопутствующий ему поток сознания героя — Георгия Башилова, бывшего сироты из уральского Аварийного поселка, ставшего знаменитым композитором. В памяти Башилова живет «чистый ангельский голосок» ребенка, каким он пел в детстве любимые песни отца, звук гармоники, на которой он играл, и то, как плакали его земляки, если удавалось ему играть хорошо. Взрослый Башилов вспоминает, как духовно богаты были земляки, как они любили петь, слушать песни, и чувствует себя виноватым, в том, что в далеком поселке («за тысячу километров отсюда»), откуда он родом, уже не поют народных песен. «Башилов сделал на основе поселкового мелоса мелодии, растиражированные композиторами-песенниками, и, вернувшись в этом шлягерном виде в поселок, эти мелодии стали вытеснять породившие их народные мелодии». Приехав в родной поселок, «засовестившийся» Башилов чувствует, что Уральские холмы безнадежно истощены, что люди меньше поют. Тем не менее в финале повести нет безысходности. «Высокий чистый голос ребенка» заглушит «пение-мычание» поселкового дурачка Васики. «Не все потеряно», — подумает Башилов.

Приобщение читателя к изображаемой картине все новых «углов» и лабиринтов социальной вселенной, «тревожная» интонация привели к усилению условных приемов в позднем творчестве писателя, в частности, в повести «Лаз» и цикле рассказов «Сюр в Пролетарском районе».

В рассказе «Нешумные» Маканин поднимает тему Каина, предостерегает общество от человека, вернувшегося к своим архаическим истокам, превращающего себя в биологическую массу. Безымянные «двое» из рассказа «Нешумные» — не злы, у них «срединный характер», они «не загадочны», они обыкновенны. «Они честно выполняют порученное им, а большего, чем выполнять, увы, не умеют».

«Нешумные» сидят на собраниях деловых людей, в зале во время голосования могут сидеть часами, не вникая в то, о чем говорится, полагаясь на особый «язык» — «знак» со стороны «начальника с красным пьяненьким лицом». И когда он поворачивается к ним — «это знак, это как красный круг светофора: стоп («Стоп расслабленности — пора работать»)). В очерковом стиле, в натуралистических красках описана и «работа» — убийство и надругательство над трупом.

В цикле очевидны реминисценции с прозой Ф. Кафки.

Маканин расширяет и углубляет пространственный мир своей прозы, «идет зондом по вертикали». Он бесстрашен перед нелепым, искаженным, «постыдным». Это оправдано, как справедливо

отметит критик, «высшими целями постижения, осмысления, преодоления, исцеления»¹.

В повести «Лаз» — отклике Маканина на катастрофические сдвиги в русской жизни на рубеже 80—90-х годов — дана одна из версий человеческой судьбы в условиях социальной и духовной апатии. В современном литературоведении эта повесть В. Маканина рассматривается как «художественный код времени», как «заключительная глава огромного пунктирного эпического романа-хроники, объяввшего необъятное быстрое течение русского полувека от дней войны до дней свободы»². В повести автор использует условные формы изображения, создавая две симметричные вселенные, соединенные узким проходом, лазом, секрет которого знает лишь герой — «сорокасемилетний «книгочей», интеллигент в «лыжной шапочке».

В верхнем мире правит толпа, она подчинена слепому инстинкту, символизирует апокалиптического зверя, внушает страх. Толпа творит произвол, загоняет отдельного человека в стадо («Толпа затоптала парнишку», «в толпе погибло две сотни народу»). Улицы не освещены («пустые», «вымершие»). Слышен плач ребенка. «Лица в толпе жестки, угрюмы. Монолита нет — внутри себя толпа разная, и все это толпа, с ее непредсказуемой готовностью, с ее повышенной внушаемостью. Лица вокруг белы от гнева, от злобы. <...> Люди тесными, и они же — теснят». Ключарев с риском для жизни вместе с Олей может похоронить друга Павлова.

Обобщающим символом унижения человека становится «активный вор», «сидящий верхом на жертве и роющийся в ее карманах». В описании жизни наверху господствуют мрачные тона — холод, темень, кончается вода. Люди в страхе, интеллектуалы строят пещеру под землей. («Ключарев сможет открыть пещеру для себя и своей семьи на тот случай, если в домах жить станет невозможно, пещеру обнаружат и развалят «просто назло копавшему» (ориентация на архетип Апокалипсиса — строительство Ноева ковчега и Вавилонской башни — Бытие. Гл. 6, 7).)

Вторая данность — нижний мир, где много света, пищи, но «маловато кислорода», здесь тоже невозможно жить, герой с трудом через постоянно суживающийся лаз («дыра стала уже», «Как стиснулась горловина лаза») проникает сюда («повторяя тактику переползающих препятствие червей»), томимый «духовной жадой», чтобы пообщаться с товарищами по духу, вызывающими к культуре. В текст вкрапливаются реминисценции из Достоевского, Плато-

¹ Роднянская И. Незнакомые знакомцы. К спорам о героях Владимира Маканина // Новый мир. — 1986. — № 8. — С. 232.

² Марченко А. Гексагональная решетка для мистера Букера // Новый мир. — 1986. — № 8.

нова, Библии: «Возобновляется их разговор (о Достоевском. — *Авт.*), о нежелании счастья, основанного на несчастье других, хотя бы в малом <...>, и душа Ключарева прикипает к их высоким словам. Они говорят. Сферы духа привычно смыкаются над столиком. <...> Ключарев слышит присутствие Слова. Как рыба, вновь попавшая в воду, он оживает: за этим и спускался». Однако, что особо подчеркнуто автором, и в этом мире не все ладно: разговоры слишком абстрактны — «не хватает воздуха».

Маканин приводит множество бытовых подробностей, создающих в конкретном единстве образ времени. Это время безжалостно, прагматично, но отдельные люди, несмотря ни на что, стараются вести себя в соответствии с нормами морали, нравственности. Стиль писателя становится сухим, в нем отсутствуют патетические оценки, интонационный нажим. Герой пытается «задействовать ресурсы личности, растворенные в человеческой толпе», ищет возможность пробиться к человеческому сознанию, ищет слова, которые разделят толпу на людей, но толпа произносит лишь нечленораздельные звуки. Тема сознания в повести является основной. Символично и то, что сын Ключарева — четырнадцатилетний Дениска, горячо любимый отцом и матерью, сильный физически имеет отклонения в умственном развитии. Это отсылает мысли читателя к сквозной теме русской литературы XX века, к теме сознания, к андреевскому рассказу «Жизнь Василия Фивейского», в котором сын священника — «безумный идиот» — олицетворяет драму сознания, не оплодотворенного мыслью.

Финал повести — открытый, обнадеживающий. С одной стороны, сон уснувшего прямо на улице Ключарева не внушает надежд: герой шлет информацию через суживающийся лаз о том, что наступает темнота, просит свечи (библейский образ свечи актуализирует духовные истины — Мф., 5:14, 15), но вместо свечи ему через лаз пересылают *палочки для слепых* («когда наступит полная тьма, идти и идти, обстукивая «палкой тротуары»). С другой стороны, проснувшись, Ключарев отвергает страшный сон как «недоверие к разуму». Обобщенным символом утверждения человеческого в человеке является встреча Ключарева с «Добрым человеком в сумерках». («Он и разбудил Ключарева, этот прохожий. <...> Средних лет, с довольно длинными волосами, свободно падающими почти до плеч». Человек протягивает руку. «Вставайте, — повторяет он с терпеливой улыбкой. Рука теплая, прикосновение, которое остается с Ключаревым и после. Ключарев встает. — Да, — говорит он, потягиваясь. — Как стемнело. — Но еще не ночь, — говорит тот человек, опять же с мягкой улыбкой, которую Ключарев не столько видит, сколько угадывает в полутьме.») Облик прохожего напоминает облик Иисуса Христа, «белое домино», каким он

предстает на страницах романа А. Белого «Петербург». В этом фрагменте обнаруживается и самоцитирование: «заросший, с седыми космами, с огромным нательным крестом человек» упрощит в повести «Отставший» жестокого Федяича, мечтавшего заработать деньги на «необыкновенной глыбе малахита», не прогонять Лешку-маленького.

Название романа «Лаз» расшифровывается в пространстве повести как многозначная метафора, как душа, как поиск человеком пути к другому человеку, как «забвение разума».

Стиль в «Лазе» создает целый поток ассоциаций, подтекстов. Метафоричен здесь образ стола, который затем перейдет в повесть «Стол, покрытый сукном и с графином посередине». Слово «стол» многократно встречается в фрагментах текста, где Ключарев, спускаясь вниз, ведет с друзьями беседы за столом, ест («Они поставили столики, <...> спорят <...>. Два новых столика <...>. — Ты же голоден, поешь — говорят еще со всех сторон. <...> Сферы духа привычно смыкаются над столиком. <...> Ключарев рад, что Он *вместе* за столиком»). Стол в «лазе» выступает как многозначная метафора. За столом в кафе-клубе также манипулируют сознанием, пытаются «усреднить человека», обезличить, «убаюкать любовь к типу», «к образу», «облапошить», «обмануть». В кафе за столиком происходит социальный опрос об отношении к будущему. Несколько человек комиссии пытается выдать людям билет в будущее. «Растет холм возвращенных билетов». Безымянный человек «один из комиссии, превращается в оратора», страстно кричит вернувшим «билет в будущее»: «Опомнитесь!.. Будущее — это будущее! Ведь вы всю свою жизнь ели и пили на чьих-то слезах и на чьей-то крови. <...> Да каким бы ни было будущее, вы уже сейчас спите, едите, пьете на тыщах тыщ слезинок младенцев, вы уже запятнаны, <...> Берите же свои билеты, смиритесь! <...> Это уже ваше, <...> ваше будущее».

В повести «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» исследуется сквозная тема маканинского творчества — тема сознания, манипулирования им. Здесь ощутим «принцип наложения» совпадений, «просвечиваний одного сюжета сквозь другой», характерный для творчества Маканина. Дальнейшее развитие получают социальные характеристики, прозвучавшие в «Лазе» («несколько человек комиссии», которые «убеждают входящих дядей верить, объясняют, настаивают, чуть ли не всовывая билеты им в карман»; безымянный «один из комиссии», превратившийся «на глазах в оратора»).

Действующими в повести лицами выступают «*социально яростный*» («в быту он добр, носит фамилию Аникеев, обычен»), «*секретарствующий молодой волк*», «*секретарь-протоколист*», «*бывший партиец*», «*партиец*» и др. Они сидят за сто-

лом, на общественных началах ведут судилище, и подсудимый ощущает полную зависимость от чуждых ему людей, навязывающих ему свою волю, пытающихся превратить человека в «фигуру», в управляемый винтик. Так, *партиец* вступает в разговор «от лица людей», если «вдруг случается недожим», с «нажимом и властью» («Мы же не судьи — мы хотим *помочь*. <...> Мы хотим узнать ход *ваших* мыслей»). За столом не ведется дружеская беседа, не слышится «присутствие Слова» (переключки с повестью «Лаз»). Комиссия пытается «уловить *протуберанцы* *вашего* *недовольства*». «Графин на *столе*» разделяет обычного человека и «спрашивающих» («заставляя тебя их признать и испытывать волнение»). Явно метафорический язык Маканина несет большую смысловую нагрузку. Писатель рассматривает данную ситуацию как архетипическую для человека, испытывающего в течение веков метафизическое давление коллективного ума.

Важное место в художественном мире Маканина занимает рассказ «**Кавказский пленный**», в котором нашли отражение проблемы не только сегодняшней жизни — война на Кавказе, — но и «вечные» темы: тема свободы и несвободы выбора, ответственности за свой выбор, отношения к женщине, соучастия в зле, тема истинных и ложных ценностей, истинной красоты. В рассказе постоянно реминисцируется фраза Достоевского — «*красота спасет мир*», выделенная автором курсивом. Герой рассказа Рубахин, «отслуживший свое», каждый раз собирающийся навсегда уехать домой («в степь за Доном»), остается воевать на Кавказе, он хочет понять — что же собственно красота гор хочет ему сказать, зачем окликает («И что здесь такого особенного? Горы?») — проговорил он вслух, с озленностью не на кого-то, а на себя <...> да и что интересного в самих горах? <...> Он хотел добавить: мол, уже который год! Но вместо этого сказал: «Уже который век!»). Монолог героя очень важен в семантическом плане. Автор обращает внимание читателя и на место «кавказской темы» в русской литературе, побуждает вспомнить и «Кзаки» Л. Толстого, и «Валерик» М. Лермонтова, с болью говорит о неспособности человека жить в гармонии с собой, с естественным законом жизни, с природой, с ее красотой. «Солдаты, скорее всего, не знали про то, что *красота спасет мир*, но что такое красота, оба они, в общем знали. Среди гор они чувствовали красоту (красоту местности) слишком хорошо — *она* пугала».

Красота гор пугает солдат, потому что на войне они гибнут... Война изображена писателем, как странная, «вялая», страшная война, где солдаты не знают, за что воюют, а их противники в слепом фанатизме тоже не могут этого объяснить. Это война бартера, здесь меняют оружие на хлеб, пленных на пленных. В системе об-

разов рассказа важную роль играют образы «всесильного» подполковника Гурова и Алибекова, выторговывающего оружие.

«Красота пугала» — смысл этой странной фразы расшифровывается в ходе повествования. В натуралистических красках, в сухих, емких фразах изображена смерть русского паренька, ефрейтора Бояркова, любившего музыку, любившего уединяться, лежа где-нибудь в обнимку со своим стареньким транзистором. Тело Бояркова обнаруживают Рубахин и его друг Вовка-стрелок. «Раздвигая высокую траву, они ищут тело. <...> Тело Бояркова привалено двумя камнями. Обрел смерть». Краткими, точными фразами, языком, отвечающим теме, описывается и смерть пленного чеченца, «очень красивого юноши». «Юноша не сопротивлялся Рубахину. <...> И как же расширились его глаза, пытавшиеся в испуге обойти глаза Рубахина и — через воздух и небо — увидеть своих! Он открыл рот, но ведь не кричал. <...> Но вторая рука Рубахина, опустившая автомат на землю, держала ему и приоткрытый рот с красивыми губами, и нос, чуть трепетавший. «Н-ны» — хотел что-то досказать пленный юноша, но не успел. Тело его рванулось, ноги напряглись, однако под ногами уже не было опоры. <...> Той рукой, что обнимала, Рубахин, блокируя, обошел горло. Сдавил, красота не успела спасти».

Темы курсовых и дипломных работ

1. Концепция человека в художественном мире В. Маканина.
2. «Картотека типов» в прозе В. Маканина и Ю. Трифонова (на материале одного или нескольких произведений: «Гражданин убегающий», «Антилидер», «Человек свиты», «Отдушина», «Обмен», «Долгое прощание», «Другая жизнь» и др.).
3. Повесть В. Маканина «Отдушина» и повесть Ю. Трифонова «Обмен». Проблема типологических связей.
4. Повесть В. Маканина «Предтеча» в контексте творчества писателя.
5. Проблематика, своеобразие стиля повестей В. Маканина «Лаз», «Стол, покрытый сукном и с графином посередине».
6. Рассказ В. Маканина «Кавказский пленный» в контексте современной прозы.
7. Приемы создания образа героя в прозе В. Маканина.
8. Литературные, библейские реминисценции и их функция в повести В. Маканина «Лаз».
9. Тема человека и природы в прозе В. Маканина.
10. Приемы авторской оценки происходящего в прозе В. Маканина.
11. Гуманистическая традиция русской литературы в прозе В. Маканина.
12. Творчество В. Маканина в контексте современной прозы.

Литература

Агеносов В. В. Феномен жизни: Современная «городская проза» // Агеносов В. В., Маймин Е. А., Хайруллин Р. З. Литература народов России. — М., 1995.

Аннинский Л. Структура лабиринта. Владимир Маканин и литература «серединного» человека // Маканин В. Избранное. — М., 1987.

Бондаренко В. Время надежд // Звезда. — 1986. — № 8.

Генис А. Прикосновение Мидаса: Владимир Маканин // Звезда. — 1997. — № 4.

Марченко А. Запах своей тропы // Маканин В. Отставший. Повести и рассказы. — М., 1988.

Роднянская И. Незнакомые знакомцы // Новый мир. — 1986. — № 8.

Иосиф Бродский

(1940—1996)

Поэт, эссеист, критик, переводчик, драматург, Нобелевский лауреат (1987) Бродский — продолжатель линии русской поэзии, идущей от «высокого модернизма» серебряного века, прежде всего от акмеизма. Вобрав в себя традиции английской метафизической поэзии XVII века (Джон Донн), русской философско-медитативной лирики XIX столетия (Евгений Баратынский), английской (Уистен Оден) и американской (Роберт Фрост, Томас С. Элиот) поэзии XX века, а также наследия таких разных поэтов, как О. Мандельштам и М. Цветаева, А. Ахматова и Б. Пастернак, его творчество предопределило многие пути новейшей русской поэзии. Бродский обновил жанровую парадигму русской поэзии, привнес в нее заметную «англосаксонскую» струю (в метрике, синтаксисе, да и в тематике), выступил новатором стиха. Он пришел в поэзию со своей, уникальной, с первых строк узнаваемой интонацией, что, как правило, является признаком большого таланта.

Творческая биография. Иосиф Александрович Бродский родился 24 мая 1940 года в Ленинграде, в интеллигентной семье (отец в годы войны был военкором, затем — фотокорреспондентом ТАСС и газеты «Известия», мать — бухгалтер и переводчик). Обычным путям большинства сверстников он предпочел свой — не закончив 8 класса, оставил среднюю школу; поменял более 10 профессий: работал фрезеровщиком на заводе, был кочегаром, матросом, прозектором в морге, участвовал в геологоразведочных экспедициях (в Якутии, на Тянь-Шане, в Казахстане, на Белом море) и др. Эрудиция Бродского, широта и глубина его познаний в области мировой культуры, свободное владение несколькими европейскими языками — прежде всего результат постоянного самообразования, не прекращавшегося до последних дней.

Писать стихи Бродский стал, по собственному признанию, в 16 лет; творческий путь начинал в кругу сплотившихся вокруг А. Ахматовой молодых поэтов — Евгения Рейна, Дмитрия Бобы-

шева, Анатолия Наймана, а также близких к ним Александра Кушнера, Владимира Уфлянда и др. Сама поэтесса называла первых четырех (включая Бродского) «волшебным хором» и «аввакумовцами», а за глаза ее окружение дразнили «ахматовскими сиротами». «...Каким-то невольным образом вокруг нее всегда возникало некое поле, в которое не было доступа дряни, — впоследствии вспоминал об Ахматовой Бродский. — И принадлежность к этому полю, к этому кругу на многие годы вперед определила характер, поведение, отношение к жизни многих — почти всех — его обитателей. На всех нас, как некий душевный загар что ли, лежит отсвет этого сердца, этого ума, этой нравственной силы и этой необычайной щедрости, от нее исходивших»¹.

Сам поэт предпочитал говорить больше о человеческом, чем о собственно творческом влиянии на него Ахматовой. Впрочем, исследователи указывают на общую для обоих авторов склонность к точным и подробным описаниям пространства, в котором существует лирический герой, на характерные для обоих трагически-исповедальные интонации, а также на структурную и ритмическую разноплановость многих их стихотворений. Роднят Бродского и Ахматову и акмеистские истоки их творчества: внимание к вещи в ее связи с человеком, к вещному миру, отразившемуся в человеческом восприятии, психологической выразительности того, что О. Мандельштам называл «утварью». Так, в принесшей Бродскому широкую известность «**Большой элегии Джону Донну**» (1963) смертный сон героя оборачивается сном бытия, который концентрическими кругами охватывает все — от ближайших к нему предметов до мироздания в целом:

Джон Донн уснул. Уснуло все вокруг.
Уснули стены, пол, постель, картины. <...>
Уснули стены, арки, окна, все. <...>
Джон Донн уснул. И море вместе с ним. <...>
Господь уснул. Земля сейчас чужда².

Иначе говоря, именно человек, его сознание, его восприятие мира являются «мерой» всех вещей в ранней лирике Бродского; для поэта на протяжении всего творчества характерно, нередко парадоксальное, но все-таки приятие мира «во всей совокупности красот и безобразий» (*С. Городецкий*), о котором говорили в свое время акмеисты.

Многие современники поэта, как и он сам, отказавшись от открытого противостояния режиму, при этом уходили и от сотрудни-

¹ Цит. по: *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. — М., 1998. — С. 256.

² Все цитаты стихотворных произведений И. Бродского даются по изданию: *Бродский И.* Соч. В 4 т. — СПб., 1992—1995.

чества с ним, выбирая род деятельности, избавлявший от необходимости идти на компромисс с совестью. Членство в профсоюзе Союза писателей (но не в самом Союзе) позволило Бродскому заниматься переводческой деятельностью, однако не спасло его от преследований: 2 февраля 1964 года по обвинению в тунеядстве он был арестован, подвергнут психиатрической экспертизе и приговорен к высылке на 5 лет с привлечением к физическому труду. Процесс над Бродским носил откровенно инсценированный характер и вызвал бурю возмущения среди интеллигенции в СССР и за границей. Ссылку Бродский отбывал в деревне Норенской Архангельской области, но, благодаря заступничеству А. Ахматовой, С. Маршака, Д. Шостаковича, К. Чуковского, ряда зарубежных деятелей через полтора года был освобожден.

Стихи *первого периода творчества* И. Бродского — сдержанно оптимистичны и даже романтичны («Пилигримы»); они обладают особым рода музыкальностью: сбивчивый, но стремительный ритм многих из них находит свое отражение и в образной структуре стихотворений, пронизанных мотивами движения, мелькания предметов — вплоть до размывания их контуров («Ты поскачешь во мраке...»).

Эти мотивы отличают художественную структуру и одного из самых известных стихотворений первого периода — «Рождественский романс»:

Плывет в тоске необъяснимой
пчелиный хор сомнамбул, пьяниц.
В ночной столице фотоснимок
печально сделал иностранец,
и выезжает на Ордынку
такси с больными седоками,
и мертвецы стоят в обнимку
с особняками.

Стихотворение в сжатом виде уже содержит многое из того, что станет потом важнейшей составляющей поэтического мира И. Бродского. Точная датировка произведения (28 декабря 1961 года) располагает его действие между двумя важными праздниками: религиозным (католическое Рождество в ночь на 25 декабря) и светским (Новый год). Упоминание сочельника (канун Рождества), который «ночной пирог несет... над головой» (скорее всего, имеется в виду луна), звезды Рождества («ночной кораблик негасимый»), само название стихотворения — все это заставляет видеть в нем первое из произведений Бродского, задавших очень интересную авторскую традицию, о которой сам поэт рассказал С. Волкову: «Когда-то у меня была идея — каждое Рождество писать по стихотворению. И, как правило, когда приближается Рож-

дество, я начинаю обо всем этом подумывать»¹. С другой стороны, в стихотворении дважды упоминается Новый год, и видимо, в нем отразилась как раз предпраздничная суета столичной жизни. Безусловно, в произведении речь идет о Москве: Александровский сад, раскинувшийся рядом с Кремлем, с его «кирпичным насадом», улица Ордынка, «мгла замоскворецкая». Однако за образами одной столицы смутно сквозит образ другой — Ленинграда, а точнее Санкт-Петербурга. По глубокому замечанию О. Лекманова, «Ночная Москва, какой она предстает в стихотворении Бродского, <...> чрезвычайно напоминает Петербург, каким он изображался создателями петербургского мифа — Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Андреем Белым... Почти прямой цитатой из Достоевского выглядит строка о «желтой лестнице печальной» из четвертой строфы «Рождественского романа»². Тому же исследователю принадлежит и еще одно важное наблюдение: до 1918 года Александровским назывался нынешний Адмиралтейский сад в Петербурге. Да и желтый цвет — цвет не только «лестницы печальной», но и «розы желтой», и «меда огней вечерних», и «такси» — цвет из палитры художников, живописующих этот призрачный город («к зловещему дегтю подмешан желток» — так писал о нем О. Манделштам). Ведь желтый — цвет измены, разлуки, непостоянства. Недаром «необъяснима» и тоска, пронизывающая город: это, может быть, самый мистический, метафизический из всех русских городов, поскольку не позволяет удовлетвориться своим существованием, слишком уж зыбким и призрачным. Его призрачность передается и финальной *анафорой* «как будто»:

Твой Новый год по темно-синей
волне среди шума городского
плывет в тоске необъяснимой,
как будто жизнь начнется снова,
как будто будут свет и слава,
удачный день и вдоволь хлеба,
как будто жизнь качнется вправо,
качнувшись влево.

В этих строчках звучит именно «тоска», а не «надежда» или «вера»: тоска по почти невозможному, причем сам предмет этого томления, условно говоря, постепенно «снижается» от «начатой заново жизни» (может быть, синонима Воскресения) и света (духовной субстанции) — через славу (предел земных мечтаний) — к вполне по-человечески понятным «удачному дню» и «вдоволь хлеба». Те-

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. — С. 242—243.

² Лекманов О. О луне и реке в «Рождественском романе» // Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. — СПб., 2000. — С. 248.

ма «земных радостей» воплощается еще и в сквозном образе «меда», отсылающего нас, помимо прочего, к эпиграфу поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри» — к библейскому «Вкушая, вкусих мало меда, и се аз умираю» (1-я Книга Царств, гл. 14) — и к контексту самой романтической поэмы о юноше-беглеце, так и не обретшему желанной свободы. Поэтому «сомнамбулы» и «пьяницы» — искатели земных радостей названы «пчелиным хором». Да и халва («и пахнет сладко халвою») благодаря восточной поговорке «сколько ни говори «халва», слаще во рту не станет» ассоциативно связана с мыслью о тщетности надежд или о пустых обещаниях.

Значим еще один мотив стихотворения: «как будто жизнь качнется вправо, / качнувшись влево». При желании в нем можно распознать политический подтекст: именно «левый» переворот привел к тому, что Петроград уступил Москве статус столицы, а затем стал Ленинградом. Но, скорее всего, это только одно из возможных объяснений. Нам же важнее, что мифопоэтическая оппозиция «левое / правое» традиционно соотносится с парами «ложное / истинное», «злое / доброе», «дьявольское / божественное» и т. п. Другими словами, «жизнь, качнувшаяся вправо», — это жизнь настоящая, восстановившая свой подлинный ход после временной «порчи». Но союз «как будто» ставит под сомнение подобную возможность, впрочем, и не отрицая ее.

Все образы стихотворения собираются вокруг двух полюсов, заданных оппозицией «изменчивость / неизменность». Текучесть времени, вечная смена дней, лет, эпох передаются через обилие в стихотворении «текучих» образов: «плывут» «кораблик негасимый», толпа, «певец печальный», «поезд новобрачный», «холодный вечер», наконец, «Новый год» плывет «по темно-синей волне»; «льется мед огней вечерних», и даже жизнь качает как «кораблик». Однако эта «текучесть», изменчивость нейтрализуется тем, что, в сущности, прошлое и настоящее легко перетекают друг в друга, сливаются, утрачивая различия.

Архангельская ссылка — важнейший рубеж в творчестве Бродского — обозначила собой *второй период творчества*: его лирика становится более сдержанной, медитативной, эмоциональная приподнятость сменяется спокойным рассуждением. Вместо мира, стремительно движущегося вокруг наблюдателя, движется теперь лишь созерцающий предметы зрачок, словно вырывающий предметы из пространства и располагающий их в произвольном порядке:

Итак — улыбка, сумерки, графин,
вдали буфетчик, стискивая руки,
дает круги, как молодой дельфин
вокруг хамсой наполненной фелюги.

Квадрат окна. В горшках — желтофиоль.
Снежинки, проносящиеся мимо...
Остановись, мгновенье! Ты не столь
прекрасно, сколь ты неповторимо.

(«Зимним вечером в Ялте», 1969)

Устойчивые темы этого периода — одиночество, отсутствие ответа, контакта на всех уровнях («Сумев отгородиться от людей...», «Postscriptum»). Поэт по-пушкински стремится скорее задавать вопросы, а не отвечать на них и не ставить последней точки, обрывая мысль: его произведения нередко завершаются знаками вопроса, как, например, стихотворение 1966 года «Остановка в пустыне»).

Сегодня ночью я смотрю в окно
и думаю о том, куда зашли мы?
И от чего мы больше далеки:
от православья или эллинизма?
К чему близки мы? Что там, впереди?
Не ждет ли нас теперь другая эра?
И если так, то в чем наш общий долг?
И что должны мы принести ей в жертву?

По крайней мере семь стихотворений носят название «Отрывок», а пять — тавтологичное «Неоконченный отрывок». Наиболее характерное произведение для этого периода — большое стихотворение «Горбунов и Горчаков» (1968): оно написано в форме напряженного диалога двух героев — пациентов психиатрической клиники, причем, как можно понять, воплотивших в себе раздвоенное сознание лирического героя произведения, одна часть сознания которого контролирует другую. Интересно и то, что носящий аристократическую фамилию Горчаков — наследник и носитель многовековой культуры, тогда как его оппонент — типичный представитель маргинализованной интеллигенции 50—60-х годов, не приемлющей никакого насилия и даже в формах высокой культуры усматривающей попытку подавления личности.

Особая тема, с этого времени ставшая одной из ведущих в творчестве Бродского, — взаимоотношения поэта и тирана, человека и Империи («Письмо генералу Z», «Конец прекрасной эпохи» и др.). Современность зачастую осмысливается поэтом через призму Античности («Письма римскому другу (Из Марциала)», «Одиссей Телемаку»), а позднее и восточного Средневековья («Письма династии Минь»). Поэт и империя равно принадлежат истории и потому имеют равные права во времени, но не равные возможности — эта мысль так или иначе будет варьироваться в стихотворениях Бродского. Важно для него и то, что империя — это всегда попытка

жесткого структурирования социального пространства, «торжество геометрии» не только в архитектуре городов, но и идеологии, и потому поэт, сам будучи «сыном гармонии», при этом инстинктивно отталкивается от имперской упорядоченности всего и вся, начиная играть в ней роль деструктивного элемента.

О том, какие изменения произошли в этот период и в поэтике, и в мироощущении Бродского, дает наглядное представление стихотворение «**1 января 1965 года**», написанное в ссылке, так же, как и «Рождественский романс», посвященное «рождественской» тематике. Первые же его строки отсылают читателя к евангельской истории поклонения волхвов младенцу Иисусу Христу и к самой традиции приносить под Рождество детям подарки; вновь, как и в стихотворении «Рождественский романс», сталкиваются два календаря — церковный и светский. Исходный смысловой посыл стихотворения пессимистичен: подчеркивается одиночество и богооставленность лирического героя. В стихотворении словно отсутствует свет — и свет звезд, и свет задутой героем свечи, «Поскольку больше дней, чем свеч, / сулит нам календарь». Видимо, возраст мешает герою, словно ребенку, верить в Рождественское чудо: признаком этого является и «пустой чулок», куда детям ночью кладут подарки, и убежденность, «что поздно верить чудесам», и сама скупость, вынуждающая героя экономить на освещении. Он слышит лишь «ветра сиплый вой» — символ вселенского хаоса, враждебного жизни, видит лишь потолок над своей головой. Можно сделать вывод, что «1 января 1965 года» — стихотворение о взрослении, осознании поэтом незыблемых законов бытия.

Но, вероятно, самое безнадежное в этом стихотворении — настойчиво звучащий мотив *повторения*: вой ветра слышен «как встарь», сам напев грусти — «Он повторяется. И пусть. / Пусть повторится впредь. / Пусть он звучит и в смертный час». Циклическая модель времени здесь связана не с идиллическим хронотопом, наоборот, она заставляет вспомнить традиции русского символизма, для которого повторяемость событий («замкнутый круг») означала отсутствие духовной перспективы и возможности обновления жизни (вспомним стихотворение А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...»: «Живи еще хоть четверть века — / Все будет так. Исхода нет»). Не случайно и название стихотворения: календарная дата, состоящая из мертвых цифр, которые обозначают наступление Нового года, словно подчеркивает, что этот праздник — лишь звено в цепи ему подобных, штрих на временной шкале. К тому же выбранная дата — дата праздника не религиозного, а светского, безблагодатного, лишённого того высокого духовного смысла, которым обладает христианское Рождество: по сравнению со стихотворением «Рождественский романс» этот перенос в названии

смыслового акцента на светский календарь также весьма показателен.

Однако грусть героя имеет и обратную сторону — ведь она свидетельствует о том, что человек не готов смириться с безнадежностью. Что-то заставляет его «порой вдаль смотреть», и не случайно упомянута «благодарность уст и глаз». Глаза связаны со способностью созерцать окружающий мир, уста же — с даром слова, в том числе и слова поэтического. И если ребенок принимает дары от огромного и заманчивого мира, то взрослый человек — сам становится «чистосердечным даром», возвращает миру полученное от рождения с благодарностью за дарованную ему жизнь, в том числе и стихами. Ведь радость дара (в отличие от отношений «обмена») в том и состоит, что дар — бескорыстен: ты не требуешь ответного вознаграждения, счастлив самой возможностью отдать. А бескорыстие — это удел высоких душ, в нем очень много от самоотречения, духовного подвига. Таким образом, отказавшись требовать от жизни благ, человек приносит ей в дар себя, обретая, наконец, подлинный смысл своего существования. Потому и раздвигается пространство, взгляд уже не упирается в потолок, преодолевая материальность окружающего мира: «И взгляд подняв свой к небесам, / ты вдруг почувствуешь, что сам / — чистосердечный дар». Интересен ритм этого стихотворения: самые пессимистические его мысли выражены короткими предложениями. Произведение приобретает достаточно жесткий, энергичный ритм, противоречащий, на первый взгляд, его меланхолическому настроению, за счет параллельной рифмовки, связывающей по три строки восьмистишия, а также за счет мужских клаузул.

Даже если отказать стихотворению «1 января 1965 года» в религиозности, нельзя не признать — оно пронизано чувствами отнюдь не приземленными, устремлено «вдаль» и «к небесам», прочь от бессмыслицы и безнадежности. Оно полно веры, просто эта вера рождается в самом человеке в результате его духовного опыта, а не наследуется и не перенимается им. И потому говорить о пессимизме Бродского, о беспросветности его стихотворений, наверное, преждевременно. Наоборот, сам того не желая, поэт указывает выход из бездны отчаяния или уныния к свету. Поэзия становится тем высоким служением, которое несет человек, отдавая миру долг за подаренное ему чудо жизни.

К концу 60-х годов творчество Бродского приобретает широкую известность как в стране, так и за рубежом главным образом благодаря самиздату, поскольку, за исключением четырех стихотворений в альманахе «День поэзии» и ряда переводов, на родине поэт официальных публикаций не имел. В США тем временем вышло уже два его сборника — «Стихотворения и поэмы» (1965) и «Остановка в пустыне» (1970), заметно осложнившие и без того непросто-

тые отношения их автора с властью. В результате 4 июня 1972 года Бродский был вынужден навсегда покинуть свою страну.

Третий, эмигрантский период творчества поэта знаменовал усиление наметившихся еще в предшествующий период тенденций. Саму эмиграцию Бродский воспринял в традициях романтической поэзии — как изгнание. Сам он не любил подобных параллелей ввиду их очевидности (а очевидность для поэта всегда была подозрительна из-за возможности впасть в банальность). Однако для многих, как и для него самого, свойственно было сопоставлять свою судьбу с судьбой еще двух великих поэтов-изгнанников, долгие годы проведших вдали от родины, — Публием Овидием Назоном и Данте Алигьери. Лирика Бродского все более охладевает. словно ястреб, герой одного из его стихотворений, оторвавшийся слишком далеко от земли, поэт выталкивается логикой своего таланта «...В черт те что. Все выше. В ионосферу. / В астрономически объективный ад / птиц, где отсутствует кислород, / где вместо проса — крупа далеких / звезд» («Осенний крик ястреба»). В поисках хоть каких-то закономерностей в этом мире Бродский обращается к геометрии, к абстракциям, однако такая схематизация мира оказывается губительной для жизни и для индивида, вся сложность психической жизни личности упрощается до нехитрого набора инстинктов, кипящих под покровом многообразия «духовной жизни» («Посвящается Чехову»). На напряжении между жесткой структурой и хаосом держится образная система позднего Бродского («То не Муза воды набирает в рот...», «Вечер. Развалины геометрии...»).

По меткому замечанию одного из критиков, если вся предшествующая русская поэтическая традиция приучала читателя к тому, что «Поэт в России — больше чем поэт» (*Е. Евтушенко*), то для Бродского он «Less than one» — «**Меньше единицы**»: так назывался сборник англоязычных эссе Бродского, признанный в 1986 году лучшей литературно-критической книгой года в Америке. Именно язык в своей основной функции — речи — представляет собой «видовую цель» человека, а поэт, как скажет Бродский в своей Нобелевской лекции, «есть средство существования языка». Для Бродского не язык — инструмент поэта, а сам поэт является его инструментом: «Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку. Начиная стихотворение, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится, и порой оказывается очень удивлен тем, что получилось, ибо часто получается лучше, чем он предполагал, часто мысль заходит дальше, чем он рассчитывал».

Цикл «**Часть речи**» (1975—1976) дает отчетливое представление о том, какие процессы в это время происходят в художественном мире поэта. Исходной точкой лирического высказывания во вре-

мени и в пространстве становится первое стихотворение «Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...», где сама датировка «надцатого мартабря» отсылает к «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя. В мире, как и в памяти, вместо вещей и людей появляется все больше зияющих пустот: «...да пустое место, где мы любили» («Ты забыла деревню, затерянную в болотах...»). Устойчивы здесь только схемы, скелеты, кристаллические решетки: «Человек страшней, чем его скелет» («Это ряд наблюдений. В углу тепло...»). Хоть какое-то проявление чувств, эмоциональные движения сменяются безразличием: «...неохота вставать. Никогда не хотелось» («Темно-синее небо в заиндевевшей раме»). Единственное, где человек еще способен найти себя, — это его память и его язык, который своими грамматическими законами упорядочивает реальность, придает ей осмысленность, закономерность, целесообразность: «За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра, / Как сказуемое за подлежащим» («Деревянный лаокоон, сбросив на время гору с...»). Вообще «...От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи» («...и при слове «грядущее» из русского языка...»).

В этой фразе выражено понимание поэта, что единственное, в чем человек остается на земле, — это в слове, зароненном им в чужую память, будь то слово стиха или слово любви: все остальное подвластно времени. Язык для поэта — стихия, противоположная и разрушительному действию времени, и небытию:

Страницу и огонь, зерно и жернова,
секиры острые и усеченный волос —
Бог сохраняет все; особенно — слова
прощенья и любви, как собственный свой голос.

(«На столетие Анны Ахматовой», 1989)

Из такого отношения к слову, к языку проистекает подлинно рыцарское служение Бродского поэзии. В эмиграции он не только продолжает активную творческую деятельность, выпустив около десятка оригинальных сборников стихотворений на родном языке, среди которых такие известные книги, как «Конец прекрасной эпохи» (1977), «Римские элегии» (1982), «Новые стансы к Августе» (1983), «Урания» (1987) и др. Он пишет стихи и на английском языке — опыты, которые встретили самые полярные оценки, от восторженных (Айрис Мердок) до резко негативных (Джон Апдайк), выступает как критик, охотно отзывается на просьбы написать предисловия к сборникам понравившихся ему стихов. Для западного читателя Бродский — столь же великий поэт, сколь и крупный эссеист, автор таких работ, как «Путешествие в Стамбул» (1977), «Об одном стихотворении» (филигранный разбор стихотворения М. Цветаевой «Новогоднее», эталон вдумчивого прочтения

лирического произведения, 1981), «Полторы комнаты» (воспоминания о ленинградской юности поэта, 1985), «Набережная неисцелимых» (признание в любви Венеции, 1992) и др. Незадолго до смерти в США выходит новая книга эссе Бродского «On grief and reason» («О печали и разуме»). Он пробует себя и в драматургии — пишет пьесу «Мрамор» (1982), действие которой разворачивается во «втором веке после нашей эры», а также одноактную пьесу «Демократия!» (1990).

Вынужденный преподавать русскую и мировую литературу в ряде американских колледжей, Бродский и здесь был предельно требователен к своим студентам, приобщая их к вершинам мировой поэзии, уча читать и понимать стихи. Уже после получения Нобелевской премии (1987) и звания американского поэта-лауреата, а также почетной должности главного библиотекаря Конгресса США (1991), он поразил мир неслыханной инициативой популяризации поэзии, суть которой — в повсеместной продаже дешевых изданий поэтических книжек вместе с товарами повседневного спроса, помещении стихов в виде наружной рекламы, в вагонах метро и т. п.

Четыре инфаркта ослабили сердце поэта: 31 января 1996 года Бродский умер. Прах поэта по его завещанию был захоронен в Венеции.

Впрочем, тема подведения итогов возникла в творчестве Бродского задолго до его смерти, что также, возможно, связано с наследованием им акмеистского стремления к осмыслению своей жизни в контексте исторической эпохи, с которой поэта связала судьба. В этом контексте показательным стихотворением «Я входил вместо дикого зверя в клетку...», относящееся к эмигрантскому периоду творчества Бродского. Оно во многом носит итоговый характер. Созданное в день 40-летия автора, 24 мая 1980 года (т. е., как и рассмотренные выше, написано к определенной дате), это стихотворение вобрало в себя целый ряд значимых и для данного периода, и для всего творчества поэта мотивов. Лирический герой стихотворения — человек, судьба которого одновременно неординарна и типична для XX века. В ней были нищета («надевал на себя что сызнава входит в моду», т. е. было настолько немодным, что вновь оказывалось в поле внимания щеголей)¹, нелегкий физический труд («сеял рожь, покрывал черной телью гумна»), странствия («я

¹ Возможно и иное понимание этой строчки: так, Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий полагают, что герой в данном случае предстает как «франт, зависимый от колебаний вкуса» (*Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Поэзия Иосифа Бродского // Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. В 3 кн. В конце века (1986—1990-е годы). — М., 2001. — Кн. 3. — С. 137).*

слонялся в степях», «с высоты ледника я озираю полмира»), испытания («трижды тонул, дважды бывал распорот»), заключение («выжигал свой срок и кликуху гвоздем в бараке»), изгнание («жрал хлеб изгнанья, не оставляя корок»). Лирический герой — индивидуалист: это подчеркивается и неоднократно повторяемым местоимением «я», и его одиночеством («Из забывших меня можно составить город»), и отстраненной позицией по отношению к миру, за которой угадывается традиционный конфликт «поэта» и «толпы» («обедал черт знает с кем во фраке», «С высоты ледника я озираю полмира» и др.).

Несмотря на кажущуюся простоту данного стихотворения, каждый его образ имеет несколько глубинных подтекстов, уводящих не только к биографии автора, но и к общекультурным смысловым пластам. Так, первая строчка («Я входил вместо дикого зверя в клетку»), намекая на реальную историю заключения поэта, заставляет вспомнить давнюю традицию перевозить особо опасных заключенных в клетке. В русской истории такой участи удостоился, к примеру, Емельян Пугачев — бунтовщик, государственный преступник. Этот подтекст отсылает к важнейшей для Бродского теме «поэт и империя», вскрывая характер конфликта автора с государством. Третья строчка («жил у моря, играл в рулетку») столь же многогранна. Известна страсть Бродского к морю, вообще к воде: он всегда старался поселиться поближе к водной стихии, был зачарован Венецией. Море — расхожий образ в поэзии, особенно романтической, стал одним из важнейших и для поэзии Бродского, что требует отдельного и очень обстоятельного разговора. Образ рулетки смежен с темой судьбы, игры с судьбой, в том числе и игры смертельной («русская рулетка»); вспомним также, что заядлым игроком в рулетку был Ф. М. Достоевский. К творчеству этого писателя отсылает и следующая строчка («обедал черт знает с кем во фраке»). Фрак — признак респектабельности, солидности: поэту в силу его положения действительно не раз приходилось находиться в обществе значительных лиц. Однако поминание черта, возможно, намекает на те диалоги-борения со своим темным двойником, которые приходилось вести Ивану Карамазову в романе «Братья Карамазовы». Строчка «С высоты ледника я озираю полмира» задает опять же традиционную для романтизма позицию поэта над миром, причем существенно здесь слово «ледник»: оно перекликается с общей эмоциональной сдержанностью поздней лирики Бродского, в которой стихия переживания скована жесткой логикой размышления. Если вода — символ жизни, времени, стихии (ср.: «жил у моря»), то ледник (образ, который вовсе не обязательно понимать буквально) — замерзший водяной поток, чье движение практически незаметно глазу.

«Водяная» тема продолжена и строчкой «и не пил только сухую воду». «Сухая вода» — *оксюморон*, обозначающий нечто невозможное, и потому само выражение можно понимать и как «пил все, что можно пить». У слова же «пить» в русском языке очень богатое смысловое поле: в него входит и «жизнь», и «вино», и «участь», и «горе», и многое другое. Каждый из этих смыслов добавляет свой подтекст стихотворению, но один из важнейших среди них — как много выпало на долю героя Бродского. Еще один сквозной образ, образующий очень важную смысловую пару с предыдущим, это образ хлеба. Герой «сеял хлеб, покрывал черной толью гумна». Образ сеятеля восходит к евангельской притче о сеятеле (Мф., 13:4), преломившийся, в частности, в стихотворении А. С. Пушкина «Свободы сеятель пустынный...». Сеятель — пророк, несущий зерна истины, хотя не все из этих зерен дают свои плоды: все зависит от того, на какую почву они упадут. Гумно (ток) — настил для обмолота зерна — обращает читателя к мотиву собранного урожая. Завершение же этот мотив находит в образе «хлеба изгнания»: вместе со строчкой «Бросил страну, что меня вскормила», этот образ — аллюзия на хрестоматийное стихотворение А. Ахматовой «Не с теми я, кто бросил землю...»¹.

Известно, что многие поэты, чье творчество сложилось в русле акмеизма, отказались от возможности эмигрировать, будучи убеждены в бессмысленности и даже безнравственности попытки обмануть судьбу, в невозможности жить вне своей эпохи и за пределами родной страны: «Попробуйте меня от века оторвать! — / Ручаюсь вам, себе свернете шею!» — писал О. Мандельштам². Оба поэта осмысливают свой отказ от эмиграции еще и в христианских категориях добровольной жертвы и смирения перед судьбой. Однако И. Бродский воспринимает свое изгнание иначе, видя в нем естественное продолжение того, что претерпел он на родине. Более того, если Ахматова говорила о невозможности оставить родную землю «на растерзание врагам», то, судя по судьбе лирического героя, именно он оказался не просто лишним в родной стране, но враждебным для нее.

Мотив сдержанности находит свое завершение в строчках «Позволял своим связкам все звуки, помимо воя; / перешел на шепот». Поэзия «шепота» для Бродского противоположна традиции поэзии «крика», «душевного надрыва», идущей от романса через лирику Есенина, Маяковского, Высоцкого, а также современников последнего — так называемых «эстрадных» поэтов (Вознесенского, Евтушенко). «Шепот» же восходит к романтико-символистскому

¹ Ахматова А. Соч. В 2 т. — М., 1997. — Т. 1. — С. 147.

² Мандельштам О. Собр. соч. В 4 т. — М., 1991. — Т. 1. — С. 184.

идеалу «безгласной речи» как выражения «невыразимого». Впрочем, для Бродского «шепот» лишен семантики некоего «языка таинственного, мистического», противостоящего профанному «земному языку», и скорее связан со стоической позицией приятия мира, а также «непубличностью» поэтической речи автора, эмоционально сдержанной, подчас даже рассудочно-холодной и не стремящейся к воздействию на широкую публику, хотя и рассчитанной на прочтение именно вслух. Одна из излюбленных мыслей поэта, повторяемых им на протяжении всей жизни, — есть вещи, о которых нельзя говорить напрямую и громко.

Сдержанность заметна и в оценке лирическим героем поэта прожитой им жизни: «оказалась длинной». Ни жалоб на выпавшую ему участь, ни проклятий судьбе: лишь констатация, что судьба была горька («Только с горем я чувствую солидарность»). Финальная же мысль стихотворения, на первый взгляд, никак не вытекает из следующих строк: «Но пока мне рот не забили глиной, / из него раздаваться будет лишь благодарность». Эти строки заставляют вспомнить четверостишие О. Мандельштама, по признанию самого Бродского, сыгравшего особую роль в его творческом становлении:

Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчета:
Губ шевелящихся отнять вы не могли¹.

В обоих стихотворениях говорится о вынужденной несвободе, в обоих *синекдохой* лирического героя и *метонимией* поэтического творчества выступают органы речи: у Мандельштама — «губы», у Бродского — «связки» и «рот». Эти образы подчеркивают поэтическое дарование лирического героя, причем у Бродского именно творческий дар становится если не источником, то хотя бы средством приятия мира и согласия с жизнью. Таким образом, именно творчество для поэта оправдывает трагичность человеческого бытия, противостоит смерти и страданиям. Однако важно и другое — в стихотворении Бродского отсутствует мысль о личном бессмертии, о посмертном оправдании всех страданий, отсутствует пушкинское «нет, весь я не умру», как, впрочем, отсутствует и обратное — отрицание бессмертия. Бродский словно останавливается по эту сторону грани, отделяющей жизнь от того, что будет после нее. Остается открытым вопрос о смысле лишений и испытаний, выпавших на долю поэта в этой жизни. Сдержанность по

¹ Мандельштам О. Собр. соч. В 4 т. — Т. 1. — С. 214. См. также стихотворение «Да, я лежу в земле, губами шевеля...».

отношению к любым окончательным ответам особенно характерна для поздней лирики поэта, что и демонстрирует наглядно стихотворение.

Форма стихотворения также типична для последнего периода творчества Бродского. Прежде всего обращают на себя внимание его длинные строки — «фирменный прием» Бродского. Стихотворение написано разноиктовым (4—5-иктовым) *тоническим стихом*, имитирующим неторопливую, спокойную речь (ее неторопливость передается и перечислительной интонацией, и длиной самих строк). Ощущение непринужденного, спокойного высказывания создается и посредством разговорных слов и даже жаргонизмов: «кликуха», «черт знает с кем», «слонялся», «сызнова», «жрал». Эти слова «работают» и на создание образа лирического героя стихотворения: типичного интеллигента новой генерации конца 50-х — начала 60-х годов, грубость речи которого одновременно служит и знаком его демократичности, и отзвуком бывшего вызова режиму, не допускавшему подобных выражений, и своеобразной защитной маской, оберегающей от «громких», возвышенных фраз. Впрочем, многие критики не принимали подобных приемов у позднего Бродского, считали их использование следствием оторванности автора от родной ему языковой среды¹.

Художественный мир И. Бродского. Отношение поэта к предшествующей культурной традиции, к иным культурам и эпохам вполне акмеистично. Как и другой любимый его поэт-акмеист, О. Мандельштам, Бродский скорее извне, как гость, пришел в высокую культуру, о чем он сам говорил в своем интервью Дж. Глэду: «Мы все пришли в литературу Бог знает откуда, практически лишь из факта своего существования, из недр, не то чтобы от станка или от сохи, гораздо дальше — из умственного, интеллектуального, культурного небытия... Мы кого-то читали, мы вообще очень много читали, но никакой преемственности в том, чем занимались, не было. Не было ощущения, что продолжаем какую-то традицию, что у нас были какие-то воспитатели, отцы»².

Но есть и значимое отличие: для акмеистов важно было передать «лица необщее выраженье» той или иной эпохи, увидеть ее особость, уникальность, почувствовать ход истории. Бродский же уверен в глубинной схожести разных эпох и культур. По его убеж-

¹ Эта оторванность проявилась еще и в том, что сленг, к которому поэт обращался на протяжении всего своего творчества, практически не обновлялся, и потому в поздних стихотворениях поэта определенные словоупотребления выглядят анахронизмами.

² *Глэд Дж.* Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. — М., 1991. — С. 126.

дению различается только историческая бутафория, внешние знаки, но за ними скрываются некие неколебимые основы бытия, неизменные во все времена, что позволяет поэту, к примеру, в стихотворении «Рождественский романс» пассажиров такси назвать «седоками» или в начале 60-х в столице увидеть дворника «у лавки керосинной». Способность времени менять физическую оболочку людей, но не их сущность, не затрагивая внутреннего содержания самой жизни, всегда была главной темой творчества Бродского.

Восприятие поэтом времени в его цельности, взаимосвязи различных его проявлений и срезов преломилось и в том, что произведения Бродского «литературны» и «культурологичны»: они пронизаны *цитатами, реминисценциями, аллюзиями*, мифологическими и литературными именами, причем нередко узнавание и понимание читателем этих вкраплений «чужого слова» становится важнейшим условием для понимания самих произведений. Такая культурная насыщенность стихотворения является прежде всего формой усвоения культурного наследия, при котором «приращение смысла», его углубление происходят вместе с приобщением к своему тексту ряда чужих текстов. К тому же наличие пласта скрытых смыслов создает подчас особый «герметичный», «темный» язык творческого общения, недоступный для подлинного понимания не только «чужим», но и просто чуждым людям. Наконец, эта насыщенность отражала важнейшую особенность сознания людей, принадлежащих к поколению Бродского. Многие его современники смотрели на окружающий мир через призму литературы, в ней finding иную, альтернативную реальной действительность: для них, по словам поэта, «книги стали первой и единственной действительностью, тогда как сама действительность считалась вздором и докукой».

Поэзия Бродского — может быть, один из ярчайших примеров того, что называют *интеллектуальной* лирикой. Действительно, поэзия второй половины XX века во многих своих явлениях обращена в большей степени к разуму, а не к чувству читателя, со своей стороны требуя от него определенных умственных усилий. На место искренности и «сугубой» серьезности приходит ирония, не исключаяющая при этом затрагивание самых тяжелых «проклятых вопросов», на место «поэтического безумства» — сдержанность мыслителя, эстетическое наслаждение опосредуется интеллектуальной радостью понимания. И прежде всего это отражается в языке поэта.

Сдержанность интонации нивелирует, стирает стилистические различия между активно вводимыми в стихотворения прозаизмами, канцеляризмами, словами «высокого штиля» и жаргонными, грубыми. Усложняется синтаксис: рядом с короткими, односложными предложениями возникают фразы, не уместяющиеся не

только в границах строки, но и строфы. Один из излюбленных приемов Бродского — *перенос* (*анжамбеман*):

Северо-западный ветер его поднимает над
сизой, лиловой, пунцовой, алой
долиной Коннектикута. Он уже
не видит лакомый променад
курицы по двору обветшалой
фермы, суслика на меже.

(«Осенний крик ястреба»)

Перенос выделяет конечные слова в строке, делает на них акцент (скажем, «поднимает над» — конструкция, напоминающая глаголы английского языка — языка эмиграции поэта, к тому же содержащая каламбурное противопоставление: *под*[нимает] / *над*). Перенос разрывает смысловой отрезок в самых неожиданных местах, подчас отрывая предлог от знаменательного слова, приставку от корня, образует рифмовку, прежде невозможную в стихе (над — променад, «за[писки] — слеза). Но одновременно, используя прочность смысловых и грамматических связей внутри этого отрезка, он «стягивает» как строки внутри строфы, так и соседствующие строфы, также нередко обрывающиеся анжамбеманом. При этом сами предложения в стихе могут быть изощренно сложны, с обилием придаточных, различных оборотов, вставных конструкций (в круглых скобках) и отступлений от магистральной тематической линии (см., например, «Пенье без музыки»). Такое строение стиха затрудняет его понимание и серьезно расходится с устоявшимися представлениями о стихотворной форме. Критики П. Вайль и А. Генис даже шутливо посоветовали желающим разобраться в хитросплетениях синтаксиса Бродского сперва написать его стихотворение в строчку и найти подлежащее и сказуемое.

При этом Бродский экспериментирует и со строфикой, придумывая новые, оригинальные по строению формы строф с необычной рифмовкой, различной длиной строк и т. д. Уже с начала 60-х годов он нередко прибегает к крупным поэтическим формам, словно стараясь не штрихами наметить то, о чем говорится в стихотворении, а исчерпать сам предмет лирического высказывания, рассмотрев его со всех сторон («Речь о пролитом молоке», «Разговор с небожителем», «Литовский дивертисмент»). Об этой стороне поэтики Бродского точно сказал писатель и историк Я. Гордин: «Если Пушкин фактически создал жанр русской поэмы, то и у Бродского уже в начале 60-х обозначился в общем-то новый поэтический жанр — большое стихотворение. <...> «Большая элегия Джону Донну», «Холмы», «Исаак и Авраам», «Горбунов и Горчаков» — это не поэмы. Это развернутые на большом пространстве стихотворения. Это совершенно особый тип, им придуманный.

И он объясняет необходимость этого раската, почти бесконечного стихового пространства для втягивания, для поглощения читательского сознания, которое не захватывается, как он считает, ограниченным стиховым пространством»¹.

«Классичность» творчества Бродского преломилась еще и в его обращении к вроде бы исчерпавшим себя к середине XX века жанрам: *оде, сонету, элегии, стансам* и др. Однако всякий раз поэт вольно обращался с ними, нарушая достаточно строгие формальные каноны и наполняя их своим смыслом. Один из излюбленных жанров Бродского — *дружеское послание*: недаром так много у него стихотворных посланий, посвящений, просто стихотворений, построенных в виде обращения («Новые стансы к Августе», «Одной поэтессе», «Письмо генералу Z» и многие другие). Стихи для поэта — форма особого общения, сконцентрированного на смысле высказываемого: «Роман или стихотворение — не монолог, а разговор писателя с читателем», — скажет он позднее в своей Нобелевской речи. Не меньше у Бродского и стихотворных откликов на смерть дорогих или значимых для него людей («На смерть Т. С. Элиота», «Памяти Т. Б.», «На смерть Жукова») — традиция, идущая, видимо, от «реквиемов» австрийского поэта Р. М. Рильке и М. Цветаевой. Бродский неоднократно подчеркивал особую роль, которую сыграло для него творчество последней. С Цветаевой его роднит и прием подробной разработки заданной в стихотворении темы, и духовный максимализм, бескомпромиссность по отношению к себе и к другим писателям, и особая работа со словом и его составляющими.

Вообще, по наблюдению философа А. М. Ранчина², для Бродского характерно мышление *антиномиями*, т. е. принципиально непримиримыми противоречиями, когда на один и тот же вопрос в разных произведениях, а то и в рамках одного, поэт дает противоположные, взаимоисключающие ответы. Например, в двучастном стихотворении «Песня невинности, она же — опыта...» (1972) первая, «сдержанно оптимистическая» часть («Потому что душа существует в теле, / жизнь будет лучше, чем мы хотели») по закону комплементарности (дополнительности) соседствует со второй, пессимистической:

То не колокол бьет над угрюмым вечем!
Мы уходим во тьму, где светить нам нечем.
Мы спускаем флаги и жжем бумаги.
Дайте нам припасть напоследок к флаге.

¹ Цит. по: *Полухина В.* Бродский глазами современников. — С. 67—68.

² См. его статью: *Ранчин А.* Философская традиция Иосифа Бродского // Литературное обозрение. — 1993. — № 3/4.

Антиномичность определяет собой всю образную систему позднего Бродского. Также и жизненная позиция *стоицизма*, предполагающая мужественный взгляд правде в глаза и стремление избежать лишних страданий, парадоксально сочетается в творчестве поэта с настоящим *эпикурейством* — философией мимолетности жизни, противопоставляющей небытию призыв к наслаждению жизненными удовольствиями, стремление не упустить ни одно из жизненных впечатлений. *Ироничность* (и *самоироничность*) — вот еще одна оппозиция предельной *серьезности* большинства произведений поэта: (само)ирония спасает поэта от авторитарного монологизма и учительских претензий на истинность поэтического высказывания, позволяет ему сохранять определенную критическую дистанцию по отношению не только к миру, но и к самому себе¹. Такое сочетание противоречий оберегает творчество Бродского от опасности любых однозначных его оценок и определений. Как всякий по-настоящему крупный поэт, Бродский столь сложен и противоречив, что в нем видят поэта Империи и поэта-космополита, поэта метафизического, даже религиозного и поэта-атеиста, безбожника, поэта-оптимиста и пессимиста, поэта страстного и слишком рационального и холодного. И каждая из подобных характеристик, при всей ее точности, явно неполна и ограничена, что является лучшим доказательством неисчерпаемости всякой творческой личности, подлинного художественного мира.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Категория «вещи» в поэзии И. Бродского.
2. Тема «одинокости» в поэзии И. Бродского.
3. Образ Империи в поэзии и эссеистике И. Бродского.
4. «Рождественские стихотворения» И. Бродского в контексте традиций «рождественской поэзии» Б. Пастернака и М. Цветаевой.
5. Хронотоп и композиция цикла И. Бродского «Часть речи».
6. Жанровое своеобразие произведения И. Бродского «Горбунов и Горчаков».
7. «Нобелевская лекция» И. Бродского как творческий манифест поэта.
8. Одические традиции в поэзии И. Бродского.
9. Жанр «отрывка» в поэзии И. Бродского.

¹ Именно эта ирония, вкупе с утверждаемой «рассудочностью», «безбожностью» и «космополитизмом» становится основным объектом критики и даже осуждения со стороны весьма авторитетных противников поэзии И. Бродского. См., например, одну из статей «Литературной коллекции» А. И. Солженицына — «Иосиф Бродский — избранные стихи» (Новый мир. — 1999. — № 12).

10. Малые жанры в поэзии И. Бродского («посвящение», «надпись на книге», «набросок», «эпитафия» и др.).
11. Строфика «больших стихотворений» И. Бродского.
12. Составная и каламбурная рифма в поэзии И. Бродского.
13. Жаргонизмы и вульгаризмы в поэзии И. Бродского.

Литература

Баткин Л. М. Тридцать третья буква. Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. — М., 1997.

Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. — М., 1998.

Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. — СПб., 1998.

Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. — М., 2002.

Лосев А. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. — М., 2006.

Лотман Ю. М., Лотман М. Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Лотман Ю. М. Избр. ст.: В 3 т. — Таллин, 1992—1993.

Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. — СПб., 1996.

Полухина В. Бродский глазами современников. Сб. интервью. — СПб., 1997.

Юрий Кузнецов

(1941—2003)

Юрий Кузнецов — поэт, переводчик, эссеист, прозаик, определивший (наряду с И. Бродским и Н. Рубцовым) основные пути развития русской поэзии второй половины XX века. Творчество Ю. Кузнецова парадоксально объединило в себе и синтезировало модернизм и традиционализм, совместило фольклорно-мифологические образы, тенденции русской философской поэзии XIX века и трагическое мироощущение новейшего атомного века.

Творческая биография. Юрий Поликарпович Кузнецов родился на Кубани, в семье офицера-пограничника. Отец в первые дни войны ушел на фронт, а семья с матерью переехала в Ставрополье и пережила фашистскую оккупацию. В 1944 году отец Кузнецова погиб на поле сражения в Крыму. Образ погибшего отца станет ключевым в творчестве Юрия Кузнецова.

Шел отец, шел отец невредим
Через минное поле.
Превратился в клубящийся дым —
Ни могилы, ни боли.

(«Возвращение»)

Стихи Ю. Кузнецов начал писать с двенадцати лет. Первое опубликованное стихотворение появилось в 1957 году в районной газете. В 1960 году Кузнецов поступил в Краснодарский пединститут на историко-филологический факультет. Проучившись один год, он бросил учебу и был призван в армию. «Год прослужил в Чите, потом — Куба, как раз Карибский кризис...»¹ Латиноамериканская экзотика оказала существенное влияние на творческий мир поэта, ведь черные тропические ночи скрывали в себе не только тайну, но и смерть. Именно это обстоятельство придало особый «экзистенциалистский» оттенок его стихотворениям.

¹ Кузнецов Ю. «Бог дает поэту искру» // Литературная Россия. — 1991. 22 февраля.

Первый сборник Ю. Кузнецова «Гроза» вышел в свет в Краснодаре в 1966 году. В том же году поэт переехал в Москву и поступил в Литературный институт, который закончил в 1970 году, после чего поступил на работу в издательство «Современник». Первая московская книга Ю. Кузнецова «Во мне и рядом — даль» увидела свет в 1974 году. После этого он выпустил целый ряд поэтических сборников: «Край света — за первым углом» (1976), «Выходя на дорогу, душа оглянулась» (1978), «Отпущу свою душу на волю» (1981), «Русский узел» (1983), «Ни рано, ни поздно» (1985), «Душа верна неведомым пределам» (1986).

Странные, таинственные, полные сюрреалистических образов, малопонятных аллегорий, неясных намеков, стихи поэта привлекают читателей. Интерес к ним подогревается его многочисленными скандальными заявлениями: поэт негативно и резко высказывается о К. Симонове, Э. Багрицком, Б. Пастернаке, А. Блоке, А. Ахматовой, о «женской поэзии» вообще, наконец о самом А. Пушкине. Выпады против Пушкина появляются в произведениях Ю. Кузнецова («Пень, иль волк, или Пушкин мелькнул?..», «Пушкин забыт. Чаадаева помнить не надо...», «Где Пушкин отлебнул глоток, но больше расплескал...»).

В «эпоху перестройки» поэзия Кузнецова испытала определенный кризис — ее герметичный образный мир разрушился под воздействием мощных социальных перемен. Творчество Ю. Кузнецова крайним образом политизировалось («Откровение обывателя», «Захоронение в Кремлевской стене»). В ожесточенном идеологическом споре конца 80-х годов между «либералами» и «консерваторами» Ю. Кузнецов выбрал сторону последних. Только после смерти поэта его литературное наследие начинает восприниматься в качестве значительной культурной ценности вне зависимости от идеологической направленности.

Творчество Ю. Кузнецова можно разделить на *три периода*. **К первому** относятся произведения, написанные до 1966 года. В них еще не проявляются ни идеологические воззрения поэта, ни его представления о мифо-реальности. Но в некоторых ранних стихотворениях можно найти модуль будущего творчества Кузнецова: «сюжет переписывает человеческую жизнь». Наиболее яркий пример — стихотворение «Из детства» (1966).

Само название стихотворения подчеркивает, что речь в нем идет о воспоминании, причем о воспоминании случайном, о кратковременной картинке, выхваченной из тьмы забвения. Картинка эта достоверна, но кажется странной, ирреальной; она освещена таинственным зыбким светом. Рука подруги — «светлая», это определение можно было бы считать неоправданным, тавтологическим, однако оно в тексте не случайно — это светлое пятно, контрастирующее с черным фоном забвения, беспамятства. Постепен-

но поле текстового пространства расширяется: мы уже видим не только светлое пятно руки, но и лирического героя, которому неловко из-за полудетской застенчивости («иду я, аршин проглотив»), карусель с деревянными конями, хрипящую пластинку. Создается впечатление неправдоподобности всего происходящего; прерывистый и хриплый голос («разбитый мотив») — усиливает это впечатление, делая его дискретным. Сама ситуация несет в себе напоминание о психологической травме, о чем свидетельствует взволнованно-неуклюжее поведение лирического героя, иллюстрируемое речевой неуклюжестью повествователя («с девчонкой за светлую руку иду я»).

В авторском воспоминании присутствуют две реальности — первая (катание на карусели под мелодию хриплой пластинки) и вторая — искусственная, «созданная» реальность (трагическое сюжетное пространство звучащей песни «Окрасился месяц багрянцем»). «Поедем, красotka, кататься» — слова из песни. Но упоминание о песенном «сопернике» тут же материализует соперника реального, так вторая реальность перетекает в первую («соперник меня стережет»). Логика стихотворения такова: соперник и «роковые фигуры по прозвищу Кеши с Бутра» появились именно потому, что прозвучала песня с пластинки; они как бы «вышли» из этой песни (из пластинки). Одновременно с этим лирический герой оказался внутри сюжетного пространства песни и подвергся опасности, идущей из текста песни. Воспоминание и песня переплелись так тесно, что уже невозможно определить, какой из двух сюжетов — сюжет воспоминания или сюжет песни — разворачивается перед нами. Угроза герою стихотворения одновременно исходит и от первой реальности, и от второй. Герой пытается спастись от этой угрозы, желая заковать движение карусели и превратить круговое движение в линейное («мои деревянные кони, давайте рванем по прямой!»). Но подобное преобразование немислимо: деревянные кони не могут сойти с карусели. Ужас перед круговым движением и осознание невозможности воспрепятствовать ему — один из основных мотивов поэзии Ю. Кузнецова (см. стихотворения «Трамвай», «Кольцо», «Родство»):

Выхватывает луч забор и крышу,
Прохожих в профиль. Но молчит народ.
И — по кольцу, и — по второму кругу
Никто не сходит. Всех людей трясет.

(«Трамвай»)

Герои поэзии Юрия Кузнецова обречены на вечное и гибельное круговращение, на бесконечный ход по кругу, который — суть экзистенциального ужаса, испытываемого поэтом. Далекое не случайно в последнем четверостишии стихотворения «Из детства» в

последней строфе действие, достигшее пика напряженности, внезапно резко обрывается на крике.

Второй период (1967—1984) можно назвать «мифологическим». Именно в это время основной темой творчества Ю. Кузнецова становится зримая (увиденная поэтом-визионером) мифореальность и ее взаимоотношения с обыденной реальностью. Для «мифологического» периода характерно появление большого количества так называемых «стихотворений-превращений» — поэтических текстов, в которых повествуется о неожиданном столкновении мифореальности с обыденной. В некоторых случаях это столкновение приводит к гибели объектов мифореальности («Атомная сказка»), но чаще всего его итогом становится гротескное поражение обыденной реальности — ее исчезновение («Змеиные травы», «Гулом, криками площадь полна...», «Кактус»), уничтожение («Из земли в час вечерний, тревожный...»), искажение («Осенний космос»), подчинение навязчиво-механическому круговому движению («Кольцо», «Родство»). Также возможны иные результаты контакта между двумя реальностями — гибель героев, олицетворяющих обыденную реальность (поэма «Змеи на маяке»), появление фантомов («Снег», «Урод», «Сотни птиц», «Бревно», «Мел», «Мне снились ноздри! Тысячи ноздрей...»). Не контактирующая с обыденностью мифореальность противоположно рисуется Ю. Кузнецовым в возвышенных тонах («И снился мне кондовый сон России...», «Посох», «Пустынник», «Семейная вечеря»).

Обратимся к наиболее типичному примеру «стихотворения-превращения» — «Змеиные травы» (1968):

Мчался поезд обычного класса,
Вез мечты и проклятья земли.
Между тем впереди через насыпь
Серебристые змеи ползли.

Людам снилась их жизнь неуклонно,
Снился город, бумаги в пыли.
Но колеса всего эшелона
На змеиные спины сошли.

Все сильнее пассажиров шатало,
Только змеи со свистом ползли.
Незнакомая местность предстала.
И змеиные травы пошли.

Канул поезд в пустое пространство,
И из вас никому невдомек,
Если вдруг среди мысли раздастся
Неизвестно откуда — гудок.

Косная обыденная реальность, описываемая Ю. Кузнецовым в стихотворении, — самодостаточна и уверена в собственной самодостаточности. «Поезд обычного класса» везет пассажиров «обычного класса», которым снятся сны «обычного класса» — «бумаги в пыли» (поэт создает сновидение из сочетания двух привычных подробностей: пыли и скучных бумаг). Но внезапно эта тусклая, рутинная, повседневная реальность подвергается партизанскому набегу мифо-реальности. Поезд сходит на волшебные рельсы, ведущие в иное измерение. Это измерение существует вне географических координат нашего четырехмерного мира («змеиные травы» бесполезно искать в какой-либо конкретной местности, они произрастают в «незнакомой местности», неведомой никому из смертных). Пространство сознания, в которое попадает поезд, нематериально. Поэт не заботится о научном обосновании перехода объекта (поезда) из одного измерения в другое. Поезд оказался в ином мире потому, что через насыпь ползли змеи; эти сакральные существа могли стать проводниками в новое измерение. Миф в данном случае доказывает собственное могущество, совершая мгновенное «замыкание» между двумя мирами. События, описываемые поэтом в стихотворении «Змеиные травы» (как и во многих других «стихотворениях-превращениях»), не являются для автора художественной условностью; они так же реальны для него, как события мифа для народа — носителя мифа.

Чудеса, происходящие в «стихотворениях-превращениях» Ю. Кузнецова, не имеют ничего общего ни с феноменом «чуда» в христианской культуре, ни с античными «метаморфозами», выстраиваемые на основе четкой причинности. Скорее они близки к «чудесам» из языческих мифов (ребенок выдул мыльный пузырь — и так появилась луна — стихотворение «Родство»). Описываемые Ю. Кузнецовым превращения — механистичны и лишены смысла и целеполагания («Но беда эта старше земли и не ведает смысла и цели» — «Вечный снег»). Их сущность примитивна: иногда эти чудеса — побочные эффекты действия неведомой программы («Человека усеяли птицы, шевелятся, лица не видать. Подойдешь — человек разлетится. Отойдешь — соберется опять» — «Сотни птиц») или «технологические сбои», последствия случайного столкновения различных программ. Это придает «стихотворениям-превращениям» Кузнецова легкий оттенок комизма (гротеска).

«Стихотворения-превращения» по своей сюжетной структуре близки к произведениям фольклорных жанров, в особенной степени — к космогоническим мифам, быличкам («страшным историям»), балладам. Поэтика их также близка поэтике фольклорных

текстов, в частности кельтских (шотландских, ирландских и валлийских) баллад (например, стихотворение «Пустынный»).

«Мифологический» период творчества Ю. Кузнецова ознаменован обращением к теме «любви-соперничества». Лирический герой-протагонист поэта («мужчина») и героиня-антагонистка противопоставлены друг другу. Отношения между ними зачастую сведены к ненависти («Закрой себя руками: ненавижу...») или к безоговорочному подчинению («Ты чужие слова повторяла...»), «Пошла ты по красному лету...»). Для Ю. Кузнецова «женское начало» представляет собой начало «природное», «инстинктивное», «требующее укрощения» (и в этом поэт близок Ф. Ницше). Часто Кузнецов при сопоставлении героини и героя использует такие образы, как образ бабочки, летящей на свет далекой звезды («Звезда»), или образ камней, попавших в мощный горный поток («Он поток. Он ломает хребты и летящих камней не боится. Он зажмет им оружие рты, он обточит им грубые лица — «Что тебе до семейных измен?...»). В то же время «женское начало» в поэзии Кузнецова неотделимо от измены («Но запели в отверстых ушах заунывные вопли: измена» — «Брачная ночь», см. также стихотворения «Ты не любишь загадок в любви...» и «Все прошло. Золотые надежды...»). Необыкновенная энергия чувств, проявляющаяся в стихотворениях Ю. Кузнецова о любви, делает их яркими образцами психологической лирики.

Для *третьего периода* (1985—2003) творчества поэта характерно преобладание аллегорических текстов на политическую тематику. В качестве типичного примера назовем стихотворение «Захоронение в Кремлевской стене» (1988). Здесь открыто показана и четко сформулирована авторская политическая позиция — неприятие советской идеологии и советских символов, проявленное с точки зрения «русского традиционализма». Эта позиция раскрывается в системе образов стихотворения: праздничную демонстрацию поэт сопоставляет с «последним штурмом Кремля» (при этом он использует элементы модернистского переосмысления официального «новояза» — «поток красноречивый», «проклятьем заклеенный»). Почетные захоронения советских деятелей в Кремлевской стене для Кузнецова — проявления враждебного России начала, подтачивающего ее основы. Все эти образы автор создает для того, чтобы подвести читателя к идее: советские реалии несовместимы с Россией, они чужды и враждебны ей («Ячейки с прахом прогрызают стену — / Она на них едва ли устоит»). Степень реальности описываемых в стихотворении образов отлична от степени реальности, описываемой в «Змеиных травах»: прогрызание Кремлевской стены ячейками с прахом — явная условность, аллегория, нелюбимая Юрием Кузнецовым метафора. Возвращение Ю. Куз-

нецова к метафоре — показатель распада замкнутой образно-поэтической системы этого автора.

В последние годы жизни Ю. Кузнецов пытался уйти от языческой философии иррационализма; в этот период в его поэзии появились многочисленные образы христианского происхождения. Ю. Кузнецов даже переложил на поэтический лад строки Евангелия (трилогия поэм «Детство Христа» — «Юность Христа» — «Путь Христа»). Однако эта компромиссная попытка совместить Евангелие с апокрифами и мифами оказалась малоудачной.

Художественный мир Ю. Кузнецова ярок и оригинален. Может показаться, что это поэт, не имеющий предшественников, не опирающийся на какую-либо культурную традицию, появившийся «сам собой» (тем более, что сам Кузнецов мог так сказать о себе: «Ниоткуда, как шорох мышиный, я заскребся в родимом краю» — «Ниоткуда, как шорох мышиный...»). Но это предположение не соответствует действительности.

«Ближайшие опоры мировоззрения Ю. Кузнецова, — пишет Т. Глушкова, — во многом прослеживаются в *новом* (курсив автора. — *Авт.*) искусстве, разветвлявшемся в 10—20-х годах на множество более или менее «левых» ручейков, а особенно опознаваемы — в стихотворной советской романтике 30-х годов...»¹

Интонационно поэзия Ю. Кузнецова действительно очень напоминает творчество В. Луговского, Э. Багрицкого, К. Симонова и других советских поэтов-романтиков, развивавших традиции Н. Гумилева. Но это — чисто внешнее сходство. Глубинные типологические основы поэтической системы Ю. Кузнецова следует искать в другой парадигме.

Поэзия Ю. Кузнецова восходит к *мифо-модернизму*, черты которого отчетливо проявились в творчестве таких поэтов серебряного века, как С. Городецкий, А. Скалдин (оба поэта — ученики Вяч. Иванова), Н. Гумилев, И. Одоевцева, И. Рукавишников, Л. Столица, В. Хлебников, Н. Клюев, А. Радлова. Октябрьский переворот 1917 года положил конец развитию мифо-модернизма в России: мифо-модернизм по своей сути всегда обращен в прошлое, к идеалам золотого века. Для большевиков он был однозначно реакционным феноменом. Ю. Кузнецов первым обратился к этому направлению и восстановил его. В западноевропейских литературах не было подобного разрыва. Можно назвать таких известных представителей европейского мифо-модернизма, как Ш. Пегги, Ф. Г. Лорка, А. Мачадо, Х. Р. Хименес, Р. М. Рильке, Г. Тракль, Э. Юнгер, Т. С. Элиот, У. Б. Йейтс. Творчество Кузнецова

¹ Глушкова Т. Через несколько лет («Русский узел» в стихах наших дней) // Традиция — совесть поэзии. — М., 1997. — С. 326.

ва всего более сходно с наследием последнего. Прослеживается масса параллелей на всех уровнях текстов между Кузнецовым и Йейтсом. Даже художественные манифесты того и другого почти идентичны. Достаточно сравнить эссе Ю. Кузнецова «Рожденный в феврале, под Водолеем» и эссе У. Б. Йейтса «Кельтский элемент в литературе»¹.

Юрий Кузнецов — один из самых монологических поэтов современности, однако его монолог направлен на иные проявления культуры (интертекстуален). Кузнецов всегда говорит «своим голосом», но говорит о разных явлениях культурного пространства, что создает впечатление мощного стилистического полилога, которого на самом деле нет. Цитаты приводятся Ю. Кузнецовым не для того, чтобы соглашаться с ними, а для того, чтобы оспорить их (иногда — сталкивая с другими цитатами).

Подобная модель взаимодействия с чужой цитатой в творчестве Кузнецова встречается довольно часто. Поэт цитирует А. Пушкина («Орлиное перо, упавшее с небес...»), Е. Баратынского («Я в поколенье друга не нашел...»), М. Лермонтова («Распутье»), А. Блока (поэма «Золотая гора», «За дорожной случайной беседой...», «Последние кони»), С. Орлова («Осколок»), Арс. Тарковского («Не сжалится грядущий день над нами...»), Д. Самойлова («Маркитанты»), Ст. Куняева («Пятно»), В. Высоцкого («Гитара»). Во всех случаях цитата используется автором как «точка отрицания»: чужие слова прозвучат только для того, чтобы после этого быть отвергнутыми.

В контексте мировоззрения Ю. Кузнецова понятие «цитата» следует истолковывать в расширительном понимании. «Цитатой» может оказаться некая формальная особенность, взятая из чужого произведения в целях пародирования — интонация или синтаксический оборот. «Цитатой» может стать конкретное имя, несущее в себе определенный культурный смысл (Сократ, Петрарка, Кант, Спиноза, Чаадаев, Пушкин, а также — Бахтин, Владимир Соколов, Передреев и т. д.). В качестве «цитаты» может быть взят известный литературный герой (Гамлет, Обломов) или расхожий афоризм («познай самого себя»). Наконец, «цитатой» может быть некоторый коллективный образ мышления («*снились... бумаги в пыли*») или индивидуальный жест-ритуал, подчиненный общему новейшему «языку» («*вскрыл ей белое царское тело и пустил электрический ток*»). При этом Кузнецову безразлично, откуда, из какой эпохи взята та или иная «цитата». Все культурное поле воспринимается им как гигантское хранилище «ложных мыслей», пригодных только для их опровержения. Всякая индивидуаль-

См.: Йейтс У. Б. Видение. — М., 2000. — С. 25—34.

ность, содержащаяся в «цитате», требует уничтожения (осуществляемого при помощи метаморфозы). Эта особенность отношения Ю. Кузнецова к культуре сближает его с постмодернистами, также рассматривающими мировую культуру как совокупность «старых святынь», которыми можно пользоваться по своему усмотрению.

Взаимодействие авторского текста и «цитаты» у Кузнецова действительно носит постмодернистский характер, однако на этом черты, сближающие его с постмодернистами, заканчиваются. Мировоззрение Ю. Кузнецова векторно, модернистично. Мертвой «культуре» поэт противопоставляет живую мистическую мифо-реальность, переделывающую «культуру» по своему усмотрению и совершающую типично модернистскую «консервативную революцию» («мифо-революцию»).

Юрий Кузнецов — поэт, обладающий оригинальным и легко узнаваемым «авторским почерком». Его произведениям свойственна устойчивая ритмико-композиционная структура. За редким исключением, тексты Кузнецова созданы в рамках традиционных строфических форм. По большей части это — четверостишия с перекрестной рифмовкой, гораздо реже — двустишия (в отдельных случаях поэт прибегает к использованию шестистиший). Излюбленные размеры поэта — ямб и анапест. Есть у Кузнецова и два стихотворения, представляющие собой верлибр, — «Никто» и «Бабочка». Они написаны в 1967 году, в период формирования эстетической системы поэта.

Творчество Ю. Кузнецова оказало значительное влияние на последующий литературный процесс. С одной стороны, он стал безусловным образцом для подражания в «патриотическом стане» российской литературы (в этом достаточно убедиться, ознакомившись с произведениями таких поэтов, как В. Лапшин, В. Артемов, М. Струкова). С другой стороны, менее ощутимо, но несомненно влияние лирики Ю. Кузнецова на «романтическое» направление в рок-поэзии, представленное именами В. Цоя, Б. Гребенщикова, А. Башлачева, К. Кинчева (особенно заметно оно в творчестве авторов «второй волны» «мифологического рока» — в первую очередь следует назвать имя Сергея Калугина). Определенную роль Кузнецов сыграл также в формировании российского поэтического концептуализма (образ поэта, создаваемый им, не был лишен некоторых концептуалистских черт) и — шире — российского поэтического постмодернизма вообще. Прямые цитаты из произведений Ю. Кузнецова присутствуют в стихотворениях «лирического метафориста» И. Жданова. Можно говорить об отражении поэзии Кузнецова в творчестве авторов, принадлежащих к последующим поколениям — В. Кальпиди, Д. Быкова, В. Зельченко.

«Атомная сказка»

Стихотворение «Атомная сказка» (1968) — своеобразная «визитная карточка» творчества Юрия Кузнецова:

Эту сказку счастливую слышал
Я уже на теперешний лад,
Как Иванушка во поле вышел
И стрелу запустил наугад.

Он пошел в направлении полета
По серебристому следу судьбы.
И попал он к лягушке в болото,
За три моря от отчей избы.

«Пригодится на правое дело!» —
Положил он лягушку в платок.
Вскрыл ей белое царское тело
И пустил электрический ток.

В долгих муках она умирала,
В каждой жилке стучали века.
И улыбка познания играла
На счастливом лице дурака.

Название стихотворения представляет собой реакцию на культурную парадигму, получившую большое распространение во времена его создания. Вторая половина 60-х — 70-е годы — эпоха многочисленных переделок классических произведений (особенно сказок) «на новый лад» (достаточно вспомнить, что двумя годами ранее на экраны вышел знаменитый кинофильм «Айболит-66» с Роланом Быковым и Олегом Ефремовым в главных ролях). Советский театр и кинематограф в этот период охватывает поветрие создания «ремейков», характерной особенностью которых является соотнесенность с «бурной современностью», «временем скоростей и ритмов, рок-н-ролла и синхрофазотрона». Особенно часто при указании на эту соотнесенность упоминаются такие конструкции, как «атомный век», «век атомной бомбы». Две первые строки стихотворения отсылают к данной парадигме и настраивают читателя на нее. Следующий за ними текст (до середины третьей строфы) представляет собой пересказ сюжета известной русской народной сказки «Царевна-лягушка». Во второй части третьей строфы наступает неожиданный слом сценария: герой стихотворения Иванушка начинает вести себя не в соответствии с логикой сказки, а в соответствии с моделью поведения, продиктованную «атомным

веком» («Вскрыл ей белое царское тело и пустил электрический ток»).

Стихотворение полемично по отношению к «сказкам на новый лад»: если в этих сказках «современность» органично встраивалась в фольклорно-мифологическую традицию, то Ю. Кузнецов показал, что «современность» и миф противоречат и противостоят друг другу. Их противостояние связано с тем, что «современность» не способна понять миф. Язык древности навсегда утрачен для «человека современности». На смену языку древности пришел новейший, рационалистический, разрушительный язык восприятия мира. Значения одних и тех же понятий в двух этих языках прямо противоположны. Ритуальный язык древности проникнут любовью и созиданием: сказочный ритуал предписывает герою поцеловать заколдованную лягушку и расколдовать ее поцелуем, вернуть ей облик прекрасной девушки. Для новейшего языка «природа — не храм, а мастерская», а лягушка — всего лишь объект вивисекции. Новейший язык разрушает сказку, делает ее невозможной. Таким образом, поэт подводит читателя к мысли о том, что этот язык (язык техногенной цивилизации) есть антиязык, язык сатаны и о том, что техногенная цивилизация несовместима с мифом. Две первые строки последней строфы усиливают авторскую мысль, останавливая внимание на жестокости героя стихотворения и о вопиющей противостоительности и кощунственной сиюминутности его действий. Две последние строки возвращают герою его сказочное определение — «дурак», сталкивая при этом два смысла этого слова.

Сказочный Иванушка — «дурак» в переносном значении, за внешней придурковатостью скрывается мудрость. Новейший Иванушка — дурак в самом прямом смысле слова. Резкое сопряжение разных значений слова «дурак» придает стихотворению оттенок злого гротеска. В советское время «Атомная сказка» прошла по разряду «экологической литературы», по разряду «борьбы» за сохранение окружающей среды (эта тематика была крайне популярна в 60—70-е годы). Настоящий смысл произведения был гораздо глубже «экологической проблематики»: поэт поставил под сомнение основы цивилизации, построенной на техническом прогрессе и научно-рациональных способах восприятия действительности (в определенной мере Ю. Кузнецов подверг критике материализм и рационализм, бывшие основой нормативной советской философско-идеологической системы).

Темы курсовых и дипломных работ

1. Юрий Кузнецов — как представитель мифо-модернизма в русской поэзии второй половины XX века.

2. Хронотоп в стихотворениях Ю. Кузнецова «мифологического» периода.
3. Раннее творчество Ю. Кузнецова: генезис и специфика.
4. Архетипическая структура сюжетов «стихотворений-превращений» Ю. Кузнецова.
5. Тема отца в творчестве Ю. Кузнецова.
6. Тема мужчины и женщины в творчестве Ю. Кузнецова.
7. Тема России в творчестве Ю. Кузнецова.
8. Конфликт между природой и цивилизацией в поэме Ю. Кузнецова «Змеи на маяке».
9. Юрий Кузнецов и Иосиф Бродский: черты сходства.
10. Особенности жанра баллады в творчестве Ю. Кузнецова.
11. Ритмико-строфические особенности поэзии Ю. Кузнецова.
12. Интертекстуальность в творчестве Ю. Кузнецова.
13. Проблематика стихотворения Ю. Кузнецова «Атомная сказка».

Литература

- Анкудинов К., Барakov В.* Юрий Кузнецов: Очерк творчества. — М.; Вологда, 1996.
- Анкудинов К.* Напролом // Новый мир. — 2005. — № 2.
- Глушкова Т.* Традиция — совесть поэзии. — М., 1997.
- Кожин В.* Статьи о современной литературе. — М., 1982.
- Чупринин С.* Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. — М., 1983.

Современная литературная ситуация

События, произошедшие в литературе на рубеже 1980—1990-х годов, были неожиданны, стремительны, судьбоносны для отечественной словесности, они резко изменили характер и направление литературного процесса. Они оказались подобны некому геологическому катаклизму, приводящему к замене одной формы жизни на другую. Именно это, в сущности, и произошло в последнее десятилетие XX века: изменились не только формы литературной жизни, динамика и направление литературного процесса; изменилась сущностная основа литературы, представления о ее роли и назначении в жизни общества, о задачах творческой личности, о том, с чем обращается писатель к своему читателю. Последствия этого катаклизма коснулись, по сути, всех сфер культуры, но наиболее заметные изменения произошли в литературе: значительная часть ее перестала быть учебником жизни. Роль писателя как учителя жизни оказалась поставлена под сомнение.

Русская литература XIX и XX веков являлась формой социально-политической мысли, что было неизбежно в ситуации несвободного слова, стесненного цезурой — царской или советской. Именно это имел в виду Герцен, когда утверждал, что народ, лишенный трибуны свободного слова, использует литературу в качестве такой трибуны. Она стала формой выражения всех без исключения сфер общественного сознания — философии, политики, экономики, социологии. Писатель оказался важнейшей фигурой, формирующей общественное сознание и национальную ментальность. Он принял на себя право бичевать недостатки и просвещать сердца соотечественников, указывать путь к истине, быть «зрячим посохом» народа.

Именно в литературе XIX столетия сформировались национально значимые образы, своего рода архетипы национальной жизни, такие, как «Обломов и обломовщина», «тургеневские девушки», «лишние люди» Онегин и Печорин. В XX веке ситуация почти не изменилась. Достаточно вспомнить широкие образы-

символы, пришедшие из литературы в действительность 1980-х годов: «манкурт» Ч. Айтматова, «белые одежды» В. Дудинцева, «пожар» В. Распутина, «покушение на миражи» и «расплата» В. Тендрякова, «раковый корпус», «Красное Колесо», «шарашка», «архипелаг» А. Солженицына. Они сложились в своего рода «код» эпохи и стали категориями общественного сознания. И вдруг внезапно, меньше чем за десятилетие, литература обрела иные функции, выдвинула иной тип творческой личности и заняла принципиально иное, значительно более скромное место в системе культурной и духовной жизни общества.

Читателями, традиционно рассматривавшими литературу как учебник жизни, а писателя — как «инженера человеческих душ», нынешнее положение осмысливается как драма пустоты, как драма своего рода культурного вакуума.

Причины происшедших перемен лежат и в политической, и в социокультурной, и в собственно литературной сферах. Чтобы понять их, необходимо проследить этапы изменения литературной ситуации второй половины 1980-х годов.

С достаточной степенью условности начало современного периода литературного развития можно отнести к 1985—1986 годам. Эти два года как бы «закрывали» последний исторический период и начинали новейший. Именно тогда в журналах были опубликованы три произведения ведущих писателей, которые оказались в центре литературно-критического внимания: «Пожар» (1985) В. Распутина, «Печальный детектив» (1986) В. Астафьева и «Плаха» (1986) Ч. Айтматова. Практически каждая критическая статья 1986 года начиналась и заканчивалась разговором об этих произведениях. Значимость их появления вполне объяснима: два русских писателя, создавших феномен деревенской прозы, киргизский писатель, пишущий на русском языке и заслуженно снискавший славу одного из самых крупных философов-романистов второй половины XX века, одновременно обратились к темам ранее запретным для советской литературы: рост уголовной преступности, экзистенциальные корни зла («Печальный детектив»), распространение наркомании и ее дьявольская, онтологическая сущность, нарушение баланса между человеческой цивилизацией и миром всего живого («Плаха»), обреченность на огонь и мор несправедливых форм человеческой жизни («Пожар»).

Тогда казалось, что начинается новый этап литературного развития; что наконец-то теперь темы, ранее табуированные, станут предметом художественного исследования. Но этого не произошло. Темы, поднятые авторами трех названных повестей, оказались перехвачены журналистикой и подверглись не художественному исследованию, но публицистическому. И скоро стало ясно, что у трех самых заметных произведений середины 1980-х годов совсем

иная историко-литературная миссия: не открывать новый период литературного развития, но завершать предшествующий. С особенной очевидностью это продемонстрировала повесть В. Распутина «Пожар»: в этом поистине трагическом произведении автор констатировал конец предмета изображения всей деревенской прозы. В сознании читателей она воспринималась в контексте знаменитого «Прощания с Матёрой», как своего рода завершение сюжета Матёры. Стало ясно, что нет больше не только тысячелетнего мира русской деревни, что жизнь в поселке-бивуаке, куда попали распутинские герои после затопления Матёры, не имеет продолжения, что он обречен пожару, что круг тем деревенской прозы, увы, исчерпан, как и исчерпан мир, породивший ее.

Однако 1986 год содержал в себе и потенциал новой литературной ситуации, обозначенной публикацией в журнале «Москва» романа В. Набокова «Защита Лужина». Это событие стало знаковым в силу целого ряда причин: во-первых, это было первое набоковское произведение крупной эпической формы, опубликованное в легальной советской печати. Во-вторых, это был не политический роман, в нем не содержалось ничего специфически «антисоветского». Стало ясно, что литература русской эмиграции, помимо пафоса политического противостояния советской власти, несет и собственно эстетическое, общечеловеческое качество, что резко изменяло представления о смысле литературного творчества, о литературных задачах, поставленных и решенных русской диаспорой. В-третьих, это событие знаменовало условную веху, завершающую неестественное разделение живого древа русской литературы на три подсистемы: литература метрополии, диаспоры и потаенной, «катакомбной» литературы. Начинался период публикаторства задержанных, не пришедший вовремя к своему читателю книг.

Это был во многом уникальный момент русского литературного развития. Тиражи «толстых» журналов, таких, как «Новый мир», «Дружба народов», «Знамя», «Октябрь», взлетели до невиданного ранее уровня и стали исчисляться в миллионах экземпляров. Журнальный бум публикаторства, открывший современный литературный период, был последним всплеском всеобщего, воистину общенационального, гражданского интереса к литературе, когда читало все общество, а не только любители изящной словесности. Окончание периода публикаторства, возвращения утраченных литературных ценностей знаменовал собой завершение литературоцентричного периода истории русской культуры.

Тогда же, в конце 80-х годов, начинают интенсивно развиваться процессы, закономерные для литературы, но обусловленные внешними по отношению к словесности социально-историческими обстоятельствами: постепенно прекращается и к началу

90-х годов сходит на нет неестественное разделение литературы на три подсистемы. Они наконец соединяются, что резко меняет иерархию литературных ценностей и писательских репутаций, утвердившуюся в каждой подсистеме, в первую очередь в советской литературе. Явления, которые были значимы, либо обретают статус литературной истории, как деревенская или военная проза, либо же воспринимаются как периферийные (политический роман Ю. Бондарева или А. Проханова). Современная литература оказалась потеснена, писатели-современники на какое-то время потеряли вид на жительство в «толстых» журналах. Но публиковалась не только потаенная литература: одно за другим печатались произведения советских и эмигрантских писателей, изданных за рубежом. Привычный по прошлым десятилетиям литературный процесс сменился литературным «хаосом».

Этот хаос как бы сжал в несколько лет разные литературные десятилетия XX века, соединил на журнальных страницах, казалось бы, несоединимые культурные, политические, художественные обстоятельства советской и эмигрантской жизни. Из 1920-х годов в общелитературный контекст конца 1980-х вошли роман «Мы» Е. Замятина, «Повесть непогашенной луны» Б. Пильняка, московская трилогия Булгакова «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце»; из конца 1920—1930-х — эпос А. Платонова (романы «Котлован», «Чевенгур», «Счастливая Москва», а также повесть «Ювенильное море»), роман «Соляной амбар» Б. Пильняка, лирика и проза О. Мандельштама; из 1940—1950-х — «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Реквием» А. Ахматовой. Стала доступна литература «первой волны» русской эмиграции — во всем объеме вернулось наследие В. Набокова, Д. Мережковского, В. Ходасевича, Б. Зайцева, А. Ремизова, И. Шмелева, Г. Газданова, М. Осоргина, М. Алданова, Б. Поплавского, Р. Гуля; стали известны обстоятельства журнальной, издательской, литературно-критической, философской мысли русского зарубежья, центры русского рассеяния; была опубликована мемуаристика и сохранившиеся архивы русской жизни рубежа веков, Первой мировой войны, революции, Гражданской войны, изгнания. 1960-е годы были представлены романами «Дети Арбата», «Тридцать пятый и другие годы» А. Рыбакова, «Белые одежды» В. Дудинцева, «Новое назначение» А. Бека, повестью «Вагон» В. Ажаева, незаконченным романом «Исчезновение» Ю. Трифонова, повестью «Ночевала тучка золотая» А. Приставкина, первым образчиком русского постмодернизма романом «Пушкинский дом» А. Битова и конечно же романом А. Солженицына «В круге первом», повестью «Раковый корпус»; из 70-х годов пришли «Август Четырнадцатого», первый «узел» эпопеи А. Солженицына «Красное Колесо», произведения Ф. Горенштейна (повесть «Искупление», роман «Псалом»), В. Максимова, Саши

Соколова, Вен. Ерофеева, Ю. Мамлеева, Л. Петрушевской, В. Аксенова и многих других.

За эти несколько лет общественное сознание и литература прошли огромный путь, который при обычной ситуации занял бы целые десятилетия. Произведения, опубликованные на рубеже 80—90-х годов, резко изменили представления о характере и объеме такого понятия, как «русская литература XX века». Но имели ли они, созданные в иные десятилетия, непосредственное отношение ко времени, когда оказались востребованы и прочитаны? Этот вопрос определяет действительно серьезную историко-литературную и теоретическую проблему.

«Литература никогда не представляет собой аморфно-однородной суммы текстов: она не только организация, но и самоорганизующийся механизм»¹, — писал Ю. Лотман, характеризуя само понятие «художественная литература». Это качество литературы, как полагали представители московско-тартуской семиотической школы, обусловлено способностью художественного произведения накапливать и генерировать смыслы при каждом новом его прочтении. Каждая эпоха находит в нем свое, часто отличное от других эпох, звучание: «наступает новый исторический этап культуры, и ученые следующих поколений открывают новое лицо, казалось бы, давно изученных текстов, изумляясь слепоте своих предшественников и не задумываясь о том, что же скажут о них самих последующие литературоведы»². Эта способность художественного текста к генерации все новых и новых смысловых сфер обусловлена тем, что он рождается не только при его создании автором, но и при его прочтениях читателем — критиком, публицистом, литературоведом, любителем литературы — и читателями последующих поколений. Эта особенность литературного произведения и «привязывает» его ко времени его прочтения, актуализации, времени, сообщаемому художественному тексту смысл спецификой и характером его нынешнего восприятия. Опубликованные и прочитанные, востребованные общественным и литературно-художественным сознанием тексты, созданные в разные десятилетия, предопределили характер литературной ситуации конца 80-х — начала 90-х годов и направления последовавшего затем литературного развития. Именно поэтому произведения, прочитанные обществом тогда, и могут в определенном смысле восприниматься как современные. Они и формировали круг литературно-идеологических интересов того времени.

¹ Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. Избр. ст. В 3 т. — Таллин, 1992. — Т. 1. — С. 206.

² Там же. — С. 215.

Начало публикаторского периода связано в первую очередь с воспоминанием о схожем этапе общественного и литературного развития — о хрущевской «оттепели». Казалось, что 60-е годы как бы заново повторяются и переживаются обществом в 80-е, и смысл такого возвращения — в преодолении застоя и брежневской рестаурации, последовавшей за хрущевской «оттепелью». На какой-то момент показалось, что в 60-е годы и была достигнута вся полнота и гармония литературно-общественной жизни и нужно лишь вновь приблизиться к ней. Одна из книжек журнала «Знамя» за 1987 год открывалась стихотворением Д. Сухарева, которое в принципе уравнивало 60-е и 80-е годы: «Шестидесятники. Я это имя приемлю. / Восьмидесятником тоже готов называться». Мысль о принципиальной схожести 60-х и 80-х годов, о том, что цель «восьмидесятников» состоит лишь в как можно более полном воссоздании идеализированной ими же атмосферы «шестидесятничества», представляла как самоочевидная. Иллюзорность этой мысли стала очевидной спустя буквально год-полтора. Особенно показателен невероятно громкий успех романов «Дети Арбата» А. Рыбакова и «Белые одежды» В. Дудинцева в 1986—1987 годах и их скорое и почти полное забвение. Одновременная публикация этих произведений, их политическая проблематика, обусловившая общую жанровую принадлежность, тип главного героя, решающего глубинные нравственно-этические вопросы в контексте определенной политической ситуации, поставили их в сознании читателей в один ряд и сформировали значимые аспекты литературной проблематики 1986—1987 годов.

Вместе с тем романы Рыбакова и Дудинцева представляли две разные этические системы, дающие личности возможности самоопределения в социально-политической ситуации культа личности: слепой и наивной вере Саши Панкратова («Дети Арбата»), гарантирующей ему, однако, пребывание в сфере нравственного закона, противопоставлялась позиция активного деяния, утверждающего, что цель оправдывает средства. Федор Иванович Дежкин («Белые одежды»), защищая ученых-биологов, представителей генетики, объявленной лженаукой, ведет себя как разведчик в тылу врага, вспоминает свой военный опыт, вырабатывает собственную этическую систему, позволяющую ему встать на путь сопротивления. Новая концепция личности, предложенная в опубликованном тогда романе Дудинцева, переоценка «шестидесятнического» морального кодекса с его пристрастием революции и верой в идеалы, привели к смещению идеологического центра литературы и обозначили все более заметную дистанцию между 60-ми годами и концом 80-х.

Следующим шагом, в результате которого эту дистанцию уже нельзя было не заметить, стала публикация в 1989 году в журнале «Октябрь» повести **В. Гроссмана** «**Все течет...**» (1955—1963). За год до этого, в первых четырех номерах 1988 года, «Октябрь» опубликовал его эпопею «**Жизнь и судьба**» (1960), обращенную к событиям Сталинградской битвы. Это было воистину уникальное произведение русской литературы XX века: писатель показал схватку двух тоталитарных режимов, в равной степени крадущих свободу своих народов. Ему удалось создать такую композиционную структуру, которая дала возможность показать разные слои как советского, так и немецкого общества, армий, осмыслить социально-историческое бытие частных и государственных людей, вовлеченных в самую страшную войну XX века. Но не эпопея «Жизнь и судьба» стала в центр общественного сознания конца 80-х, а повесть «Все течет...» которая в корне отрицала «шестидесятническую» новомировскую идеологию. Ее герой, человек, вернувшийся из ГУЛАГа, склонный к несуетному и углубленному размышлению о своей судьбе в контексте русской национальной судьбы, думает о том, что вовсе не рябой человек с трубкой оказывается виновником трагических поворотов истории; он лишь прилежный ученик Ленина, заложившего советскую репрессивную систему, ученик, достойный своего учителя. С момента публикации «Все течет...» огонь общественной критики переносится и на фигуру Ленина, которая была последним символическим рубежом советской мифологии истории. Именно сюда переместился «идеологический центр» литературы рубежа 80—90-х годов, завершая этот период условной вехой: документально-публицистической книгой **В. Солюхиной** «**При свете дня**», развенчивающей культ Ленина.

Первая половина 1990-х годов завершает культурное и эстетическое существование русской эмиграции как историко-культурного и литературного феномена. Теперь не важно, где живет писатель, это не определяет значимых черт его творчества, среда диаспоры утратила свою специфическую художественную и идеологическую ауру, перестала быть творческой средой, несущей миссию послания, утратила ареол трагической разлуки с родиной, ареол изгнанничества. Последним писателем, вернувшимся в 1994 году на родину, стал А. И. Солженицын. Это своего рода веха, окончательно завершившая предшествующий период русской литературной истории. Идеологические центры литературы со второй половины 90-х годов стали смещаться в принципиально иные плоскости.

Таким образом, период второй половины 1980-х — первой половины 1990-х годов достаточно сложный и противоречивый: с одной стороны, его специфика определяется не только творчеством

современных авторов, но восприятием и общественным «переживанием» огромного массива литературы, порожденного прошлыми этапами развития художественного и общественного сознания. С эстетической точки зрения он тяготеет преимущественно к реалистическим принципам типизации.

С другой стороны, именно эти годы, решительно смешавшие, столкнувшие на журнальных страницах метрополию и эмиграцию, разные эпохи, направления, литературно-художественные школы, реалистическую и модернистскую эстетику, предопределили эстетическое «лицо» литературы 90-х годов. Соединив в одном историческом моменте несоединимое, они создали питательную почву для постмодернизма, безусловной доминанты литературы конца XX — начала XXI века, резко потеснившей реализм.

Литературная панорама второй половины 1990-х годов определяется взаимодействием двух эстетических тенденций: реалистической, укорененной в традиции предшествующей литературной истории, и новой, *постмодернистской*.

Русский постмодернизм как литературно-художественное течение, хотя и ассоциируется с 1990-ми годами, на самом деле имеет значительную предысторию, насчитывающую минимум четыре десятилетия. Его возникновение было совершенно естественным и обуславливалось как внутренними закономерностями литературного развития, так и определенной стадией общественного сознания. Постмодернизм — это не столько эстетика, сколько философия, тип мышления, манера чувствовать и думать, нашедшая в литературе свое выражение.

Претензия на тотальную универсальность постмодернизма, как в философской, так и в литературной сферах, стала очевидна ко второй половине 90-х годов, когда эта эстетика и художники, ее представляющие, из литературных маргиналов превратились во властителей дум сильно поредевшей к тому времени читающей публики. Именно тогда на место ключевых фигур современной литературы выдвигаются **Д. Пригов**, **Л. Рубинштейн**, **В. Сорокин**, **В. Пелевин**, намеренно эпатазирующие читателя. Шоковое впечатление от их произведений у человека, воспитанного на реалистической литературе, вызывалось не только внешней атрибутикой, нарочитым нарушением литературного и общекультурного речевого этикета (употреблением нецензурной лексики, воспроизведением жаргона самой низкой социальной среды), снятием всех этических табу (подробным, нарочито заниженным изображением половых актов и антиэстетических физиологических проявлений), принципиальным отказом от реалистической или хотя бы рациональной мотивации характера или поведения персонажа. Шок от столкновения с произведениями Сорокина или Пелевина вызы-

вался принципиально иным, чем прежде, пониманием действительности, отображенной в них. Сомнением авторов в самом существовании действительности, частного и исторического времени, культурной и социально-исторической реальности (романы «Чапаев и Пустота», «Generation П» В. Пелевина); нарочитым разрушением классических реалистических литературных моделей, естественных рационально объяснимых причинно-следственных связей событий и явлений, мотивировок поступков персонажей, развития сюжетных коллизий («Норма» и «Роман» В. Сорокина). В конечном итоге — сомнением в возможности рационального объяснения бытия.

Все это часто трактовалось в литературно-критической периодике традиционных реалистически ориентированных изданий как издевательство над читателем, литературой, человеком вообще. Нужно сказать, что тексты этих писателей, исполненные сексуальных или фекальных мотивов, вполне давали основания для подобной критической интерпретации. И все же строгие критики, придерживавшиеся ее, становились невольными жертвами писательской провокации, шли по пути наиболее очевидного, простого — и ошибочного прочтения постмодернистского текста.

Отвечая на многочисленные упреки в том, что он не любит людей, что он издевается над ними в своих произведениях, Сорокин утверждал, что литература — «это мертвый мир»¹, а изображенные в романе или рассказе люди — «не люди, это просто буквы на бумаге»². В этом высказывании писателя содержится ключ не только к его пониманию литературы, но и к постмодернистскому сознанию в целом.

Суть в том, что в своей эстетической основе литература постмодернизма не просто резко оппозиционна реалистической — она имеет принципиально иную художественную природу. Традиционные литературные направления, к коим относится классицизм, сентиментализм, романтизм и конечно же реализм, так или иначе ориентированы на реальность, которая выступает в качестве предмета изображения. В этом случае отношения искусства к действительности могут быть самыми разными. Они могут определяться стремлением литературы подражать жизни (аристотелевский мимесис), исследовать действительность, изучать ее с точки зрения социально-исторических процессов, что характерно для классического реализма, создавать некие идеальные модели социальных

¹ Сорокин В. Литература как кладбище стилистических находок // Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками / Сост. С. Ролл. — М., 1998. — С. 117.

² См.: Генис А. Беседы о новой словесности // Генис А. Иван Петрович умер. — М., 1999. — С. 73.

отношений (классицизм или же реализм Н. Г. Чернышевского, автора романа «Что делать?»), прямо воздействовать на реальность, изменяя человека, «формуя» его, рисуя разнообразные социальные маски-типы своей эпохи (соцреализм). В любом случае принципиальная соотнесенность и соотносимость литературы и действительности не подлежит сомнению. Именно поэтому некоторые ученые предлагают характеризовать подобные литературные направления или творческие методы как *первичные* эстетические системы¹.

Сущность постмодернистской литературы совершенно иная. Она вовсе не ставит своей задачей (по крайней мере, так декларируется) исследование реальности; мало того, отрицается в принципе сама соотнесенность литературы и жизни, связь между ними (литература — «это мертвый мир», герои — «не люди, это просто буквы на бумаге»). В таком случае, предметом литературы оказывается не подлинная социальная или онтологическая реальность, но предшествующая культура: литературные и нелитературные тексты разных эпох, воспринимаемые вне традиционной культурной иерархии, что дает возможность смешивать высокое и низменное, сакральное и профанное, высокий стиль и полуграмотное просторечье, поэзию и блатной жаргон. Предметом литературы становится мифология, чаще всего соцреалистическая, несовместимые дискурсы, переосмысленные судьбы фольклорных и литературных персонажей, бытовые клише и стереотипы, чаще всего неотрефлексированные, существующие на уровне коллективного бессознательного. Поэтому принципиальное отличие постмодернизма от, к примеру, реалистической эстетики состоит в том, что он являет собой *вторичную* художественную систему, исследующую не реальность, но прошлые представления о ней, хаотически, причудливо и бессистемно их перемешивая и переосмысляя.

Постмодернизм как литературно-эстетическая система или же творческий метод склонен к глубинной саморефлексии. Он вырабатывает собственный метаязык, комплекс специфических понятий и терминов, формирует вокруг себя целый корпус текстов, описывающих его «лексику» и «грамматику». В этом смысле он предстает как нормативная эстетика, в которой собственно художественному произведению предшествуют сформулированные ранее теоретические нормы его поэтики. Теоретические основы постмодернизма были заложены в 1960-е годы в среде французских ученых, философов-постструктуралистов. Рождение постмодернизма было освещено авторитетом Р. Барта, Ж. Дерриды,

¹ См.: *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: Новый учебник по литературе в трех книгах. — М., 2001.

Ю. Кристевой, Ж. Делеза, Ж.-Ф. Лиотара, создавших в середине прошлого века во Франции научную структурно-семиотическую школу, которая, как показала история, предопределила рождение и экспансию целого литературного направления, как в европейской литературе, так и в русской.

Русский постмодернизм — явление вполне отличное от европейского. Однако философская основа постмодернизма была создана именно тогда, и русский постмодернизм был бы невозможен без нее, как и европейский. Поэтому прежде чем обратиться к истории русского постмодерна, необходимо остановиться на его основных терминах и понятиях, выработанных почти полвека назад.

Среди работ, закладывающих краеугольные камни постмодернистского сознания, необходимо выделить статьи Ролана Барта «Смерть автора» (1968) и Юлии Кристевой «Бахтин, слово, диалог и роман» (1967). Именно в этих работах были введены и обоснованы основные понятия постмодернизма: *мир как текст, смерть Автора и рождение читателя, скриптор, интертекст и интертекстуальность*.

В основе постмодернистского сознания лежит мысль о принципиальной завершенности истории, что проявляется в исчерпанности творческих потенциалов человеческой культуры, в завершенности ее круга развития. 'Все, что есть сейчас, уже было и еще будет, история и культура движутся по кругу, в сущности, обречены на повтор и топтание на месте. То же происходит и с литературой: все уже написано, нового создать невозможно, современный писатель волей-неволей обречен на повторение и даже цитацию текстов своих далеких и близких предшественников.

Именно подобное мироощущение культуры и мотивирует идею *смерти автора*. По мнению теоретиков постмодернизма, современный писатель не является автором своих книг, ибо все, что он может написать, написано до него, значительно раньше. Ему остается лишь цитировать, вольно или невольно, осознанно или неосознанно предшествующие тексты. Поэтому в постмодернистской критике «автор делается меньше ростом, как фигурка в самой глубине литературной сцены»¹.

Но кто же тогда создает современные литературные тексты? *Скриптор*, бестрепетно компилирующий тексты прежних эпох, отвечает Р. Барт. «Его рука... совершает чисто начертательный (а не выразительный) жест и очерчивает некое знаковое поле, не имеющее исходной точки, — во всяком случае, оно исходит только из

¹ *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994. — С. 387.

языка как такового, а он неустанно ставит под сомнение всякое представление об исходной точке»¹.

Здесь мы встречаемся с фундаментальным представлением постмодернистской критики. Смерть автора ставит под сомнение само содержание текста, насыщенного авторским смыслом. Оказывается, в тексте не может быть заложено изначально никакого смысла: это «многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников», а писатель (т. е. скриптор) «может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые»². Этот тезис Барта является исходной точкой для такого понятия постмодернистской эстетики, как *интертекстуальность*: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста»³, — писала Ю. Кристева, обосновывая понятие интертекстуальности. При этом бесконечное число источников, «впитанных» текстом, лишаются своего исходного значения, если когда-либо ими обладали, вступают друг с другом в новые смысловые связи, разгадать которые сможет лишь читатель. Эта идеология характеризовала в целом французских постструктуралистов: «Скриптор, пришедший на смену автору, несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности»⁴.

Почему же, читая произведение⁵, мы убеждены, что оно все же обладает смыслом? Потому что смысл в текст вкладывает не автор, а читатель. Он в меру отпущенного сводит воедино все начала и концы текста, наполняя его, таким образом, своим смыслом. Поэтому одним из постулатов постмодернистского мироощущения

¹ *Барт Р.* Смерть автора. — С. 388. Подобная мысль основана на философской идее полного равенства языка и сознания, сформировавшейся в пределах структурной лингвистики к середине XX века. В этом постулате, однако, содержится очень серьезная методологическая ошибка неразличения языка и речи: игнорируется дихотомия Фердинанда де Соссюра.

² Там же. — С. 387.

³ *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. — М., 2000. — С. 429.

⁴ *Барт Р.* Смерть автора. — С. 389.

⁵ Постструктуралисты различали понятие «произведение» и «текст». Произведение несет в себе авторский замысел, оно структурировано, имеет начало и конец. Текст же, который оно содержит, напротив, бесконечен, не имеет начала и конца, в нем, минуя авторскую волю, сталкиваются мерцающие смыслы, пришедшие из разных веков и культурных слоев.

выступает идея *множественности трактовок произведения*, при этом каждая имеет право на существование. Таким образом, фигура читателя, ее значимость, безмерно возрастает. Читатель, вкладывающий смысл в произведение, как бы становится на место автора. Смерть автора — плата литературы за рождение читателя.

В сущности, на эти теоретические положения опираются и прочие понятия постмодернизма. *Постмодернистская чувствительность* предполагает тотальный кризис веры, ощущение современным человеком мира как хаоса, где отсутствуют все истинные смысловые и ценностные ориентации; *интертекстуальность*, предполагающая хаотическое совмещение в тексте кодов, знаков, символов текстов предшествующих, приводит к особой постмодернистской форме пародии, *пастишу*, выражающему тотальную постмодернистскую ироничность над самой возможностью существования единого, раз и навсегда закрепленного смысла; *симулякр* становится знаком, не обозначающим ничего, знаком симуляции реальности, не соотносимым с ней, но лишь с другими симулякрами, которые и создают нереальный постмодернистский мир.

Основой постмодернистского отношения к миру предшествующей культуры является ее *деконструкция*. Это понятие традиционно связывается с именем Ж. Дерриды. Сам термин, включающий в себя две противоположные по смыслу приставки (*де* — разрушение, *кон* — созидание), обозначает двоякость в отношении к исследуемому объекту — тексту, дискурсу, мифологеме, любому концепту коллективного подсознательного. Операция деконструкции подразумевает разрушение исходного смысла и его одновременное созидание. «Смысл деконструкции... заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и незамечаемых не только неискушенным, «наивным» читателем, но и ускользающих от самого автора («спящих», по выражению Ж. Дерриды) остаточных смыслов, доставшихся в наследие от речевых, иначе — дискурсивных, практик прошлого, закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов, которые, в свою очередь, столь же бессознательно и независимо от автора текста трансформируются под воздействием языковых клише эпохи»¹.

Теперь становится понятно, что сам период публикаторства, столкнувший одномоментно разные эпохи, десятилетия, идеологические ориентиры, культурные предпочтения, диаспору и метрополию, писателей ныне живущих и ушедших пять—семь десяти-

¹ Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов. — М., 2001. — С. 56.

летий назад, создал почву для постмодернистской чувствительности, пропитал журнальные страницы очевидной интертекстуальностью. Именно в этих условиях и стала возможна экспансия постмодернистской литературы 1990-х годов.

Однако к этому времени русский постмодернизм имел определенную историко-литературную традицию, восходящую к 60-м годам. По совершенно очевидным причинам до середины 80-х годов это было маргинальное, подпольное, катакомбное явление русской литературы — и в прямом, и в переносном смысле. Так, например, книга **Абрама Терца** «Прогулки с Пушкиным» (1966—1968), которую принято считать одним из первых произведений русского постмодернизма, была написана А. Синявским в заключении и переправлена на волю под видом писем к жене. Роман **А. Битова** «Пушкинский дом» (1971) вставал в один ряд с книгой Абрама Терца. Эти произведения сближал, во-первых, общий предмет изображения — русская классическая литература и мифологемы, порожденные более чем столетней традицией ее интерпретации. Именно они становились объектом постмодернистской деконструкции. А. Битов утверждал, что писал «антиучебник русской литературы»¹.

В 1970 году появилась поэма **Вен. Ерофеева** «Москва — Петушки», которая дает мощный импульс развитию русского постмодернизма. Комически перемешивая множество дискурсов русской и советской культуры, погружая их в бытовую и речевую ситуацию советского алкоголика, Ерофеев, казалось бы, шел по пути классического постмодернизма: совмещая древнюю традицию русского юродства, явную или скрытую цитацию классических текстов, заучиваемые наизусть в школе фрагменты работ Ленина и Маркса с переживаемой автором-повествователем ситуацией поездки в пригородной электричке в состоянии жесточайшего опьянения, он добивался и эффекта пастиша, и интертекстуальной насыщенности произведения, которое обладало поистине безграничной смысловой сферой, предполагающей множественность интерпретаций. Однако поэма «Москва — Петушки» показала, что русский постмодернизм вовсе не всегда соотносим с канонами западного. Ерофеев принципиально отказывался от концепта смерти автора. Именно взгляд автора-повествователя формировал в поэме единую точку зрения на мир, а состояние опьянения как бы санкционировало полное отсутствие культурной иерархии включенных в нее смысловых пластов.

¹ *Битов А.* Мы проснулись в незнакомой стране: Публицистика. — Л., 1991. — С. 62.

Развитие русского постмодернизма 70—80-х годов шло в первую очередь в русле концептуализма. Генетически это явление восходило еще к лианозовской поэтической школе конца 50-х годов и, прежде всего, к первым опытам Вс. Некрасова, но как самостоятельное явление внутри русского постмодернизма московский поэтический концептуализм оформился в 70-е годы. Одним из создателей этой школы был Вс. Некрасов, наиболее яркие представители — Д. Пригов, Л. Рубинштейн, чуть позже — Т. Кибиров.

Суть концептуализма мыслилась как коренное изменение предмета эстетической деятельности: ориентация не на изображение реальности, но на познание языка в его метаморфозах. При этом объектом поэтической деконструкции оказывались речевые и ментальные клише советской эпохи. Это была эстетическая реакция на поздний, омертвевший и окостеневший, соцреализм с его истертыми формулами и идеологемами, лозунгами, пропагандистскими текстами. Они и мыслились как «концепты», деконструкция которых производилась концептуалистами. Авторское «я» отсутствовало, растворялось в «цитатах», «голосах», «мнениях». В сущности, тотальной деконструкции подвергался язык советской эпохи.

С особенной очевидностью стратегия концептуализма проявилась в творческой практике **Д. Пригова**, создателя множества мифов (в том числе, мифа о себе как современном Пушкине), пародирующих советские представления о мире, литературе, быте, любви, отношении человека и власти и т. п. В его творчестве трансформировались советские идеологемы о Великом Труде, всемогущей Власти (образ Милицанера) — и постмодернистски профанировались. Образы-маски в стихотворениях Пригова, «мерцающее ощущение присутствия — отсутствия автора в тексте» (*Л. Рубинштейн*) оказались проявлением концепции смерти автора. Пародийная цитатность, снятие традиционной оппозиции иронического и серьезного, обуславливали присутствие в его поэзии постмодернистского пастиша и как бы воспроизводили категории ментальности советского «маленького человека». Стихотворения «Вот журавли летят полоской алой...», «На счетчике своем я цифру обнаружил...», «Вот я курицу зажарю...» передавали психологические комплексы героя, обнаруживали смещение реальных пропорций картины мира. Все это сопровождалось созданием «квазижанров» поэзии Пригова: «философемы», «псевдостихи», «псевдонекролог», «опус» и т. д.

В творчестве **Л. Рубинштейна** реализовывалась «более жесткая версия концептуализма» (*М. Эпштейн*). Он писал стихи на отдельных карточках, при этом важным элементом его творчества становился «перформанс» — представление стихов, их авторское исполнение. Держа и перебирая карточки, на которых было напи-

сано слово, лишь одна стихотворная строка, ничего не было написано, он как бы подчеркивал новый принцип поэтики — поэтики «каталогов», поэтических «картотек». Карточка становилась элементарной единицей текста, соединяющей стихи и прозу. «Каждая карточка, — говорил поэт, — это и объект, и универсальная единица ритма, выравнивающая любой речевой жест — от развернутого теоретического посыла до междометия, от сценической ремарки до обрывка телефонного разговора. Пачка карточек — это предмет, объем, это НЕ-книга, это детище «внегюттенберговского» существования словесной культуры»¹.

Особое место среди концептуалистов занимает **Т. Кибиров**. Используя технические приемы концептуализма, он все же приходит к иной, чем у его более старших товарищей по цеху, интерпретации советского прошлого. Мы можем говорить о своего рода «критическом сентиментализме» Кибирова, проявившемся в таких стихотворениях, как «Художнику Семену Файбисовичу», «Только вымолвишь слово «Россия»...», «Двадцать сонетов к Саше Заповевой». Традиционные поэтические темы и жанры вовсе не подвергаются Кибировым тотальной и разрушительной деконструкции: тема поэтического творчества, в частности, разрабатывается им в поэмах — дружеских посланиях «Л. С. Рубинштейну», «Любовь, комсомол и весна. Д. А. Пригову» и др. О смерти Автора в этом случае говорить не приходится: активность авторского «я» проявляется в своеобразном лиризме стихотворений и поэм Кибирова, в их трагикомической окрашенности. Мироощущение человека конца истории, находящегося в ситуации культурного вакуума и страдающего от этого, воплотилось в его поэзии («Черновик ответа Гуголеву»).

Однако центральной фигурой современного русского постмодернизма можно считать **В. Сорокина**. Начало его творчества, выпавшее на середину 80-х годов, прочно связывает писателя с концептуализмом. Эту связь он не утратил и в последующие годы, хотя современный этап его творчества, конечно же, шире концептуалистского канона.

Сорокин — великолепный стилист, и предметом изображения и рефлексии в его творчестве является именно стиль — стиль как русской классической литературы, так и советской. Лев Рубинштейн очень точно охарактеризовал творческую стратегию Сорокина: «Все его сочинения — разнообразные тематически и жанрово — построены, в сущности, на одном приеме. Я бы этот прием обозначил как «истерика стиля». Сорокин не занимается описани-

¹ *Рубинштейн Л.* Что тут можно сказать... // Личное дело № 2. — М., 1991. — С. 80.

ем так называемых жизненных ситуаций — язык (главным образом литературный язык), его состояние и движение во времени и есть та единственная (подлинная) драма, занимающая концептуальную литературу.. Язык его произведений... как бы сходит с ума и начинает вести себя неадекватно, что на самом деле является адекватностью другого порядка. Она настолько же беззаконна, как и закономерна»¹.

Действительно, стратегия Сорокина состоит в безжалостном столкновении двух дискурсов, двух языков, двух несовместимых культурных пластов. В. Руднев так описывает этот прием: «Чаще всего его рассказы строятся по одной и той же схеме. Вначале идет обыкновенный, слегка излишне сочный пародийный соцартовский текст: повествование об охоте, комсомольском собрании, заседании парткома — но вдруг совершенно неожиданно и немотивированно происходит... прорыв в нечто ужасное и страшное, что и есть, по Сорокину, настоящая реальность. Как будто Буратино проткнул своим носом холст с нарисованным очагом, но обнаружил там не дверцу, а примерно то, что показывают в современных фильмах ужасов»².

Тексты Сорокина в России стали издаваться лишь в 90-е годы, хотя писать активно он начал на десять лет раньше. В середине 90-х выходят основные произведения писателя, созданные в 80-е годы и уже известные за рубежом: романы «Очередь» (1992), «Норма» (1994), «Тридцатая любовь Марины» (1995). В 1994 году он написал повесть «Сердца четырех» и роман «Роман». Совсем уж скандальную известность получает роман «Голубое сало» (1999). В 2001 году выходит сборник новых рассказов «Пир», а в 2002-м читатель познакомился с новым романом «Лед», вошедшем затем в трилогию «Путь Бро», «Лед», «23 000», завершённую в 2006 году.

Наиболее репрезентативными книгами Сорокина оказываются **«Роман»** и **«Пир»**.

Само название первой книги указывает на возможность его множественных интерпретаций: оно может быть воспринято и как жанровое определение, ставшее названием произведения, и как имя главного героя. Как всегда у Сорокина в произведении сталкиваются два противоположных дискурса. Большая часть текста блестяще воспроизводит стилистически русскую реалистическую литературную традицию с ее вниманием к пейзажу, предметно-бытовой детализации, к подробному описанию психологического состояния героя, к воспроизведению теплых человеческих отношений высоко интеллигентных и тонко чувствующих нравственный

¹ Искусство кино. — 1990. — № 6. — С. 54.

² Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. — М., 1999. — С. 138.

нерв своего времени героев, жителей дворянской усадьбы Крутой Яр, расположенной где-то между Москвой и Казанью, на берегу безымянной речки, где когда-то на ночлег останавливалось воинство Ивана Грозного. Хронологические ориентиры тоже обозначены: действие происходит между 1898 и 1904 годами. Образованный читатель может сделать такие выводы, обратившись к справочной литературе: в романе упомянуты имена малоизвестных музыкантов (пианист и дирижер Блюменфельд и певица Прянишникова), которые были связаны в эти годы с Мариинским театром. Подобная точная, пусть и косвенная, локализация повествования во времени заставляет вспомнить опыт Тургенева, начавшего роман «Отцы и дети» точной датой приезда Аркадия и Базарова в родовое имение Кирсановых. Дискурс реалистического романа Тургенева является, безусловно, одним из объектов стилизации Сорокина. Еще одним оказывается художественный мир Чехова — на это указывают и характер отношений персонажей между собой, заставляющий видеть в них воистину чеховских интеллигентов, и пристальное внимание писателя к социальным ролям своих персонажей. Так, главный герой, Роман, блестящий юрист, бросивший адвокатуру и вернувшийся из Петербурга в родное гнездо ради поприща художника; его дядя Антон Петрович Воспенников, в прошлом замечательный драматический актер, кумир столичных театров, ныне живущий барин в деревне; недоучившийся доктор Клюгин, изгнанный некогда из Казанского университета за революционную деятельность и теперь практикующий в деревне; учитель Рукавитинов, подававший когда-то надежды ученый; профессор истории Красновский с семьей, приехавший на летнюю дачу из Петербурга; отставной полковник Куницын со своей приемной дочерью Татьяной, занявший место лесничего; священник, отец Агафон с многочисленной родней...

Все эти персонажи индивидуализированы неким набором характерных черт, но не разработаны подробно. Они появляются в романе в той последовательности, в которой встречается с ними Роман, и раскрываются в общении с ним сразу же и без остатка. Это, скорее, некие социальные и литературные маски, знакомые современному читателю по литературе второй половины XIX века; они составляют фон, на котором раскрывается исключительная фигура Романа: он вызывает восхищение всех героев. И в самом деле, Роман совершает целый ряд подвигов: практически голыми руками, вооруженный лишь ножиком для срезания грибов, убивает матерого волка; из крестьянского дома, охваченного пожаром, выносит икону. Кроме того, именно он оказывается главным героем любовного сюжета: в скором времени следует помолвка и свадьба с Татьяной, дочерью лесничего. Ничто, казалось бы, не предвещает ужасного конца.

Все персонажи романа — люди милые, доброжелательные, гармонично включенные в условный социум русской деревенской жизни XIX века, как ее представляет себе по литературе человек XX столетия. Конечно же наблюдательный читатель замечает, что, несмотря на всю подробность предметно-бытовой детализации, тщательно прописанные портреты, великолепные весенние и летние пейзажи среднерусской природы, мир, созданный писателем, носит все же весьма условный характер: практически отсутствует социальный и исторический контекст, всегда бывший для русского реализма предметом пристальной рефлексии — жизнь его героев, за исключением редких воспоминаний Романа и Антона Петровича о Петербурге рубежа веков, проходит лишь в рамках ближайшего социально-бытового ряда, ограничена топографическим пространством Крутого Яра. Мир, изображенный в романе, абсолютно бесконфликтен. Главный герой является воплощением силы, молодости, удали, его нравственные ценности незыблемы, его религиозные чувства являются объектом постоянной интеллектуальной рефлексии как автора, так и самого персонажа. Сюжет «Романа» настолько лишен конфликтного начала, что отсутствует даже любовный треугольник: герой и героиня сразу же влюбляются друг в друга, сближенные неожиданным поворотом сюжета, — Татьяна выхаживает героя после его схватки с волком в своем лесном доме. Создается, таким образом, некое подобие условной социальной и культурной модели, не укорененной в конкретных социально-исторических обстоятельствах русской жизни рубежа XIX—XX веков.

«Роман под названием «Роман», — размышлял В. Сорокин в одном из интервью, — это попытка выделить... средний русский роман, отчасти провинциальный. В этом романе действие происходит не во времени, а в пространстве русского романа. Время действия — XIX век, хотя я и старался не давать никаких временных координат»¹. Вот это-то столь тщательно воссозданное пространство «среднего русского романа» и подвергается Сорокиным постмодернистской деконструкции. И это производит шоковое, отталкивающее воздействие на читателя (к чему, несомненно, и стремился автор).

День свадьбы Романа и Татьяны воспроизводит некий архетип всеобщего русского веселья, объединяющего «народ» и «интеллигенцию», крестьянство и представителей более высокого слоя русского общества (помещик, отставной полковник, барственный столичный актер, сельский врач, художник и адвокат, батюшка де-

¹ Сорокин В. Литература как кладбище стилистических находок // Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками / Сост. С. Ролл. — М., 1998. — С. 116.

ревенского прихода). Перед барским домом накрыты столы для крестьян, выкачены из закромов бочки с вином, а молодожены и их ближайшее окружение празднуют в доме. В этот-то момент и происходит катастрофа, вызванная культурным шоком насильственного и ничем не мотивированного появления иного дискурса, разрушающего предшествующий, знакомый, привычный, претендующий на статус реалистического: ночь после свадьбы оказывается Вальпургиевой ночью никак не мотивированных убийств, которые совершают Роман и Татьяна. Их первой жертвой становится Антон Петрович Воспенников, за ним следуют все гости, бывшие на свадьбе, далее все без исключения крестьяне, которых Роман убивает, спящих, уже в их избах. Далее происходит оргия в церкви, осквернение алтаря, а последней жертвой убийцы оказывается его невеста, после чего, как бы исполнив свою мистическую миссию, он умирает и сам. Неожиданность, немотивированность, сугубо практическая нереальность исполнения массового убийства, чудовищный натурализм изображаемых событий разрушают статус реальности художественного мира всего произведения. Механистичность действий героя подчас порождает даже комический эффект. «В финале «Романа» его главный герой работает как мощная овощерезка: он измельчает, нарезает персонажей, в его действиях обнаруживается что-то кулинарное»¹.

В чем смысл этой постмодернистской деконструкции, которой подвергает «пространство русского романа» Сорокин? Возможно, это связано с постмодернистской чувствительностью современного писателя, размышляющего о «конце русской литературы», об утрате ее учительской функции, с сомнениями в самой возможности познания реальности литературой, с размышлениями об иллюзорности и утопизме ее гуманистических идей — в конечном итоге, с утратой русской культурой традиционного для нее литературоцентризма. В таком случае, имя главного героя ассоциируется с жанровым определением, а сам сюжет, сводящийся в итоге к воссозданию и деконструкции романного мира, рассматривается как повествование о самоуничтожении и смерти русского реалистического романа.

Разумеется, такая трактовка вовсе не может претендовать на полноту. Как и всякий постмодернистский текст, «Роман» несет в себе множественность кодов и допускает множественность трактовок. Так или иначе трактовки эти будут связаны с поиском мотивировок странного перформанса, превращения героя в «мощную овощерезку», с кулинарным энтузиазмом кромсающую земляков.

¹ Рыклин М. Медиум и автор // Сорокин В. Соч. В 2 т. — М., 1998. — Т. 2. — С. 737—738.

В тексте содержится сложное переплетение мифологических, фольклорных, религиозных, языковых, суеверных, философских аллюзий и возможных соотнесений с культурной и текстовой реальностью, предлагающее все новые коды интерпретации.

Именно этот прием (воссоздание неких знакомых читателю художественных реалий, формирующих узнаваемый художественный мир и затем его безжалостное и шокирующее разрушение) используется писателем и в сборнике рассказов 2001 года «Пир».

Другой стратегии деконструкции придерживается В. Пелевин, писатель, так же как и В. Сорокин, претендующий на первые роли в русском постмодернизме. Его романы «**Чапаев и Пустота**» (1996) и «**Generation П**» (1999) основаны на уничтожении границы между сущим и несущим, на утверждении тождества между действительностью и виртуальной реальностью, настоящей жизнью и компьютерной игрой, пьяным или шизофреническим бредом.

Пелевин обращается к образам Чапаева и Петьки — образам-симулякрам, ставшим таковыми еще задолго до его романа. Введенные в советскую мифологию книгой Д. Фурманова, которая в романе признается не вполне надежным источником информации о Чапаеве, героизированные фильмом братьев Васильевых и затем переосмысленные в фольклоре (жанр анекдота), эти образы давно утратили связь со своими прототипами, но вошли в советское коллективное бессознательное. Об этих образах-симулякрах и пишет Пелевин, переосмысляя их и придавая им возможность обретения принципиально новых смыслов.

В сущности, постмодернистской деконструкции в романе подвергается один из персонажей советской мифологии, а затем творится новый миф. Стратегия деконструкции состоит в принципиальном разрушении связей персонажей (Чапаев, Петька, Анка-пулеметчица) с социально-исторической конкретикой. Герои перенесены из реального исторического времени Гражданской войны в иные реальности, сам статус которых в романе выглядит весьма сомнительным: его герой, Петр, носящий фамилию Пустота, оказывается пациентом психиатрической больницы, и все реальности, воссозданные в романе, предстают как его галлюцинации. Пародируя, создавая многочисленные пастиши, сознательно ориентируясь на идеи интертекстуальности, перемешивая несовместимые в ином художественном мире образы и мифологемы, вводя в роман образы Чапаева и Луиса Альберто, персонажа одного из первых показанных в России «мыльных» сериалов, штабс-капитана Овечкина, героя культового советского фильма 60-х годов о Гражданской войне «Неуловимые мстители», который оказался к тому же и наркоманом, японского бизнесмена, который предлагает сделать Петру харакири и выполнить последний долг — снести

мечом голову, чтобы тот не мучился; перемешивая марксизм, буддизм, христианство, травестированные самурайские представления о долге и чести, автор воссоздает то, что можно назвать высшим проявлением постмодернистской чувствительности начала и середины 90-х годов: полную утрату жизненных, бытийных, культурных ориентиров.

Можно сказать, что Пелевин, обращаясь к основополагающим философским и эстетическим принципам постмодернизма, намеренно обесмысливая свой текст, смешивая несовместимое, мотивируя события то шизоидным, то наркотическим состоянием персонажа, при этом воспроизводит глубоко трагическое (но не осознаваемое в качестве такового) мироощущение целого поколения, утратившего прежние, советские, идеологические ориентиры, которые и своими-то для него никогда не были, не обретшего новых, которые могли бы стать своими. В сущности, передано трагическое мироощущение поколения 90-х, не нашедшего себя в онтологической вертикали, дезориентированного в культурном и историческом пространстве. Постмодернизм с его всеядностью и толерантностью вроде бы и мог стать философией поколения, выбирающего пепси, поколения «П», вернее, суррогатом такой философии. Ее результатом с неизбежностью становился образ глиняного пулемета, способного просто уничтожать, стирать действительность, на которую он направлен, оставляя вместо нее воистину космическую пустоту. Именно этим глиняным пулеметом, в который вставлен палец Будды, Анка-пулеметчица и уничтожает все вокруг в финале романа. Образ этой все разрастающейся вселенской пустоты и завершает произведение, как бы демонстрируя итоги и тупики постмодернистского развития.

К концу 1990-х годов русский постмодернизм стал «уставать», и этому были, вероятно, две глобальные причины. Во-первых, постмодерн как искусство, основанное на принципе деконструкции, разрушителен по своей сути. Поэтому, когда деструкции подвергались советские идеологемы, мифологемы, образы, политические метафоры, лозунги, пусть обветшавшие, но еще живые для коллективного бессознательного, литература постмодернизма, особенно концептуализм, имела несомненную почву для существования. На рубеже веков эта почва явно истощилась, выросло целое поколение, не знающее ее основ, да и собственно подвергать разрушению уже было нечего. Во-вторых, разрушение прежних смысловых связей и создание новых, мнимых, абсурдных, алогичных, не могло быть предметом литературы, ее сколько-нибудь долгосрочной задачей, перспективой. За задачами разрушительными с неизбежностью вставляли новые, значительно более сложные — созидательные. Однако прежде чем приступить к их решению, литературное

сознание оказалось перед необходимостью разрушения постмодернистского канона. Для этого необходимо было осмыслить тупики, в которые заводит тотальная постмодернистская деконструкция, развенчать миф об универсальности постмодернистского взгляда на мир. Попытка решить эту литературную задачу принята в романе Т. Толстой «Кысь».

«Кысь» — это разрушение постмодернизма изнутри, средствами самой постмодернистской эстетики; это деконструкция самой идеи постмодернистской деконструкции. Думается, что после публикации этого романа, над которым Толстая работала более десяти лет (1986—2000), сама идея постмодернизма обречена остаться лишь фактом истории русской литературы.

Казалось бы, сюжетная коллизия романа направлена на то, чтобы создать у читателя ощущение постмодернистской чувствительности. Его действие происходит через триста лет после Взрыва. Вероятно, это разразившаяся ядерная война или же некая глобальная техногенная катастрофа, приведшая к изменению биологических форм жизни на Земле и вернувшая общество если не в доисторические времена, то уж точно в эпоху раннего Средневековья. Главный герой романа, с которым так или иначе связаны все сюжетные линии, на знание которого ориентировано повествование, Бенедикт, работает писарем в Рабочей Избе, где «перебеляют» произведения, созданные «Набольшим Мурзой» Федором Кузьмичом. В городе Федоре Кузьмичевске, который стоит на месте нынешней Москвы, никто не знает, что триста лет назад существовала литература и было книгопечатанье, все сохранившиеся после Взрыва книги собраны у «набольших мурз» — у местного правителя Федора Кузьмича или же у Главного Санитара — Кудеяра Кудеяровича. Каждое утро приходя на работу в избу, Бенедикт выясняет, какое новое сочинение, созданное Федором Кузьмичом, придется сегодня переписывать: это может быть новая и очень веселая сказка «Колобок», первым читателем которой (после Федора Кузьмича, конечно же) становится Бенедикт, или же новые стихи: «Февраль. Достать чернил и плакать...» Таким образом, в силу своей профессиональной деятельности Бенедикт оказывается погружен в постмодернистскую ситуацию интертекста: в его сознании сталкиваются обломки прежних текстов, напрочь лишенные смысла и содержания: «про баб, про природу.. наука тоже... и про свободы пишут, про что хочешь пишут. Учат, как свободу делать».

Сама по себе деятельность Бенедикта провоцирует характерную ситуацию постмодернистского романа. Его сюжет демонстрирует, в сущности, новые отношения автора и читателя в постмодернистской ситуации. Литература кончилась, все, что можно было написать, уже было написано — до Взрыва. В качестве единственного автора современности выступает Федор Кузьмич, который, на са-

мом деле, выполняет функцию скриптора: он переписывает классические и любые другие тексты и отдает их затем в Рабочую Избу, передоверяя свою функцию другим скрипторам, в том числе и Бенедикту. «Федор Кузьмич, слава ему, трудится бесперебойно. То вот сказки, то стихи, то роман, то детектив, или рассказ, или новелла, или эссе какой, а о прошлом году изволил Федор Кузьмич, слава ему, сочинить шопенгауэр, а это вроде рассказа, только ни хрена не разберешь».

Сознание Бенедикта — это не столько сознание скриптора, сколько сознание читателя, рождение которого, по мысли Р. Барта, оплачивается смертью автора. Именно Бенедикт пытается, в меру своих сил, осмыслить созданное скриптором Федором Кузьмичом и придать всему этому свой смысл. Таким образом, сюжетом романа и предметом изображения оказывается судьба русской литературной традиции в эпоху, последовавшую за культурным и литературным постмодернистским Взрывом.

Попытки Бенедикта осмыслить литературные произведения, которые ему доверено «перебелить», порождает комический эффект постмодернистского пастиша: «А списывает Бенедикт то, что Федор Кузьмич, слава ему, сочинил: сказки, или поучения, а то стихи. Уж такие у Федора Кузьмича, слава ему, стихи ладные выходят, что иной раз рука задрожит, глаза затуманятся и будто весь враз ослабеешь и поплывешь куда-то, а не то словно как ком в горле встанет и сглотнуть не можешь. <...> Вот наемдни Бенедикт перебелял:

Горные вершины
Спят во тьме ночной...

Тут все и дураку ясно. А вот:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок,
Сей поезд журавлиный,
Что над Элладю когда-то поднялся...

— здесь только крикнешь и в бороде почешешь». Здесь конструируется (и пародируется) типичная ситуация постмодернистского интертекста, намеренно смешивающая предшествующие тексты и обесмысливающая их, лишаящая культурных опосредований.

В сущности, эволюция Бенедикта, которую он переживает на протяжении всего романного действия, обусловлена его странным и страстным, поистине постмодернистским, отношением к книгам. Он превращается из наивного, доброго, робкого, хотя и грубовато-хамоватого подчас с теми, кто считается ниже его в социальной иерархии, «голубчика» в страшного санитаря, способного в

поисках уцелевшей книги ворваться в дом и убить любого — даже своих старых знакомых по «перебеливанию» текстов Федора Кузьмича в Рабочей Избе. Страшась Кыси, странного мифологического существа, и с ужасом прислушиваясь по ночам в выстывшей темной избе к ее стону, он сам в итоге превращается в Кысь, как бы обретает ее внешность и повадки. Однако наивность, главное качество постмодернистского героя, он сохраняет на протяжении всего романа. Столкнувшись с уцелевшими после Взрыва книгами, прочитав их от корки до корки, искренне полюбив книгу, ее трепетные страницы, страдая из-за ее незащитности перед временем, человеком, огнем, он ничему не научился и ничего не понял. Рождения читателя не получилось, русская литература ничему не смогла научить «питекантропа» Бенедикта. Толстая находит сюжетную ситуацию, которая становится метафорой постмодернистской интертекстуальности, демонстрирует ее разрушительные для культуры последствия. Как бы сбываются в реальности постулаты теоретиков постмодерна: есть лишь текст, не обладающий смыслом; смысл сообщает ему читатель. Но увы, Бенедикт не может сообщить никакого смысла прочитанным строчкам.

В сущности, и сюжет романа, и судьба Бенедикта, и пожар, поглотивший поселение, стоящее на месте Москвы, есть реализованная метафора бесконечного тупика, в который заводит литературу постмодернизм. Т. Толстая, построив роман, казалось бы, по всем прописанным принципам постмодернистской эстетики, произвела удивительную подмену, просто поменяв местами субъект и объект: объектом постмодернистской деконструкции стал сам постмодернизм, его базисные эстетические принципы! Это привело к тому, что от концепта смерти автора не осталось и следа: скриптор, приходящий, по мысли Р. Барта, на смену автору, стал персонажем романа, предстал Федором Кузьмичем, правителем Федора Кузьмичевска, и подвергся в этом качестве тотальной деконструкции, предстал во всем своем убожестве и нищете. Читатель, якобы приходящий на смену автору и имеющий право на любую интерпретацию текста, оказался наивным и беспомощным Бенедиктом, неспособным осознать и толику той культуры, с которой столкнулся. Заключительная сцена романа иронично воспроизводит постулат рождения читателя-постмодерниста и обнаруживает тщетность его усилий прочесть как книжный текст, так и события своей собственной жизни.

В сущности, роман Т. Толстой обозначил хронологическую черту, завершающую историю русского постмодернизма. Безусловно, тексты, созданные по принципам постмодернистской эстетики и несущие в себе постмодернистское мироощущение, будут появляться; возможно, будут новые и даже яркие имена, но все они с

неизбежностью войдут в уже завершённый, замкнувшийся круг историко-литературного развития безусловно значимого явления.

Роман Т. Толстой не только обнаружил исчерпанность постмодернистского взгляда на мир, но и обозначил новые, весьма актуальные перспективы. Оказалось, что принимая художественные приемы постмодернизма, можно преследовать совершенно иные цели. Стало ясно, что обращение к таким приемам вовсе не всегда с фатальной неизбежностью приводит к смерти Автора и тотальной потере смысла. Мало того, стало ясно, что подобные приемы могут быть продуктивны и для реалистической эстетики.

Это привело некоторых исследователей к размышлениям о некоем новом качестве литературного сознания рубежа столетий. Так была выдвинута гипотеза о постреализме¹. С этим явлением ее авторы связывают имена **Л. Петрушевской**, **В. Маканина**, **И. Бродского**.

Суть гипотезы может быть обозначена следующим образом: с одной стороны, это активное заимствование художественных приемов постмодернизма, с другой — столь же деятельное разрушение постмодернистского канона. Эта тенденция ярко проявилась у таких прозаиков нового поколения, как П. Крусанов (романы «Укус ангела», «Бом-бом», «Ночь внутри») и Д. Липскеров (романы «Последний сон разума», «Родичи»).

Однако взгляд на литературу рубежа XX—XXI веков свидетельствует, что постмодернизм, сколько бы общественного и литературно-критического внимания он ни привлекал, не является единственной доминантой художественного сознания. Рядом с ним, подчас в его тени, развивалась *реалистическая эстетика*, обращавшаяся к традиционным для русского реализма вопросам, связанным с национальной судьбой в кризисной исторической ситуации. Это предопределило жанровую систему реалистической литературы, где безусловно доминирует жанр политического романа.

Наиболее заметным явлением стал роман **А. Проханова** «**Господин Гексоген**» (2001), повествующий о борьбе спецслужб с организаторами террористических актов в Москве накануне выборов нового президента.

Ю. Бондарев, автор романа «Бермудский треугольник», обращается к трагическим осенним событиям 1993 года. Вообще реалистическая литература последнего десятилетия XX века поднимает проблемы национально-исторического плана: «выполнение

¹ См.: *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература. — Т. 3. (См. главу 4 «Постреализм: формирование новой художественной системы».)

интернационального долга» в Афганистане, «августовский путч» 1991 года, «мятежный парламент» 1993 года, «контртеррористическая операция» на Кавказе, судьба современного человека на войне. Об этом повествуют такие произведения, как «Кавказский пленный» В. Маканина, «Знак зверя» О. Ермакова, «Зёма» А. Терехова, «Мародеры» О. Хандуся, «Лучшие дни нашей жизни» А. Червинского, «Возле стылой воды», «Котенок на крыше» Б. Екимова, «Анафема» И. Иванова, «Чеченский капкан» А. Кольева, «Русская сотня» М. Поликарпова. Говорить об их эстетической значимости для развития литературы пока трудно.

Новые возможности реалистической типизации проявились в творчестве А. Варламова. Его романы «Лох» и «Затонувший ковчег», повесть «Рождение» обращены к частной жизни современного человека, в которой бытовые проблемы и фатальное безденежье сочетаются с полной дезориентацией в культурном пространстве и духовным и нравственным вакуумом. О путях выхода из него, правда, далеко не всегда перспективных, размышляет писатель.

О потенциале, которым обладает реалистическая эстетика, говорит и тот факт, что лауреатом премии Буккера 2002 года стал писатель-реалист Олег Павлов, автор повести «Карагандинские девятины», а в шорт-листе Букеровской премии 2004 года из 6 номинантов четверо реалистов: Анатолий Курчаткин («Солнце сияло»), Алексей Слаповский («Качество жизни»), Олег Зайончковский («Сергеев и городок»), Марта Петрова («Валторна Шилклопера»). Все это свидетельствует об определенной усталости литературы от постмодернистского эксперимента.

И все же итогом литературного развития XX столетия стало творчество А. И. Солженицына. Современная литература не знает фигуры, равной ему по масштабу содеянного. Он обогатил реализм художественными открытиями модернизма и постмодернизма, но с целями совершенно иными, чем это было ранее. Его творческая цель состоит в постижении реальности как Божьего творения. «Я действительно не вижу перед собой задачи выше, чем служить реальности, то есть воссоздавать растоптанную, уничтоженную, оболганную у нас реальность». В этом и видится ему основная задача художника и литературы в целом.

Суть в том, что Солженицын — религиозный писатель. Мир, нас окружающий, он видит как Творение, исполненное глубочайшего смысла, в том числе и символического. Он не нуждается в домысливании, в обогащении художественного образа, в «типизации», основе основ реалистического метода. Задача состоит в том, чтобы постичь в окружающей реальности Божий замысел о мире, глубинный символический смысл событий и явлений, свидетелями которых мы оказываемся, но истолковать которые далеко не всегда можем. Здесь секрет того, что в его эстетике соединяется не-

соединимое: с одной стороны, строгий документализм, принципиальный отказ от любого вымысла, который трактуется как ненужное излишество, способное исказить истинную картину событий, будь то описание гибели Матрены (рассказ «Матрёнин двор») или же убийства Столыпина (эпопея «Красное Колесо»), с другой стороны, глубинная онтологическая символика, которую видит писатель в документально подтвержденных фактах. Его творческая задача как реалиста — прочесть в самой реальности замысел Божьего творения, ее скрытый глубоко символический смысл.

Таким образом, литературная ситуация 1990-х годов характеризовалась сосуществованием двух эстетических систем: реалистической и постмодернистской. И если постмодернизм к концу столетия исчерпал собственные эстетические ресурсы и на смену ему, заимствуя его художественные приемы, приходит постреализм, то собственно реалистическая эстетика имеет, судя по всему, вполне явные перспективы дальнейшего художественного развития.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Проблематика литературного процесса конца 1980-х — начала 1990-х годов.
2. «Период публикаторства» как смена художественной парадигмы литературного процесса.
3. «Задержанная литература» в контексте литературно-художественного сознания 1980—1990-х годов.
4. Тема войны в Афганистане и Чечне в прозе 1990-х годов.
5. Жанр политического романа в творчестве А. Проханова.
6. Реализм и постмодернизм как эстетические доминанты современной литературы.
7. Первичные и вторичные художественные системы в литературном процессе 1990-х годов.
8. Философские и эстетические основы современного постмодернизма.
9. Французский постструктурализм 1960-х годов и эстетические основы русского постмодернизма.
10. Поэма Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» как произведение русского постмодернизма.
11. Концептуализм как течение русского постмодернизма.
12. Д. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров в контексте русского постмодернизма.
13. Поэтика романа В. Сорокина «Роман».
14. Реальность и мнимость в романах В. Пелевина «Чапаев и Пустота» и «Generation П».
15. Роман Т. Толстой «Кысь» как конец русского постмодернизма.
16. Гипотеза о постреализме и литературная ситуация начала XXI века.

Литература

Богданова О. В. Современный литературный процесс (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70—90-х годов XX века). — СПб., 2001.

Коваленко А. Г. Литература и постмодернизм. — М., 2004.

Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. — Екатеринбург, 1997.

Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80—90-х годов XX века. — Киев, 2001.

Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века. — М., 2003.

Редькин В. А. Русская поэзия второй половины XX века. — Тверь, 2006.

Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. — М., 2001.

Воспоминания писателей как литературный жанр

У каждого столетия есть свое лицо, складывающееся, как черточки характера, из событий, происходивших в это время. Изменившийся ритм жизни, практическое применение множества научных открытий, быстрота перемещений по сравнению с предшествующими веками обусловили в XX веке иной взгляд на человека. Он начал воспринимать себя не только как самобытную индивидуальность, но и как фактор, активно взаимодействующий с внешним миром и влияющий на него.

В «Дневнике писателя» А. Белого (1918) находим следующее суждение: «...Отныне нет «я» и нет «мира», есть «Я» с большой буквы, оно — Чело Века; оно — строит купол огромного храма действительности, сотворяемой заново, где одной опорной стеной является «я» в прежнем смысле, другую же «мир» в прежнем смысле; пересечение, перекрещивание «мира» и «я» в Челе Века совершается. То — Человек. <...> Перекрестить в себе две перспективы и в точке пересечения стать — значит стать в Челе Века; подняться до «Я»¹.

Ощущение собственной сопричастности с происходящим вокруг закономерно. Трудно найти столетие, в котором произошло столько событий. Не случайно К. Федин замечал в воспоминаниях «Горький среди нас», что война и революция стали основой переживаний его поколения. Осознание катастрофичности и неотвратимости происходящего отмечалось многими художниками слова.

Хотя для писателей весьма значимым представлялось именно описание событий, не менее интересным объектом изображения оказывался внутренний мир личности. Возникла потребность отражения состояния людей конкретного времени, и одновременно шел поиск новых изобразительных средств.

¹ *Белый А.* Дневник писателя // Записки мечтателей. — 1919. — № 1. С. 130—131.

В поисках структуры, которая соединила бы фактографическое, биографическое и лирическое начала, многие писатели обратились к мемуарам¹. Подобный интерес к личным свидетельствам всегда возникает в социально значимые эпохи. Традиционно отражавшие общественные связи воспоминания оказались тем жанром, который смог представить новую модель мира, одновременно зафиксировав изменения в психологии индивидуума.

Эта ситуация была зафиксирована в одном из обзоров критики в самый разгар Первой мировой войны: «Не далее как два-три года тому назад, перед войной, в литературе нашей самым интересным и «захватывающим» чтением оказались разные мемуары, воспоминания, биографии, автобиографии, подлинные исповеди и дневники — словом, подлинные документы человеческих опытов»².

Подобная информация заключена прежде всего в писательских воспоминаниях, представляющих собой практически единственную устойчивую группу произведений мемуарной прозы, обладающую целым рядом постоянных признаков и продуктивно развивающуюся на протяжении последних двухсот лет.

Свой личный опыт писатели делают общественным достоянием, подробно описывая собственное душевное состояние, стремясь познать самих себя и поделиться подобными откровениями с окружающими. «Мы заключены в темницу мгновения, — заявляет М. Волошин. — Для человечества воспоминания — все. Это единственная дверь в бесконечность. Наш дух всегда должен идти обратным ходом по отношению к жизни»³.

Биография кодируется как текст, в котором отражаются духовные искания эпохи. Как отмечает В. Руднев, в данном случае стояла задача: «снять оппозицию... между своей жизнью и своим творчеством, мифологически отождествить их»⁴. Первыми идею «жизнестроительства» предложили в начале столетия символисты. Параллельно с художественными тестами они начали публиковать дневники, письма, записные книжки. В них фиксировались не только конкретные факты, но и события, произошедшие ранее. Подобная ретроспективность видения и позволяет говорить о на-

¹ На родине мемуаров, во Франции, подобные тексты воспринимали как исторические документы, полагали, что в них фиксировались реальные события, только переданные с позиций индивидуума. Отсюда и название формы — мемуары (от французского *memoire*, означающего в XVII веке как «память, воспоминание», так и «докладная записка, памятная записка»).

² Об интимном в литературе // Бюллетени литературы и жизни. 1915—1916. — № 7—8. — С. 374.

³ Волошин М. История моей души. — М., 1999. — С. 72—73.

⁴ Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. — М., 1997. — С. 40.

чале организации повествования в цельный текст, который раньше не воспринимался как законченное целое.

Осознавая значимость собственной переписки с А. Блоком, А. Белый хотел опубликовать ее, идею поддерживал и его адресат. Собираясь напечатать отрывки из писем Блока в книге «Труды и дни», Белый замечал: «Часть ее, я думаю, могла бы скоро появиться в свет, она носит менее всего личный характер, скорее содержание ее литература, философия, мистика и «чаяния» молодых символистов того времени. Это блестящий интимный дневник эпохи. Такова переписка двух поэтов. Она блестяща. Мысль бьет здесь ключом»¹. По структуре композиционное целое напоминает эпистолярный роман, отличающийся определенной сюжетной логикой развития, где события и факты располагаются в хронологической последовательности.

Упоминание имени А. Белого не случайно. Примерно с середины 10-х годов он последовательно создает ряд текстов, которые образуют общее автобиографическое пространство, представляющее собой и рассказ о жизни автора, и повествование о важнейших культурных явлениях времени с необычайно широким присутствием крупнейших фигур эпохи. («Котик Летаев», 1916; «Крещеный китаец», 1921; «На рубеже веков», «Начало века», «Между двух революций», 1929—1933.)

Следовательно, кодирование биографии как общественно значимого текста обуславливает построение собственного жизнеописания как части рассказа о важнейших историко-литературных явлениях времени. Поставив в центре своих текстов переживания автора, А. Белый косвенно пытается представить свое видение символизма как формы сознания.

Свою задачу мемуариста современник А. Белого, футурист А. Крученых, например, определяет следующим образом: «Делаю это не из «эгоцентризма», а просто потому, что моя биография в известной степени восполняет воспоминания о моих товарищах по искусству... Теперь, когда история футуризма уже вошла в общую историю литературы, становится необходимой полная биография.

Деятелей каждого литературного направления — реалистов ли, символистов ли, романтиков и т. п. отбирают в конечном счете экономические и социальные факторы. Это они готовят ту или иную группу писателей или художников к ее роли в искусстве. Вот почему мы часто без труда наблюдаем сходство биографий участников подобных групп, хотя эти люди выросли далеко друг от

¹ *Белый А.* Воспоминания об А. Блоке // А. Блок в воспоминаниях современников. В 2 т. — М., 1980. — Т. 1. — С. 215.

друга, ничего не зная о своих будущих друзьях и даже не сознавая себя зачинателями определенного направления.

Завершается развитие одного цикла искусства, и настает пора развертываться другому»¹.

В конце 20-х годов сам Крученых и его современники подводят итоги, публикуя мемуары, дневники и письма, выражая свое восприятие произошедшего (М. Зенкевич «**Мужицкий сфинкс**» (прим. 1928), В. Пяст «**Встречи**» (1929), Г. Чулков «**Годы странствий**» (1930), О. Форш «**Сумасшедший корабль**» (1931), В. Каменский «**Путь энтузиаста**» и «**Юность Маяковского**» (1931), Б. Лифшиц «**Полутораглазый стрелец**» (1933) и др.).

Появление подобных текстов обусловлено и другими причинами. Интенсивное развитие мемуарного жанра в первой трети XX века связано с утверждением новых форм искусства, прежде всего модернистских и авангардистских, представители которых обосновывают свою эстетическую программу как в манифестах, так и в мемуарной форме.

Мемуаристы представляют свое видение событий начала XX века, первыми став мифологизировать историю литературы. Миф воспринимается ими не как архаичная форма сознания, а как мотив или прием, с помощью которого конструируется пространство произведения. Появляются образы-маски, персонажи скрываются под условными прозвищами, становятся мифологическими. Прием маски активно использовался в культуре серебряного века. Автор вступал с читателем в своеобразную игру, предлагая ему увидеть себя в разных ипостасях или разгадать персонажа, имя которого скрывалось под маской.

Создаваемые автором образы-маски можно воспринимать как развернутый образный ряд, который обращен вовнутрь с целью раскрытия внутреннего содержания личности. Маска выступает и в виде своеобразной модели состояния. Не случайно А. Мариенгоф заявляет: «У каждого человека есть своя маска. Ее не так-то легко сбросить»².

Своеобразную игру с читателем предлагает в романе «Сумасшедший корабль» (1931) О. Форш. Современники увлеченно разгадывали, кто скрывается под тем или иным именем. Н. Берберова, например, предлагает такую расшифровку образной системы романа: «Геня Чорн — смесь Лунца и Евг. Шварца, Аكو-

¹ Крученых А. Детство и юности будетлян // Наш выход. К истории русского футуризма / Сост., вступ. ст. Р. Дуганова. — М., 1996. — С. 31.

² Мариенгоф А. Роман без вранья; Циники; Мой век...: Романы / Сост., подг. текста, послесл. Б. Аверина. — Л., 1988. — С. 225.

вич — Волынский, Сохатый — Замятин, Долива — сама Форш»¹. Такой прием позволял в условной форме рассказать о тех именах, которые определили литературное развитие начала века, но позже оказались преданными забвению.

В мемуарном романе М. Зенкевича «Мужицкий сфинкс» (1928) появляется героиня с загадочным именем Эльга. Сопоставление приводимых фактов позволяет установить, что автор рассказывает об А. Ахматовой и ее окружении. В 1921 году Н. Гумилев написал стихотворение «Ольга», посвященное художнице О. Н. Гильдебрандт-Арбениной, где ввел образ женщины-призрака Эльги. М. Зенкевич дает это имя своей героине, намекая на Анну Ахматову, которая воспринималась поколением Гумилева как таинственный и загадочный человек из иного мира. Такое же отношение найдем и у поэтов 60-х годов — Д. Бобышева, И. Бродского, А. Наймана, Е. Рейна, создавших подобный образ в своих текстах.

Сравнивая всевозможные характеристики, можно получить объемную биографию современника. И это важно. Известно, что биография всегда пишется по законам своего времени. Писатели, поддерживавшие политику государства и партии, идут на вынужденный компромисс. Задумавший создать продолжение автобиографической трилогии и выпустить книгу «Среди интеллигенции», М. Горький публикует серию *литературных портретов*, где создает агиографические образы ведущих политических и культурных деятелей. Образ Л. Толстого писателем строится по традиционному канону, как деятеля определенного времени, индивидуальные колебания и изменения личности не отмечаются. Главными становятся характерологические принципы, поэтому Толстой противопоставляется автору, который видит в себе черты художника нового времени, соответственно подчеркивая, что творчество Толстого осталось в прошлом столетии.

Горький сумел сохранить талант художника и в подобных произведениях, его характеристики яркие, выпуклы, зримы. Иначе ситуация выглядела у его последователей. Во многих воспоминаниях характеристики идентичны, поскольку шло формирование определенного вкуса, эстетических оценок, считавшихся обязательными. Читатель воспринимал портретные характеристики как стереотип, полагая, что так и должно было быть, иначе тот или иной человек не мог выглядеть. Создавалось ощущение тождественности, персонажи получались похожими друг на друга, несмотря на то, что вели себя совершенно по-разному.

В духовную и культурную ситуацию времени характеристики выдающихся личностей вписываются в соответствии с социалис-

¹ Берберова Н. Курсив мой. — М., 1996. — С. 168.

тическим каноном. Особое значение придается их роли в общественном процессе, отмечается влияние на окружающих. Сам Горький предстает прежде всего как писатель-гуманист, основоположник новой культуры, таково описание Горького у **Федина** в мемуарном романе «**Горький среди нас**» (1968). Образ выдающегося современника предстает в описании как обобщенная, типичная для своего времени личность, на первый план выходит не личная характеристика, а общественная.

Не все характеристики были похожи друг на друга. Встречались и воспоминания, которые интересны прежде всего личностной оценкой, но подобные произведения стали известны у нас спустя многие годы после их написания. Они действительно оригинальны и своеобразны, каждый из авторов представляет свою версию биографии современника. Например, в недавно ставших известными российскому читателю воспоминаниях **С. Маковского** «**На Парнасе серебряного века**» (1962) **З. Гиппиус** показана как разносторонняя и многогранная личность, а не как эстетствующая барыня (характеристика, бытующая в советской литературе). Мемуарист выстраивает сложный психологический портрет, соединяя собственные воспоминания с оценкой творчества писательницы.

Более ранняя оценка Белого в воспоминаниях, завершенных им в начале 30-х годов, зависела не столько от его взгляда на Гиппиус, сколько от общего отношения к символизму в обществе. В 30-е годы оно уже воспринималось как реакционное буржуазное течение, отсюда и нелюбимая характеристика Гиппиус, больше похожая на шарж: «золото-красные волосы, падавшие до пят, она их расчесывала; в зубы — шпильки, бросалась в меня яркой фразой, огнем хризолитовым ярких глазищ; вместо щек, носа, лобика — волосы, красно-красные губы да два колеса — не два глаза»¹.

Белый своеобразно пытается защититься от нападков критики, создавая прежде всего в третьей книге трилогии («Между двух революций») портреты, больше похожие на шаржи. Но судьба его книг все равно оказалась сложной, мемуарная трилогия была вновь опубликована полностью только в 1989—1990 годах. Вместе с тем воспоминания Белого остались в истории культуры как уникальный памятник эпохи, в котором создана впечатляющая панорама духовной жизни русской интеллигенции первых двух десятилетий XX века.

Поворот от положительных героев соцреализма к психологическому образу произошел в период «оттепели», когда началось воз-

¹ *Белый А.* Между двух революций. Воспоминания. В 3 кн. — М., 1990. — Кн. 3. — С. 65.

вращение к сложной неоднозначной личности. В этой связи трудно не учитывать роли монументальной эпопеи И. Эренбурга «Люди. Годы. Жизнь», впервые появившейся в 1961 году и полностью опубликованной через тридцать лет. Это сочинение писателя, состоящее из семи книг, можно отнести к жанру мемуарного романа-эпопеи. Главным для автора является не отражение перипетий жизненного пути автобиографического героя, а создание эпического полотна пережитой эпохи.

Эренбург рисует эпоху щедрыми мазками художника-монументалиста, старающегося поместить в центр повествования как можно больше лиц, событий, фактов своей и чужой биографий. За разнообразными, подчас очень субъективными, зарисовками проступает четкая и вместе с тем противоречивая картина пережитого. «Я не собираюсь связно рассказать о прошлом — мне претит мешать бывшее в действительности с вымыслом... Я буду рассказывать об отдельных людях, о различных годах, перемежая запомнившиеся моими мыслями о прошлом»¹.

Эренбург вовлекает в мыслительную работу читателя, предлагая ему самому сделать необходимые выводы.

Объектом описания в мемуарной эпопее Эренбурга становится литературная жизнь Европы на протяжении нескольких десятилетий. Среди героев книги практически все видные деятели культуры этого времени, о многих из них не говорилось открыто в течение ряда лет.

В послевоенные годы как в России, так и в русском зарубежье, среди писателей возрос интерес к крупной форме, и прежде всего тех из них, чья творческая биография началась одновременно с XX веком, кто пережил значительные и масштабные потрясения эпохи.

Период 50—60-х годов отмечен появлением целого ряда таких произведений: Дон-Аминадо «Поезд на третьем пути» (1954), Н. Берберова «Курсив мой» (1969), Б. Зайцев «Москва» (1939, переиздавалась в 1960 и 1973-м) и «Далекое» (1965), Г. Иванов «Петербургские зимы» (1928; 1954), В. Набоков «Другие берега» (1954), С. Маковский «Портреты современников» (1955), «На Парнасе серебряного века» (1962), И. Одоевцева «На берегах Невы» (1967) и «На берегах Сены» (1989), Ю. Терапиано «Встречи» (1953).

Писатели не только рассказывали о своем пути, выстраивая общую канву жизни, но и делились своими размышлениями о прошлом, творческой историей создания своих произведений, соединяя личный и общественный опыт, а также высказывая собствен-

¹ Эренбург И. Люди. Годы. Жизнь. В 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 48.

ные наблюдения о судьбе искусства, месте художника в обществе. Доминирует форма беседы, разговора с собеседником.

На первом плане находится личность самого автора. Несмотря на сохранявшийся железный занавес, процесс обмена информацией происходил. Берберова прямо пишет о том, что толчком для написания ее воспоминаний стала монументальная книга Эренбурга. Вместе с тем она не скрывает, что главное для нее — собственная личность — «читатель смотрит в себя, читая меня»¹.

Следовательно, если для Эренбурга главным является раскрытие сложности пережитой эпохи через индивидуальную биографию, вплетенную в события времени, Берберова побуждает читателя к «пробуждению сознания». Она понимает, что писатель не мог сказать обо всем: «Наше дело — осознать правду целиком, сделать вывод, построить его силлогизм». Эренбург создает общественную биографию, Берберова — личную. Эти два направления определили своеобразие развития мемуаристики последующих десятилетий.

Советским писателям было сложно отойти от социологических характеристик, писателям русского зарубежья — от идеализации прошлого. Один из исследователей отмечает, что писательские мемуары чуждаются «простой летописности», подчиняясь принципу условности: рассказать о том, как было, сохраняя при этом ощущение того, как вспомнилось». Внешним проявлением условности, с его точки зрения, и становится сюжет, когда «мемуарист предпочитает сохранить процесс памяти, оставив целое в виде этих разрозненных фрагментов воспоминаний».

Условное изображение в воспоминаниях часто доминирует над конкретным. В ряде случаев мемуарист не может адекватно воспроизвести прошлое. Поэтому некоторые не столь важные события оказываются на первом месте, о других умалчивается, третьи истолковываются в соответствии с авторскими представлениями. Такую версию событий представляет, например, Г. Иванов в «Петербургских зимах», вызвав весьма неоднозначные оценки.

Н. Кондаков отмечает, что эмигранты «были во власти творимой ими же утопии», когда дело касалось России и ее исторической судьбы². Поэтому многие мемуары русских эмигрантов, даже такие незаурядные, как И. Бунина, Г. Иванова, В. Ходасевича, Б. Зайцева, И. Одоевцевой, Н. Берберовой и др., страдали «художественными преувеличениями», откровенным субъективизмом и даже произвольным домысливанием действительности, особенно если она («советская жизнь») была незнакома мемуаристам.

¹ Берберова Н. Курсив мой. — С. 605.

² См.: Кондаков И. Введение в историю русской культуры. — М., 1997. — С. 418.

Своеобразная мифологизация прошлого встречается и в воспоминаниях о детстве, написанных в эмиграции в 20—30-е годы. Авторами воплощается представление о «золотом детстве», утраченном навсегда рае, где с героем происходили удивительные и даже сказочные события. «Родился я в сердце Москвы, в Замоскворечье — у Каменного «Каинова» моста, и первое, что я увидел, лунные кремлевские башни, а красный звон Ивановской колокольни — первый оклик, на который я встрепенулся», — замечает, например, Ремизов.

Похожее по тональности описание можно встретить и у И. Шмелева: «Москва-река в розовом туманце, на ней рыболовы в лодочках, поднимают и опускают удочки, будто водят усами раки. Налево — золотистый, легкий утренний храм Спасителя в ослепительно золотой главе: прямо в нее бьет солнце. Направо — высокий Кремль, розовый, белый, с золотцем, молодо озаренный утром».

Описаниям свойственна сюжетная завершенность, возникает цельный образ, где точно расставлены все составляющие описание подробности. Они своеобразно оттеняются примыкающими к ним определениями и сравнениями. Цветовая символика определяется яркими красками.

Особая живописность описаний обусловлена прежде всего тем, что происходит реконструкция детского мироощущения взрослым автором, отстраненно описывающим лучшие моменты в своей жизни. Поэтому так естественны и нарочитая колористичность этих отрывков, и использование ярких красок.

Форма автобиографического повествования оказывалась удобной по многим причинам: можно было не окунаться в реалии зарубежной действительности и продолжать писать о близком и родном Отечестве. Советские авторы уходили в прошлое, чтобы не подвергаться социологизации и выражать собственную концепцию мира и бытия (произведения М. Пришвина).

Однако встречались и мемуары, в которых представала литературная хроника своего времени. Об эпохальных в истории русской культуры Религиозно-философских собраниях рассказывается в книге Маковского. Встречи определили развитие нового общественного движения в среде интеллигентов, связывавшегося с идеями обновления церкви, духовного ренессанса в обществе, формированием новой веры.

Мемуары писателей «второй волны» эмиграции отличаются тем, что в них, по наблюдениям В. Агеносова, доминируют объективные оценки. Появление такого рода книг оказывалось необычайно значимым, поскольку вводились имена, недавно еще совершенно не известные современному отечественному читателю. Такую же функцию выполняют и книги А. Седых («Далекие, близкие.

Литературные портреты», 1962; «Пути-дороги», 1980). Своеобразным итогом деятельности русской эмиграции «первой» и «второй волн» стали книги Р. Гуля («Я унес Россию». Том I; «Россия в Германии». Том II; «Россия во Франции». Том III; «Россия в Америке». Том IV), в которых с энциклопедической полнотой прослеживается несколько десятилетий жизни эмиграции в Европе и Америке.

Советские авторы подходили к изображению событий времени по-другому. Социальная сторона интересовала их в первую очередь, поэтому обязательной становится фиксация эпохальных событий. Их произведения пронизаны историей, собственная жизнь осмысливается писателем как художественно-документальный портрет современника, деятеля, участника общественного движения эпохи.

Чаще других описываются события Первой мировой войны, революций, периодов восстановления хозяйства, социалистического строительства. Но свидетельства о наиболее острых явлениях, в частности о репрессиях, не проникают на страницы книг. В мемуарах В. Пановой «О моей жизни, книгах и читателе» (1980) нет ни слова об аресте ее мужа, в «Дневных звездах» О. Берггольц (1975) — об истории разгрома ленинградской писательской организации «Смена». Подобные главы выбрасывались цензурой.

Лишь со временем писателям удавалось восстановить не только официальную, но и неофициальную историю развития культуры. Изменение тональности можно проследить в мемуарных книгах В. Каверина. Он писал воспоминания на протяжении почти двадцати лет. В год смерти писателя вышла книга «Эпилог» (1989), ставшая заключительной частью трилогии, во многом сближающейся по структуре с «Дневником моих встреч» Ю. Анненкова (1966).

Произведения В. Каверина интересны документальным рядом, привлекаемыми письмами, справками. Оценки автора резки и неожиданны: «Шолохов не пишет уже сорок лет, его вздорно-кровавые выступления не имеют ничего общего с литературой. Однако именно он возглавляет касту неприкосновенных, его Вешенское — это новая Ясная Поляна для тысяч читателей, от которых упорно, десятилетиями скрывают правду».

Пространные повествования о прошлом начинают создаваться в России примерно на десятилетие позже, чем в литературе русского зарубежья, начиная с 1970-х годов появляются произведения В. Каверина («Освещенные окна»), В. Катаева («Кубик», «Трава забвенья», «Алмазный мой венец»), М. Исаковского («На Ельнинской земле»), Л. Мартынова («Воздушные фрегаты»), В. Пановой («Повесть о моей жизни»), М. Шагинян («Человек и Время. История человеческого становления»). Авторы также стремились не только разобраться в прожитом и определить свое место в произошедших событиях, не только вспомнить о том, что было, но и донести кар-

тину этого прошлого до следующих поколений, ибо, как замечает Шагинян, «память проступает как связующее дыхание во всем, что мы сейчас создаем, и она животворит наш взгляд на прошедшее».

Книга Шагинян буквально переполнена материалом, разбив свое повествование на главы, она рассказывает в каждой из них о волнующей ее проблеме: методах воспитания, нравственных качествах русского интеллигента, специфике восприятия времени и пространства. Одной из первых автор ввела на страницах своих воспоминаний имена деятелей прошлого, которые замалчивались в течение многих десятилетий. Так, впервые М. Шагинян были опубликованы письма А. Белого, рассказано об «эмигрантском» композиторе С. Рахманинове.

Своеобразие описаний прошлого у русских писателей, живших по разные стороны границы, проявлялось прежде всего в оценке революционных событий и Гражданской войны, они стали не только водоразделом, но и своеобразной точкой отсчета разного творческого опыта. Несмотря на разность оценок, в произведениях возникают сходные образные ряды, образующие общее семантическое поле.

Революционные события 1917 года интересовали мемуаристов как значительное эпохальное событие, некая точка отсчета. Многие пишут о новом Космосе. Обозначив рождение иных отношений, советские писатели начинают создавать апофеозное повествование, воспринимая происходящее с положительным знаком.

Подобное состояние обозначил в «Дневнике» Ю. Нагибин, поставив цель привести воссоздаваемые картины в «согласие с тем временем, которое вспоминается». Правда, его воспоминания публикуются после 1991 года, когда складывается иная ситуация, появляется возможность откровенных высказываний о прошлом. Но рассуждение о соответствии позиции временной ситуации представляется интересным и точным.

Важно отметить, что для мемуариста равнозначны любые события, не только имеющие историческое или культурное значение. Не случайно Д. Самойлов в «Памятных записках» (1995) замечает: «Каждое время порождает свои формы быта. И не только время — каждая социальная среда. Эпоха разлома, нестроения и перемещения породила свою неповторимую форму быта — коммунальную квартиру. <...> Коммунальная квартира была и праздником крушения сословных перегородок. Она была присуща времени, а не одной социальной среде»¹.

Популярность жанра обуславливалась и свойственной воспоминаниям нетрадиционностью мышления, особым взглядом на

¹ Самойлов Д. Памятные записки. — М., 1995. — С. 21.

изображаемое. Воспоминания нередко становились своеобразной творческой лабораторией.

Специфическим проявлением собственного взгляда на прошлое становится своеобразный отбор фактов, зачастую обусловленный причудливой игрой авторского воображения. Одним из первых подобную игру предложил В. Катаев, создав собственную версию прошлого («Алмазный мой венец», 1978). Единодушно ругая мемуарные произведения писателя, критики в то же время сходились на том, что автор предложил нечто необычное. «Новый» Катаев принял литературную игру и написал, что называет созданное им «мовизмом» (от французского слова *mauvais* — плохой).

Маски-прозвища дают возможность для предельно откровенных характеристик, часто приобретающих легкой оттенок шаржированности. При этом отправной точкой для прозвищ становятся как особенности внешности (Мулат — Пастернак), занимаемое положение и образ поведения (Командор — Маяковский), биографические обстоятельства (Конармеец — Бабель), так и ассоциации, возникающие при виде определенного лица или его увлечений (Птицелов — Багрицкий).

Катаев идет по пути мифологизации прошлого. Он создает панораму литературной жизни 20-х — начала 30-х годов. Продолжая традицию модернистов, он соединяет тщательную бытовую прорисовку с символическими образами исторических лиц. Написанные писателем картины и образы сближаются с постмодернистским видением мира, где цитатность и игра являются стиливыми приемами. Сегодня М. Липовецкий называет прозу Катаева «культурным гибридом»¹.

М. Кузнецов высказывает несколько иную точку зрения: «Алмазный мой венец» — опыт сложного, многозначного романа, в котором автор с лукавой усмешкой сначала запутывает читателя, постепенно вводит его в суть особой литературной игры, участником которой должен стать читатель... Затем — разворачивает необычайную картину, в которой реальные факты, в том числе и собственная писательская биография, смешаны с безудержной фантазией в некий поразительный синтез. Так на наших глазах рождается новое видоизменение романа как жанра»².

«Обкатывая» форму мифологизированной биографии, мемуаристы обусловят появление героя-автора на новом литературном и историческом этапе в постсоветской литературе, обращение к мифологизации эпохи, социальной действительности (творчество В. Пелевина, Л. Петрушевской, В. Сорокина).

¹ Липовецкий М. Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997. С. 300.

² Кузнецов М. Советский роман. Пути и поиски. — М., 1980. — С. 146.

В интервью о книге «Я здесь» (2003) Дм. Бобышев замечает: «Когда я начал эту работу, у меня сложилась идея, что, пока я пишу, моя жизнь переходит в текст, и в процессе перехода это и то и другое — и жизнь, и текст. ...Время там гуляет. Автор вспоминает свою жизнь, но в свободном порядке, он может переходить из прошлого даже в будущее, из одних слоев прошлого в другое. С современными оценками и в то же время с попыткой восстановить те реакции на события, которые были тогда. Если это получается в виде свободного речевого потока, это и есть человекотекст»¹.

Процесс конструирования художественных текстов на основе собственной биографии происходит не только в начале, но и в конце XX века. Повторяемость процессов обусловлена восприятием столетия как своеобразной модели, напоминающей круг. Сходные явления определяют начало и конец века, они связаны с скрытым автобиографизмом, проникновением фактов биографии автора в самые разные жанровые формы.

Если раньше воспоминания использовались как прием, теперь автобиографическое начало определяет конструкцию книг. Появились романы о литературном быте и близкие им жанровые образования, в которых отражается поиск новой писательской идентичности. «Предметом внимания становится поведение художника, нередко намеренно выстраиваемое им как значимый и осмысленный текст»². Автор последних строк М. Абашева справедливо замечает, что снятие одного из важнейших признаков воспоминаний — ретроспективности видения — привело к размыванию границ между вчерашним и сегодняшним днем. Объектом изображения может становиться недавнее прошлое.

Современные воспоминания представляют собой откровенный разговор о времени и о себе, о духовном самоопределении, месте художника в жизни. Возможно, иногда этот разговор кажется даже слишком откровенным и чересчур эпатажным «Трепанация черепа» (1996) С. Гандлевского, «Нечаяние» (1999) Б. Ахмадулиной. В них нередко включаются дополнительные материалы: письма, наброски, дневниковые записи (романная трилогия А. Наймана: «Поэзия и неправда», 1994; «Славный конец бесславных поколений», 1997; «Роман Б. Б. и др.», 1997).

Автобиографический текст входит и в филологические эссе («Записи и выписки» М. Гаспарова и «Конец цитаты» М. Безродного, оба 1999). Важно, чтобы столь сложное образование представляло собой единый текст, увлекающий читателей не только фактами прошлого, но и авторскими оценками и наблюдениями.

¹ Ex Libris. Книжное обозрение. — 2001. — 28 июня. — № 23 (195).

² Абашева М. Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века. Становление авторской идентичности. — Пермь, 2003. — С. 21.

Сложный стилевой и композиционный сплав мы находим в мемуарно-биографической форме, пространных повествованиях, ориентированных не только на отражение литературной биографии, но и на отражение определенных социальных явлений.

Свое собственное «я» писатели отражают и опосредованно, обращаясь к биографическим романам, где выбор героев определяется авторским отношением, совпадением духовных исканий (предшественниками современных авторов выступали Н. Берберова, Б. Зайцев, В. Ходасевич). Раскрывая особенности мироощущения персонажей, писатели дают опосредованную характеристику собственного творчества. Данная линия практически не разработана как комплексное явление, не соотнесена с европейским контекстом (произведениями А. Моруа, Р. Роллана, С. Цвейга), в недрах которого и происходило ее развитие.

Восприятие воспоминаний как текста, несущего информационную нагрузку во вторую очередь, только начинает складываться в сознании исследователей и читателей. Но, очевидно, к мемуарам нельзя подходить с прежними критериями оценки и восприятия, они являются полноправной составляющей литературного процесса.

Темы курсовых и дипломных работ

1. Основные этапы развития советской мемуаристики (к проблеме традиций и новаторства).

2. «Мемуарный текст». К вопросу об эволюции термина (на основе литературоведческих исследований).

3. Литературный факт как объект повествования в мемуарной прозе писателей.

4. Приемы создания исторической достоверности в мемуарной прозе.

5. Традиции Л. Толстого в мемуарной прозе В. Каверина и В. Катаева.

6. Жанровая специфика мемуарной эпопеи (М. Горький, Ф. Гладков, И. Эренбург, К. Паустовский).

7. Тема интеллигенции и ее художественное воплощение в мемуарной прозе К. Федина и В. Каверина.

8. Открытая авторская позиция как прием мемуарной прозы.

9. Функция архетипов и постоянных образов в структурной организации мемуарного пространства.

10. Приемы ретроспективного повествования в произведении М. Шагинян «Человек и Время. История человеческого становления».

11. Образ поколения в воспоминаниях писателей 60—80-х годов (Г. Гор, В. Кетлинская, В. Шаламов, В. Каверин, Л. Мартынов).

12. Мемуарные книги В. Каверина 70—80-х годов («В старом доме», «Освещенные окна», «Вечерний день», «Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове»).

13. Образ Времени и приемы его художественного воплощения (на примере произведений мемуарно-биографической прозы).

Литература

Банк Н. Нить времени. Дневники и записные книжки советских писателей. — М., 1978.

Барахов В. Искусство литературного портрета. — М., 1976.

Колядич Т. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. — М., 1998.

«Минувшее меня объемлет живо... Воспоминания русских писателей XVIII — начала XX в. и их современников. Рекомендательно-библиографическая энциклопедия / Науч. ред. В. Ковалев; авт.-сост. С. П. Бовин, Е. М. Сахарова, И. В. Семибратова, В. С. Смирнова. — М., 1989.

Пискунов В. Чистый ритм Мнемозины (Мемуары русского серебряного века и русского зарубежья). — М., 1992.

Россия и российская эмиграция в воспоминаниях и дневниках. Аннотированный указатель книг, газетных и журнальных публикаций, изданных за рубежом в 1917—1991 гг. / Науч. ред. А. Тартаковского, Т. Эммонса, О. Будницкого. — Т. 1. — М., 2003; Т. 2. — М., 2004.

Тартаковский А. 1812 год и русская мемуаристика. — М., 1980.

Шайтанов И. Как было и как вспомнилось (современная биографическая и мемуарная проза). — М., 1981.

Содержание

Литературный процесс 30—50-х годов	3
Общественно-литературная ситуация	3
Проза	7
Поэзия	22
Драматургия	46
Русский исторический роман 20—30-х годов	71
М. Шолохов	106
Л. Леонов	128
А. Платонов	153
М. Булгаков	177
М. Пришвин .	199
О. Мандельштам	210
Б. Пастернак	237
М. Зощенко	259
А. Твардовский	268
Послевоенная поэзия русского зарубежья	278
Литературный процесс 50—80-х годов	291
Литературно-общественная ситуация и развитие прозы	291
Поэзия	317
Авторская песня	332
Драматургия (середина 50-х — начало 2000-х годов)	342
А. Солженицын	371
В. Шукшин	405
В. Распутин .	419
Ю. Трифонов	435
В. Маканин .	448
И. Бродский	466
Ю. Кузнецов	486
Современная литературная ситуация	498
Воспоминания писателей как литературный жанр	527

И89 История русской литературы. XX век. В 2 ч. Ч. 2 : учебник для студентов вузов / В. В. Агеносов и др.; под ред. В. В. Агеносова. — М. : Дрофа, 2007. — 540, [4] с.

ISBN 978-5-358-01339-1 (ч. 2)

ISBN 978-5-358-02918-7

Учебник предназначен для студентов-филологов. Он соответствует Государственному образовательному стандарту высшего профессионального образования, а также Примерной программе по дисциплине «История русской литературы», рекомендованной Министерством образования и науки Российской Федерации. Он состоит из обзорных глав, представляющих современный взгляд на литературный процесс XX столетия, и монографических, в которых рассматривается творчество конкретных писателей и анализируются вершинные произведения литературы XX века.

В каждой главе студентам предлагаются темы курсовых и дипломных работ, а также список литературы для самостоятельной работы.

УДК 821.161.1(075.3)
ББК 83.3(2Рос-Рус)я73

Учебное издание

Агеносов Владимир Вениаминович и др.

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕК**

Часть 2

Учебник для высших учебных заведений

Зав' редакцией *Е. В. Ермакова*

Редактор *Т. Д. Дажина*

Художественный редактор *М. О. Орлова*

Технический редактор *М. В. Биденко*

Компьютерная верстка *С. Л. Мамедова*

Корректор *Е. Е. Никулина*

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.24.953.Д.006499.07.06 от 26.07.2006.

Подписано к печати 30.03.07. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура «Школьная». Печать офсетная. Усл. печ. л. 34,0.

Тираж 5000 экз. Заказ № 1096

ООО «Дрофа». 127018, Москва, Сущевский вал, 49.

**Предложения и замечания по содержанию и оформлению книги
просим направлять в редакцию общего образования
издательства «Дрофа»: 127018, Москва, а/я 79.**

Тел.: (495) 795-05-41. E-mail: chief@drofa.ru

**По вопросам приобретения продукции
издательства «Дрофа» обращаться по адресу:
127018, Москва, Сущевский вал, 49.**

Тел.: (495) 795-05-50, 795-05-51. Факс: (495) 795-05-52.

Торговый дом «Школьник».

109172, Москва, Малые Каменщики, д. 6, стр. 1А.

Тел.: (495) 911-70-24, 912-15-16, 912-45-76.

Сеть магазинов «Переплетные птицы».

Тел.: (495) 912-45-76.

Интернет-магазин: <http://www.drofa.ru>

ОАО «Типография «Новости».

105005, Москва, ул. Фр. Энгельса, 46.