

Авторы: д-р филол. наук В. В. Агеносов («Слово к молодому читателю», «Литературный процесс 30—50-х годов», «М. Булгаков», «М. Шолохов», «И. Шмелев», «Г. Иванов», «И. Елагин и Н. Моршен», «А. Солженицын», «Ю. Трифонов», «В. Распутин», «Современная литературная ситуация»); Э. Л. Безносков («Б. Пастернак», «И. Бродский»); д-р филол. наук Б. С. Бугров («Л. Андреев»); д-р филол. наук М. Г. Ваняшова («О. Мандельштам»); канд. филол. наук Н. С. Выгон («Исторический роман 20—30-х годов», «Ф. Искандер»); д-р филол. наук М. М. Голубков («М. Горький», «Литературный процесс 20-х годов»); проф. М. И. Громова («Современная драматургия»); д-р филол. наук Н. П. Дворцова («М. Пришвин»); д-р филол. наук А. Н. Захаров («С. Есенин»); д-р филол. наук А. С. Карпов («В. Маяковский»); чл.-корр. РАН Н. В. Корниенко («А. Платонов»); д-р филол. наук А. В. Кулагин («Авторская песня»); канд. филол. наук Т. Г. Кучина («А. Платонов», «Терминологический словарь»); канд. филол. наук А. В. Леденев («Литература рубежа XIX—XX веков», «А. Блок», «И. Бунин», «В. Набоков», «Современная литературная ситуация»); канд. истор. наук В. В. Леонидов («И. Елагин»); канд. филол. наук А. Ю. Леонтьева («А. Ахматова», «М. Цветаева»); канд. филол. наук С. В. Ломтеев («Литература рубежа XIX—XX веков»); д-р филол. наук В. И. Новиков («Ю. Тынянов»); М. А. Нянковский («Е. Замятин»); канд. филол. наук М. Г. Павловец («Проза 50—70-х годов Великой Отечественной войне»); д-р филол. наук Т. К. Савченко («Литература рубежа XIX—XX веков», «С. Есенин»); д-р филол. наук С. Л. Страшнов («А. Твардовский»); проф. А. В. Терновский («А. Блок»); д-р филол. наук Л. А. Трубина («Литературный процесс 60-х годов»); д-р филол. наук И. О. Шайтанов («Художественные поиски и традиции в современной поэзии»).

Русская литература XX века. 11 кл.: Учеб. для общеобразоват. учреждений: В 2 ч. Ч. 2 / В. В. Агеносов и др.; Под ред. В. В. Агеносова. — 9-е изд., стереотип. — М.: Дрофа, 2004. — 512 с.: ил.

ISBN 5—7107—8709—4

ISBN 5—7107—8711—6 (ч. 2)

Это школьный учебник, содержащий систематический курс истории литературы XX века. Он состоит из обзорных глав, в которых дается информация о литературном процессе определенных периодов истории литературы, и монографических, где рассматривается творчество наиболее ярких писателей XX века.

В каждой главе учащимся предлагаются вопросы для закрепления и повторения учебного материала, задания для самостоятельной работы, темы сочинений и список рекомендуемой литературы.

В комплекте с учебником выпускается двухтомная хрестоматия, составленная из программных произведений, и методическое пособие для учителей.

УДК 373.167.1:821.161.1

ББК 83.3(2Рос-Рус)я72

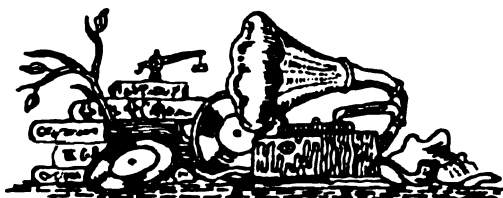
ISBN 5—7107—8709—4

ISBN 5—7107—8711—6 (ч. 2)

© ООО «Дрофа», 1996

© ООО «Дрофа», 2000,
с изменениями

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 30—50-Х ГОДОВ



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

В 1926 году был конфискован номер журнала «Новый мир» с «Повестью непогашенной луны» Бориса 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, слух недоказанный, но имевший хождение в кругах «посвященных». Правда, собрание сочинений Пильняка будет выходить еще до 1929 года. Но его участь уже предрешена: писателя расстреляют в тридцатые 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, которые все менее и менее поощрялись в обществе торжествующего единомыслия. По мнению ортодоксальной партийной критики, советскому человеку сомнения и духовные драмы не присущи, чужды.

В то же время, в 1929 году, разразился скандал в связи с публикацией в Чехословакии романа Е. Замятина «Мы». Жесточайшая критика обрушилась в адрес почти безобидных с цензурной точки зрения путевых размышлений о колхозной жизни Б. Пильняка и

А. Платонова («Че-Че-О»). За рассказ А. Платонова «Усомнившийся Макар» А. Фадееву, редактору журнала, в котором он был опубликован, по его собственному признанию, «попало от Сталина», сокрушительной критике был подвергнут рассказ Платонова «Впрок».

С этого времени читательской аудитории лишились 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.

Если до середины 20-х годов в Россию проникали многие книги русских эмигрантов, а советские писатели довольно часто посещали Берлин, Париж и другие центры расселения русской диаспоры, то с конца 20-х годов между Россией и остальным миром устанавливается «железный занавес».

1929 год, названный на XVII (позднее почти целиком расстрелянном) съезде партии большевиков «годом великого перелома», становится и годом ужесточения идеологического давления партии и государства на литературу.

В 1932 году ЦК ВКП(б) принял постановление «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; в нем объявлялось о ликвидации РАПП и создании единого Союза 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 «колесико, винтик единого партийного механизма», как завещал 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. Тем более что и сам докладчик фактически отверг традиции русской духовно-нравственной литературы, исказив и оболгав творчество Ф. Достоевского.

С начала 30-х годов, особенно после съезда писателей, все отчетливее проступала тенденция универсализации литературы, приведения ее к единому эстетическому шаблону — *методу социалистического реализма*.

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 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 однообразие самого языка.

Лишь детским писателям удавалось еще использовать в своих произведениях игру словом, звуками, смысловые парадоксы. Вот почему детская книга сыграла особую роль в литературе 30-х годов. 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 «Морские истории» и «Рассказы о животных» Б. Житкова, «Чук и Гек», «Голубая чашка», «Четвертый блиндаж» А. Гайдара, рассказы о природе М. Пришвина, К. Паустовского, В. Бианки, Е. Чарушина.

Задания и вопросы для самостоятельной работы

1. Перечитайте знакомое вам с детства стихотворение К. Чуковского «Путаница» и подумайте, какую роль играют в нем абсурдные ситуации. Какими языковыми средствами пользуется писатель, чтобы создать веселую и яркую картину?

2. Прочитайте стихотворения Д. Хармса «Врун» и «Иван Топорыжкин». Что объединяет эти стихотворения с «Путаницей»? С фольклором?

3. Почему были не правы те критики, которые осуждали Чуковского и Хармса за их пристрастие к игре и говорили, что с детьми нужно говорить серьезно, что смех не нужен советскому человеку?

4. Перечитайте один из рассказов названных детских писателей. Какие качества ценит автор в своих героях? Какую роль играет в рассказах юмор?

* * *

В 1936 году в ходе дискуссии «о мировоззрении и творчестве» вся мировая литература была сведена к реализму, связанному с прогрессивными общественными явлениями, и антиреализму, бывшему, по мнению партийных боссов от литературы, порождением враждебной прогрессу и пролетариату идеологии. Реализм все чаще ассоциировался только с жизнеподобием, а любые условные формы (не говоря уже о мифологических) объявлялись «реакционными».

Впрочем, и этого иным теоретикам показалось мало. Все чаще от писателей требовали беспринципного приукрашивания действительности, изображения «должного», а не реально существующего. Была найдена и соответствующая формула-инструкция: «изображение жизни в ее революционном развитии». Под эту формулу подводили — и в этом сложность для изучающего историю советской литературы — и действительно больших художников-реалистов (порой весьма искажая содержание их книг), и бездарных «автоматчиков партии», как демонстративно гордо назвал себя уже в 50-е годы один более чем средний писатель.

В 30-е годы начался процесс физического уничтожения писателей: были расстреляны или погибли в лагерях поэты Н. Клюев, О. Мандельштам, Б. Корнилов; прозаики И. Бабель, И. Катаев, Б. Пильняк; публицист и сатирик М. Кольцов, критик А. К. Воронский и многие другие. Арестовывались и отбывали сроки заключения Н. Заболоцкий, Л. Мартынов, Я. Смеляков, Б. Ручьев и десятки других писателей.

Не менее страшным было и публичное преследование, своего рода нравственное уничтожение художников, когда в печати появлялись разносные статьи-доносы и подвергаемый «экзекуции» писатель, уже готовый к ночному аресту, обрекался на многолетнее молчание, на писание «в стол». Именно эта судьба постигла М. Булгакова, А. Платонова, вернувшуюся перед войной из эмиграции М. Цветаеву, А. Крученых, частично А. Ахматову, М. Зощенко и многих других.

Лишь изредка удавалось пробиться к читателю писателям, не стоявшим, как тогда говорили, «на столбовой дорожке социалистического реализма»: М. Пришвину, К. Паустовскому, Б. Пастернаку, В. Инбер, Ю. Олеши, Е. Шварцу.

Единая еще в 20-е годы многоводная река русской литературы в 30—50-е распалась на несколько потоков, взаимосвязанных и взаимоотталкивающих.

Традиции русской классической литературы XIX столетия и литературы серебряного века продолжили и развили писатели зарубежья и андеграунда (потаенной, «подпольной» литературы).

Еще в 20-е годы из Советской России уехали писатели и поэты, олицетворявшие цвет русской литературы: И. Бунин, Л. Андреев, А. Аверченко, К. Бальмонт, З. Гиппиус, Б. Зайцев, Вяч. Иванов, А. Куприн, М. Осоргин, А. Ремизов, И. Северянин, Тэффи, И. Шмелев, Саша Черный, не говоря уже о более молодых, но подававших большие надежды М. Цветаевой, М. Алданове, Г. Адамовиче, Г. Иванове, В. Ходасевиче и многих других.

В творчестве писателей русского зарубежья сохранилась и получила развитие русская идея соборности и духовности, всеединства и любви, восходя-

щая к трудам русских религиозных философов конца XIX — начала XX столетия (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 содержание книг И. Шмелева («Солнце мертвых»), Б. Зайцева («Странное путешествие»), М. Осоргина («Сивцев Вражек»).

Все названные произведения были посвящены, казалось бы, жестокому времени революции. Авторы видели в ней, как и живший на родине М. Булгаков в «Белой гвардии», наступление апокалипсического возмездия за неправую жизнь, гибель цивилизации. Но вслед за Страшным Судом, согласно Откровению Иоанна Богослова, наступит Третье Царство. У И. Шмелева признаками его прихода служит посланный татарин-герою-рассказчику, погибающему от голода в Крыму, гостинец. Герой рассказа Б. Зайцева Алексей Иванович Христофоров, знакомый читателям по дореволюционной повести писателя «Голубая звезда», без раздумий отдает жизнь за молодого паренька, и в этом проявляется его умение жить по законам Неба. О вечности природы говорит пантеист М. Осоргин в финале своего романа.

Вера в Бога, в торжество высшей нравственности даже в трагическом XX столетии придает героям названных писателей, а также близких им по духу, но живших в СССР художников андеграунда А. Ахматовой («Реквием») и О. Мандельштама («Воронежские стихи») мужество жить (стоицизм).

Уже в тридцатые годы писатели русского зарубежья обратились к теме прежней России, сделав центром своего повествования не ее язвы (о чем они писали до революции), а ее извечные ценности — природные, бытовые и конечно же духовные.

«Темные аллеи» — называет свою книгу И. Бунин. И у читателя тут же возникает воспоминание о родине и чувство ностальгии: на Западе липы не сажают близко друг к другу. Воспоминаниями о светлом про-

плом пронизана и бунинская «Жизнь Арсеньева». Издалека прошлая жизнь кажется Бунину светлой и доброй.

Воспоминания о России, ее красоте и прекрасных людях привели к активизации в литературе 30-х годов жанра *автобиографических произведений о детстве* («Богомолье», «Лето Господне» И. Шмелева, трилогия «Путешествие Глеба» Б. Зайцева, «Детство Никиты, или Повесть о многих превосходных вещах» А. Толстого).

Если в советской литературе тема Бога, христианской любви и всепрощения, нравственного самосовершенствования либо вообще отсутствовала (отсюда и невозможность издания булгаковского «Мастера и Маргариты»), либо подвергалась осмеянию, то в книгах писателей-эмигрантов она занимала очень большое место. Не случайно жанр пересказа житий святых и юродивых привлек к себе таких разных художников, как А. Ремизов (книги «Лимонарь, сиречь Луг Духовный», «Бесноватые Савва Грудцын и Соломония», «Круг счастья. Легенды о Царе Соломоне») и Б. Зайцев («Преподобный Сергей Радонежский», «Алексей Божий человек», «Сердце Авраамия»). Б. Зайцеву принадлежат и путевые очерки о путешествиях по святым местам «Афон» и «Валаам». О стойкости православия — книга эмигранта второй волны С. Ширяева «Неугасимая лампада» (1954) — страстный рассказ о Соловецком монастыре, превращенном советской властью в один из островов ГУЛАГа.

Сложную гамму почти христианского отношения русской эмиграции к родине передают стихи поэта-эмигранта Юрия Терапиано (1892—1980):

Россия! С тоской невозможной
Я новую вижу звезду —
Меч гибели, вложенный в ножны.
Погасшую в братьях вражду.
Люблю тебя, проклиная.
Ищу, теряю в тоске,
И снова тебя заклинаю
На дивном твоём языке.

Осмысление судеб трагического века почти не вызывавшее интереса у писателей, печатающихся на родине (единственное исключение «Тихий Дон» М. Шолохова), составило содержание *философской прозы* 30—50-х годов: как с использованием мифов («Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Чевенгур», «Котлован» и «Ювенильное море» А. Платонова), так и лирической («Доктор Живаго» Б. Пастернака).

Человек, сосредоточивший в себе весь мир, пытающийся привести к гармонии трагический век в собственном сознании, стал главным героем лирической прозы М. Пришвина и стихов Б. Пастернака. Вера в разум человека пронизывает философские повести М. Зощенко «Возращенная молодость» и «Перед восходом солнца».

Особую роль в развитии философского романа сыграл в 30—50-е годы Леонид Леонов (1899—1995). Его романы, в отличие от многих творений собратьев по перу, достаточно регулярно появлялись в печати, пьесы (особенно «Нашествие») шли во многих театрах страны, время от времени художник получал правительственные награды и почести. Действительно, книги Л. Леонова вполне вписывались в разрешенную тематику социалистического реализма: «Соть» внешне соответствовала канону «производственного романа» о строительстве заводов в медвежьих углах России; «Скутаревский» — литературе о «врастании» дореволюционного ученого-интеллигента в советскую жизнь; «Дорога на океан» — «правилам» жизнеописания героической жизни и смерти коммуниста; «Русский лес» представлял собой полудетективное описание борьбы прогрессивного ученого с псевдоученым, оказавшимся к тому же агентом царской охраны. Писатель охотно пользовался штампами соцреализма, не брезговал детективным сюжетом, он мог вложить в уста героев-коммунистов суперправильные фразы и почти всегда завершал романы если не благополучным, то почти благополучным финалом.

Порой эти компромиссы оказывались губительными даже для такого таланта, каким обладал этот боль-

шой писатель (в «Дороге на океан», например, несмотря на ряд оговорок художника и явно вопреки его воле аполлогезировалась идея мировой войны за торжество коммунизма). Но в большинстве случаев «железобетонные» сюжеты служили писателю прикрытием для глубоких размышлений о судьбах века. Писатель утверждал ценность созидания и продолжения культуры вместо разрушения до основания старого мира. Его любимые персонажи обладали не агрессивным стремлением к вмешательству в природу и жизнь, а духовно благородной идеей сотворчества с миром на основе любви и взаимопонимания.

Вместо однолинейного примитивного мира, характерного для использованных Леоновым жанров соцреалистической прозы, читатель находил в его книгах сложные, запутанные взаимоотношения, вместо прямолинейных «неоклассицистических» характеров, — как правило, натуры сложные и противоречивые, находящиеся в постоянном духовном поиске и по-русски одержимые той или иной идеей. Всему этому служили сложнейшая композиция романов писателя, переплетение сюжетных линий, использование большой доли условности изображения и крайне не поощряемой в те годы литературности: Леонов заимствовал имена, фабулы из Библии и Корана, индийских книг и произведений русских и зарубежных писателей, тем самым создавая для читателя не только трудности, но и дополнительные возможности толкования его собственных идей. Один из немногих, Л. Леонов охотно пользовался символами, аллегориями, фантастическими (подчеркнуто условными) сценами. Наконец, и язык его произведений (от лексики до синтаксиса) был связан со сказовым словом как народным, так и литературным, идущим от Гоголя, Лескова, Ремизова, Пильняка.

Задания и вопросы для самостоятельной работы

1. Прочитайте повесть Л. Леонова «Eugenia Ivanovna». Объясните, почему название произведения написано латинскими буквами.

2. В чем необычность выбора героев этой повести?

3. Зачем, по вашему мнению, писатель скрестил пути ставшей эмигранткой Евгении Ивановны и вернувшегося в Россию Стратонова? В чем психологическая усложненность образов этих персонажей?

4. В чем суть спора об истории и человеке между Пиккерингом и Стратоновым? Как вы думаете, зачем Леонов дал англичанину имя героя пьесы Б. Шоу «Пигмалион»? Если вы читали эту комедию, объясните, в чем разница между Пиккерингом и Хиггинсом в отношении к человеку и как эту разницу использовал русский писатель.

5. Какую роль играют в повести обращения героев к воспоминаниям о библейских местах? Почему действие происходит в Грузии, а не непосредственно в России? Какую роль играют народные сцены в последних главах повести?

6. Сравните леоновское понимание мотивов земли-праха, огня, вина с толкованиями мифологического словаря и на основании ваших выводов уточните проблематику повести.

7. На основании предыдущих выводов и финала сформулируйте окончательно тему и идею повести.

* * *

Л. Леонов был не единственным советским писателем, кто умел сказать если не всю правду о своем времени, то большую ее долю, кто задумывался о драматических взаимоотношениях человека и истории.

30-е годы были отмечены не только ужасом тоталитаризма, но и — вопреки этому ужасу — присущим мироощущению многих людей страны пафосом созидания. Прав был изгнанный из России в 1922 году выдающийся философ XX века Н. Бердяев, в работе «Истоки и смысл русского коммунизма» утверждая, что большевики сумели использовать вековечную мечту русского народа о едином счастливом обществе для создания своей теории построения социализма. Многие люди с присущим русскому народу энтузиазмом восприняли эту идею и, преодолевая трудности, мирясь с лишениями, участвовали в осуществлении планов «революционного преобразования общества».

И те талантливые писатели, которые субъективно честно отражали героический труд советских людей, порыв к преодолению индивидуализма и объединению в единое братство, вовсе не были конформистами, прислужниками партии и государства. Другое дело, что правда жизни порой сочеталась у них с верой в иллюзии утопической концепции марксизма-ленинизма, все более превращавшегося в то время из научной теории в квазирелигию.

Мысль М. Горького о том, что только участие в революционном преобразовании общества делает человека Личностью, проходящая почти через все его творчество и наиболее полно воплотившаяся в «Жизни Клима Самгина» и пьесе «Егор Булычев и другие», оказала влияние на многих советских писателей.

В трагическом 1937 году появилась книга Александра Малышкина (1892—1938) «Люди из захламления», где на примере строительства завода в условно обрисованном городе Красногорске показывалось, как изменились судьбы бывшего гробовщика Ивана Журкина, батрачка Тишки, интеллигентки Ольги Зыбиной и многих других русских людей. Размах строительства не только обеспечил каждому из них право на труд, но и позволил полностью раскрыть свой творческий потенциал. И — что еще важнее — они ощутили себя хозяевами производства, ответственными за судьбу строительства. Писатель мастерски (с использованием как психологических характеристик, так и символических деталей) передал динамику характеров своих героев. Более того, А. Малышкин сумел, хотя и в завуалированной форме, показать порочность коллективизации, осудить жестокость официальной доктрины государства. Сложные образы редактора центральной газеты Калабуха (за которым угадывается фигура появившего в конце своей жизни трагедию коллективизации Н. И. Бухарина), корреспондента из раскулаченных Николая Соустина, догматика Зыбина позволяли читателю увидеть неоднозначность происходящих в стране процессов. Даже детективный сюжет — дань эпохе — не мог испортить это произведение.

Интерес к изменению психологии человека в революции и послереволюционном преобразовании жизни активизировал жанр *романа воспитания*. Именно к этому жанру относится книга Николая Островского (1904—1936) «*Как закалялась сталь*». В этом на первый взгляд бесхитроном рассказе о мужании Павки Корчагина просматриваются традиции Л. Толстого и Ф. Достоевского. Страдания и большая любовь к людям делают Павку стальным. Целью его жизни становятся слова, еще недавно составлявшие нравственный кодекс целых поколений: «Прожить жизнь так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы <...>, чтобы, умирая, мог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества». Как стало известно лишь недавно, редакторы книги Н. Островского сократили в ней места, рассказывающие о трагедии одиночества, постигшей романтика Корчагина. Но даже в том тексте, который был опубликован, различима боль писателя за нравственное вырождение многих вчерашних активистов, добравшихся до власти.

Принципиально новые черты придал роману воспитания и Антон Макаренко (1888—1939) в своей «*Педагогической поэме*». В ней показано, как осуществляется воспитание личности под воздействием коллектива. При этом в книге создана целая галерея самобытных и ярких характеров, начиная от постоянно находящегося в поиске заведующего колонией бывших малолетних преступников и кончая колонистами. Писатель не может нести ответственность за то, что в последующие годы его книгу превратили в догму советской педагогики, выхолостив из нее тот гуманистический пафос, который придает ей нравственную и художественную ценность.

Значительным событием в литературной жизни 30-х годов стал роман М. Шолохова «*Поднятая целина*» (первая часть — 1932, вторая — 1959). Воспринимая коллективизацию как осуществление извечной крестьянской мечты о справедливой соборной жизни и ведя своих героев в неизведанные дали, писатель су-

мел показать трудности и жертвы на этом пути. Не случайно первоначально роман назывался «С потом и кровью».

Идея хоровой жизни (идущая от православной соборности, от «Войны и мира» Л. Толстого) пронизывает творчество лирического поэта 30-х годов Михаила Исаковского (1900—1973). От первой своей книги «Провода в соломе» и до зрелого цикла «Минувшее» и «Поэмы ухода» (1929) М. Исаковский утверждал, что революция принесла в деревню электричество, радио; создала предпосылки для объединения живущих поодиночке людей воедино. «Опыт» коллективизации, видимо, настолько потряс писателя, что в дальнейшем он никогда не касался этих проблем. В лучшем, что он создал, — в песнях (знаменитой «Катюше», «Провожанье», «Летят перелетные птицы», «Шел со службы пограничник», «Ой туманы мои, растуманы», «Враги сожгли родную хату» и многих других) — не было традиционных славословий партии и народу, воспевалась лирическая душа русского человека, его любовь к родной земле, воссоздавались житейские коллизии и передавались тончайшие движения души лирического героя.

Более сложные, чтобы не сказать — трагические, характеры были представлены в поэмах Александра Твардовского (1910—1971) «Дом у дороги», «За далью — даль» и др.

* * *

Трагизм, связанный с бытием (экзистенцией) человека, с тем, что каждого ждет неизбежная смерть, пронизывает произведения писателей русского зарубежья И. Бунина, В. Набокова, Б. Поплавского, Г. Газданова. И писатели, и герои их книг мучительно решают вопрос о возможности преодоления смерти, о смысле бытия. Именно поэтому можно говорить о том, что книги названных художников составляют экзистенциальное направление в русской литературе XX века.

Творчеству большинства молодых поэтов русской эмиграции при всем его многообразии была присуща

высокая степень единства. Это особенно характерно для поэтов (живших в основном в Париже), которых стали относить к «русскому Монпарнасу», или к поэзии «парижской ноты». Термин «парижская нота» принадлежит Борису Поплавскому; он характеризует то метафизическое состояние души художников, в котором соединяются «торжественная, светлая и безнадежная» ноты.

Духовным предтечей «парижской ноты» был М. Лермонтов, воспринимавший, в отличие от Пушкина, мир как дисгармонию, землю как ад. Лермонтовские мотивы можно обнаружить почти у всех парижских молодых поэтов. А прямым их наставником был Георгий Иванов (см. отдельную главу).

Однако отчаяние — только одна сторона поэзии «парижской ноты». Она «билась между жизнью и смертью», ее содержание составляло, по словам современников, «столкновение между чувством обреченности человека и острым ощущением жизни».

Наиболее талантливым представителем «парижской ноты» был Борис Поплавский (1903—1935). В ноябре 1920 года семнадцатилетним юношей он вместе с отцом покинул Россию. Жил в Константинополе, пытался учиться живописи в Берлине, но, убедившись, что художник из него не выйдет, полностью ушел в литературу. С 1924 года он жил в Париже. Большую часть времени проводил на Монмартре, где, как он писал в стихотворении «Как холодно, молчит душа пустая...», «читали мы под снегом и дождем // Свои стихи озлобленным прохожим».

Жизнь не баловала его. Несмотря на то что весь русский Париж знал его «Черную Мадонну» и «Мечтали флаги», несмотря на то что он был признан литературной элитой, его стихи встречали холодно-равнодушный прием у издателей. 26 его стихотворений были напечатаны за два года (1928—1930) в пражском журнале «Воля России», еще пятнадцать за шесть лет (1929—1935) — в «Современных записках». Он же писал их десятками.

Лишь в 1931 году вышла его первая и последняя прижизненная книга стихов «Флаги», высоко оценен-

ная такими авторитетными критиками, как М. Цетлин и Г. Иванов. Неудачей закончились все попытки Б. Поплавского издать роман «Аполлон Безобразов» (издан полностью в России вместе с неоконченным романом «Домой с небес» в 1993 году). В октябре 1935 года Поплавский трагически погиб.

Художественный мир стихов Б. Поплавского непривычен и труден для рационального постижения. Отвечая в 1931 году на анкету альманаха «Числа», поэт писал, что творчество для него — возможность «предаться во власть стихии мистических аналогий, создавать некие «загадочные картины», которые известным соединением образов и звуков чисто магически вызвали бы в читателе ощущения того, что предстояло мне». Поэт, утверждал Б. Поплавский в «Заметках о поэзии», не должен отчетливо осознавать, что он хочет сказать. «Тема стихотворения, ее мистический центр находится вне первоначального постигания, она как бы за окном, она воеет в трубе, шумит в деревьях, окружает дом. Этим достигается, создается не произведение, а поэтический документ, — ощущение живой, не поддающейся в руки ткани лирического опыта».

В «сюрреалистических» образах, где каждое отдельное описание вполне понятно, но их соединение кажется необъяснимым произволом автора, читатель прозревает некое подсознательно трагическое восприятие мира, усиленное итоговыми образами «священного адного» и «белого, беспощадного снега, идущего миллионы лет».

Образы ада, дьявола появляются и в текстах, и в заголовках многих стихотворений поэта: «Ангелы ада», «Весна в аду», «Звездный ад», «Diabolique». Поистине в поэзии Б. Поплавского, «блеснув огнями в ночи, дышит ад» («Lumière astrale»).

Фантазмагорические образы-метафоры усиливают это впечатление. Мир воспринимается то как колода карт, разыгрываемая нечистой силой («Ангелы ада»), то как нотная бумага, где люди — «знаки регистра», а «пальцы нот шевелятся достать нас» («Борьба со сном»). Метафорически трансформированные образы

людей, стоящих, «как в сажени дрова // Готовые сгореть в огне печали», осложняются сюрреалистическим описанием неких рук, тянущихся, как мечи, к дровам, и трагическим финалом: «Мы прокляли тогда свою бескрылость» («Стояли мы, как в сажени дрова...»). В стихах поэта «дома закипают, как чайники», «встают умершие годы с одра», а по городу ходят «акулы трамваев» («Весна в аду»); «острый облак луны обрывает персты», «хохочут моторы, грохочут монокли» («Дон Кихот»); на «балконе плачет заря // В ярко-красном платье маскарадном // И над нею наклонился зря // Тонкий вечер в сюртуке парадном», вечер, который затем сбросит «позеленевший труп» зари вниз, а осень «с больным сердцем» закричит, «как кричат в аду» («Dolorosa»).

По воспоминаниям друзей поэта, на переплетах его тетрадей, на корешках книг многократно повторялись написанные им слова: «Жизнь ужасна».

Именно это состояние передавали необычно емкие метафоры и сравнения Б. Поплавского: «ночь — ледяная рысь», «распухает печально душа, как дубовая пробка в бочонке», жизнь — «малый цирк», «лицо судьбы, покрытое веснушками печали», «душа повесилась в тюрьме», «пустые вечера».

Во многих стихотворениях поэта появляются образы мертвецов, печального дирижабля, «Орфея в аду» — граммофона. Флаги, привычно ассоциирующиеся с чем-то высоким, у Б. Поплавского становятся саваном («Флаги», «Флаги спускаются»). Тема свинцового сна, несвободы, непреодолимой инертности — одна из постоянных у Поплавского («Отвращение», «Неподвижность», «Спать. Уснуть. Как страшно одиноким» и др.).

С темой сна неразрывно связана и тема смерти:

Спать. Лежать, покрывшись одеялом,
Точно в теплый гроб сойти в кровать...
(«В зимний день на небе неподвижном...»)

Через все творчество Поплавского проходит мотив состязания со смертью. С одной стороны, человеку дано слишком мало свободы — фатум царит над его

жизнью. С другой — и в этой борьбе есть упоение игрока. Иное дело, что оно временно и не отменяет итоговой трагедии:

Улыбается тело тщедушно,
И на козырь надеется смерд.
Но уносит свой выигрыш душу
Передернуть сумевшая смерть.
(«Я люблю, когда коченеет...»)

Впрочем, достаточно часто в стихах Б. Поплавского смерть воспринимается и как трагедия, и как тихая радость. Этот *оксюморон* отчетливо прослеживается в заголовке и тексте стихотворения «Роза смерти».

Этой теме посвящен во «Флагах» целый цикл мистических стихов («Гамлет», «Богиня жизни», «Смерть детей», «Детство Гамлета», «Розы Грааля», «Саломея»). Характерные образы-символы этого цикла — розы, звезды, дирижабли, ангелы, дети. А их общую идею выражает «Мистическое рондо I»:

Ты с луны мне говоришь о счастье.
Счастье — смерть,
Я тебя на солнце буду ждать.
Будь тверд.

Так к концу сборника «Флаги» рождается тема, воплотившаяся в названии одного из стихотворений — «Стоицизм» и с предельной полнотой выраженная в стихотворении «Мир был темен, холоден, прозрачен»:

Станет ясно, что, шутя, скрывая,
Все ж умеем Богу боль прощать.
Жить. Молиться, двери закрывая.
В бездне книги черные читать.

На пустых бульварах замерзая,
Говорить о правде до рассвета,
Умирать, живых благословляя,
И писать до смерти без ответа.

Это двойственное состояние сохранилось и в поздних стихах Поплавского, ставших, однако, проще и строже. «Как холодно. Молчит душа», — начинается одно из своих последних стихотворений поэт. «Забу-

дем мир. Мне мир невыносим». Но тогда же написаны и другие строки — о любви к земному («В кафе стучат шары. Над мокрой мостовою...», «Разметавшись широко у моря...»).

«Домой с небес» возвращается лирический герой Б. Поплавского в стихотворении «Не говори мне о молчаньи снега...», открывающем цикл стихов с лирическим названием «Над солнечною музыкой воды»:

Смерть глубока, но глубже воскресенье
Прозрачных листьев и горячих трав.
Я понял вдруг, что может быть весенний
Прекрасный мир и радостен и прав.

Поэзия Б. Поплавского — свидетельство непрерывных поисков человека «незамеченного поколения» русской эмиграции. Это поэзия вопросов и догадок, а не ответов и решений.

Задание и вопросы для самостоятельной работы

1. Прочитайте стихотворение Б. Поплавского «Черная Мадонна» и объясните его название.

2. Какую функцию несут в стихотворении оксюморны: у людей, «соловующих» в трамвае, «головы святы»; «умирающие кларнет и скрипка» «родят волшебный звук»; «запах рвоты» соединяется с «фейерверка дымом пороховым»?

3. Какую картину создает финал стихотворения:

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

И сквозь жар, ночной, священный, адный,
Сквозь лиловый дым, где пел кларнет,
Запорхает белый, беспощадный
Снег, идущий миллионы лет.

4. Как проявилась в этом стихотворении «парижская нота»?

Большое место в литературе 30-х годов занимает *историческая проза*. Обращение к прошлому России, а то и всего человечества, открывало перед художниками самых разных направлений возможность понять истоки современных побед и поражений, выявить особенности русского национального характера (см. отдельную главу).

Разговор о литературном процессе 30-х годов был бы неполным без упоминания *сатиры*. Несмотря на то что в СССР смех находился под подозрением (один из критиков даже договорился до того, что «пролетариату смеяться еще рано, пускай смеются наши классовые враги») и в 30-е годы сатира почти полностью выродилась, юмор, в том числе и философский, пробивался сквозь все препоны советской цензуры. Речь идет в первую очередь о «Голубой книге» (1934—1935) Михаила Зощенко (1894—1958), где писатель размышляет, как видно из названий глав, о «Деньгах», «Любви», «Коварстве», «Неудачах» и «Удивительных историях», а в итоге — о смысле жизни и философии истории.

Характерно, что и в литературе русского зарубежья острая сатира сменяется философским юмором, лирическими раздумьями о превратностях бытия. «Я смехом заглушу свои страданья», — написала в одном из стихотворений талантливая писательница русского зарубежья Тэффи (псевдоним Надежды Александровны Лохвицкой, 1872—1952). И эти слова как нельзя лучше характеризуют все ее творчество.

Великая Отечественная война на какое-то время вернула русской литературе ее былое многообразие и единство. В годину всенародной беды вновь зазвучали голоса А. Ахматовой и Б. Пастернака, нашлось место для ненавистного Сталину А. Платонова, оживилось творчество М. Пришвина. Из далекой Франции в США с риском для жизни отправлял гневные статьи о фашистах русский писатель М. Осоргин. А другой

русский писатель — Г. Газданов сотрудничал с французским Сопротивлением, редактируя газету советских военнопленных, ставших французскими партизанами. С презрением отвергли предложение немцев о сотрудничестве И. Бунин и Тэффи.

Война возродила вновь трагедийное начало в отечественной литературе. И оно зазвучало в поэме П. Антокольского «Сын» в строках, обращенных к погибшему лейтенанту Володе Антокольскому:

Прощай. Поезда не приходят оттуда.
Прощай. Самолеты туда не летают.
Прощай. Никакого не сбудется чуда.
А сны только снятся нам. Снятся и тают.

Трагедийно и сурово звучит книга стихов А. Суркова «Декабрь под Москвой» (1942). Против войны будто восстает сама природа:

Лес притаился, безмолвен и строг.
Звезды погасли, и месяц не светит.
На перекрестках разбитых дорог
Распять взрывом малые дети.

«Глохнут проклятья истерзанных жен. // Угли пожараща теплятся скупю». На этом фоне поэт рисует выразительный портрет солдата-мстителя:

Человек склонился над водой
И увидел вдруг, что он седой.
Человеку было двадцать лет.
Над лесным ручьем он дал обет
Беспощадно, яростно казнить
Тех людей, что рвутся на восток.
Кто его посмеет обвинить,
Если будет он в бою жесток.

О страшном отступлении наших войск с суровой беспощадностью рассказывает стихотворение К. Сиимонова «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины».

После недолгих споров, нужна ли на фронте интимная лирика, она вошла в литературу песней А. Суркова «Землянка», многочисленными песнями М. Исаковского.

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» (с необычайно популярным в годы войны стихотворением «Жди меня»), тоскующий по дому, влюбленный, ревнующий, не лишенный обыкновенного страха, но умеющий преодолеть его. Это и Василий Теркин из «Книги про бойца» А. Твардовского (см. отдельную главу).

В произведениях военных и первых послевоенных лет нашли отражение как реалистические традиции «Севастопольских рассказов» Л. Толстого, так и романтический пафос «Тараса Бульбы» Н. Гоголя.

Суровая правда войны с ее кровью и трудовыми буднями; герои, находящиеся в неутомимом внутреннем поиске, вошли в повесть К. Симонова «Дни и ночи» (1943—1944), положившую начало его поздней тетралогии «Живые и мертвые». Толстовские традиции получили воплощение и в повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946). Толстовский психологизм отличает характеры героев повести В. Пановой «Спутники» (1946), рассказывающей о будничной жизни санитарного поезда.

Задание и вопросы для самостоятельной работы

1. Прочитайте повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда» и подумайте, зачем писатель использует в ней форму рассказа от первого лица.

2. В чем у В. Некрасова проявляются традиции толстовской военной прозы?

3. Как изображены в повести герои-интеллигенты?

4. Что объединяет образ Валеги с фигурой Василия Теркина?

5. Почему «В окопах Сталинграда» считается предтечей военной прозы конца 50-х — 60-х годов?

Романтическим пафосом проникнут роман А. Фадеева «Молодая гвардия». Писатель воспринимает войну как противостояние добра-красоты (все герои-подполь-

щики красивы и внешней и внутренней красотой) и зла-безобразия (первое, что делают фашисты, — вырубает сад, символ красоты; воплощением зла выступает вымышленный автором персонаж: грязный, вонючий палач Фенбонг; да и само фашистское государство сравнивается с механизмом — понятием, враждебным романтикам). Более того, в романе Фадеев поднимает (хотя и не решает до конца) вопрос о трагическом отрыве бюрократившихся коммунистов (не всех, но некоторых) от народа; о причинах возрождения индивидуализма в послеоктябрьском обществе.

Трагедия семьи в войне стала содержанием до сих пор недооцененной поэмы А. Твардовского «Дом у дороги» и рассказа А. Платонова «Возвращение», подвергнутого жестокой и несправедливой критике сразу после его публикации в 1946 году.

Та же судьба постигла стихотворение М. Исаковского «Враги сожгли родную хату», герой которого, придя домой, нашел лишь пепелище:

Пошел солдат в глубоком горе
На перекресток двух дорог,
Нашел солдат в широком поле
Травой заросший бугорок.
.....
И пил солдат из медной кружки
Вино с печалью пополам.
.....
Хмелел солдат, слеза катилась,
Слезка несбывшихся надежд,
А на груди его светилась
Медаль за город Будапешт.

Суровой критике была подвергнута и повесть Эм. Казакевича «Двое в степи» (1948).

Задания и вопросы для самостоятельной работы

1. Прочитайте повесть «Двое в степи» и подумайте, в чем проявился реализм писателя в изображении войны.

2. Как романтический сюжет помогает писателю показать красоту человека, решить проблемы долга, чести, жизни и смерти?

3. Какими художественными средствами пользуется писатель, чтобы создать образы Огаркова и Джурабаева?

4. В чем смысл финала повести?

* * *

Официальной пропаганде не нужна была трагическая правда о войне, об ошибках военных лет. Целая серия партийных постановлений 1946—1948 годов вновь отбрасывала советскую литературу к бесконфликтности, лакировке действительности; к сконструированному по требованиям нормативной эстетики, оторванному от жизни герою. Правда, на XIX съезде КПСС в 1952 году теория бесконфликтности формально подверглась критике. Было даже заявлено, что стране 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.

Не лучше обстояло дело и с поэзией. Практически все крупные советские поэты 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.
По всем приметам
Твой горький день вступил в права.
Всем — звоном, запахом и цветом —
Нехороши тебе слова;
Недостовверны мысли, чувства,
Ты строго взвесил их — не те...
И все вокруг мертво и пусто,
И тошно в этой пустоте.

Свои проблемы испытывала и литература русского зарубежья. Один за другим уходили из жизни писатели первой волны. Эмигранты послевоенной поры только осваивались в литературе: лучшие книги поэтов Ивана Елагина (1918—1987), Дмитрия Кленовского (1893—1976), Николая Моршена (род. в 1917) были созданы в 60—70-е годы.

Лишь роман Николая Нарокова (1887—1969) «Мнимые величины» (1946) получил почти столь же широкую мировую известность, что и проза первой волны русской эмиграции.

Николай Владимирович Марченко (Нароков — псевдоним) учился в Киевском политехническом институте, по окончании которого служил в Казани, принимал участие в деникинском движении, попал в плен к красным, но сумел бежать. Учителем в провинции: преподавал математику. В 1931 году был ненадолго арестован. С 1935-го до 1944 года жил в Киеве. 1944—1950 годы находился в Германии, откуда переехал в Америку.

Как и у Ф. Достоевского, чьим учеником считал себя Нароков, в «Мнимых величинах» поставлены проблемы свободы, морали и вседозволенности, Добра и Зла, утверждается идея ценности человеческой личности. В основе романа лежит полудетективный сюжет позволяющий заострить проблему столкновения морали и безнравственности, выяснить — любовь или жажда власти правит миром.

Один из главных героев «Мнимых величин», чекист Ефрем Любкин, возглавляющий городской отдел НКВД в провинциальном захолустье, утверждает, что все провозглашаемые коммунизмом цели — лишь громкие слова, «суперфляй», а «настоящее, оно в том, чтобы 180 миллионов человек к подчинению привести, чтобы каждый знал, нет его!.. Настолько нет, что сам он это знает: нет его, он пустое место, а над ним все... Подчинение! Вот оно-то... оно-то и есть настоящее!». Многократно повторяющаяся в романе ситуация, когда человек создал фантом и сам в него поверил, придает злу трансцендентный характер.

Однако по мере развития сюжета выявляется несостоятельность идеи тирании как главного закона мироздания. Любкин убеждается, что его теория — такой же «суперфляй», как и коммунистические догмы. Его все более тянет к Библии с ее идеалом любви к ближнему. Любкин к концу романа меняется.

В этом ему помогают женщины-праведницы Евлалия Григорьевна и ее соседка старушка Софья Дмитриевна. Внешне слабые, наивные и даже порой смешные, они верят в то, что «все дело в человеке», «человек — альфа и омега», верят в интуитивное понимание Добра, в то, что Кант и Достоевский называли категорическим императивом. Напрасно искушает Любкин хрупкую Евлалию Григорьевну правдой о предательствах близких ей людей, ожидая, что женщина воспылет ненавистью к ним, откажется от любви к ближнему.

Сложная система образов-зеркал помогает писателю выявить нюансы нравственных споров, придает роману многогранность и психологическую глубину. Этому же способствуют широко вводимые в ткань повествования описания снов персонажей; символические притчи, рассказываемые героями; воспоминания об их детстве; способности или неспособности воспринимать красоту природы.

* * *

«Холодная война» между СССР и его союзниками, с одной стороны, и всем остальным миром — с другой, пагубно сказалась на литературном процессе. Оба враждующих лагеря требовали от своих писателей создания идеологических произведений, подавляли свободу творчества. В СССР прошла волна арестов и идеологических кампаний, в США развернулась «охота за ведьмами». Однако долго так продолжаться не могло. И действительно, грядущие перемены не заставили себя ждать... В 1953 году после смерти И. В. Сталина началась новая эпоха в жизни общества, оживился литературный процесс: писатели вновь почувствовали себя выразителями народных дум и

чаяний. Процесс этот получил название по книге Ильи Эренбурга (1891—1967) «Оттепель». Но это уже предмет другой главы учебника.

Вопросы для повторения

1. Какими противоречиями ознаменовался литературный процесс конца 20-х — начала 30-х годов?

2. В чем было положительное значение I съезда советских писателей?

3. Какие традиции русской реалистической литературы XIX века развивали писатели-эмигранты?

4. В чем своеобразие художественного таланта Л. Леонова?

5. Какую концепцию мира и человека развивали советские писатели горьковской школы?

6. Какими темами и художественными направлениями обогатилась русская литература в период Второй мировой войны?

7. В чем гуманистический пафос повести Эм. Казакевича «Двое в степи»?

Задания и вопросы для самостоятельной работы

1. Прочитайте стихотворение А. Суркова «Бьется в тесной печурке огонь» и покажите, на контрасте каких понятий оно построено. Что придает ему искренность и лиризм?

2. Прочитайте фронтовое стихотворение К. Симонова «Если Бог нас своим могуществом...». Каким выступает лирический герой поэта? Что объединяет образ лирического героя и воина в этом, казалось бы, сугубо мирном стихотворении?

3. В чем гуманистический пафос рассказа А. Платонова «Возвращение»?

Темы сочинений

1. Одна или две русские литературы, были в 30—50-е годы?

2. Почему несправедливо «хоронить» советскую литературу 30—50-х годов?

3. Отчего возникла «парижская нота» и чем она близка нам сегодня?

4. «Ради жизни на земле» (поэзия Великой Отечественной войны).

5. Образ русского человека в поэзии Великой Отечественной войны.

6. Толстовские традиции в прозе 40-х годов о Великой Отечественной войне.

7. Трагическое в литературе первых послевоенных лет.

Рекомендуемая литература

► **Шешуков С. И.** Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. 2-е изд. М., 1984.

Третья часть книги «Кризис РАПП и образование Союза советских писателей» дает достаточно подробное описание литературно-общественного процесса начала 30-х годов.

► **Голубков М.** Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы. 20—30-е годы. М., 1992.

Автор рассматривает судьбу нереалистических направлений русской литературы в 30-е годы (модернизма, импрессионизма, экспрессионизма) и их взаимоотношения с литературой социалистического реализма.

► **Чудакова М.** Сквозь звезды к терниям: Смена литературных циклов // Новый мир. 1990. № 4.

Работа содержит научную гипотезу автора о смене литературных циклов (темы, герои, стили) в 20—60-х годах. Представляет особый интерес анализ произведений М. Зощенко, М. Булгакова, А. Гайдара, Б. Житкова, частично Ю. Тынянова, М. Шолохова.

► **Писатели русского зарубежья: Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918—1940 / Гл. ред. А. Н. Николюкин.** М., 1997.

Подробное и снабженное исчерпывающими библиографическими справками издание. Хронологические рамки не позволили включить в него писателей второй волны эмиграции.

- **Агеносов В. В.** Литература русского зарубежья. М., 1998.

Книга включает в себя подробную характеристику литературы русского зарубежья 1920—1950 годов и обзор произведений писателей «третьей волны» эмиграции.

- **Сурганов Вс.** Человек на земле: Тема деревни в русской советской прозе 50—70-х годов. Истоки. Проблемы. Характеры. 2-е изд., доп. М., 1981.

Две вводные главы книги («Сеятели» и «Глубокая борода») дают богатый материал о развитии темы деревни в русской литературе 20—30-х годов.

- **Абрамов А.** Лирика и эпос Великой Отечественной войны: Проблематика. Стиль. Поэтика. М., 1972.

Анализируются фронтовая лирика и эпос. Подробно рассмотрены произведения А. Суркова, К. Симонова, Н. Тихонова, А. Твардовского, Б. Пастернака и др.

- **Бочаров А.** Человек и война: Идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне. М., 1973.

В основном исследуются книги, созданные после «оттепели». Однако ряд отсылок к истории вопроса представляет несомненный интерес для изучения периода 40-х — начала 50-х годов.

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ

(1891—1938)



Биография поэта

В написанных за год до гибели «Стихах о неизвестном солдате» Осип Эмильевич Мандельштам указал точную дату своего рождения:

«Я рожден в ночь с второго на третье / января в девяносто одном / ненадежном году / — и столетья окружают меня огнем»...

Отец его был торговец кожей, мать — учительница музыки. Детство и молодость Мандельштама связаны с Санкт-Петербургом и его историческими окрестностями: Павловском, где он провел ранние годы детства, Царским Селом. Без бессмертной архитектуры этих городов невозможны были бы многие мотивы его лирики, классицизм его поэзии.

После окончания школы Мандельштам поступил в знаменитое Тенишевское коммерческое училище (1899—1907). Здесь он восторженно встречает революцию 1905 года, увлекается эсерами, но быстро охладевает к революционной деятельности, разочаровавшись в теоретических и практических способах революционной борьбы.

О поэзии он стал думать серьезно после уроков у символиста В. В. Гиппиуса, который читал в училище лекции по истории русской словесности.

В 1910 году в журнале «Аполлон» были впервые опубликованы стихи Мандельштама, вскоре он знакомится с Блоком, Гиппиус, Гумилевым, Ахматовой, примыкает к акмеизму, который в противовес символизму утверждал реальные жизненные ценности, конкретность и ясность земного, исторического, материального мира. «Худощавым мальчиком с ландышем в петлице, с высоко закинутой головой, с пылающими глазами и ресницами в полщеки» запомнила его Анна Ахматова.

Вместе с Гумилевым и Ахматовой, ставшими ему друзьями на всю жизнь, Мандельштам участвует в «Цехе поэтов», являясь одним из самых значительных его представителей.

В 1913 году вышла его первая книга «Камень», изданная на средства автора, в 1919 году также за свой счет он выпустил второе издание этой книги.

В 1916 году произошло знакомство Мандельштама с Мариной Цветаевой, оставившее заметный след в творчестве обоих поэтов. В память об этой мгновенной и высокой любви остались стихи Мандельштама и прекрасная цветаевская лирика (в том числе цикл «Стихи о Москве», посвященный Мандельштаму), и мемуарная проза.

«Петербургец и крымец», — назвала его Цветаева. Открытие Крыма — не меньшее явление для поэта, нежели влияние, которое оказали на него Петербург и Европа. Именно в Крыму, в Коктебеле, в доме Максимилиана Волошина на берегу Черного моря, Мандельштаму суждено было обрести свою классическую и вечно юную, вечно современную Элладу.

С наступлением советской власти Мандельштам так же, как и Ахматова не собирался покидать своей родины. Спасаясь от голода, несколько лет провел он в скитаниях по стране, терзаемой Гражданской войной.

Во время этих скитаний, в Киеве он встретил Надежду Яковлевну Хазину, ставшую его возлюбленной, другом, женой. Ей суждено было подарить поэту

небывалое человеческое тепло преданного и любящего сердца, а впоследствии сберечь, сохранить для потомков его творческое наследство.

Весной 1922 года семья Мандельштамов поселяется в Москве. Осенью этого же года, в Берлине выходит вторая книга поэта «*Tristia*». Это самая пронзительная, самая печальная и одновременно удивительно светлая книга Мандельштама, в которой новым его языком и «метафорическим шифром» стало неомифологическое мышление, новый классицизм XX века.

Зарабатывать на жизнь поэту приходится мелкими газетными публикациями, редко удается напечатать в каком-нибудь журнале два-три стихотворения. И все-таки в 1928 году Мандельштаму повезло: он выпустил сразу три небольших книжечки — «Стихотворения», повесть «Египетская марка» и сборник статей «О поэзии».

Рубеж 20—30-х годов — один из самых тяжелых и мучительных в жизни Мандельштама. Внутренний разлад поэта и государства становится все более явственным.

В 1928 году, в ответе на вопросы анкеты «Что дала Вам Октябрьская революция?», — Мандельштам пишет: «Октябрьская революция... отняла у меня «биографию», ощущение личной значимости. Я благодарен ей за то, что она раз навсегда положила конец духовной обеспеченности и существованию на культурную ренту...» Революция — не «дала», а «отняла», «положила конец» биографии, личности, творчеству (духовной обеспеченности).

Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох,
Еще немного — оборвут
Простую песенку о глиняных ободах
И губы оловом зальют...

Редет круг друзей, единомышленников, читателей. Поэта систематически травят в печати. Он заметно постарел, его не покидают тревоги и страхи. Все чаще нервные срывы, литературные скандалы. Из-за отсутствия средств к существованию и невозможности устроиться на работу сорокалетний, казалось бы нахо-

дящийся в самом расцвете сил, Мандельштам подает заявление в Совет Народных Комиссаров о назначении ему пенсии.

Затравленный, абсолютно не приспособленный для политической борьбы человек совершает невозможный гражданский подвиг: он пишет и распространяет среди друзей и знакомых эпиграмму на Сталина: «Мы живем, под собою не чуя страны...» (1933).

Стихи стали поводом для ареста. Известна резолюция Сталина: «Изолировать, но сохранить», настоящая казнь была еще впереди. Приговор — высылка в Чердынь, маленький городок на Урале, которая была заменена на ссылку в Воронеж.

В Воронеже Мандельштам работает то в газете, то на радио, то в литературной части театра, но постоянного и надежного заработка нет. Но несмотря на тяжелые условия существования «Воронеж — ворон, Воронеж — нож» оказался не только тюрьмой для ссыльного поэта. Здесь Мандельштам много писал, создавая одну за другой известные теперь стихотворные «Воронежские тетради». Сюда к ссыльному поэту, приезжала Анна Андреевна Ахматова, оставившая лаконичное воспоминание:

А в комнате опального поэта
Дежурят страх и муза, в свой черед,
И ночь идет,
Которая не ведает рассвета...

2 мая 1938 года Мандельштам был вновь арестован и приговорен так называемым Особым совещанием к пяти годам исправительно-трудовых лагерей. «Поэт попадает в беду по причине своего языкового и, следовательно, психологического превосходства, — заметил Иосиф Бродский в статье о Мандельштаме, — чаще, чем из-за политических убеждений. Песнь — есть форма языкового неповиновения... Мандельштам погиб 27 декабря 1938 года под Владивостоком, в пересыльном лагере на Второй речке в тайниках подчиненного государству пространства. Из Петербурга в глубь России дальше деваться некуда... Когда пространство кончилось, он настиг время. То есть нас...»

Художественный мир поэта

Творчество Мандельштама отчетливо можно представить в виде трех основных периодов.

Это период «Камня» (1913—1920), период «Tristia» и цикла стихотворений, примыкающих к этой книге, 20-е годы и последний период — 30-е годы.

Исследователи справедливо характеризуют эволюцию творчества Мандельштама, три основных фазы его творческого пути как *три поэтаки*. Последуем и мы этим путем.

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь;
«Который час?» его спросили здесь,
А он ответил любопытным: «вечность»...

В этом стихотворении сталкиваются сияющая луна и сияющий циферблат часов (вывеска часового магазина), «час» и «вечность», «спесь» давней культурной традиции и виноватость поэта-потомка, живая млечность, осязаемость «слабых» звезд и праздные вопросы любопытствующих. Но оказывается, что «противна» — означает «противоположна», но на самом деле «приятна» и «симпатична». «Млечность» струится как живое молоко, а на циферблате «сияет» только одно время — время Вечности, которая дана поэту и осознана как высший дар:

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.

Запечатлется на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор.

Пускай мгновения стекает муть —
Узора милого не зачеркнуть.

(«Дано мне тело...»)

Первые стихотворные опыты Мандельштама вызвали интерес критики читающей публики к моло-

дому поэту. Именно с «Камнем» к Мандельштаму приходит известность.

«Камень», по Мандельштаму, символ слова, слова созидающего, зиждительного, слова — строительного материала совершенного человека...

«Строить можно только во имя «трех измерений», так как они есть условие всякого зодчества... — писал Мандельштам. — Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто... Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить». (*«Утро акмеизма», 1910.*)

В этой статье содержатся ключевые образы-выпады поэта против символизма, символического «неба», которое оказалось «пустым»... *Камень, башня, стрелы, иглы* — все укоряло *пустое небо* символистской поэтики.

Поэты-постсимволисты, назвавшие себя акмеистами, — из круга Гумилева, Мандельштама, Ахматовой составляют *«сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия»*.

Книга «Камень» стала выражением творческого кредо поэта: *«бороться с пустотой»*. Она была призвана держать «крестовый свод давящего времени» и входить «неизбежной ставкой в общую игру сил». Центральная тема «Камня» — самосознание художника. Именно самосознание, напряженное и трагическое, делает «Камень» значительным...

Перечитайте стихотворение «На бледно-голубой эмали...»

На бледно-голубой эмали,
Какая мыслима в апреле,
Березы ветви поднимали
И незаметно вечерели.

Узор отточенный и мелкий,
Застыла тоненькая сетка,
Как на фарфоровой тарелке
Рисунок, вычерченный метко, —

Когда его художник милый
Рисует на стеклянной тверди
В сознании минутной силы,
В забвении печальной смерти.

Всего три строфы... Ранняя весна, апрельский вечер. Бледно-голубая эмаль неба. На фоне неба «незаметно вечереют» березы. Но только ли реальный «пейзаж с березами» дан в стихотворении?

Во второй строфе — «узор, отточенный и мелкий» уподоблен рисунку, искусно исполненному художником, расписывающим фарфоровую тарелку. Природа становится мастерской, предлагая готовую графику — «пейзаж для тарелки» как произведения прикладного искусства.

В третьей строфе — «художник милый» выводит свой рисунок совсем не на фарфоре, не на тарелке, а на «стеклянной тверди» небесного свода. Горизонт необозрим и несоизмерим с вещным миром — рисунок «на стеклянной тверди» выполнен самим Создателем. И «художник милый» — это Создатель, творящий бытие — «в сознании минутной силы, в забвении печальной смерти...». Таковы три уровня прочтения этого стихотворения.

По «Камню» можно проследить пути эволюции творчества Манделъштама, идущие от импрессионизма, акварельности и некоторой созерцательности к мотивам трагически-тревожным, к «сомнению в действительности себя — бытия своего и смерти...».

Многие стихотворения «Камня» проходят под «знаком смерти».

Трагизм «Камня» — особый: трагедия творчества и трагедия бытия были услышаны поэтическим слухом, впитаны сознанием художника задолго до пережитого в реальности опыта. «Биографии поэта лишь оставалось следовать за голосом певца. Голос (или внутренний слух) перегонял трагические события» (И. Бродский).

Юности свойственно переживать самое открытие смерти и восставать против нее. В «Камне» этот мотив стал стержневым, но выражен он далеко не прямым образом. *Трагизм «Камня» — в страхе пустоты, в*

бессознательном и постоянном ощущении прерывности всего живого.

Камень отрицал «иго праха», отрицал Ничто, Пустоту, но и сам готовился к неизбежной гибели. Камень оказывался хрупким материалом. «Звук долота, разбивающего камень», страх дробления, расщепления, гибели — Слова, Жизни, поэтического дыхания — один из ведущих мотивов книги.

Центр тяжести в творчестве — сам поэт. Не случайно «камень» обыгран Мандельштамом во множествах значений.

Строение из камня — «готический приют» поэта, возведенный для того, чтобы с помощью вековой европейской культуры теперь, в настоящем, выдержать напор столетий, остаться тем же, «здесь» и «сейчас». Слово «камень» представляло собой «чудовищно-уплотненную реальность явлений». Сам поэт, подобно «камню», страшился готики закрепощения, готики связывающей, сковывающей.

Поэт обдумывал, как приспособить «камень»-слово к новому строительству. Его «камень» возжаждал иного бытия, теперь он просился в новый архитектурный свод. Это была утопическая надежда — вырваться из одного готического приюта, чтобы вступить в новый роковой свод. «Недобрая тяжесть» камня, о которой пишет в первой книге лирики Мандельштам, предвещала не Свободу, а слепую Необходимость.

Мандельштам пророчески предвидел последствия такой утопии: в «Камне» предсказаны жертвенные овечьи *гурты*, покорность масс, идущих на закланье, целые стада обреченных (насмешливость пушкинской трагической строки: «Паситесь, мирные народы!» — преображена Мандельштамом в картину вселенской трагедии массового жертвоприношения).

Их тысячи — передвигают все,
Как жердочки, мохнатые колени,
Трясутся и бегут в курчавой пене,
Как жеребья в огромном колесе.

Они покорны чуткой слепоте,
Они — руно косноязычной ночи.

Им солнца нет! Слезящиеся очи
Им зренье старца светит в темноте!
(«Обиженно уходят на холмы...»)

В этом стихотворении, почти завершающем «Камень», сплавлены воедино «жребий», «царь», «Рим» с его семью холмами, царь Эдип и шекспировский Макбет («на них кустарник двинулся стеной»).

«Камень» венчают образы высокой трагедии. Софокл, Шекспир, Расин.

Дух эллинизма вступает в противоречие с Римом, с духом римской государственности и закрепощенности. Мира здесь быть не может. Однако в этом конфликте поэт пытается найти уравновешивающее начало:

Уничтожает пламень
Сухую жизнь мою, —
И ныне я не камень,
А дерево пою...

Поэт предполагал возможность иного, не трагического исхода — в попытке преодоления губительной судьбы — утверждения жизни, «пусть проходящей, но сущей».

Поэт избирает иной, более мягкий, человечный и теплый строительный материал — дерево. Он задумывает новый стихотворный цикл — «Tristia».

Поэтика цикла «Tristia» и стихотворений 20-х годов. «Tristia» — в переводе означает — «скорбные элегии», «скорбные песнопения»... Так называлась книга ссыльного древнеримского поэта Овидия, произведения которого любил перечитывать Мандельштам.

«Tristia» — это и одно из центральных стихотворений цикла («Я изучил науку расставания...»). Мотивы скорбных элегий Овидия, Катутла для Мандельштама — живые свидетельства друзей во времени, поэтическая «наука расставания», предчувствие страданий и разлук, пророчество о судьбе ссыльного поэта.

Мандельштам обращается к перспективной, по его мнению, в XX столетии модели поэзии *классицизма*. Разумеется, это не классицизм античности или даже XVIII столетия, это *неоклассицизм*, ориентация на

античные образцы, на приемы поэтики, попытка создать «новый классицизм», гармонически стройное здание поэтического творчества. Новый классицизм — вдохновляет, — он кажется поэту выходом к гармонии и стройному порядку.

В «Tristia» поэт предпринимает попытку уйти от слияния с реальной, современной ему действительностью к временам далекой истории человечества. Сохранение Имени от всепоглощающей энтропии — вот сюжет лирического романа поэта, который «вздрагнет радостной и жуткой дрожью, какая бывает, когда неожиданно окликнут по имени».

И «Камень», и «Tristia» пронизаны трагическим чувством неслышанности, непонятости, неопределенности. Трагизм в том, что взгляд поэта устремлен мимо поколения, которому принадлежит он сам.

Друзьями и читателями Мандельштама, по его признанию, станут только потомки, те, кто спустя долгие годы, в скитаниях и странствиях обретут счастливую находку, «запечатанную бутылку с именем и описанием судьбы» — с его «именем» и «судьбой».

Мандельштам разрабатывает концепцию «осевого времени».

«Осевое время» — это диалог культур, собранных, растущих на одном, вечном и животворном стволе дерева искусства, дерева поэзии — так поэт сформулировал собственный, важнейший закон творчества. «Осевое время» призвано связать, соединить античность и современность, дать необходимую проекцию на современность и произвести оценку жизненных реалий.

Исходной позицией поэта, равно как и во всей эстетике акмеизма, служила память о поэтических текстах прошедших эпох, их узнавание или повторение — в цитатах, которые были изменены, трансформированы или зашифрованы. Диалог культур, поэтика ассоциаций, повышенный и обостренный интерес к использованию «чужого слова», «чужих снов» разных культур — характерная особенность лирики XX века, в результате которых возникло понятие «интертекст», вполне применимое к поэтике О. Мандельштама.

Поэт не случайно уподобляет свои цитаты шарадам, эти цитаты — своеобразная игра с читателем, заставляющая его отыскивать источники, искать подтексты, расшифровывать поэтические иносказания.

Поэт рисует то, чего не могло быть на самом деле, представляет, как «к Рембрандту входит в гости Рафаэль», а потом оба художника уже в одной компании — уже с Моцартом, и где? — в Москве! Это Моцарт «в Москве души не чает...».

Его собеседниками и друзьями во времени на протяжении его жизни становятся Гомер, Эсхил, Софокл, Расин, Тициан, Ламарк. Мандельштам — современник Сумарокова, Озерова, Батюшкова, Баратынского, Пушкина, Оссиана, Диккенса, Бонапарта, Бетховена, Флобера, Золя, Дюма, Верлена и Вийона, Эдгара По... Список можно продолжать бесконечно. В этом существовании тесно соседствующих друг с другом исторических личностей в лирике Мандельштама сам поэт и его современники видели «неопровержимость конкретностей бытия» и доказательство преодоления смерти.

Как вы понимаете выражение трагизм творчества, трагедия творчества? Попробуйте выявить и определить истоки этого явления.

Почему в книге «Tristia» Мандельштам не ведет прямой, открытый диалог с конкретными собеседниками-современниками?

Определите, что связывает строки Евгения Баратынского (одного из любимых поэтов Мандельштама):

*И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я...*

— и позицию Мандельштама.

В чем выражается концепция «осевого времени» по Мандельштаму?

Время книги «Tristia» — ночь, время похороненного солнца, сумерек свободы, время мрачной и холодной жизни, безрукой победы и зачумленной зимы,

черного Веспера и праздничной смерти, — один из сквозных образов поэзии Мандельштама.

Но и в этой ночной, «зачумленной» жизни поэт слышит «блаженное, бессмысленное слово», живое, не погибшее еще дыхание поэтического Слова.

Мне не надо пропуска ночного,
Часовых я не боюсь:
За блаженное, бессмысленное слово
Я в ночи советской помолюсь...

...Все поют блаженных жен родные очи,
Все цветут бессмертные цветы.

Если учесть смысл вечной песни «блаженных жен» и самого термина «блаженство», то можно понять, что в христианской символике они относятся, как правило, к загробному миру. Потусторонний, «блаженный» мир, — вечный покой после смерти, вечный пейзаж Персефоны — такова атмосфера этого мандельштамовского цикла.

Сквозные мотивы книги «Tristia» — *страх* и преодоление *страха, сруб, срубленное дерево, срубленная, срезанная живая жизнь. Постоянны мотивы смерти, гаснущего огня, умирающей звезды, умирающего города, света, человека, мотивы разлуки, расставания.*

Исчезает животворность дерева как символа жизни. Смолистые слезы проступают сквозь обшивку поэтического корабля. Мандельштамовские «срубы» — не для строительства, не для жизни, а для заточения. «Сруб» у поэта — тюрьма, где заперт герой, пространство колодца, шахты, рудника, подземелья, место заточения каторжника. «Срубает» время и самого поэта, «срубленный» — означает погибший.

Рим и Петербург возникают в «Камне» и «Tristia» в зеркальных отражениях.

Природа — тот же Рим, и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи...

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем...

Но если Рим — вечный город, «*Рим живет среди веков*», то Петербург — Петрополь с его и императорскими регалиями — на краю гибели...

Прозрачная весна, блуждающий огонь,
Твой брат, Петрополь, умирает.

Рим и Петербург — города Святого Петра. Но Санкт-Петербург это еще и город Петра Великого и одновременно — Священного Камня.

Петербургская тема — образы Петербурга, созданные Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Блоком, Белым, Ахматовой — находит продолжение в «петербургских строфах» «Камня» и «*Tristia*» Мандельштама.

Пространство петербургского мифа поэта, города камня — это Империя в ее концентрированном выражении. Образ России, выстроенной так же, как и Петербург — «на камне и крови».

Стихотворения 30-х годов. В 30-е годы поэту, по его словам, «пришлось уже двигаться и бороться в густой толпе персонификаций и аллегорий, в узком пространстве настоящих театральных кулис, на подмостках инсценированной античной драмы», главный сюжет которой — «псевдоантичная театрализация жизни и политики»...

Это происходило в реалиях действительности, современной Мандельштаму, где шла совсем не театральная трагедия, постоянно подпитываемая «неслыханной жаждой взаимного истребления».

Мандельштам, как и его герой, — второй Данте, внутренний разночинец старинной римской крови. Эссе «Разговор о Данте» — трагический автопортрет самого поэта. Скандалы, учиняемые Данте, по Мандельштаму, спровоцированы положением «измученного и изгнанного человека», которому не до этикета и его тонкостей. У Мандельштама, в отличие от Данте, не было Вергилия, не было «посоха» творческой свободы. В атмосфере всепоглощающего страха — «тьень, пугающая детей и старух, сама боялась». Мандельштам пытался сохранить свое внутреннее «Я» от

расщепления, от несовпадения с самим собой. Такое состояние он назовет «точкой безумия», которая свидетельствовала о кризисности сознания художника, о сомнении его в самих основах подлинной жизни. Но если в «Tristia» страх и кризис сознания были преодолены при помощи классического стиха, сопричастием поэта к цельности прежних не расколотых времен объединенного пространства, то теперь диссонансы обнажаются резче и резче: «Я сам ошибся», «я сбил-ся», «я спутался в счете» («*Нашедший подкову*»), «А то, что я сейчас говорю, говорю не я...», «Боюсь, лишь тот поймет тебя, // В ком беспомощная улыбка человека, / Который потерял себя...». «Проклятый шов» — знак пограничности, рубежности жизни и смерти.

По-разному называли свой век русские поэты. Чаще всего — *железным*, как это было у Баратынского, Пушкина и Блока. Мандельштам назвал век *волкодав*-ом, уже бросившимся на плечи поэта. Век становится «зверем»:

Век мой, зверь мой,
Кто сумеет заглянуть в твои зрачки...

.....

Мне на плечи бросается век-волкодав,
но не волк я по крови своей...

(«*За гремучую доблесть грядущих веков...*»)

Все окружающее становится для поэта смертельно-опасным. Широта мандельштамовского пространства порой еще дает ощущение свободы, но она миражна. Его пространство обретает способность сжиматься, доходя до крайнего своего предела, до «точки безумия».

Трагический герой лирики Мандельштама заперт в тесном пространстве. Для него именно простор — тесный и «одышливый», рождающий одышку, здесь нечем дышать и впору задохнуться. Есть страх пространства, его глубины, его протяженности.

Удаленность от страха — пространство прошлых веков. Только там живет надежда на обретение творческого и человеческого покоя.

Но и покой пронизан страхом смерти. Прежняя глубина пространства ускользает, вытесняя поэта в запертый, тесный, точно клетка с певчим щеглом, мир. Ощущение «одышливого простора» нарастает.

Не спасает и город. Город — не убежище и не прибежище, а промежуточное пространство или даже зона бегства. Герой мечется то по улицам Киева-Вия, то по улицам Москвы, где лица людей «венозны» от нехватки кислорода, пытается вырваться из Воронежа: «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...»

Пространство стихотворений 30-х годов суживается до размеров комнаты. Но и комната — обманчивое пространство покоя. «...А стены проклятые тонки...» («Квартира тиха, как бумага...»), и даже знак охранной границы покоя — дверь — несет на себе отметины несвободы с ее «кандалами цепочек» («Я вернусь в мой город, знакомый до слез...»).

«Язык пространства, сжатого до точки», — так сформулирует Мандельштам мысль об исчезающем, убывающем пространстве.

Лирический герой стихотворений Мандельштама 30-х годов («Нашедший подкову», «Век мой, зверь мой...», «Грифельная ода», «Полдень в Москве») рожден кризисным временем, обитает в кризисном пространстве, отсюда закономерно возникает и кризис самоидентичности. Герой не в состоянии ответить на вопросы о самом себе.

Кто я? Не каменщик прямой,
Не кровельщик, не корабельщик,
Двурушник я, с двойной душой,
Я ночи друг, я дня застрельщик...
(«Грифельная ода»)

Не «каменщик» — более не поэт «Камня», «не корабельщик» — не поэт «Tristia», не плотник Петр Первый, не путешественник за «Золотым руном», но художник с подпольным ночным сознанием, враждующим с дневным, явным и явленным миром.

Время 30-х породило иного Мандельштама, «человека эпохи Москвошвея», в изломанном, плохо скро-

енном пиджаке («Смотрите, как на мне топорщится пиджак!..»).

В «Стихах о неизвестном солдате» (1937) все черты поэтики Мандельштама сгущены, сконцентрированы, собраны воедино. «Сквозь эфир десятично-означенный...», «свет размолотых в луч скоростей...», «светлой болью и молью нулей» — возникают фантастические картины глобальной катастрофы, невиданной ядерной войны будущего, мировой войны с ее сверхсветовыми скоростями.

Поэтика ассоциаций ведет к Пушкину, Лермонтову, Шекспиру, Наполеону, Байрону. Пушкинский гимн Вальсингама («Пир во время чумы») с его «Есть упоение в бою, и бездны мрачной на краю... Все, все, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья...» — переосмыслен.

«И в аравийском урагане» — у Пушкина, «Аравийское месиво, крошево...» — у Мандельштама. «Ураган» Пушкина, даже аравийский, притягателен мощью и бескрайностью. У Мандельштама — он вы рождается в «океан без окна», выкачанный воздух, могилу Неизвестного солдата — «воздушную» могилу безымянного Поэта.

В 1937 году Мандельштам пишет «Оду», посвященную Сталину. Герой-жертва словно бы заморожен своим палачом, связан с ним диалогом жертвы и тирана, поэта и властелина, твари и божества, сына и отца. В «Оде» отчетлива двойственность. Налицо «странное скрещение» — «стыда и нежности», «бесчувствия и злости». Нельзя читать «Оду» как уступку совести в попытке прославления вождя. Нужно увидеть стремление поэта извлечь из этой исторической фигуры ее великодушие. Не смерть, но милость и милосердие. Своеобразный урок царям...

Мир Мандельштама был достаточно велик, чтобы его имя бесследно растворилось и исчезло в монолите государственности. Очеловеченное и одухотворенное поэтом пространство, реорганизованное время, в конечном итоге, победило «продуманный распорядок действий».

Вопросы и задания для повторения

1. Дайте характеристики трем этапам творческого пути Мандельштама.

2. Определите основные черты поэтики каждого из периодов, обозначив их временной диапозон.

3. «Кризисное время» и «кризисное пространство» в творчестве Мандельштама 30-х годов. Подтвердите эти определения анализом выбранных вами стихотворений этого периода.

4. Из «Оды» о Сталине подберите примеры «странного скрещения», двойственности портрета вождя. Объясните причины расщепления сознания художника.

Анализ стихотворения «Ласточка»

Прочитайте стихотворение «Ласточка».

Почему у стихотворения такой зачин, такое странное признание поэта: «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» Что происходит со Словом, с русской литературой в первые послереволюционные годы?»

Утрату самоценности слова, его внутренней формы, его образных и пластических возможностей острее всех чувствуют поэты, художники. «Слово стало как скорлупа сгнившего ореха, условный меновой знак, не обеспеченный золотом», — таков был диагноз Вячеслава Иванова. «Слово опустошено в ядре своем, его оскопляют и укрощают», — отзывается С. Н. Булгаков. Язык культуры уничтожается и расплывается так же, как и личность, становится «обезьяньим», или официальным, он взят на службу, «мобилизован» государством для своих нужд.

Не случайно Мандельштам обращается к высшим силам, другу-поэту или к самому себе и своей поэтической воле: «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма». Сохранение речи, слова, языка — одна из самых острых и злободневных внутрикультурных ситуаций эпохи. Разрыв на уровне речевого, культурного сознания для Мандельштама был чрезвычайно болезненным.

Все стихотворение наполнено прозрачной, абсолютной тишиной. Нет криков, утрачен любой голос, исключен всякий звук. Поется «ночная песнь», но поется в беспомощности. Перед нами странный, особенный пейзаж. Это пейзаж вымершего, потустороннего мира. В этом мире ласточка может вернуться только в «чертог теней», а не живых душ, где бесплотные, «прозрачные» тени — воспоминания о былой жизни, о прежней душе. И сама ласточка бросается к ногам скорбной мертвой тенью...

«Ночная песнь» означает время похороненного солнца, «сумерек свободы», время «мрачной и холодной жизни», «зачумленной зимы» и «праздничной смерти». Но и в этой «ночной», «зачумленной» жизни Мандельштам находит возможность и способ утвердить свое «блаженное, бессмысленное слово», слово Поэта.

В этом стихотворении — *многоуровневое пространство*.

Это — *пространство мифа, или мифов* (о Прокне и Филомеле, Антигоне, Эдипе, Аиде, Персефоне), *мифологическое пространство*, представляющее некий «чертог теней», в котором слепая ласточка играет с тенями прозрачных — с душами мертвых...

Если первое пространство поддается расшифровке и декодированию, то второе — психологическое, чаще всего остается вне поля зрения читателя.

Психологическое пространство — это психологическая реальность, внутри которой существует поэт. Предмет изображения — лирическое «Я», автопортрет художника, оказавшегося в принудительных условиях существования, вынужденного искать защиты и единения, чувствующего гибельное беспомощность.

Мандельштам чувствовал и понимал, что новые отношения государства и культуры будут чреваты кровавыми последствиями и казнями. На почве погибающей русской культуры стихотворение «Ласточка» звучит в 1920 году реквиемом по уходящей, утрачиваемой истине, человечности, реквиемом по русской культуре, возвращенной и вскормленной духом эллинизма. Мандельштам рисует время становления тотали-

таризма, при котором Слово станет ущербным и неполным.

Разгадка стихотворения будет близка, если мы обратим внимание на мифологическую основу стихотворения. Станный глагол *прокинется* («то вдруг прокинется безумной Антигоной...») многие путают, читая как бытовое — «прикинется»... В глаголе «прокинется» — стремительность ласточкиных метаний и немых стонов. В нем откликается и аукается одно из удивительных мифологических имен — имя Прокны, сестры Филомелы, которой тиран Терей, заманив обманом к себе на корабль, отрезал язык, чтобы она замолчала навеки, а потом бросил в темницу. Филомела нашла способ рассказать о свершившемся с ней несчастье, послав вышитое полотенце сестре. И Прокна страшно отомстила Терее. Впоследствии боги превратили обеих сестер в птиц, одна из них, по легенде, стала ласточкой. Подробнее об этом мифе рассказано у Овидия в его бессмертных «Метаморфозах». Овидий, почитаемого и любимого Мандельштамом.

Мандельштам любил соединять многие мифы в один, многие сюжеты переплетать и сливать в некие фантастические формы.

В одном ряду у Мандельштама — «ласточка — подружка — Антигона». Поэт подчеркивает родство этих определений (сравните в другом его стихотворении: «Это ласточка и дочка отвязала твой челнок...»), единые их истоки и единое начало. Мифологические ласточки — и Прокна, и Филомела, и Антигона.

Антигона — дочь слепого царя Эдипа. Она была последней провожатой отца в город, где он должен был умереть. (Так, в стихотворении о смерти Бориса Пастернака Анна Ахматова использовала именно этот образ: «Словно дочка слепого Эдипа, Муза к смерти проводца вела...»)

Слово для поэта отождествлено с птицей. Это сравнение характерно для разных культурных традиций. Подстреленную птицу-слово, мотив «испорченных крыльев» встречаем у Тютчева («О, этот юг...»), где есть такие строки: «И ни полета, ни размаху, — Бисят поломанные крылья...» «Слепая», искалечен-

ная ласточка и «срезанные», «поломанные» крылья соотнесены с ущербным, неполным Словом.

Поэт находится в преддверии времен, угрожающих судьбе самого Слова. Он знает — близятся перемены, которые уничтожат Слово, подлинный язык, литературу, культуру. В мифе — образ был прямым: *отрезанный язык*.

Поэт находит иной образ, несколько видоизменяя миф — *образ срезанных крыльев*. И ласточка у Манделъштама *слепая*, она утратила зрение. Здесь есть отсвет мифа о слепом царе Эдипе, и миф этот откликается в строфах «Ласточки»: «О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, / И выпуклую радость узнаванья...» В «Царе Эдипе» Софокла, в последней сцене Эдип, ослепивший себя, испрашивает у Креонта «последнюю отраду» — прикоснуться к лицам дорогих дочерей, выплакать все горе, испытать «зрячих пальцев стыд» и вернуть «выпуклую радость узнавания». Вернуть радость узнавания подлинной культуры.

Воздух лирики Манделъштама необычайно прозрачен.

«*Стигийская нежность*» — прозрачная нежность бесплотного, потустороннего мира, *беспамятствующего слова*. «*Стигийское воспоминанье*» — заставляет вспомнить мифологический образ реки Стикс — реки в царстве мертвых. Одновременно Стикс — женское имя, имя реки, имя божества. Стикс — дочь Ночи и Эреба (Мрака). Не случаен и *черный лед* («*А на губах, как черный лед горит...*») — лед Коцита из «Божественной комедии» Данте, лед потустороннего мира, лед, замуровывающий, замораживающий живое слово. Вот почему — «стигийское» слово — слово похороненное, мысль поэта вновь обращается к обреченному на «бесплотность» Слову, на возвращение его только в чертог теней.

Царство Стикса, Аида, Эреба — это царство забытого Слова, «прозрачных» нимф, беспамятства сухой реки и пустого челнока.

Но в каком пространстве происходят события стихотворения? Только ли в подземном царстве Аида, в

чертоге теней? В процессе чтения мы находимся в разных измерениях.

Слово — элемент внутреннего мира поэта, и Слово — образ мировой культуры.

Пространство стихотворения многослойное, семантическое. Мы одновременно находимся и «здесь», и «там»: в чертоге теней и в шатре-храме самого Слова, во внутреннем мире поэтического «Я» и в мифологическом мире.

В «Ласточке», так же как и почти во всей книге «Tristia», Мандельштам уходит от слияния с действительностью, с прямой реальностью через обращение к временам античных мифов. Проецируя, накладывая античность на современность, опрокидывая привычные связи и представления, поэт дает через такую проекцию необходимую оценку современной ему действительности.

Прогнозы Мандельштама относительно судьбы поэтического слова неутешительны. И если в самом начале мы слышим растерянное признание: «Я слово позабыл, что я хотел сказать», — то ближе к финалу от неуверенности не остается и следа. Теперь это выверенное, твердое, трагическое знание о судьбе поэта, художника, Слова и Культуры.

Но я забыл, что я хотел сказать...

И мысль прекрасная в чертог теней вернется...

Вопросы и задания для повторения

1. О каком «забытом слове» идет речь в стихотворении? Какова судьба «забытого слова» в России в послереволюционные годы?

2. Как совмещены мифологическое и психологическое пространство внутри стихотворения? Как возникают новые смыслы на основе совмещения разных мифов? Прочитайте миф о Прокне и Филомеле в «Метаморфозах» Овидия. Нарисуйте «чертог теней» и пейзаж царства мертвых, на фоне которого «в беспмятстве» поется «ночная песнь».

3. Какое отношение к образной структуре стихотворения имеет миф об Эдипе? Почему ласточка-подружка — Антигона находятся в одном ряду?

4. Отберите семантические элементы стихотворения, связанные с образами смерти — жизни. Обретает ли в подземном мире слово «ласточка» настоящую свободу?

Задания для самостоятельной работы

I. Прочитайте стихотворение «Ленинград» (1930) («Я вернулся в мой город, знакомый до слез...»).

Метафорическая речь у Мандельштама часто носит зашифрованный характер, она так или иначе нуждается в дешифровке, и самый процесс дешифровки становится эстетическим приобщением читателя к творческому процессу, принося «удовольствие от текста». В метафорической речи слова, как известно, употребляются в переносном смысле, т. е. получают новое значение, входят в новое семантическое поле.

II. Самостоятельно проанализируйте стихотворение «Ленинград», пользуясь предложенными вопросами.

1. Подумайте, на каких контрастах построено все стихотворение.

2. Какую роль в нем играют образы детства, боли и смерти?

3. Проследите мотивы возвращения лирического героя в свой город, «знакомый до слез» и узнавания его. Есть ли в этом стихотворении автобиографические черты? Каким хотел бы видеть Мандельштам город, в котором вырос и где прошла его юность и молодость?

4. Как дано в стихотворении возвращение к самому себе, в детство, можно ли считать, что признание «Я вернулся...» и ответ «Ты вернулся...» — это разговор вернувшегося героя с самим собой, еще ребенком? Найдите и выделите приметы, элементы, черты детства, которые есть в этом стихотворении.

5. Как происходит внутри стихотворения своеобразный сдвиг времени, переход из детского во взрослое состояние?

6. Почему происходит переименование города? Петербург становится Ленинградом. Поэт, родившийся и выросший в Петербурге, возвращается в новое пространство — пространство Ленинграда. Ленинград становится Петербургом, и поэт переносится в про-

шное. Можно ли сказать, что оба города существуют внутри стихотворения одновременно? Почему для героя стихотворения возвращение — чрезвычайно болезненно? Как связано оно вообще с темой болезни и боли?

7. Определите временной диапазон стихотворения.

8. Подумайте над композицией стихотворения. Определите, какую роль играют в нем три части: I—III строфы; IV—V; VI—VII.

а) Еще раз определите для себя, в какой же город вернулся поэт? В Ленинград? или в Петербург?

б) Как развиваются во второй части стихотворения цветовые ассоциации? Проследите ассоциативные сцепления мотивов рыбьего жира и цвета речных фонарей над Невой. Как соотносены они с желтком, какую роль играет сравнение с чернильным дегтем?

в) Какое семантическое единство вы можете обнаружить в третьей части стихотворения? Найдите конкретные детали, реалии, относящиеся к одной предметной сфере: лестница — звонок — дверная цепочка. Какими новыми смыслами наполнены традиционные и привычные бытовые приметы? Есть выражение «черная лестница»: «Я на лестнице черной живу...» Можно ли жить на лестнице? Почему поэт находит для себя именно такой образ? «Черная лестница» — лестница для «черни», для слуг, «черный ход», в отличие от фасада, от парадной стороны жизни. Какое значение имеет для Мандельштама эта метафора? Можно ли сказать, что поэт живет на черной лестнице жизни? ...

Проследите градации черного цвета в стихотворении. Как фразеологически связаны цвет и мрачная цветовая гамма с темой смерти?

Композиционной структуре стихотворения соответствует пространственно-временная организация текста.

9. Как осуществляется смена пространственных планов внутри стихотворения? Прочитайте строки, по которым можно было бы судить об обширном пространстве города в целом, об ощущении простора. К каким отдельным, неопределенно локализованным точкам, разбросанным по городу (телефоны, адреса), движется и свертывается это пространство? Как оно сужается к третьей части? Как можно истолковать это сужение пространства?

10. Пронаблюдайте, как параллельно — во временном плане — происходит переход от дня в первой части к ночи в третьей; и день ущербен (декабрьский денек, когда зажжены фонари) и чреват ночью (к зловещему дегтю...).

11. Найдите присущие этому стихотворению зрительные, слуховые, вкусовые и тактильные образные обозначения ощущений.

Еще раз посмотрите на образно-символические приметы жизненных реалий последних строф: черная лестница — звонок — дверная цепочка...

12. Перечитайте «Преступление и наказание» Достоевского (описание дома и комнаты, где живет Родион Раскольников).

Найдите в стихотворении Мандельштама аллюзии на петербургский мир Достоевского (черная лестница дома, где живет Родион Раскольников, звонок с его «особенным звоном», в щелку приоткрываемая дверь, цепочка старухи-ростовщицы в «Преступлении и наказании»). Как петербургский мир Достоевского подключен к семантической структуре стихотворения «Ленинград»?

13. «...В висок ударяет мне вырванный с мясом звонок»: Можно ли считать, что здесь оговорка поэта? (На самом деле звонок ударяет не в висок, а в уши), убийство — Приравняется ли звонок к выстрелу и почему?

14. Каких «дорогих гостей» ждет поэт «ночь напролет»?

15. Произошла ли, состоялась ли встреча поэта с Петербургом-Ленинградом? Или это была не-встреча? Почему поэт вспоминает мертвецов голоса? Почему стихотворение завершено крупным планом цепочек-кандалов?

Темы сочинений

1. Античный миф в творчестве Мандельштама (на примере 2—3 произведений).

2. Пушкинские интертексты в лирике Мандельштама.

3. «Улица Мандельштама» в русской лирике XX века.

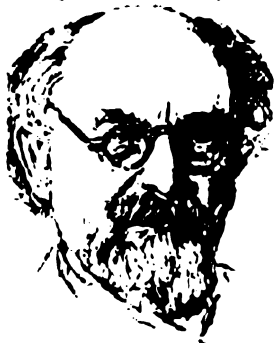
4. *Три жизни Мандельштама.*
5. *Мандельштам и Ахматова.*
6. «*Не три свечи горели, а три встречи...*» Мандельштам и Цветаева.
7. «*Всех живущих прижизненный друг*».
8. «*Все лишь бредни, шерри-бренди, ангел мой...*».

Рекомендуемая литература

- ▶ *Ахматова А.* Листки из дневника. <О Мандельштаме> // Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
Воспоминания А. Ахматовой о Мандельштаме.
- ▶ *Мандельштам Н.* Вторая книга. Воспоминания. М., 1990.
Воспоминания вдовы поэта, Надежды Яковлевны Мандельштам, сумевшей сохранить творческое наследие мужа и поведать о трагических обстоятельствах его судьбы.
- ▶ *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарий. Исследования.* Воронеж, 1990.
В сборнике, посвященном 100-летию со дня рождения Мандельштама, опубликованы воспоминания современников. Во второй, литературоведческой части даны содержательные исследования поэтики Мандельштама, анализ отдельных стихотворений.
- ▶ *Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы.* М., 1991.
Книга содержит материалы первых «Мандельштамовских чтений» в Москве и первого международного симпозиума в г. Бари, принадлежащие как отечественным, так и зарубежным литературоведам.

МИХАИЛ ПРИШВИН

(1873—1954)



Биография писателя

В русскую литературу 1900-х годов Михаил Михайлович Пришвин вошел, по словам современников, как «поэт космического чувства», сказочник и «этнограф, космограф, географ... одаренный слухом к свисту птиц, дыханью трав и мурму зверей». В советский период пришвинский дар понимания «глубины природы» воспринимался иначе — как «бегство в пантеизм от разрешения социальных проблем», как «третий путь» в литературе — помимо революционного и буржуазного. Одни видели в Пришвине писателя «с доминантой на лицо другого» и ставили в один ряд с доктором Гаазом и Зосимой Достоевского. Другие открывали в нем «двоедушного» художника, а третьи — «китежанина, тайнописца, хранимого какими-то высшими силами». В европейском литературоведении последних десятилетий он изучается как «великий писатель-эколог».

Все эти разноречивые оценки отражают, видимо, какие-то грани творческой личности Пришвина, но вместе с тем он остается одним из самых неоткрытых и только теперь в полном объеме возвращаемых в оте-

чественную литературу писателей. Это означает, что подлинное открытие Пришвина-художника еще впереди.

Михаил Михайлович Пришвин родился 4 февраля (23 января по ст. ст.) 1873 года в имении Хрущево Орловской губернии недалеко от старинного русского города Ельца, где, по словам писателя, «род Пришвиных считается основным купеческим родом». Елецкая земля — «физическая родина» — даст ему знание русской деревни, жизни уездного города — «коренной России». О земле этой он будет писать во многих произведениях: «У горелого пня», «У стен града невидимого (Светлое озеро)», «Заворошка», «Кашеева цепь».

В Хрущеве он услышит, как «земля дышит теплым дыханием», как бьется «зеленое сердце сада», увидит, как цветет луг, захочет «построить мир по образу этого луга с бессмертными цветами» и впервые начнет вести дневник весны, в которой он больше всего любил наступающую после праздника солнцеворота (25 декабря) «весну света» и которая стала героиней многих его произведений: «Журавлиная родина», «Календарь природы», «Неодетая весна», «Лесная капель», «Глаза земли», «Корабельная чаща», «Осударева дорога» и др.

В Хрущеве Пришвин откроет, что «есть в земле что-то унижающее человека», услышит русский «спор о небе и земле», увидит русский «бунт против неба, забывшего «прокаженную» и поруганную землю». Здесь он узнает, что «мир круглый» и что назначение человека — «присмотреться ко всему и согласовать себя со всем». В Хрущеве — истоки мироощущения Пришвина-художника, понимавшего свою жизнь как «служение в скромной должности хранителя ризы земли».

Создавая в 1918 году летопись собственной жизни, Пришвин выделил в ней четыре «определяющих момента»: побег в Америку в первом классе Елецкой гимназии (1884), исключение из гимназии из-за конфликта с учителем географии В. В. Розановым (1889), увлечение марксизмом (середина 1890-х — начало 1900-х годов), встреча в Париже с русской сту-

денткой В. П. Измалковой (1902) и «последующий переворот от теории к жизни».

В побеге в Америку (прообраз «страны без имени, без территории», куда ведет волшебный колобок) впервые проявилось особое, присущее Пришвину «чувство дали», предопределившее его путь «бродяги-писателя», многие произведения которого возникли в результате его путешествий по родной земле: на русский Север («В краю непуганых птиц», «За волшебным колобком», «Корабельная чаща», «Осударева дорога»), к Светлому озеру, к граду Китежу («У стен града невидимого»), в киргизские степи («Черный Араб»), на Дальний Восток («Жень-шень», «Золотой рог») и т. д.

Великий русский писатель и философ В. В. Розанов вошел в жизнь Пришвина-гимназиста учителем, благодаря которому неудача и победа становятся мотивами внутренней жизни ученика, и — впоследствии — его произведений («Кашеева цепь», «Жень-шень», «Фацелия», «Осударева дорога»). Розанов окажется для Пришвина в конце концов «излюбленным, самым близким человеком», с которым он на протяжении всей жизни будет вести творческий диалог о природе, человеке и Боге, о разрушительных и созидательных традициях русской культуры.

Недолгая история любви Пришвина и дочери крупного петербургского чиновника В. П. Измалковой, художественно воссозданная в автобиографическом романе «Кашеева цепь», получившая отклик в «Женьшене», «Фацелии», станет источником важнейшей темы жизни и творчества писателя («вот где правда: я и Она»), которая преобразится в конце концов в тему «Мы с тобой — это вся вселенная».

Увлечение идеями «мировой катастрофы», пережитое Пришвиным — студентом Рижского политехникума, привело его к участию в марксистском кружке, аресту (1897), одиночному заключению в Митавской тюрьме. Марксизм Пришвина, который он в 1920-е годы назовет фантастическим, рождался из осознания несправедности мира и идеи его спасения, он понимал-

ся как высокое жертвенное служение ближнему, в нем особенно важен был «момент света».

«Переворот от теории к жизни», или «от революции к себе», как его еще называл Пришвин, свершился в его душе в начале 1900-х годов, когда он пришел к осознанию марксизма как идеи (теории), подменяющей жизнь, когда он переосмыслил значение личностно-творческих и социально-политических сфер жизни человека и обратился к «личному творчеству жизни», которым оказалось для него творчество художественное.

«Духовной родиной» стал для писателя Петербург, куда он приехал в 1904 году и где с перерывами жил до 1918 года. В этот период в его жизнь вошли, каждый по-своему, А. М. Ремизов, Д. С. Мережковский, А. А. Блок, Р. В. Иванов-Разумник, М. Горький и многие другие писатели, поэты, критики начала XX века.

В 1907 году Пришвин попадает в «гнездо писателей школы Ремизова», который первым открыл в нем «певца птиц, земли и звезд» и навсегда остался для него не просто учителем, «направившим его руку в трудной работе над словом», но человеком, благодаря которому он «поверил в себя». Пришвина и Ремизова сближал, несмотря на различие их человеческих и писательских судеб, общий путь от «фантастического» марксизма к искусству, а в искусстве — от страдания к радости.

В 1908 году Пришвин знакомится с Д. С. Мережковским и становится членом Петербургского религиозно-философского общества. В этот период он внимательно изучает религиозную жизнь «великих крайностей русского духа» — народа и интеллигенции, что отразится в его книгах «У стен града невидимого», «Заворошка» и что связано с его собственным «исканием Бога». Особенность этого «искания» была в том, что Бог прежде всего открывался ему, по его словам, «на границе природы и человека».

В Петербурге Пришвин познакомился и с А. А. Блоком, оценившим его первые произведения как «очень серьезные, очень задумчивые, очень своеобразные».

В 1911 году начались многолетние отношения Пришвина с Горьким, впервые поставившим его имя в один ряд с именем замечательного мыслителя и ученого В. И. Вернадского. Их объединили, по мнению Горького, новые, неизвестные прежде людям любовь к земле и знание земли.

«Определяющие моменты» жизни Пришвина предшествуют рождению его как художника, биография которого — в истории его книг. «Я жил, как писал, и писал, как жил», — справедливо говорил он о себе. Судьба Пришвина — пример единства художника и человека в личности творца.

Художественный мир писателя

Доминантой художественного мира Пришвина является тема пути. «Жизнь наша едина, она есть путь», — писал Пришвин, считая, что «человек — это строитель пути». Подчеркивая единство своего пути, он так говорил о рождении своей первой книги «В краю непуганых птиц»: «...как я боролся с собой, со всеми упреками совести русского мальчика, рожденного в колыбели отрицания, и как все-таки победил себя и написал слова в утверждение жизни. Эти слова и определили последующую жизнь как утверждение». «Жизнь как утверждение» — одна из главных (если не самая главная) формул пути Пришвина, художника и человека.

Первые произведения Пришвина «В краю непуганых птиц» (1907), «За волшебным колобком» (1908), «У стен града невидимого (Светлое озеро)» (1909), «Заворошка» (1905—1913) родились из духовной потребности художника вернуться к самому себе, к истокам народной души, к той «глубине природы», из которой он вышел. В них действительно мир природы и народный русский мир, увиденный, однако, глазами блудного сына, интеллигента, возвращающегося «к себе первоначальному».

Ситуация «родной мир глазами блудного сына», в которой существовал ранний Пришвин, определила

важнейшие особенности его художественного творчества. В основе его произведений тема пути в неведомую страну (чудесную, идеальную), принимающую самые разные облики: края непуганых птиц; страны без имени, куда ведет волшебный колобок; града Китежа, Журавлиной родины, Берендеева царства, Корабельной чащи, в сущности, это сюжет пути «частичного» человека к миру в его полноте и целостности.

«Частичный» человек — один из основных героев Пришвина. Это человек, полноты бытия не видящий и не знающий, судящий о мире «по себе», человек, «защитый схемами». Этому герою противостоит в творчестве писателя герой пути, нравственного поиска, человек, пытающийся раскрыть в собственной жизни возможности, заложенные в нем природой, судьбой и вечностью. Главный герой ранних произведений Пришвина — герой-рассказчик, герой без имени, автобиографический по характеру совмещает в себе оба этих человека, находится в ситуации внутреннего конфликта. Третий тип героя Пришвина, возникший в его ранних произведениях и перешедший оттуда во все последующие, — это коллективный герой — группа (множество) бегло очерченных персонажей, связанных с идеей народного мира, народной души и мира природы. Параллельное существование и сосуществование персонажей человеческого и природного миров — характернейшая черта художественного мира Пришвина.

В творчестве Пришвина этого периода сложилась целая система символических мотивов и образов, выражающих центральную художественную идею писателя — о единстве и родстве живого, о целостности мира: луг (земной, звездный, «цветов духовных», мир — луг), сад, цветок, солнце («золотой цветок»), круглый мир (мир — круг), «великий круговорот», мир — храм и т. д. В этом ряду ключевой в книге «В краю непуганых птиц» и, видимо, во всем творчестве писателя символический образ водопада. Он возникает у Пришвина после встречи с «таинственной жизнью» водопадов на северной реке Выг и постижения им «чего-то общего» в

их «ошеломляющем движении» и «бесконечно сложной» жизни Невского проспекта в Петербурге. Водопад — символ, в котором раскрывается представление писателя о судьбе «целого мира»: устремленность и движение мира от «гула и хаоса», увлекающего в бездну, к «божественной красоте», от кажущейся и очевидной бессмысленности к всеобъемлющему смыслу.

Произведения Пришвина 1900—1910-х годов необычны с точки зрения жанровой поэтики: это очерки-романы, в которых возникают два облика мира — географически и этнографически точный, воссоздающий «лицо края», и лирико-философский, мифопоэтический, связанный с историей главного героя.

В первые десятилетия XX века — «перед мировой катастрофой» (так Пришвин назовет войну и революцию) он постигает опыт как разрушительно-нигилистической традиции русской культуры, прежде всего культуры атеистической революционной интеллигенции, так и культуры, ориентирующейся на православие, живет между отрицанием и утверждением, сознательно выбирая созидательный путь в культуре. «Моя натура, как я постиг это: не отрицать, а утверждать», — напишет Пришвин о себе в 1914 году.

В революционные и первые послереволюционные годы (1917—1922) Пришвин заново пережил переворот «от революции к себе», к «личному творчеству жизни», оказавшемуся для него антитезой самоубийству и погружению в чан (образ разрушительной безликой стихии) революции. Он отказался от традиционного интеллигентского существования в пользу жизни в глубине народной России и назвал свой путь «строительством борьбы за жизнь вне идейного чело века». Это был путь писателя, понявшего, что «и белые, и красные делают одно дело», и ищущего выход к внутренней духовной свободе, к личному творчеству художника в условиях несвободы внешней, в «России-тюрьме», в которой он, однако, чувствовал свет России Невидимой.

Особое значение приобрела для писателя в советский период тема града Китежа, которая соединила у него с мыслью о Невидимой России — «святыне Града

Невидимого Отечества», служением которому стала его жизнь. В творчестве революционных и первых послереволюционных лет Пришвин-художник встал на защиту личности, культуры и, в конечном счете, жизни как «основы всего». В рассказе «Голубое знамя» (1918) Пришвин противопоставил «новому, красному» знамени голубое Христово знамя, революционному насилию — сострадание невинным жертвам, идее и опыту революции — «святыню жизни живой».

В повести «Мирская чаша. 19-й год XX века» (1922), названной Л. Д. Троцким «сплошь контрреволюционной» и полностью опубликованной лишь в 1990 году, Пришвин воссоздает судьбу народа и интеллигенции в «тяжкое», «смутное» время революции, когда переполнена чаша человеческого страдания. Писатель сопрягает петровские и большевистские преобразования русской жизни и воспринимает революцию как «новый крест» России. История родины, как и трагическая судьба главного героя повести школьного учителя («шкраба» на «новом» русском языке) Алпатова, видится ему через символику смерти-воскресения. «...я и тьма — мы не двое, а будто кто-то третий, голубой и тихий, стоит у окна и просится в дом, — пищет Пришвин, — и вечером голубеют снега, и открывается тайная дверь, и в нее за крестную муку народа проходит свет голубой и готовит отцам нашим воскресение». Определяющая тональность повести с ее молитвенно-пророческим слогом связана с евангельским молением о чаше. Произведение звучит как молитва о России в час ее страданий.

В 1920-е годы, когда Пришвин пытается существовать «вне идейного человека», основной категорией его сознания становится жизнь, а мировоззренческой позицией, по его словам — философия «оправдания бытия». Начало, соединяющее времена, константа истории, с точки зрения писателя, — творчество жизни — личное, социальное, всеобщее. В основе пришвинской концепции творчества жизни — мысль о единстве, «согласии» идеи и жизни, культуры и природы, духа и материи. «Спасать мир надо не гор-

достью человека своим сознанием перед миром низших существ, а согласованием творчества своего сознания с творчеством бытия в единый мировой творческий акт», — писал в это время Пришвин. Концепция творчества жизни в различных ее аспектах лежит в основе почти всех произведений Пришвина 20—30-х годов: «Кашеева цепь», «Журавлиная родина», «Жень-шень», «Календарь природы», а также его творчества 40—50-х годов.

В философском романе «Кашеева цепь» (1922—1928, 1953) вновь после «Заворошки» и «Мирской чашки» Пришвин возвращается к ситуации разгромленной мужиками во время революционных событий барской усадьбы, на этот раз чтобы воссоздать историю разрушенного дома — России, понять истоки русской революции и пути интеллигенции в ней. История автобиографического героя «Кашеевой цепи» Алпатова раскрывает в романе путь русской революционной интеллигенции, разрушившей свой дом, утратившей родину, но в конце концов, как блудный сын, к ней возвращающейся. Возвращение интеллигенции к родине Пришвин связывает с рождением «еще неведомой, неназванной» личности, соединяющей идеи внутреннего духовного устройства и внешнего социального строительства.

Вместе с тем «Кашеева цепь» — философская сказка Пришвина о судьбе человека, осознающего, что «Кашей действительно бессмертен», и ищущего пути выхода из мира зла. Собирая фольклор во время первого путешествия на Север, Пришвин записал сказку «Лесовик» о мужике, нарушившем запрет входить в потаенную комнату, освободившем Кашея, вступившем с ним в борьбу и победившем его. Этот сказочный сюжет — «спустить с цепи» Кашея, вступить с ним в борьбу и надеяться на победу — Пришвин и отдает автобиографическому герою романа, над которым он работал до конца жизни.

30-е годы в русской истории XX века Пришвин воспринял как время, когда человеку в его конкретной судьбе дана была «полнота ведения» и зла, и добра в самом себе и в мире. Идея «оправдания бытия»,

столь важная для Пришвина 20-х годов, соединяется в его сознании с идеей суда над бытием: мир может быть принят лишь при условии суда над ним, суда не столько человеческого, сколько Божеского — Страшного Суда. Жизнь и творчество Пришвина в это время, как и в целом в советский период, определяются тяжелейшей, трагической борьбой за собственную личность, за внутреннего человека — «человека града Китежа» в себе, за право быть внутренне свободным художником. «Друг мой, — обращается он в Дневнике к «неведомому другу», — в советской России я как ласточка, на которую дети накинули мертвую петлю на шею, повесили, но ласточка легкая, не давится, пырхает, пырхает, и лететь не летит, и не виснет, как мертвая».

Дневник воссоздает живую муку человека, который не хочет «подкоммунивать» и не может не быть художником, причем художником, творчество которого обращено к другу-современнику. Тема сомнений, духовных потерь, нравственных мучений («Душа моя... смутная, забытая неясными упреками и вся в гвоздях») — одна из важнейших в Дневнике Пришвина советского периода, свидетельствующем о том, что, преодолевая сомнения, внутренние противоречия он остался верным самому себе и своему назначению художника, о котором в 30-е годы вновь сказал: «Ничего не нарушая, исполнить».

Свой выход из ситуации «мучительства жизни» Пришвин называет «борьбой со злом на путях добра». Суть его в том, что борьба со злом, по мнению писателя, это накопление сил добра, то есть не отрицание и разрушение, а созидание и утверждение и, в конечном счете, борьба за Бога в человеке. 1937 год был вершинной точкой в длящемся перевороте Пришвина «от революции к себе», когда «к себе» стало означать для него «к Христу».

В условиях всеохватного разрушения жизни Пришвин видит задачу художника в том, чтобы средствами искусства «творить будущий мир», «сгущать добро», чтобы оно стало жить. Эта позиция обусловила нарастание в его творчестве сказочного начала,

присущего и первым произведениям писателя. В 20—50-е годы (в «Кашеевой цепи», «Жень-шене», «Календаре природы», «Кладовой солнца», «Корабельной чаще», «Осударевой дороге») понятие «сказка» («легенда», «мифичность») станет определяющим для жанровой поэтики писателя. Сказкой Пришвин назвал художественную форму воссоздания своего идеала, воплощение универсальных и неуничтожимых основ человеческой жизни.

Сказкой о «золотом пути» (пути посолонь — по солнцу) человека и мира, о путешествии человека — пассажира земного корабля вокруг Солнца можно назвать «книгу бытия» Пришвина «Календарь природы» (1925—1935). В произведении, состоящем из четырех частей: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима», писатель возвращается к одной из ранних своих идей о мире как «великом круговороте». К образу-символу круглой жизни в «Календаре природы» добавляется образ круглого года. Идея круга — символа самозавершенности, целостности — положена и в основу строения произведения: в нем кольцевая композиция, оно начинается и заканчивается замыкающими круг года картинами «весны света».

Движение жизни у Пришвина — это динамика света, его рождение (воскресение) весной и умирание осенью. Жизнь мира предстает в «Календаре природы» как сложнейший светоритм и складывается из бесчисленного множества мгновений, каждое из которых уникально, имеет свой лик и, как это ни парадоксально, передает полноту бытия. Поэтику пришвинской прозы можно назвать поэтикой мгновений. Ей подчиняется и изображение жизни, и композиция произведения, состоящего из большого числа глав (мгновений), имеющих собственное заглавие.

Важнейшие «мгновения» «Календаря природы» связаны с рассказами о собаках («Анчар», «Ярик», «Любовь Ярика», «Верный», «Кэт» и др.) — классикой русского охотничьего рассказа. Поэтика мгновения характерна также для дневниковых книг писателя «Лесная капель» (1943) и «Глаза земли» (1953). В этих произведениях, как и в «Календаре природы»,

Пришвин-художник исходит из признания абсолютной ценности одного, каждого, будь то мгновение «круглого года», судьба собаки или человеческая личность. Идея самоценности жизни, о невозможности поступиться одним ради общего — важнейшая для писателя.

Как самоценное мгновение жизни, Пришвин понимал и слово с его неповторимыми ликом и душой. «Каждая мелочь, зяблик какой-нибудь, даже слово, откуда-то прилетевшее, являются со своими собственными лицами, со своим особенным заявлением на право существования и участия в деле жизни», — утверждал он. Эту особенность Пришвина подметил Горький, назвавший его «глубоким знатоком духа» русского языка, «тонким мастером», у которого слова «думают», а «фраза жестикулирует».

Вглядимся в «живую жизнь» пришвинского слова на примере лирико-философской миниатюры, состоящей всего из одного предложения и включенной автором в книгу «Лесная капель».

Дорога

Оледенелая, натруженная, набитая копытами лошадей и полозьями саней, занавоженная дорога уходила прямо в чистое море воды и оттуда, в прозрачности, показывалась вместе с весенними облаками, преображенная и прекрасная.

Пришвинский дар обнаруживать необычное в самых простых вещах, в каждодневно окружающих нас явлениях раскрылся и в этой миниатюре. Зимнюю дорогу, которая весной, в распутицу, становится непроезжей и непроходимой, писатель увидел в момент ее чудесной встречи с большой весенней водой, освободившей оледенелую дорогу от ее тяжелого зимнего плена и присоединившей ее к общему празднику весеннего преображения жизни.

Миниатюра состоит из двух частей, связанных между собой по принципу контраста и раскрывающих жизнь дороги до и после ее встречи с весенней водой.

Противопоставление зимнего и весеннего состояний дороги высвечивает глубинные смыслы каждого из них. Любое живое существо Пришвин умел разглядеть в его сложности и многоликости, что проявилось, в частности, в его поэтике множественности деталей. «Портрет» дороги и возникает благодаря сложной совокупности *эпитетов*. Эпитет «оледенелая» не только вводит в текст мотив зимнего замирания и умирания природы, но и — по контрасту с «живостью», «прозрачностью» воды во второй части — создает ощущение застылости, закованности, твердости смерзшейся земли. Эпитет этот передает еще одно существенное значение: оледенелая дорога — дорога, покрытая льдом, коркой, панцирем льда, схороненная подо льдом, отъединенная от мира в смертно-зимнем одиночестве. Метафорический эпитет «натруженная» («утомленная, доведенная до болезненного состояния») несет в себе особенно важный смысл, так как является, по сути, олицетворением, превращающим «оледенелую» дорогу в живое, поистине одухотворенное существо со своей судьбой. Эпитет «набитая» означал бы всего лишь «накатанную, утопанную» дорогу, но соседство его с предшествующим определением приводит к усилению мотива тяжести смиренного каждодневного служения дороги человеку. Очень пришвинскими являются здесь уточняющие детали «набитая копытами лошадей и полозьями саней». Детали эти помогают читателю вслед за автором разглядеть созданные копытами и полозьями снежно-ледяные узоры зимнего лица дороги. Эпитет «занавоженная» подчеркивает не только нечистоту дороги, но и — в данном контексте — продолжает и усиливает мотив тягот, трудности (и даже грязности) ее повседневного труда.

Все эти эпитеты, по сути своей психологические детали, служат средством трансформации пейзажа в портрет. Одна из характерных черт художественного мира Пришвина в том и состоит, что в силу его умения «видеть мир с лица» пейзаж у него нередко становится портретом.

Пришвин, мастер неожиданной, нередко парадоксальной экспрессивной *метафоры*, использует в тексте миниатюры всего две предельно простых метафоры («дорога уходила», «море воды»). Их можно было бы назвать стершимися, почти утратившими переносное значение, если бы не контекст («сцепление» слов в художественном целом) и если бы не входящий, видимо, в замысел автора эффект контраста предельно «простых» слов и чудесного преображения, о котором они рассказывают.

Второй по значимости «герой» миниатюры — вода («чистое море воды»). Создавая его, писатель отказывается от принципа множественности деталей, который был для него главным в изображении дороги, и обращается к другому, не менее важному для него приему — «технике тайны»: когда явление «невыразимо» в словах, лучше его показать в «деле жизни», сохранив присущий ему ореол загадочно-необъяснимого. О воде прямо сказано лишь то, что она чистая и что ее много. Метафора «море воды» вводит также в текст мотив большого пространства, которого не было в первой части миниатюры. Однако именно вода является для автора очищающим, обновляющим и, главное, жизнедающим, воскрешающим началом бытия. Для творчества Пришвина характерна метафора «любовь-вода»: в жизни растений и земли вода оказывается тем же, чем в жизни людей любовь.

Вода у Пришвина — чудесница, она освобождает дорогу от ее ледяных оков, от ее тяжкого труда, она, наконец, соединяет небо и землю (мотив отражения: «показывалась вместе с весенними облаками»), бесконечно расширяя пространство жизни. Особенно важную роль играет существительное «прозрачность». Его интонационно-синтаксическая обособленность в тексте позволяет понять его и как эпитет к «воде», преображающей все вокруг, и как определение нового облика дороги и в целом — весеннего состояния мира. Вода с ее способностью менять облик мира и создавать красоту представлена в миниатюре сложным символическим образом, а история о дороге превращается в

сказку о весеннем преобращении жизни — и природной, и человеческой.

Свой мир природы и окружающей его повседневной жизни Пришвин нередко называет Берендеевым царством, превращая его тем самым в сказочный мир, существующий, однако, в обыденной реальности, хотя доступен только тем, кто обладает особым родственным вниманием ко всему вокруг.

В «Календаре природы» наиболее завершено воссоздана картина мира как живого целого, в котором время человеческой жизни сопряжено с планетарным, вселенским и вечным. Основные законы мира с точки зрения Пришвина, — это всеобщее творчество жизни, а также связь и родство живого («Мы в родстве со всем миром»). Сам же мир существует как бесчисленноликое небывалое, у каждого — свой лик, свое слово и дело в общей жизни. Смысл мира открывается нам в своем «бессмертном качестве» — радости жизни. Свет и радость — сокровенная глубина мира, существующего в страдании, зле, разрушении, смерти. И хотя история человечества трагична, но каждый человек, считал Пришвин, в своей собственной жизни может и должен творческим усилием духа найти выход из зла и страдания к радости, «лучше которой нет ничего на земле». Поэтому важнейшей в произведении, как и в целом в творчестве писателя, становится тема спасения, выхода из зла.

В 40—50-е годы пришвинская позиция борьбы со злом на путях добра обогатилась новыми акцентами, что было связано с внутренним религиозным переворотом 1937—1940-го годов, наиболее полно отраженным в дневниковой книге «Мы с тобой». В центре «нового сознания» Пришвина идея преобразования, участия человека в строительстве мира-храма, дома жизни. От неучастия в современности, свободы «поверх красных и белых», от противопоставления «я» и «они» Пришвин приходит к понятию «мы» (мы с тобой) и необходимости участия каждого в общем деле создания дома жизни, создания его там и в тех условиях, в которых оказался русский человек к середине XX века.

Произведения Пришвина, в которых наиболее полно выразилось его «новое сознание», публиковались с большим трудом («Лесная капель») или вовсе не печатались и вышли в свет уже после смерти писателя («Повесть нашего времени» — 1957, «Корабельная чаща» — 1954, «Осударева дорога» — 1957). В «Повести нашего времени» (1944), одной из вершин философской прозы Пришвина, исследуются возможности и тупики двух путей русского человека в «небывалом» XX веке. Один путь — религиозный, путь послушания и веры, внутренней свободы и устроения души, служения ближнему и прощения врагу. Этим путем идет в повести прежде всего Иван. Другой путь — революционный, богоборческий, связанный с коммунистической идеей — идеей «любви к человеку» и справедливого устройства его жизни на земле «внешними средствами» и без всякого участия «неба» в этом деле. Это путь Алеши. В «Повести нашего времени», как и в «Кашеевой цепи», Пришвин говорит о необходимости синтеза путей внутреннего духовного устроения и внешнего социального строительства, однако теперь этот синтез, с которым писатель связывал перспективы русской истории, он мыслит только на основе веры.

«Повесть нашего времени» писатель творил вместе с тем и как современную «Песнь песней»: тема любви — главная тема повести, ибо Пришвин верил, что «древний Бог, наказавший человека изгнанием», возвратил любящим «свое благоволение и передал в их собственные руки продолжение великолепного творчества мира, прерванного непослушанием».

В «Повести нашего времени» писатель вернулся к символическим образам целого: лугу (луг голубых цветочков), саду. Сотворение своего мира, строительство дома жизни, с его точки зрения, подобно труду садовника, который, как и сам Великий Садовник, Творец, «любит всех, но — каждого больше».

В творчестве позднего Пришвина, верящего: «мы с тобой — это вся Вселенная», появляются новые символы целого: корабельная чаща, кладовая солнца, мировой хор, в котором у каждого своя песня.

Русскую песню, например, Пришвин слышит как песню сверчка. Многочисленные символы целого так или иначе связаны у Пришвина со всеобъемлющим образом мира-храма, где от сотворения мира и доныне непрерывно идет богослужение, в котором участвует все живое. Соединяет все символические образы целого — «любовь как радость о бытии другого».

Повесть «Жень-шень»

Прочитайте повесть Пришвина «Жень-шень» и подумайте над предложенными вопросами.

1. Как по-новому раскрываются в повести возможности традиционного пришвинского сюжета о пути героя в неведомую чудесную страну? В чем особенности этой страны в «Жень-шене»?

2. Как судьба главных героев и символические образы повести помогают понять историю отношений человека и природы на земле?

3. Как и почему историческая реальность 30-х годов отражается и преображается в повести?

4. Обратите внимание на то, как раскрывается центральный символический образ повести («корень жизни») через восприятие жень-шеня Лувеном, маньчжурами, через разгадку его тайны героем-рассказчиком. В чем, по-вашему, смысл названия повести?

5. Выпишите из текста примеры описаний различных времен года: лета (гл. II), осени (гл. IX), зимы (гл. XI), весны (гл. XII). В чем, по-вашему, особенности поэтики пришвинского пейзажа, какие художественные приемы и средства писатель использует, создавая его?

Из истории создания повести. Повесть «Жень-шень» (1933) появилась в результате двух путешествий писателя, совершенных им в 1931 году. Первое — в Свердловск, на строительство Уралмаша, второе — на Дальний Восток. «Везде спех, суета, страх, стон, злоба», — записывает он в Дневнике, проехав почти через всю страну. По материалам поездки на Урал Пришвин не смог написать ни одного произведения. Он, по его словам, был «оглушен окаянной жизнью Свердловска». Однако поездка эта помогла ему по-

нять суть социалистических преобразований. «Новое строительство значительно именно тем, что это строительство не «дело», — пишет он. — Ближе всего это «недело» к войне». Мотив войны и откликнется в повести «Жень-шень», созданной по материалам путешествия на Дальний Восток. В Дневнике 1931 года Пришвин пишет о происходящем в стране: «Да, страдание огромно (аресты без конца), но <...> строится невидимый град и растет». «Жень-шень», как и большинство произведений писателя советского периода, — результат его участия в деле строительства «Града Невидимого Отечества», невидимого града русской души, не уничтожимой никаким насилием. Повесть написана как философская сказка о пути человека, сознательно выходящего из войны, немирного состояния бытия и обращающегося к творчеству «новой, лучшей жизни людей на земле».

Предыстория героя и основные мотивы. В первой главе повести (всего в ней 16 глав) обозначено время и место действия, здесь появляются основные герои (Лувен, Хуа-лу, Серый Глаз, Черноспинник), детально раскрывается предыстория главного героя, у которого, как это нередко бывает у Пришвина, нет имени и который в произведении выступает рассказчиком. Такой способ изображения главного героя (героиня также существует в тексте как «она», хотя все другие герои, даже звери, имеют свои имена) исполнен глубокого художественного смысла. Он создает эффект исповедальности и достоверности свершающейся на наших глазах истории человеческого «я».

Своеобразие пришвинского героя-рассказчика определяется, во-первых, его автобиографичностью (сюжет связан с духовно-нравственными исканиями писателя, с событиями его внутренней жизни, в частности с историей его давней любви к В. П. Измалковой); во-вторых, родством пришвинской художественной прозы с его дневниковой прозой, где герой — творец и летописец (рассказчик) собственной жизни.

В повести четко обозначено время действия — 1904 год, однако контуры исторических событий

(а это время русско-японской войны) предельно размыты. Для автора важнее другое: символическая ситуация выхода героя-рассказчика из войны. Герой, сапер-химик, «долго терпел», участвуя в боевых действиях, «и когда воевать стало бессмысленно, взял и ушел». Смысл мотива ухода, важнейшего в жизни и творчестве Пришвина («Жащеева цепь», «Повесть нашего времени»), — в возвращении человека к самому себе и к истинной жизни мира, в духовном прорыве человека к безусловному. «Уход» героя-рассказчика связан с мотивом смерти-воскресения. Герой переживает смерть («Как гудел роковой снаряд, подлетая к нашему окопу, я слышал и отчетливо помню и посейчас, а после — ничего. Так вот люди иногда умирают: ничего! За неизвестный мне срок все переменялось вокруг: живых не было...»), следствием чего и становится его духовное возрождение к новой жизни — вне войны.

Герой-рассказчик, которого «с малолетства манила неведанная природа», уходит, «сам не зная куда», но оказывается — почти по законам сказочного превращения — в удивительном краю: «И вот я будто попал в какой-то по моему вкусу построенный рай». Сначала это Маньчжурия, где «долины с такой травой, что всадник в ней совершенно скрывается, красные большие цветы — как костры, бабочки — как птицы, реки в цветах». Из этого сказочного, но чужого края начинается путь героя в Россию, на родину, которую он находит в распадке, захваченном китайскими охотниками. Здесь он встречает Лувена, становящегося его «духовным отцом». Художественное пространство в повести — это земля поистине необычная: она на границе войны и мира, «рая» и реальной России, Востока (китайской культуры) и России.

Обратите внимание на то, как сцепляются, нанизываются один на другой мотивы пришвинской прозы, усложняя и углубляя ее художественный смысл. Так, в предыстории героя-рассказчика соединяются мотивы катастрофы, изменяющей облик земли («оледенение»), войны, смерти, ухода и духовного возрождения человека, «рая», края «неведанной природы», нерод-

ной (чужой) земли, родины. В предыстории героя, как и в повести в целом, легко узнается традиционный пришвинский сюжет пути героя в идеально-чудесный край, приобретающий здесь совершенно новый смысл — пути к родине.

«Лицо края» и поэтика пейзажа. Важнейшая особенность поэтики пришвинской прозы связана с тем, что история героя для писателя не более важна, чем воссоздание «живой жизни» мира, в котором герой существует. Центральные главы повести (II—XV) включают в себя историю героя-рассказчика, Лувена, историю оленей и историю преображения края «неведанной природы». Сюжет этих глав — история создания героем собственной родины. В повести два мотива родины. Первый связан с образом реликтового корня жень-шеня и с темой зверей третичной эпохи, оленей, которые «не изменили своей родине», когда она оледенела. И в период климатической катастрофы они приспособились к новым условиям. Второй — мотив «общей родины» людей «Арсеи», той родины, которую человек создает себе сам. Очевидно, что мотивы эти возникли из размышлений писателя о революционной катастрофе, разрушившей Россию, и о необходимости служения «святыне Града Невидимого Отечества».

Историческое (линейное) время вовлечено в повесть в поток «круглой жизни» с ее циклическим временем, в движение от лета (начало действия) до лета, когда вновь приходит осень (XV гл.): минуты «быстренькой жизни» человека встречаются здесь, по словам писателя, с большими сроками жизни планеты. Подчиняясь своему дару художника, видящего жизнь «с лица», Пришвин воссоздает в «Жень-шене» «лицо края» «неведанной природы». Солнце здесь светит «совершенно так же, как... в Италии». Большая Медведица, опираясь на черную гору, каждую ночь вытаскивает из-за горного хребта последнюю недостающую звезду своего хвоста. С высоты горных хребтов здесь открывается «голубой океан» (воды и неба), созерцание которого делает героя «по всей правде счаст-

ливейшим в мире». Пришвин, особенно чуткий к символике голубого цвета («Голубое знамя», «Кашеева цепь», «Повесть нашего времени»), создает в «Женьшене» (III гл.) удивительный образ «бесконечного продолжения» жизни в «голубой океан» — образ духовного восхождения человека, восхождения, близкого по своей простой и глубочайшей сути росту к небу и солнцу обыкновенного цветка или дерева.

Писатель заставляет услышать гул и «шелест жизни» этого края и его «необыкновенную, живую, творческую тишину», «музыку тишины», которую «устраивает» «бесчисленное множество, неслыханное, невообразимое число кузнечиков, сверчков, цикад и других музыкантов». Великое многообразие жизни природы в пространстве от земли до неба, «великий круговорот» времен года писатель показывает при помощи большого количества цветковых, световых, звуковых деталей и образов, нередко метафорических; он соединяет панорамное изображение жизни и крупный план, когда каждое открывается как единственное. Обратите внимание, например, на описание пейзажа долины реки Зусухэ (II гл.), где герой-рассказчик видит «море цветов», каждый из которых — «живая вселенная». Создавая этот пейзаж, Пришвин воплощает свою мечту «построить мир по образу... луга с бессмертными цветами». Этот мир для него — и реальный пейзаж «долины цветов», и тот «сад из слов», который возникает в каждой из его книг. Прежде всего это мир «удивительного многоцветия», ведь художник, по Пришвину, «управляет переменной цвета на небе и на земле». Кроме того, это мир всеобщей связи и родства живого, поэтому (благодаря сравнениям, метафорам, метаморфозам) рядом с «простыми цветами» Зусухэ — «бабочки, похожие на летающие цветы», олень-цветок Хуа-лу с «прекрасными черными блестящими глазами», а красота необыкновенного зверя «бесконечно далеко» продолжается в человеке: в «загоревшихся черным огнем прекрасных человеческих глазах» Лувена, в лице «превращенной царевны», у которой глаза были «те же самые, как у Хуа-лу».

Раскрывая перед читателем красоту и величие природы, Пришвин вместе с тем говорит о ее разрушительных, смертоносных силах, ее глубинном трагизме, который постигает герой-рассказчик во всей полноте, непостижимости и неподвластности человеку в сцене гибели «прекрасных оленей» Серого Глаза и Черноспинника (гл. XV). Важен с этой точки зрения и образ края «неведанной природы» как «края вечной революции» (гл. XI). Образ этот возникает у героя-рассказчика, когда он видит, как «весеннее солнце днем вызывает движение сока в деревьях, а вечером от мороза обманутый сок замерзает, и все дерево от низу до верху разрывается в трещины». Разрушительное начало герой-рассказчик открывает не только в природе, но и в собственной душе. Оно определит его отношение к героине (к «ней»), сыграет важную роль в судьбе Лувена; оно, как это ни парадоксально, роднит и сближает мир природы и человека, свидетельствует о единстве их судьбы. Тема страдальческой и трагической судьбы живого раскрывается, в частности, в словах героя-рассказчика: «Так отчего же, если кругом так прекрасно, является эта как будто смертельная боль?» Таким образом, в «Жень-шене» Пришвин предстает художником трагического мироощущения, но и как писатель, верящий в возможность преодоления трагизма жизни творческим усилием каждого человека.

Сюжет героя и система персонажей. В центральных главах повести (II—XV) с их «мерным ходом большого времени» писатель показывает новый этап духовного становления героя-рассказчика.

«Самым большим событием» его жизни в краю «неведанной природы» становится встреча с «ней», похожая на сказку о царевне-лебеди. Только здесь, в долине цветов Зусухэ, в женщину превращается олень-цветок Хуа-лу.

История отношений героя-рассказчика и женщины, приехавшей на пароходе с переселенцами, предстает в повести как драма любви, непонимания, утраты, не поддающаяся логическому объяснению. Герой

будет разгадывать ее загадку всю жизнь. Понять ее помогают три ассоциативно связанных друг с другом эпизода. Первый — встреча героя-рассказчика с Хуа-лу (гл. II), когда в нем боролись два человека: зверя-охотника, привыкшего присваивать себе, а значит, уничтожать «прекрасное мгновенье», и человека, который сохраняет это мгновенье нетронутым и так «закрепляет в себе навсегда». Второй эпизод — встреча героя-рассказчика с «ней» (гл. III), когда он ведет себя по отношению к женщине так же, как и по отношению к Хуа-лу — «не хватает за копытца». Третий эпизод — это история превращения Лувена из человека, «губящего жизнь диким звероловством», в «глубокого и тихого» искателя корня жизни с родственным вниманием ко всему и каждому (гл. VIII).

Лувен был глубоко обижен при семейном разделе и ушел в тайгу смертельным врагом родного брата. Первые десять лет его звероловства были для него «жизнью для доказательства» того, что он не хуже, а, может быть, и лучше своего брата. Когда он вернулся домой, оказалось, что доказывать было некому: после страшного мора в живых осталась только жена брата с кучей ребятишек. Это и привело к «глубокому перелому» в сознании Лувена. История эта свидетельствует о бессмысленности жизни человека «для доказательства», ради идеи. Самое важное в этом эпизоде то, что история Лувена рассказана не им самим, а сочинена героем-рассказчиком и становится для него не столько обнаружением тайны «превращения» Лувена, сколько путем к самопознанию, открытию в себе человека, «защитого схемами», увидевшего в любимой женщине обыкновенную сказочную царевну и не сумевшего разглядеть ее неповторимого лица.

Горе утраты любимой так велико, что герой переживает его как «расстрел»: «будто огромные белые стрелки... расстреливают меня... чтобы я, расстрелянный, уничтоженный, сам в себе жил, мучился и через эту необходимую муку все понял» (гл. IV).

Центральный символ повести. Словно в сказке, когда попавшего в беду героя спасают чудесные вещи,

на помощь герою-рассказчику приходит жень-шень — «драгоценный реликт», растение, сумевшее, как и олени, звери третичной эпохи с их целебными пантами, пережить много эпох в истории земли за десятки тысяч лет и остаться самим собой. Для Пришвина жень-шень — символический образ творческих сил жизни в природе и человеческой душе, тех созидательных сил, которые соединяют миллионы людей в их многовековой истории и благодаря которым жизнь сохраняется и изменяется к лучшему. Герой-рассказчик, видящий склонившихся над жень-шенем и благоговейно созерцающих его маньчжуров (гл. V), воспринимает цветок как свидетельство великой тайны жизни.

«Творческая сила корня жизни», с точки зрения писателя, в том, «чтобы выйти из себя и себе самому раскрыться в другом». Герой-рассказчик, постигая свой корень жизни, «выходит из себя», из своего горя и себе самому раскрывается в Лувене, в «неведанной природе», в деле своей жизни — древнем и вместе с тем «самом новом деле» охраны и разведения прекрасных исчезающих зверей, наконец, в женщине, которую он полюбил. Жень-шень помогает герою-рассказчику понять, «какая неистощимая сила творчества заложена в человеке», он становится в повести символом духовного становления человеческой личности, связанного с самопознанием, внутренними исканиями, творчеством собственной жизни и, что очень важно для Пришвина, с выходом из горя и страдания к радости (см. IV гл.). Все это особенно очевидно раскрывается в отношении героя-рассказчика к природе.

Идея сотворчества человека и природы. Попав в край «неведанной природы», герой осознает ограниченность выученного «в книгах о жизни природы, что все отдельно, люди — это люди, животные — только животные» и по-новому видит окружающее: «все на свете» стало ему «как свое», «как люди» (гл. IV). Однако со временем герой-рассказчик начинает чувствовать необходимость выйти за пределы того миропонимания, которое открылось ему через Лувена, родственным вниманием соединяющего в единое целое все

окружающее. В сюжете это связано с эпизодом, когда герой-рассказчик, ставший для своего «духовного отца» «капитаном» (гл. VII), обнаруживает, что «Лувен похож на рогача с несменными костяными рогами» (гл. XII), то есть, по сути, остановился в своем духовном развитии.

Мысль писателя, однако, не в том, чтобы отказаться от многовекового, передающегося из поколения в поколение опыта жизни человека в природе, которым владел Лувен, а в том, чтобы соединить этот древний опыт с «методами современного знания», с потребностями изменяющейся жизни.

Содружество героя-рассказчика и Лувена в деле создания оленьего питомника, а потом и заповедника для охраны и разведения жестоко истребляемых зверей раскрывает мысль писателя о том, что творчество жизни возможно лишь благодаря соединению опыта отцов и детей, древнего и современного знания, опыта Востока и европейской культуры, внутреннего устройства души и внешнего преобразования жизни, наконец, соединению «творческих сил» культуры и природы.

То понимание природы, к которому герой-рассказчик в конце концов приходит, очевиднее всего раскрывается в сцене, когда он пытается вернуть оленей после их побега из питомника (гл. XV). Как исследователь и ученый, он отказывается мерить оленей «по себе»: их мир — другой, но вместе с тем он осознает «с ними родство» и чувствует их родственному. Писатель изображает природу и человека как два разных и родных мира, «идущих» по «общей тропе» жизни. Свидетельство тому целый ряд ассоциативно связанных друг с другом образов, эпизодов, мотивов.

Глубинную духовную связь, единую судьбу, сотворчество человека и природы раскрывает в повести символический образ «предрассветного часа», времени «строительства утренней радости», когда человек, «соединенный со всеми силами природы в единое целое», участвует в незаметной и бескорыстной работе «всех соединенных сил мира», из которой рождается

новый день и благодаря которой продолжается жизнь. Очевидно: пришвинское понимание отношений человека и природы, воссозданное в «Жень-шене», противостоит представлениям современников писателя о том, что природу человека, земли, мира можно легко изменить «в лучшую сторону», противостоит разрушительной идее преобразования природы.

В заключительной главе повести, своеобразном эпилоге, завершаются сюжетные линии Лувена, Хуа-лу, героя-рассказчика, это финал сказки о крае «неведанной природы», чудесной «Арсее», родине, которую создают себе герои. Определенно-неопределенное время действия (1904 год, а затем: «Прошло десять лет... и еще год прошел... и еще год...») особенно явно подчеркивает «сказочный» характер происходящего в повести, безусловной реальностью которого остается трагизм жизни и бесконечное становление человеческой личности, обращенной к творчеству «новой, лучшей жизни людей на земле».

Вопросы для повторения

1. В чем смысл предыстории героя-рассказчика в I главе повести?

2. Как в «Жень шене» показан жизненный путь Лувена? Почему он назван «самым культурным отцом»?

3. Вспомните основные события в жизни Хуа-лу, Серого Глаза и Черноспинника. В чем, по-вашему, отличие и единство тех точек зрения (человеческой и оленьей), с которых писатель изображает их историю?

4. Как история «превращенной царевны» помогает понять героя-рассказчика и авторскую идею личности?

5. В чем смысл символического образа «предраассветного часа» и с какими другими символическими образами повести он связан и почему?

Задания для самостоятельной работы

Прочитайте поэму Пришвина «Фацелия» (1940), включенную писателем в «Лесную капель», и подумайте над следующими вопросами:

1. Как помогают понять историю человеческой души, воссозданную в поэме, заглавия ее частей («Пустыня», «Росстань», «Радость») и эпиграфы к ним?

2. Как связаны в поэме мир человеческой души и мир природы? Приведите примеры из текста, подтверждающие вашу позицию.

3. Как в поэтике мгновений, характерной для поэмы, раскрывается пришвинское представление о жизни каждого и целого? Какую роль играют в этом символические образы: фацелия, живой дымок, вода, ручей и др.?

4. Почему, по-вашему, Пришвин назвал свое произведение поэмой?

5. Согласны ли вы с писателем Ю. Казаковым, утверждавшим: «В каждом человеке есть свое тайное, запрятанное, и ни один из советских писателей не трогает так это тайное, как Пришвин»? Обоснуйте свою позицию на примере «Фацелии».

6. Открыли ли вы в себе «неведомого друга», к которому обращено творчество писателя?

Темы сочинений

1. Мир природы и поэтика пейзажа в повести «Жень-шень».

2. История личности в повести «Жень-шень».

3. Повесть «Жень-шень» как философская сказка.

4. «Так отчего же, если кругом так прекрасно, является эта как будто смертельная боль?»

5. «Гул жизни» и «внутренняя тишина» человека в поэме «Фацелия».

6. Тема «радости о бытии другого» в поэме «Фацелия».

7. Тайна мгновения в прозе Пришвина («Жень-шень» и «Фацелия»).

8. Тема любви в творчестве Пришвина («Жень-шень» и «Фацелия»).

Рекомендуемая литература

Мемуарная и биографическая литература

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

Книга включает воспоминания писателей, художников, ученых и является своеобразной биографией Пришвина, рассказанной его современниками.

► *Пришвина В. Д.* Путь к Слово. М., 1984.

Биография, созданная женой писателя с широким использованием неопубликованного Дневника Пришвина. Путь писателя рассматривается в контексте русской культуры рубежа XIX—XX веков.

Критические статьи и литературоведческие исследования

► *Гачев Г. Д.* Пришвин // *Гачев Г. Д.* Русская Дума: Портреты русских мыслителей. М., 1991. С. 98—104.

Оригинальный и небесспорный «портрет» Пришвина, «лешего русского Логоса», воссоздает неповторимость лица художника и его значение в истории «Русской Думы» от Пушкина, Тютчева до Блока и Бахтина.

► *Кожин В. В.* Время Пришвина // Пришвин и современность / Сост. П. С. Выходцев. М., 1978. С. 67—76.

Пришвин показан как писатель, в творчестве которого совершился характерный для XX века «всемирно-исторический перелом в художественном видении» человека и природы.

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

В книге главное внимание уделено творчеству Пришвина советского периода.

► *Ремизов А. М.* М. М. Пришвин // *Ремизов А. М.* Огонь вещей. М., 1989. С. 480—482.

Творчество Пришвина рассматривается в контексте традиций русской литературы XIX века, которые он развивает, и с точки зрения его места в русской литературе XX века.

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

(1899—1977)



Биография писателя

В русской литературе XX века В. В. Набоков занимает особое место по ряду причин. Во-первых, его писательская биография, начавшаяся на исходе серебряного века русской поэзии, охватывает почти все хронологические этапы литературы XX века вплоть до 70-х годов. В этом отношении именно набоковское творчество обеспечивает преемственность современной русской литературы по отношению к литературе начала XX века. По степени воздействия на стилевые процессы в русской, да и мировой литературе последней трети XX века В. Набоков — один из самых современных, самых эстетически влиятельных художников. Во-вторых, творчество Набокова причастно истории сразу двух национальных литератур — русской и американской; причем и русскоязычные, и англоязычные произведения писателя — выдающиеся художественные явления, подлинные литературные шедевры. В-третьих, В. Набоков больше, чем кто-либо из его современников, сделал для знакомства западной читательской аудитории с вершинами русской литературной классики. Именно он по-настоящему «от-

крыл» для Запада русских классиков первой половины XIX века, особенно творчество А. С. Пушкина.

Владимир Владимирович Набоков родился 22 (10 по ст. ст.) апреля 1899 года в Петербурге. Семья Набоковых принадлежала к кругу столичной аристократии. Его дед был министром юстиции в 1878—1885 годах, а отец, отказавшийся от блестящей государственной карьеры, преподавал в начале века уголовное право в Императорском училище правоведения, а позднее стал одним из лидеров партии кадетов.

Домашнее начальное образование, полученное Набоковым, было исключительно разносторонним. Во-первых, велось оно на трех языках (английском, французском, русском). Во-вторых, непривычно большое для русских интеллигентных семей внимание обращалось на занятия спортом — теннис, велосипед, бокс, шахматы. В-третьих, поощрялись естественнонаучные штудии, и мальчик всерьез увлекся энтомологией. Если добавить к сказанному, что уроки рисования давал юному Набокову художник М. Добужинский, что стены набоковского петербургского дома украшали творения других мастеров «Мира искусства» — Л. Бакста, А. Бенуа, К. Сомова, и, наконец, что частыми гостями этого дома бывали замечательные музыканты начала века, — то представить лучшую для развития его таланта среду, пожалуй, невозможно.

В 1911—1917 годах Набоков учился в Тенишевском училище. Уже в это время в характере Набокова проявляется завидная уверенность в себе — психологическая черта, которая в будущем послужит залогом его непоколебимой сосредоточенности на творчестве даже в неблагоприятных жизненных условиях. Под стать этой уверенности — стиль поведения: корректная сдержанность и чувство дистанции в отношениях с окружающими, нелюбовь к демонстративным проявлениям эмоций, стремление оградить свою частную жизнь от вмешательства других — все то, что могло истолковываться со стороны как снобизм или даже эгоизм.

Огромную роль в его будущем творчестве сыграет накопленный в детские и юношеские годы запас впе-

чатлений, связанных с петербургским семейным бытом, и в особенности — с летними сезонами, которые семья Набоковых проводила в загородных поместьях. Выра, Батово, Рождествено навсегда останутся в памяти художника земным раем, его Россией (о своем детстве писатель напишет позднее великолепную книгу «Другие берега»).

Вскоре после октябрьского переворота 1917 года семья Набоковых перебралась в Крым, а весной 1919 года окончательно покинула Россию. Родители и младшие сестры и братья Набокова временно устриваются в Берлине, а он сам в 1919—1922 годах изучает французскую и русскую литературу в Кембридже. Драматический поворот судьбы дает мощный импульс лирическому творчеству Набокова: он никогда не писал так много стихов, как в эти первые годы вынужденной эмиграции. Собранные в двух поэтических сборниках 1923 года («Гроздь» и «Горный путь»), эти стихи отражают широкий спектр литературных влияний. Наиболее отчетливо в них проявляется ориентация на творческие принципы таких несхожих поэтов, как А. Блок и И. Бунин. Для будущей литературной судьбы писателя очень важна его рано начавшаяся переводческая работа: молодой Набоков переводил с английского и французского языков (а эпизодически даже с немецкого).

В марте 1922 года в Берлине правыми экстремистами был убит отец писателя. Смерть отца потрясла Набокова и определила его судьбу: отныне он мог рассчитывать только на свои собственные силы. Набоков становится профессиональным писателем. Пятнадцатилетний берлинский период его творчества (1922—1937) — время стремительного роста литературного мастерства. В эти годы под псевдонимом «Владимир Сирин» в эмигрантской периодике появляется большое количество рассказов, стихотворных произведений, пьес, переводов, критических статей и рецензий (лучшие из произведений были включены писателем в сборники «Возвращение Чорба» и «Соглядатай», а также в сборник «Весна в Фиальте», опубликованный позже в США). Подлинную славу и репутацию лучше-

го молодого писателя русского зарубежья принесли Набокову его русские романы «Машенька» (1926), «Защита Лужина» (1929), «Отчаяние» (1934), «Приглашение на казнь» (1936), «Дар» (1938) и др. В 1925 году Набоков женился на Вере Евсеевне Слоним, которая на всю жизнь стала его спутницей и музой. В 1934 году у Набоковых родился сын Дмитрий.

Берлинский период жизни и творчества писателя завершился в 1937 году, когда, спасаясь от фашистского режима, его семья перебралась в Париж, а через три года, накануне немецкой оккупации — в США.

С 1940 по 1960 год Набоков живет и работает в США. Литературное творчество он совмещает с преподавательской и исследовательской работой в американских колледжах и университетах. Уже сложившемуся писателю, великолепному стилисту, ему приходится заново проделать путь от литературной неизвестности к мировой славе. Подавляющее большинство произведений Набокова этого периода написаны по-английски (исключения немногочисленны: на русском языке созданы вариант автобиографической книги «Другие берега», две статьи о художественном переводе, несколько лирических стихотворений; на французский язык Набоков перевел свой рассказ «Музыка»). Шумный успех приходит к писателю в конце 50-х годов после публикации во Франции романа «Лолита», написанного на английском языке. Этот успех позволяет ему оставить преподавательскую работу и целиком сосредоточиться на литературной работе.

В 1960 году Набоковы переезжают в Швейцарию, в Монтрё. Последний период творчества писателя отмечен появлением таких его англоязычных шедевров, как романы «Бледный огонь» и «Ада, или Страсть» — самых сложных и технически виртуозных его произведений. Особенно важным для отечественной литературы было возвращение писателя к русскому языку: в 1967 году публикуется русский авторский перевод «Лолиты», а в 1971-м в составе двуязычного сборника «Стихи и задачи» — лирические стихотворения.

«Репутация Набокова как одного из величайших мастеров мировой литературы XX века в 60—70-е годы была столь высока, что в русской писательской эмигрантской среде сложилось мнение о нем как о писателе-«космополите», свободном не только от влияний русской культуры, но и от «русскости» вообще. Эта версия о «нерусскости» Набокова была активно поддержана (в основном по политическим причинам) советским идеологическим аппаратом. Некорректность такой оценки становится очевидной, если судить о писателе не по отдельным фрагментам его произведений, а учитывать весь объем созданного им. С русской культурой Набоков связан не только собственно художественным творчеством: его перу принадлежат и серьезнейшие работы по истории русской словесности. Набоков переводил на английский «Слово о полку Игореве», произведения Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Ходасевича, написал книгу «Николай Гоголь», а своим главным достижением считал четырехтомный перевод «Евгения Онегина» с детальнейшими комментариями.

Главными вершинами мировой литературы Набоков считал Шекспира и Пушкина. Если в этом и сказалось «западничество» мастера, то оно, несомненно, обнажает его взгляд на русскую литературу как литературу общемирового уровня.

Владимир Набоков умер 2 июля 1977 года в Швейцарии.

Художественный мир писателя

В ходе одной из лекций о западноевропейской литературе, которые профессор Набоков читал своим американским студентам, он временно отвлекся от непосредственного предмета разговора для того, чтобы обсудить понятие «реальность». Он попросил студентов вообразить трех разных людей в обстановке загородного пейзажа. Для одного из них — горожанина-отпускника, загодя изучившего карту окрестностей, — окружающей реальностью окажутся «какие-то

деревья» (он вряд ли отличит дуб от вяза), да недавно построенная дорога, в соответствии с картой ведущая в ближайший городок. Другой человек, на этот раз профессиональный ботаник, увидит реальность иначе: ему откроется интересующая его жизнь конкретных растений, каждое из которых в его сознании закреплено точным термином, а восприятие горожанина покажется ему слишком смутным. Наконец, для последнего из этой троицы — выросшего в этих местах деревенского жителя — каждое деревце и тропинка, и даже тень от дерева, падающая на эту тропинку; все мельчайшие подробности пейзажа, связанные в его памяти со множеством событий его собственной жизни, все разнообразие связей между отдельными предметами и явлениями — одним словом, эта до бесконечности детализированная картина и будет подлинной реальностью. Таким образом, трем разным людям откроются три разных мира, а общее количество потенциальных «реальностей» будет пропорционально количеству воспринимающих их живых существ.

В мире Набокова нет реальности вообще, а есть множество субъективных образов реальности, зависящих от степени приближения к объекту восприятия и от большей или меньшей меры специализации этого восприятия. Искусство для Набокова начинается там, где память и воображение человека упорядочивает, структурирует хаотический напор внешних впечатлений. Настоящий писатель творит свой собственный мир, дивную галлюцинацию реальности. Таким образом, художественная реальность — всегда иллюзия; искусство не может не быть условным, но условность — ни в коем случае не слабость, а, напротив, сила искусства. Вот почему для Набокова недопустимо отождествление жизни и творчества. Недопустимость прямолинейной автобиографичности в творчестве побудила писателя намеренно избегать «сопереживательной» стилевой манеры, когда читатель настолько сживается с близким ему персонажем, что начинает чувствовать себя «на месте» этого персонажа. Приемы пародии и иронии неизменно возникают в набоков-

ских текстах, как только намечается признак жизнеподобия. Используются эти приемы и по отношению к близким автору персонажам, и по отношению к заведомо несимпатичным ему действующим лицам. Однако у Набокова читатель найдет и «странную» привычку — наделять даже самых отталкивающих своих персонажей отдельными чувствами, мыслями и впечатлениями, которые когда-то вполне могли возникать у него самого.

Поскольку главные свойства создаваемого Набоковым мира — многослойность и многоцветность, его зрелые произведения почти не поддаются привычным тематическим определениям. Содержание его рассказов и романов может составлять неустроенный быт русской эмиграции («Машенька») или отлаженная абсурдность порядков в вымышленном тоталитарном государстве («Приглашение на казнь»); история литературного роста начинающего поэта и его любви («Дар») или история преступления («Отчаяние»); жизнь и смерть талантливого шахматиста («Защита Лужина») или механизмы поведения немецких буржуа («Король, дама, валет»); американская «мотельная» цивилизация («Лолита») или преподавание литературы («Пнин»). Однако внешняя свобода в выборе разнообразных, в том числе непривычных для русской литературы тем соединяется у Набокова с постоянной сосредоточенностью на главном — на проблематике сложных закономерностей человеческого сознания, на многообразии субъективных версий событий человеческой жизни, на вопросах о возможности и границах человеческого восприятия. Таковую проблематику принято называть *гносеологической* (т. е. обращенной к различным способам и способностям видения и постижения мира).

В этом отношении все произведения Набокова как бы предполагают продолжение: они как бы фрагменты глобального художественного целого. Разные произведения связаны между собой подобно тому, как взаимосвязаны отдельные стихотворения лирического цикла или книги. Каждый рассказ или роман, являясь вполне самостоятельным, композиционно за-

вершенным, может быть понят и сам по себе. В то же время, взаимодействуя в мире Набокова, они проясняют и обогащают друг друга, придавая всему творчеству писателя свойство *метаконструкции* (т. е. совокупности всех произведений, обладающей качествами единого произведения). Каковы же основные слагаемые этого цельного мира? Историки литературы выделяют три ведущих универсальных проблемно-тематических компонента в творчестве Набокова — тему «утраченного рая» детства (а вместе с ним — расставания с родиной, родной культурой и языком); тему драматических отношений между иллюзией и действительностью и, наконец, тему высшей по отношению к земному существованию реальности (метафизическую тему «потусторонности»). Общим знаменателем этих трех тем можно считать метатему *множественной или многослойной реальности*.

Герои набоковской прозы различаются между собой не столько по социально-бытовым и психологическим характеристикам, сколько по способности видеть мир. Для одних он предельно прозрачен и ясен: такие люди, по Набокову, чаще всего составляют большинство. Их восприятие ограничено, как правило, ближайшим бытовым, природным и социальным кругом; они любят материальное, надежное, не вызывающее сомнений и руководствуются «здравым смыслом». Впрочем, главное в этих людях все-таки не стиль жизни и не сфера их притязаний. Главное — в их неспособности уловить импульсы высшей по отношению к человеку реальности, осознать обидную ограниченность — не жизни, а самих способностей к восприятию тайнства жизни. Другие человеческие существа интересны для таких людей лишь как средство реализации своих — всегда в той или иной мере безнравственных — целей. Универсальное определение этого людского типа в мире Набокова — пошлость. Постоянное внимание писателя к разновидностям и психологическим механизмам пошлости заставляет вспомнить чеховскую традицию, хотя самыми близкими Набокову в стилевом отношении русскими классиками являются Н. В. Гоголь и Андрей

Белый. Наиболее выразительны в ряду набоковских «талантливых» пошляков — герои романов «Отчаяние» и «Лолита» Герман и Гумберт Гумберт.

Другой тип героя в прозе Набокова, внутренне близкий лирическому герою его поэзии, — человек, наделенный счастливой способностью к творчеству и одаренный моментами вдохновенных прозрений. Различаясь мерой творческих способностей, эти набоковские персонажи воспринимают мир как подаренную судьбой «мерцающую радость», как неизъяснимое, но чудесное обещание неземного будущего. Они ненавидят «мерзость генерализаций» и любят неповторимыми гранями всегда уникальных в их мире частных — природного и бытового окружения, искусства, близких им людей. Они способны преодолеть эгоистическую замкнутость, узнать и оценить родственную себе душу. Таковы, например, Федор из «Дара» и Цинциннат из «Приглашения на казнь».

Сложность восприятия набоковской прозы связана прежде всего с особенностями субъектной организации повествования. Любой открываемый читателю фрагмент сюжета или пейзажного фона, любая календарная или топографическая подробность происходящего, любой элемент внешности персонажа подается сквозь призму восприятия одного, а иногда нескольких разных персонажей. Поэтому один и тот же предмет будто умножается на количество участников события, каждый из которых поступает в соответствии со своей «версией» этого предмета. Приступая к чтению набоковского произведения, нужно быть готовым к удвоению, а иногда даже утроению персонажей; к взаимоисключающим трактовкам того или иного эпизода разными его участниками (*вспомните, кто из русских классиков XIX века использовал подобные композиционные ходы*). Рассказчиков набоковских произведений принято называть «ненадежными»: то, что герой-рассказчик считает очевидным и в чем он пытается убедить читателя, на поверку может оказаться его персональным миражом, результатом эстетической (а значит, и нравственной) близорукости.

Как же сориентироваться в набоковском художественном пространстве, коль скоро в нем способны заблудиться сами провожатые-рассказчики? Одно из главных требований к читателю Набокова — внимание к частностям, хорошая память и развитое воображение. Предметный мир набоковских произведений зачастую более важен для понимания авторской позиции, чем собственно сюжет. «Магический кристалл» его художественной оптики обеспечивает призматическое, т. е. многопреломляющее видение деталей. В поле зрения персонажа попадает и то, что ему самому кажется единственно важным, и то, по чему его глаз скользит невнимательно, — но что в авторской повествовательной перспективе будет решающим для судьбы персонажа и для смыслового итога книги. Конечно, столь неочевидные «знаки судьбы» (или «тематические узоры», как называл их сам Набоков) не сразу могут быть замечены даже очень внимательным читателем. Хотя эстетическое удовольствие читатель испытывает уже при первопрочтении, подлинное содержание набоковского произведения откроется ему лишь при многократном перечитывании. Знакомство с сюжетом, ясное представление о композиции персонажей и о пространственно-временных координатах произведения — обязательное условие его понимания, но оно еще не обеспечивает проникновения в набоковский мир.

Дело в том, что решающим для глубокого восприятия текста оказывается различие повествовательных перспектив (или «точек зрения») героя, рассказчика и собственно автора. Далеко не каждый читатель обладает столь тонкой «техникой чтения», хотя, достигнув этого уровня читательского восприятия, он смело может браться за самые сложные образцы мировой литературы XX века — ведь за его плечами теперь один из лучших в мире читательских «университетов». Можно сказать, что Набокову принадлежит приоритет создания в отечественной культуре нового типа читателя, способного к восприятию самых тонких граней художественной реальности.

В набоковские тексты будто вмонтирован механизм их защиты от любой прямолинейной трактовки. Эта провоцирующая читателя защита многослойна. Первая степень «защиты» — своего рода охранная сигнализация — авторское ироническое подтрунивание над читателем: заметил ли господин читатель раскавыченную цитату; обратил ли он внимание на анаграмму, молчаливо присутствующую в только что прочитанном абзаце; сумел ли он уловить биение стихотворного ритма сквозь прозаическую маску описания? Если заинтригованный читатель-«разгадыватель» упорствует — он столкнется с еще более сложной преградой.

Новая преграда — появление внутри текста одного или нескольких интерпретаторов этого самого текста. В некоторых набоковских романах предусмотрительно расставлены персонажи-истолкователи, предъявляющие читателю несколько объяснений на выбор. Художественный мир Набокова содержит не только обязательную инстанцию автора (в отечественном литературоведении используется термин «образ автора»), но и инстанции — образы критика, литературоведа, переводчика, — одним словом, образы-зеркала разнообразных истолкователей. Да и сам автор время от времени отвлекается от повествовательных задач, чтобы с лукавой серьезностью прокомментировать тот или иной технический аспект создаваемого произведения, как бы демонстрирует внутреннее его устройство (такие ходы литературоведы называют «обнажением приема»). Все делается для того, чтобы увести читателя от верного решения или чтобы уверить его, что никакой тайны в тексте попросту нет.

Ждет читателя и еще одно испытание. Следуя притворливым поворотам набоковских сюжетных тропинок, он начинает ловить себя на ощущении «уже встречавшегося», «уже читанного ранее», чего-то хрестоматийно знакомого. Это происходит благодаря тому, что Набоков насыщает свой текст переключками с литературной классикой: повторяет какую-нибудь хрестоматийную ситуацию, жонглирует узнаваемыми пушкинскими, гоголевскими или толстовскими

детальями, образами, афоризмами и т. п. (такие переключки принято называть *литературными аллюзиями*). Увлеченный этими «подсказками», читатель порой поддается соблазну увидеть в произведении Набокова всего лишь пародию или мозаику пародий на те или иные факты культуры. Как пародию на «Преступление и наказание» иногда прочитывают набокковский роман «Отчаяние», как пародийный перепев «Евгения Онегина» — «Лолиту». Пародийная техника действительно активно и разнообразно используется Набоковым, но вовсе не пародия составляет смысловое ядро его произведений. Пародийность и цепочки аллюзий нужны для того, чтобы в конечном счете скомпрометировать механистическое понимание литературного произведения как суммы приемов, как сложно задуманной головоломки. Нельзя сказать, что поиск текста-«первоосновы» читателем неуместен: без последовательного преодоления этих искусных миражей читательское впечатление будет беднее. Однако в конце пути читатель, если он еще не сошел с дистанции, убедится, что аналитическая изошренность и «запрограммированность» — не столько атрибут набокковского видения, сколько качества чьего-то персонального взгляда (персонажа, рассказчика или самого читателя).

Разнообразные игровые элементы набокковской прозы придают ей своеобразное стилевое очарование, сходное с очарованием пиротехники, маскарада, праздничной наглядности. Но это лишь радужная оболочка ее смыслового ядра. Принцип многослойности и неисчерпаемой глубины реальности в эстетике Набокова не отменяет, а предполагает наличие «вертикального измерения» его вселенной, высшей — по отношению к земной — реальности. Подлинная «тайна» Набокова — лирическая природа его творений, и в этом отношении он прежде всего поэт. В том специфическом значении, которое вернул этому слову русский серебряный век. Поэт — значит способный чувствовать и выражать помимо и поверх явленных в тексте значений, одаренный способностью передавать

то, «чему в этом мире // Ни созвучья, ни отзвука нет» (И. Анненский).

Как же выразить лирическую эмоцию поверх слов, составляющих предметный слой прозаического текста? Говоря метафорически (весьма и весьма приблизительно) — музыкальной текучестью формы. Используя *метонимию*, т. е. подставляя вместо объяснения живой пример — так, как это делает Владимир Набоков. В стихотворении 1942 года «Слава» он на мгновение расстается со словами, сохраняя лишь ритмический рисунок того, что хотел бы выразить: «Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та, // а точнее сказать я не вправе...» Способностью передавать эту тайну и замечателен набоковский художественный мир.

Роман «Приглашение на казнь»

Из истории создания романа. Замысел романа «Приглашение на казнь» возник у Набокова в самый разгар работы над романом «Дар» — летом 1934 года, когда он жил в Берлине (годом раньше к власти в Германии пришел Гитлер). Отложив на время еще недописанную главу о Чернышевском (будущую четвертую главу «Дара»), писатель необыкновенно быстро — за две недели — создает черновой вариант романа, а в сентябре — декабре дорабатывает его для журнальной публикации. Роман был впервые напечатан в парижском журнале русской эмиграции «Современные записки» в 1935—1936 годах, а отдельное издание появилось на свет в Париже в 1938 году. В 1959 году роман был опубликован на английском языке (перевод сделан Набоковым совместно с сыном Дмитрием). Этому изданию автор предпослал предисловие, важное для понимания произведения.

Отметая как беспочвенные суждения о возможных литературных влияниях, сказавшихся в его произведении, Набоков указывает на единственного творца, чье влияние готов с благодарностью признать, — на «восхитительного Пьера Делаланда». Автор «Рассуждения о тенях» Делаланд — вымышленный Набоковым писатель, цитата из которого служит эпиграфом

к роману «Приглашение на казнь». Таинственный Делаланд был придуман в процессе работы над романом «Дар» (его труд «цитируется» в пятой главе «Дара»). Неудивительно в этой связи, что эпитафии к двум романам отчетливо перекликаются: последнее предложение из эпитафия к «Дару» — «Смерть неизбежна», в то время как эпитафия к «Приглашению на казнь» утверждает противоположное: «Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными». Первое утверждение взято из учебника грамматики, второе принадлежит набоковскому Делаланду.

Из других произведений Набокова с «Приглашением на казнь» тематически перекликается одноактная драма 1923 года «Дедушка» и первый из написанных в Америке романов — «Под знаком незаконнорожденных» (1947). В драме действие происходит в после-революционной Франции начала XIX века. В крестьянский дом, спасаясь от дождя, заходит незнакомец. В разговоре с хозяевами выясняется, что это аристократ, уже четверть века странствующий по миру после того, как ему чудом удалось избежать казни: в последний момент он выскользнул из-под ножа гильотины, воспользовавшись внезапным пожаром и паникой публики. Хозяин дома упоминает о другом страннике, недавно поселившемся в их доме, — милом и робком старичке, к которому крестьянская семья относится как к дедушке. Очная встреча незнакомца с «дедушкой» резко обостряет сюжет: лицом к лицу сошлись бывший смертник и его палач. Пытаясь использовать новую возможность для казни, старик бросается на прохожего с топором, однако после столкновения с ним падает и умирает.

В пьесе будто повторяется проблематика лермонтовского «Фаталиста» (кстати, роман «Герой нашего времени» будет позднее переведен Владимиром и Дмитрием Набоковыми на английский язык): пути судьбы неисповедимы, и в жизни человека нет ничего неизбежного; даже, казалось бы, неотвратимая смерть бессильна перед «случаем». Но то, что выглядит нелепой или чудесной случайностью, — проявление высшей по отношению к человеку воли.

Анализируя роман «Приглашение на казнь», сопоставьте его систему персонажей с расстановкой действующих лиц ранней пьесы. Какие «театральные» эффекты и драматургические приемы используются в романе? Как усложняется проблематика романа по сравнению с проблематикой пьесы?

Сюжет романа. События романа «Приглашение на казнь» разворачиваются в некоем условном географическом пространстве и в столь же условном (неопределенном) будущем. Главный герой тридцатилетний Цинциннат Ц. осужден за «гносеологическую гнусность» и приговорен к смертной казни на плахе. По ходу повествования выясняется, что вина героя — в его способности чувствовать и думать по-своему (быть непрозрачным, т. е. непонятым для окружающих). Не мыслю — значит, существую, — таков регулирующий принцип общества, обрекающего героя на смерть. Цинциннат должен быть уничтожен, потому что он нестандартен, потому что он — индивидуальность. Не зная о сроке исполнения приговора, Цинциннат проводит в тюрьме 19 дней.

Томительное ожидание дня казни — не единственный источник сюжетного напряжения. Подобно большинству других персонажей-узников в мировой литературе и фольклоре, Цинциннат ждет свидания с близкими (оно обещано администрацией тюрьмы) и конечно же не оставляет мечты о побеге, тем более что неведомый избавитель по ночам роет подземный ход, все приближаясь к камере Цинцинната. Однако свидания Цинцинната и сочувствующего ему читателя обмануты самым немилосердным образом. Обещанное свидание с женой поначалу откладывается: вместо жены в камеру смертника является его будущий палач Пьер (он представлен как «соузник» — товарищ Цинцинната по несчастью). Затем встреча с Марфинькой все же происходит, но явившиеся вместе с ней в тюрьму многочисленные родственники превращают сцену прощания в шутовское представление, а сама Марфинька на глазах у Цинцинната вульгарно кокетничает со своим новым кавалером.

Еще более грубым фарсом оборачивается мечта о побеге из тюрьмы: когда лаз прокопан, из пролома в стене в камеру Цинцинната вваливаются счастливые шутники — директор тюрьмы и Пьер, на этот раз объявляющий герою о своей подлинной роли — исполнителя приговора. Последние надежды ускользнуть из крепости рассеиваются, когда дочь тюремного директора Эммочка, подававшая Цинциннату намеки на свою помощь в побеге, уводит его от стен тюрьмы, но доверчивый герой оказывается не на свободе, а в комнате, где собрались за чаем веселящиеся тюремщики. Цинциннат для девочки — не более чем забавная говорящая кукла.

Почти все главы романа (всего их в произведении 20) выдержаны в едином композиционном ключе. Каждая глава повествует об одном дне из жизни заключенного. Главы начинаются с пробуждения Цинцинната и завершаются, когда он засыпает. Эта кольцевая композиция, подчеркивающая безысходность участи героя, нарушается лишь в финальных главах. Действие 17-й главы происходит в ночь перед запланированной казнью (позднее окажется, что казнь отложена еще на сутки). 19-я и 20-я главы посвящены первой половине последнего дня Цинцинната — дня казни. Сама сцена казни происходит в полдень.

Последние две ночи перед казнью герой почти не спит (первое предложение 18-й главы начинается так: «Прилег, не спал, только продрог, и теперь — рассвет...»). Бессонница последних дней Цинцинната контрастирует с его сомнамбулическим состоянием первых двух недель заключения: поначалу он словно спит наяву, а его внутренняя духовная активность проявляется именно в сновидениях. В последних же главах хронологическая определенность смены дня и ночи будто намеренно размыта; механическая арифметика календаря словно отменяется. При общем взгляде на течение времени в романе заметен постепенный переход от сна к пробуждению, от ночи к рассвету. Заслуживает внимания читателя и то, что тюремное заключение Цинцинната регламентируется *образным отсчетом времени*: герой пытается угадать,

сколько времени ему *осталось* прожить. Однако в последнее утро он делает для себя важный вывод о «губительном изъяне» такой «математики» (гл. 19). В последний раз мотив арифметического счета звучит непосредственно в сцене казни, завершаясь полной остановкой внутренних часов того мира, где происходит казнь.

Опишите «двойственную хронологию» романа, оттолкнувшись от эпизода казни: «...Один Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удалявшийся звон ненужного счета...» Найдите в тексте романа упоминания о способах исчисления времени, принятых в тюрьме. Какие качества тюремной «реальности» автор передает с помощью этих «хронометрических» подробностей?

Система персонажей и предметный мир романа. В реалистической литературе изображение человека и окружающего его мира, как правило, подчинено принципу жизнеподобия: литературные персонажи и предметные детали в произведениях реалистов настолько схожи с прообразами действительности, что о литературных героях говорят как о живых людях, а по некоторым произведениям можно изучать географию. Даже фантастические, заведомо вымышленные фрагменты реалистического произведения обставляются «объясняющими» мотивировками: условность художественного творчества в реализме маскируется.

Предметная реальность набоковского романа с позиций реализма выглядит концентрацией нелепостей, миром абсурдных нарушений логики. Уже первые страницы «Приглашения на казнь» предъявляют читателю череду немотивированных странностей: смертный приговор объявляется обвиняемому шепотом; в огромной тюрьме он оказывается единственным арестантом; тюремщик первым делом предлагает Цинциннату тур вальса. Часть этих нелепостей, впрочем, можно поначалу объяснить психологическим шоком, в котором находится только что приговоренный к смерти герой: Цинциннат испытывает

обморочные состояния, бредит, его восприятие нарушено. Однако эта реалистическая мотивировка не подтверждается дальнейшим ходом повествования.

Дело в том, что на всем протяжении романа драматически взаимодействуют два полярных типа восприятия героем мира и, соответственно, две «версии» реальности — условно их можно назвать лирической и гротесковой. Мир, создаваемый памятью и воображением героя, гармоничен и непротиворечив. Это мир подлинной любви и вдохновенных прозрений, мир — прекрасный сад. При первопрочтении могут показаться случайными и несущественными для понимания романа такие «садово-парковые» подробности, как «куча черешен», возникающая и тут же иссякающая на первой странице текста; «цветущие кусты» Садовой улицы; огромный желудь, сквозняком приносимый на колени Цинциннату, читающему «знаменитый роман» «Quercus» («Дуб») и т. п. Однако, если память читателя сумеет удержать эти детали, они постепенно выстроятся в стройный ансамбль, ретроспективно наполнятся лирическими значениями. Смысловая значимость каждого такого элемента будет возрастать по мере удаления от него: лирическое восприятие набоковского героя подчинено закону обратной перспективы.

Проследите за развитием темы «Тамариных Садов» в тексте романа. Кто из персонажей романа имеет доступ в этот «сад радостей» — заключенный или его охранники — владельцы тюремных ключей? Обсудите разные значения слова «ключ», подспудно возникающие в тексте (ключи от камер, ключи лирического вдохновения; заключение в темнице, заключительная сцена романа). Случайна ли аллюзия на лермонтовское стихотворение «Соседка» в 4-й главе? (Перечитайте предпоследнюю строфу этого стихотворения.)

Лирическое воображение Цинцинната создает ту «тайную среду», в которой он «вольно и весело» наслаждается одиночеством. Однако существованию этого параллельного пространства в романе постоянно

угрожает тюремная реальность, агрессивно вторгающаяся в мир памяти и мечты. (Пример особенно резкой смены восприятия героя, перехода из «тайной среды» в гротескно очерченную явь — финал второй главы.) Важный момент этого перехода — утрата героем спасительного для лирики одиночества. «...Одиночество в камере с глазком подобно ладье, дающей течь» — это ироническое сравнение содержится уже в первом абзаце романа.

Каковы же основные приметы тюремной яви и — шире — коммунальной реальности романа? Это прежде всего сочетание унылого порядка с абсурдными импровизациями, тотальной предсказуемости жизни с внезапными сбоями ее механизмов. Технологическая культура антиутопического общества в романе находится в упадке: канули в прошлое воздухоплавание и книгопечатание, пришли в негодность двигатели внутреннего сгорания, лежит в руинах древняя фабрика.

Найдите другие примеры «обветшания материи» в тексте романа. В чем неочевидная для горожан ирония древнего герба города? Какое здание в городе является самым громадным? Какова участь двух крупнейших библиотек города?

Ветхость и примитивная механистичность предметного окружения в романе — внешние проявления общих процессов распада, умирания «наскоро сколоченного и подкрашенного мира». Другая примета омертвления жизни — предельная ритуализация человеческого общения и мелочная регламентация поведения горожан. В воспитательных учреждениях введена многоступенчатая иерархия разрядов (Цинциннату доверено работать с детьми предпоследнего разряда, обозначенного 34-й буквой дореволюционного алфавита — «фитой»). Педагоги на «галапредставлениях» имеют право носить белые шелковые чулки. На публичные казни допускаются подростки, достигшие «посетительного возраста».

Суммируйте гротескные элементы описательных фрагментов романа. Исследователи соотносят

стилевые приемы Набокова с традициями Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина. В чем сходство набокковского гротеска с гротеском классиков-предшественников? Найдите «гоголевские» и «щедринские» подробности обрисовки персонажей и предметного фона романа.

Казнь как спектакль — наиболее выразительная гротескная деталь романа. Но сам мотив жизни как театра, точнее как кукольного вертепа, составляет фундамент всей фантастической реальности романа. Главный герой, поначалу не оставляющий надежды найти понимание своих тревог у окружающих его персонажей, постепенно прозревает. Вокруг него — лишь «мертвые души», механические подобию людей, лишённые человеческой индивидуальности и полностью взаимозаменяемые. Они будто разыгрывают плохо отрепетированные роли, постоянно сбиваясь, путая реплики и мешая друг другу.

Найдите в тексте романа эпизоды, построенные как театральные мизансцены. Почему директор тюрьмы в первой главе лишь со второй попытки входит в камеру Цинцинната? Какими театральными ремарками сопровождается действие? В каких эпизодах в игре «актеров» происходят сбои?

Театральный гардероб этой труппы марионеток невелик, и в шутовской спешке представления они то и дело путают костюмы или не успевают должным образом загримироваться и одеться. Часто бывает, что одна «кукла» попеременно исполняет разные роли: отсюда в романе эффект неустранимого двойничества персонажей. Пары двойников к тому же нестабильны, между элементами пар возможен взаимообмен. Так, например, сформированные в первой главе пары «тюремщик — директор тюрьмы» и «прокурор — адвокат» по ходу повествования порождают новую комбинацию — «директор — адвокат» (гротескное сходство персонажей подчеркнуто и фонетическим составом собственных имен Родион — Родриг — Роман).

Выявите другие пары персонажей, связанные мотивом двойничества. Обратите внимание на безымянную пару мужчин, «тихо беседующую» на воображаемой скамейке в сквере в 1-й главе. Они непременно поднимутся с этой скамейки в ходе развития действия. Когда и при каких обстоятельствах это произойдет? Прокомментируйте этот набокковский прием возврата к периферийным персонажам, замаскированным в тексте. Кто из русских классиков XIX века пользовался сходными приемами?

Игровая, условная природа сюжетных событий подчеркнута в романе характерным подбором предметных деталей. Большая часть материальных подробностей в тексте — театральная бутафория: портреты персонажей даются как описания масок, а пейзаж и интерьер — как сооружаемая на глазах у публики театральная декорация. Балаганность происходящего достигает пика в 9-й главе — в сцене посещения Цинцинната родственниками.

Однако окружающий героя мир не сводится к набору аксессуаров театральности, он, в соответствии с двойственной природой восприятия Цинцинната, двусоставен. В противовес гротесковому уподоблению событий фарсовым сценам, а персонажей — механическим манекенам, в романе развивается и мотив оживления мира в сознании героя, одухотворения реальности. Мир будто становится подлинным, преображаясь поэтическим воображением Цинцинната: «многорукая» люстра плачет, «лучась, не находя пристанища»; по озеру «плывет лебедь рука об руку со своим отражением»; даже мусорная корзинка «шеберстит и клокочет» («должно быть, в нее свалилась мышь»). Да и в глазах своей матери, принятой им сначала за «ловкую пародию», Цинциннат вдруг замечает «нечто настоящее, несомненное (в этом мире, где все было под сомнением), словно завернулся краешек этой ужасной жизни и сверкнула на миг подкладка» (гл. 12).

Особенно неоднозначны отношения главного героя с Марфинькой. С одной стороны, именно Мар-

финька — единственная спутница Цинцинната в его «упоительных блужданиях» по Тамириным Садам, героиня его снов и адресат создаваемых памятью лирических описаний. Вопреки очевидной лжи их совместной жизни Цинциннат доверяет ей самые заветные мысли и чувства, пытается достучаться до ее сознания, пробудить в ней живую душу. С другой стороны, именно она — самое выразительное воплощение пошлости окружающего героя страшного мира. Кукольность ее облика и движений — постоянный мотив эпизодов с ее участием. Выразительна сцена последнего свидания, когда в день перед казнью Марфинька неожиданно является в тюрьму (гл. 19). Перед встречей с мужем она оказывает «маленькую услугу» директору тюрьмы, а уже по ходу свидания уходит на время, чтобы подобным же образом услужить палачу мужа.

Перечитайте фрагменты лирических воспоминаний Цинцинната (гл. 1, 2, 5, 13) и сцены с участием Марфиньки (гл. 9, 18). Как сочетаются в изображении Марфиньки лирика и гротеск? Художники какого литературного течения начала XX века активно использовали такое стилевое сочетание? У кого из поэтов «серебряного века» мотив взаимодействия возвышенной мечты и гротескной реальности — важнейший компонент художественного мира?

Металитературные аспекты романа. Самое главное в Цинциннате — его способность к творчеству. Он единственный из персонажей романа читатель и — что особенно важно — начинающий писатель. Пробуждение сознания героя совпадает с его знакомством с буквами. В его читательской памяти — «Евгений Онегин», «Фауст», лирика Лермонтова, Тютчева, Бодлера (*пользуясь комментариями к роману, отыщите соответствующие литературные аллюзии*). Находясь в тюремной камере, герой пишет — пытается выразить в слове то главное, что он сумел почувствовать в жизни и что для него важнее физического су-

ществования: «Я кое-что знаю. Я кое-что знаю. Но оно так трудно выразимо!» (гл. 8).

Неудивительно, что произведение о писателе насыщено его размышлениями о сложности творчества, о механизмах зарождения художественного образа и пределах выразимости сокровенного чувства в слове. Роман о начинающем литераторе оказывается в значительной мере романом о том, как создается сам его текст. Такие аспекты проблематики принято называть *металитературными*, т. е. обращенными к специфике и приемам литературного творчества. Пример металитературности в русской классике — авторские комментарии в «Евгении Онегине», посвященные «плану», «жанру» и сюжетным метаморфозам романа (*перечитайте, например, последние шесть строк первой главы пушкинского романа*). В литературоведении существует еще один термин для обозначения этой стороны творчества — *авторорефлексивный текст*.

Уже первая глава «Приглашения на казнь» насыщена авторорефлексивными фрагментами, создающими рамочную конструкцию «текста в тексте». Второй абзац романа неожиданно заставляет читателя будто увидеть в зеркале текста себя самого с раскрытой книгой: «Итак — подбираемся к концу». На следующей странице Цинциннат на глазах читателя пытается преодолеть синтаксические затруднения, записывая свою первую дневниковую фразу. Здесь же — очень важная предметная деталь — «изумительно очиненный карандаш, длинный, как жизнь любого человека, кроме Цинцинната...». Длина карандаша будет пропорционально уменьшаться по ходу повествования.

Найдите в тексте другие проявления металитературности. Как по мере движения сюжета возрастает мастерство Цинцинната? Обратите внимание на своеобразную формулу литературной одаренности героя: «Не только мои глаза другие, и слух, и вкус... — но главное: дар сочетать все это в одной точке» (гл. 4). Развернутая характеристика писа-

тельекой «погони за словом» — в одном из важнейших фрагментов романа в 8-й главе.

Эстетические принципы героя романа (и его автора) раскрываются не только в прямых автокомментариях, но и косвенно — через оценку читаемых Цинциннатом книг. Важнейший эпизод такого рода — чтение узником романа «Quercus», иронически названного «вершиной современного мышления». Из своего рода читательской аннотации выясняется, что он представляет собой шестисотлетнюю «биографию дуба» — статичное мелочное описание всего происходящего вокруг: «Автор, казалось, сидит со своим аппаратом в вышних ветвях Quercus'a — высматривая и ловя добычу» (гл. 11). Искусство того мира, в котором существует герой, представляет собой доведенный до абсурда натурализм, своей верностью жизнеподобию маскирующий отсутствие живого чувства и мысли. Повторяемость, шаблонность такого «искусства» гротескно подчеркнута в сцене посещения Цинцинната родственниками: дед Марфиньки держит в руках портрет своей матери, «державшей, в свою очередь, какой-то портрет» (гл. 9).

Прокомментируйте эстетические качества фотогороскопа, составленного Пьером для дочери директора Эммы. Насколько «правдиво» и «жизнеподобно» это «фотографическое искусство»?

Наиболее тонкое проявление «литературности» в «Приглашении на казнь» — система литературных аллюзий. Помимо явных аллюзий, очерчивающих круг литературной эрудиции героя, в романе рассыпаны многочисленные уподобления происходящих событий кукольному драматургическому действию. Многие из них свободны от сколько-нибудь отчетливых переключек с конкретными драматургическими произведениями и служат созданию общей атмосферы гротескной театральности. Однако часть подробностей обладает большей смысловой конкретностью, соотносясь с наследием русского символистского театра.

Петербургец Набоков в юности был свидетелем настоящего театрального бума: зрелищные искусства в России переживали в начале века небывалый подъем. В апреле 1914 года в зале Тенишевского училища (того самого, где учился будущий автор «Приглашения на казнь») актеры студии В. Э. Мейерхольда сыграли две лирические драмы А. Блока — «Балаганчик» и «Незнакомку». Режиссерская интерпретация пьес отличалась контрастным сочетанием натуралистической достоверности в актерских образах — с подчеркнутой марионеточностью, масочностью персонажей (использовались цветные парики, приставные «носы и т. д.). Тем самым достигалась смысловая многоплановость спектакля. Весьма вероятно, что Набоков был зрителем этого представления.

О наследии А. Блока в тексте романа заставляет вспомнить прежде всего одна предметная частность — плавучая библиотека на городской речке носит имя «доктора Синеокова» (Синеоков утонул как раз в том месте, где теперь располагается книгохранилище). Эта пародийная аллюзия на стихотворение «Незнакомка» (вспомните: «...очи синие бездонные // Цветут на дальнем берегу») — заставляет присмотреться к отношениям трех главных персонажей романа. В конце 12-й главы Пьер неожиданно называет Цинциннату «тезкой». В свою очередь, Марфинька в сцене последнего свидания обращается к нему: «петушок мой».

В мире манекенов-кукол Цинциннат играет роль балаганного Пьеро — тоскующего по своей неверной возлюбленной маленького лирика. Его двойник-соперник (двойничество подчеркнуто графической зеркальностью первых букв их имен — «П» и «Ц») ведет себя как блоковский Арлекин: в нем бросается в глаза бойкость, цирковая ловкость, развязная говорливость — одним словом, нагло-преуспевающее начало. Гимнастические кульбиты, картонные фокусы, шахматная доска, красные лосины и другие подробности одежды и поведения Пьера поддерживают эту ассоциацию. Напротив, Цинциннат-Пьеро наделен детской внешностью, в отношениях с Марфинькой он зави-

сим, инфантилен. В облике Марфиньки гротескно переосмыслены черты Коломбины и Незнакомки (имя раздваивающейся героини блоковской «Незнакомки» — Мария — фонетически напоминает имя жены Цинцинната). Блоковские отголоски различимы в сцене ночного визита Цинцинната к городским чиновникам накануне казни (гл. 17): этот эпизод рядом деталей перекликается с «третьим видением» «Незнакомки».

Набоков прибегает к своеобразной контаминации аллюзий: объектом скрытой литературной игры оказывается не отдельная пьеса Блока, но сама стилистика его «Балаганчика» и «Незнакомки». Блоковский «шифр» позволяет понять упоминание героя о «смерторадостных мудрецах» в сталактитовых вертепах (гл. 18): это не столько отшельники, бежавшие в пещеры от мирской суеты (старославянское значение слова «вертеп» — пещера), сколько ждущие смерти-избавительницы мистики в первой сцене блоковского «Балаганчика».

Стоит учесть, что среди персонажей романа «Лолита» есть театральная деятельница Вивиан Дамор-Блок («Дамор — по сцене, Блок — по одному из первых мужей»). Помимо анаграммы имени и фамилии автора романа, этот сценический псевдоним интересен указанием на лирическую драматургию поэта-символиста.

Использование «кукольных» аллюзий — далеко не самоцельная игра автора и не пародийное выворачивание блоковских пьес. Благодаря этой грани повествования становится отчетливой двойственность главного героя романа. В мире тюремной яви — он такая же кукла, как и окружающие его марионетки. Их общая участь — быть игрушками в руках неведомого режиссера. Но есть другая, гораздо более важная ипостась Цинцинната. Он поэт и своим лирическим сознанием принадлежит иной — не марионеточной — реальности.

Языковая ткань романа. Языковая виртуозность Набокова признана не только его почитателями, но и

враждебной ему частью литературной критики и читательской аудитории. Более того, «набокофобы» с готовностью подмечают приметы формального — «внешнего», «мертвенного», как они считают, — мастерства. Мастерства, не обеспеченного, с их точки зрения, содержательной глубиной. Сходные упреки предъявлялись в свое время Пушкину, позднее — Фету, Чехову, поэтам серебряного века. Каковы же основные проявления набоковского языкового мастерства и в чем содержательные функции его приемов?

Главная отличительная черта мира, в котором живет герой «Приглашения на казнь» — полное отсутствие поэтического языка. Забыто искусство письма, слово деградировало до простейшего средства коммуникации. Marionеточные персонажи понимают друг друга с полуслова: эта метафора реализуется в тексте (т. е. прочитывается буквально) в тех эпизодах, когда действующие лица перестают связывать слова между собой, ограничиваясь механическим набором грамматических начальных форм.

Перечитайте сцену первого разговора Цинцинната с директором тюрьмы (гл. 1). В чем «бестактность» слов директора и почему он сам этого «не замечает»? Обратите внимание на синтаксическую бессвязность рассказа адвоката в начале 3-й главы и на перебор вариантов фразы о потере «дорогой вещицы».

Языковая мертвенность наличного мира в романе проявляется в тяготении к речевым штампам, стилистически неуместным просторечиям («нонче», «вечор» и т. п.), плоским каламбурам («смерть до смерти» и т. п.), в синтаксических сбоях и — главное — в неспособности персонажей видеть и называть новое. «То, что не названо, — не существует. К сожалению, все было названо» (гл. 2). Плоский мир допускает лишь однозначность, полную предсказуемость, механическую закреплённость значения за словом. Показателен страх, вызываемый у Марфиньки письмом Цинцинната: «...Все были в ужасе от твоего пись-

ма... Я — дура, но и я чутьем поняла, что каждое твое слово невозможно, недопустимо...» (гл. 18).

Чего же боятся в словах Цинцинната персонажи романа? Они страшатся переносного смысла, неожиданных значений, страшатся присутствующей в его словах тайны, — одним словом, боятся поэзии. В лишенном поэзии механическом мире язык Цинцинната, как и окружающих его манекенов, скован: герой постоянно сбивается и заикается. Блестящий образец «борьбы со словом» — барабанная дробь заиканий в записи Цинцинната (начало 18-й главы): «...Это ведь не должно бы было быть, было бы быть... — о, как мне совестно, что меня занимают, держат душу за полу вот такие подробности, подростки... лезут какие-то воспоминания».

Однако по мере того, как Цинциннату удается освободиться от «державших душу» пут внешнего мира и от присущего ему механического языка, — речь героя чудесным образом преобразуется. Она становится легкой, гармоничной, метафорически насыщенной. Утончается цветовое и звуковое восприятие. Так, желтая краска тюремных стен преобразуется от освещения: «темно-гладкий, глинячатый» тон теневых участков сменяется «ярко-охряным» на перемещающемся отражении окна (гл. 11). Поэтическое воображение Цинцинната насыщает ритмом пейзажные описания и картины его прошлой жизни.

Иногда ритмичность прозаических фрагментов достигает максимума: прозаическая речь уподобляется стихотворной, регулируясь равномерным чередованием ударных и безударных гласных. Вот лишь два из большого количества примеров метрической организованности: «и через выгнутый мост // шел кто-то крохотный в красном, // и бегущая точка перед ним // была, вероятно, собака» (гл. 3); «вся гроздь замирала, взлетая; // пицала, ухая вниз» (гл. 2). Однако еще чаще ритм создается тонкой сетью образных, лексических и звуковых повторов.

Ключевую роль в ритмической композиции текста играют повторы местоименных наречий «тут» и «там». Почти все фрагменты записей Цинцинната со-

держат явное или неявное противопоставление этих двух лексических единиц, приобретающих постепенно значение главных смысловых опор текста. «Не тут! Тупое «тут», подпертое и запертое четою «твердо», темная тюрьма, в которую заключен неумоно воющий ужас, держит меня и теснит» (гл. 8). В этой записи Цинцинната ощущение скованности души в тюремной реальности создается не только развернутой фонетической имитацией ключевого слова, но и блестящим обыгрыванием графической формы букв, составляющих это слово. Как видим, даже форма букв используется Набоковым для смыслового углубления произведения. Мельчайшие лингвистические единицы — частицы, морфемы, отдельные звуки, в обычном прозаическом тексте лишены самостоятельной значимости, — в романе получают эту самостоятельность, семантизируются (получают значение) и вступают друг с другом в комбинации, становясь единицами смысла.

Выявите в романе другие случаи иконического использования букв (т. е. обыгрывания их графики). С какой целью упоминаются в нем дореволюционные названия букв алфавита «ижица», «глаголь», «фита»? Проанализируйте фонетический состав первого фрагмента, посвященного Тамариным Садам (финал 1-й главы) и лирической медитации с ключевым словом «там» (гл. 8).

Буквы, составляющие лексическую пару «тут — там», образуют большую часть скрытого алфавита или «шифра», при помощи которого поверх прямых значений слов в романе передается содержание лирической интуиции Цинцинната. Важно, что это неведомый для посторонних (и невидимый при первопрочтении романа) язык. Более того, сам Цинциннат лишь чувствует, «преступно догадывается», что ему открывается некая тайна, что кто-то будто водит его рукой.

Мать Цинцинната, которую он почти не знал (мельком познакомился с ней уже будучи взрослым), рассказывает ему о «нетках» — бессмысленных и бесформенных вещицах, которые, преображаясь в осо-

бом зеркале, оказывались чудесными «стройными образами». «Можно было — на заказ, — продолжает Цецилия Ц., — даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала» (гл. 12). Незнакомка-мать дает сыну (и читателю) важный ключ к пониманию происходящего. Слово «нет» и его звуковой перевертыш «ть» — порождения все той же невидимой лирической азбуки.

Возможно, изобретатель этого алфавита — автор «Слова о тенях», загадочный Пьер Делаланд из эпиграфа к роману. Но главное в другом: после невольной подсказки матери Цинциннат начинает понимать, что окружающий его мир — кладбище теней, своего рода зазеркалье, искаженное до неузнаваемости подобие подлинной, высшей реальности. «Там, там — оригинал тех садов... там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик», — сетует герой в порыве лирического вдохновения, еще не отдавая себе полностью отчета в собственных словах (гл. 8). Он все еще надеется спастись в этом — искаженном, неподлинном, подлом — мире, поддается искушению линейной логики, нагружает смыслом бессмысленное. Но к утру казни окончательно осознает «тупик тутошней жизни», понимает, что «не в ее тесных пределах надо было искать спасения» (гл. 19). Последний «писательский» жест Цинцинната — перекивание слова «Смерть».

Оглядываясь назад, Цинциннат видит теперь все то, чего раньше не замечал: «Все сошлось, — то есть все обмануло». Вот почему в финале он перестает быть марионеткой и сам становится творцом; отвергая «приглашение на казнь», расстаётся с балаганной реальностью. Что же различает теперь Цинциннат в своих собственных записях, в лирическом беспорядке заполнивших все выданные ему бумажные листы? Почему, попросив напоследок три минуты для последней записи, он вдруг понимает, что «в сущности, все уже дописано»? Потому что он по-новому видит свой текст. Он видит, что его слова-«калеки» не столь «темны и вялы», как он полагал, что сквозь внешнюю

сумятицу слов проступает вполне отчетливая мелодия.

Буквы поверх словоразделов волшебным образом стягиваются в одно главное слово, обещающее неподдельное будущее, — слово «там». А марионеточные создания теряют свои маски и парики, обнажая плоскую сердцевину — «тут». Перечитаем, например, сцену игры Цинцинната с Пьером в шахматы, не забывая о зеркальном «шифре» прозревшего к финалу героя (гл. 13). В процессе игры Пьер отвлекает внимание партнера (и читателя) бойкими пошлыми разговорами, призывает «много не думать», упоминает о зеркалах (в предельно сниженном контексте) и беспрерывно берет свои ходы назад. Возможная мимолетная ассоциация с гоголевской сценой (Чичиков и Ноздрев за шашками) — дополнительная маскировка главного в тексте. Заканчивается игра победой Цинцинната, однако Пьер пытается выкрутиться: «Вздор, никакого мата нет. Вы... тут что-то... смошенничали, вот это стояло тут или тут, а не тут...» После этого он как бы нечаянно смешивает фигуры.

Цинциннат нарушает молчание только для того, чтобы объявить Пьеру мат (он делает это несколько раз). Речь Пьера обильно уснащена однотипными словечками «так», «так-то», «так-с». При перечитывании глаз невольно отмечает слова «мат» и «так»: они выделены и синтаксическими средствами («Как — мат? Почему — мат?»). Зеркальная смена направления чтения этих слов приносит «красноречивые» результаты: победное слово Цинцинната — слово «там», а с лица Пьера спадает маска заключенного, обнажая его истинную функцию — «кат», т. е. палач. *Палиндромы* (т. е. слова-перевертыши) вообще относятся к числу любимых Набоковым приемов, но в «Приглашении на казнь» он использует их с максимальным эффектом.

Приведите другие приемы палиндромов в романе. С какой целью они введены в текст? Вспомните, кто выступает подручными палача в сцене казни. Что общего между палачом и адвокатом? Верни-

тесь еще раз к последней «математической» детали романа — счету, который ведет герой на плахе. В чем же «губительный изъян математики» и как лирическое зеркало обратной перспективы помогает истолковать само слово «математика»?

Итак, языковая картина романа не безразлична к его многослойному смыслу. Напротив, именно в мельчайших элементах художественной речи — самые тонкие ключи к пониманию его содержания. В одном из интервью Набоков как-то сказал, что художник думает «не словами, а тенями слов». Постичь глубинное содержание «Приглашения на казнь», не учитывая зеркального преломления этих теней, невозможно.

Обратитесь к эпиграфу романа и прокомментируйте название труда Пьера Делаланда — «Слово о тенях».

Интерпретация романа. В обширной мировой научной литературе о Набокове существуют разные толкования «Приглашения на казнь», однако можно с долей условности свести их к трем основным позициям. Некоторые литературные критики — современники Набокова увидели в романе прежде всего антиутопию, своего рода политическую сатиру на тоталитарную диктатуру (фашизм, сталинизм и т. п.). В историческом контексте середины 30-х годов такой взгляд вполне объясним: уже были широко известны факты преследования людей за их убеждения, уже набирал ускорение тоталитарный террор.

В таком толковании Цинциннат — «маленький человек», жертва государственного механизма, а единственный способ спасения личности, будто бы предлагаемый автором романа, — полное неучастие в «коммунальной жизни», отшельничество, эстетический эскапизм (от англ. *escape* — бегство, уход от действительности). Сторонники такой трактовки сопоставляют набоковский роман с замятинским «Мы» (этот роман Набоков читал во французском переводе в начале 30-х годов), с романом О. Хаксли «Прекрасный новый мир», опубликованном в 1932 году, и с написанной

намного позднее антиутопией Дж. Оруэлла «1984». Обоих британцев Набоков ко времени создания своего романа не читал, а позднее был невысокого мнения об их произведениях. Неудивительно, что он отвергал попытки увидеть в его романе политически актуальную проблематику.

Иначе был истолкован набоковский роман поэтом и критиком русского зарубежья В. Ходасевичем. Для Ходасевича принципиально важно, что главный герой романа — писатель. За исключением главного героя в романе нет реальных персонажей и реальной жизни, считает критик: «все прочее — только игра декораторов-эльфов, игра приемов и образов, заполняющих творческое сознание или, лучше сказать, творческий бред Цинцинната». Мир творчества и мир реальности параллельны друг другу и не пересекаются: «переход из одного мира в другой... подобен смерти». Поэтому в финальной сцене «Приглашения на казнь» критик видит своего рода метафору возвращения художника из творчества в действительность, пробуждения от творческого сна. Интерпретация Ходасевича позднее была развита в многочисленных англоязычных работах о Набокове. Действительно, набоковский текст дает богатые возможности для наблюдений над «жизнью приема» в романе, но можно ли считать его художественной энциклопедией формальных ухищрений?

Третье толкование можно назвать экзистенциальным: роман Набокова посвящен вечной теме противостояния одинокой личности тому миру, который ее окружает. Внешняя жизнь героя на самом деле всего лишь сон, а смерть — пробуждение. Пьер — не просто пародийный двойник Цинцинната, но воплощение «земного» начала «человека вообще», слитого с его духовным, идеальным началом. Пока человек живет, т. е. пребывает в дурном сне, он не может избавиться от этой своей оборотной стороны. Лишь смерть означает очищение души. Набоковский роман позволяет почувствовать за бессмысленностью земной жизни что-то подлинное и высокое. Сквозь механический бред псевдореальности подлинный художник разли-

чает истинную реальность и пытается передать эту свою интуицию в художественном творчестве. Традиции экзистенциальной интерпретации были заложены статьей критика П. Бицилли и развиты рядом литературоведов, в частности С. Давыдовым.

В последнее время появились интерпретации, учитывающие сильные стороны «эстетического» и экзистенциального прочтений. В таких работах богатый арсенал набоковских приемов, использованных в романе, истолкован не как «самоцельная игра» писателя, а как средство передать тончайшие смыслы.

Как видим, смысловая многослойность набоковского романа порождает разные прочтения. Каждое из них зависит от того, какой элемент текста принимается истолкователем за смысловую *доминанту*, т. е. за содержательное «ядро» произведения. Можно сказать, что интерпретатор уподобляется герою романа Цинциннату, пытающемуся понять и — главное — выразить то, что он постиг в окружающей его реальности. В этом — и только в этом — смысле Набоков приглашает читателя к сотворчеству, к упоительным блужданиям по лабиринтам созданной им картины и — если получится — к читательскому прозрению.

Вопросы для повторения

1. Как соотносятся эпиграфы к «Приглашению на казнь» и «Дару»? В чем разница между грамматикой языка (источник второго эпиграфа) и «грамматикой фантазии»?

2. Что общего и различного в сюжетах пьесы «Де-душка» и «Приглашения на казнь»? В чем «вина» героя романа и можно ли считать его жертвой тоталитарного общества?

3. Каковы важнейшие особенности сюжетостроения «Приглашения на казнь»? В чем функция кольцевой композиции большинства глав романа? В каких главах композиционное кольцо размыкается? Какую роль в движении сюжета играют «хронометрические» подробности романа?

4. Как взаимодействуют в романе «живое» и «жизнеподобное»? Почему главный признак окружающей героя реальности — «обветшание материи»?

5. Почему большинство персонажей и предметных подробностей подчеркнуто театральны? Приведите примеры театральной бутафории в портретах персонажей и в описаниях интерьера.

6. В каких отношениях находятся Цинциннат и Марфинька, Цинциннат и Пьер, Цинциннат и его мать? Что принципиально выделяет героя из круга персонажей романа? Что известно об отце героя?

7. Объясните синтаксическую неформленность первой записи Цинцинната. Каковы функции «рамочной» композиции (текст в тексте)? Какие литературные аллюзии важны для понимания содержания романа?

8. Реконструируйте биографию Цинцинната. С каким событием связано пробуждение его сознания? Очертите «круг чтения» героя. Почему последнее свершение героя — создание литературного произведения?

9. Опишите особенности языковой картины мира в романе. В чем разница между «бытовой» речью героя и языком его лирических записей? Каковы функции языковой игры в произведении? Выделите важнейшую лексическую оппозицию в тексте. Каковы «микроязыковые» средства проявления авторской позиции в романе, в чем «зеркальный шифр» произведения?

10. Определите свое отношение к социокультурной, эстетической и экзистенциальной интерпретациям Набоковского романа. Подумайте, какова связь между «голосом» отца героя (единственной его приметой) и «голосами», в сторону которых идет в последнем предложении романа Цинциннат. Почему о «голосах» больше ничего не сказано?

Задание для самостоятельного анализа

Перу Набокова принадлежат не только романы, драмы и сборники стихотворений, но и более полусотни рассказов, большую часть которых он написал в 20—30-е годы. Жанр рассказа был любим писателем, который считал его родственным роману. Действительно, и проблематика, и важнейшие черты стиля набоковских рассказов, его крупных эпических произведений сходны. Можно сказать, что

рассказ в творчестве Набокова — миниатюрное подобие романа. Это особенно справедливо по отношению к тем его прозаическим миниатюрам, которые тесно связаны с романами: создавались параллельно работе над очередным романом или оказывались его упреждающим эскизом или, напротив, позднейшим тематическим эхом. Знакомство с такими рассказами позволяет глубже понять и художественный мир писателя вообще, и содержание конкретного романа в частности. «Рассказами-спутниками» «Приглашения на казнь» в творчестве Набокова стали «Королек» (1933) и «Облако, озеро, башня» (1937). Последний из них принадлежит к четверке самых совершенных созданий Набокова-новеллиста, выделенных самим писателем (еще один написанный по-русски рассказ из этого квартета — «Весна в Фиальте»). Прочитайте рассказ «Облако, озеро, башня» и самостоятельно проанализируйте его.

Вопросы и рекомендации для самостоятельного анализа

1. В чем сходство центральных персонажей романа «Приглашение на казнь» и прочитанного рассказа? Что общего в их литературных и художественных предпочтениях? Чем отношения попутчиков по путешествию к Василию Ивановичу напоминают отношения персонажей романа к Цинциннату?

2. Как проявляется в рассказе набоковская концепция многослойности реальности? Какие разные «реальности» открываются в путешествии главному герою и его спутникам? Обратите внимание на то, что, двигаясь по туристическому маршруту, Василий Иванович одновременно «путешествует во времени» — вспоминает о своей безымянной возлюбленной, мысленно обращается к ней. Поэтому подробности пейзажа для него — «воспоминание любви, переодетое лугом».

3. Истолкуйте главный сюжетный парадокс рассказа: дом с видом на «облако, озеро, башню» оказывается сбывшейся мечтой героя, но он абсолютно невидим для немецких туристов, принимающих Василия Ивановича за пьяного или сумасшедшего.

4. В чем своеобразие компоновки персонажей в рассказе? Какими приемами писатель добивается впечатления неиссякаемой пошлости «добрых людей» — участников поездки? Каков характер «песни», хором исполняемой туристами?

5. Объясните неожиданный финал рассказа. От какой «должности» отказывается Василий Иванович? Куда «отпускает» его рассказчик?

Вопросы повышенной сложности

1. Какова конструктивная роль цифры 8 в рассказе? Приведите примеры иконического использования этой цифры в тексте (как ее графическая форма обыгрывается в содержательных целях?). Сколько слогов в заголовке рассказа? Какой ряд предметных подробностей рассказа ассоциативно связывается с восьмеркой? Предложите графическую иллюстрацию сюжетной композиции рассказа.

2. Какой цели служит «рамочная» конструкция рассказа — прямое появление рассказчика в первом и последнем предложениях? В чем значение «энтомологической» подробности описания: «Ночная бабочка металась по потолку, чокаясь со своей тенью»? Почему аналогичная подробность использована Набоковым в «Приглашении на казнь»? (Вспомните обстоятельства ее появления в романе.)

3. Сопоставьте «зеркальные» подробности предметного фона в рассказе. Какова роль мотива зеркала в тексте?

4. В чем сходство следующих синтаксически самостоятельных фрагментов текста: «облако, озеро, башня», «елки, обрывы, пенистые речки», «все выходило так просто»? Объясните фразу: «высилась прямо из дактиля в дактиль старинная черная башня». Каковы другие поэтические ресурсы прозаического текста рассказа?

5. Почему реализовавшаяся греза героя наделена следующими атрибутами: «неповторимая согласованность... трех главных частей», «улыбка», «какая-то таинственная невинность»? Как относятся эти характеристики к рассказу в целом?

Темы сочинений

1. *Марионетки и живые души в романе «Приглашение на казнь».*
2. *Отношения реальности и поэтической мечты в романе В. Набокова «Приглашение на казнь».*
3. *Предметный мир набоковского «Приглашения на казнь».*
4. *Особенности художественной речи набоковского романа «Приглашение на казнь».*
5. *Своеобразие сюжета романа В. Набокова «Приглашение на казнь».*
6. *Проблема «двойного времени» в романе В. Набокова «Приглашение на казнь».*
7. *«Голос скрипки в пустоте» (лирическая тема в романе «Приглашение на казнь»).*
8. *Мой любимый рассказ В. Набокова.*
9. *Художественное совершенство рассказа В. Набокова «Облако, озеро, башня».*
10. *В. Набоков — рассказчик (на материале 2—3 рассказов писателя по выбору учащихся).*

Рекомендуемая литература

- ▶ *Носик Б.* Мир и дар Набокова: Первая русская биография писателя. М., 1995.
Помимо собственных разысканий автор использовал в книге материал англоязычных биографических исследований.
- ▶ *Шаховская З. А.* В поисках Набокова // Шаховская З. А. В поисках Набокова: Отражения. М., 1991.
Помимо рассказа о встречах с Набоковым автор предлагает интерпретации некоторых его произведений.

* * *

- ▶ *Анастасьев Н. А.* Феномен Набокова. М., 1992.
Первый в России монографический очерк о творчестве писателя. Автор много размышляет о соотношении «русскости» и «нерусскости» Набокова.
- ▶ *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. М., 1992.
В книге, посвященной духовным исканиям русской эмиграции, содержится компактная интерпретация

«Приглашения на казнь» как антиутопического, антиталитарного романа.

▶ *Долинин А. А.* Цветная спираль Набокова // Набоков В. В. Рассказы. Приглашение на казнь: Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989.

▶ *Долинин А. А.* «Двойное время» у Набокова (От «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994.

Две статьи А. Долинина принадлежат к числу лучших, наиболее пронизательных в отечественном набоковедении.

▶ *Ерофеев В. В.* В поисках потерянного рая (Русский метароман В. Набокова) // Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990.

Выявляется единство романов писателя, которые, по мысли исследователя, составляют цельный метароман.

▶ *Жолковский А.* Philosophy of Composition (К некоторым аспектам структуры одного литературного текста) // Культура русского модернизма: Статьи, эссе и публикации. М., 1993.

Блестящее литературоведческое эссе о рассказе Набокова «Весна в Фиальте».

▶ *Михайлов О. В.* В. Набоков // Русская литература XX века. Часть 1. М., 1994.

Автор отстаивает взгляд на Набокова как на писателя, чужеродного русской литературной традиции, — интеллектуала и виртуоза формы.

▶ *Ходасевич В.* О Сирине. «Защита Лужина». «Камера обскура» // *Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991.

В статьях и рецензиях лучшего, по мнению Набокова, критика русского зарубежья содержится «эстетическая» трактовка произведений писателя.

АЛЕКСАНДР ТВАРДОВСКИЙ

(1910—1971)



Биография поэта

Твардовский вошел в литературу как участник и как летописец поворотных событий своей эпохи, постигая ее изнутри. Он был художником, запечатлевшим удивительные проявления необъятной русской души. Духовно-творческая эволюция поэта вобрала в себя все основные коллизии искусства и действительности нескольких десятилетий, отразила судьбы народного сознания, его взлеты и обольщения. Как выразился писатель Федор Абрамов, «Твардовский — это история нашего общества... Понять Твардовского — понять эпоху во всем драматизме, сложностях и противоречивости».

Александр Трифонович Твардовский родился 21 июня 1910 года на одном из хуторов небогатой Смоленщины в многодетной семье сельского кузнеца. Рано приобщенный к крестьянскому труду, будущий поэт не сумел получить систематического школьного образования, но с детства обрел запас неизгладимых жизненных впечатлений и глубоких душевных привязанностей, навсегда пристрастился к чтению. С четырнадцати лет Твардовский стал публиковаться в местных газетах как корреспондент и сти-

хотворец. Будучи, по словам брата, «искренним комсомольцем двадцатых годов», горячим поборником нового, Александр не смог избежать конфликтов с отцом, жившим и мыслящим согласно исконным «крестьянским правилам», и уже в 1928 году навсегда покидает родной дом с надеждой осуществить себя.

Годы начавшейся вскоре коллективизации А. Твардовский называл в «Автобиографии» самыми значительными в своей жизни. И действительно, для него это не только пора активного и радостного писательского становления, осуществления мечтаний об учебе в институте и непосредственном участии в деле общественного переустройства, но и время болезненных драм. В ходе ликвидации кулачества как класса его семья (мать, отец, братья и сестры) была лишена всего кровно нажитого и насильно выслана на гибельный Северный Урал. С этого момента официальная и внутренняя биографии Твардовского раздваиваются, духовное развитие усложняется и ускоряется.

В 1934—1936 годах он пишет первое крупное произведение — «Страна Муравия», в которой пытается как-то примирить захватившие душу социалистические идеи и реальные основы жизни. Поэму напечатал московский журнал, и это открыло автору многие возможности. Твардовский помогает своим близким вернуться на родину, сам перебирается на жительство в столицу, где оканчивает знаменитый в ту пору ИФЛИ (Институт философии, литературы и истории).

В сентябре 1939-го Твардовского призвали в армию, и на протяжении почти шести лет, с небольшими перерывами, он служит во фронтовых газетах. Период этот — в особенности четыре года Великой Отечественной войны — поэт считал наиболее насыщенным в народной судьбе и в собственной творческой биографии. Именно тогда создавалась его знаменитая книга «Василий Теркин», событиями военного лихолетья переполнены и одухотворены другие произведения поэта — лирическая хроника «Дом у дороги», а также прозаический сборник «Родина и чужбина».

В первые послевоенные годы Твардовского не оставляет ощущение серьезного, хотя и не вполне яс-

ного кризиса, который он стремится преодолеть. Такова, к примеру, эмоциональная окраска начальных глав поэмы «За далью — даль», с трудом писавшихся в 1950—1952 годах, но явно предвещавших общественные настроения будущей, тогда еще невероятной «оттепели».

Со второй половины 40-х годов А. Т. Твардовский входит в число высших руководителей Союза советских писателей, в 1950-м получает назначение на пост главного редактора журнала «Новый мир». Но через несколько лет партийные власти снимают его с этой должности за создание смелой стихотворной сатиры «Теркин на том свете» (1954) и за общую линию возглавляемого им издания.

Однако с 1958 года, когда Твардовский вернулся на прежнюю работу в «Новом мире», именно эта линия — ответственности перед читателями, противостояния лжи и фальши в литературе, искренней поддержки всего живого и человеческого — оставалась в позиции журнала неизменной. «Новый мир» открыл целую плеяду замечательных писателей во главе с А. И. Солженицыным и последовательно отстаивал идеалы «шестидесятников». Гражданские и эстетические убеждения главного редактора всегда были при этом определяющими. Возглавляемый А. Твардовским журнал превратился в символ легальной оппозиции строю.

Власти отвечали на это увольнениями, цензурными притеснениями и газетной травлей. После запрета на публикацию его итоговой поэмы «По праву памяти» и разгона редколлегии «Нового мира» Твардовский неизлечимо заболевает. 18 декабря 1971 года его сердце остановилось.

Художественный мир поэта

Александр Твардовский — художник цельно-противоречивый. Соответственно, и его художественный мир представляет собой единство подвижное, динамическое.

Поэт был способен работать над объемными вещами не один год, что уже само по себе предполагает устойчивость. Более того, отдельные его произведения ощутимо связаны. Верность однажды избранным или естественно вырвавшимся один от другого мотивам и характерам возникала под властью того, что писатель назвал однажды «генеральной думой», которая предполагает одержимость «каким-то чувством, задачей, поиском». У самого Твардовского на протяжении всей творческой жизни таким чувством оставалось внимание к ближнему и сопричастность судьбам народа. Он всегда считал необходимым, даже «говоря как будто про себя, говорить очень не «про себя», а про самое главное».

Однако в «самовариациях» поэт различал и «опасность одеревенения, застоя», а потому стремился и умел обновляться — подчас решительно, интенсивно и существенно. Следы преобразований можно обнаружить и в героях, и в жанровом разнообразии, и в творческой истории целого ряда произведений поэта.

Именно в качестве символов стабильности и развития выступают в творчестве Твардовского два главных его образа — дом и дорога. Они задают пространственно-временные объемы художественному миру поэта: дом — это традиции, извечные основы, а дорога — это испытания, обновление, поиск. Творческая цельность обеспечивается широтой образной системы, в которой объединяются современное и непреходящее. Характерно, что любимые герои поэта — это неистребимо жизнестойкие правдоискатели Никита Моргунок, Василий Теркин, Анна и Андрей Сивцовы; отец (из поэмы «По праву памяти»). Все эти типы — коренные, самобытные и духовно деятельные представители народного сообщества. Отличительное свойство художественного метода писателя — конкретность. В отличие, скажем, от В. Маяковского, развернутого в сторону потомков, идеального и абстрактного человека, А. Твардовский стремится сблизиться с персонажем, увидеть в нем реального собеседника, найти родственную душу.

Твардовский не склонен пророчествовать — он сопереживает. Поэтому и его стиль не рассчитан на то, чтобы поражать своими красотами. Слог поэта, может быть, непритязателен, но естествен. Он исповедует эстетику слова простого, выношенного и сдержанно-сильного.

Стилевая устойчивость лишь оттеняет разветвленную, многоэлементную жанровую систему, в основе которой — богатство отношений автора, героев и читателей. В разные годы создавались стихотворные рассказы и лирические миниатюры, произведения одические и сатирические, поэмы и баллады.

Кажется — особенно на общем литературном фоне XX столетия, — что у Твардовского явно доминирует эпическое начало. Однако лучшие его вещи прежде всего те, где эпос соединялся с лирикой. Таковы, например, реалистические стихотворения, вроде «Двух строчек» или «К обидам горьким собственной персоны...», в центре которых — индивид, разомкнутый в объективный мир.

Именно в лиро-эпосе отчетливее всего проступает оригинальная концепция личности, сумевшей не раствориться в массе, не поддаться тоталитарной унификации и вместе с тем способной хранить и развивать в себе чувства и устремления многих:

Я счастлив тем, что я оттуда,
Из той зимы, из той избы.
И счастлив тем, что я не чудо
Особой, избранной судьбы.

Именно сознание ответственности перед людьми, неусыпная память спасали от раздвоенности, однако согласие с самим собой обреталось далеко не всегда. Твардовский пробовал скрываться от реальных противоречий за частоколом идиллии («Сельская хроника»), за формулами намеренно сглаженными и умиротворенными (некоторые главы поэмы «За далью — даль», публицистика конца 50-х годов), иногда он, напротив, воспарял на волне обезличенных государственных идей (послевоенные оды), но всякий раз это порождало творческое разочарование и бессилие.

Поэт развивался не только через преемственность, но и через самоотрицание. Наиболее же адекватным самому себе он становился там, где частное и всеобщее объединялось в трагической гармонии, пафосе «правды и человечности». Таковы стихи из фронтовых и поздних поэтических тетрадей (например, цикл «Памяти матери»). Такова поэма-плач «Дом у дороги» — средоточие общенациональных и общегуманистических мотивов. Такова «Книга про бойца».

Поэма «Василий Теркин»

Это, пожалуй, единственное произведение А. Твардовского, репутацию которого не слишком поколебали социальные и эстетические перемены, в том числе самых последних лет. Одинаково высоко оценивали его маршал Г. К. Жуков и диссидент А. И. Солженицын, реалист-классик И. А. Бунин и постмодернист Саша Соколов. Бунинский отзыв можно назвать ключевым: «Это поистине редкая книга: какая свобода, какая чудесная удаля, какая меткость, точность во всем и какой необыкновенный народный, солдатский язык — ни сучка, ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого слова».

Основные черты поэтики «Василия Теркина». Свобода, юмор, правдивость, удаля, естественность погружения в стихию народной жизни и народной речи покоряли и покоряют читателей Твардовского. Его современники не могли не замечать, что вопреки собственной смертоносной природе война что-то и возрождала — например, начисто, казалось бы, стертое репрессиями и общей атмосферой 30-х годов чувство духовного раскрепощения. Острее других осознал и определил перемену Б. Пастернак: «Трагический тяжелый период войны был живым <...> периодом и в этом отношении вольным радостным возвращением чувства общности со всеми». Раньше и полнее остальных воплотил эту перемену А. Твардовский.

Сразу же оговоримся: поэтическая свобода не сводима у него к свободе политической. Свобода — основ-

ной нравственно-художественный принцип произведения, источник его неиссякаемой притягательности.

Раскованность ощущается буквально с первого предложения, непомерно длинного для стихотворной речи, но записанного будто играючи, так легко, что его протяженности просто не замечаешь:

На войне, в пыли походной,
В летний зной и в холода,
Лучше нет простой, природной —
Из колодца, из пруда,
Из трубы водопроводной,
Из копытного следа,
Из реки, какой угодно,
Из ручья, из-подо льда, —
Лучше нет воды холодной,
Лишь вода была б — вода.

И эта находка — непринужденное десятистишие на два созвучия — не канонизируется, не эксплуатируется затем, не превращается в «твердую строфу». За ним последуют и восьми-, и пяти-, и шести-, и четверостишия — словом, рифмующихся строк будет ровно столько, сколько потребуется автору в сию минуту для того, чтобы высказаться сполна.

Свобода — свойство ритмики и стиля, жанра и композиции «Василия Теркина», не исключаящее, впрочем, и чувства художественной меры. Твардовский сам признавался, какое счастье пережил он, отбросив рамки, условности, ограничения: «Я недолго томился сомнениями и опасениями относительно жанра, отсутствия первоначального плана, обнимающего все произведение наперед, слабой сюжетной связанности глав между собой. Не поэма — ну и пусть себе не поэма, решил я; нет единого сюжета — пусть себе нет, не надо; нет самого начала вещи — некогда его выдумывать; не намечена кульминация и завершение всего повествования — пусть, надо писать о том, что горит, не ждет, а там видно будет, разберемся. И когда я так решил, порвав все внутренние обязательства перед условностями формы и махнув рукой на ту или иную возможную оценку литераторами этой рабо-

ты, — мне стало весело и свободно». Но тут же автор добавлял, что «должен был иметь в виду читателя, который, хотя бы и незнаком был с предыдущими главами, нашел бы в данной, напечатанной сегодня в газете главе нечто целое, округленное».

По оценке С. Маршака, уже в первых набросках Твардовский открывает тайну искусства незаметного, органического, создавая «стихи свободные, без стремления к эффектам на каждой строчке», но и такая речь оставалась стихотворной, организованной. Поэт пытался сделать ее прозрачной, но и весомой, он писал не поэму, а народную книгу, солдатскую библию, работал в жанре как бы никаком и всеобщем. Получается, с какой стороны ни возьми, «Василий Теркин» — это внутренне свободное единство.

Центральный образ «Книги про бойца». Произведение получило имя главного персонажа, и понятно, что как раз в нем очевиднее всего сказывается та свобода, которой дышит каждая строка. Еще в 1942 году Твардовский считал необходимым специально отметить это: «В сцене в палате размышления выздоравливающего Теркина о награде отличают его от тех героев, которые существуют в нашей печати, именно тем, что он совершенно свободно высказывается обо всем — ему незачем поступать иначе». Принято говорить, что поэт изображает своего героя, как правило, в массе. Но сколько в книге глав, где он вынужден действовать в одиночку: «Переправа», «Теркин ранен», «Поединок». И это — не считая эпизодических сцен, где герой берет инициативу в свои руки. В подобных обстоятельствах и обнаруживается непоказная уверенность бойца в себе.

Присутствия духа и свойственного ему юмора Теркин не теряет не только в смертельно опасных ситуациях, но и в психологически не менее, может быть, сложных сценах общения с вышестоящими чинами. «С улыбкою неробкой» и словами, которые ей под стать, обращается он после переправы к полковнику и так же спокойно реагирует затем на вызов к генералу. В отличие от Моргунка, героя ранней поэмы Твардов-

ского «Страна Муравия», Теркин нигде не становится ведомым — он сам себе и другим политрук — не в идеологическом, конечно, а в сугубо человеческом смысле. Этот солдат понимает, что именно на таких, как он, чернорабочих войны, держится фронт, что такие, как он, незаменимы, но отнюдь не бравивирует этим — просто ощущает собственное достоинство. Он уважает армейские законы, своих командиров, о чем говорит хотя бы глава «Генерал», но он прям и смел потому, что в годы Великой Отечественной войны субординацию ощутило потеснило или, во всяком случае, дополнило фронтовое братство — понимание, сочувствие и доверие, общий долг, порыв и духовное родство, связавшие воинов разных рангов и поколений. Образом Теркина А. Твардовский снимает неизбежное вроде бы в армии противоречие между независимостью и подчиненностью — это хорошо почувствовал и не преминул подчеркнуть в своих воспоминаниях о поэте прославленный генерал А. В. Горбатов.

Автор дорожит неофициальным пониманием происходящего, осознавая, что старшинство на войне — вещь весьма относительная. Об этом прямо говорится в строках, не вошедших, к сожалению, в окончательный текст:

Но над каждым генералом,
Кто бы ни был он такой —
Есть другой — большой над малым —
А над тем еще другой.
А над тем другой, что старше,
Есть ступень — хотя б одна.
И над самым старшим — маршал
И над Маршалом Война...

В решающий для общества час никто не может поставить себя над Войной, а тем более над Жизнью, которая всегда «больше войны». Вот почему, между прочим, нет в «Книге про бойца» ни имени того, главного, Маршала, ни славословий в его честь, которые оставались обязательными и в литературе 1941—1945 годов, которых в иных, менее значительных случаях не избегал и сам А. Твардовский. Вот почему в

центре произведения — человек самый смертный и самый земной: «В нем — пафос пехоты, войска, самого близкого к земле, к холоду, к огню и смерти». По роду службы и духу своему Василий Теркин наиболее чуток к законам войны и жизни. Ему все сподручно, везде удобно — особенно в кругу боевых товарищей. Он всегда нужен, всеми любим. В каждом деле он мастак, умелец, он может развести пилу, сыграть на гармонии, починить часы, готов построить дом, сложить печь; но сейчас герой воюет и воюет так же дельно, спокойно и уверенно.

В записных книжках В. Гроссмана встречается удивительно точная фраза: «Диалектика войны — уметь скрыться, спасти жизнь и уметь биться, отдать жизнь». Мировой батальный эпос не знает образа, равного Василию Теркину по органичности воплощения этой диалектики. Теркин не уклоняется от схваток, не щадит в них себя, он чувствует личную ответственность «За Россию, за народ // И за все на свете». Но знает боец и цену собственной жизни. Подобно другим, он «отнюдь не заколдован // От осколка-дурака. // От любой дурацкой пули» и все-таки кажется чуть ли не бессмертным.

Слепой стихии разрушения он противопоставляет собственную зрячесть, здравый смысл, житейский и боевой опыт, мудрость крестьянина и солдата. Предыстория героя в книге не слишком пространна и последовательна, но весьма многозначительна: он прошел финскую кампанию, но, главное, он неразлучен с думами о мире. Смерть всегда, в любое время года, противна натуре Теркина, и одолеть ее в себе можно только жизнью. По мысли автора, страх — прежде всего забвение живого: «Ты прижал к вискам ладони, // Ты забыл, забыл, забыл, // Как траву щипали кони, // Что в ночное ты водил».

Искренней шуткой, толковым советом, собственным поведением под огнем показывает герой, как надо беречь жизнь. Его оптимизм и нравственное здоровье — от сознания правоты, чувства реальности, долга перед людьми, перед родной землей, всеми поколениями соотечественников. Это «русский чудо-че-

ловек» — национальный тип, ведущий свою родословную от бытовой солдатской сказки. На войне Василий Теркин заодно с жизнью, и именно потому он так смел, неуязвим, свободен и обаятелен.

При той «всеобщности содержания», которую вместил в себя знаменитый образ, его собственные качества не ему одному принадлежали. И наоборот: он выражает широкое развитие личностного начала, неизбежное в условиях такой войны. Василий Теркин — самостоятельный характер, выразивший полноту национального бытия, личность, стихийно возникшая в сообществе людей.

Одно другому не мешает. Да и вообще резкие отграничения не характерны для «Книги про бойца». Нет, к примеру, особых оснований преувеличивать контраст между натурой главного героя и ненавистными ему немецкими порядками — идея свободы выступает у Твардовского без заметной, осознанной политизации. Может быть, поэтому она и не воспринимается как идея — скорее, это дух поэмы, ее атмосфера.

Эволюция отношений автора и героя. В «Василии Теркине» мало противопоставлений, но зато много движения, развития — прежде всего в образах главного героя и автора, их контактах между собой и с другими персонажами. Первоначально они дистанцированы: во вступлении Теркин объединяется лишь с хорошей поговоркой или присказкой какой — и наоборот, слова о правде автор произносит явно от себя. Несходство еще более углубляется в главе «На привале», где никак не совпадают две аттестации героя. Вначале его представляет автор:

Теркин — кто же он такой?
Скажем откровенно:
Просто парень сам собой
Он обыкновенный.

А затем дается автохарактеристика, резко отличная от предыдущей своей несомненной, хотя и лукавой, сказочностью:

Трижды был я окружен,
Трижды — вот он! — вышел вон.

Это, пожалуй, не контраст — скорее, взаимодополнение, но роли в экспозиции все-таки четко распределены. Вот и «Переправа» открывается авторским повествованием, причем до появления Теркина и по ситуациям, и по тону она — трагическая. Взят момент, когда солдаты находятся в наибольшей зависимости от судьбы — они в ее руках, а судьба безжалостна:

И столбом поставил воду
Вдруг снаряд. Понтоны в ряд.
Густо было там народу —
Наших стриженных ребят...

И увиделось впервые,
Не забудется оно:
Люди теплые, живые
Шли на дно, на дно, на дно...

На такой горькой ноте завершается первая часть рассказа: смерть всех сравняла, все обезличила — теперь «неизвестно, / Кто там робкий, кто герой».

Перелом в сюжет и настроение вносит приплывший по ноябрьской воде Теркин. Не только ледяную корку у заберегов — он обламывает ощущение роковой безысходности, затянувшейся безвестности. Задумывая поэму, А. Твардовский писал весной 1941 года: «Трудность еще в том, что таких «смешных», «примитивных» героев обычно берут в пару, для контраста к герою настоящему, лирическому, «высокому». Больше отступлений, больше самого себя в поэме», то есть для себя он предполагал особую, более приподнятую, что ли, позицию. В главе «Переправа», да и не в ней одной, случилось, однако, обратное: именно герой поддержал автора, вселил в него, в своих однополчан надежду. Взаимодополнение постепенно сменяется взаимопроникновением.

Парность героев, хорошо известная и по «Дон Кихоту», и по «Тиллю Уленшпигелю», у Твардовского в конце концов тоже проявилась своеобразно. Намечившаяся в первых двух главах функциональность быстро себя исчерпывает. Высокое и низкое, трагическое и комическое — то, что по исходным замыслам должно

было распределяться между двумя образами, — совместились. Совместились прежде всего в герое, который уже в третьей главе, «Перед боем», проявляет помимо несокрушимого духа еще и чуткость, тактичность, острое ощущение личной вины.

Самостоятельно проследите за соотношением комического и трагического в поэме. Последовательно рассмотрите, как меняется от главы к главе главный герой (главы «На привале», «Переправа» и «На Днепре»). Как, на ваш взгляд, изменяются отношения автора и героя?

Заметное поначалу разделение эпико-оптимистической и лирико-драматической сфер к главе «О награде» сходит на нет — намечаются иные, диалогические контакты, а они, по М. Бахтину, возможны только между личностями. Именно таковыми стали герой и автор — образы автономные и в то же время родственные. Они — земляки, у них единая судьба. «Я ограблен и унижен, // Как и ты, одним врагом», — восклицает автор. Необыкновенный эмоциональный подъем усилен оскорбленными национальными чувствами.

«Книга про бойца» далеко уже отстоит от стихотворений второй половины 30-х годов — «Сельской хроники», — где поэт растворялся в идеализированной народной гуще. Теперь общность осуществляется как единство индивидуальностей. Так что «Василий Теркин» — свободная форма еще и в смысле естественно-го перетекания автора в заглавного героя, других персонажей, «своего» в «твое» и обратно. Органично соединяются почти на любой странице шутка и горечь, бедствие и подвиг, быт и высочайшая духовность. Отсюда — универсальность произведения при удивительно широкой философско-психологической амплитуде.

Сюжетно-композиционные особенности произведения. Достаточно расхожим стало представление о «Василии Теркине» как о фронтовой энциклопедии. Но недаром Твардовский отшучивался: «Я всего того не вспомню, // Что забыл отметить в ней». Принцип

построения «Книги про бойца» не экстенсивный и даже не хронологический, но исторический. Каждое явление дано в развитии — меняется и Теркин. Поэт находит нужным специально подчеркивать это, выстраивая ряд перекликающихся ситуаций. Таковы «Бой в болоте» и «Перед боем», «На Днепре» и «Переправа», «Дед и баба» и «Два солдата».

Сравнения, неизбежные в любой из этих пар, показывают, как вопреки ослаблению драматизма батальных сцен нарастают к концу поэмы минорные мотивы. Войска обрели силу и уверенность, люди молодые и даже старики прониклись тем бодрым духом, который в самые тяжелые времена излучали слова и поступки Теркина. Вступив на днепровский берег, его однополчане наперебой шутят, 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 обиде,
Не кому-нибудь в упрек, —
Просто больше знал и видел,
Потерял и уберег...

Теперь Василий Теркин помнит все. Он далеко ушел от собственного первоначального оптимизма, который оплачивался забвением («И едва ль герою снится // Всякой ночью тяжкий сон», «Спит, забыв о трудном лете»). Тогда его свобода проявлялась прежде всего в уверенности, самостоятельности, инициативе, теперь — в богатстве и глубине переживаний, возмужании личности, самодвижении характера.

До поры, до времени душевная энергия Теркина была в основном обращена к людям, остро нуждавшимся в поддержке, защите и воодушевлении. Но и сиротские ноты накапливались в поэме, начиная с глав «Перед боем», «О герое», «Генерал», с главы «О любви», где житейски обделенный Теркин оказы-

вался как бы вне общего круга. В главе «На Днепре» до сих пор подспудные ноты прорываются наружу, становятся определяющими. Герой погружается в себя. Он воплощает не только роевое, но и частное существование человека. «Но ею, войной, уже безвозвратно отрезана какая-то половина жизни, что-то навек закрылось. Сознание постарело» — такое замечание содержится в прозаических записях поэта.

Ослабляя в последней части фабульную напряженность, Твардовский заостряет драматизм психологический. Здесь он сосредоточенно измеряет глубину «всемирно-исторического бедствия», и ему уже недостаточно одного Теркина, холостого и бездетного. Поэт пишет главу «Про солдата-сироту», самую трагическую в поэме, — о человеке с индивидуальной судьбой — и главу «О себе». Образ народа, представленный поначалу прежде всего Теркиным, затем многократно расширяется и углубляется. Лирическое и эпическое сливаются в пафосе, который был назван однажды Твардовским «мужеством жизнеутверждения».

Именно «книга про бойца» (наряду с «Домом у дороги», отдельными главами «Страны Муравии» и «За далью — даль», некоторыми стихотворениями) в полной мере позволяет почувствовать величие Твардовского-художника. Человек, в его понимании, — это средоточие многообразных связей с людьми. Один из достаточно редких в литературе примеров образа, сочетающего в себе неповторимый характер и национальный тип, и представляет собой Теркин. Таким запомнился он читателям-современникам, таким, причем всегда заново, открывается тем, к кому в поэме «По праву памяти» поэт обратился со словами: «Вам — из другого поколенья...»

Не только «на войне живущим людям» стало теплей от поэмы «Василий Теркин» — она и сейчас излучает неиссякаемую теплоту человечности. Она притягивает к себе той удалью, которая от века присуща русской душе, и потрясает трагическими испытаниями, которые ей пришлось пережить. Она дарит нам общение с героем и автором, едиными и независимы-

ми, узнаваемыми и неожиданными. Словом, «Та же книга про бойца», но — подчеркнем: «Без начала, без конца...» Открытая книга.

Поэма «За далью — даль»

Сказать правду «о времени и о себе», осмыслить эпоху в ее величии и трагизме, во всей ее сложности и противоречивости Твардовский попытался в поэме «За далью — даль» (1950—1960).

Прочитайте поэму А. Твардовского. Обратите внимание, в какой период создавалась поэма, какое отражение нашли в ней актуальные проблемы времени, как они сочетаются с философскими размышлениями о судьбе страны, ее историческом пути, слитности человека, народа и родины. Проследите за тем, как развиваются в произведении образы дороги, дали и памяти, как они связаны с философским замыслом поэмы.

Я жил, я был — за все на свете
Я отвечаю головой.

Эти слова А. Твардовского определяют пафос его поэмы, становятся не только символом неразрывной связи человека с судьбой страны, с веком, но и выражают, как писал Пушкин, «самостоянье человека — залог величия его». Настоящий взлет личности, ее внутренней свободы, достоинства, ответственности, характерный для «оттепели», в поэме «За далью — даль» нашел свое воплощение в усилении лирического начала, которое становится определяющим для композиции произведения. Все изображенное в поэме показано глазами лирического героя, дано сквозь призму его восприятия, его переживания, осмыслено им. Так эпическая по своей сути поэзия Твардовского, обращенная к переломным историческим периодам в судьбе народа, обогащается открыто выраженным лирическим пафосом и глубиной философского размышления о больших проблемах века, о своем жизненном пути.

Твардовскому «есть, что видеть, есть, что петь». И верно, он «поет» об обновленной стране, о стойкости, созидательной активности, «молодеческом резоне» народа-труженика. В главах «Семь тысяч рек», «Огни Сибири» активно используются лексика и *эпитеты высокого стиля* («древо», «державный», «краса»), *метафоры* («семь тысяч рек», «единая семья», «кузница державы», «Млечный путь», «огни Сибири»), *фольклорные образы* («матушка Волга», «бабушка Урал»). В главе «На Ангаре» описание перекрытия реки разворачивается в картину праздника труда, победы человека в трудной борьбе со стихией и переходит в открытое авторское размышление о самом дорогом.

В этих главах, выражающих самые искренние чувства поэта, его благодарность родине за счастье быть с ней в ее трудном пути, автор порой бывает многословным и велеречивым (думается, Твардовский с его удивительным чувством правды и неприятием всякого рода украшательства сознавал это и сам, когда просил сотрудников редакции посмотреть завершённые главы еще и еще раз: «По-моему, я в них воспарил»).

Наибольшей художественной силой обладают те главы произведения, в которых автор не «поет», а размышляет о времени и о себе. Такой настрой задает избранный писателем жанр книги. Первые публикации отрывков из нее имели подзаголовок «Из путевого дневника». В нем точно определены особенности произведения, связь его повествовательного сюжета (путешествие в пространстве — через всю страну и во времени — из настоящего в прошлое и будущее) и лирико-психологического. В дневник заносится то, что человеку особенно дорого, что важно лично для него, и это придает произведению исповедальный характер, усиливает эффект подлинности, достоверности всего, о чем идет в поэме речь. Дневник необходим и для того, чтобы понять самого себя, вызвать себя на беспощадный суд совести, «немую боль в слова облечь».

Исследователь творчества А. Твардовского А. Македонов определил это произведение как поэму смены эпох, поиска истины. Особую роль в этом «путешест-

вии за правдой» играют главы «С самим собой», «Друг детства», «Так это было».

Нет, жизнь меня не обделила,
Добром своим не обошла.
Всего с лихвой дано мне было
В дорогу — света и тепла...

Чтоб жил и был всегда с народом,
Чтоб ведал все, что станет с ним,
Не обошла тридцатым годом.
И сорок первым. И иным.

Твардовский мыслит себя частью своего народа, он не представляет свою жизнь вне общей судьбы, и это придает характеру его лирического героя эпические черты. Вот почему «я» в поэме Твардовского постоянно сочетается с «мы». Но это не лишает автора возможности и необходимости быть «за все в ответе — до конца».

Просто, искренне и мужественно, стремясь понять, а не осудить, приступает Твардовский к самому важному и трудному — размышлению о пути, пройденном страной после революции, о своем понимании сталинской эпохи.

Так это было: четверть века
Призывом к бою и труду
Звучало имя человека
Со словом Родина в ряду...

Мы звали — станем ли лукавить? —
Его отцом в стране-семье.
Тут ни убавить,
Ни прибавить, —
Так это было на земле.

Два лица выделены в главе «Так это было» из коллективного портрета современников, две отзывающиеся мучительной болью в душе лирического героя судьбы. Один — «Друг пастушеского детства и трудных юношеских дней», перед которым лирический герой чувствует свою неизбывную вину (подробнее об этом поэт расскажет в главе «Друг детства»). С ним входит в главу образ «зрелой памяти», от сурового ли-

ца которой никуда не деться, «да нам с тобой и не пристало». Второй герой, точнее, героиня — тетка Дарья из родной смоленской деревни.

Тетка Дарья — олицетворение совести народной, мнения народа, которое поэт ценит превыше всего и которое не позволит покривить душой, отступить от правды.

Глава «Так это было» имела для А. Твардовского принципиальное значение. «Мне важно было написать это... Я должен был освободиться от того времени, когда сам исповедовал натуральный культ», — говорил он В. Лакшину. О драме прозрения Твардовского размышлял и Ф. Абрамов: «Интеллигент, крестьянин, да к тому же еще пострадавший от коллективизации, правоверный коммунист, который все искренно оправдывал во имя революции... И силы ему давала вера, которая сильнее была в нем, чем в других. Но так было, пока не пошатнулась вера в Сталина, пока не грянул XX съезд... Вся послевоенная история — это раскрепощение».

Можно спорить (и этот спор начался уже в семидесятые годы) о глубине прозрения А. Твардовского, сопоставляя написанные им строки с «Реквиемом» А. Ахматовой, книгами глубоко уважаемого Твардовским А. Платонова или открытого им же А. Солженицына. Можно говорить, что поэт не преодолел представления о всеобщей вере и всеобщей слепоте в годы культа, что, как и большинство людей в годы «оттепели», обращался мыслью к личности Ленина, стремясь «свой ясный разум видеть в нем». Есть в поэме и очевидные сегодня умолчания: среди событий, пережитых народом и самим автором, ни словом не упомянуты драматические годы коллективизации (к их переосмыслению Твардовский придет в поэме «По праву памяти», которая так и не была напечатана при его жизни). «Но кто из нас годится в судьи — // Решать, кто прав, кто виноват?» — предостерегал от поспешных выводов и суждений А. Твардовский.

«За далью — даль» — эта поэтическая формула вобрала в себя не только просторы родной страны, дали истории, века, памяти, судьбы, но и дали твор-

чества, мысли. В поэме звучит призыв к другу-читателю «обретать и ведать» все новые дали вместе с автором.

Почему А. Твардовский обратился к хорошо известному в литературе сюжету путешествия? В чем его своеобразие в поэме «За далью — даль»?

Охарактеризуйте особенности построения произведения. Есть ли в нем единый сюжет, переходящие из главы в главу герои? Как связаны между собой главы? Есть ли закономерность в их чередовании? Что, на ваш взгляд, делает эту книгу поэмой, а не циклом самостоятельных произведений? Какую роль играет избранный автором принцип повествования от первого лица? Какие исторические события и эпизоды из жизни автора отражены в поэме? Покажите, как от конкретных эпизодов, встреч лирический герой переходит к размышлениям, философским обобщениям (на примере глав «Друг детства», «На Ангаре»).

Подробно проанализируйте главы «Семь тысяч рек», «Две кузницы», «Огни Сибири». Как соединяются в них прошлое, настоящее и будущее? Покажите, какую роль играют лексика высокого стиля, метафоры, образы фольклора.

Кто, на ваш взгляд, является героем этих глав? Есть ли в них выделенные крупным планом образы героев? Чем вы объясните эту особенность поэмы «За далью — даль»?

Перечитайте главы «В дороге», «Литературный разговор», «До новой дали». Как раскрываются в них проблемы литературного развития конца пятидесятых годов и творческие взгляды Твардовского?

Проанализируйте главу «Так это было». Как соотносятся в этой главе «я» и «мы», судьба человека и народа? С чем связан жизнеутверждающий пафос главы? Какое значение имеет образ тетки Дарьи? Объясните причину обращения поэта к ленинской теме.

Объясните смысл названия поэмы.

Вопросы для повторения

1. Читая текст «Василия Теркина», особое внимание обратите на общую тональность произведения, композицию книги в целом и отдельных ее глав, лексику и фразеологию. Подумайте, что в произведении имеет фольклорную основу. Выпишите наиболее меткие, на ваш взгляд, выражения.

2. Познакомьтесь со статьей А. Твардовского «Как был написан «Василий Теркин» (ответ читателям)». Составьте, опираясь на нее, рассказ об истории создания произведения и истории взаимоотношений автора с читателями.

3. Присмотритесь к иллюстрациям О. Верейского. В какой мере помогают они вам войти в атмосферу «Книги про бойца»?

4. Каковы, на ваш взгляд, доля условности и доля достоверности изображенного Твардовским в «Василии Теркине»?

5. Один из исследователей назвал героя «Книги про бойца» «человеком-народом». Как понимаете это выражение вы? Сравните Теркина с персонажами Маяковского — например, Иваном из «150 000 000».

6. Почему и для чего Твардовский делает Теркина своим земляком? Перечитайте главу «О себе». Каким содержанием наполняются в «Василии Теркине» образы дома и дороги?

7. Познакомьтесь с сатирической поэмой «Теркин на том свете». В чем герой этого произведения узнаваем и в чем раскрывается здесь по-новому?

8. Найдите во второй главе поэмы «По праву памяти» строки, посвященные отцу поэта. Чем напоминает он Теркина?

Задания для самостоятельного анализа

1. Ознакомьтесь с поэмой «Дом у дороги» и сравните ее с «книгой про бойца» по пафосу, образам, сюжетным ситуациям, жанру, стилю и стиху.

2. Постарайтесь истолковать значение подзаголовка — «лирическая хроника».

3. Как сочетаются в тексте темы семьи и войны, идилличность и трагедийность?

4. Какова, по вашему мнению, мера обобщенности и психологизма в основных образах — Анны и Андрея Сивцовых?

5. Найдите в тексте примеры характерного для поэта неброского, прозрачного и глубокого стиля. Какие художественные приемы и повествовательные принципы отличают именно это произведение? Объясните функцию градации в нем.

6. Как утверждается в поэме дорогая для автора мысль о неистребимости живого? Литературовед А. М. Абрамов увидел в «Доме у дороги» А. Твардовского «как бы модель всей его поэзии». Чем, на ваш взгляд, вызвано такое суждение?

Темы сочинений

1. Мое представление о Твардовском.

2. Как отражены в «книге про бойца» «глубина всенародно-исторического бедствия и всенародно-исторического подвига в Великой Отечественной войне»?

3. Образы большой и малой родины в «Василии Теркине».

4. Комическое и трагическое в «книге про бойца».

5. Василий Теркин и Иван Чонкин.

6. Современен ли теркинский тип?

7. Русские правдоискатели (по произведениям Твардовского и писателей XIX века).

8. Отец родной и «отец народов» в творчестве А. Твардовского.

9. Русский человек в советскую эпоху (по произведениям А. Твардовского, А. Платонова и А. Солженицына).

10. А. Твардовский как писатель-просветитель (в сравнении с М. Горьким и В. Маяковским).

Рекомендуемая литература

► «Василий Теркин» А. Твардовского — народная эпопея. Воронеж, 1981.

В коллективной монографии поэма А. Твардовского рассматривается многоаспектно — от философских основ до методики его преподавания в школе.

- ▶ *Кондратович А.* Александр Твардовский: Поэзия и личность. 2-е изд., испр. и доп. М., 1985.
Очерки об истории создания и особенностях наиболее значительных творений писателя.
- ▶ *Македонов А.* Творческий путь Твардовского: Дома и дороги. М., 1981.
Исследование ученого о художественном мире писателя до сих пор остается образцом самого глубокого постижения поэтики Твардовского.
- ▶ *Романова Р. М.* Александр Твардовский: Страницы жизни и творчества. Книга для учащихся старших классов средней школы. М., 1989.
Основное внимание автор уделяет началу жизненного пути поэта, а также творческой истории самых крупных произведений.
- ▶ *Страшнов С.* Письма в два адреса: (Советское литературное просветительство. Вариант А. Твардовского) // Вопросы литературы. — 1995. Вып. V.
Статья сосредоточена на феномене художественного просветительства, которое осмысливается в первую очередь с опорой на поэму «Страна Муравия».
- ▶ Творчество Александра Твардовского: Исследования и материалы. Л., 1989.
Сборник, внутренне противоречивый по своему составу: с одной стороны, в нем преобладают работы по преимуществу апологетические, игнорирующие реальную сложность творческой биографии, а с другой — сюда включены мемуарные записки И. Т. Твардовского, Ф. А. Абрамова, представляющие поэта многозначно, трезво и независимо.

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ

(1899—1951)



Первой книгой А. Платонова была брошюра «Электрификация» (1921). Второй стал сборник стихов «Голубая глубина» (1922). Столь нетрадиционное соединение «физики» и «лирики» в писательской биографии А. Платонова определило смысловую направленность всего его творчества. В нем вера в науку сочеталась с глубоко индивидуальным художественно-философским стремлением разрешить извечную проблему «отдельного и общего существования».

Андрей Платонов (Андрей Платонович Климентов) родился 20 августа (1 сентября) 1899 года в Воронеже, в семье железнодорожного рабочего, талантливого изобретателя-самоучки. «Основной» специальностью писателя, который закончил Воронежский политехникум, была электротехника. В течение нескольких лет А. Платонов работал как инженер-электротехник и мелиоратор, сочетая практическую деятельность с занятиями литературой. «Истинный философ — механик» — вот твердое убеждение молодого писателя.

«Механик» Платонов в начале 1920-х годов серьезно изучает философские труды Н. Федорова, П. Фло-

ренского, Н. Бердяева, исследования по новейшей физике и математике, литературе и древней истории. Литературным дебютом А. Платонова — в роли профессионального писателя — стала историческая повесть «Епифанские шлюзы» (1927), посвященная строительству канала между Волгой и Доном в 1699—1704 годах.

Издание первого сборника прозы Платонова привлекало внимание критики к стремительно ворвавшемуся в литературу пролетарскому писателю. В большой литературе, однако, Платонов держится особняком: он не примыкает ни к одной из многочисленных в 20-е годы литературных групп и поддерживает дружеские отношения лишь с немногими писателями, прежде всего с Борисом Пильняком.

Основную тональность критики конца 20-х годов, особенно после публикации рассказа «Усомнившийся Макар» (1929) и повести-хроники «Впрок» (1931), определяет часто звучащее по адресу произведений Платонова слово «клевета»: клевета на «нового человека», на ход социалистических преобразований, на «генеральную линию» партии. «Замаскировавшийся юродивый бедняк» — самое мягкое из определений, используемых по отношению к Платонову в официальной публицистике. Доступ к изданию всех последующих произведений был перекрыт; Платонову удавалось лишь изредка печатать свои литературно-критические работы.

В 1937 году вышла книга рассказов «Река Потудань» (первая после 1929 года). Публикация совпала с кульминацией политических процессов 30-х годов. В мае 1938 года по доносу одноклассника был арестован сын Платонова, пятнадцатилетний школьник. Литературная критика вновь взяла под прицел творчество политически неблагонадежного писателя. В статье А. Гурвича «Андрей Платонов» доказывалась ущербность художественного мировоззрения автора повести «Впрок». «Религиозное душестройство» — такой диагноз поставил критик платоновскому герою. Заканчивалась «безбожная пятилетка» (ее официальное название), и подозрение в художествен-

ном утверждении гуманности становилось приговором. Проработке подверглись и литературно-критические статьи писателя, в связи с чем был уничтожен набор его книги «Размышления читателя».

В начале 1942 года Платонов в качестве военного корреспондента «Красной звезды» уезжает на фронт. Важнейшие темы своего творчества — жизнь и смерть и тайна «одушевленной родины» — он осмысляет на кровавом, жестоком до непереносимости материале. За время войны вышло четыре книги рассказов Платонова: «Одухотворенные люди» (1942); «Рассказы о Родине» (1943); «Броня» (1943); «В сторону заката солнца» (1945). Тогда же он написал и несколько рассказов о любви, и среди них подлинные шедевры — «Афродита» и «Семья Иванова». Последний рассказ вновь вызвал поток проработочной критики: на этот раз его произведение классифицировалось как «клеветническое», «декадентское».

Единственной нитью, связывающей писателя с жизнью и литературой, оставались детские журналы и газеты. При поддержке М. Шолохова увидели свет две книги сказок Платонова: «Башкирские народные сказки» (1947) и «Волшебное кольцо» (1949). Писатель всем сердцем веривший в то, что революция объединит людей во имя «общего дела», в конце жизни оказался в полной изоляции.

А. П. Платонов умер 5 января 1951 года; похоронен на Армянском кладбище в Москве.

Художественный мир писателя

И доброжелатели, и хулители Платонова еще в 20—30-е годы говорили о его странных героях, неожиданных, оборванных финалах, о невозможности пересказать произведение ни на основе логики событий, отраженных в нем, ни опираясь на логику его героев. Эти особенности поражают и нас, современных читателей.

Однако даже у самых яростных обличителей Платонова прорывалось восхищение мощным художест-

венным даром писателя — плотностью повествования, универсальностью обобщения на уровне одной фразы текста, колоссальной свободой в языковой стихии русского языка, способного выразить даже мучительную немоту мира и человека. Критики не скрывали и удивления перед той формулой духовного состояния, что утверждал писатель на любом материале жизни, к которому обращался. Так, А. Гурвич, обличавший Платонова особенно яростно, писал в 1937 году:

«Где бы ни скитался одинокий, забытый человек, Платонов следует за ним неотступной тенью, точно боится, как бы чье-нибудь немое горе не умерло в неизвестности, не родив ответной скорби... Потребность проливать слезы над чужим горем у Платонова настолько сильна и ненасытна, что он неутомимо и изощренно вызывает в своем воображении самые мрачные картины, самые жалостливые положения... фантазия художника не знает и не хочет знать никаких ограничений... Он сгущает краски, преувеличивает, чтобы вызвать в читателе единственное из известных наслаждений — чувство жалости».

Но то, что было неприемлемым у Платонова для советского критика (скорбь, чувство жалости) и для советской литературы в целом, в процессе «учебы у классиков» выбросившей из русского реализма узлы религиозно-этической проблематики, — то было естественно для русского писателя. Он выбрал для своего героя тернистый путь *страдания* в его поисках той *правды*, которая должна восстановить нарушенный порядок жизни и духа. Это традиционное для русской классической литературы XIX века направление движения героя берется Платоновым за исходное в веке, для которого законом существования стало разрушение: национальной и мировой жизни, мировоззренческих устоев сознания, философской и научной картины мира.

Может ли существовать и уцелеть «одинокий голос человека» в веке, перенасыщенном событиями, революциями, войнами, грандиозными открытиями в области физики, математики, техники? Это — плато-

новский вопрос к веку, в котором русская революция смотрится лишь частью мировой экзистенциальной революции, к своему веку.

А. Платонов относится к числу тех писателей XX века, для произведений которых характерна система устойчивых, сквозных мотивов, проходящих через все творчество. «Мои идеалы однообразны и постоянны», — отмечает однажды сам писатель. Эскиз мировоззрения и поэтики складывается еще в начале 20-х годов — но с важнейшими темами, образами, персонажами и даже сюжетами Платонов не расстанется до конца своей жизни.

Ранние литературные работы писателя (статьи в газетах, стихи, фельетоны) несут на себе явную печать пролеткультовского мышления: это безграничная вера в разум, глобализм притязаний на преобразование мира, культ «мы», воспевание машины. Философская формула взаимоотношений между человеком и миром, по Платонову, такова: «человечество — художник, и глина — вселенная». Характерные заглавия стихотворений из сборника «Голубая глубина» — «Динамо-машина», «Вселенной», «Кузнецы». И в дальнейшем одним из сквозных героев платоновской прозы всегда будет мастеровой, техник, изобретатель — человек, наделенный даром чуткого, «душешного» понимания машины (Захар Павлович — в романе «Чевенгур», Фома Пухов — в повести «Сокровенный человек», машинист Мальцев — в рассказе «В прекрасном и яростном мире»).

Человек и техника — одна из ключевых тем раннего Платонова. Приключения технической идеи составляют основу сюжета научно-фантастических произведений: рассказов «Маркун» (1921), «Потомки солнца» (1922), «Рассказа о многих интересных вещах» (1922), повести «Эфирный тракт» (1926—1927). «Маркун» рассказывает об изобретении вечного двигателя, «Эфирный тракт» — об открытии законов «выращивания» вещества, «Рассказ о многих интересных вещах» — об изобретении способа получать воду в пустыне с помощью электричества (пожалуй, последний проект был не столь фантастичен, как

остальные: спустя год после публикации рассказа Платонов получает патент на изобретение «электрического увлажнителя корневых систем и корнеобитающего слоя почвы»).

Платонова, однако, интересуют не сюжетные хитросплетения — в фокусе его внимания проблемы бытийные: место и роль человека во вселенной, взаимосвязь природы и науки, разрешение конфликта между жизнью и смертью, проблема человеческого счастья изобретателя. Итогом научно-фантастических опытов Платонова станет серьезное сомнение в состоятельности глобальных технических проектов. Грандиозный план переустройства вселенной понимается теперь писателем как утопический.

Отметим, однако, что уже первый поэтический сборник Платонова представляет и иной круг тем: «Странник», «Вечерние дороги», «Степь», «Март» — это путешествие в пространстве и времени, огромная панорама вселенской жизни, увиденная сквозь призму лирической субъективности. Герой-странник — центральная фигура в образной системе Платонова. В ранних произведениях это образ скорее традиционный: странник отправляется за счастьем «туда, где нас нет», босиком шагая по проселочной дороге. Позднее образ странника в творчестве Платонова приобретает символическое значение. Странствие перестает быть только физическим передвижением по земле или в космическом пространстве, оно становится путешествием мысли в поисках разгадки тайн бытия. Поиски истины, счастья, смысла всеобщего существования станут в поэтике Платонова сквозным сюжетом, который объединит все его произведения в одну большую книгу. «Открытая дорога», «трудное пространство», «вечность времени», «душевный смысл» — все это важнейшие составляющие художественного мира Платонова.

Платоновские странники — Саша Дванов и Копенкин («Чевенгур»), Фома Пухов («Сокровенный человек»), Назар Чагатаев («Джан»), Вощев («Котлован») — отправляются в путь по вселенной в надежде на обретение истинного смысла бытия, ищут разгадку

смерти и верят в научное воскрешение мертвых. Но странствия героев исполнены трагических откровений: «самодельный социализм» в утопическом городе Чевенгур оказывается «сказкой», которая упорно не хочет становиться «былью»; революция так и не находит места в душе исконного пролетария Пухова; «смысл жизни и истина всемирного происхождения» перестают быть нужными Воцеву после смерти Насти.

Лексическими доминантами в изображении мира у Платонова становятся «усталое терпение», «скучная пустота», «тоска тщетности», «грусть великого вещества». Жизнь видится словно бы сквозь дымку небытия; все живое изнемогает в терпеливом забвении, неотвратно обращаясь в «воздух ветхости и прощальной памяти». Специфически платоновские атрибуты внешнего мира — «худые деревья», «скучная пыль» на дороге, «умерший, палый лист», «пустые деревенские сараи». Мир истончается, распредмечивается — зато понятия и эмоции обретают плоть и становятся доступными физическому ощущению: «Смирное поле потянулось безлюдной жатвой, с нижней земли пахло грустью ветхих трав, и оттуда начиналось безвыходное небо, делавшее весь мир порожним местом» («Чевенгур»).

Картины больной, умирающей природы, уходящих в небытие поверий, испорченных машин и изделий, сломанных крестов на могилах, забытых книг — одна из образных констант художественного мира Платонова.

Мотив «общей беспризорности огромной порожней земли» («Сокровенный человек») тесно связан с острым переживанием одиночества и бесприютности, отличающим платоновских героев. «Сирота земного шара», «круглый сирота», «член общего сиротства» — это ключевые «образы-понятия», которые станут лейтмотивами всей прозы Платонова. Сиротство из характеристики героя может разворачиваться в целый сюжет произведения и превращаться в знак-символ разрушенной целостности жизни, «великого немого горя вселенной». Сирота и ребенок живут практически в каждом герое Платонова; они брошены, оставле-

ны, у них нет дома-очага, матери и отца. Это их утрата и пустота, в которой и с которой они живут: «Никто из прочих не видел своего отца, а мать помнил лишь смутно тоской тела по утраченному покою, — тоской, которая в зрелом возрасте обратилась в опустошенную грусть» («Чевенгур»).

Главное устремление человека в мире Платонова — стать сопричастным людям, природе, вселенной, почувствовать свою неразрывную с ними связь — и преодолеть «ветхую грусть» безответного существования. Вместе с тем *всеобщее* у Платонова никогда не отменяет *личного*: писатель отстаивает индивидуальность пути каждого человека к общему счастью.

Именно в этой ситуации, трагически переживая ощущение своего полного сиротства в мире и сиротства самого мира, «сокровенный человек» благословляет традицию народного житейского опыта с его приоритетом жизни над ее осознанием: «Хорошо, что люди тогда ничего не чували, а жили всему напротив».

Однако даже сопричастность природным основам жизни уже не может полностью снять драматизма и маеты с души героев писателя. Так, в повести «Сокровенный человек» зыбкость равновесия бытия и сознания, природы и культуры закрепляется характерной образной ситуацией — речь идет о «поездном составе неизвестного маршрута и назначения». Это символ самого содержания на рубеже XIX и XX веков: герой «уже влез» в «поезд жизни», и лишь после этого спрашивает, «куда» он идет:

«— А мы знаем — куда? — сомнительно произнес кроткий голос невидного человека. <...> — Едет, и мы с ним...

— А тогда куда ж ты едешь? — рассерчал на него Пухов.

— А в одно место с тобой! — сказал старичок. — Вместе вчера сели — вместе и доедем».

Попробуйте пересказать эту сцену, в которой «работает» принцип «сплошной философской мысли»: старичок не знает, куда едет Пухов, но и Пухов неясно представляет, где конечная станция его назначения.

Повесть «Котлован»

Из истории создания повести. Даты работы над рукописью проставлены самим автором: декабрь 1929 — апрель 1930 года. Подчеркнутая хронологическая точность далеко не случайна: именно на этот период приходится пик коллективизации. Точные даты недвусмысленно указывают на конкретные исторические события, составившие рамку повествования. 7 ноября 1929 года появилась статья Сталина «Год великого перелома», в которой обосновывалась политика сплошной коллективизации; 27 декабря 1929 года Сталин объявил о «начале развернутого наступления на кулака» и о переходе к «ликвидации кулачества как класса»; 2 марта 1930 года в статье «Головокружение от успехов» Сталин ненадолго затормозил насильственную коллективизацию.

«Котлован» создается даже не по горячим следам — он пишется практически с натуры: хронологическая дистанция между изображаемыми событиями и повествованием отсутствует.

Замысел «Котлована» относится к осени 1929 года, когда в жизни Платонова случилось несколько важных событий: умерла горячо и нежно любимая им мать Мария Васильевна и закончился важный период его биографии, связанный с практической работой мелиоратора — Платонов покинул Наркомат земледелия. В это же время в периодических изданиях несколько раз публикуется статья Л. Авербаха «О целостных масштабах и частных Макарах» — проработочный анализ рассказа Платонова «Усомнившийся Макар». Обвинение, сформулированное Авербахом, полностью отвечало социальному заказу: «Нам нужно величайшее напряжение всех мускулов... А к нам приходят с проповедью расслабленности! А нас хотят разжалобить! А к нам приходят с проповедью гуманизма!» Литература должна утверждать волю «целостного масштаба», а не права «частного Макара» — вот что требовалось от «настоящего» пролетарского писателя.

Охота на «гуманистов» развернется с еще большим размахом в 1930—1931 годах, когда решался вопрос о публикации «Котлована». Новая повесть Платонова никак не вписывалась в официальную идеологию. Все повествование вновь принижывали недопустимо «контрреволюционные» антитезы: «личная жизнь» — и «всеобщее существование», «задумчивость» — и «общий темп труда», «тоска тщетности» — и «будущее неподвижное счастье». О публикации такого произведения не могло быть и речи.

Впервые повесть была издана в нашей стране только в 1987 году («Новый мир», № 6).

Сюжетно-композиционная организация повествования. В самом общем виде события, происходящие в «Котловане», можно представить как реализацию грандиозного плана социалистического строительства. В городе это возведение единого общепролетарского дома, «куда войдет на поселение весь местный класс пролетариата». В деревне — создание колхозов и «ликвидация кулачества как класса». «Котлован», таким образом, захватывает обе важнейшие сферы социальных преобразований конца 20-х — начала 30-х годов, — индустриализацию и коллективизацию.

Казалось бы, на коротком пространстве ста страниц невозможно детально рассказать о крупномасштабных, переломных событиях целой эпохи. Отвлеченные обобщения, лишённые личностного измерения, или, наоборот, характерная для многих произведений 20—30-х годов пестрая мозаика фактов в равной мере чужды Платонову. Небольшое количество конкретных событий, каждое из которых в контексте всего повествования исполнено глубокого символического значения, — таков путь постижения подлинного смысла исторических преобразований в «Котловане».

Сюжетную канву повести можно передать в нескольких предложениях. Рабочий Воцев после увольнения с завода попадает в бригаду землекопов, готовящих котлован для фундамента общепролетарского дома. Бригадир землекопов — Чиклин — находит

и приводит в барак, где живут рабочие, девочку-сироту — Настю. Двое рабочих бригады по указанию руководства направляются в деревню для помощи местному активу в проведении коллективизации. Там они гибнут от рук неизвестных кулаков. Прибывшие в деревню Чиклин и его товарищи доводят «ликвидацию кулачества» до конца, сплавливая на плоту в море всех зажиточных крестьян деревни. После этого рабочие возвращаются в город, на котлован. Заболевшая Настя той же ночью умирает, и одна из стенок котлована становится для нее могилой.

Сопоставьте событийную организацию «Котлована» с сюжетами других известных вам произведений о коллективизации (например, «Поднятая целина» М. Шолохова, «Овраги» С. Антонова, «Мужики и бабы» Б. Можая). Какие сцены и эпизоды составляют в них основу «сюжета коллективизации»? В чем разница его художественного решения у Платонова и перечисленных писателей? Какие детали повествования переводят платоновские «зарисовки с натуры» на уровень философских обобщений?

В платоновском повествовании «сюжет коллективизации» изначально оказывается в нетипичном контексте. «Котлован» открывается видом на дорогу: «Вощев... вышел наружу, чтобы на воздухе лучше понять свое будущее. Но воздух был пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях, и скучно лежала пыль на дороге...» Герой Платонова — странник, отправляющийся на поиски истины и смысла всеобщего существования. Пафос деятельного преобразования мира уступает место неспешному, с многочисленными остановками движению «задумавшегося» платоновского героя.

Привычная логика подсказывает, что если произведение начинается дорогой, то сюжетом станет путешествие героя. Однако возможные ожидания читателя не оправдываются — в фокусе повествования не путевые впечатления героя, а сокровенный смысл трагических исторических преобразований. Платонов

словно бы специально отказывается от тех сюжетных возможностей, которые предоставляются писателю мотивом странствий (*попытайтесь их кратко охарактеризовать, опираясь на примеры из литературы XIX века*). Маршрут героя постоянно сбивается: с котлована «Вощев ушел в одну открытую дорогу», затем вернулся к землекопам, потом вместе с ними отправился в деревню — и вновь возвратился к котловану. Причинно-следственные связи между событиями все время нарушаются: в деревне убивают Козлова и Сафронова, но кто и почему — остается неизвестно; «организованные» в колхоз мужики в финале приходят на котлован зачисляться в пролетариат. Линейное движение сюжета заменяется кружением и топтанием вокруг котлована.

Важное значение в композиции повести получает монтаж совершенно разнородных эпизодов: активист обучает деревенских женщин политической грамоте, медведь-молотобоец показывает Чиклину и Вощеву деревенских кулаков, лошади самостоятельно заготавливают себе солому, кулаки прощаются друг с другом перед тем как отправиться на плоту в море. Отдельные сцены вообще могут показаться немотивированными: второстепенные персонажи неожиданно появляются перед читателем крупным планом, а затем так же неожиданно исчезают (*приведите примеры таких эпизодов*). В череде гротескных картин запечатлевается гротескный облик реальности.

Наряду с несостоявшимся путешествием героя Платонов вводит в повесть несостоявшийся сюжет строительства — общепролетарский дом становится грандиозным миражом, призванным заместить реальность. Проект строительства изначально утопичен: его автор — инженер Прушевский — «тщательно работал над *выдуманными частями общепролетарского дома*». Проект гигантского дома, который оборачивается для его строителей могилой, имеет свою литературную историю: он ассоциируется с огромным дворцом (в основании которого оказываются трупы Филемона и Бавкиды), строящимся в «Фаусте», хрустальным дворцом из романа Чернышевского «Что де-

ать?» и, безусловно, Вавилонской башней. Здание человеческого счастья, за строительство которого заплачено слезами ребенка, — предмет размышлений Ивана Карамазова из романа Достоевского «Братья Карамазовы».

Сама идея Дома определяется Платоновым уже на первых страницах повести: «Так могилы роют, а не дома», — говорит бригадир землекопов одному из рабочих. В финале повести котлован и станет могилой для того самого замученного ребенка, о слезинке которого говорил Иван Карамазов. Смысловый итог строительства «будущего неподвижного счастья» — смерть ребенка в настоящем и потеря надежды на обретение «смысла жизни и истины всемирного происхождения», в поисках которой отправляется в дорогу Воцев. «Я теперь ни во что не верю!» — логическое завершение стройки века.

Пространственно-временная организация текста. Сориентироваться во временных координатах позволяют конкретные детали повествования. Начинается действие в самом конце лета 1929 года («в день тридцатилетия личной жизни» Воцева стояла жара, но уже начали опадать листья с деревьев), а заканчивается в первых числах марта 1930 года (активист получает директиву, написанную «по мотивам» статьи Сталина «Головокружение от успехов» от 2 марта 1930 года).

Однако внутреннее движение времени в «Котловане» крайне неоднородно. Отсчет времени ведется не по числам, а по временам года («в начале осени», «по зимнему пути»). При этом внутренние часы «Котлована» то останавливаются, то лихорадочно ускоряют ход. Организация колхоза — вместе с раскулачиванием «зажиточного бесчестья», высылкой кулаков и празднованием победы — занимает один день, но день этот в повествовании выписан по минутам и заполнен множеством эпизодов. Зато почти полгода в действии повести сливаются в один монотонно тянущийся день, лишенный каких-либо событий. В финале «Котлована» пятнадцать часов и вечность умещаются в одном

абзаце (Чиклин пятнадцать часов рыл могилу в «вечном камне»). Ось времени в «Котловане» устремлена в вечность: веками повторяющиеся четыре времени года, о которых постоянно напоминает умирающая Настя, важнее, чем «однократные» исторические даты.

Если хронологические границы повествования в «Котловане» четко обозначены, то пространство регулярно теряет сколько-нибудь определенные очертания. Особое внимание следует обратить на топографические наименования, которые используются в повести. СССР и Россия — самые «малые» пространства, которые имеют названия. Город, в котором строится общепролетарский дом, и деревня, в которой идет раскулачивание, вообще не имеют названий — зато упоминается Млечный Путь. Единственное «локальное» обозначение — колхоз имени Генеральной Линии. Однако название это построено Платоновым на основе *оксюморона*: генеральная линия была провозглашена в связи с курсом на индустриализацию. Название колхоза должно было переводиться с бюрократического языка на нормальный примерно так: колхоз имени линии уничтожения крестьянства. Внешняя комичность *топонима* на самом деле подчеркивает гротескную и трагическую сущность происходящего.

Есть у художественного пространства «Котлована» и еще одно парадоксальное свойство. С одной стороны, от начала повести к финалу пространство как бы стягивается в точку: в экспозиции Воцев «вышел наружу», перед ним было «одно открытое пространство», а в финале «открытое пространство» сменяется могилой Насти — навсегда отгороженной от внешнего мира. С другой стороны, пространство «Котлована» абсолютно не способно локализоваться. Котлован постоянно расползается вдаль и уходит вглубь. Вначале он захватывает овраг, потом партийная администрация требует его расширения в четыре раза, а Пашкин, «дабы угодить наверняка и забежать вперед главной линии», приказывает увеличить котлован уже в шесть раз. Не случайно в финале повести появится и характерное уточнение — «пропасть котлована», которую можно рыть до бесконечности.

Герои повести обитают в мире, лишенном пространственных ориентиров: землекопы и крестьяне «расходятся в окрестность» или уходят «внутрь города»; Чиклин, рассердившись, зашвырнул Жачева «прочь в пространство»; кулаков «ликвидируют вдаль», сплавив на плоту вниз по реке. Характерно платоновскими синонимами к понятию «пространство» становятся «неизвестное место» («из неизвестного места подул ветер»), «порожнее место» («Елисей устался в мутную сырость порожнего места»), «пустопорожняя земля» («дул ветер с пустопорожней земли»).

В классической литературе маршрут героя в пространстве часто пролегает по реальным улицам реальных городов. Достаточно вспомнить «Вчерашний день, часу в шестом, / Зашел я на Сенную...», или «Преступление и наказание», в котором путь Раскольникова можно проследить по карте Петербурга, или «Евгения Онегина», в котором путь Лариных по Москве зафиксирован с точностью до количества дорожных поворотов. Но если у человека, прочитавшего «Котлован», спросить, как дойти от котлована до дома товарища Пашкина или от барака землекопов до кафельного завода, он вряд ли сможет ответить. Персонажи «Котлована» беспрерывно куда-то перемещаются, но цель пути — не достижение заранее определенного пункта, а поиск «душевного смысла» всеобщего существования.

Пространство у Платонова дематериализуется, утрачивая привычные три измерения, но обретая одно новое — метафизическое. Герой может уйти — «в пролетарскую массу», лечь — «под общее знамя», и Жачев, например, переживает из-за того, что его, как «грустного уroda», при социализме «ликвидируют в тишину». Место у Платонова заменяется понятием — а само понятие «пространство» становится метафорой мира идей.

Таким образом, пространственно-временная организация «Котлована» *антиномична*. Пространство размыкается в бесконечность — но одновременно стягивается в точку (если в нем и есть направления — то

это направление «на котлован»); время просчитано по дням и часам — но измеряется оно по календарю вечности. Рамки повести раздвигаются в глубину времени и в необъятное пространство космоса. Пространственно-временная организация повести подчинена главной художественной задаче писателя — не описанию конкретного исторического события, а философскому обобщению эпохальных преобразований.

Система персонажей повести «Котлован». Имена персонажей в смысловой структуре произведения. Первым на страницах «Котлована» появляется Воцев. Фамилия героя сразу обращает на себя внимание читателя: грамматически это типично русская фамилия на -ев, лексически — конгломерат разных, «мерцающих» значений, угадываемых на слух. Наиболее очевидна фонетическая связь фамилии Воцев со словами «вообще» (в разговорном варианте — «ваще») и «вотще». Оба «значения» фамилии героя реализуются в повести: он ищет смысл общего существования («своей жизни я не боюсь, она мне не загадка») — но его личные поиски истины, равно как и общие усилия в достижении идеала, тщетны. Имя, таким образом, задает вектор смысла; оно направляет понимание читателя — но одновременно и «впитывает» в себя значения контекста, наполняясь новыми оттенками смысла.

Значение имени в поэтике Платонова особенно важно потому, что это едва ли не единственный источник информации о герое. В прозе Платонова практически нет портретных характеристик, персонажи обитают в мире, лишенном интерьеров и вещных подробностей. Традиционный зрительный ряд в поэтике Платонова отсутствует, а место портрета занимают такие описания: у Козлова было «мутное однообразное лицо» и «сырые глаза», у Чиклина — «маленькая каменная голова», у пионерок остались на лицах «трудность немощи ранней жизни, скудость тела и красоты выражения», у прибежавшего из деревни мужика были глаза «хуторского, желтого цвета». Чиклин и Прушевский вспоминают мать Насти, которую

они когда-то знали, не по чертам лица, а по ощущению поцелуя, которое бережно хранится в их памяти.

В чем отличие «живописной техники» Платонова от классической «школы портрета»? Почему в прозе Платонова внешние формы чаще всего зрительно непредставимы? Объясните, почему такой принцип внешней изобразительности оказывается наиболее адекватным платоновскому художественному письму.

«Положительные» герои эпохи — активист в деревне и товарищ Пашкин в городе — представлены в повести сатирически. Лев Ильич Пашкин — бюрократ постреволюционной формации с «контрреволюционным» сочетанием политически правильного отчества (*Ильич*) и неправильного имени (*Лев* — имя Троцкого). «Неблагонадежность» имени стала даже уликой в партийном разбирательстве, устроенном по заявлению Жачева. Однако имя в данном случае — не столько указание на личностные черты персонажа, сколько гротескная формула жизни партийного активиста, чье главное устремление — удержаться на плаву при любом повороте «генеральной линии».

В противовес Льву Ильичу Пашкину колхозный активист вообще лишен имени. Точнее, нарицательное существительное пристало к активисту так прочно, что заменило имя; в селе была даже «уменьшительно-ласкательная» форма от «активиста» — «актив». Социально-политическая функция вытеснила в нем живые черты, заполнила его целиком и отменила необходимость в индивидуальном имени.

Особое место в системе персонажей «Котлована» занимает медведь Медведев. Между именем собственным (Медведев) и нарицательным (медведь) есть несколько промежуточных звеньев: Миша (Миш — в обращении к медведю деревенского мельника и кузнеца), Мишка, Михаил. «Человеческие» уменьшительно-ласкательные формы в обращении к медведю подчеркивают гротескную будничность фантастики — пролетарский молотобоец Миша вместе с людьми раскулачивает зажиточных крестьян в колхозе имени Ге-

неральной Линии. Человеческие черты особенно ярко обозначаются в обращении к медведю Настя — «Медведь Мишка». Именно в восприятии Настя медведь окончательно «превращается» в человека: «Одна только Настя смотрела ему вслед и жалела этого старого, обгорелого человека». После смерти Настя Мишка снова становится только медведем.

Охарактеризуйте место персонажей-животных в сюжете и композиции повести. Чем животные в «Котловане» отличаются от своих сказочных и басенных «собратьев»? Как жанровая специфика произведения влияет на способы изображения этих персонажей? В чем различие их художественных функций в произведениях Платонова и, например, Салтыкова-Щедрина, Крылова, писателей-реалистов XIX века?

Наконец, наибольшая смысловая нагрузка приходится на образ и имя Настя. С греческого имя Анастасия переводится как «воскресшая», а идея будущего воскрешения мертвых пронизывает все действия героев «Котлована» (так, Воцев собирает в свой мешок «всякие предметы несчастья и безвестности», чтобы в будущем вернуть им тот смысл всеобщего существования, которого им так и не дано было узнать). Настя действительно однажды буквально выходит из могилы: Чиклин уводит ее из комнаты, в которой умерла ее мать; замуравив эту комнату, Чиклин превратил ее в склеп для умершей. Однако именно смертью «воскресшей» Настя завершается повесть. Трагический диссонанс имени и судьбы Настя — логический итог «общего дела» строителей миража. Настя для строителей «общепролетарского дома» — символ будущего, которое они строят, она тот «социалистический элемент», который дает душевные силы строителям «монументального дома». И смерть девочки — это прежде всего крах новообретенного «советского смысла жизни», победа древнего мифа над утопией строительства всеобщего дома. И возвращение к мучительному «вспоминанию смысла». Самый трудный вопрос Настя, на который не могут ответить любящие

девочку строители, — «Где четыре времени года?» — звучит как просьба, как мольба — вернуть старую картину мира, где всему есть время. Настя уходит из жизни в смерть так, как уходили из жизни старые че- венгурцы и крестьяне колхоза Генеральной Линии — «кротко»: обнимая кости матери (целование мощей). Настя возвращается от языка новой социальной уто- пии, языка, которым она овладела с естественной до- верчивостью ребенка к словесной игре, — возвра- щается к матери. Дом остался не только не построенным — он стал ненужным, потому что в нем после смерти Насти, «будущего счастливого человека», некому жить. Могила девочки в котловане общепролетарско- го дома становится мрачной эмблемой утопического счастья. Не случайно и само соединение имен Вощева и Насти в финале повести: надежды на *воскрешение* жизни и истины оказались *тщетны*.

Взаимодействие персонажей (ищущего истину Во- щева и воплотивших в себе многообразные идеологии, претендующие на универсальность объяснения жиз- ни: от технократических до ортодоксально-социологи- ческих) передает конфликт общечеловеческой истины и исторической реальности. Платонов воссоздает си- туацию, свидетельствующую о нарушении связей че- ловека с прошлым, с домом-очагом, с обществом, со словом как фактом культуры и жизни человека. Ра- зыскиваемой героем «Котлована» «истине» (смыслу) противостоит агрессивная бессмысленность, когда под содержание истины подводятся рожденные историче- ской суетой категории (директива, пролетариат, кол- хоз, идея вождя, многообразные планы спасения зем- лекопов из котлована). Эта оппозиция трансформиру- ется Платоновым в тему прошлого, настоящего и будущего России. Прошлое — это крестьянская Рос- сия, настоящее — строительство пролетариями «об- щепролетарского дома», будущее — детство, что обре- тет себя в этом доме, и воскрешение. Движение Воще- ва связывает в повести эти как бы распавшиеся пространства. Вощев уходит со стройки в деревню, желая в этом новом пространстве обрести «истину»,

но уходит он по следам, оставленным гробами, и попадает на Страшный суд.

Если герои на стройке еще вопрошают окружающий мир о смысле своих деяний, то сельское пространство уже отмечено знаками конца света: «замерший свет»; «покорный сон всего мира»; «сплошная тьма»; исчезнувшее солнце; снежный вихрь, засиженный мухами. Деревня приготовилась к смерти, для мужиков главное — сохранить гроб: это важно и для смерти (в языческом понимании гроб — «домовина»), и для воскрешения (образ «пустого гроба», связанный с воскрешением Христа или чудом воскрешения Лазаря).

Мотив прижизненного разделения тела с душой в повести — один из наиболее повторяющихся и многослойных: мужик ложится в «пустой гроб», «как скончавшийся», не веря в воскресение с «горем смерти»; отмежевываются от своей души крестьяне («Мы теперь ничего не чуем, в нас один прах остался»); «скудный и босой» колхоз — в «плясках смерти»; не «чувствует прелести творения» крестьянский священник и т. д.

В трагическом финале повести Платонов уравнивает два враждующих мироотношения (традиционно-крестьянское и активно-революционное, пролетарское) их общим стремлением — «спастись в пропасти котлована».

Традиционное поэтическое средство — *антитеза* — работает в «Котловане» на всех уровнях повествования: и как стилистический прием, и как черта мировосприятия, и как принцип композиции. Платонов не столько противопоставляет предметы и категории друг другу, сколько видит их одновременно.

Попробуйте прочитать выражение «спастись в пропасти котлована», удерживая смысл каждого слова и пытаясь охватить семантику этой фразы в целом (она построена на принципе антитезы реального и идеального планов повествования).

В эпилоге повести Платонов напрямую обращается с вопросом не только к читателям, но и к себе, как автору, объясняя истоки того «тревожного чувства»,

что продиктовало ему подобный финал. Это любовь не только к прошлому, но и к настоящему России: «Погибнет ли эсерша, подобно Насте, или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это тревожное чувство и составило тему сочинения, когда его писал автор. Автор мог ошибиться, изобразив в смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней тревоги за нечто любимое, потеря чего равносильна разрушению не только всего прошлого, но и будущего».

Трагическое и комическое в повести. Вне контекста отдельные эпизоды «Котлована» могли бы быть восприняты как отрывки из какой-нибудь кинокомедии о жизни России конца 1920-х годов. Вот, например, трагикомическая сцена, участниками которой становятся «грустный урод» Жачев и представитель «максимального класса» Пашкин; сидя в клумбе с розами, Жачев безапелляционно заявляет профсоюзному активисту: «Ты что ж, буржуй, иль забыл, за что я тебя терплю? Тяжесть хочешь получить в слепую кишку? Имей в виду — любой кодекс для меня слаб!»

Литературным «коллегой» отца Федора из романа «Двенадцать стульев» выглядит платоновский поп, «остриженный под фокстрот» и собирающий в церкви по пятаку на трактор для активиста. Комические, абсурдные превращения пронизывают всю сцену разговора попа и Чиклина: столпы веры становятся «подкулацкими святителями», поминальные листки — списками «неблагонадежных», осмелившихся в церкви креститься и молиться, а ближайшая политическая задача попа теперь — записаться в кружок безбожия. Однако последнее слово — «безбожие» — в этом эпизоде «Котлована» звучит не просто как очередной логический диссонанс (и не просто как более доступный синоним слова «атеизм»). Заключительная реплика попа возвращает слову изначальный смысл: «Мне, товарищ, жить бесполезно... Я не чувствую больше прелести творения — я остался без Бога, а Бог без человека...» Фарсовый эпизод, который мог бы

стать разрядкой в напряженном и трагическом действии повести, оборачивается духовной драмой человека и получает в контексте повести бытийное измерение.

Сложный синтез трагического и комического, отличающий прозу Платонова, определяет в «Котловане» и характер *гротеска* — важнейшего художественного приема, используемого писателем в эпизодах раскулачивания «зажиточного бесчестья». В них причудливо сочетаются правдоподобие и фантастика, юмор и горький сарказм. Организованный колхоз под звуки радио, ревущего «марш великого похода», бросается в страшную фантастическую пляску — пляску смерти. Пока кулаки «систематически уплывали по... мертвой воде», оставшиеся жить уподобились мертвецам и одновременно бездушным механизмам, кружащимся в диком хороводе: «Елисей... вышел на среднее место... и затанцевал по земле, ничуть не сгибаясь... он ходил как стержень... четко работая костями и туловищем». Герои «Котлована» единственный раз предстают перед читателем развеселившимися — но от этого веселья становится жутко. Толкущиеся в лунном свете призраки далеко не случайно будут названы страницей позже мертвыми: «Жачев! — сказал Чиклин. — Ступай прекрати движение, умерли они, что ли, от радости: пляшут и пляшут».

Противоречащая здравому смыслу, абсурдная реплика Чиклина на самом деле предельно четко выражает суть происходящего: живые и мертвые в «Котловане» поменялись местами. Вне платоновского контекста такая реплика могла бы вызвать веселое недоумение — в «Котловане» она запечатлевает страшную явь.

Алогизм — вообще один из основных источников комизма в прозе Платонова. Его «умные дураки» регулярно прибегают к алогизму как средству самозащиты от навязчивой демагогии «активистов». Достаточно вспомнить объяснения Насти по поводу ее социального происхождения: «Главный — Ленин, а второй — Буденный. Когда их не было, а жили одни буржуи, то я и не рожалась, потому что не хотела.

А как стал Ленин, так и я стала!» Революционная фразеология класса-гегемона используется Настей «творчески»: основой абсурдной конструкции становится политически правильная лексика.

Особо следует отметить значимость алогизма в самых трагических ситуациях — умирания и смерти: именно эти эпизоды максимально насыщены комическими эффектами. Гибель Сафронова и Козлова сопровождается в повести негодующим восклицанием Насти: «Они все равно умерли, зачем им гробы!» Реплика девочки покажется нонсенсом, если не учитывать сюжетный контекст «Котлована»: в одном из гробов, предназначенных теперь для умерших, Настя спала, а другой служил ей красным уголком — в нем хранились ее игрушки. Платоновский мир — мир на грани апокалипсиса — допускает присутствие смеха, но улыбка на лице читателя застывает гримасой ужаса. В этом мире чем смешнее — тем страшнее...

Языковая ткань повествования. Тезис о «странноязычии» Платонова в литературоведении стал уже общим местом. Действительно, поэтика грамматического сдвига, «неуравновешенный» синтаксис, «произвол» в сочетании слов — все это отличительные особенности художественного языка Платонова.

Сложность восприятия языка Платонова состоит еще и в том, что его фраза практически непредсказуема — точнее сказать, она почти никогда не соответствует ожиданиям читателя. Если фраза начинается со слов: «На выкошенном пустыре пахло...» — то читатель прежде всего подумает, что недостающим словом должно быть «сеном». И ошибется, потому что по-платоновски — «пахло умершей травой» (обратим внимание на то, как в проходной, на первый взгляд, фразе проводится одна из важнейших тем «Котлована» — смерти и жизни).

Однако определенные закономерности платоновской стилистики все же найти можно. Остановимся на тех языковых явлениях, которые встречаются в тексте «Котлована» регулярно и основываются на сходных закономерностях.

Уже первое предложение повести содержит излишние уточнения и подробности: «В день тридцатилетия личной жизни Вощеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования». Избыточное уточнение — «личной жизни», казалось бы, без потери для общего смысла можно было бы исключить. Однако такого рода избыточные подробности будут поджидать читателя на каждой странице: «Сафронов изобразил *рукой жест* нравоучения», «по стеклу поползла *жидкость слез*», «Елисей не имел *аппетита к питанию*», «свалился *вниз*», «лег... между покойными и *лично умер*» и т. д. С точки зрения нормативной стилистики такие словосочетания следует отнести к *плеоназмам* — «избыточным» выражениям, в которых используются лишние слова, не являющиеся необходимыми для понимания смысла. Платонов тем не менее, как правило, использует плеоназм там, где он необязателен. Можно предположить, что в поэтике Платонова плеоназм — это способ «*материализации*» *подтекста*: избыточность конкретизации призвана заполнить смысловые пустоты само собой разумеющегося.

Еще одна грань высокого косноязычия Платонова — *нарушение лексической сочетаемости слов*. Многочисленные формулировки типа «безжалостно родился», «выпуклая бдительность актива», «текла неприютная вода», «тоскливая глина», «трудное пространство» интуитивно безошибочно понимаются читателем — но дать им рациональное объяснение крайне сложно. Особенность таких «неправильных» сочетаний состоит в том, что определение относится течением фразы «не к тому» существительному. В словосочетании «тоскливая глина» прилагательное указывает не на качество глины, а на психологическое состояние землекопа и должно быть грамматически связано именно со словом «землекоп». «Трудное пространство» оказывается трудным не само по себе — в таком качестве оно воспринимается платоновским героем. Однако при передаче смысла на нормативном языке — «человек с трудом преодолевает пространство» — смысловые границы «оригиналь-

ной» (платоновской) фразы и «переводной» не совпадают: в оригинале определение относится не только к миру человека, но и к состоянию мира и к природе в целом. Таким образом, *элементарная единица текста у Платонова оказывается связанной с высшими уровнями повествования.*

Достаточно регулярно Платонов прибегает к замене обстоятельств определениями: «постучать *негромкой* рукой», «дать *немедленный* свисток», «ударить *молчаливой* головой». С позиций литературного языка следовало бы поменять порядок слов в предложении и восстановить обстоятельства: «*негромко* постучать (рукой)», «*немедленно* дать свисток», «*молча* ударить головой». Однако для поэтики Платонова такой вариант формулировки чужд: в мире писателя свойства и качества «вещества существования» важнее и значимее, чем характер действия. Следовательно, выбор падает не на наречие (признак действия), а на прилагательное (признак предмета или явления).

«Вещественность» видения мира делает возможным и *сочетание качественно разнородных предметов и явлений* поскольку все они имеют равные права в глазах героев и повествователя. Отсюда — «*волновались кругом ветры и травы от солнца*»; «*от лампы и высказанных слов* стало душно и скучно». Во фразе «точно грусть — стояла мертвая высота над землей» сравниваются эмоциональное состояние и физическое измерение; в предложении «люди валились, как порожние штаны» составные части сравнения кажутся несопоставимыми из-за разницы в их положении в системе ценностей человека.

Абстрактные понятия у Платонова постоянно опредмечиваются. В контексте «Котлована» понятия «истина», «счастье», «революция», «время» становятся вещественными, осязаемыми и воспринимаются героями не столько умом, сколько чувством. Они доступны именно тактильному ощущению: «Чиклин... погладил забвенные всеми тесины отвыкшей от счастья рукой»; «он не знал, для чего ему жить иначе — еще воров станешь или тронешь революцию». Еще один пример: разозлившись на активиста,

раскутавшего умирающую Настю, Чиклин дал ему «ручной удар в грудь», отказавшись от предложенного Жачевым железного прута отнюдь не из гуманных соображений: «Я сроду не касался человека мертвым оружием: как же я тогда справедливость почувствую?»

Подобным образом и Воцев полагает, что истина непременно должна храниться в теле человека: «Воцев... желал хотя бы наблюдать его (смысл существования. — Авт.) в веществе тела другого, ближнего человека...» Не случайно и привычный фразеологизм «докопаться до истины» получает в контексте «Котлована» предметное значение: рабочие, роющие котлован, в буквальном смысле пытаются докопаться до основ «будущего невидимого мира», до истины и «вещества существования». Таким образом, метафоре возвращается ее прямое значение.

Реализация метафоры — регулярно используемый Платоновым художественный прием. Словам, утратившим в устойчивых речевых формулах свое прямое, предметное значение, возвращается изначальный смысл. Иногда это превращение переносного значения в прямое совершается по наивной детской логике — заболевшая Настя, например, просит Чиклина: «Попробуй, какой у меня страшный жар под кожей. Сними с меня рубашку, а то *сгорит*, выздоровлю — ходить не в чем будет!»

Но чаще всего каламбурные превращения метафоры связаны с политической фразеологией, клишированными формулами, регулярно звучащими в речах активистов коллективизации и индустриализации: «Мы уже не чувствуем жара от костра классовой борьбы, а огонь должен быть: где же тогда греться активному персоналу». Несколько ранее «костер классовой борьбы» в речи Сафронова стал источником «жара жизни» и энтузиазма. Платонов намеренно строит высказывание своего персонажа (и даже повествователя) по тем же законам, по которым создаются партийные агитки и лозунги — но в платоновской версии эти законы становятся предметом пародийного переосмысления.

Один из ярких примеров «правильного» официального языка — текст директивы, полученной активистом: «По последним материалам, имеющимся в руке областного комитета... актив колхоза имени Генеральной Линии уже забежал в левацкое болото правого оппортунизма». Приведите другие примеры подобных «образцовых» формулировок и попытайтесь вывести некоторые закономерности, на которых строится политическая фразеология эпохи.

В прозе Платонова некоторые особенности художественного языка определяются его полемичностью по отношению к языку официальной идеологии, провозгласившей новый мир идеальным обществом. Для утверждения фикции в качестве реальности понадобился «новояз» — язык утопии. Этот язык рассчитан не на понимание, а на запоминание. В нем уже все есть, все вопросы и все ответы. Процесс освоения языка представлен в «Котловане» на примере Козлова: «Каждый день, просыпаясь, он вообще читал в постели книги, и, запомнив формулировки, лозунги, стихи, заветы, всякие слова мудрости, тезисы различных актов, резолюций, строфы песен и прочее, шел в обход органов и организаций, где его знали и уважали как активную общественную силу...» Внутренняя речь Козлова передается в авторском повествовании в соответствующей терминологии: «Сегодня утром Козлов ликвидировал как чувство свою любовь к одной средней даме».

Человеку, не желающему добровольно осваивать «новояз» утопии, все равно не скрыться от его всепроникающей навязчивости. На котлован для политического обучения масс, например, привозят радио, которое непрерывно выдавало «смысл классовой жизни из трубы».

«— Товарищи, мы должны мобилизовать крапиву на фронт социалистического строительства!» (Обратим внимание на то, что сугубо мирный процесс — строительство — представлен в военной терминологии: «мобилизовать», «фронт». Идеология тем самым утверждала пафос героического дерзания — в проти-

вовес «задумчивости» и «сомнениям» платоновских героев.)

Слушателю не надо мучительно подыскивать слова, чтобы выразить свое чувство — в языке заранее есть готовые формулировки, под которые остается подогнать свои ощущения. Реальность, таким образом, замещается фантомом — «правильными» в своей бессмысленности формулировками.

Придание наукообразности «порожним» формулировкам — один из главных принципов официального «новояза». Показателен в этом отношении урок обучения грамоте в колхозе имени Генеральной Линии:

«— Пишите далее понятия на «б». Говори, Макаровна!

Макаровна приподнялась и с доверчивостью перед наукой заговорила:

— Большевик, буржуй, бугор, бессменный председатель, колхоз есть благо бедняка, браво-браво-ленинцы! Твердые знаки ставить на бугре, большевике и еще на конце колхоза, а там везде мягкие места!»

Этот язык — деформированная, отраженная в кривом зеркале идеологии картина мира, которая должна заместить собственное представление человека о том, что его окружает.

Речь своих героев Платонов строит по «стандартам» эпохи: они, усваивая язык директив и лозунгов, пытаются изъясняться так же: «Вопрос встал принципиально, и надо его класть обратно по всей теории чувств и массового психоза». Формулировка Сафронова ничуть не хуже тех, которыми пользуется активист, заполняя ведомость «бедняцко-средняцкого благоустройства», где одна графа называлась «перечень ликвидированного насмерть кулака как класса, пролетариатом, согласно имущественно-выморочного остатка». Разница лишь в том, что в официальной речи слова выпотрошены, лишены живого значения и призваны удостоверить принадлежность говорящего к правящему классу, а Сафронов видит все слова в их «предметном», осязаемом облике. Закон овеществления абстракций является для языка Платонова уни-

версальным и действует даже при пародировании идеологических клише.

Таким образом, смысловые смещения в рамках предложения, эпизода, сюжета — наиболее точное отражение сдвинутого мироустройства и миропонимания. Платоновский язык включает в себя обычные слова, но законы сочетаемости слов делают его структуру сюрреалистической. Иными словами, сам язык и есть модель той фантастической реальности, в которой обитают персонажи Платонова.

Вопросы для повторения

1. Как датировка повести (декабрь 1929 — апрель 1930 года) связана с изображенными в ней событиями? Какие факты и события повести позволяют скорректировать внутреннюю хронологию повествования? Как соотносится в повести историческое и сюжетное время?

2. Каковы топографические координаты событий, происходящих в повести? Какие пространственные объекты формируют топографию «Котлована»? Является ли котлован пространственным центром повести? Каковы дополнительные, контекстуальные значения понятия «котлован» в произведении?

3. Каково место и значение имен собственных в топографии «Котлована»? Как их значение связано со смыслом происходящих в повести событий? Почему основная нагрузка в повести приходится на нарицательные названия топографических объектов (город, деревня и т. д.)?

4. Охарактеризуйте значение мотива дороги в сюжете и композиции повести. Опишите маршрут Вощева: отправной пункт, «станции следования», конечная точка пути. В чем проявляется своеобразие мотива дороги в творчестве Платонова — по отношению к классической традиции (вспомните, в каких произведениях русской литературы XIX века мотив дороги является важнейшим в сюжете и композиции текста)?

5. В чем сходство и в чем отличие платоновского героя-странника Вощева и его литературных предшественников (вспомните, в каких произведениях рус-

ской литературы центральными или второстепенными персонажами произведения были странники и странницы)? Что заставляет Вощева отправиться в дорогу? В чем герой Платонова видит жизненную необходимость своего странничества?

6. Выделите сквозные понятия-мотивы, формирующие смысловую структуру и композицию повести. Как они связаны друг с другом? Каково их значение в сознании разных персонажей повести? Какие дополнительные значения сквозные мотивы приносят в содержание заглавия?

7. Важнейшее место в философской проблематике «Котлована» занимает проблема смерти и воскрешения мертвых (вспомните, в каком эпизоде и в связи с какими событиями персонажи повести размышляют о будущей «жизни» мертвых). Сюжет «Котлована» перенасыщен эпизодами умирания, убийств, приготовлений к смерти. Однако смерть Насти потрясает героев, отнимая веру в «смысл жизни и истину всемирного происхождения». Прокомментируйте значение имени героини в контексте сюжета. Почему смерть Насти получает в «Котловане» символическое значение? Каковы литературные истоки финального эпизода — смерти Насти?

8. В чем своеобразие комического в поэтике Платонова? Как соотносятся в его повествовании комическое и трагическое?

9. Каковы художественные функции гротеска в изображении коллективизации в повести Платонова? Приведите примеры эпизодов, художественное решение которых основывается на гротеске. Объясните, почему именно гротеск становится адекватным способом изображения нового — «организованного» — мира. В чем своеобразие гротеска у Платонова (вспомните, в творчестве каких русских писателей XIX века гротеск был важнейшим художественным приемом)?

10. Почему наиболее употребительными определениями для характеристики художественного языка Платонова стали понятия «странный» и «юродивый»? Какие особенности мировидения платоновских героев получают выражения в языке повествования? Как связаны в прозе Платонова особенности художественного языка и особенности философского осмысления мира?

Как бы вы определили значение такой платоновской категории, как «вещество существования»? Приведите примеры высказываний, основанных на реализации метафоры. Почему буквализация отвлеченного значения приобретает важнейшее значение в поэтике Платонова?

Задания для самостоятельной работы

Одно из этапных произведений молодого А. Платонова — повесть «Сокровенный человек» (1928). Она строится на тех смысловых и образных константах, которые образуют фундамент художественного мира писателя: герой-странник — железнодорожный рабочий Фома Пухов — путешествует по России в поисках «душевного смысла» революции и нового мироустройства. Прочитайте повесть «Сокровенный человек» и самостоятельно ответьте на предложенные вопросы.

Вопросы и рекомендации для самостоятельного анализа

1. Авторская концепция героя вынесена в заглавие повести — «Сокровенный человек». Однако в литературной критике конца 1920-х гг. Фома Пухов был охарактеризован как «лишний человек», «искатель приключений, враль, забияка», «мелкий человек». В чем, на ваш взгляд, причина столь радикального несовпадения оценки платоновского героя критиками и автором? В чем своеобразии самого типа героя, созданного Платоновым? В чем сходство и в чем отличие «сокровенного человека» и героя-пролетария литературных произведений 1920-х гг.? В чем своеобразии художественных принципов изображения героя в повести Платонова? Каково назначение библейской аллюзии (апостол Фома) в создании образа рабочего Пухова?

2. Каковы словарные значения прилагательного «сокровенный»? Какие дополнительные оттенки смысла придает слову столь непривычное сочетание: «сокровенный человек»? В чем своеобразии понимания Фомой Пуховым революционных преобразований? Почему в своих представлениях о революции Фома постоянно расхо-

дится со «знакомыми коммунистами», комиссаром (вспомните аргументы, которые приводит в споре кижда из сторон)? Обратите внимание на характеристики, которые Фома дает себе сам: «Я — природный дурак!»; «Ученье мозги пачкает, а я хочу свежим жить!». Как они связаны с авторским определением героя — «сокровенный»?

3. Уже на первой странице повести заданы ее ключевые темы: смерти («Сокровенный человек» начинается с упоминания о гробе жены Пухова) и революции (Фома расписывается на приказе «Пред. Глав. рев. комитета Ю. В. ж. д.»). Как в дальнейшем повествовании они будут связаны друг с другом? Как вы понимаете смысл философского умозаключения Фомы о смерти и революции: «Когда умерла его жена... Пухова сразу прожгла эта мрачная неправда и противозаконность события. Он тогда же почувал — куда и на какой конец света идут все революции и всякое людское беспокойство»? В чем с точки зрения Фомы высшее назначение революции?

4. Восстановите маршрут странствий Фомы в повести. Каковы сюжетные мотивировки странствия героя? Почему автор неоднократно указывает на равнодушие Фомы к географическим координатам его пути? Почему Пухов «не интересовался несущимся мимо вагона пространством»? Как бы вы определили цель странствия платоновского героя?

5. Как соотносятся в повести реальный и символический планы путешествия Фомы? Какие элементы повествования придают пути Пухова по России символическое значение? Какие лейтмотивы формируют символический сюжет путешествия Пухова? Каково место и значение в лейтмотивной структуре повести образа поезда?

6. Какие реалии революционной действительности попадают в поле зрения странствующего героя Платонова? Какие элементы предметной детализации позволяют писателю воссоздать исторический фон происходящих событий? Какие парадоксальные — комические и трагические — черты нового мироустройства обращают на себя внимание автора и его героя? На основе сделанных вами наблюдений кратко охарактеризуйте основные принципы предметной изобразительности в «Сокровенном человеке».

7. Важнейшие сферы жизни Пухова — мир машин и мир природы. Однако на протяжении большей части повествования эти миры противопоставлены друг другу — природа удостаивается определения «гада бесталковая», зато о машинах Пухов говорит с нескрываемым уважением и теплотой: «Машина любит конюха, а не наездника: она живое существо!» Что заставляет Пухова столь трепетно и нежно относиться к машинам? Почему машина воспринимается Пуховым как позитивный противовес природе?

8. Выделите наиболее устойчивые компоненты пейзажа в повести. Как организовано художественное пространство пейзажных фрагментов в повести? Как бы вы определили эмоциональную доминанту пейзажа у Платонова? Как меняется восприятие природного мира главным героем повести? Почему на смену приземленно-прагматическому пониманию природной жизни («Море не удивляло Пухова — качается и мешает работать») приходит поэтически-взволнованное восприятие мира («Во второй раз — после молодости — Пухов снова увидел роскошь жизни и неистовство смелой природы»)? Как изменяются в представлениях Фомы отношения техники и природы от начала к финалу повести?

9. Назовите важнейшие лейтмотивы повести. Как в них отразилось понимание Платоновым своей эпохи, его представление о мире и смысле человеческого существования?

10. Финальная сцена повести (картина «революционного утра») соединяет важнейшие тематические линии — природы, техники и революции. Что открывает для себя Фома в природе, революции, «техническом устройстве» мира? Как он понимает свое место в заново открывшемся ему мире? Как мотивируется оптимистическое приятие мира «сокровенным человеком»? Согласны ли вы с мнением исследователя М. Геллера о том, что «радость оказывается миражом, и писатель хорошо это знает»?

Темы сочинений

1. Котлован великой утопии: социально-историческая и философская проблематика повести А. Платонова «Котлован».

2. «Мне без истины стыдно жить»: народные фило-со-фи-е: в произведениях А. Платонова «Котлован».
3. Мотив дороги в сюжете и композиции повести А. Платонова «Котлован».
4. Трагическое и комическое в повести А. Платонова «Котлован».
5. Тема детства и образы детей в повести А. Платонова «Котлован».
6. Структура художественного пространства в повести А. Платонова «Котлован».
7. Темы и мотивы русской классики в повести А. Платонова «Котлован».
8. Герои-странники в произведениях А. Платонова.
9. Пейзаж и его художественные функции в прозе А. Платонова.
10. Логика изломанного слова: особенности художественного языка А. Платонова.

Рекомендуемая литература

- ▶ **Андрей Платонов. Воспоминания современников.** Материалы к биографии. Сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. М., 1994.
- ▶ **Андрей Платонов. Мир творчества.** Сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. М., 1994.
Двухтомник, посвященный жизни и творчеству А. Платонова, включает воспоминания современников о писателе, письма, рецензии, критические статьи 20—40-х годов, литературоведческие работы современных отечественных и зарубежных исследователей.
- ▶ **Васильев В. В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества.** М., 1990.
В книге прослеживается жизненный и творческий путь писателя.
- ▶ **Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья.** М., 1999.
Наиболее последовательная по методологии монография о Платонове. Выделяются сквозные темы и мотивы творчества Платонова, охарактеризованы важнейшие особенности поэтики Платонова и его художественного языка.

- *Чалмаев В. А.* Андрей Платонов (К сокровенному человеку). М., 1989.

В книге дается характеристика мировоззрения писателя, поэтики и своеобразия творческой манеры А. Платонова, анализ «Чевенгура», «Котлована», «Ювенильного моря», «Джана» и др. произведений.

- *Шубин Л. А.* Поиски смысла отдельного и общего существования: Об Андрее Платонове. Работы разных лет. — М., 1987.

Книга о «происхождении мастера» и становлении поэтики А. Платонова; формирование писателя и его творческая эволюция рассматриваются в широком литературном и культурном контексте.

- *Бочаров С. Платонов // Бочаров С.* О художественных мирах. — М., 1985.

- *Бочаров С.* «Вещество существования» // Платонов А. П. Чевенгур. Сост., вступ. ст., комментарий Е. А. Яблокова. — М., 1991.

Работы С. Бочарова, замечательные по своей глубине и филологической проицательности, уже стали классикой современного платоноведения; основной предмет исследования — художественный язык Платонова.

- *Бродский И.* Послесловие к «Котловану» А. Платонова // *Бродский И.* Сочинения. Т. 4. Сост. Г. Ф. Комаров. — СПб., 1995.

Поэтически выразительное эссе о художественном языке Платонова; основной тезис Бродского — Платонов сознательно подчинил себя языку утопии.

- *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова (1926—1946) // Здесь и теперь. — М., 1993. — № 1.

В монографии на основе текстологических и историко-литературных исследований автора воссоздана творческая биография А. Платонова, 1926—1946 годов, реконструирована история создания ключевых произведений этого периода.

МИХАИЛ ШОЛОХОВ

(1905—1984)



Биография писателя

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.

«Родился в 1905 году, в семье служащего торгового предприятия, в одном из хуторов станицы Вешенской, бывшей Донской области», — сообщал о себе М. Шолохов в автобиографии. Там же, в станице Вешенская, в 1984 году оборвалась жизнь писателя.

Между этими двумя датами — большая жизнь, полная событиями величественными и трагическими.

Будущий писатель получил весьма неплохое, хотя и незаконченное, образование в гимназии одного из уездных городов Воронежской губернии. В 1920 году пятнадцатилетним подростком участвовал в ликвидации неграмотности на юге России, а в 1922 году приехал в Москву. Об этом периоде в автобиографии сказано скупно: «Работал статистиком, учителем в низшей школе, грузчиком, продовольственным инс-

пектором, каменщиком, счетоводом, канцелярским работником, журналистом. Несколько месяцев, будучи безработным, жил на скудные средства, добытые временным трудом чернорабочего. Все время усильно занимался самообразованием. Писать начал с 1923 года».

В 1924 году в газете «Юношеская правда» был напечатан первый рассказ молодого М. Шолохова «Родинка». А двумя годами позже вышли сразу две первые книги писателя: «Донские рассказы» и «Лазоревая степь».

В 1924 году молодой писатель вернулся на Дон. Здесь его полностью захватила идея создать эпос народной жизни на переломном этапе конца XIX — первой трети XX века. Так родился роман «Тихий Дон», принесший автору мировую славу и... множество огорчений. Первые 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. Публикация третьей книги, рассказывающей о спровоцированном большевиками казачьем Вешенском восстании, была задержана, что породило версию о творческой несостоятельности автора, якобы украсившего две первые книги у некоего другого писателя. И хотя с опровержением этой сплетни выступил не только поддерживающий Шолохова А. Серафимович, но и недолголюбивавшие его Л. Авербах, В. Киршон, А. Фадеев и В. Ставский, версия о плагиате преследовала писателя всю его жизнь, отравляя его существование. После вмешательства М. Горького, поддержавшего Шолохова, в 1929-м и 1932 годах третья книга романа была опубликована.

Работу над романом Шолохов совмещал с наблюдениями за современной жизнью земляков, за происходящей на Дону коллективизацией, воспринятой им как осуществление вековой мечты народа об общинной жизни. В 1932 году в печати появились первые главы романа «С потом и кровью». Издатели переиме-

новывают его в «Поднятую целину» в соответствии с цитатой из одной из сталинских речей о «громадном значении обработки целины». Сам М. Шолохов по поводу этого исправления 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 обратился к И. В. Сталину с письмом 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», 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 своей полной невинности на заседании Политбюро ЦК ВКП(б).

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

В Великую Отечественную войну писатель работал военным корреспондентом газеты «Правда». 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».

После войны М. Шолохов надолго замолчал. Лишь в 1956 году появился рассказ «Судьба человека» и в 1959—1960 годах — вторая книга «Поднятой целины». Если в первой части романа Шолохова интересовала общая тенденция развития жизни советского 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 внимание писателя привлекает судьба отдельного человека из народа. Динамичный сюжет сменяется подробными рассказами (в том числе ретроспекциями) о наиболее трудных судьбах рядовых колхозников Ипполита Шалого, Устина Рыкалина, Ивана Аржанова. Именно они выступают носителями нравственности. Усложняется и изображение персонажей-коммунистов: Семена Давыдова, Макара Нагульнова, Андрея Разметного. Если в первой части романа они, побеждая и ошибаясь, все-таки ведут народ за собой; то во второй — их успех или неудачи целиком обусловлены способностью понять народную мысль, следовать народной морали или нарушать ее. От показа главных героев преимущественно на общественной ниве М. Шолохов переходит во второй части к изображению их внутреннего мира.

Дважды награжденный Золотой Звездой Героя Социалистического Труда, удостоенный Ленинской и Государственной премий, увенчанный высшей мировой литературной наградой — Нобелевской премией, Шолохов в 60—70-е все чаще оказывался в трагическом разладе между искренними убеждениями в правоте партийной линии и реальностью. 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 своих книгах гуманистические традиции Л. Толстого, он мог в публицистических выступлениях занимать крайние позиции: высказываться за публикацию неблизкого ему романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» 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.

Трагедия большого художника завершилась тем, что после одной из бесед в ЦК КПСС М. Шолохов убедил себя, что партии не нужен его роман о войне и предвоенных годах, и сжег рукопись «Они сражались за Родину».

Художественный мир писателя

Творчество М. Шолохова связано с народным сознанием, с одной стороны, и развивает эпические традиции Л. Толстого — с другой.

Шолохов воспринимает XX век как самый трагический в истории человечества. Литературоведами подсчитано, что из 20 рассказов, включенных писателем в донской цикл, в 10 герой погибает, в 5 — подвергается пыткам или ранен, в 4 — должен убить близких.

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

Отдавая дань романтическим сюжетам Гражданской войны (смертельная ненависть отца-белогвардейца и сына — красного командира в рассказе «Родинка»; любящие друг друга муж и жена, оказавшиеся в разных лагерях, в рассказе «Шибалково семя»; гибель лошади в рассказе «Жеребенок»), писатель в этих лучших своих произведениях одновременно показывал бесчеловечность Гражданской войны, осуждал смертоубийство, прославлял народные (общечеловеческие) ценности.

Уже в первых рассказах проявился интерес писателя к фигурам трагическим, попавшим в жернова истории («Семейный человек» и «Обида»).

Наиболее ярко художественный мир писателя проявился в романе-эпосе «Тихий Дон».

Вопросы и задания

1. Прочитайте первую книгу романа и подумайте, зачем так подробно и обстоятельно рассказывает писатель о довоенной жизни казаков.

2. Какие сцены и эпизоды казацкой жизни особенно близки писателю, являются камертоном нормальной жизни?

3. Как описано начало Первой мировой войны? Чем это описание отличается от описаний мирной жизни?

4. Объясните, какое развитие событий предсказывают эпиграфы.

5. Почему были не правы критики, обвинявшие писателя в идеализации казацкой жизни?

6. Сверьте свои ответы с нашим анализом.

7. Читая роман, отмечайте (или выписывайте) шолоховские описания природы. Подумайте, какова их роль в создании эпической картины мира.

М. Шолохов начал писать «Тихий Дон» в двадцатилетнем возрасте в 1925 году и завершил в 1940-м. Задумывалась книга как вполне традиционное для советской литературы повествование о жестокой борьбе за победу советской власти на Дону осенью 1917 — весной 1918 годов. Нечто подобное уже было в «Донских рассказах», составивших первую книгу писателя.

Однако вскоре М. Шолохов отказался от первоначального замысла. И весь первый том его романа о другом: о жизни и быте донских казаков.

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 тради-

ции советских писателей 20-х годов изображать дореволюционную действительность цепью ужасов М. Шолохов откровенно любителю казачьей жизнью. Поэтические описания ловли рыбы сменяются рассказом о конных состязаниях, об игрищах. 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 описаны в романе эпизоды, рассказывающие о трудовой жизни казаков. 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, присутствующем 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 пред-

варяет свой роман описанием нормального человеческого бытия. Как и автор «Медного всадника», он мог бы сказать обо всем последующем: «Была ужасная пора, об ней свежо воспоминанье».

Такой антитезой норме становится в «Тихом Доне» война 1914 года: мирная сцена косьбы прерывается тревожным известием о мобилизации. Поэтические картины нелегкого, но дружного труда сменяются контрастными по тону зарисовками «визга, драки, гневного ржания»; спокойные домашние разговоры и беседы уступают место хаосу многоголосия.

Прочитайте главы V и XX третьей части романа и главу III четвертой части и скажите, каким приемом пользуется писатель, чтобы изобразить войну.

Проанализируйте главы VII и начало VIII третьей части романа и объясните назначение приема остранения (наивного взгляда на событие) при описании «подвига» Крючкова.

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 чему 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 непривычным (прием этот называется острашением), 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» не 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 плаче жен и матерей по погибшим на войне. И даже солнце у него станет «по-вдовьему обескровленным». Долгое отсутствие мужиков приводит к развалу хозяйств, к тоске и страданиям одних жалмеров, прямому разврату других. «В эти годы, — пишет М. 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 17-го 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 дожждаться 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 кровяную 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, провожающий делегатов на съезд фронтовиков, напутствует их, как подчеркивает писатель, «давно заготовленной в уме [т. е. выношенной. — *Авт.*] фразой: «На съезде постарайтесь, чтобы было без войны дело. Охотников не найдется». О том же «вымученными, шершавыми фразами» говорит 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 прямо подчеркивает, что у генерала Каледина «было 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.

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 кру-

га — 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, о расстрелах и розгах, о порубанных с особой жестокостью красных.

Сравните описание начала Гражданской войны (часть пятая гл. XXVIII) и ее разгара (часть шестая гл. LVI) и сделайте вывод об отношении писателя к междоусобице. Что противопоставляет М. Шолохов войнам? Найдите наиболее часто повторяющиеся слова, объясняющие нежелание казаков воевать.

Мастерски показывает писатель трагедию разрушения единства народа. Не имеют друг к другу особых претензий и вполне мирно общаются простые казаки — победители и пленные. Тем более страшно завершается эта глава: списком казненных. Столь же страшным и бессмысленным окажется список расстрелянных заложников хутора Татарского в главе XXIV шестой части романа.

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 его 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 дородная старуха, мать троих погибших казаков, спасает чернявенького 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 писатель не приемлет смерть, утверждает неповторимость человеческой жизни и ее значимость безотносительно к тому, в каком политическом стане оказался человек. Именно об этом лирический монолог автора о гибнущих на Гражданской войне сыновьях и их матерях. «Чем бы не жить дома, не кохаться? — говорит Шолохов об уходящих на защиту Дона от коммунистов молодых казаках. — А вот надо идти навстречу смерти... И идут». Когда тело убитого казака привезут домой, «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 неусыпным горем, ходить в церковь, поминать своего «убиенного» Ванюшу или Семушку».

Проклятьем войне вообще, Гражданской войне в частности, звучат завершающие строки авторского лирического отступления: «Шла полусотня дезертировавшей с фронта... пехоты. Шла по песчаным разливам бурунов, по сиявшему малиновому красноталу... Заходило время пахать, боронить, сеять; земля кликала к себе, звала 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 («набрыдло»). «Не хватит кровицу-то наземь цедить», — высказывает всеобщее 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 удержу 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 (казачков 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 его жизни трагический и одновременно героический характер, делает любимым героем читателей многих поколений, в той или иной мере тоже ощущающих себя в этом потоке. Эпических героев в мировой литературе 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 Мелехова. На первых

порах преобладало 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 желанья жить.

Недалеко ушли от сторонников теории отщепенства и те, кто объяснял трагедию Мелехова заблуждением. Здесь было верно то, что Григорий, согласно этой теории, нес в себе многие черты русского национального характера, русского крестьянства. Далее начиналась эквилибристика цитатами. Крестьянин, по Ленину (статьи о Л. Толстом), наполовину — собственник, наполовину — труженик, ему свойственно колебаться. Вот и Григорий колебался, но в конце концов заблудился. Его надо поэтому и осудить (не выбрал правильный путь), и 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 созидательной крестьянской жизни: на рыбалке, с конем у водопоя, в любви, несколько позже — в сценах крестьянского труда. «Ноги его уверенно топтали землю», — подчеркивает автор. Мелехов слит с миром, является его частью. Но то 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 вилами. Невозможность подчиниться догматическим «правилам», насилующим жизнь, заставила Гришку бросить хозяйство, землю, уйти с Аксиньей в имение Листницких конюхом. Так, показывает М. Шолохов, социальная жизнь нарушила ход жизни естественной. Так впервые герой оторвался от земли, от истоков. «Легкая сытая жизнь, — утверждает писатель, — его 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, отбил у врага батарею, спас офицера и своего соперника Степана Астахова. Свидетельства его мужества — четыре Георгиевских креста и четыре медали, офицерское звание. Но чем больше он углубляется в военные действия, тем больше тянет его к земле, к труду. Ему снится степь. Сердцем он с любимой и далекой женщиной. А душу его гложет совесть: «Знал, что трудно ему, целуя ребенка, открыто глянуть в ясные глаза; знал Григорий, какой 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 с казаками, своей несправедливостью к пленным, да и к самому Григорию вновь толкнула его на тропу войны. То ли авторской пронизательной подсказкой, то ли потаенной внутренней мыслью самого персонажа звучат слова: «Отдохнуть бы Григорию, отоспаться! А потом ходить по мягкой пахотной борозде плуга-

рем, 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 он.

Вступившись со всей присущей ему энергией за интересы рядовых труженников и потому став одним из руководителей Вешенского 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 мечтающие о новых походах. Не за разжалование с полковничьей должности оскорбился Мелехов, а за хамское к нему и ему подобным отношение генерала Фицхелаурова, за 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 он то отпускает из тюрьмы родственников красных казаков, то загоняет до смерти лошадь, чтобы успеть спасти от гибели Ивана Алексеевича и Мишку Кошевого.

Критики отметили, что, перейдя к красным в последние годы Гражданской войны, Григорий стал, по

словам Прохора Зыкова, «веселый и гладкий». Но осталось незамеченным то немаловажное для писателя обстоятельство, что полк Мелехова не сражался со **с о и м и**, а находился на польском фронте.

Идеал Григория подробно очерчен писателем в заключительной, восьмой части эпопеи: «Он ехал домой, чтобы в конце концов взяться за работу, пожить с детьми, с Аксиньей... Григорий с наслаждением мечтал о том, как снимет дома шинель и сапоги, обуется в просторные чирики, 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, Аксиньи. Он вынужден 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 на явно несправое дело.

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 М. 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 попрощался с Аксиньей, «твердо веря в то, что расстаются они ненадолго»), но есть утверждение идеала жизни. В финале романа, когда возрождается 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...».

Критика долго и много спорила 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 для обоих путей. Да это и не имеет принципиального значения, ибо в финале романа утверждается то, что составляет суть гуманистической философии главного героя романа, автора, народа, человечества в XX веке: «под холодным солнцем» сияет огромный мир, продолжается жизнь, воплощенная в символической картине ребенка на руках у отца. (Заметим, что образ ребенка как символа вечной жизни присутствовал уже во многих «Донских рассказах» писателя, им завершается «Судьба человека».)

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 запятанная способность к напряженной духовной жизни. Впервые описывая «дюже красивую» Наташу, М. 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, покориw 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 писатель на одной из страниц романа, 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 возроптала.

Долготерпение и однолюбие также отличают 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 похорошела диковинно», лицо «радно 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 довершили 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 М. Шолохова неразрывна с материнством. Характерно, что если в Ягодном Наталья, увидев дочку Аксиньи и Григория, признала свое поражение, то, сама став матерью, она 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 насилие и жестокость. «Ты Бога-то... Бога, сынок, не забывай! — напутствует 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 лишого 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 дерюжку, чтобы не мерз, то штопая одежду. Ненависть настолько чужда Ильиничне, что она единственный раз разгневалась на невестку 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 Григорию 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 мол-

чала. О силе переживания Натальи, о ее гордости говорят не слова, а поступки: в первый раз попытка самоубийства, во второй — нежелание не любимой Григорием иметь от него ребенка.

Почти полная противоположность Наталье — Аксинья. Если корни Натальи уходят 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. Васильев, 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 определенно-го 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».

Эпитет этот исчезает, когда Аксинья становится матерью (теперь у нее «похорошевшие глаза», «уверенно-счастливая осанка»), вновь появляется, когда она, сама потеряв ребенка, уводит Григория от жены и детей, и полностью исчезает в конце романа. Именно теперь Аксинья думает не о себе, а о Григории, проникаясь к нему «почти материнской нежностью». Она пригревает Мишатку, на почве любви к Григорию

сближается с Ильиничной, а после смерти Натальи не только заботится о ее детях, но и сподобливается того, что они начинают называть ее мамой.

Любовь обретает здесь традиционно народное содержание. В душе героини поселяется весна. Мир наполняется для нее новым звучанием, 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 пройдут свой путь «хождения 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 роман 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 — на самом деле река, подобно человеческой истории, полна бурных перекатов, строжней, 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», воссоздает динамику истории. Не случайно у древних бытовало выражение, что

в одну и ту же реку нельзя войти дважды (вода уже новая). С другой стороны, это все же не иная река, а та же, 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. Не случайно, завершая вторую книгу романа. М. 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».

Прочитайте гл. VI седьмой части и гл. I восьмой части романа и объясните, какую роль играют в них описания природы. Выпишите авторские лирические отступления из гл. XIX и XXIV седьмой части романа и объясните их функцию в созданной М. Шолоховым космологической картине мира.

Девять лет (с весны 1912-го по весну 1921-го) 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 М. 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 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.

Вопросы для повторения

1. Дайте все толкования названия романа.

2. Покажите, в чем видит М. Шолохов сильные и слабые стороны красного и белого движений. Какова его собственная позиция? Свои выводы подтвердите текстом романа.

3. Какие точки зрения на трагедию Григория Мелехова существовали в литературоведении? А в чем видите вы трагедию главного героя романа?

4. Каков жизненный идеал Григория? Разделяет ли автор эту позицию своего героя?

5. Можно ли говорить о том, что в образе Григория Мелехова воплотился русский национальный характер? Если да, то какие черты этого характера вы бы назвали? Если нет, то почему?

6. В чем смысл финала романа и как он соотносится с особенностями художественного мира писателя?

7. Какие черты русского национального характера воплощают в себе Ильинична, Наталья, Аксинья? Найдите в русской классической литературе женские образы, несущие в себе черты героинь Шолохова.

Рассказ «Судьба человека»

Само появление этого рассказа в газете «Правда» на рубеже 1956 и 1957 годов, в номерах от 31 декабря и 2 января было значимым. Вызовом прежним временам стало уже название рассказа: слово «судьба» считалось нежелательным, поскольку, как тогда считалось, отдавало мистицизмом, ведь за ним скрываются представления о предначертанности жизненного пути человека, о власти над ним роковых обстоятельств. Сама мысль о возможности существования провидения или рока противоречила официальному «человек — кузнец своего счастья», «хозяин своей судьбы». Недовольство некоторых критиков вызвало и то, что главным героем повести Шолохов выбрал не убежденного коммуниста или прославленного героя, а простого работягу, обычного человека — «как все», к тому же с «подпорченной» биографией, — прошедшего немецкий плен. Таких, как он, тогда официально считали предателями, амнистированными (но не реабилитированными!) лишь в 1953 году.

Однако название рассказа «Судьба человека», имя героя, скорее приобщавшее его к народной массе, нежели выделявшее из нее, жизненный путь Андрея Соколова, вместивший в себя, кажется, больше, чем по силам вынести одному человеку, — все это задавало два полюса этого произведения. На одном из полюсов речь идет о трагической судьбе конкретной личности, человеческой единицы — и в этом было знамение того времени, когда литература наконец получила возможность от изображения подвигов масс обратиться к запечатлению судеб отдельных людей на войне. На другом же полюсе рассказа — 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 М. Шолохова как о «рассказе-эпопее» (Л. Якименко). Каждый момент личной истории Андрея Соколова, каждый поворот его судьбы, воспринимаясь как глубоко индивидуальное, одновременно проецируются на историю, на судьбу родного ему народа, неотъемлемой частью которого он является.

Довоенная жизнь Андрея лишена каких-то высоких свершений или подвигов; зато она пронизана чувством обычного человеческого счастья, ибо в основе ее — исконные представления русского народа о любви, семье, долге человека. Жена, дети, любимая работа, дом — вот ценности, которые определили собой духовный космос героя, воспитали в нем чувства ответственности за тех, кто рядом с ним. Сцена прощания Андрея, уходящего на фронт, с домом, с семьей — одна из самых драматичных в рассказе. О нравственной чистоте такого героя свидетельствует его высочайшая совесть: Андрей пытается найти свою вину в том, что из-за рокового стечения обстоятельств погибла его семья, казнится, что не понял прощального плача жены, и даже в трагической гибели сына, кажется, готов себя упрекнуть. Однако нет никакой вины Андрея в том, что неумолимый «рок событий» приносит ему несчастье за несчастьем, как нет вины его и в том, что, контуженный взрывом, в мае 1942 года попадает он в плен к немцам.

Особое место в рассказе занимает эпизод в церкви, в которой вместе с другими военнопленными оказался Андрей Соколов. Снесенный снарядами купол храма, ставшего тюрьмой для пленников, — емкий образ тех разрушений, что принес на Русь XX век. Происходящее в нем дает особый смысл всей жизни солдата. Четыре героя в этом эпизоде воплощают в себе четыре варианта возможного поведения человека в обстоятельствах, над которыми он не властен. Предпочитает погибнуть, нежели пойти на малейшую уступку об-

стоятельствам, истово верующий солдат-христианин, несколько став причиной гибели еще четырех человек. И, поведая звериную философию «умри ты сегодня, а я завтра», пытается купить себе жизнь ценой жизни другого человека предатель Крыжнев. Безропотно ожидает решения своей участи его взводный-коммунист, так и не сумев по-доброму уговорить Крыжнева не выдавать его. Этим трем героям в рассказе противостоит четвертый — военврач, вопреки всему пытающийся облегчить раненым их страдания. Жизненная позиция этого военврача — в самых немислимых обстоятельствах оставаться верным себе и своему призванию — это и позиция Соколова, поэтому завершается эпизод в церкви решительным поступком главного героя: Андрей убивает предателя и спасает жизнь взводному. Убийство человека нелегко дается ему, к тому же Крыжнев — первый, кого Соколов убил; однако предатель сам обрек себя на гибель тем, что противопоставил свою жизнь чужим в тот момент, когда только в единении с другими людьми возможно спасение.

Не раз Андрея Соколова сберегала в жизни его способность терпеливо сносить удары судьбы, не смиряясь с обстоятельствами, но принимая их как неизбежность, чтобы в следующий момент нанести судьбе ответный удар, — способность, коренящаяся в глубоком убеждении солдата: «На то ты и мужчина, на то ты и солдат, чтобы все вытерпеть, все снести, если к этому нужда позвала». Но главное, что позволяло ему выстоять, — в любых обстоятельствах он не отступался от лица, сохраняя достоинство русского человека, русского солдата, что всегда вызывало уважение даже у врагов. Особенно показательна здесь сцена психологического поединка Соколова с лагерфюрером Мюллером, из которого Андрей вышел с честью, не умоляя врага о пощаде, но и не задирая его безрассудно. Не случайно многие исследователи проводят параллель между этим эпизодом и тем событием, в честь которого так самонадеянно пируют немцы, — Сталинградской битвой, отмечая, что в обоих случаях именно Русский солдат оказался победителем.

Страшная весть о гибели жены и детей, встретившая Соколова по возвращении из плена, смерть сына, настигшая солдата в последний день войны, — новые удары судьбы поразили Соколова в самое сердце, на которое и так выпало с излишком: «Мои невыплаканные слезы, видно, на сердце засохли. Может, поэтому оно так и болит?.. Похоронил я в чужой, немецкой земле последнюю свою радость и надежду, ударила батарея моего сына, провожая своего командира в последний путь, и словно что-то во мне оборвалось... Приехал я в свою часть сам не свой». Автор знает, что, каким бы мужественным ни был человек, такие удары не проходят для него бесследно, поэтому и поражают рассказчика глаза Андрея: «Я сбоку взглянул на него, и мне стало что-то не по себе... Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть? Вот такие глаза были у моего случайного собеседника». Подобный портрет резко контрастирует с официально принятым в то время оптимизмом в изображении вернувшихся с войны солдат. Разве что знаменитое стихотворение А. Исаковского «Враги сожгли родную хату...» держит ту же, взятую Шолоховым, трагическую ноту.

Бездетные родители, овдовевшие супруги, сироты-дети — страшная участь многих и многих людей тех лет. Разрушены семьи — то, что в романе М. Шолохова «Тихий Дон» еще являлось последним и единственным прибежищем для искалеченных войной душ. В тех страшных катаклизмах, которые принес с собой человечеству XX век, родство по крови перестало быть надежной связующей нитью между людьми, как связывало оно в «Тихом Доне» даже врагов — семьи Мелеховых, Коршуновых и Кошевых. На смену кровному родству у Шолохова приходит родство по несчастью, родство по сиротству, потребности в любви и в опоре друг в друге. Мальчик-сирота, подобранный Соколовым у чайной, не просто заменяет Андрею сына — становится его сыном, единственным смыслом искалеченной жизни. Недаром обрамляет рассказ Шолохова 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 вечности жизни, о том, что пока жива в человеке способность любить, народ бессмертен.

Задание для самостоятельной работы

«Впишите» рассказ «Судьба человека» в художественный мир М. Шолохова (концепция мира и человека XX века: выбор героя и его эволюция; роль пейзажа в кольцевой композиции рассказа; мотив ребенка; голос автора, язык героя и автора).

Задания и вопросы для самостоятельной работы

- 1. Прочитайте рассказ М. Шолохова «Чужая кровь».*
- 2. Как в сюжете рассказа проявляется шолоховская концепция трагического XX века?*
- 3. Какие черты русского национального характера воплотились в образе деда Гаврилы и как они переданы в авторских описаниях?*
- 4. Как разрешается конфликт деда Гаврилы и Николая Косых? Классовый или общечеловеческий характер носит идея рассказа? Попробуйте ее сформулировать.*
- 5. Как проявляется реализм писателя в финале рассказа?*
- 6. Какие поэтические образы использует писатель при описании земли?*

Темы сочинений

- 1. Шолоховская концепция мира и человека XX века (на материале «Донских рассказов» и «Судьбы человека» или эпосе «Тихий Дон»).*
- 2. Изображение русского народного характера в творчестве М. Шолохова (на материале любых произведений по выбору).*
- 3. Трагедия Григория Мелехова.*
- 4. Женские образы в эпосе «Тихий Дон».*

5. *Природа и ее функции в произведениях М. Шолохова (на материале любых произведений по выбору).*

6. *Художественное решение темы судьбы в рассказе «Судьба человека».*

7. *Толстовские традиции в творчестве М. Шолохова (на материале любых произведений по выбору).*

8. *Реализм М. Шолохова (на материале любых произведений по выбору).*

Рекомендуемая литература

► *Бирюков Ф.* Художественные открытия Михаила Шолохова. — М., 1976.

Одно из первых исследований, рассматривающее творчество писателя с точки зрения народной крестьянской морали и общечеловеческих ценностей. Подробно раскрыт народный взгляд на войну, проводимый писателем во всех его книгах.

► *Д* <Томашевская И.>* Стремя «Тихого Дона» (Загадки романа). — Paris, 1974.

Работа И. Н. Томашевской, изданная за границей под псевдонимом с предисловием А. Солженицына, содержит попытку доказать принадлежность «Тихого Дона» как минимум двум авторам (Ф. Крюкову и М. Шолохову). При большой спорности этой концепции в книге есть чрезвычайно интересные частные наблюдения над художественным миром романа (с. 90—148).

► *Минакова А. М.* Поэтический космос М. А. Шолохова: О мифологизме в эпике М. А. Шолохова. — М., 1992.

В работе прослеживается роль шолоховских мифологем земли и космоса в контексте русского фольклора и литературы XIX—XX вв.

► *Осипов В.* Тайная жизнь Михаила Шолохова. — М., 1995.

Документальный рассказ о крайне непростых отношениях М. Шолохова с властью.

► *Сатарова Л. Г.* Человек и природа в романе М. Шолохова «Тихий Дон». — Воронеж, 1989.

В книге рассматривается художественно-философская концепция мира и человека, в решении которой едва ли не главная роль принадлежит природе.

Сиволов Г. Михаил Шолохов: Страницы биографии. — Ростов-на-Дону, 1995.

Книга подробно рассказывает о происхождении семьи Шолоховых, о юности писателя. Приводится обширная информация по истории донского казачества, прототипам донских рассказов и «Тихого Дона».

Хватов А. Художественный мир Шолохова, 3-е изд. — М., 1978.

Герои «Донских рассказов», «Тихого Дона», «Поднятой целины» и др. произведений характеризуются как типичные русские национального характера.

Хьетсо Г., Густавссон С., Бекеман Б., Гил С. Кто написал «Тихий Дон»? — М., 1989.

Известные скандинавские слависты исследовали на компьютере тексты Ф. Крюкова и М. Шолохова и в отличие от И. Томашевской пришли к выводу о принадлежности «Тихого Дона» перу М. Шолохова.

БОРИС ПАСТЕРНАК

(1890—1960)



Биография поэта

Б. Л. Пастернак — один из крупнейших лириков XX столетия, поэт, создавший поэтический язык, позволивший ему выразить тончайшие оттенки чувства и особое ощущение родства человека с природой, которая рождает впечатление полноты бытия. Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», синтезировавший эпическое и лирическое начала, воспроизвел духовную силу и подвиг русского интеллигента, сумевшего сохранить в трагических испытаниях XX столетия свой внутренний мир.

Борис Леонидович Пастернак родился 30 января 1890 года в Москве, в семье, принадлежавшей к русской художественной элите. Его отец, Леонид Осипович Пастернак, был известным художником, живописцем, профессором Училища живописи, ваяния и зодчества. Он — автор иллюстраций к роману Л. Н. Толстого «Воскресение», которые печатались одновременно с первой публикацией романа в журнале «Нива» в 1899 году, а в 1900 году были выставлены в русском павильоне Всемирной выставки в Париже и отмечены медалью. Мать Бориса Пастернака,

Розалия Исидоровна Кауфман, была талантливой пианисткой. В доме родителей собирался цвет русской творческой интеллигенции. Здесь бывали художники Серов, Врубель, Ге, Коровин, композитор Скрябин, профессора Московской консерватории, устраивали домашние концерты. Десятилетним мальчиком на пороге XX века он явственно ощутил приближение перемен: «С наступлением нового века на моей детской памяти мановением волшебного жезла все преобразилось», — писал Пастернак.

Общественная атмосфера была насыщена предчувствием неизбежных социальных потрясений, ощущалось приближение революции. Впечатления этих лет позднее проявились в поэме Пастернака «Девятьсот пятый год», в которой со свойственной его творчеству особенностью эпическая тема воплотилась в ряде взволнованных лирических монологов, полных приметami конкретного быта, дающими почти осязаемое представление о жизненном укладе московской интеллигенции на фоне грозных событий истории:

Мне четырнадцать лет.
Вхутемас
Еще — школа ваянья.
В том крыле, где рабфак,
Наверху,
Мастерская отца. <...>

Это — дебри зимы.
С декабря воцаряются лампы.
Порт-Артур уже сдан,
Но идут в океан крейсера,
Шлют войска,
Ждут эскадр,
И на старое зданье почтамта
Смотрят сумерки...

На углу Поварской улицы располагалась Московская пятая гимназия, в которой Пастернак учился с августа 1901 года по июнь 1908-го и которую закончил с золотой медалью. В этот период он пережил одно из самых сильных жизненных впечатлений: зна-

комство со Скрябиным и увлечение музыкой, которая лишь по случайному стечению обстоятельств не стала его профессией. Летом 1908 года Пастернак был принят на юридический факультет Императорского Московского университета, а в следующем году по его просьбе был переведен на философское отделение историко-филологического факультета. Именно здесь Пастернак серьезно заинтересовался новой философией и весной 1912 года отправился в Германию, в знаменитый Марбургский университет, в котором преподавал известный философ профессор Коген и где будущий поэт изучал философию в течение летнего семестра. Улица в Марбурге, на которой находился дом, где жил Пастернак летом 1912 года, названа теперь его именем, а на доме укреплена мемориальная доска с надписью: «Борис Леонидович Пастернак 1890—1960. Нобелевский лауреат 1958 года. Студент философского факультета в Марбурге, 1912 год».

Летом следующего года, живя на подмосковной даче, Пастернак отдался поэтической стихии и почувствовал, что он уже не дилетант в поэзии, о чем сам вспоминал сорок с лишним лет спустя: «Я читал Тютчева и впервые в жизни писал стихи не в виде редкого исключения, а часто и постоянно, как занимаются живописью или пишут музыку».

Тогда же окончательно определилось призвание Бориса Пастернака. Свою первую книгу «Близнец в тучах» он выпустил в 1914 году.

Спустя 30 лет Пастернак собирался писать статью о Блоке и напротив строк поэта

Темно в комнатах и душно —
Выйди ночью — ночью звездной,
Полюбуйся равнодушно,
Как сердца горят над бездной

сделал пометку: «Отсюда пошел «Близнец в тучах». Сердца и спутники». Имя Блока в этом контексте возникает конечно же не случайно. Ведь он был не просто признанным лидером символизма, а властителем дум. «С Блоком прошли и провели свою молодость я и часть моих сверстников», — вспоминал впоследствии

Пастернак. Но символизм как литературное направление в это время переживал кризис, зато активно заявили о себе литературные направления, противостоявшие ему, — акмеизм и футуризм. К одной из футуристических группировок под названием «Центрифуга», представлявшую умеренное крыло этого литературного направления, и примкнул Пастернак. Кроме него в это объединение входили такие известные поэты, как Н. Асеев и С. Бобров.

Безусловно, отношения Пастернака с футуризмом — это прежде всего его отношения с Маяковским. История их изложена в «Охранной грамоте». Произведения Маяковского 1913—1914 годов и сама личность поэта произвели колоссальное впечатление на Пастернака. Он был потрясен после их первой встречи. Но, как заметил Пастернак, «любви без рубцов и жертв не бывает». Постепенно начался его отход от футуристических группировок и от самого Маяковского — вплоть до окончательного разрыва. Уже на склоне лет Пастернак писал: «Я не понимал его пропагандистского усердия, внедрения себя и товарищей силою в общественном сознании, компанейства, артельщины, подчинения голосу злободневности».

История взаимоотношений Пастернака и Маяковского интересна не только как страница истории русской культуры и литературы XX века, но и тем, что в ней отразились взгляды Пастернака на искусство, утверждавшего, что «всякая стадность — прибежище неодаренности». Poleмикой с эстетическими представлениями того времени, и в частности с эстетическими представлениями, характерными для ЛЕФа, выглядят высказывания из тогдашней статьи Пастернака «Несколько положений»: «Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно — губка.

Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться.

Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия».

Эти мысли поэта подтверждаются его творчеством. Так, в стихотворении из цикла «Весна» (1914) читаем:

Поэзия! Греческой губкой в присосках
Будь ты, и меж зелени клейкой
Тебя б положил я на мокрую доску
Зеленой садовой скамейки.

Расти себе пышные брыжи и фигмы,
Вбирай облака и овраги,
А ночью, поэзия, я тебя выжму
Во здравие жадной бумаги.

Уже в этом стихотворении, опубликованном в 1917 году, проявился особый характер образа природы в поэзии Пастернака. Перед нами не просто литературный пейзаж в привычном смысле этого слова и не просто прием олицетворения, когда неодушевленные предметы наделяются свойствами одушевленных. У Пастернака природа, природные явления не просто наделены свойствами живых существ по воле человека, но обладают ими, одушевлены сами по себе. Таков лес, подающий весной крепнущие реплики, таков и мужающий парк. Традиционная метафора весеннего пробуждения природы не просто слегка изменена для выражения оригинального поэтического видения, при котором все равно объектом изображения оставался бы человек. Природа у Пастернака наделена свойствами равноправного с поэтом субъекта, который становится действующим лицом, а не пассивным предметом описания. Не взгляд поэта — движитель лирического сюжета, а самодвижение природы — равноправной собеседницы лирического героя, которая сама становится лирическим героем. Очень образно об этом сказала М. Цветаева: «До Пастернака природа давалась через человека. У Пастернака природа — без человека, человек присутствует в ней лишь постольку, поскольку она выражена его, человека, словами. Всякий поэт может отождествить себя, скажем, с деревом. Пастернак себя деревом ощущает. Природа словно превратила его в дерево, сделала его

деревом, чтобы его человеческий ствол шумел на ее, природы, лад».

Прочтите стихотворение «Плачущий сад» и найдите в нем те же приемы, создания образа природы, что и в стихотворении «Весна»; как вам кажется, права ли Марина Цветаева в своей оценке?

Стихотворение «Плачущий сад» вошло в третью книгу Пастернака «Сестра моя — жизнь», которая увидела свет в 1922 году. После ее выхода о Пастернаке заговорили как об одном из крупнейших современных поэтов. О. Мандельштам поставил ее в ряд русской классической поэзии, отмечая: «Стихи Пастернака почитать — горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны от туберкулеза». Но раздавались голоса и других критиков, которые обвиняли Пастернака в оторванности от жизни и страхе перед ней на основании цитаты из стихотворения «Про эти стихи»:

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Выход каждого поэтического сборника Пастернака знаменовал собой очередной этап его творческого пути. После «Сестры моей — жизни» такими ключевыми стали книги «Темы и вариации» (1923), «Второе рождение» (1934), «На ранних поездах» (1943). В тяжелые 30-е годы и в начале 40-х, когда в его поэтическом творчестве наступил вынужденный перерыв, он особенно много занимался переводами. Переводил Шекспира, Верлена, других европейских поэтов, а также стихи поэтов Грузии, культура которой духовно была ему близка. Высшим достижением Пастернака на этой ниве стал перевод трагедии Гёте «Фауст».

Весной 1955 года в обновившейся духовной атмосфере в стране Гослитиздат предложил поэту выпустить сборник стихотворений. В это время Пастернак работал над романом «Доктор Живаго», и выход сбор-

ника затянулся. Однако зимой 1956 года он начал подготовку книги избранных стихотворений и в качестве предисловия к ней написал автобиографический очерк «Люди и положения». Подготавливаемый сборник получил название «Когда разгуляется». Отчетливо слышна в нем тема обновления, весны, что стало во многом образным отражением происходивших в стране перемен. Особенно ярко она представлена в таких стихотворениях, как «Весна в лесу», «Когда разгуляется», «За поворотом», «Все сбылось». В стихотворении, давшем название сборнику, обнаруживаем знакомый нам образ природы:

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

Такое единство мироощущения и поэтической картины мира закономерно. Об этом Пастернак писал еще в цикле «Волны» (1931), вошедшем в сборник «Второе рождение»:

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

Здесь начало той эстетики, которая с особенной силой проявится в последнем стихотворном сборнике, так и не вышедшем при жизни поэта. Свообразным поэтическим манифестом стало стихотворение, которое должно было по замыслу Пастернака открывать книгу:

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.

До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины.

Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья.

Итогом творческих поисков Пастернака в области художественной прозы стал роман «Доктор Живаго», написанный в послевоенное десятилетие (1945—1955). Поэт попытался «воплотить свое понимание времени и жизни в большой прозаической форме». Он признавался в одном из писем, что хочет дать в романе «исторический образ России за последнее сорокапятилетие». «Эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое. <...> Атмосфера вещи — мое христианство...» — писал он.

Начало работы над романом было омрачено ухудшением общего духовного климата в стране. В августе 1946 года последовало пресловутое постановление ЦК партии о журналах «Звезда» и «Ленинград», которое сломало судьбу М. Зощенко и надолго лишило А. Ахматову возможности печататься. Надежды на либерализацию политического режима в стране, которые присутствовали в обществе после победы над фашизмом, не сбылись. За постановлением о журналах последовали аналогичные постановления о драматических театрах и кино. Начались нападки и на Пастернака, которого стали обвинять в отрыве от народа и неприятии коммунистической идеологии. А. Фадеев, генеральный секретарь Союза писателей СССР, прямо называл поэзию Пастернака безыдейной и аполитичной, утверждал, что она «не может служить идеалом для наследников великой русской поэзии».

Не обращая внимания на травлю, как будто презирая прямую опасность, Пастернак продолжал работать над романом и читал друзьям законченные фрагменты из него.

Он долго искал название для своего романа и только весной 1948-го остановился, наконец, на «Докторе Живаго». Параллельно с прозаическим текстом писались стихотворения Юрия Живаго, составившие последнюю, семнадцатую часть романа. Работая над ро-

маном, Пастернак пережил творческий взлет, подобный тому, какой он испытал летом 1917 года, когда писал поэтическую книгу «Сестра моя — жизнь». 10 декабря 1955 года роман был закончен, о чем Пастернак сообщил в письме к В. Т. Шаламову: «Я окончил роман, исполнил долг, завещанный от Бога». Так словами пушкинского Пимена охарактеризовал он свой многолетний труд.

Сразу после завершения работы над романом Пастернак отдал рукопись в редакции журналов «Новый мир» и «Знамя». «Новым миром» роман был отвергнут, а в письме редколлегии, подписанном Б. Агаповым, Б. Лавреневым, К. Фединым, К. Симоновым и А. Кривицким, говорилось: «Как люди, стоящие на позиции, прямо противоположной Вашей, мы, естественно, считаем, что о публикации Вашего романа на страницах журнала «Новый мир» не может быть и речи». В этом письме-рецензии утверждалось, что Пастернак в романе искажил историческую роль Октябрьской революции, которая, согласно его концепции, «не только не имела положительного значения в истории нашего народа и человечества, но, наоборот, не принесла ничего, кроме зла и несчастья».

В мае 1956 года Пастернак передал для ознакомления экземпляр рукописи романа сотруднику итальянского радио в Москве Серджио д'Анджело. Серджио Анджело отдал его миланскому издателю Дж. Фельтринелли, который сообщил автору, что намерен издать роман на итальянском языке и ищет переводчика. Пастернак дал согласие на издание, но просил, чтобы оно не появилось ранее советского: в противном случае ситуация станет для него трагической. 7 января 1957 года Пастернак подписал договор с Гослитиздатом о публикации романа. Однако в России он увидел свет более чем через тридцать лет. Благодаря Фельтринелли роман Пастернака читали в Италии, Германии, Швеции, Англии, Франции — во всех странах Западной Европы.

23 октября 1958 года Пастернаку была присуждена Нобелевская премия по литературе «за выдающиеся достижения в современной лирической поэзии и на

традиционном поприще великой русской прозы». Советские власти потребовали от Пастернака отказа от премии, угрожая в противном случае начать кампанию по обвинению поэта в предательстве. Пастернак решительно отказался от предложенного ему позорного поведения, и расплата не заставила себя ждать. В «Литературной газете» была опубликована статья под названием «Провокационная вылазка международной реакции», в которой утверждалось, что внимание западных издателей к роману привлекла его антинародность и «дух ненависти и презрения к простому человеку». Кульминацией травли поэта стало общее собрание писателей Москвы, на котором Пастернак был исключен из Союза писателей СССР. В этой обстановке Пастернак вынужден был отказаться от премии и послал секретарю Нобелевского комитета Андерсу Эстерлингу телеграмму: «В связи со значением, которое придает Вашей награде то общество, к которому я принадлежу, я должен отказаться от присужденного мне незаслуженного отличия. Прошу Вас не принять с обидой мой добровольный отказ». Свои чувства по этому поводу Пастернак выразил в стихотворении «Нобелевская премия»:

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу хода нет...

Что же сделал я за пакость,
Я убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над красой земли моей.

Но и так, почти у гроба,
Верю я, придет пора —
Силу подлости и злобы
Одолеет дух добра.

Слова о гробе оказались пророческими. Противостояние стало невыносимым для поэта. 30 мая 1960 года Борис Пастернак скончался. Земная жизнь поэта завершилась, начиналась — вечная.

Художественный мир поэта

Одна из отличительных черт художественной системы Пастернака — *метафорическая насыщенность* стихотворений. При этом метафора у него и сама по себе необычна, и выполняет необычную роль. Она не похожа на традиционные поэтические метафоры. Возьмем для примера стихотворение «Весна» (1918) из сборника «Темы и вариации»:

Весна, я с улицы, где тополь удивлен,
Где даль пугается, где дом упасть боится,
Где воздух синь, как узелок с бельем
У выписавшегося из больницы.

Где вечер пуст, как прерванный рассказ,
Оставленный звездой без продолженья
К недоуменью тысяч шумных глаз,
Бездонных и лишенных выраженья.

Пугающаяся даль и боящийся упасть дом в этом стихотворении словно испытывают те же чувства, что и лирический герой. Традиционная метафора весны как пробуждения природы преобразована здесь, как бы насыщена бытовыми подробностями: не пробуждение, а выздоровление, выход из больницы, даже воздух стал синим, окрасившись от больничного узелка пациента. И сразу иначе выглядит привычная весенняя синева: она становится хрупкой и зябкой. Ощущение человека передается не путем описания его чувств, а путем отождествления его с природой с помощью метафорических средств. Таким образом, метафора у Пастернака не просто прием изобразительности. Она как бы восстанавливает единство мира в его целостности, собирает разрозненные детали, демонстрирует взаимопроникновение предметов и явлений друг в друга. «Мне хочется домой, в огромность / Квартир, наводящей грусть. / Войду, сниму пальто, опомнюсь, / Огнями улиц озарюсь. // Перегородок тонкоробость / Пройду насквозь, пройду, как свет. / Пройду, как образ входит в образ, / И как предмет считает предмет».

Взаимопроникающие образы и предметы — источник пастернаковской метафоры, выполняющей великую работу по восстановлению единства материального и духовного мира. Для поэта метафора не художественный прием, а единственно возможное для человека средство преодолеть ограниченность творческих сил, определенную рамками жизни, противоречие между его недолговечностью и огромностью стоящих перед ним задач. Метафоры восстанавливают единство человека с окружающим его миром в широком смысле этого слова, превращая окружающую обстановку не просто в пейзаж, но в цельную картину мироздания:

Как были те выходы в степь хороши!
Безбрежная степь, как марина.
Вздыхает ковыль, шуршат камыши,
И плавает плач комариный.
<...>

Тенистая полночь стоит у пути,
На шлях навалилась звездами,
И через дорогу за тын перейти
Нельзя, не топча мирозданья.

(«Степь», 1917)

В поэтическом мире Пастернака особое место занимает *лирический герой*, образ поэта, который создается в стихах. Поэзия таких современников Пастернака, как Маяковский, Цветаева, Есенин, строилась на том, что в центре находилась фигура самого автора, чей лирический и страстный монолог заключал в себе его переживания, чувства, а творчество в целом — претворенный в поэтическое слово рассказ о собственной судьбе. Такое понимание лирики, когда образ автора — лирическое «я» — становился главным критерием и мерилom ценности окружающего мира, было выработано романтической традицией XIX и начала XX века. Дань этой традиции отдал и Пастернак в своей первой книге «Блинец в тучах», но период такого понимания поэзии у него был кратковременным.

Пастернак отказывается от этой традиции, делая мир самоценным вне зависимости от его взаимоотношений с лирическим героем. Такая *невыделенность лирического героя*, его «растворенность» в окружающем мире создается в поэзии Пастернака не только с помощью метафоры, но и с помощью *звуковой организации стиха*. Звуковой строй также выявляет единство поэта и вселенной, восстанавливает целостность бытия, становясь образным выражением единства разрозненных предметов и явлений, внешнего мира и лирического героя. В уже цитированном стихотворении «Весна» такой характер поэтической звукописи был замечен: «Лес стянут по горлу петлею пернатых/ Гортаней, как буйвол арканом,/ И стонет в сетях, как стенает в сонатах/ Стальной гладиатор органа». Звуковое сходство слов, относящихся к разным смысловым рядам, рождает представление о взаимосвязи разных сторон бытия, их взаимопересечении, подобно тому, как «образ входит в образ».

Прочтите стихотворение «Слома весла» и попробуйте найти в нем сходные явления и объяснить их.

Чаще всего такими соположенными вещами в стихах Пастернака оказываются человек и природа, точнее, окружающий мир во всей его полноте, включающий в себя и самые обыденные проявления жизни: «По стене сбежали стрелки. / Час похож на таракана. / Брось, к чему швырять тарелки, / Бить тревогу, бить стаканы? <...> Все еще нам лес — передней. / Лунный жар за елью — печью, / Все, как стираный передник, / Туча сохнет и лепечет. // И когда к колодцу рвется / Смерч тоски, то мимоходом / Буря хвалит домоводство. / Что тебе еще угодно?» («*Mein Liebchen, was willst du noch mehr*», 1917).

Такое новое соотношение человека и мира рождало и новое понимание *происхождения и задач искусства*, поэзии. В эстетике Пастернака искусство отнюдь не призвано отображать жизнь, описывать ее, рассказывать о событиях, о душевных переживаниях поэта, но, являясь эквивалентом жизни, выражает ее, беря

ней свое начало. Таким образом, искусство для Пастернака — орган речи самой жизни. Своеобразным эстетическим манифестом поэта стало стихотворение «Поэзия» (1922):

Поэзия, я буду клясться
Тобой и кончу, прохрипев:
Ты не осанка сладкогласца,
Ты — лето с местом в третьем классе,
Ты — пригород, а не припев.
<...>

Поэзия, когда под краном
Пустой, как цинк ведра, трюизм,
То и тогда струя сохранна,
Тетрадь подставлена, — струись!

Оригинальность художественного образа возникает, по мысли Пастернака, не тогда, когда он не похож на образы других художников, а тогда, когда он соответствует действительности. Это и есть художественный реализм в понимании Пастернака, который он представлял не в виде какого-то направления в искусстве, но как «особый градус» самого искусства, как «высшую ступень авторской точности». Такой реализм он противопоставлял романтизму, в распоряжении которого «ходульный пафос, ложная глубина и наигранная умильность...».

В одном из своих самых известных стихотворений «Ночь» (1956) он писал:

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты — вечности заложник
У времени в плену.

Вечность и время постоянно присутствуют в стихах Пастернака, по-разному выявляя себя в поэтическом слове, как бы сообщая стилистическому облику слова еще и философское содержание. В этом отношении очень показательным стихотворением «Земля» из романа «Доктор Живаго»:

В московские особняки
Врывается весна нахрапом.

Выпархивает моль за шкапом
И ползает по летним шляпам,
И прячут шубы в сундуки.

По деревянным антресолям
Стоят цветочные горшки
С левкоем и желтофиолем,
И дышат комнаты привольем,
И пахнут пылью чердаки.

<...>

Зачем же плачет даль в тумане
И горько пахнет перегной?
На то ведь и мое призванье,
Чтоб не скучали расстоянья,
Чтобы за городской гранью
Земле не тосковать одной.

Для этого весной ранней
Со мною сходятся друзья,
И наши вечера — прощанья,
Пирушки наши — завещанья,
Чтоб тайная струя страданья
Согрела холод бытия.

Весна, врывающаяся «нахрапом» в московские особняки, выпархивающая моль и цветочные горшки — все это принадлежит времени, как и другие черты и приметы конкретного быта, осененного присутствием бытия, исполненного тайного страданья. Совмещение в пределах одного стихотворения столь *разноплановой в стилистическом отношении лексики* преследовало не только цель расширения словарного состава поэзии, обогащения его с помощью нетрадиционных стилистических пластов. Оно было нужно прежде всего для сопряжения различных планов: быта и бытия. Потому не избегает Пастернак и *разговорного синтаксиса*, максимально сближая поэтическую речь с речью обыденной, но так, что в обыденности начинает проявляться ее подлинный смысл и значение, начинает проступать вечность.

Скорее всего, эти особенности диктовались Пастернаку его отношением к бытовой стороне жизни, уважением к простому физическому труду, что противо-

речило привычным представлениям о поэте-небожителе, которого не касается житейская проза.

Прочтите стихотворение «Опять весна» и найдите в нем аналогичные примеры.

Не чужда лирике Пастернака и прямая постановка философских проблем смысла жизни и назначения человека. «Для поэзии необходима философия, — считал поэт. — Не как система отвлеченных понятий и формул, а как форма разумения жизни. <...> Без философии поэзия мельчает, превращается в очерк или же фельетон. В ней появляется натуральность, зачастую искаженная оценками преходящего дня».

Поэтической декларацией подобного отношения к поэзии стало стихотворение «Во всем мне хочется дойти/До самой сути...». Но и решая, казалось бы, самые отвлеченные философские вопросы, Пастернак все равно строит произведение на образе, а не на логических формулах. Предельно конкретные вещи, те, что окружают человека ежеминутно, — входя в стихотворение, получают образное воплощение и становятся олицетворением вечных истин. Обыденное в лирике Пастернака обнажает присутствие значительного и вечного, о чем постоянно свидетельствует искусство, рождаясь из самой жизни. Почти с осязаемой наглядностью это выражено в его стихотворении «Иней» (1941).

Художественное своеобразие романа «Доктор Живаго»

Роман «Доктор Живаго» едва ли не самое загадочное произведение русской литературы XX века. И загадочность его в первую очередь заключается в том, что к нему неприменим инструментальный анализ традиционного романа в том виде, в котором он существовал в XIX и XX веках. Если подходить к роману с этими мерками, то сразу обнаружится то, что принято называть в таких случаях «авторским произволом». Например, сюжетные ходы, которые могут показаться искусственными и натянутыми: якобы случайные

встречи героев как раз в те мгновения, когда это необходимо автору; благоприятное для автора развитие событий, которые совершаются не в силу внутренней закономерности, как это обстоит в традиционном романе, когда автор якобы не властен над поведением своего героя, а по желанию самого автора; многочисленные совпадения и т. п. Но дело в том, что к роману Пастернака и нельзя подходить со сложившимися канонами и стереотипами.

Совпадение будет только одно: частная судьба призвана дать представление о закономерном, но сами эти закономерности понимаются совсем не так, как это было принято ранее, когда человек рассматривался прежде всего как явление социальное и судьбой своей должен был являть непреодолимое действие социально-исторических законов. С этой точки зрения судьба Юрия Андреевича Живаго, да и любого персонажа романа, никаких закономерностей нам не демонстрирует, а скорее, наоборот, утверждает *торжество частного, индивидуального над общим и общепринятым*. Роман написан не о том, как складывается жизнь человека под влиянием исторических событий, вольным или невольным участником которых он оказался, а «об участии человека в истории». В заметке «Что такое человек?» Пастернак конкретизировал свое понимание истории: «Но бытие, на мой взгляд, — бытие историческое, человек не поселенед какой-либо географической точки. Годы и столетия — вот что служит ему местностью, страной, пространством. Он обитатель времени». Другими словами, не то важно, что с человеком произойдет, а то, какое место он изберет в происходящем.

Найдите сцену боя красных партизан с наступающими белыми частями. Как она соотносится с вышесказанным? Как вы понимаете эту сцену, какова ее роль в формировании отношения Юрия Андреевича к происходящему?

Человек живет в истории, и потому истории в романе придана самостоятельность бытия, ей сообщен творческий характер, или, как указывал автор: «...»

романе имеется попытка представить весь ход событий, фактов и происшествий как движущееся целое, как развивающееся, проходящее, проносщееся, прокитывающееся вдохновение, как если бы действительность сама имела свободу и выбор и сочиняла саму себя...» Следовательно, человек и история — равно-великие и равноправные начала, обладающие способностью к творчеству, к сотворению себя, и поэтому противоестественны попытки человека перекроить историю и жизнь по своему разумению, приводящие только к страданиям и гибели жизни. Но история в то же время входит в роман и образами, определяющими символическое значение того или иного конкретно-исторического явления в культуре народа.

Вспомните, какое значение приобрел образ дороги вообще и железной дороги в частности в русской литературе. Найдите в романе все эпизоды, в которых действие разворачивается на железной дороге. Каков смысл этих эпизодов помимо биографического значения в жизни персонажей?

Таким образом, можно сказать, что главной темой романа становится тема «человек и история», только само историческое бытие человека автор понимает по-своему, развертывая в художественной ткани романа собственную философию истории, доверяя ее высказать дяде главного героя, Н. Н. Веденяпину. По словам Пастернака, такого философского течения, которое представляет в романе Веденяпин, не существовало в России в начале XX столетия, а он просто перевернул ему свои мысли, что, в свою очередь, роднит «Доктора Живаго» с таким произведением, как «Война и мир».

Вспомните, что говорит об истории Николай Николаевич Веденяпин.

Вообще русская литература входит в роман Пастернака широко и различными способами. Так, если при-смотреться, драматическая раздвоенность героя, его любовь к двум женщинам одновременно напоминает нам судьбу главного персонажа еще одного знамени-

того романа (*вспомните, в каком романе перед главным персонажем стоит такой же мучительный выбор*), так же как и постепенное угасание жизни героя и его семейная жизнь с простой женщиной вызывает в памяти образ героя знаменитого романа (*вспомните какого*). Подобных примеров скрытых реминисценций из русской литературы в романе множество; их можно обнаружить на самых разных уровнях художественной организации текста. Посредством романа Пастернак создает синтетический образ русской культуры, подвергающейся испытаниям, но не могущей быть уничтоженной, а значит — культуры бессмертной и, следовательно, являющейся формой самой жизни. Столь же бессмертна в романе и природа. На ее фоне совершаются все события как частной жизни, так и гигантских исторических катаклизмов.

Найдите в романе фрагменты, в которых рассказам о событиях предшествовали бы описания природы, и проследите, как соотносятся эти элементы композиции.

Главный герой романа не случайно представлен поэтом даже в большей степени, чем врачом. Мы помним, что художник, поэт для Пастернака — это «вечности заложник у времени в плену». Значит, его взгляд на исторические события — это взгляд с точки зрения вечности. Он может поддаться искушению и принять временное за проявление вечного. (*Сравните первую реакцию доктора Живаго на октябрьские события 1917 года и его слова о них, которые он говорит Ливерю Микулицыну. О чем это свидетельствует?*) В уже приводившемся стихотворении «Быть знаменитым некрасиво», написанном вскоре после окончания работы над романом, о поэте сказано, что он «...должен ни единой долькой / не отступаться от лица...». Только духовно независимый человек в любых обстоятельствах способен остаться самим собой, «не отступаться от лица» под давлением любых обстоятельств. Дабы сохранить свое лицо, Юрий Живаго как бы выходит из игры, не принимает сторону ни одного из враждующих лагерей.

Кто из персонажей в романе является духовным антагонистом Юрия Живаго и каков художественный смысл этой антитезы?

Свидетельство Юрия Живаго о своем времени и о себе — это стихи, которые были найдены в его бумагах после его смерти. В романе они выделены в отдельную часть. Перед нами не просто небольшой сборник стихотворений, но цельная книга, имеющая собственную строго продуманную композицию. Открывается она стихотворением о Гамлете, который в мировой культуре стал образом, символизирующим раздумья над характером собственной эпохи. «Гамлет» Шекспира — один из шедевров переводческого искусства Пастернака. Одно из важнейших изречений принца датского в пастернаковском переводе звучит так: «Порвалась дней связующая нить. / Как мне обрывки их соединить!» Гамлету Юрий Живаго вкладывает в уста слова Иисуса Христа из молитвы в Гефсиманском саду, в которой он просит Отца своего об избавлении его от чаши страданий.

Завершается эта поэтическая книга стихотворением, которое так и называется — «Гефсиманский сад». В нем звучат слова Христа, обращенные к апостолу Петру, защищавшему мечом Иисуса от тех, кто пришел его схватить и предать мучительной смерти. Он говорит, что «Спор нельзя решать железом»; и потому Иисус приказывает Петру: «Вложи свой меч на место, человек». Перед нами, в сущности, оценка Юрием Живаго тех событий, которые происходят в его стране и во всем мире. Это отказ «железу», оружию в возможности решить исторический спор, установить истину. И в этом же стихотворении присутствует мотив добровольного самопожертвования во имя искупления человеческих страданий и мотив будущего Воскресения. Таким образом, открывается книга стихотворений темой предстоящих страданий и сознанием их неизбежности, а заканчивается темой добровольного их принятия и искупительной жертвы. Центральным же образом книги (и книги стихотворений Юрия Живаго, и книги Пастернака о Юрии Живаго)

становится образ горящей свечи из стихотворения «Зимняя ночь», той свечи, с которой начался Юрий Живаго как поэт.

Образ свечи имеет в христианской символике особое значение. Обращаясь к своим ученикам в Нагорной проповеди, Христос говорит: «Вы свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы. И, зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме. Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца вашего небесного». Книга стихотворений Юрия Живаго — это его духовная биография, соотнесенная с его земной жизнью, и его «образ мира, в слове явленный».

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. «Я не могу представить, как можно писать стихи и не любить Блока», — сказал в споре с поэтом Н. Заболоцким Б. Пастернак. На примере двух трех стихотворений Пастернака покажите его любовь к своему великому предшественнику, их внутреннюю связь.

2. Прочитайте стихотворение Б. Пастернака «Ожившая фреска», написанное в годы Великой Отечественной войны, в 1944 году. Проанализируйте его. В чем своеобразие раскрытия патриотической темы в этом стихотворении?

3. Перечитайте стихотворения из сборника «Сестра моя — жизнь». Под влиянием какого великого русского поэта написаны эти стихи? Докажите свое мнение примерами.

4. Д. С. Лихачев сказал по поводу романа «Доктор Живаго», что Пастернак и в прозе остается лириком. Докажите на двух-трех примерах, что в романе перед нами «проза поэта».

5. Прочитайте главу 4, часть 11 второго тома романа «Доктор Живаго». Какое значение имеет эта сцена для раскрытия характера главного героя и идейного смысла романа? С какими стихотворениями Юрия Живаго перекликается этот эпизод?

Темы сочинений

1. «Ты вечности заложник у времени в плену» (лирический герой Б. Пастернака).
2. Идеал поэта в творчестве Б. Пастернака.
3. Философские мотивы лирики Б. Пастернака.
4. «Когда любит поэт, влюбляется Бог неприкаянный» (тема любви и творчества в поэзии Б. Пастернака).
5. Природа в лирике Б. Пастернака.
6. Единство «нравственного и физического мира» в творчестве Б. Пастернака.
7. «Я весь мир заставил плакать над судьбой страны моей» (по роману «Доктор Живаго»).
8. Авторская позиция и способы ее выражения в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго».
9. Интеллигенция и революция в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго».
10. «Во всем мне хочется дойти до самой сути».

Рекомендуемая литература

- ▶ Агеносов В. В. и др. Литература народов России. — М., 1995. — С. 206—220.
Глава «Вечности заложник у времени в плену...» посвящена анализу романа «Доктор Живаго».
- ▶ Альфонсов В. Поэзия Пастернака. — Л., 1990.
Исследование лирической системы Б. Пастернака в ее историческом движении с привлечением материала практически всех основных книг поэта.
- ▶ Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. — Т. 7.
Исторический очерк русской поэзии 1917—1922 гг. с определением места различных поэтических школ и группировок и места Пастернака среди футуристов.
- ▶ Воспоминания о Борисе Пастернаке. — М., 1993.
Книга построена как на печатных источниках, так и на архивных материалах и представляет свод большого числа из имеющихся на сегодняшний день воспоминаний людей, знавших Б. Пастернака и общавшихся с ним.
- ▶ Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. — М., 1989.

Фундаментальная подборка документальных материалов о жизни и творчестве писателя, содержащая рассказы о становлении Б. Пастернака как поэта, творческой истории основных книг поэта, его дружеском и литературном окружении, а также характеристику своеобразия художественного мира Пастернака.

► *Тынянов Ю. Н.* Промежуток // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.

Характеристика школ в русской поэзии первой половины 20-х годов и творческого облика некоторых поэтов с определением основной специфики их поэтических систем. Отдельная глава посвящена поэтике Б. Пастернака и образной системе его лирики.

► *Цветаева М.* Эпос и лирика современной России // Соч.: В 2 т. — М., 1980. — Т. 2.

Статья-эссе о двух поэтах — Пастернаке и Маяковском, творчество которых Цветаева считала самым ярким воплощением эпического и лирического начал в русской поэзии 20-х годов.

ПОСЛЕВОЕННАЯ ПОЭЗИЯ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (И. Елагин и Н. Моршен)



Вторая мировая война вызвала новый поток русских эмигрантов. Это были военнопленные, справедливо опасавшиеся возвращения домой; молодые люди, вывезенные с оккупированных фашистами территорий в Германию в качестве дешевой рабочей силы; наконец, люди сознательно вставшие на путь борьбы с советским тоталитаризмом. Во второй волне русской эмиграции было немало таких, кто посвятил себя литературному творчеству. Среди них поэты Иван Елагин, Дмитрий Кленовский, Ольга Анстей, Валентина Синкевич, поэты и прозаики отец и сын Марченко (взявшие себе соответственно псевдонимы Николай Нароков и Николай Моршен), Сергей Максимов, Владимир Марков, Борис Филиппов, прозаики Леонид Ржевский, Владимир Юрасов, Борис Ширяев и многие другие. Их книги еще только начинают возвращаться на родину.

По единодушному мнению критики большой вклад в развитие русской литературы внесли поэты второй волны русской эмиграции. В первую очередь Иван Елагин (1918—1987) и Николай Моршен (род. 1917). Оба они родом с Украины. В годы войны оказались в Германии, после войны — в США. На долю обоих выпало все, что пережило большинство эмигрантов тех лет. Ивану Бенедиктовичу Елагину (его настоящая фамилия Матвеев), прежде чем он стал профессором в

колледже Мидлсбери и в Питсбургском университете, автором стихотворных сборников «Отсветы ночные» (1963), «Дракон на крыше» (1973), «В зале Вселенной» (1982), «Избранное» и «Под созвездием Топора» (1976), «Тяжелые звезды» (1986), пришлось зарабатывать на жизнь в стекольной мастерской, уборщиком в ресторане. Николай Николаевич Моршен (Марченко) до того, как стал преподавателем русского языка в школе военных переводчиков в Монтерее и выпустил книги «Тюлень» (1959), «Двоеточие» (1967), «Эхо и зеркало» (1979) и «Собрание стихов» (1996), был разнорабочим, трудился на небольшой верфи, на автозаводе.

В эмиграции поэтам надо было прежде всего освободиться от давящей атмосферы прежней жизни. Именно поэтому почти все они начинали с политических стихов, часто даже сатирических. Иван Елагин в стихотворении «Амнистия» проклинает убийц своего отца, ему же принадлежат «Политические фельетоны в стихах. 1952—1959» (Мюнхен, 1959). Николай Моршен в стихотворениях «Тюлень» и «Вечером 7 ноября», вошедших в его первый сборник, противопоставляет человека тоталитарному обществу.

Однако с годами от социальных тем они переходили к более объективному и философски глубокому изображению реальности и своих переживаний.

Это видно даже из сопоставлений названий сборников. У И. Елагина: социально-биографическое «По дороге туда» (1947, 1953) сменяется философским «В зале Вселенной» (1982). У Н. Моршена социологизированный «Тюлень» (1959) вытесняется космологическим «Эхом и зеркалом» и лирико-философским «Умолкшим жаворонком».

Первые книги И. Елагина — приговор своей эпохе и своему времени:

Поле в рубцах дорог:
Танки прошли по полю.
Запертое в острог
Рвущееся на волю —
Ты, мое столетие!
(«Бомбы истошный крик...»)

В образной системе этого стихотворения переплелись знаки войны и репрессий. Война присутствует во многих произведениях поэта:

А рядом бой. Полнеба задымил.
Он повествует нам высоким слогом
О родине. И трупы по дорогам
Напрасно дожидаются могил.
(«Осунувшись, и сгорбясь, и унизясь...»)

Через все творчество И. Елагина проходит и образ отца:

Ночь. За папиросой папироса,
Пепельница дыбится, как еж.
Может быть, с последнего допроса
Под стеной последнею встаешь?
<...>
Сколько раз я звал тебя на помощь, —
Подойди, согрей своим плечом.
Может быть, меня уже не помнишь?
Мертвые не помнят ни о чем.
(Поэма «Звезды»)

В последующем творчестве поэта тема войны уступит место теме ужаса цивилизации. Разрывы снарядов заменит канонада джаза, а сгоревшие танк и мост — небоскребы огромного города:

Небоскребы упрятались в марево.
Зажигали огни самолеты.
В отдалении сумрак вымарывал
Городского пейзажа длинноты...

И опять, не звана и не прошена,
Тень моя обозначилась рядом,
И скользит удлиненно и скошенно
По ночным мостовым и фасадам...

Эти кубы, параллелепипеды
И углы, и бетонные плиты!
Тень! С тобой из орбиты мы выбиты,
Тень! В чужую орбиту мы вбиты.
(«Небоскребы упрятались в марево...»)

Еще более остро есенинское чувство страха перед городом, ощущение апокалипсиса от гула машин, грохота музыки ощущается в стихотворении «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.

Поэт сравнивает себя с винтиком дьявольской машины, которая тащит его в бездну, где уже нет нормальных человеческих чувств, нет ничего:

Послушай, я все скажу без утайки.
Я жертва какой-то дьявольской пайки.
Послушай, что-то во мне заменя,
В меня вкрутили какие-то гайки,
Что-то вмонтировали в меня.
И отключили от Божьего мира
Душу мою — моего пассажира.

Послушай, я скоро прибором стану,
Уже я почти что не человек.
В орбиты мне вставили по экрану,
И я уже не увижу поляну,
Я не увижу звезды и снег...

Они мне сердце хотят из пластмассы
Вставить и вынуть сердце мое.
(«Послушай, я все скажу без утайки ...»)

Елагин охотно пользуется сюрреалистическими образами, помогающими передать ему абсурдность мира, ужас бытия:

Кругом какие-то темные пашни —
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 название книги «Дракон на крыше». Сказочный дракон сравнивается с вертолетами на крыше небоскреба. Он «сгреб девчонку», надсмеялся над своим былым победителем святым Георгием, назвав идеалы болтовней.

Картины «хаоса Божьего экспромта» И. Елагин перемежал поэтическими рассказами о силе жизни. Этому способствовали 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 запивухой, и эпохой смеха.

И вот с этой-то эпохой
Я по свету трюхаю —
Если плохо — с хлебной крохой,
Хорошо — с краюхой!

Так рождается тема противопоставленности человека эпохе, некоего эскапизма:

Я времени не попутчик!
В потоках его шипучих
Плыву вперекор ему.

Поэт уверен, что «написано строго / Было мне на роду, / Что торжественно в ногу / Я ни с кем не пойду» («Сам я толком не знаю...»).

Тема поэта и поэзии занимает одно из ведущих мест в творчестве И. Елагина. Сочинение стихов он сравнивает с «полетом с нераскрывшимся парашютом». Осознание трагической участи русского поэта усиливается у Елагина горечью «беженства», невоз-

возможностью иметь широкого читателя, необходимо, стью переводить его стихи на английский. Именно об этом одно из самых ярких стихотворений «Довольно, я лгать себе больше не в силах», передающее состояние поэта, держащего в руках перевод своих стихов, которые выглядят мертвыми «в переводе / На жесткий и сжатый английский язык».

Критики русского зарубежья отмечали умение поэта давать живописные, почти графически точные картины природы, передающие тончайшие душевные построения лирического героя:

Снова дождь затеял стирку
Крыш, деревьев, кирпичей.
Дни ложатся под копирку
Антрацитовых ночей
(«Снова дождь затеял стирку...»)

Ветки голы. Месяц тонок.
Поздней осени пора.
Ветер плачет, как ребенок,
В люльке каменной двора
(«Ветки голы. Месяц тонок...»)

В стихах поэта 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».

Уже в первых своих стихах поэт чувствовал себя демиургом, свободно управлявшим луной, землей, звездами, закатом, ветром: «Я золотой закат переплавляю в слитки»; «Я не знаю, где выпросить краску, чтоб ветер выкрасить». Это чувство усилилось в позднем творчестве поэта. Сборник «В зале Вселенной» открывается стихотворением «На площадях тацуют и казнят», где поэт приглашает читателя в «театр своей души».

Разъятость, расщепленность современного человека поэт стремится преодолеть красотой, эскапизм уступает место погруженности в жизнь. «И мне теперь от красоты не спится // Как не спалось когда-то

от тоски», — скажет И. Елагин в стихотворении «Проходит жизнь своим путем обычным...».

...незачем жалеть о том, что тратим,
О том, что каждый миг мы отдаем
Садам, дроздам, друзьям, стихам, объятьям.
Что временем за красоту мы платим,
Пока нам вечность не построит дом.

(«Огни горят оранжево, багрово...»)

В стихотворении «Завещание» поэт оставляет наследникам «все звезды от первой до последней»; «все прогремевшие бури роялей, // Все косые дожди смычков»; «Все фантазии, все капризы, // Все иллюзии, все мечты», «всю прохладу летних сумерек»; «все путешествия кругосветные, // Все дороги небес и земли»; «все сигналы планет последних...».

В последние годы жизни в творчестве И. Елагина все чаще звучит тема России. Наибольшую известность получило стихотворение «Мне незнакома горечь ностальгии»:

Мне незнакома горечь ностальгии.
Мне нравится чужая сторона.
Из всей, давно оставленной — России
Мне не хватает русского окна.

Оно мне вспоминается доньше,
Когда в душе становится темно —
Окно с большим крестом посередине,
Вечернее горящее окно.

На каком принципе основана композиция стихотворения? Какую Россию вспоминает и любит поэт? Как ритмика стихотворения способствует передаче авторского настроения? Какие особенности поэзии И. Елагина, отмеченные выше, прослеживаются в этом произведении писателя?

Горечь ностальгии и страх перед своим временем практически незнакомы другому крупному поэту послевоенной эмиграции Николаю Моршенину, в свое время написавшему вполне автобиографические строки:

Он прожил мало: только сорок лет.
В таких словах ни слова правды нет.
Он прожил две войны, переворот,
Три голода, четыре смены власти,
Шесть государств, две настоящих страсти.
Считать на годы — будет лет пятьсот.

Через все его творчество проходит мысль о противостоянии фатуму, смерти. Ему чужда свойственная некоторым русским поэтам первой парижской эмиграции поэтизация смерти: «А ты, бедняк, я вижу, заново // Поешь о том, что мы умрем». (*«Ответ на ноту»*.)

Уже в сборнике «Тюлень», несмотря на неостывшую ненависть поэта ко многому в минувшем, все чаще звучит мысль о том, что

...надо лишь перешагнуть,
Чтоб плыть и плыть, захлебываясь в звездах.
(*«Напрасно я со страхом суеверным...»*)

Лирический герой Моршена призывает пойти 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», один 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: // «Счастлив, кто посетил сей мир // В его минуте ро-ко-вые...»

Верный своему принципу рассматривать все явления в развитии, Н. Моршен ведет сам с собой спор

смерти и бессмертия, о соотношении смертного человека с вечным космосом. Он понимает, что от смерти не убежишь «хоть круть, хоть верть», что «нахлынет смерть из темноты» («Осенний жалуется норд»). Но тут же на примере Елены Келлер (слепоглухонемой девушки, сумевшей преодолеть свою неполноценность) утверждает, что можно «свой перешагнуть предел» («Разговор о Елене Келлер»).

Мир природы в стихах Н. Моршена прекрасен, полон волшебства и загадок:

Пока
Мы цепенеем над учебником,
Природа ходит ходуном,
Беременная словолшебником,
Каким-то логиколдуном.
(«Поэтический мутант»)

В этом стихотворении проявляется характерное для поэта создание из привычных слов *неологизмов*.

Восхищение природой не мешает Н. Моршену видеть противоречивость мироздания, диалектику добра и зла, составляющих единство мира.

В небытии есть быть,
А в глухоте есть ухо,
В любить таится бить,
В аду — кусочек духа.
(«Диалексика природы»)

Название стихотворения «Диалексика природы» (вместо привычного «диалектика») позволяет увидеть еще одну характерную особенность поэзии Н. Моршена. Он убежден, что *слово* таит в себе скрытый смысл явления, а задача поэта обнажить этот смысл. Природа, утверждает Моршен в триптихе «Недоумь-Слово-Заумь» — полу-поэт, она создает «недоумь»; поэт, подобно Богу, создает Слово, позволяющее раскрыть тайну мира (возникает «заумь», т. е. то, что за пределами ума).

Даже расположение букв в слове, по Моршену, несет в себе скрытый смысл, одно и то же понятие, охарактеризованное разными словами, может приобрести противоположный смысл:

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.

Прочитированное стихотворение «Поиски счастья», интересно еще и своим графическим построением — прием, также характерный для поэзии Н. Моршена.

В одном из последних своих творений, рассказав о внезапно умолкнувшем на высокой ноте жаворонке, поэт писал:

Так умолкнуть бы и мне —
На воздушной вертикали
В достижимой вышине.

Не сползать с зенита чтобы,
А кончину встретить в лоб
Песней самой высшей пробы,
Самой чистой... Хорошо б!

Поздние стихи поэта свидетельствуют о том, что возраст не мешает ему создавать произведения «самой высшей пробы». Это «О звездах», и «Поэт в Америке», и «Пять стихотворений с эпитафиями». В первом из них поэт обратился к взбудоражившей мир проблеме клонирования и предложил свое толкование этого открытия человечества. Эпитафией к стихотворению взята цитата из «Символа веры»: *«Чаю воскресения мертвых / И жизни будущего века»*. Нерифмованный белый стих первых строф переходит в рифмованный финал-вопрос:

В тот день,
Когда мы клонируем

Мертворожденного младенца,
Что это будет?

Рождение близнеца?
Воскресение из мертвых?
Первый шаг человека к бессмертию?
Или: и то, и другое, и третье?

На подступах к тому, что обещал Христос,
Пришла пора спросить у будущего века:
Бессмертье или смерть — вот в этом весь вопрос;
К чему иль ни к чему бессмертье человеку?

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 вопросов, восклицаний.

Живая жизнь передается у поэта *олицетворениями* и *метафорами*: «месяц — мамонт со светящимся клыком», «тростник отточен словно сабля», «уходит осень по тропинке», «оставляют метели свою канитель», «земля под дождем от страха мякла», «ручей — поэт подпочвенный», «галки вьются, как слова», «закат, сраженный на бегу, окровавил сосульки», «парчой тропу одели огнелистые дубы», «клены перелистывали многотомный свод небес».

Стремление раскрыть диалектику явлений, заставить звучать заново привычные слова приводит поэта (и чем дальше, тем больше) к разделению слов на слоги или образованию необычных новых словосочетаний (свое-волье; под-снежник, чаро-действие, благо-даря, оче-видным и т. п.) или к образованию необычных словосочетаний (не водопад — а водокап, не травостой — а травояг; зима в снежливости; на елочке снеговоздики, снеголочки, снеграфика, снеготика). Чувство радости, света обеспечивают стиху Моршена и виртуозные рифмы, и фонетические повторы внутри одной строки или строфы.

Задания и вопросы для самостоятельной работы

1. Прочитайте в Хрестоматии поэму И. Елагина «Звезды».

2. Какие из названных самим И. Елагиным тем его творчества (гражданственность, беженская тема, темы ахматовского «реквиема», ужаса перед машинной цивилизацией, урбанистическая фантастика, эскапизм, раздвоенность души, искусство) воплотились в поэме?

3. Как соединяет поэт космическое и земное?

4. Выпишите использованные поэтом образы и расскажите, каким видится ему мир. Можно ли рассматривать поэму как богоборческую?

5. Какое место занимает в поэме образ звезд?

6. Проанализируйте рифмы и ритмику поэмы и покажите, как форма помогает раскрыть трагическое содержание.

7. Сравните поэму со стихотворением «Ты сказал мне, что я под счастливой родился звездой...», опубликованным в двухтомнике поэта.

* * *

1. Прочитайте в Хрестоматии стихотворение Н. Моршенина «Белым по белому» и покажите, как образованы слова «снежновости», «снеголым-голо», «стежка снежладкая, сугробкая», «снегалочки следы», «дубы снежголые, снежногие», «снегвоздики, снегопочки», «снеграфика, снеготика». Объясните, зачем поэт создал эти неологизмы и как они передают поэзию зимы.

2. Проанализируйте стихотворение Н. Моршенина «В начале, в середине, в конце»:

Поэзия кончается не там,
Где изоцряют подражанья
И звуки льют с водою пополам
В припадке стихонедержанья.

Поэзия кончается не там,
Где стих берут за деньги (и за горло),
Где курят опиум (и фимиам),
Где от стыда в зобу дыханье сперло.

Кончается она, где свет поблек,
Где слов не слышно человеческих,
Где пожелтел последний стебелек,
Последний отзвенел кузнечик.

Где сотни лет никто не ворковал,
Не бляял, не мычал, не кукурекал,
Где перемалывает океанский вал
Столпотворение молекул.

Они ликуя в пенный бьют там-там,
Двойной спиралью геной завиваются —
Поэзия кончается лишь там,
Где вновь она, по сути, начинается.

Себя являя в поиСках — чего?
Ловя преданья гоЛоса — какого?
Она вливает в хаОс волшебство,
Водой живой взвиВая вещество,
Она и хаос претвОряет в СЛОВО.

3. Что понимает автор под поэзией? Какой поэтический прием использован в последней строфе стихотворения? Докажите, что акростих играет здесь содержательную роль.

Темы сочинений

1. Человек и XX столетие в лирике И. Елагина.
2. Тема поэта в творчестве И. Елагина.
3. Своеобразие художественных образов И. Елагина.
4. Философские мотивы в поэзии Н. Моршена.
5. Тема поэта и поэзии в творчестве Н. Моршена.
6. Цель и смысл словотворчества Н. Моршена.

Рекомендуемая литература

- Елагин И. Собр. соч.: В 2 т. / Сост., подготовка текста, вступ. ст., примечания Е. В. Витковского. — М., 1988. Наиболее полное издание сочинений И. Елагина. Вступительная статья дает достаточно полное представление о пути писателя.

► *Моршен Н.* Собрание стихов. — Berkeley, 1996.

Наиболее полное издание стихов поэта. Дана краткая биография поэта и сведения о первых публикациях стихотворений, не входивших в сборники.

► *Моршен Н.* <Подборка стихов> // Новый мир. — 1989. — № 9.

В публикацию вошли стихотворения Моршена «Волчья верность», «В отходящем, уже холодеющем дне...», «Я свободен, как бродяга...», «Иванушка», «Русская сирень», «Повисла ива у обрыва...».

► *Моршен Н.* <Подборка стихов> // Вернуться в Россию стихами...: 200 поэтов эмиграции. Антология / Сост. В. Крейд. — М., 1995.

В книгу вошли два стихотворения поэта: раннее — «Тюлень» и относительно позднее «Многоголосый пересмешник».

► *Моршен Н.* На воздушной вертикали: Стихи // Знамя. — 1999. № 8.

В подборку вошли два философских стихотворения поэта «О звездах» и «Поэт в Америке», а также ряд шуточных произведений поэта.

► *Агеносов В. В.* Литература русского зарубежья. М., 1998.

В книге даны монографические главы о творчестве обоих поэтов.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 60-Х ГОДОВ



Конец 50-х — 60-е годы с легкой руки писателя Ильи Эренбурга получили название «оттепель». В его повести с одноименным названием читаем: «Стоят последние дни зимы. На одной стороне улицы еще мороз (сегодня минус двенадцать), а на другой с сосулек падают громкие капли... до весны уже рукой подать...» Эта пейзажная зарисовка стала метафорой «исторического межсезонья» с его тревогами и ожиданиями, надеждами и разочарованиями. После смерти Сталина в общественном сознании возникло ощущение близких перемен, теперь уже благоприятных. «Привычно поскрипывавшее в медлительном качании колесо истории вдруг сделало первый видимый нам оборот и закрутилось, сверкая спицами, обещающая и нас, молодых, втянуть в свой обод, суля движение, перемены — жизнь», — так передавал настроение тех лет известный «шестидесятник», соратник А. Твардовского по «Новому миру» В. Лакшин.

Изменение общественного климата первыми почувствовали и запечатлели в своих произведениях писатели. Читатели оказались захваченными настоящим лирическим половодьем. «Разговор о лирике» начала ленинградская поэтесса Ольга Берггольц, призывавшая к большей искренности, раскрепощенности поэзии. «Литературная газета» на первой странице первой майского номера за 1953 год опубликовала целую

подборку стихов о любви, нарушив тем самым многолетнюю традицию официального празднования («Стихи к Первомаям / в недавние дни / писал я, / о том и печалься, / что слишком уж громко звучали они / в слишком легко получались», — признавался Е. Ештушенко). В самом факте этой публикации современникам виделся глубокий смысл, начало освобождения от мелочной регламентации, поворот к человеку.

Художники обратились к эзопову языку намеков и иносказаний, уподобляя процессы, происходящие в общественном сознании, явлениям природы.

Пусть молчаливой дремотой
Белые дышат поля,
Неизмеримой работой
Занята снова земля, —

так описывал «оттепель после метели» Н. Заболоцкий. О весеннем ликующем ветре, «о звенящих ручьях, о капелях, сводящих с ума», писал Р. Рождественский, а Б. Окуджава ощущал себя «дежурным по апрелю».

Эта «лирическая метеорология» (по остроумному определению С. Чупринина) захватила и прозу. Замелькали названия «Трудная весна» (В. Овечкин), «Времена года» (В. Панова), «Ранней весной» (Ю. Нагибин). Пейзаж стал формой проявления исповедального начала в произведениях, своеобразным аккомпанементом к раскрытию «истории души человеческой». Например, в рассказе М. Шолохова «Судьба человека» герои встречаются в «первый после зимы по-настоящему теплый день», и образ просыпающейся, вечно обновляющейся природы становится символом торжества жизни, преодоления трагедии, символом негибимого человеческого духа.

Одним из первых произведений, запечатлевших едва обозначившиеся в духовной жизни тенденции, стала уже упоминавшаяся повесть Ильи Эренбурга (1891—1967) «Оттепель» (1954). Для того чтобы лучше понять своеобразие повести И. Эренбурга, вспомним ту ироническую характеристику, которую дали многочисленным произведениям на производственную тему А. Твардовский:

Глядишь, роман, и все в порядке:
Показан метод новой кладки,
Отсталый зам, растущий пред
И в коммунизм идущий дед,
Она и он передовые,
Мотор, запущенный впервые,
Парторг, буран, прорыв, аврал,
Министр в цехах и общий бал...
И все похоже, все подобно
Тому, что есть или может быть,
А в целом — вот как несъедобно,
Что в голос хочется завуть...

В повести Эренбурга тоже есть завод, инженеры, работающие над новыми проектами, даже буран, поваливший наспех построенные бараки... Многие герои связаны с заводом, школой, больницей, колхозом, поэтому проблемы общественные естественно входят в круг их жизненных интересов. Но внимание автора сосредоточено не на вопросах производства, как это было прежде, а на конфликтах нравственно-этических. Человек перестает восприниматься как «винтик», производственная функция. Происходит открытие «маленького мира» обыкновенных человеческих чувств: любви, жалости, страдания, недовольства собой, разочарования, надежды. В произведении настойчиво звучит мотив «оттаявшего сердца», которое после «заморозков» наконец-то забило по-настоящему. Искренность во всем — в отношении к работе, к людям, к семье, к любви, к творчеству — становится важнейшей характеристикой героев, определяющей их нравственную состоятельность. Именно поэтому образы персонажей лишены «опереточного» схематизма.

Нельзя не отметить внимания И. Эренбурга к быту, к деталям повседневной жизни. «Оттепель сердца» привела к тому, что во всей своей значительности открылись обыденные, казалось бы, вещи: «на подоконнике стоит женщина, моет стекла, и синие стекла светятся. Мальчишка ест мороженое. Девушка несет вербу», «с улицы доносятся голоса детей, гудки машин, шум весеннего дня». Все это — голоса самой жизни, которую словно заново открывала литература, пре-

одолевая стереотипное представление о том, что является «главным» и «второстепенным» и как «нужно» изображать советского человека.

В годы «оттепели» все приходилось открывать заново, доказывать и отстаивать. Писатели становились «учителями в школе для взрослых», стремясь преподавать основы не только социальной, но и этической, нравственно-философской и эстетической грамотности.

Насколько сложной была эта просветительская миссия литературы, можно увидеть на примере отношения критики к повести И. Эренбурга. Встреченная вначале доброжелательно как знак новых веяний в искусстве, как открытие новых сфер художественного изображения, повесть довольно скоро стала предметом постоянной критики за «бытовщину» и «абстрактное душеустройство», за «повышенный интерес к одним теневым сторонам жизни» и была признана «огорчительной для нашей литературы неудачей талантливого советского писателя». Так в судьбе повести отразилась противоречивость самой «оттепели».

Пристальное внимание к обыкновенному человеку и его повседневной жизни, к реальным проблемам и конфликтам стало реакцией на засилье «праздничной» литературы, допускавшей лишь одно противоречие — хорошего с лучшим, искусственно создававшей образ идеального героя. Писателям, стремившимся сказать всю правду, сколь бы трудной и неудобной она ни была, пришлось вести нелегкую борьбу за право на всестороннее изображение действительности. И дело не только во внешних факторах (в цензуре, строго следившей за литературными нравами, в окриках официальной критики и следовавших за ними оргвыводах). Невероятно сложным был сам идейный и психологический поворот, который переживал (конечно, в разной степени и по-своему) каждый писатель.

* * *

Первопроходцем новых путей в литературе стала социально-аналитическая проза, возникшая на стыке очерка и собственно художественной литературы. Ис-

следовательское начало, постановка актуальных социальных проблем, достоверность и точность изображений, подтвержденные личным опытом автора, характерны для произведений В. Овечкина, А. Яшина, Ф. Абрамова, В. Тендрякова.

Прочитайте рассказ А. Яшина «Рычаги». Как изображена в произведении жизнь села? Какие социальные и нравственные проблемы решает писатель? В чем сложность ситуации, в которой оказались герои? Обратите внимание, как изменяются их настроение, темы разговоров после «повелительного старушечьего оклика» Марфы в сцене партийного собрания и в финале произведения. Объясните причины этих изменений. Какова роль антитезы в подборе деталей (на улице — шум ветра, далекая девичья песня, в правлении колхоза — голос репродуктора, «случайные плакаты и лозунги» на стенах)? Покажите значение слов-лейтмотивов: «правда», «щепки», «рычаги». Объясните смысл названия произведения. Какова точка зрения автора и как она выражена в рассказе? В чем своеобразие жанра произведения? Почему это рассказ, а не очерк? Официальная критика обвинила А. Яшина в нигилизме, критической направленности изображения жизни и характера героев. Согласны ли вы с этой оценкой? Каково ваше отношение к героям рассказа и авторской позиции?

Соединение опыта очеркового социально-аналитического исследования жизни с достижениями исповедальной прозы, обращенной к внутреннему миру человека, породило в 60—80-е годы феномен «деревенской» прозы, надолго определившей основные направления литературного процесса в целом. Как развивался этот процесс можно проследить на примере творчества Федора Абрамова (1920—1983).

Имя Абрамова стало известно после публикации в 1954 году на страницах журнала «Новый мир» его полемической статьи «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе». Критик покусился на «святая святых» советской литературы — подверг строгому, бес-

пристрастному анализу произведения официально признанных писателей, лауреатов Сталинской премии. Рассматривая романы С. Бабаевского («Кавалер Золотой Звезды»), Г. Николаевой («Жатва») и других авторов, Ф. Абрамов высмеивал «кудрявое однообразие» похожих друг на друга героев, как на подбор писанных красавцев и красавиц, увенчанных наградами.

Абрамов справедливо увидел в этом явления лакированной, бесконфликтной литературы, весьма далекой от действительных проблем, которыми жила деревня, особенно в военные и первые послевоенные годы. Главный критерий Абрамова — требование «правды — и нелицеприятной правды». Такую правду о жизни сам Ф. Абрамов пытался рассказать в своих произведениях.

В 1954 году был опубликован его роман «Братья и сестры», первый в тетралогии, завершённой уже в восьмидесятые годы. В этом романе «дана заповка, взята интонация» (*И. Золотусский*) всей прозы Абрамова.

Его действие происходит на Вологодчине в тяжелейшем 1942 году, когда фашисты подошли к Волге. Все помыслы героев романа подчинены одной цели: помочь фронту. Абстрактное понятие — фронт — для каждого жителя вологодской деревни Пекашино имеет конкретное воплощение в лице сына, отца, мужа, которых они проводили на войну. Кажется, все против человека, даже природа: затяжная холодная весна, засушливое лето, лесные пожары делают невыносимо трудной и без того нелегкую крестьянскую работу, тем более в северных краях. А еще мучительное ожидание писем с фронта, трагедия потери близких, голод, нехватка рабочих рук. В селе остались лишь старики, женщины и дети. Им, сумевшим вынести на своих далеко не могучих плечах все тяготы военного лихолетья, прежде всего русской бабе, открывшей в тылу свой «второй фронт», и посвятил роман Ф. Абрамов.

Роман начинается с лирического отступления автора, напоминающего о традициях Гоголя, которого, по признанию Абрамова, он любил с детства. Позднее писатель не будет прибегать к такой форме открытого

выражения своих чувств, но в первом романе лирические отступления обусловлены искренним восхищением силою духа, стойкостью и трудолюбием земляков. О них к тому времени еще почти ничего не сказала послевоенная литература, и Абрамов считал своим долгом восполнить этот пробел.

В целом произведение написано в эпической объективно-повествовательной манере. В центре романа — «течение повседневности» (Ю. Оклянский), будни пекашинцев, но в условиях, о которых мы сказали выше, любой эпизод, будь то вывоз навоза на поле, сев или сенокос, превращается в настоящее сражение, требующее высшего напряжения сил.

Основное внимание автор уделяет созданию коллективного портрета пекашинцев. Единый, живущий общей судьбой, связанный одной целью, одной волей крестьянский мир, сила которого в этой слитности, нерасколотости, — таков коллективный герой романа Ф. Абрамова. «Люди из последнего помогают друг другу. И такая совесть в народе поднялась — душа у каждого насквозь просвечивает. И заметь: ссоры, дрязги там — ведь почти нет. Ну как бы тебе сказать? Понимаешь, братья и сестры...» — формулирует автор свою мысль словами одного из героев (хотя делает это, надо признать, несколько декларативно).

В выборе названия романа отразились не только реалии времени («Братья и сестры», — обратился к советским людям Сталин, объявляя о начале войны). Очевиден обобщающий, метафорический смысл заглавия, переданный им дух единства, общности, без которого нет народа.

Братья и сестры — это родные люди, одна семья. Так определяется в романе важнейший его аспект: тема семьи, дома как основы жизни человека. Значимость понятия «дом» в народном мировосприятии закреплена в северном говоре: словом «русь» пекашинцы называли свое жилище и место вокруг него, то, что особенно близко, дорого, возделано собственными руками. Именно дом, земля, деревня — это и есть истоки, родина и прародина человека, его Русь. «Наиболее разумные, столетиями проверенные формы бы-

тия», опыт хозяйствования на земле и «гармония под-
ной слитности с общим» стали опорой в суровые
военные годы.

В создании коллективного портрета пекашинецов
важная роль принадлежит массовым сценам, которые
мастерски рисует Абрамов. Это прежде всего эпизоды
коллективного труда, взаимопомощи, соревнования.
«Какую-то секунду все стояли в ожидании, не дыша.
И вдруг в воздухе со свистом сверкнуло лезвие Мар-
финой косы. Сухая, перестоявшаяся на корню трава
целой копной вылетела из-под ее ног. Потом еще
взмах, еще...

Анфиса вся подобралась, отвела в сторону косу и,
приседая, сделала первый взмах.

Некоторое время они шли вплотную. Потом Марфа
обернулась, смерила Анфису презрительным взгля-
дом — и пошла, и пошла отмерять сажени. — Нет, с
Марфой земной бабе не тягаться, — убежденно сказа-
ла Варвара. — Она идет — земля колыхается, а трава,
чего уж, сама со страху клонится.

Тело Анфисы выгибалось дугой. Лукашин, волну-
ясь, заметил, как темными кругами стала мокнуть
рубаха на ее спине. На минуту ей опять удалось при-
близиться к Марфе. И опять Марфа, как палашом,
взметнув косою, ушла вперед».

Приведенный отрывок выявляет еще одну особен-
ность творческой манеры Абрамова. Портрет жителей
деревни, нарисованный писателем, не безлик. Наобо-
рот, экстремальные ситуации, в которых постоянно
оказываются люди, способствуют яркому раскрытию
их характеров. Массовые сцены сочетаются в романе с
поданными крупным планом неповторимыми портре-
тами героев. Вот и в эпизоде, фрагмент которого проци-
тирован выше, перед читателем предстают мужеподоб-
ная неулыбчивая Марфа, с которой трудно тягаться по
выносливости и сноровке; Анфиса Минина, недавно
выбранная односельчанами председателем и сумев-
шая-таки обойти Марфу на покосе; бойкая на язык
модница Варвара, даже на работе не забывавшая обере-
гать свою красоту; Лукашин, напряженное внимание ко-
торого вдруг выдало его тайную любовь к Анфисе...

В построении массовых сцен, во внимании к человеку с «чуждинкой», в использовании приема исповеди, в изображении органической взаимосвязи человека и природы, даже в обрисовке отдельных персонажей произведения ощутимо влияние М. Шолохова.

Постепенно в центр авторского повествования выдвигается история Пряслиных. Это счастливая семья: родители любят друг друга, муж, прозванный в деревне «Ваня-сила», на зависть всем бережет и балует свою куколку-жену Анну, растут дети... Тем сильнее горе, выпавшее на долю семьи: на фронте погиб отец, Анна осталась одна с шестью детьми на руках...

С подлинным мастерством художника-психолога Ф. Абрамов рисует тот внутренний перелом, который переживает четырнадцатилетний сын Пряслиных Михаил, в одночасье повзрослевший после получения похоронки на отца. Вот он смотрит на мать, забывшуюся в тяжелом сне: «Никогда он не задумывался, какая у него мать. Мать как мать — и все тут. А она вот такая — маленькая, худенькая и всхлипывает во сне, как Лизка. А возле нее по обе стороны рассыпанные поленницей ребятишки... Молча, глотая слезы, Мишка переводил взгляд с сестренки на братишек, и тут первый раз в его ребячьем мозгу ворохнулась тоскливая мысль: «Как же без отца будем?..» Плач голодных малышей и вид сломленной горем матери заставил найти ответ на этот вопрос: через два дня Михаил сел во главе стола, не просто заняв пустовавшее место отца, но и взяв на себя по праву старшего заботу о семье, а затем и об односельчанах. Михаил Пряслин станет главным героем последующих романов писателя, объединенных в тетралогия под общим названием «Братья и сестры».

Ф. Абрамов работал над своим первым романом семь лет. В нем отразилась внутренняя эволюция художника, трудное преодоление устоявшихся представлений и литературных схем. В романе еще можно заметить знакомые по другим книгам сюжетные ходы и образы (например, образ секретаря райкома Новожилова или Насти, почти идеальной в своих достоинствах героини, как-то незаметно исчезнувшей со

страниц произведения). Писатель порой уходит от глубокого исследования ситуаций, показывая лишь благополучное их разрешение. Так произошло, например, в сцене соревнования на пахоте. Как смогли измученные люди, пашущие на голодных лошадях, которые останавливаются через каждую сажень, добиться результатов, редких даже для мирного времени, остается вне пределов художественного изображения. В первом романе Абрамова еще не будет показана мучительная трудовая повинность, которую несли крестьяне северной деревни в годы войны, — лесозаготовки (об этом писатель расскажет в следующей книге).

Но, несмотря на издержки открывающего абрамовскую тетралогию романа «Братья и сестры», — это честная книга, воспевающая стойкость русского крестьянина в год «незабываемой страды». Произведения Федора Абрамова дают полное основание говорить о нем как о «человеке — мало сказать талантливом, но честнейшем в своей любви к «истокам», к людям многострадальной северной деревни, вытерпевшим всяческие ущемления и недооценку в меру этой честности». Эти слова принадлежат А. Твардовскому, который был не только для Ф. Абрамова, но и для многих авторов, объединившихся вокруг «Нового мира», наставником, властителем дум, «духовным пастырем».

Характер русского человека в его многообразных и подчас неожиданных проявлениях — главная тема творчества Василия Шукшина (1829—1974). Первый сборник рассказов писателя — «Сельские жители» — вышел в 1963 году, за ним последовали «Там вдали», «Земляки», «Характеры».

Прочитайте рассказ Шукшина «Чудик». Подумайте, почему так названо произведение. Чем отличается главный герой рассказа от остальных персонажей? Можно ли сказать, что это человек примитивный? Докажите свою точку зрения. Обратите внимание на особенности построения произведения, на принципы раскрытия характера героя.

Для чего автор создает многочисленные курьезные ситуации? Как вы понимаете финал рассказа?

«Жена называла его — Чудик. Иногда ласково», — так начинается рассказ Шукшина, давший своим названием точную и образную характеристику любимым героям писателя. В своих произведениях писатель воссоздает традиционный для русской литературы тип «маленького человека», негромкого, негероического, порой даже смешного и нелепого, не отличающегося от окружающих его людей живым умом, совестью. Герои Шукшина остро реагируют на зло и несправедливость, они живут по своим нравственным законам, по велению сердца, а потому нередко непонятны «благоразумному» обывателю. Этой своей непохожестью человек и интересен писателю. Герои Шукшина — по натуре философы, они нередко испытывают неудовлетворенность жизнью, хотя не всегда осознают причину этого чувства. «Никто бы не поверил, но Алеша серьезно вдумывался в жизнь: что в ней за тайна?..» Мотив беспокойства, тоски, скуки часто повторяется в произведениях писателя.

Шукшин показывает своих героев в состоянии душевного дискомфорта, в кризисные моменты, когда характер человека раскрывается особенно ярко. Поэтому рассказы писателя остро драматичны, хотя на первый взгляд непритязательны. Ситуации, нарисованные автором, обыденны, нередко комичны. Чаще всего это бытовые и семейные истории, но за легко узнаваемыми сюжетами скрываются «острейшие схлесты и конфликты», подмеченные Шукшиным. Их истоки — в продолжающемся разрушении особого крестьянского мира с его традиционными обычаями и представлениями, в массовом исходе из деревни. Отрыв от земли, родного дома, болезненные попытки приспособиться в чуждой городской цивилизации, разрыв семейно-родственных связей, одиночество стариков... Мы видим, что писателя интересуют нравственные последствия социальных явлений современной ему действительности.

Мучительно смятение шукшинских героев, однако оно дает толчок к раздумьям, осознанию своего места на земле. «...Я говорю: душа болит? Хорошо. Хорошо! Ты хоть зашевелился, ядрена мать! А то бы тебя с печки не стащить с равнодушием-то душевным», — произносит один из героев рассказа «Верую!». Шукшин-рассказчик ориентируется на нестертую устную речь персонажей, доверяя им самим формулировать собственные мысли о жизни.

Показал писатель и другой тип героев: тех, кто живет лишь заботой о собственном благополучии, о том, чтобы все было «как у людей», кто может походя растоптать достоинство другого человека («Обида», «Постскриптум», «Срезал», «Крепкий мужик»). Конечно, Шукшин не рисовал своих героев какой-то одной краской, он показывал жизнь и человека в самых разных их проявлениях, однако симпатии его явно на стороне тех, кто живет в соответствии с мудрым духовным опытом народа («Письмо», «Заревой дождь», «Как помирал старик»).

Подготовьте самостоятельный анализ одного-двух рассказов Шукшина. Покажите своеобразие конфликта, сочетание драматических и комических элементов, подробно охарактеризуйте главного героя. Обратите особое внимание на построение завязки и финала, объясните их роль в рассказе. Почему, на ваш взгляд, Шукшин широко использует открытые финалы? Каково значение деталей быта? Есть ли в произведениях пейзаж и в чем его особенности? Кто ведет повествование?

«Будь человеком!» — призывает своим творчеством В. Шукшин. «Не пропустил он момент, когда народу захотелось сокровенного, — говорил о Шукшине М. Шолохов. — И он рассказал о простом, негероическом, близком каждому так же просто, негромким голосом, очень доверительно...»

Свое представление о национальном характере выразит в шестидесятые годы А. Солженицын, начало творческой биографии которого связано с «Новым миром». История этого журнала, возглавляемого

А. Твардовским, — это история общественного подъяема надежд, вызванных XX съездом, и их постепенного угасания. Главный редактор и его единомышленники вели ежедневную, изматывающую борьбу за литературу подлинную, талантливую, внутренне свободную. Отстаивать приходилось каждое произведение, каждую строчку, нередко вынужденно идя на компромиссы, чтобы сохранить журнал, дать возможность свободному слову дойти до читателя. Но был и предел уступок — «пока не стыдно». Так борьба за правду в искусстве оказалась связанной не только с утверждением демократических идеалов, но и с нравственными критериями совести, гражданской порядочности, чести.

Здесь нельзя не вспомнить об особом характере литературно-художественных журналов в России. Издавна они были явлением не только литературы, но и общественной жизни, политики, формировали общественные идеалы, служили своеобразным полигоном для испытания тех или иных идей. В годы «оттепели», как и в любой переломный исторический период, роль периодических изданий возросла многократно. Литературные споры нередко были важны не сами по себе, а как аргумент в политической полемике. Не столько художественный текст, его достоинства и недостатки становились предметом обсуждения, сколько тот образ мысли, та политическая тенденция, которых придерживался автор. Этой особой психологией литературных споров тех лет объясняется и нередко кажущаяся сегодня излишней резкость критики, и полная непримиримость противостоящих лагерей.

Резкая поляризация сил — характерная примета «оттепели». Шла открытая и ожесточенная борьба «всех против всех»: «антисталинисты» воевали с «неосталинистами», «реформаторы» с «консерваторами», «дети» с «отцами», «физики» с «лириками», «городские» с «деревенскими», «громкая» поэзия с «тихой»... Значение имел уже тот факт, в каком журнале публиковалось произведение или статья. Авторы и читатели получили возможность выбирать свое литературно-художественное издание, и те, кто при-

соединялся к направлению «Нового мира», «Юности» или альманаха «Литературная Москва», выражавших демократические устремления общества, становился идейным оппонентом консерваторов, знаменем которых стал журнал «Октябрь».

Но противостоянием «новомирцев» и «октябристов» не исчерпывается идейное и творческое многоголосие литературы шестидесятых годов. Было немало известных писателей, не присоединявшихся столь открыто и безоговорочно к какому-то определенному лагерю. Для одних (как, например, для «опальных» А. Ахматовой и Б. Пастернака) была значима уже сама возможность опубликовать произведение. Другие, подобно автору прекрасных лирических рассказов Ю. Казакову, сторонились политики, углубившись в собственное литературное творчество.

Немалые ограничения в свободное развитие литературы вносила необходимость постоянного балансирования на грани дозволенного в печатных выступлениях. Сотрудники «Нового мира» и его главный редактор действовали в строгих рамках существующих законов, использовали приемы легального отстаивания своей позиции (открытые обсуждения, письма, хождения по инстанциям, обращения в «верха»). Это дало повод сначала А. Солженицыну (в книге «Бодался теленок с дубом»), а затем и ряду современных критиков упрекнуть «Новый мир» Твардовского в том, что он вел борьбу, «стоя на коленях», что это была даже и не борьба вовсе, а «копошение малых сил», пытавшихся реформировать систему, вместо того чтобы сокрушить ее основы...

Высказанные мнения отражают в первую очередь идейные расхождения их авторов с «Новым миром», естественно, влияющие и на оценку деятельности журнала. Позицию «Нового мира» достаточно убедительно представили сами его сотрудники и его единомышленники. Опубликованные рабочие тетради А. Твардовского, дневники заместителя главного редактора А. Кондратовича и члена редколлегии журнала В. Лакшина, записные книжки Ф. Абрамова восстанавливают в мельчайших подробностях исторический контекст «от-

тепели» и все более явственно наступающих «заморожков». Они позволяют взглянуть на ситуацию изнутри, увидеть, как журнал Твардовского вел изнурительное единоборство с мощной государственной машиной за настоящую литературу, достойную своих великих предшественников и своего народа.

Важнейший аргумент в споре о вкладе «Нового мира» в историю литературной и общественной мысли — произведения, опубликованные на его страницах, авторы, которым он открыл дорогу в большую литературу. Целое литературное направление шестидесятых годов, названное критикой очерковым, социально-критическим или социально-аналитическим, связано с именем «Нового мира».

Знаменательным событием стала публикация в одиннадцатом номере журнала за 1962 год повести Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Это произведение открыло в литературе большую для общественного сознания периода «оттепели» тему недавнего прошлого страны, связанного с именем Сталина. В контексте антисталинских настроений, стремления к преодолению последствий культа и была прочитана в те годы повесть А. Солженицына. В авторе увидели человека, сказавшего беспощадную правду о запретной стране под названием «архипелаг ГУЛАГ». В то же время некоторые рецензенты выразили сомнение: почему Солженицын избрал своим героем не коммуниста, незаслуженно пострадавшего от репрессий, но оставшегося верным своим идеалам, а простого русского мужика? Но А. Твардовский именно в выборе такого героя, передавшего народную точку зрения на все происходящее, видел особенность Солженицына и его отличие от Достоевского, с которым начинающего автора постоянно сравнивали. «В этой повести народ сам от себя заговорил, язык совершенно натуральный», — отметил С. Маршак. Как «суровую, мужественную, правдивую повесть о тяжком испытании народа», написанную «по долгу своего сердца, с мастерством и тактом большого художника» охарактеризовал книгу Солженицына Г. Бакланов. Так наиболее пронизательными рецензентами была

обозначена глубинная проблематика повести Солженицына, скрытая для многих за его злободневной темой. Общий вывод был единодушным: отныне писать так, словно в литературе не было этого произведения, уже невозможно.

В те годы повесть А. Солженицына расценили как подлинно партийное произведение, написанное в духе XX съезда и помогающее в борьбе с культом и его пережитками. Даже сама публикация повести стала возможной только после того, как Твардовский через помощника первого секретаря обратился к Н. С. Хрущеву, который прочитал произведение и настоял на его выходе в свет. Для автора же было важно не официальное признание, а та, как он говорил, «неплохая распахка общественного сознания», которая стала результатом дискуссий вокруг его произведений.

В то время, когда Солженицына продолжали воспринимать как антисталиниста, он шел дальше к исследованию истоков трагедии, пережитой народом его страны. Здесь начинает обозначаться глубокий водораздел не только между Солженицыным и Твардовским, Солженицыным и «Новым миром», но прежде всего между Солженицыным и уровнем массового сознания, не приемлющего в те годы решения, предложенного писателем.

Постоянное возвращение к проблеме «мы и Сталин» критик Н. Иванова называет «непрекращающейся мукой шестидесятников», а публицист А. Латынина так определяет «кредо детей XX съезда: антисталинизм, вера в социализм, в революционные идеалы». Для них были характерны преимущественное внимание к жертвам репрессий 1937 года, к трагическим судьбам несправедливо осужденных коммунистов, оценка этих событий как нарушения социалистической законности, искажения идеи в историческом процессе и незыблемая вера в идеалы революции. Эту особенность умонастроений периода «оттепели» запечатлела **О. Берггольц**:

И я всю жизнь свою припоминала,
и все припоминала жизнь моя,

Этот пример показывает, как в литературе шестидесятых годов начинает все сильнее звучать тема трудного, мучительного прозрения. «Мы все ходили под Богом, / У Бога под самым боком», — точно передаст открытие, сделанное современниками, Б. Слуцкий.

Одной из форм отторжения культа Сталина стало в годы «оттепели» настойчивое обращение к личности Ленина, к истории революции, которую «шестидесятники» воспринимали как исток, как «время, когда все начиналось. Когда начинались мы» (Ю. Трифонов). Произведения на историко-революционную тему отличала внутренняя полемичность. Так, в противовес утвердившемуся за многие годы представлению о вожде писатели настойчиво подчеркивали в своих произведениях ленинскую простоту, доступность, демократизм, внимание к людям. «Великий Ленин не был богом / И не учил творить богов», — так выразит эту мысль А. Твардовский в поэме «За далью — даль». Н. Погодин, завершая начатую еще в тридцатые годы драматургическую трилогию о Ленине, в пьесе «Третья, патетическая», посвященную последнему периоду жизни Ленина, введет приемы условности и элементы трагедии: человек перед лицом смерти. Каждая сцена пьесы воспринимается как подведение итогов ленинской жизни, как его завещание, как размышление о судьбах революции, о жизни и смерти. В повести Э. Казакевича «Синяя тетрадь» Ленин будет показан не в его звездные часы, не в гуще масс, а в тот период, когда он, вынужденный скрываться в Разливе, работал над книгой «Государство и революция». В основе повести — движение ленинской мысли, ищущей ответ на сложнейшие проблемы времени, устремленной в будущее. Внутренний монолог, поток сознания движет действие произведения, и это едва ли не впервые в литературе на историко-революционную тему.

Необычность этого произведения заключалась и в том, что Ленин дан в сопоставлении с Зиновьевым, тоже скрывавшимся в Разливе. Автор не преминул подчеркнуть нерешительность, растерянность Зиновьева

в противовес самообладанию, бодрости, творческой активности Ленина (это словно подводило читателя к мысли о закономерности последующего выступления Зиновьева с Каменевым против вооруженного восстания и к оценке этого поступка как трусости и неверия в народ, а не как результата идейных расхождений внутри партии). Но знаменательным явлением был уже тот факт, что впервые после сталинских процессов над соратниками Ленина их имена упоминались открыто и без ярлыка «враг народа», что как бы снимало обвинения со всех несправедливо осужденных. Однако заметим, что в те же годы был подвергнут критике рассказ Э. Казакевича «Враги» за «неверное» изображение отношения Ленина к своему бывшему другу, ставшему меньшевиком, Мартову.

К восстановлению справедливости стремился и Ю. Трифонов в документальной повести «Отблеск костра», завершенной в 1966 году. В ней автор воскрешал память о своем отце, Валентине Трифонове, одном из организаторов Красной гвардии, репрессированном в годы культа. Этот глубоко личный мотив определил особую, пронзительную исповедальность произведения. Повесть основана на подлинных документах, и в этом еще одна особенность литературы 60-х годов с ее повышенным стремлением к достоверности в изображении реальных исторических лиц и событий. Литература начинала создавать свою летопись истории, восстанавливая многие «белые пятна» в ее официальной версии.

В произведениях, созданных в годы «оттепели», все большее внимание привлекает не традиционное изображение схватки «двух миров» в революции и Гражданской войне, а внутренние драмы революции, противоречия внутри революционного лагеря, столкновение разных точек зрения и нравственных позиций людей, вовлеченных в историческое действие. Такова, к примеру, основа конфликта в повести П. Нилина «Жестокость» (1956). Уважение и доверие к человеку, борьба за каждого, кто оступился, движет действиями молодого сотрудника угрозыска Венки

Малышева. Гуманистическая позиция героя вступает в противоречие с бессмысленной жестокостью Голубчика, демагогией Якова Узелкова, равнодушием начальника угрозыска. Каждая коллизия произведения открывает какую-то новую грань этого нравственного противостояния, показывает несовместимость людей, которые служат, казалось бы, одному делу.

Отмеченный нами тип конфликта определяет развитие сюжета и в романе С. Залыгина «Соленая Падь» (1967). Два руководителя революционных сил — Мещеряков и Брусенков — искренне преданы идее революции, но понимают по-разному и саму идею, и пути ее осуществления. Недостаточно сказать, что конфликт между героями носит идейный характер. Особое значение приобретает несходство их нравственно-этических представлений, прежде всего отношение к народу и к применению насилия. О позиции Брусенкова многое скажет замечание одного из героев: «...И на своих кровавыми глазами глядит». Органическая связь Мещерякова с людьми, выдвинувшими из своих глубин этого народного вождя, подчеркнута даже в его внешности: «Из-под светлой мерлушковой папахи выбивается волос с рыжинкой, а усики темные. Невысокий, но крепкий, ловкий мужик, а еще — радостный». Этот неожиданный для портрета боевого командира эпитет — «радостный» — в сочетании с «ребячьими» глазами и губами углубляют впечатление о человеке искреннем, чистом.

Критерием, которым оценивается в романе все происходящее, становится отношение народа. Народ здесь не безмолвный зритель, а главный участник событий, от выбора которого зависит исход Гражданской войны, судьба края, всей России. Здесь укрупняется ведущая мысль автора: Гражданская война — это братоубийство.

«Соленая Падь» — это роман-диспут. Мысль стала в произведении стержнем характеров героев и важнейшим приемом создания многоголосого, динамичного образа народа. В том, что в романе «широко дана народная философия революции», видел достоинство произведения С. Залыгина А. Твардовский.

В дискуссиях вокруг «Соленой Пади» взгляд писателя на Гражданскую войну, акцентировка проблем насилия и гуманизма представлялись нарушением конкретно-исторического подхода к прошлому, «опрокидыванием истории», перенесением на эпоху Гражданской войны представлений более позднего времени. Но сопоставление с произведениями, созданными в 20-е годы в России и в эмиграции, показывает, что С. Залыгин на новом этапе развития общества поднимает проблемы, открыто звучавшие в литературе 20-х годов и подспудно — в произведениях «потенной» литературы 30—50-х годов, противостоявшей официальному взгляду на историю.

Одно из таких произведений оказалось в шестидесятые годы в центре внимания всего мира. Это роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», заверченный поэтом в 1955 году. Произведение было издано за границей, а советский читатель знал о нем лишь по опубликованному отрывку и оголтелым выступлениям печати, организовавшей настоящую травлю писателя после присуждения ему в 1958 году Нобелевской премии.

Роман Б. Пастернака был воспринят современной автору критикой в критериях не эстетических, а идеологических и оценен как «нож в спину», «плевок в народ» «под прикрытием обладания эстетическими ценностями», как «возня с боженкой». Это было сказано о произведении, в котором не было открыто выраженного неприятия революции (равно как не могло быть и одобрения ее). Заметим, что в таком подходе к революционной эпохе Пастернак был далеко не одинок. Достаточно вспомнить, к примеру, «Белую гвардию» М. Булгакова, созданную в двадцатые годы. Но в последующие десятилетия, когда были физически уничтожены многие участники революции и Гражданской войны, а документы, восстанавливающие картину эпохи во всей ее сложности, закрыты в спецархивах, утвердилась схема сглаженного, шаблонного, «правильного» летописания, неизменно выражавшего лишь одну, официально допустимую точку зрения на события. Обращение к истории революции в период «оттепели», как уже говорилось, было связано со

стремлением очиститься от искажений революционных идеалов, в правоте которых шестидесятники не сомневались. На этом историческом фоне роман Б. Пастернака вряд ли мог быть рассмотрен только как факт искусства (при всех его очевидных особенностях произведения лирического по типу повествования, философского по характеру поднимаемых проблем).

Тем большее отторжение должны были вызвать произведения, суть которых определяло стремление авторов к полному пересмотру взглядов на революцию, личность Ленина и всю историю советского периода. В спорах «о путях России прежней и о теперешней о ней» (Е. Евтушенко), о противостоянии свободы и насилия, личности и государства писатели пришли не к осуждению Сталина и отдельных искажений социалистических идеалов, а к убеждению в том, что вина за трагедию страны в XX веке лежит на революционной теории и персонально на Ленине, осуществившем трагический эксперимент. Этот подход был заявлен в книгах В. Гроссмана (подспудно в романе «Жизнь и судьба» и открыто-публицистически в повести «Все течет») и А. Солженицына (прежде всего в его программной книге «Архипелаг ГУЛАГ»). Но если произведения Гроссмана не были опубликованы и не участвовали поэтому в литературном процессе, то книги А. Солженицына, напечатанные на Западе, стали фактом литературы и общественной жизни и во многом определили характерное для наших дней понимание «больных вопросов» XX века. Судьба произведений Пастернака и Солженицына наглядно подтверждает особую роль, которую играла литература не столько как фактор эстетический, сколько как явление общественного сознания. В этом и сила литературного процесса «оттепели», и его слабость, связанная с недооценкой эстетической природы искусства.

В начале 60-х годов в центре внимания оказались писатели нового литературного поколения: в прозе — А. Гладилин, В. Аксенов, В. Максимов, Г. Владимов, в поэзии — Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Р. Рождественский. Они стали выразителями настроений

молодого поколения, его устремлений к свободе личности, к преодолению запретов, к отказу от унылого стандарта и в жизни, и в литературе. В их произведениях появился новый герой, подобный нарисованному Евтушенко парнишке «в пальто незимнем, в кепке рыжей», спешащему навстречу весне, солнцу, «большому пестрому кипенью» жизни:

Его умело отводили
от наболевших «почему».
Усердно критики твердили
о бесконфликтности ему.
Он был заверен ложью веской
в предельной гладкости пути,
но череда несоответствий
могла к безверью привести.
Он устоял,
он глаз не прятал,
и с той поры открытий злых
заклятый враг его —
неправда во всех обличиях земных.

Молодой человек, лишь начинающий путь в самостоятельную жизнь, стал героем целого тематического и стилевого направления в прозе 60-х годов, получившего название «молодежная проза». Простой паренек, «влюбленный неудачник впервые потеснил плечом розовощеких роботов комсомольского энтузиазма», и в этом видел В. Аксенов причину громкого успеха «первого знаменитого писателя» своего поколения А. Гладиллина, опубликовавшего в 1956 году на страницах журнала «Юность» повесть «Хроника времен Виктора Подгурского». Это были герои-бунтари, протестующие против мелочной регламентации во всем, включая общепринятый образ жизни, вкусы, привычки. Формой выражения этого протеста становился эпатазирующий внешний вид («стиляги»), увлечение западной музыкой, разрыв с родителями, скептическое отношение к идейным и моральным ценностям старшего поколения, доходящее до отрицания моральных ценностей вообще. Появление таких персонажей дало основание зарубежной критике, внимательно следившей за «мо-

лодежной прозой» как одним из направлений послекультуровой литературы, заговорить о возрождении типа «лишнего человека» в литературе «оттепели».

Повышенное внимание к мыслям, чувствам, надеждам молодого человека, к характерным для этого возраста проблемам определило специфику конфликтов произведений «молодежной прозы». Первые столкновения со сложными реалиями «взрослой» жизни и последовавшие за этим разочарования, попытки понять себя, обрести свое место в жизни, найти дело по душе, отношения с родными и друзьями, счастье и горечь первой любви — обо всем этом с подкупающей искренностью поведали книги молодых писателей. Исповедальность — важнейшая примета стиля «молодежной прозы» (не случайно именно это слово стало ее вторым названием). Писатели широко использовали внутренние монологи, прием потока сознания, форму повествования от первого лица, при которой нередко сливались воедино внутренний мир автора и его героя.

Для молодых писателей было характерно полемически заостренное внимание к литературной технике, к тому, как дойти до читателя, заставить его поверить и сопереживать героям. «Откровенно говоря, — признавался Василий Аксенов, — я боюсь иронической улыбки моего современника, умеющего подмечать высокопарность и ходульность литературного письма». С творческими поисками этого писателя связаны, пожалуй, наиболее значительные достижения «молодежной прозы».

Прочитайте роман В. Аксенова «Звездный билет». Какие отмеченные выше особенности «молодежной прозы» проявились в этом произведении? Обратите внимание, от чьего лица ведется повествование в каждой части книги. Подумайте над смыслом заглавия романа.

В центре романа Аксенова — судьба двух братьев. Старший, двадцативосьмилетний Виктор, имеет героическую профессию: он космический врач, и мотив тайны сопровождает повествование об этом герое. (Обратим внимание, что произведение вышло в 1961 го-

ду. когда человек только открывал дорогу в космос.) Младший брат, семнадцатилетний Димка, — типичный герой «молодежной прозы» с характерным для его возраста нигилизмом, нарочито вызывающим поведением и мечтой о романтических странствиях вместо обычной «пошлой» жизни. Оба героя оказываются в ситуации выбора. Виктор совершает первый настоящий поступок: он не просто отказывается защищать диссертацию, в основе которой лежит опровергнутая опытами идея научного руководителя, но и открыто выступает против основного направления работы целого отдела. Димка, отправившийся вместе с друзьями в путешествие, проходит через испытание любовью и настоящей мужской работой в море. Финал произведения драматичен: старший брат погибает в авиационной катастрофе «при исполнении служебных обязанностей». Тогда-то и выясняется, что «непутевый» Димка на удивление серьезен в своем отношении к брату, к родителям, к жизни, что у него есть свой ответ на заданный Виктором при последней их встрече вопрос: «Чего ты хочешь?» Ответ этот дан не в логической, а в лирической форме: «Я лежу на спине и смотрю на маленький кусочек неба, на который все время смотрел Виктор. И вдруг я замечаю, что эта продолговатая полоска неба похожа по своим пропорциям на железнодорожный билет, пробитый звездами... И кружатся, кружатся надо мной настоящие звезды, исполненные высочайшего смысла.

Так или иначе

ЭТО ТЕПЕРЬ МОЙ ЗВЕЗДНЫЙ БИЛЕТ!»

Перед героем открывается дорога жизни, ему еще не до конца ясно, куда приведет этот путь, но направление поисков обозначено достаточно определенно метафорой «звездный билет», соединившей в себе мотив дороги, исканий и образ звезды как символ настоящей, искренней, «исполненной высочайшего смысла жизни».

В. Аксенов использует характерный для «молодежной прозы» жанр короткого романа, позволяющего показать эволюцию героев сжато, в наиболее существенных моментах. Свободная композиция, смена повествователей, короткие, рубленые фразы, соседствующие с

развернутыми лирическими монологами, молодежный сленг создают тот самый новый стиль молодого писателя, о котором столько дискутировала критика.

Сжатость, лаконизм повествования имеют и свои оборотные стороны. К примеру, недостаточно мотивировано чересчур быстрое превращение вчерашних «стиляг» в «трудяг», психологический анализ порой подменяется констатацией противоречий. Возникает вопрос и о том, был ли необходим трагический финал судьбы Виктора и нет ли в этом налета фальшивой романтизации.

Покажите, какие приемы характеристики героев использует В. Аксенов. Во всем ли убедительны эти характеристики? Можно ли назвать героев Аксенова «лишними людьми»?

Расскажите об особенностях построения произведения. Как вы объясните смену повествователей в романе?

Раскройте метафорический смысл заглавия произведения.

Соответствует ли роман В. Аксенова вашим представлениям об особенностях этого жанра? Мотивируйте свою точку зрения.

Произведения «молодежной прозы» вызвали волну дискуссий. Предметом обсуждения был и открытый молодыми писателями характер, и созданный ими стиль. Особенно много рассуждала критика о традициях западной литературы, на которые опирались авторы. Отмечались манера говорить об одних и тех же событиях устами разных героев «под Фолкнера», подражание короткой фразе, упрощенным диалогам и аскетической предметности (прочь открытый психологизм!) Хемингуэя, введение в текст документов «под Дос-Пассоса». Наконец, сам тип юного героя выводился из произведений Сэлинджера. «Всепроникающий лиризм» прозы молодых объясняли тем, что многие из них «очень внимательно читали Бунина».

Вывод о чрезмерной подражательности вряд ли обоснован по отношению к «молодежной прозе» в це-

лом. Но нам важно отметить показательный для литературы «оттепели» факт учебы у крупнейших зарубежных и русских писателей, имена которых долго находились под запретом.

В годы «оттепели» начинался процесс восстановления разорванных литературных связей и традиций. Впервые после революции на родине вышло собрание сочинений И. Бунина с предисловием А. Твардовского. Были опубликованы завершённый в сороковые годы роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», ряд произведений А. Платонова. В новом выпуске статей и писем Горького были восстановлены имена его адресатов: Бунин, Бальмонт, Бабель, Пильняк, Зощенко, Забурин, Булгаков, Артем Веселый. Реабилитировались невинно пострадавшие в годы культа писатели, вновь издавались их произведения.

Это возвращение еще не было полным и окончательным, поскольку публиковались лишь отдельные книги, а не творческое наследие писателей в целом, многие имена и произведения по-прежнему оставались под запретом. Однако включение в литературный процесс книг больших художников, несомненно, оказало влияние на уровень мастерства молодых писателей. Они стали более активно обращаться к вечным темам и проблемам, к героям философского склада, к приемам условности. Целые стилевые течения (например, лирическая проза и уже упоминавшаяся проза «молодежная») развивались в русле лучших традиций предшественников.

«Оттепель», как это и следует из значения самого слова, не была явлением устойчивым и последовательным. На конкретных примерах мы уже видели, как демократизация в литературе сочеталась с периодическими «проработками» писателей. Критике подвергались и целые литературные течения: социально-аналитическая проза «Нового мира», заставившая говорить о возрождении традиций критического реализма в послевоенной литературе, «молодежная проза» «Юности», созданные молодыми писателями-фронтовиками книги, которые несли народный взгляд на войну (так называемую «окопную правду»). Но в результате многочис-

ленных дискуссий шестидесятых годов в противовес официальной точке зрения о едином творческом методе советской литературы исподволь формировалось представление о существовании различных эстетических школ и литературных направлений, о сложности и реальном многообразии литературного процесса.

Произведения для самостоятельного анализа

Ю. Казаков. Голубое и зеленое (1956)

1. Покажите своеобразие сюжета произведения. Что, на ваш взгляд, важнее для автора: событие или переживание? Докажите свою точку зрения.

2. Почему автор избрал форму повествования от первого лица?

3. Каким вы представляете себе героя произведения? Это герой эпический или лирический?

4. Почему произведение имеет такое название?

5. Что сближает рассказ Казакова с произведениями «молодежной прозы» и в чем его отличие?

В. Богомолов. Иван (1958)

1. Почему главным героем произведения, рассказывающего о войне, стал ребенок?

2. Найдите описание внешности героя. Какие детали портрета подчеркивает автор и почему?

3. Есть ли в характере мальчика черты, свойственные детям? Как вы определите суть этого характера и почему он сложился именно таким?

4. Почему главного героя называют, как взрослого, — Иван?

5. Вспомните повесть В. Катаева «Сын полка». Есть ли сходство в характерах юных героев и приемах их изображения? Докажите свою точку зрения.

Темы сочинений

1. «И только правда ко двору...» (по произведениям литературы шестидесятых годов).

2. *Новое открытие простого человека в произведениях шестидесятих годов* (М. Шолохов, Ф. Абрамов, А. Солженицын — по выбору).

3. *Дали истории в произведениях литературы шестидесятих годов* (А. Твардовский, С. Залыгин, П. Нидин — по выбору).

4. *«Я в самом разном сам собой увиден»: «молодежная проза» шестидесятих годов, ее авторы и герои* (произведения по выбору).

Рекомендуемая литература

- ▶ *Оттепель. 1953—1956: Страницы русской советской литературы / Сост., автор вступ. ст. и «Хроники важнейших событий» С. И. Чупринин. — М., 1989.*

Это издание представляет собой серию из трех книг. В них опубликованы ключевые для литературы «оттепели» литературно-критические статьи и художественные произведения, как правило, небольшие по объему. Вступительная статья даст представление об особенностях литературного процесса 60-х годов.

- ▶ *Перечитывая заново: Литературно-критические статьи. / Сост. В. Лавров. — Л., 1989.*

В сборник вошли статьи, посвященные произведениям «возвращенной» литературы. В их числе — предисловие Д. С. Лихачева к первому изданию на родине романа Б. Пастернака «Доктор Живаго».

- ▶ *Кондратович А. Новомирский дневник (1967—1970). — М., 1991; Лакшин В. «Новый мир» во времена Хрущева: Дневник и попутное (1953—1964). — М., 1991; Солженицын А. Бодался теленок с дубом (любое изд.).*

В документальных книгах активных участников литературного процесса 60-х годов — сотрудников «Нового мира» А. Кондратовича и В. Лакшина, писателя А. Солженицына, подробно воссоздана эпоха 60-х годов.

- ▶ *Македонов А. Свершения и кануны: О поэтике русской советской лирики 1930—1970-х годов. — Л., 1975; Чупринин С. Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. — М., 1983.*

В книгах двух авторов, посвященных исследованию отечественной поэзии, отдельные главы содержат общую характеристику поэзии «оттепели» и ее крупнейших представителей, поэтов разных поколений.

АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН

(Род. 11 декабря 1918)



Биография писателя

А. Солженицын — продолжатель толстовской традиции в русской реалистической литературе XX века. В центре внимания писателя судьбы России и ее народа в результате Первой мировой войны и революций 1917 года. Широкая панорама истории сочетается в его произведениях с психологически сложными характерами людей из самых различных социальных слоев русского общества. Нравственный максимализм и приверженность живому русскому языку придают произведениям писателя неповторимый колорит.

Александр Исаевич Солженицын родился 11 декабря 1918 года 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 его жизнь сложилась как житие пророка, 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. На всю жизнь отложились в памяти А. Солженицына посещения с матерью церкви. Запомнились ему и длинные очереди женщин к тюрьмам НКВД в Ростове-на-Дону, где жили Солженицыны. Тем не менее юноша вступил в комсомол; активно участвовал в общественной жизни; играл в любительских спектаклях; учился сразу в двух институтах — в Ростовском университете на физмате и заочно в московском ИФЛИ (Институте философии и литературы); мечтал стать писателем. Позднее Солженицын скажет, что мог бы стать таким, как многие советские писатели — аллилуйщиком, певцом революции и «социалистического» гуманизма.

Но опять-таки будто по законам жития судьба послала ему два испытания. Сначала была война. 18 октября 1941 года его призвали в армию. С конца 1942-го он после окончания офицерского училища — на фронте. Пройден путь от Орла до Восточной Пруссии. На груди у Солженицына — 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 приводит к сомнениям, которые капитан Солженицын наивно доверяет почте, делаясь ими 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 Средней Азии. Судьба распорядилась так, чтобы он не только прошел все круги тюремного ада, но и стал в 1952 году свидетелем восстания заключенных в Экибастузе.

Сосланный на вечное поселение в Казахстан и уже сочинивший *в уме, в памяти* несколько рассказов, поэм, пьес, замысливший огромный труд об истории России, Солженицын вдруг узнает о том, что смертельно болен раком.

И вновь, как в житии, происходит *чудо*. Рак отступает. Солженицын видит в том Божий Промысел: ему дана отсрочка, 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 («Матренин 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 распространялись тайно, от человека к человеку, отпечатанные на машинке или даже просто переписанные от руки. Их читали украдкой, чаще всего ночами, так как утром надо было вернуть заветную книгу или передать ее следующему читателю.

Все это не могло не раздражать власти. В 1969 году Солженицына исключили из Союза писателей. Наиболее злобный характер травля писателя приобрела в связи с присуждением ему Нобелевской премии (1970). А после публикации за границей «Архипелага ГУЛАГ» — этого мощного обвинения советской власти и коммунистической партии — писателя насильственно выслали из страны.

После непродолжительных скитаний по Европе Солженицын обосновывается в штате Вермонт (США), природа которого близка русской, и приступает к осуществлению своего давнего грандиозного замысла: пишет хронику-эпопею о России между августом 1914-го и апрелем 1917-го. Он отказывает себе в отдыхе, развлечениях, ведет аскетический, затворнический образ жизни, работает без выходных по 10—

12 часов в сутки. Результатом этого многолетнего труда стал многотомный роман «Красное Колесо». В этом повествовании о предреволюционных годах и о самой революции ищет А. Солженицын ответы на вопросы о том, что стало истоком того скорбного пути, по которому пришлось пройти России в последующие 70 лет.

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 западном обществе, поддерживавшем его в борьбе за права человека, А. Солженицын разглядел серьезный духовный кризис. В «Гарвардской речи» он высказался о признаках этого кризиса с не меньшим негодованием, чем об отечественном либерализме и словоблудии (об этом его статья «Образованщина»).

Воспев русского человека, русский народ, русскую государственность, он тем не менее призвал отказаться от колонизированных русскими территорий и сосредоточиться на развитии Севера и Сибири («Как нам обустроить Россию»). Эмигрант поневоле, он резко отрицательно отозвался о добровольных эмигрантах, 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. Задолго до национальных и прочих междоусобиц, поразивших бывший СССР, писатель предсказывал возможность повторения Февраля 1917 года в еще более опасном, чем тогда, варианте. Но — и это тоже характерно для судьбы пророка — к голосу писателя не прислушались.

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 объединиться в общем деле обустройства родины.

После возвращения в Россию 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 других.

Художественный мир писателя

Сфера постоянного внимания А. Солженицына — русский национальный характер и история России XX века во всех ее драматических и героических моментах.

Этим обусловлен и выбор героев. В центре произведений писателя — рядовой русский человек, в той или иной степени близкий автору даже биографически. Это может быть мужик, крестьянин («Один день Ивана Денисовича»), вчерашний зек, интеллигент в первом поколении Олег Костоглотов («Раковый корпус»), математик и философ Нержин («В круге первом») или молодой человек Саня Лаженицын, делающий первые жизненные шаги («Красное Колесо»). Вокруг такого персонажа — целый мир, народ всей России. Говорит ли писатель о маленькой деревеньке, лагере или раковом корпусе больницы, он, подобно Гоголю в «Ревизоре» или Салтыкову-Щедрину в «Истории одного города», художественно моделирует всю Россию. Такой масштаб авторского взгляда не мешает художнику сохранять верность жизненным реалиям, приверженность документальной точности.

По книгам А. Солженицына можно с абсолютной точностью установить, в каком лагере происходили события «Одного дня Ивана Денисовича», в какой «шарашке» — действие «Круга первого», в какой области расположен «Матренин двор» и в какой больнице Ташкента находился «Раковый корпус».

Принцип соединения единичного и общего писатель распространяет и на художественное время. Пе-

ред созданием почти каждого своего произведения писатель с дотошностью историка посещает архивы и библиотеки, составляет обширные картотеки, досье, хронологические таблицы. Но окончательный текст вбирает в себя не долгое и непрерывное течение времени, а концентрированно изображенное главное событие. Сам писатель называет это принципом узлов.

Наиболее полно этот принцип был реализован в цикле «Красное Колесо», где Солженицын делает хронологическими узлами романов катастрофу 1914 года в Восточной Пруссии и судьбу Столыпина, октябрьские волнения 1916 года в России и ленинские действия в это время, Февральскую революцию с ее парадоксами и, наконец, приезд Ленина в апреле и последовавшую за этим подготовку Октябрьского переворота. «Повествование в отмеренных сроках» — так определил жанр «Красного Колеса» сам писатель.

Таким образом, сюжет приобретает философское звучание, выводит читателя на размышления о законах истории. Часто этому способствуют и названия произведений. Словосочетание «один день» наводит на мысль о длительности жизни героя в тяжких, нечеловеческих условиях; «круг первый» говорит читателю о наличии других, еще более страшных кругов всемирного ада. В заголовке «Раковый корпус» таится символический подтекст: речь в книге идет о болезни всей страны.

Огромная роль в художественном мире писателя принадлежит языковым средствам. А. Солженицын считает, что с течением времени «произошло иссушительное обеднение русского языка», а сегодняшнюю письменную речь называет «затертой». Утрачены многие народные слова, идиомы, старославянизмы, способы образования экспрессивно окрашенных слов. Желая «восстановить накопленные, а потом утерянные богатства», А. Солженицын не только составил «Русский словарь языкового расширения», но и использовал материал этого словаря в своих книгах.

В каждом произведении писателя множество перефразированных пословиц и поговорок. Художник часто употребляет *оказионализмы* и словосочетания,

состоящие из распространенных языковых единиц, но в новом сочетании дающих новую яркую окраску: *другоданная жизнь* (о выздоровевшем человеке), *железные небесие* (о развратничестве), *древнеученый вид* (о человеке). По мысли писателя, энергию обретают существительные от глаголов: *потяг*, *потяжок* (ремень); *полом* (изгиб, заворот дороги); *похруст*; *облетки*; *перетаск*; *для охрану*. Столь же выразительны и образованные писателем наречия: *впробежь*, *поизнову*, *напроброс*, *наразбив*, *покрай*, *растомчиво* (состояние человека, которого растомило солнце). Любит А. Солженицын и глагольные формы с приставками: *приудобился*, *задрог*, *сдыхаться*, *погавкал*, *изнахалился*. Народный просторечный характер приобретают слова с измененным чередующимся звуком: *застыживался*, *непокорчивая*.

Языковые поиски А. Солженицына оказали влияние на многих писателей, в том числе на В. Астафьева, В. Распутина, частично на Ф. Абрамова.

Задания и вопросы для повторения

1. Прочитайте рассказ А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

2. Какие качества ценит в Иване Денисовиче автор?

3. Как обрисованы в повести другие герои из народа?

4. Какова логика компоновки персонажей в рассказе?

5. Какую роль в построении повествования играют категории времени (минута, час, день, срок)?

6. Как организовано пространство в романе? Каковы пространственные «узлы» произведения (барак, пищеблок, лазарет, ТЭЦ и т. п.)?

7. Чего добивается писатель тщательной детализацией происходящего? (Обратите внимание на описание экипировки героя, его манеры есть, на размышления о том, как может пригодиться найденная сломанная ножовка.)

8. Выпишите несколько образцов просторечной лексики, с помощью которой автор создает народный характер своего героя. Какова роль пословиц и каламбуров в речевом строе рассказа?

9. В чем специфика речевого портрета Ивана Денисовича? Почему писатель использует форму несобственно-прямой речи, а не высказывания от первого лица? Найдите фрагменты рассказа, где звучит авторская речь.

10. Выпишите слова, которые, по вашему мнению, можно отнести к средствам языкового расширения.

Рассказ «Один день Ивана Денисовича»

Крупные эпические произведения А. И. Солженицына сопровождаются как бы сжатыми, сгущенными их вариантами — рассказами. Сжатие времени и концентрация пространства — один из основных законов в художественном мире писателя. Вот почему его талант тяготеет к жанру рассказа. «Один день Ивана Денисовича» был написан в 1959 году за сорок дней — в перерыве между работой над главами романа «В круге первом».

Главный герой рассказа. Главным героем своего произведения А. Солженицын сознательно сделал рядового крестьянина, обыкновенного мужика. Именно такие люди, по мысли писателя, и решают в конечном счете судьбу страны, несут заряд народной нравственности, духовности.

Обыкновенная и одновременно необыкновенная биография героя позволяет писателю воссоздать героическую и трагическую судьбу русского человека XX столетия. Читатель узнает, что Иван Денисович Шухов родился в 1911 году, что жил он в деревне с характерным русским названием Темгенево, что, как и миллионы солдат, честно воевал; раненный, не долечившись, поспешил вернуться в строй. Бежал из плена и вместе с тысячами бедолаг-окруженцев попал в лагерь как якобы выполнявший задание немецкой разведки. «Какое же задание — ни Шухов сам не мог придумать, ни следователь. Так и оставили просто — задание».

Восемь лет мыкается Иван Денисович по лагерям, сохраняя при этом внутреннее достоинство. Шухов не изменяет вековым мужицким привычкам и «себя не

роняет», не унижается из-за сигареты, из-за пайки и уж тем более не вылизывает тарелки и не доносит на товарищей ради улучшения собственной участи. По извечной крестьянской привычке Шухов уважает хлеб (носит его в специальном карманчике, в чистой тряпочке); когда ест — снимает шапку. Не гнушается он и приработками, но всегда зарабатывает честным трудом. Совестьливость, нежелание жить за чужой счет, причинить кому-то неудобства заставляют его запретить жене собирать ему в лагерь посылки, оправдать жадноватого Цезаря и «на чужое добро брюха не распяливать».

Никогда не симулирует Шухов болезни, а заболев всерьез, ведет себя в санчасти виновато («Вот что... Николай Семенович... я вроде это... болен — совестливо, как будто зарясь на что чужое, сказал Шухов»).

Особенно ярко народный характер персонажа вырисовывается в сценах работы. Иван Денисович и каменщик, и печник, и сапожник, и резчик толя. «Кто два дела руками знает, тот еще и десять подхватит», — говорит Солженицын. Даже в условиях неволи Шухов бережет и прячет мастеров. В его руках обломок полотна пилы превращается в сапожный нож. Мужичкий хозяйственный ум не может смириться с переводом добра. И Шухов, рискуя опоздать в строй и быть наказанным, не уходит со стройки, чтобы не выбрасывать раствор. Даже в подневолье его охватывает азарт работы, переданный автором так, что ощущения Ивана Денисовича оказываются неотделимыми от собственно авторских:

«Мастерком захватывает Шухов дымящийся раствор <...>. Раствора бросает он ровно столько, сколько под один шлакоблок. И хватает из кучки шлакоблок (но с осторожкой хватает — не продрать бы рукавицу, шлакоблоки дерут больно), и еще мастерком разровняв — шлеп туда шлакоблок! И сейчас же его подровнять, боком мастерка подбить, если что не так, чтоб наружная стена шла по отвесу, и чтоб и вдлинь кирпич плашмя лежал, и чтобы поперек тоже плашмя. И уж схвачен, примерз. <...> Глазом по отвесу. Глазом плашмя. Схвачено. Следующий! <...>

Шухов и другие каменщики перестали чувствовать мороз. От быстрой захватчивой работы прошел по ним сперва первый жарок — тот жарок, от которого под бушлатом, под телогрейкой, под верхней и нижней рубашками мокреет. Но они ни на миг не останавливались и гнали кладку дальше и дальше. И часом спустя пробил их второй жарок — тот, от которого пот высыхает. В ноги их мороз не брал, это главное, а остальное ничто, ни ветерок легкий, потягивающий — не могли их мыслей отвлечь от кладки. <...>

Бригадир от поры до поры крикнет: «Раство-ору!» И Шухов свое: «Раство-ору!» *Кто работу крепко тянет, тот над соседями тоже вроде бригадира становится.* Шухову надо не отстать от той поры, он сейчас и брата родного по трапу с носилками загонял бы (выделено нами. — Авт.).

Человеческое достоинство, равенство, свобода духа, по Солженицыну, устанавливаются в труде, именно в процессе работы зеки шутят и даже веселятся.

Среди критиков, привыкших, что народный герой должен быть без сучка без задоринки, долго после появления повести не утихали споры, положительный ли герой Иван Денисович. Смущало, что Иван Денисович исповедовал лагерную мудрость («Кряхти да гнись. А упрешься — переломишься»), а не бросался привычно для героя советской литературы в «бой с недостатками». (К чему приводила в тех условиях эта «борьба», А. Солженицын показал на примере кавторанга Буйновского.) Еще бóльшие сомнения вызвало следование героя другому лагерному правилу: «Кто кого сможет, тот того и гложет». В повести есть эпизоды, когда герой отбирает поднос у слабака, с большой выдумкой «уводит» толь, обманывает краснорожего повара. Однако каждый раз Шухов действует не для личной пользы, а для бригады: накормить товарищей, заколотить окна и сохранить здоровье солагерников.

Наибольшее недоумение у критиков вызывала фраза о том, что Шухов «уж сам не знал, хотел он воли или нет». В ней, однако, есть весьма существенный для писателя смысл. Тюрьма, по Солженицыну, огромное зло, насилие, но страдание и *со-страдание*

способствуют нравственному очищению. «Жилистое, не голодное и не сытое состояние» приобщает человека к более высокому нравственному существованию, объединяет с миром. Всем своим поведением в лагере любимые герои А. Солженицына подтверждают правоту Пьера Безухова из «Войны и мира», утверждавшего, что душу нельзя взять в плен, нельзя лишить ее свободы. Формальное освобождение при всех его благах уже ничем не сможет изменить мир Ивана Денисовича, его систему ценностей.

Значимость этой системы проявляется, как всегда у А. Солженицына, при сопоставлении Шухова с другими персонажами: кинорежиссером Цезарем, моряком Буйновским, старым зеком-интеллигентом.

Подумайте, в чем смысл соотнесения главного героя с капитаном Буйновским, кинорежиссером Цезарем. О чем они спорят и какую точку зрения занимает в этих спорах автор? Обратите внимание на эпизод в прорабской, когда Иван Денисович становится свидетелем ожесточенного спора между Цезарем Марковичем и стариком-каторжанином. Речь идет о соотношении красоты и правды в искусстве. В чем разница позиций спорщиков? Как проявляется авторское отношение к высказанным оппонентами идеям? Где во время спора находится главный герой рассказа?

Категории времени и пространства в рассказе. Особенности предметной детализации. Проза А. И. Солженицына, как уже отмечалось выше, обладает качеством предельной убедительности в передаче жизненных реалий; рассказанная им история об одном дне из жизни заключенного воспринималась первыми читателями как документальная, «непридуманная». Действительно, большая часть персонажей рассказа — подлинные, из жизни взятые натуры. Таковы, например, бригадир Тюрин, кавторанг Буйновский. Только главный герой рассказа Шухова, по свидетельству автора, сложен из солдата-артиллериста той батареи, которой командовал на фронте Солженицын, и из заключенного Ц-262 Солженицына.

Приметами непридуманной реальности наполнены описательные фрагменты рассказа. Кажется, что они перенесены в рассказ из жизни напрямую, «без обработки». Таковы портретная характеристика самого Шухова (бритая, беззубая и будто усохшая голова; его манера двигаться; ложка с наколкой Усть-Ижма, 1944, которую он заботливо прячет за голенище валенка и т. п.); ясно нарисованный план зоны с вахтой, санчастью, бараками; психологически убедительное описание чувств заключенного при обыске. Любая деталь поведения узников или их лагерного быта передана почти физиологически конкретно. Значит ли это, что писатель всего лишь добросовестно воспроизвел в своем произведении картины реальной жизни?

При внимательном прочтении рассказа выясняется, что эффект жизненной убедительности и психологической достоверности, производимый рассказом, — результат не только сознательного стремления писателя к максимальной точности, но и следствие его композиционного мастерства. Удачное высказывание о художественной манере Солженицына принадлежит литературоведу А. Белинкову: «Солженицын заговорил голосом великой литературы, в категориях добра и зла, жизни и смерти, власти и общества... Он заговорил об одном дне, одном случае, одном дворе... День, двор и случай А. Солженицына — это синекдохи добра и зла, жизни и смерти, взаимоотношений человека и общества». В этом высказывании точно подмечена взаимосвязь формально-композиционных категорий *времени, пространства и сюжета* с нервными узлами проблематики Солженицына.

Один день в рассказе Солженицына содержит сгусток судьбы человека, своего рода выжимку из его жизни. Нельзя не обратить внимания на чрезвычайно *высокую степень детализированности* повествования: каждый факт дробится на мельчайшие составляющие, большая часть которых подается крупным планом. А. И. Солженицын любит «кинематографические» композиционные приемы (в эпосе «Красное Колесо», например, он вводит в качестве композиционной единицы текста понятие «экран»). Необычно-

венно тщательно, скрупулезно следит автор, как его герой одевается перед выходом из барака, как он надевает тряпочку-намордник или как до скелета объедает попавшуюся в супе мелкую рыбешку. Даже такая, казалось бы, незначительная «гастрономическая» деталь, как плавающие в похлебке рыбы глаза, достаивается в ходе рассказа отдельного «кадра».

Такая дотошность изображения должна была бы утяжелить повествование, замедлить его, однако этого не происходит. Внимание читателя не только не утомляется, но еще больше обостряется. Дело в том, что солженицынский Шухов поставлен в ситуацию между жизнью и смертью: читатель заражается энергией писательского внимания к обстоятельствам этой экстремальной ситуации. Каждая мелочь для героя — в буквальном смысле вопрос жизни и смерти, вопрос выживания или умирания.

Кроме того, монотонность тщательных описаний искусно преодолевается использованием писателем *экспрессивного синтаксиса*: А. И. Солженицын избегает растянутых периодов, насыщая текст короткими рублеными фразами, синтаксическими повторами, эмоционально окрашенными восклицаниями и вопросами. Любая частность описания, любой взгляд или оценка, опасение или облегчение — все передано через восприятие самого героя. Потому-то и нет в описательных фрагментах ничего нейтрального, чисто описательного: все заставляет помнить о чрезвычайности ситуации и о подстерегающих героя ежеминутно опасностях.

День — та «узловая» точка, через которую в рассказе Солженицына проходит вся человеческая жизнь. Вот почему хронологические и хронометрические обозначения в тексте имеют еще и символическое значение. Особенно важно, что сближаются друг с другом, порой почти становясь синонимами, понятия «день» и «жизнь». Такое семантическое сближение осуществляется через универсальное в рассказе понятие «срок». Срок — это и отмеренное заключенному наказание, и внутренний распорядок тюремной жизни, и — самое важное — синоним человеческой

судьбы и напоминание о самом главном, последнем сроке человеческой жизни. Тем самым временные обозначения приобретают в рассказе глубинную морально-психологическую окраску.

Важность категории времени в рассказе подчеркивается тем, что его первая и последняя фразы посвящены именно времени. Само движение стрелки часов — важный фактор движения сюжета (*обратите внимание на частоту упоминаний о времени в рассказе*). Событийный и предметный материалы в рассказе komponуются как будто с использованием метронома.

Место действия также необычайно значимо в рассказе. Пространство лагеря враждебно узникам, особенно опасны открытые участки зоны: каждый заключенный торопится как можно быстрее перебежать участки между помещениями, он опасается быть застигнутым в таком месте, спешит юркнуть в укрытие барака. В противоположность героям русской литературы, традиционно любящим ширь, даль, ничем не стесненное пространство, Шухов и его соллагерники мечтают о спасительной тесноте укрытия. Барак оказывается для них домом. Пространство в рассказе выстраивается концентрическими кругами: сначала описан барак, затем очерчена зона, потом — переход по степи, стройка, после чего пространство снова сжимается до размеров барака. Замкнутость круга в художественной топографии рассказа получает символическое значение. Обзор узника ограничен обнесенной проволокой окружностью. Заключенные отгорожены даже от неба: пространственная вертикаль резко сужена. Сверху их беспрерывно слепят прожектора, нависая так низко, что будто лишают людей воздуха. Для них нет горизонта, нет неба, нет нормального круга жизни. Но есть еще внутреннее зрение заключенного — пространство его памяти; а в нем преодолеваются замкнутые окружности и возникают образы деревни, России, мира.

А. Солженицын показал один, как считает в финале рассказа его герой, *удачный день*: «в карцер не посадили, на Соцгородок бригаду не выгнали, в обед он

закошил кашу, бригадир хорошо закрыл процентовку, стену Шухов клал весело, с ножовкой на шмоне не попался, подработал вечером у Цезаря и табачку купил. И не заболел, перемогся. Прошел день, ничем не омраченный, почти счастливый».

Совсем иначе звучит авторская оценка, внешне спокойно-объективная и оттого еще более страшная:

«Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три.

Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось».

Речевые особенности рассказа. Воссоздавая образ простого русского человека, А. Солженицын добивается почти полного слияния авторского голоса и речи героя.

В композиционном отношении интересно, что весь рассказ выстроен как несобственно-прямая речь Ивана Денисовича. Рассказывая о лагерной жизни, писатель мог бы избрать иную повествовательную манеру. Это могло бы быть эпическое повествование «от автора» или — противоположный вариант — рассказ от первого лица, целиком сориентированный на точку зрения героя. Солженицын предпочел такую форму рассказывания, которая позволяла предельно сблизить точку зрения мужика с точкой зрения автора. Такой художественный эффект лучше всего достигается использованием несобственно-прямой речи: рассказывается не только о том, что мог бы облечь в слова сам герой произведения, но и вещах, вряд ли доступных его пониманию. При этом сама манера речевого выражения определяется присущими сказовой речи просторечиями и диалектизмами, а также введением лагерного жаргона (в несобственно-прямой речи персонажа он употребляется минимально — использовано не более 40 «лагерных» понятий).

Солженицын довольно скупо использует в рассказе переносные значения слов, предпочитая первоначальную образность и добиваясь максимального эффекта «нагой» речи. Дополнительную экспрессию придают тексту нестандартно использованные фразеологизмы,

пословицы и поговорки в речи героя. Он способен чрезвычайно сжато и метко двумя-тремя словами определить суть события или человеческого характера. Особенно афористично звучит речь героя в концовках эпизодов или описательных фрагментов.

Эпоха, отраженная в рассказе. Созданию обобщенной картины ада, на который был обречен народ, способствуют в рассказе введенные в повествование эпизодические персонажи с их трагическими судьбами.

Внимательный читатель не может не заметить, что историю тоталитаризма А. Солженицын ведет не с 1937 года, не со сталинских, как тогда говорили, «нарушений норм государственной и партийной жизни», а с первых послеоктябрьских лет. Только на полстраницы появляется в рассказе безмянный старик-зек, сидящий с основания советской власти, беззубый, вымотанный, но, как и всегда народные персонажи у А. Солженицына, «не до слабости фитиля-инвалида, а до камня тесаного, темного». Простой подсчет скрупулезно указанных писателем сроков заключения солагерников Ивана Денисовича показывает, что первый бригадир Шухова Куземин и нынешний Андрей Прокофьевич Тюрин были арестованы в начале 30-х годов, в период борьбы за «победу колхозного строя».

В небольшом рассказе уместился целый перечень несправедливостей, рожденных системой: наградой за мужество в плену стал для сибиряка Ермолаева и героя Сопротивления Сеньки Клевшина 10-летний срок; за веру в Бога при объявленной Сталинской Конституцией свободе веры страдает баптист Алешка. Система беспощадна и к 16-летнему Гопчику, носившему в лес еду бандеровцам; и к капитану второго ранга верному коммунисту Буйновскому; и к бандеровцу Павлу; и к интеллигенту Цезарю Марковичу; и к эстонцам, вся вина которых — в желании свободы для своего народа. Злой иронией звучат слова о том, что *Социалистический городок* строят заключенные.

Таким образом, в одном дне и одном лагере, изображенных в повести, писатель сконцентрировал ту

оборотную сторону жизни, которая была до него тайной за семью печатями. Осудив бесчеловечную систему, писатель вместе с тем создал реалистический характер подлинно народного героя, сумевшего пронести через все испытания и сохранить лучшие качества русского народа.

Задания и вопросы для самостоятельной работы

1. Прочитайте рассказ А. Солженицына «Матренин двор».

2. Вспомните, у какого русского писателя XIX века главная героиня носила такое же имя. Попробуйте найти между ними общее. С какими еще женскими образами русской литературы вы могли бы сравнить героиню рассказа?

3. Какие черты роднят Матрону с Иваном Денисовичем?

4. Выпишите наиболее характерные высказывания Матрены. Обратите внимание на народный язык героини.

5. Какими красками нарисованы в рассказе Фаддей Миронович и родня Матрены? Обратите особое внимание на сцену поминок Матрены.

6. В чем вы видите конфликт рассказа?

7. Роль автора-рассказчика (Игнатича).

8. Зачем, по вашему мнению, в начале рассказа приводятся старые названия деревень? Какое современное название становится им антитезой?

9. Какова роль публицистического начала в рассказе?

10. Как вы думаете, почему автор хотел назвать рассказ «Не стоит село без праведника»? И почему изменил его на нынешнее?

Темы сочинений

1. Изображение русского национального характера в творчестве А. Солженицына (на материале 1—2 произведений).

2. *Человек в трагических испытаниях эпохи в произведениях А. Солженицына (на материале 1—2 произведений)*.

3. *Тип праведника в творчестве А. Солженицына (на материале 1—2 произведений)*.

4. *Композиционное мастерство А. Солженицына в рассказе «Один день Ивана Денисовича»*.

5. *«Прошел день... почти счастливый» (один день и целая жизнь русского человека в изображении А. И. Солженицына)*.

6. *Образ русской женщины в литературе XX века (по произведениям М. Шолохова и А. Солженицына)*.

Рекомендуемая литература

► *Нива Ж.* Солженицын. М., 1992.

Книга известного французского исследователя, профессора Женевского университета — одна из первых и лучших работ о писателе.

► *Паламарчук П.* Александр Солженицын: путеводитель. М., 1991.

Краткое, но чрезвычайно емкое исследование творчества писателя. Прослеживается творческая история каждого произведения А. Солженицына.

► *Чалмаев В.* Александр Солженицын. Жизнь и творчество. М., 1994.

Работа содержит биографические сведения, а также обстоятельный анализ всех художественных произведений писателя.

► *Спиваковский П. Е.* Феномен А. И. Солженицына: Новый взгляд. М., 1998.

В книге дана общая характеристика художественного мира писателя и подробный анализ эпопеи «Красное Колесо» и рассказов 90-х годов.

► Александр Солженицын // Литературное обозрение. — 1999. № 1.

Практически весь номер журнала посвящен творчеству А. Солженицына. Особый интерес вызывают статьи И. Бродского («География зла»), Р. Якобсона («Заметки об «Августе Четырнадцатого»), Л. Колобаевой («Крохотки»).

ВАЛЕНТИН РАСПУТИН

(род. 1937)



Биография писателя

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.

Валентин Григорьевич Распутин родился в 1937 году в с. Усть-Уда Иркутской области. В 1959 году окончил Иркутский университет. Работал корреспондентом в местных газетах Сибири. Корреспондентские впечатления нашли отражение в его первых книгах рассказов и очерков.

Известность Распутину принесла повесть «Деньги для Марии», сюжет которой (поиски денег для доверчивой и не искушенной 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 паде-

ния. Написанные затем повести «Последний срок» (1970), «Живи и помни» (1974), «Прощание с Матерой» (1976) закрепили за ним славу одного из лучших представителей так называемой деревенской прозы.

В начале 80-х годов Распутин 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 В. Распутин посвятил себя решению актуальных проблем современности: экологических, нравственных, литературно-организационных. Увидели свет его очерки и статьи на эти темы, а также главы публицистической книги «Сибирь, Сибирь...».

Художественный мир писателя

Творчество Валентина Распутина довольно часто противопоставляют «городской прозе». И действие у него почти всегда происходит в деревне, и главные герои (точнее, героини) в большинстве случаев — «старинные старухи», и симпатии его отданы не новому, а тому древнему, исконному, что безвозвратно уходит из жизни.

Все это так и не так. Критик А. Бочаров справедливо заметил, что между «городским» Ю. Трифоновым и «деревенским» В. Распутиным при всем их различии много общего. Оба взыскуют высокой нравственности человека, обоим интересуется место личности в истории. Оба говорят о влиянии прошлой жизни на современную и будущую, оба не приемлют индивидуалистов, «железных» суперменов и бесхарактерных конформистов, забывших о высшем назначении человека. Словом, оба писателя разрабатывают философскую проблематику, хотя и делают это по-разному.

Сюжет каждой повести В. Распутина связан с испытанием, выбором, смертью. В «Последнем сроке» говорится о предсмертных днях старухи Анны и о собравшихся у постели умирающей матери ее детей. Смерть высвечивает характеры всех персонажей, и в первую очередь самой старухи. В «Живи и помни» действие переносится в 1945 год, когда так не хотелось умереть на фронте герою повести Андрею Гуськову, и он дезертировал. В центре внимания писателя — нравственные и философские проблемы, вставшие как перед самим Андреем, так и — в еще большей степени — перед его женой Настенкой. В «Прощании с Матерой» описываются затопление для нужд ГЭС острова, на котором расположена старая сибирская деревня, и последние дни стариков и старух, оставшихся на нем. 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 философского мироощущения, литературных преемниц шолоховской Ильиничны и солженицынской Матрены, развивающих и обогащающих образ сельской праведницы. Всем им присуще чувство огромной ответственности за происходящее, чувство вины без вины, осознание своей слитности с миром как человеческим, так и природным.

Старикам и старухам, носителям народной памяти, во всех повестях писателя противостоят те, кого, используя выражение из «Прощания с Матерой», можно назвать «обсевками».

Пристально вглядываясь в противоречия современного мира, Распутин, подобно другим писателям-«деревенщикам», видит истоки бездуховности в социальной действительности (человека лишили чувства хозяина, сделали винтиком, исполнителем чужих решений). Вместе с тем писатель предъявляет высокие требования к самой личности. Для него неприемлемы индивидуализм, пренебрежение такими народными национальными ценностями, как Дом, труд, могилы предков, продолжение рода. Все эти понятия

обретают в прозе писателя материальное воплощение, описываются в лирико-поэтической манере.

От повести к повести усиливается в распутинском творчестве трагизм авторского мировосприятия.

И все же писатель верит в духовное здоровье русского народа, передавая свою веру в образах-символах (солнца, царского лиственя, таинственного зверька).

Начатое еще в солженицынском «Матренином дворе» противопоставление сочного народного языка бездуховной казенной речи последовательно проводится во всех произведениях В. Распутина. Его любимые персонажи говорят живым образным языком, не лишенным и диалектных слов. В кульминационных сценах их речь становится афористичной, близкой к поговоркам и пословицам, воплощающим в себе народную мудрость.

Позднее творчество писателя претерпело некоторые стилевые изменения. В небольших рассказах «Век живи — век люби» и «Что передать вороне?» писатель, развивая уже освоенные им психологические и символические художественные приемы, одновременно преодолевает границы сугубого жизнеподобия за счет использования иррациональных ситуаций, говорит о таинстве бытия человека, о связи самых различных явлений с законами Космоса, о стремлении человека выйти за пределы обычной жизни и о его ответственности за духовное и физическое падение.

С другой стороны, в рассказах «Век живи — век люби», «Не могу-у» и особенно в повести «Пожар» превалирует публицистический пафос. Вместе с тем главный герой повести шофер Иван Петрович Егоров не является лишь рупором авторских идей. Это вполне распутинский персонаж: человек совестливый, не столько обвиняющий земляков, сколько казнящий себя. Пожар помог ему преодолеть нравственную усталость, отбросить малодушную мысль об отъезде. И здесь автор, оставляя финал повести открытым, тем не менее дает понять читателю, что жизнь не окончена, что его герой вышел из обрушившегося на него испытания более закаленным, что он еще поборется.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте повесть В. Распутина «Прощание с Матерой».

2. Обратите внимание на имена старух и стариков. Найдите полную фамилию и имя Петрухи и объясните, почему автор, называя этот персонаж, использует в основном прозвище. В чем смысл противопоставления имен в повести?

3. Найдите авторские описания Дарьи Пинигиной, ее собственные слова о смысле жизни, о прогрессе, о связи времен. В чем вы видите богатство языка писателя и героини?

4. Прочитайте одиннадцатую главу повести и объясните ее роль в раскрытии писательского понимания смысла жизни.

5. Прочитайте седьмую и двадцатую главы повести, подумайте, что вкладывает В. Распутин в понятие «Дом».

6. Найдите образы-символы и попытайтесь определить их назначение в повести.

7. Сверьте ваши ответы с предлагаемым ниже анализом.

В «Прощании с Матерой» с наибольшей полнотой воплотилась дорогая для В. Распутина русская идея соборности, слиянности человека с миром, Вселенной, родом.

Вновь перед нами «старинные старухи» с типичными русскими именами и фамилиями: Дарья Васильевна Пинигина, Катерина Зотова, Настасья Карпова, Сима. Среди имен эпизодических персонажей выделяется имя еще одной старухи — Аксины (быть может, дань уважения героине «Тихого Дона»). Наиболее колоритному персонажу, похожему на лешего, дано полусимволическое имя Богодул. У всех героев за плечами трудовая жизнь, прожитая ими 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 общую жизнь миром. Один из смысловых центров по-

вести — сцена сенокоса в одиннадцатой главе. Распутин подчеркивает, что главное для людей не сама работа, а благостное ощущение жизни, удовольствие от единства друг с другом, с природой. Очень точно подметил отличие жизни материнцев 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, 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. Это одушевленная предками часть их жизни. Дважды расскажет Распутин, как прощаются с домом, с вещами сначала Настасья, а потом Дарья. Двадцатая глава повести, в которой Дарья через силу бедит свой уже обреченный назавтра 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 для потомков.

Распутин находит очень точную метафору для выражения раздумий 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 эти новые люди, приходящие на смену. Вот по-

чему Дарья Пинигина все время размышляет о смысле жизни, об истине; вступает в спор с внуком Андреем; задает вопросы умершим.

В этих спорах, размышлениях и даже в 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 так, будто с него первого началась жизнь и им она навсегда закончится».

Размышления о продолжении рода и своей ответственности за него перемешиваются у Дарьи с тревогой о «полной правде», о необходимости *памяти*, сохранения ответственности у потомков — тревогой, сопряженной с трагическим осознанием эпохи.

В многочисленных внутренних монологах Дарья 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», нести 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 подрубал сук, на котором сидит. «Человек — царь природы», — убеждает бабушку Андрей. «Вот-вот, царь. Поцарюет, по-царюет, 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.

Космос, природа — полноценные действующие лица повестей В. Распутина. В «Прощании с Матерой»

тихое утро, свет и радость, звезды, Ангара, ласковый дождь являют собой светлую часть жизни, *благодать*, дают перспективу развития. Но они же в тон мрачным мыслям стариков и старух, вызванным трагическими событиями повести, создают атмосферу тревоги, неблагополучия.

Драматическое противоречие, сгущенное до символической картины, возникает уже на первых страницах «Прощания с Матерой». Согласно, покою и миру, прекрасной полнокровной жизни, которой дышит Матера (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 Матеру, 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 событием «звезды срываются с неба».

Носителям народных нравственных ценностей писатель противопоставляет современных «обсевков», нарисованных в весьма жесткой манере. Лишь внука Дарьи Пинигиной 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 Матеру в свой последний приезд, не простился с ней перед отъездом). Его манит суета большой стройки, он до хрипоты спорит с отцом и бабушкой, отрицая то, что для них является извечными ценностями.

И в то же время, показывает Распутин, «минутное пустое глядение на дождь», завершивший семейную дискуссию, «сумело снова сблизить» Андрея, Павла и Дарью: не умерло еще в парне единство с природой. Объединяет их и работа на сенокосе. Андрей не поддерживает Клавку Стригунову (для писателя характерно наделять уничижительными именами и фамилиями персонажей, изменивших национальным традициям), радующуюся исчезновению родной Матеры: ему жалко остров. Более того, ни в чем не соглашаясь

с Дарьей, он 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 Матерой» совсем иронично и зло. Сорокалетний сын Катерины, болтун и пьяница Никита Зотов, за свой принцип «лишь бы прожить сегодняшней день» лишен народным мнением своего 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 стремится новым бесчинством привлечь к себе внимание, чтобы хоть так, злом, утвердить свое существование в мире.

Исключительно злом, беспамятством и бесстыдством утверждают себя в жизни «официальные лица». Писатель снабжает их не только «говорящими» фамилиями, но и емкими символическими характеристиками: Воронцов — турист (беззаботно шагающий по земле), Жук — цыган (т. е. человек без родины, без корней, перекасти-поле). Если речь стариков и старух выразительна, образна, а 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», «Вы мне опять попустительство подкинете», «Что требуется, то и будем делать. Тебя не спросим»).

В финале повести две стороны сталкиваются. Автор не оставляет сомнений в том, за кем правда. Заблудились в тумане (символика этого пейзажа очевидна) Воронцов, Павел и Петруха. Даже Воронцов «затих», «сидит с опущенной головой, бессмысленно глядя перед собой». Все, что остается им делать, — подобно детям, звать мать. Характерно, что делает это именно Петру-

ха: «Ма-а-а-а! Тетка Дарья-а-а! Эй, Матера-а!» Впрочем, делает, по словам писателя, «глухо и безнадежно». И, прокричав, вновь засыпает. Уже ничто не может разбудить его (вновь символика!). «Стало совсем тихо. Кругом были только вода и туман и ничего, кроме воды и тумана». А материнские 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 лиственне — символе неуязвимости жизни. Пожегщикам так и не удалось ни сжечь, ни спилить стойкое дерево, держащее, по преданию, на себе весь остров, всю Матеру. Несколько ранее В. Распутин дважды (в девятой и тринадцатой главах) скажет, 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... она 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 этом — еще одно его назначение во Вселенной.

Вопросы для повторения

1. Объясните название повести.
2. Как вы понимаете финал повести?
3. Какие афоризмы использует писатель (или его герои) для выражения нравственного идеала?
4. Как применяет В. Распутин прием антитезы в языковых характеристиках персонажей?

Задания для самостоятельного анализа

1. Прочитайте повесть В. Распутина «Живи и помни».

1. Обратите особое внимание на
 - сцену посиделок в честь вернувшегося с войны Максима Воложжина;
 - описание реки перед смертью Настены;
 - рассказ об отправке Андрея на фронт и его поведении на фронте;
 - отношения Гуськова-дезертира с Настеной, с окружающей его средой;
 - символику.

2. Какие нравственные качества Настены сближают ее с героинями повести «Прощание с Матерой»? С женскими образами А. Пушкина, А. Островского, М. Шолохова?

3. В чем трагедия Настены? Почему она не может быть счастливой, несмотря на то что у нее хорошие отношения со свекром и свекровью, рядом муж, ожидается появление ребенка?

4. Как проявляется реализм писателя в оценке Андрея Гуськова? Как решает Распутин проблему личного выбора и ответственности через образ Гуськова?

5. Есть ли нечто объединяющее Гуськова и Родиона Раскольниковца?

6. Как вы понимаете название повести?

II. Прочитайте рассказ «Нежданно-негаданно» (Наш современник. — 1997. — № 5).

1. Как изображает писатель в экспозиции рассказа современный город? Объясните, зачем Распутин дает подробные характеристики бабки Натальи, Правдеи Федоровны, Ленки, Руфины Сергеевны.

2. Как изображен в экспозиции рассказа Семен Поздняков, почему он представляется «тете Люсе» «истязательным» мужиком? Какие национальные качества подчеркивает в нем автор рассказа?

3. Что отличает поведение и лексику «тети Люси» от поведения и речи деревенских героев рассказа? Почему она использует слова тюремной лексики: «камера», «побег не состоялся»?

4. Какие определения находит писатель для описания портрета девочки? Почему эти определения связаны с церковной лексикой?

5. Проанализируйте эпизоды, показывающие, как «серчишко девочки ломается от тепла». Найдите в

описании первой встречи Сени с девочкой слова-антонимы вышеприведенному определению.

6. Как изображает Распутин изменение в душах Сени и Гали с появлением в доме ребенка?

7. Объясните роль трагического финала рассказа и главную мысль автора.

8. Какие диалектные слова использует писатель, чтобы передать атмосферу русской деревни? Выпишите несколько примеров диалектной лексики.

Темы сочинений

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. Космос и природа в творчестве В. Распутина (на материале 1—2 произведений).

4. Язык прозы В. Распутина (на материале 1—2 произведений).

Рекомендуемая литература

► Агеносов В. В., Маймин Е. А., Хайруллин Р. З. Литература России. — М., 1995.

В главе «Повести Валентина Распутина» содержится анализ художественного мира писателя на материале повестей «Последний срок», «Живи и помни» и «Прощание с Матерой».

► Семенова С. Валентин Распутин. — М., 1987.

Глубокий анализ философско-мировоззренческих позиций писателя сочетается с анализом его мастерства.

► Селезнев Ю. Земля или территория (О повести В. Распутина «Прощание с Матерой») // Селезнев Ю. Мысль чувствующая и живая. — М., 1982.

Автор рассматривает «Прощание с Матерой» в контексте как творчества самого писателя, так и извечных проблем русской литературы и русской нравственности.

ЮРИЙ ТРИФОНОВ

(1925—1981)



Биография писателя

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». С 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.

Жизнь Юрия Валентиновича 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 ЧСВН (члена семьи врага народа), он поступил в Литературный институт и первым же своим произведением, романом «Студенты» (1950), добился государ-

ственного признания: получил Сталинскую премию. Рассказывают, что человек, чье имя носила эта премия, задал вопрос, сын ли это *того* Трифонова и действительно ли роман хорош. И получив на оба вопроса утвердительный ответ, собственноручно переписал имя автора из списка лауреатов первой степени премии во второй. Впрочем, премия не спасла молодого писателя от исключения в институте из комсомола за «утаенное при вступлении в Союз писателей происхождение из врагов народа». К счастью для Трифонова, райком не утвердил этого решения, и он получил возможность окончить институт.

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). Однако по глубине поднимаемых в нем нравственных вопросов, сложности и непривычной для тех лет противоречивости характеров он уже предвещал создание того художественного мира, который в полной мере проявится в пятикнижии «московских повестей» Трифонова конца 60—70-х годов.

Повести «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971), «Другая жизнь» (1975), «Дом на набережной» (1976) принесли писателю широкую известность среди читателей и почти полное непонимание у критиков. Трифонова 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 один за другим создавал произведения на исторические, точнее, историко-революционные темы («Отблеск костра», «Нетерпение», «Старик»), где он вновь сопрягал

высокое и обыденное, искал связь между революционной непримиримостью и жестокостью наших дней.

Два последних романа «Время и место» и «Исчезновение» увидели свет уже после смерти писателя.

Художественный мир писателя

Зрелый талант Ю. Трифонова проявился в «московских повестях». Здесь нет острейших общественно-идеологических столкновений, как в «Студентах», нет эпических описаний, как в «Утолении жажды».

Действие в повестях Ю. Трифонова происходит в обычных московских квартирах и заурядных дачных владениях. Писатель стремился, чтобы в его персонажах — инженерах, научных сотрудниках, преподавателях, актрисах — читатель угадывал себя. Моя проза, утверждал он, «не про каких-то мещан, а про нас с вами», 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 пластинами — впрочем, иногда видимыми, даже отчетливо — во всем том, что формирует настоящее».

Вот почему нельзя назвать «московские повести» бытовыми и даже антимищанскими, 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 обозначает словом «*не дочувствие*», которое он пишет в разрядку как особо значимое. Однако авторское иронически-сатирическое отношение к этому разряду персонажей показывает, что они ясны и неинтересны Трифонову. Его интересуют совершенно иные герои: ищущие, эволюционирующие, по-своему тонкие. С ни-

ми связаны проблемы, всегда стоявшие перед русской литературой и особенно проявившиеся 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.

Докажите, что столкновение человека с мелочами быта роднит прозу Ю. Трифонова с новеллистикой А. Чехова.

Следование чеховским традициям привело Ю. Трифонова к объективации роли автора и крайне сложному соотношению автора и рассказчика-повествователя.

Писатель стремится как бы устраниваться от оценок. Вместо этого он вводит в произведение множество сюжетных линий, взаимопересечения и взаимодополнения которых раскрывают главную идею автора. Ю. Трифонов полуиронически характеризовал это как «усиление плотности, густоты и насыщенности письма. Книга в этом случае станет «густая», как борщ у хорошей хозяйки».

Часто писатель прибегает, как он сам это определял, к форме «романов сознания»: 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. И только какая-нибудь деталь, подробность на секунду высвечивает трифоновскую позицию. Сам писатель называет это вмешательством в «гомеопатических дозах». Это может быть полисемантический характер названия: «Предварительные итоги» — не только подведение итогов получившего инфаркт героя, но и авторское размышление о смысле жизни и предназначении человека. «Другая жизнь» — это и жизнь другого человека (что станет одной из ключевых проблем повести), и иной образ жизни, далекий от того, каким живут персонажи книги.

Историческая проза Ю. Трифонова. Писатель долго хранил веру в революционные идеалы, видел в них высшее проявление человеческого духа. Однако его не могла не волновать проблема соотношения благородной цели служения историческому прогрессу и средств такого служения, поднятая когда-то Ф. Достоевским в «Бесах» (Ю. Трифонов высоко ценил этот роман). Впервые она зазвучала в «Отблеске костра». В книге о народовольцах «Нетерпение» писатель увидел трагедию Желябова и Перовской в противоречии их высоких и чистых замыслов и жестокости, отрешенности от человеческих чувств, насилии над историей. И если в «Обмене» образ деда-народовольца является воплощением революционного идеала, противостоящего современной пошлости жизни, то уже в «Доме на набережной» и тем более в «Старике» писатель все больше склоняется к общечеловеческим ценностям. Жизнь, по Ю. Трифонову, оказывается богаче, чем все частные события, политические и нравственные кодексы, она интегрирует все человеческие судьбы.

«Феномен жизни и феномен времени» — так сформулировал Ю. Трифонов содержание своего позднего творчества.

Роман «Старик»

Роман, написанный в 1978 году, вообрал в себя все основные темы творчества 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».

Система образов. Главные персонажи исторического повествования. Почти все повествование в ро-

мане ведется от лица семидесятитрехлетнего старика Павла Евграфовича Летунова. Несмотря на то что именно он представлен наиболее полно и психологически тонко, в романе есть и другой, быть может, не менее значимый персонаж — командир дивизии в годы Гражданской войны сорокасемилетний Сергей Кириллович Мигулин, воспринимавшийся в то время 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.

По мере развития сюжета писатель раскрывает биографию Мигулина. Он «образованный, книголюб, грамотнее его не сыскать, сначала учился в церковно-приходской, потом в гимназии, в Новочеркасском юнкерском, и все своим горбом, натушливыми стараниями, помочь некому, он из бедняков». В 1895 году Мигулин не стерпел, что офицер украл часть его жалованья. 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 был лишен офицерского звания и 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. В 1919—1920-х годах 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 оставить «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». Его страстные 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. И 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.

Красному казаку *полудоверяют*. В минуты, опасные для судьбы Дона, его держат в глубоком тылу, боясь, что он встанет на сторону донцев, взбунтовавшихся против политики рассказачивания (по сути — уничтожения казачества). «Отчаянный жест» Мигулина — самовольное выступление с армией на Дон, приведшее его на скамью подсудимых, сыграло свою роль. «Мигулин закричал, — говорит на суде его защитник, — и крик его побудил к излечению одной из язв Советской России»: решение о рассказачивании было отменено как неверное. В романе приводятся большие куски речи Мигулина на суде, рассказывает 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-го по дороге в Москву «за почетной должностью главного инспектора кавалерии Красной Армии», оказавшись на родине, выступил, «никого не боясь», против продразверстки, был обви-

нен в контрреволюционных речах (сгоряча мог и наговорить лишнего) и расстрелян.

В образе Мигулина Ю. Трифонову чрезвычайно важна внутренняя цельность, верность избранным идеалам. Устами защитника на суде писатель говорит, что весь Мигулин проявляется в одной фразе, написанной им к любимой женщине: «Принадлежи мне вся или уйди от меня».

Иной жизненный тип представляет собой рассказчик — старик Летунов. Как всегда у Трифонова, это не подлец, не негодяй. Но всего лишь человек слабый, 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, даже иронизируя над стариками, которые все путают. Впрочем, он тут же исключает себя из числа врущих. Его 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 Мигулина 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 в письме Аси читаем, что он отказал ей в этой самой встрече.

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.

Какую роль играет в системе образов учитель Слабосердов?

Прочитайте страницы романа, посвященные Володе Секачеву, и сделайте вывод, какое место занимает этот персонаж в системе образов романа. Как он взаимодействует с образом Летунова?

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 Секачев, резко выступивший 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 злоградской, 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 револю-

ции 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.

Найдите в тексте романа описания Шигонцева, Орлика и покажите, какими художественными средствами автор дискредитирует этих персонажей.

Сопоставьте образы Данилова, его сестры Ирины (матери Летунова) и Шигонцева.

История для Ю. Трифонова не имеет ничего общего и с игрой в либерализм.

Найдите в тексте романа сцены, рассказывающие о семье Игумновых. Что привлекает автора в этих персонажах, что отталкивает?

Система образов и соотношение временных планов в романе «Старик». Композиция. Роман построен более чем сложно. Начавшись описанием жаркого лета 1974 года, писатель надолго переносит 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 глобальные исторические страсти.

Как верно заметила исследователь творчества Ю. Трифонова Н. Б. Иванова, 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), подруге его жены Полине Карловне чем-то неинтересным, слишком неэмоциональным, слишком расчетливым. «Непонимание, недомыслие, недочувствие», «недосуг, недогляд, недобег» — вот оценки состояния сегодняшних горожан. (Обратите

внимание, что Трифонов любит создавать неологизмы, выстраивать их в ряды.)

Но если для героев романа прошлое и настоящее несоединимы, то Трифонов (и это подчеркнуто композицией) видит прямую связь времен. Не случайно на первых же 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 на смену шигонцевым и brasлавским 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.

Кандауров не единственный современный двойник персонажей, участвовавших 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, носящего то же имя, 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 жестокий 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 звучит 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 бессилен 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 расцветывается 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. Отсюда и главный вывод писателя, взятый им из сочинений Л. Толстого о «б л а г е ж и з н и».

Вспомните, кто из героев «Войны и мира» исповедовал эту идею.

Финал романа отчетливо утверждает дорогую для 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 волклись, 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 истины революционные соединяются с бытовыми, выясняется, что истина индивидуальна для каждого человека и каждого случая. А на улице, заканчивает писатель, «дождь лил стеной. Пахло озонном. Две девочки, прикрывшись прозрачной пленкой, бежали по асфальту босиком».

Характерно, что почти все поздние вещи Ю. Трифонова имеют почти такой же философский финал. «Другая жизнь» заканчивается фразой о той неисчерпаемости бытия, «как этот холодный простор, как этот город (Москва. — *Авт.*) без края, меркнувший в ожидании вечера». «Время и место» завершается авторским: «Москва окружает нас, как лес. Мы пересекли его. Все остальное не имеет значения».

Мастерство психологизма Трифонова. Поручив повествование старику Летунову, писатель получает 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 наблюдения над современной жизнью. Писателю удается точно 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». Не менее иронично и индивидуально воспринимает он окружающих: «За столом между тем кипела баталия: Николай Эрастович частым, гнусливым говором сыпал свое, Вера ему, конечно, подпевала в большом возбуждении — и все насчет Ивана Грозного, как же их проняло! — а Руслан за что-то их ужасно корил, и пальцем в них тыкал, и гремел оглушающим, митинговым голосом, напомнившим старые времена. Впрочем, всегда орал в споре. То, что раньше называлось: брал на глотку. Павел Евграфович давно зарекся с ним спорить. Ну его к богу в рай. Только давление поднимать».

Проанализируйте приведенный пример и покажите, как в нем проявилось мастерство писателя.

Вместе с тем Ю. Трифонов достаточно часто с помощью внутреннего монолога 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, судить себя судом памяти. С другой — многие его монологи, по сути, самооправдания. Даже гнусную сцену, в которой за помощь Асе он требует ее любви, старик оправдывает: «Но ведь я был в угаре, и я как помешанный».

Впрочем, Летунов временами способен на поступки. И Трифонов то введет в речь своего любимого героя Сани Изварина фразу о том, что его отец, профессиональный революционер, уважал Павла Евгра-

фовича за то, что тот «после (Гражданской) войны закончил институт, стал инженером, не то, что мы, бабололы»; то заставит Летунова вспомнить о своем аресте, участии в Великой Отечественной войне; то заступиться за убиваемую собаку. Это позволяет писателю вложить в уста своего главного персонажа близкие самому Трифонову мысли о жизнесмерти, о памяти.

В романе последовательно проведен принцип дистанцирования автора от персонажей. Авторская позиция выявляется через систему образов, композицию, внутренние монологи, что позволяет отнести Ю. Трифонова к психологическому направлению в реалистической прозе последней трети XX века.

Не имея при жизни прямых учеников и последователей, Ю. Трифонов стал 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).

Вопросы для повторения

- 1. Какую тенденцию современной прозы отражают сюжеты и герои трифоновских произведений 60—70-х годов?*
- 2. Какие чеховские традиции развивал в своем творчестве Ю. Трифонов?*
- 3. Почему понятие «благо жизни» шире социальных понятий?*

Задания и вопросы для самостоятельной работы

- 1. Прочитайте повесть Ю. Трифонова «Обмен». Объясните прямое и переносное значение ее названия.*
- 2. Кто является главным объектом внимания автора и почему?*
- 3. Какими средствами выражает автор свое отношение к семье Лукьяновых?*
- 4. Разберите сцену спора Лоры с Леночкой и покажите, как в ней выражается авторская позиция.*
- 5. Объясните функции эпизодов и роль деталей, связанных с воспоминаниями Дмитриева о своем детском*

рисунке; его помощью собаке после посещения Ксении Федоровны; покупкой сайры и поведением на похоронах деда. для изображения нравственной эволюции героя.

6. Зачем автор ввел в сцену разговора родных о Бублике Леночку? Как это помогает выявить взгляд писателя на проблему личного выбора и обстоятельств?

7. Какую роль играют в повести второстепенные персонажи, в том числе дед Дмитриева?

8. Найдите, какими «гомеопатическими» языковыми средствами выразил автор в финале свое отношение к Виктору Дмитриеву.

Темы сочинений

1. Художественное решение проблемы человека и обстоятельств в творчестве Ю. Трифонова (на материале одного из произведений).

2. Сюжет и система образов в романе Ю. Трифонова «Старик».

3. Чеховские традиции в повести Ю. Трифонова... (по выбору учащегося).

4. Авторская позиция и способы ее выражения в книге Ю. Трифонова... (по выбору учащегося).

Рекомендуемая литература

► **Иванова Н.** Проза Юрия Трифонова. — М., 1984.

Критик и литературовед определяет путь писателя как движение от идеи «трагической и коренной» зависимости человека от времени в романе «Утоление жажды» через «определенный скептицизм при оценке исторических возможностей активной личности» (роман «Нетерпение») к пониманию совести как основного движителя человеческого существования и человека как связующей нити истории («московские повести»), к постижению тайны подлинной свободы и всеобъемлющему миру.

► **Оклянский Ю.** Юрий Трифонов. — М., 1987.

Автор рассказывает о судьбе писателя, своих встречах с ним, о восприятии книг Ю. Трифонова современниками. Анализ произведений писателя (от «Студентов» до «Исчезновения») сопровождается рядом высказываний Ю. Трифонова.

ФАЗИЛЬ ИСКАНДЕР

(род. 1929)



Биография писателя

«Я русский писатель, но певец Абхазии», — так Ф. Искандер определяет то особое место, которое он занимает в отечественной литературе. В читательском сознании теперь, помимо Абхазии географической и исторической, существует еще и Абхазия искандеровская — со столицей Мухусом, горным селением Чегем, многонациональным населением, в состав которого, кроме реально обитающих на этой территории народов, вошли еще и никому до Искандера не ведомые *эндурцы*.

Биографию писателя лучше всего изучать по его произведениям. Из впечатлений ранних лет, проведенных в сухумском дворе, где проходила большая часть жизни обитателей южного города, где хватало места всем: людям разных национальностей, богатым и бедным, хорошим и не очень, и детям, и животным, — из воспоминаний о житье у родственников матери в горном селе берет начало один из основных, принципиально «открытых» циклов Искандера — произведений о детстве. Этот цикл был начат рассказом «Первое дело» (1956) и продолжался в произведе-

ниях, вошедших в сборники «Запретный плод», «Тринадцатый подвиг Геракла» (1966), «Дерево детства» (1970), «Первое дело» (1972), «Под сенью грецкого ореха» (1979), «Праздник ожидания праздника» (1986).

«Вот я и рассказал, мама, о дне твоего детства, о котором ты так часто любила говорить», — пишет Искандер в финале «Большого дня Большого Дома» из чегемского цикла — другого идейно-эстетического единства, формирующегося в его прозе. Это повествование об одном дне жизни деревенской семьи, занятой обычными делами. Мир и счастье царили в Большом Доме, потому что обитатели его — род, семья. Было горе в прошлом — переселение в Турцию, скитания на чужбине, будет и впереди — «кумхоз», сталинщина, война. Но через страдания и боль, через поколения предков, через девочку Каму — мать повествователя — передастся ему святое и прекрасное чувство родства, рода, родины. Это чувство — основа человеческой нравственности: «...И уже нет мамы, нет ничего. Есть серое московское небо, а за окном, впиваясь в мозги, визжит возле строящегося дома неугомонный движок. И машинка моя, как безумный дятел, долбит древо отечественной словесности, и я, поджав ноги и сгорбившись за столом, вышибаю из клавиш одно и то же слово, твое слово, мама: долг, долг, долг».

О судьбе отца, репрессированного и высланного в 1938-м из СССР как лицо иранского происхождения, в Иране тоже арестованного и погибшего на каторжных работах, Искандер рассказал в повести «Школьный вальс, или Энергия стыда». Соприкосновение души ребенка с идеологией лжи и насилия писатель сравнил со «взрывом гранаты в неумелой детской руке».

Фабула рассказа «Начало» (1970) — автобиографическая история о том, как золотой медалист сухумской школы не поступил на философский факультет МГУ: в приемной комиссии он услышал: «Кажется, на вашу нацию есть разнарядка»; стал студентом Библиотечного института, а потом, поняв, «что проще и

выгодней самому писать книги, чем заниматься классификацией чужих», перешел в Литературный институт. В этом же рассказе Искандер запечатлел свои первые доброжелательно-иронические впечатления о Москве, где с 1962 года он живет постоянно. Журналистский и редакторский опыт, приобретенный во время работы в «Брянском комсомольце», «Курской правде» и Абхазском государственном издательстве, воплотился в брызжущем юмором описании одной из абсурдных пропагандистских кампаний. Эта история составила основу сюжета повести «Созвездие Козлотура» (1966). За эту повесть, опубликованную в «Новом мире» Твардовского, Искандер дважды — в 1966 и 1968 годах — выдвигался редколлегией журнала на соискание Государственной премии. Но лауреатом ее писатель, удостоенный многих престижных международных премий, стал только в 1989-м. (Зато в 1998 году Искандер получил сразу две отечественные награды: только что учрежденную Болдинскую премию и премию «Триумф», вручаемую независимым жюри за высшие достижения в искусстве.)

Многие произведения Искандера по цензурным соображениям не могли быть опубликованы в 60—70-е годы. И философская сказка «Кролики и удавы» о страхе и лжи как основах несправедливой власти; и полный, не обезображенный цензурой текст романа «Сандро из Чегема»; и повести «Стоянка человека» и «Сумрачной юности свет» были опубликованы на родине только в конце 80-х — начале 90-х годов.

Участие писателя в свободном от цензуры альманахе «Метрополь» (1979), среди создателей которого были В. Аксенов, А. Битов, Виктор Ерофеев, Е. Попов, привело к многолетнему запрету публикаций. Этот горький, но и укрепляющий душу опыт отразился в произведениях третьего цикла — о судьбе современного интеллигента, потомка Чегема — повестях «Морской скорпион» (1976) и «Сумрачной юности свет» (1990). (Указаны даты первых отечественных публикаций.)

Главную свою книгу — юмористический эпос «Сандро из Чегема» — Искандер пишет почти всю жизнь.

Начиная с 1966 года в периодике публикуются отдельные главы этого романа в рассказах. Самостоятельные фрагменты романа — рассказы — объединены авторским замыслом и героем — великим тамадой, веселым обманщиком, храбрецом и плутом, мудрецом и лучшим танцором Сандро.

Он — истинный сын своего народа, чья многовековая история живет не только в вечных горах и море, в легендах и преданиях, но также в нравственном законе и обычаях, упорно сохраняемых и в советское время. В колоссальной художественной емкости книги, вместившей почти все исторические периоды XX века, в исключительной свободе сюжетного и философского замысла, объединившего фантастику и традиционное реалистическое повествование, юмор и лиризм, современность и легенду, исследователи творчества Искандера видят черты жанровой традиции м е н и п п е и. (Термин введен М. М. Бахтиным и восходит к названию античного жанра «мениппова сатира». Главное отличие мениппеи как жанра — поиски философских, нравственных, социальных истин в живой современности. Смех и авантюрный сюжет — средства испытания высоких идей. Смещение временных, пространственных и психологических планов, сочетание конкретно-бытового и фантастического — ее важнейшие художественные приемы.)

В «Сандро из Чегема», как и во всей прозе Искандера, Абхазия становится «действующей моделью общества» (П. Вайль, А. Генис). В судьбе маленького народа, как в капле воды, отразились не только наши отечественные проблемы, но и те, которые принято называть в е ч н ы м и.

Художественный мир писателя

Произведения Искандера подчеркнута автобиографичны, а повествование всегда географически локализовано. Автобиографизм Искандера — явление особого рода. Его цель — не самовыражение, а воссоздание цельного образа мира через его преломление в личностном сознании.

Этот тип художественного видения стал одним из специфических художественных открытий литературы XX века и связан с принципиальным отказом от авторского «всеведения», которое воспринимается в наше время как слишком искусственная, условная манера.

Сам Искандер так определяет эту особенность своей прозы: «...Выходя к читателю со своими размышлениями, я как бы говорю ему: я не скрываю ничего от вас. Вот как я думаю об этом, а вы можете думать иначе». Со своеобразным искандеровским автобиографизмом, лишь внешне ограничивающим изображаемое пределами личного опыта писателя, а в действительности увеличивающим его масштабы за счет предполагаемой множественности иных жизненных опытов и сознаний, связана и подчеркнутая географическая локализация его художественного мира.

Абхазия Искандера — место, где «все начала и концы сходятся», нравственно-философская модель мира, воплощающая представление писателя о предназначении человека и соотносимая с реальной действительностью.

Общее направление художественного поиска Искандера близко тому направлению развития литературы XX века, которое обычно связывается с именами У. Фолкнера и Г. Гарсиа Маркеса. В творчестве этих писателей радикально изменился ракурс художественного зрения: «малая родина» из бесконечно дорогого, но захолустного уголка, нуждающегося в равнении на большой мир, становится средоточием правды о мире и критерием его оценки. «...Я обнаружил, что моя собственная крошечная почтовая марка родной земли стоит того, чтобы писать о ней, что всей жизни не хватит, чтобы исчерпать эту тему... Я создал свой собственный космос... Я склонен рассматривать созданный мною мир как своего рода краеугольный камень вселенной: если его убрать, вселенная рухнет», — писал У. Фолкнер. Этот американский писатель сопровождал свой цикл романов картой места действия — вымышленного округа Йокнапатофа — с надписью: «У. Фолкнер — единственный хозяин и по-

велитель». По мнению отечественных и зарубежных исследователей творчества Искандера, подобное мог бы сделать и он.

Эта принципиальная особенность прозы Искандера — выражение его мироощущения, которое определяют осознание мира в контексте бытия и стремление восстановить утраченную человеком XX века целостность на новой основе — путем установления связи между нравственным сознанием личности и законами природной и народной жизни.

Искандер убежден: «Народ — это говорящая природа. Как природа — он вечен. Как человек — он может говорить». Полнота бытия, яркая предметность и изобразительность стиля, особенности сюжетостроения, позволяющие свободно уклоняться от фабулы ради развития многочисленных «микросюжетов», подробных описаний или рассуждений, являются не просто особенностями самобытного дарования писателя, но художественным воплощением этого фундаментального свойства его мироощущения.

Мир прозы Искандера, вмещающий трагические стороны действительности, — смерти, убийства, сумасшествие, крушение судеб и целых жизненных укладов — остается жизнеутверждающим.

Важнейшей особенностью художественного мира Искандера является принцип принятия бытия как безусловного единства и абсолютной целостности, где нет ничего малозначительного или незаконного, что для гармонизации жизни следовало бы исключить.

Это светлый мир, потому что он в прямом смысле «космос» (т. е. «устроенность», «украшенность»), а не хаос. Реальный ландшафт Абхазии естественно преобразуется в нем в универсальное пространство, вмещающее и освещенные солнцем вершины, и мрачные ущелья человеческой души и истории. (Пространственные образы-константы, так же как *метамфоры* света и мрака, обладают в художественном мире Искандера устойчивым оценочным смыслом.)

Это вечный мир. Писатель убежден, что «только в реальном соотношении с вечностью нам раскры-

вается подлинность человека... Писатель может сознательно отодвинуть вечность, чтобы показать ужас копошения человека, оторванного от вечности, но он ее не может заменить чем-то другим...». Для писателя, «рисующего человека на фоне вечности», многие исторические события утрачивают монументальность, если их общечеловеческая, моральная ценность не безусловна. Народ и природа для Искандера неразрывно связаны, потому что оба — вечны.

Это иерархически организованный мир, потому что все в нем, включая и его творца, подчиняются «священноначалию» вечных нравственных истин. Искандер, утверждающий, что «творчество вообще есть стремление... к самоосуществлению свободы», тем не менее твердо убежден, что «жизнь иерархична в самой своей сущности», и потому «вне любви к Богу нет и не может быть любви к народу».

Художественный мир писателя возникает в точке пересечения координат вечности и человечества, Бога и народа, причем абсолютная нравственная идея может существовать в нем и в форме религиозных верований, и как свято соблюдаемый обычай, и как нравственный закон.

Один из центральных в художественном мире писателя — метафорический образ дерева — намек природы «на желательную форму нашей души... которая позволяет, крепко держась за землю, смело подниматься к небесам». Это «формула бытия» по Искандеру. Все реальные деревья, непременно входящие в хронотоп его прозы: и любимая груша Чика, и молельный орех чегемцев, и кедр Баграта и Тали, и огромный каштан над могилой Джамхуха Сына Оленя, — образуют подлинное Древо Мира (по космогоническим представлениям кавказских народов на краю света стоит древо жизни, соединяющее по вертикали небо, землю и подземный мир), символ его вечности и единства.

Приятие мира как единства определяет и назначение искусства. Как сказал Искандер на встрече деятелей искусства в Копенгагене, «каждый пишущий знает одну вещь... Чем дальше друг от друга два члена

сравнения, два образа, тем сравнение оказывается ярче. Я думаю, что в этом заложена огромная метафора единства человечества (выделено нами. — *Авт.*). Если в самом художественном образе нас радует единение, то, видимо, есть в нас некие силы, которые все-таки могут этот безумный мир привести к какому-то человеческому единству». По мнению писателя, искусство вообще — гармонизация жизни, а смех представляет собой «гармонизацию на уровне разума... попытку преодолеть хаос».

Смех в мироощущении Искандера — синоним правды. «Смешное обладает одним, может быть, скромным, но бесспорным достоинством: оно всегда правдиво. Более того, смешное потому и смешно, что оно правдиво», — пишет Искандер в рассказе «Начало».

Так же как в народной смеховой традиции, в художественном мире Искандера смех универсален: он охватывает все явления действительности, и прежде всего распространяется на самого повествователя. Невоспринимаемым источником смешного у Искандера становится комизм самой жизни — то, что русский литературовед М. М. Бахтин называл «веселой относительностью бытия». Несовпадение, несообразность, несоответствие как основа комического реализуются писателем на всех уровнях художественной структуры и всегда преследуют цель внести в устоявшуюся, клишированную точку зрения «корректив реальности».

Обнаружение несоответствия, разрушение его силой смеха и, что принципиально важно, восстановление единства на новом уровне становится у Искандера принципом сюжетостроения.

Вечность жизни мира и народа, воплотившаяся в патриархальной культуре, в сопоставлении с временной относительностью социального уклада, становится основой космического в чегемском цикле.

Патриархальное бытие Чегема, сохранившего, благодаря своей высокогорности и древней истории, основы родового восприятия мира, становится воплощением нравственной нормы. Обычай, мудрость предков, голос крови продолжают определять жизненное

поведение чегемцев в советскую эпоху, и, хотя исторические катаклизмы не прошли для них бесследно, формы народной жизни в основе своей стойко сопротивляются новой морали.

Рассказ «Колчерукий»

Рассказ «Колчерукий» был напечатан в 1974 году и затем вошел в роман «Сандро из Чегема». Сюжет рассказа основан на недоразумениях, связанных с мнимой смертью и наличием реальной могилы Колчерукого. Эти недоразумения возникают на перекрестке патриархальных обычаев и сталинского «порядка». Старик Шаабан Ларба еще при жизни стал обладателем вырытой для него скорбящими родственниками могилы. Ложное известие о смерти (достаточно традиционный прием построения сюжета новеллы) становится у Искандера не завязкой фабульного развития, но тем маленьким камешком, который вызывает лавину эпизодов-воспоминаний и иронических рассуждений автора-повествователя.

Рассказ начинается словами: «Я уже писал, что однажды в детстве, ночью пробираясь к дому одного нашего родственника, попал в могильную яму, где провел несколько часов в обществе прилюдного козла...» Затем повествователь сообщает, что вскоре, во время войны, ему довелось с мамой и сестрой жить в этой деревне (там он и познакомился с «хозяином» могилы — Колчеруким). Тут автор надолго «забывает» о герое, рассказывая о дезертире — одном из трех братьев, которым принадлежал дом, в котором они поселились, и о том, что они с мамой выращивали на огороде — время было голодное.

Подумайте, в чем заключается художественное своеобразие искандеровских «отступлений». Найдите их в тексте рассказа.

Отмеченная всеми критиками особенность стиля Искандера — постоянные и многочисленные «отступления», нарушение хода повествования для изложе-

ния другой, кстати вспомнившейся истории или иронического рассуждения автора, по прихотливому закону ассоциации размышляющего об очень далеких, казалось бы, от исходной точки вещах, — не что иное, как реализация важнейшего эпического принципа **п р и я т и я м и р а** и его вечного и благословенного превосходства над единичным событием.

Герои художественного мира Искандера связаны между собой разнообразнейшими отношениями родства и соседства и потому, естественно, переходят из рассказа в рассказ, то выходя на первый план, то уступая место другому. Например, эпизод падения мальчика в могилу Колчерукого, только упоминаемый в самом рассказе, становится «замковым камнем» повести «Созвездие Козлотура».

Как вы объясните пристальное внимание повествователя ко всем мелочам обыденной жизни горцев (найдите подтверждение в тексте рассказа) и то, что он только упоминает важнейшее историческое событие — Великую Отечественную войну?

Искандер убежден, что «каждый наш частный человеческий поступок есть движение к истине или от истины». Поэтому в его прозе факты обыденной жизни, не утрачивая конкретности и реалистической достоверности, могут становиться метафорами иных, более сложных, экзистенциальных состояний. Не только центральная метафора рассказа — ждущая Колчерукого могила, с которой он умудрился собрать урожай персиков, — но и все обстоятельства его жизни, подробности существования других персонажей или самого повествователя утверждают принцип «космичности отдельной человеческой жизни, т. е. неотделимости ее от жизни вообще».

Движение сюжета происходит из анекдотической ситуации. Опечаленный родственник из соседнего села, извещенный о смерти Колчерукого горевестником, в соответствии с обычаем пригнал на поминки хорошую телку. Раздираемый противоречивыми чувствами почтения к традиционному обряду и скорбью о телке, которую «покойник» оставил у себя,

уверяя, что теперь ждать недолго и не стоит мучить животное, гоняя его из села в село, «хороший родственник» действует совершенно в духе сталинской морали: он пишет на мнимого покойника анонимный донос.

Весь убийственно примитивный и столь же действенный механизм доносительства, с демагогическим использованием тезисов официальной пропаганды и корыстными мотивами, отражен в маленьком чегемском зеркале. В анонимном письме Колчерукий, пересадивший на свою будущую могилу вместе с двумя персиковыми деревьями деревце тунга с колхозной плантации, обвинялся в «насмешке над новой технической культурой, намеке на ее бесполезность, как бы указании на то, что ей настоящее место на деревенском кладбище». Дело становится совсем не шуточным: уже приехавший из райцентра товарищ добивается у Колчерукого признания в том, какова истинная цель его поступка и кто подучил его сделать это. В шутках струхнувшего, но не сдающегося старика и его друга Мустафы появляется теперь новая тема — далекая и страшная «Сибир»...

Не помогли бы Колчерукому ни очевидная для всех абсурдность обвинения, ни его «революционные заслуги» (колчеруким он стал после того, как прилюдно уточнил, что любовные подвиги местного феодала связаны скорее с козами, чем с женщинами; руку, поврежденную пулей князя, Шаабан Ларба вкладывал в красную повязку, когда его вызывали в правление или проходил слух о новом займе; внешне герой «в самом деле имел довольно бравый военно-партизанский вид»).

Причудливое переплетение патриархальной морали и порядков сталинского времени, которое позволяет автору так увлекательно и смешно говорить о более чем серьезных вещах, спасает от «Сибир» и его героя: на ночном заседании-застолье старики тщательно исследовали родословную товарища из райцентра и неопровержимо доказали, что он через свою двоюродную бабушку из Мерхеул находится в кровном родстве с односельчанином Колчерукого. И хотя товарищ из райцентра пытался отрицать это родство, но вынужден был капитулировать, увидев готовое рассыпаться в прах свиде-

тельство о рождении мерхеульской бабки и услышав вопрос: «Или тебе бабку поперек седла привезти?»

Изображаемая Искандером ситуация трагична по сути, но комична по способу воплощения.

Почему Искандер, рано осознавший ужас сталинского произвола, имеющий собственный горький опыт утрат, пишет о сталинском времени в юмористической тональности?

Не только «мелкие бесы» сталинщины — родственник-доносчик, председатель сельсовета, товарищ из райцентра, — но и тот, кого чекемцы называли Большеусым, Вурдалаком и искренне ненавидели, — Сталин — изображены не сатирически. Для поэтики Искандера вообще не характерно беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения при помощи смеха: это противоречит принципу *п р и я т и я б ы т и я*. Его стихия — не разрушительная сила *гротеска* и *сарказма*, а восстанавливающее единство мира могущество ю м о р а.

Кровавому тирану Сталину писатель дает возможность в «Пирах Валтасара» на мгновения, пока звучит любимая им народная песня, погрузиться в мир крестьянской идиллии и даже проиграть «вариант» отказа от державной власти ради дома, хозяйства, детей. Это возможно потому, что писатель оперирует вечными категориями и способен увидеть тирана с позиции пережившего его (и многих других властителей) народа.

«Жизнь под сенью смерти» — необходимое условие воссоздания полноты бытия, унаследованное писателями — творцами национальных миров от эпоса. В народном мировосприятии смерть — составная часть жизни в целом, ее необходимый элемент как условие ее постоянного обновления.

В рассказе «Колчерукий» тема смерти, звучащая постоянно в карнавално-веселой, ренессансной тональности, к финалу обретает эпическую глубину, не утрачивая своего жизнеутверждающего пафоса. Когда Шаабан Ларба, «который и при жизни, говорят, никому покою не давал, а после смерти и вовсе распоя-

сался», действительно умирает, его поминки сопровождаются таким взрывом смеха, «какого не то что на похоронах, на свадьбе не услышишь». Причиной тому и сам неугомонный покойник, уже фактически с того света отпустивший лучшую свою шутку и выигравший окончательно спор с другом Мустафой, и народная традиция.

Искандеровское приятие мира основывается на вечности народного бытия, пронесшего через века способность «украшать землю весельем и трудом», сохранившего во всех исторических испытаниях верность важнейшим законам морали предков. Приятие мира, признание того, что он — всегда больше героя, делает маленькую Абхазию в художественном мире Искандера поистине безграничной.

Рассказ «Колчерукий», как и многие произведения Искандера, представляет собой воспоминание о событиях детства, которые излагаются от первого лица.

Какое значение для художественного утверждения главных идей писателя имеет способ повествования?

Взгляд на мир «глазами ребенка», являющийся метафорой духовной чистоты и истинности восприятия жизни вне сложившихся стереотипов, традиционно выражает в реалистическом искусстве высшую и окончательную оценку действительности. В художественном мире Искандера он обладает еще одним важным свойством.

«Детский взгляд — это как бы первый взгляд на мир (выделено нами. — Авт.), он возвращает нас к некой первичной разумности», — считает писатель.

Взгляд на мир в «первоудивлении», взгляд радостный, познающий, не знающий иерархии быта и бытия, цивилизации и природы, и поэтому, как и смех, восстанавливающий единство мира, является важным стилеобразующим фактором в прозе Искандера. В этом — истоки его пристрастия к зрительным образам, подробным описаниям, вниматель-

но и любовно воссоздающим пластический облик предмета или явления, к развернутым сравнениям и реализованным метафорам.

Ощущение вечности жизни, свойственное детскому сознанию («Детство верит, что все будет вечно: и мама, и солнце, и мир, и любимая учительница»), отличает, по убеждению писателя, настоящих людей в любом возрасте. Взрослый «двойник» знает, что уходят из жизни самые любимые и прекрасные люди, уходит невозвратно патриархальный мир Чегема. Но вечны солнце, море, горы — и народ.

Сочетание истинности и непосредственности детского взгляда участника событий в «Колчеруком» с иронической мудростью «двойника»-повествователя создает дополнительные возможности для возникновения комизма. Кроме того, это позволяет идеологически важные для автора мысли излагать открыто и эмоционально, как в проникнутом жизнеутверждающим пафосом лирическом отступлении «Когда умирает старый человек...».

В «Колчеруком», как и в большинстве других произведений Искандера, ясно ощущается установка на устное слово, многочисленные слова-сигналы «надо сказать», «кстати», «одним словом», «говорят» подсказывают это читателю, так же как обороты типа «вернемся к нашему престарелому феодалу» или «перескажу последнее приключение Колчерукого».

Отвечая на вопрос, в каком из эпических жанров он чувствует себя наиболее свободно, Искандер говорил: «По-видимому, я по природе своей все-таки рассказчик... удобнее мне двигать сюжет, идею через рассказ. Это для меня самая предпочтительная форма. Это, если можно так сказать, моя дистанция».

Одна из жанровых концепций возводит рассказ и повесть к древней традиции повествования, противопоставляя ей принципиально письменные жанры, оформившиеся лишь в новой литературе, — роман и новеллу.

Формулой авторской повествовательной позиции, по Искандеру, можно считать слова, открывающие рассказ «Начало»: «Поговорим просто так. Погово-

рим о вещах необязательных и потому приятных. Поговорим о забавных свойствах человеческой природы, воплощенной в наших знакомых».

Рассказы Искандера — действительно беседа с незримым, но всегда предполагаемым слушателем, к которому повествователь относится с легкой иронией (как, впрочем, к себе самому и всему миру). Лишенная догматизма и назидательности, непринужденно-ироническая манера повествования является отличительной чертой прозы Искандера: он предполагает в своем читателе способность доброжелательно и заинтересованно вглядываться в мир, разделяя радость автора от проявляющегося во множестве явлений е д и н с т в а бытия, его веру в вечные ценности народной морали и мудрую иронию по отношению к несовершенству жизни, трагической и прекрасной, — уже потому, что она жизнь, а не смерть. Позиция Искандера, по словам критика Н. Ивановой, — «путь стоического сопротивления созиданием», и в спутники он приглашает нас.

Вопросы для повторения

1. Какое значение имеют в художественном мире Искандера географическая локализация и автобиографизм повествования?

2. Как вы понимаете принцип приятия бытия? Аргументируйте свой ответ, опираясь на текст рассказа «Колчерукий». Ф. Искандер видит пример такой нравственно-эстетической позиции в творчестве А. С. Пушкина и Л. Н. Толстого. Согласны ли вы с этим?

3. Обоснуйте значение смеха как «второй правды о мире».

4. Найдите в рассказе примеры столкновения «архаического сознания с социалистической сознательностью».

5. Какие черты чегемского мира делают его нравственно-эстетическим идеалом писателя?

6. Раскройте смысл центральной метафоры, рассказа. Приведите другие примеры возникновения метафорического значения реально-бытовых образов и ситуаций.

7. С помощью каких художественных средств Искандер решает задачу комического осмысления трагических ситуаций?

8. Проанализируйте способ повествования и определите его идейно-художественные функции.

Задания для самостоятельной работы

«История молельного дерева» входит в структуру романа «Сандро из Чегема», но, как и все элементы композиции этого эпоса в рассказах, обладает смысловой и художественной завершенностью. Однако единство авторского замысла, место действия и уже знакомые по другим рассказам герои (в том числе и Колчерукий) прочно соединяют этот фрагмент со всей многокрасочной мозаикой романа.

1. Попробуйте выявить все многообразие смыслов центральной метафоры «молельное дерево». Сопоставьте его с реальным и символическим образом дерева и церковного креста в рассказе, обратите внимание на символическое значение небесного огня-молнии, пастушеского костра и попытки сожжения молельного ореха комсомольцами.

2. Как в истории молельного дерева раскрывается история народа? Определите ее хронологические границы.

3. Проанализируйте структуру художественного времени. Как соотносятся реальное время происходящих событий, историческое время легендарного прошлого и вечное время жизни народа?

4. Сопоставьте изображение коллективизации в «Истории молельного дерева» с другими известными вам произведениями на эту тему. Есть ли черты сходства? Сравните внутренние монологи старого Хабуга о «Тайне любви крестьянина к своему полю» и Кондрата Майданникова из «Поднятой целины» Шолохова. В чем отличие способа художественного воплощения «великого перелома» у Искандера?

5. Какие приемы комического позволяют Искандеру изобразить трагедию народной жизни в юмористическом ключе? Как проявляется основа комического — несоответствие народной морали и идеологии? (Обратите внимание на разную реакцию персонажей, услышавших от дерева «кумхоз», освещение истории дерева в

печати, на ироническую обрисовку представителей местной идеологической и государственной власти.)

6. Как проявляются основные принципы поэтики Искандера в «Истории молельного дерева»?

Темы сочинений

1. «Замкнутый» национальный мир как аналог бытия человечества (В. Шукшин, Ф. Искандер).

2. «Смешное обладает одним, может быть, скромным, но бесспорным достоинством: оно всегда правдиво» (по произведениям Ф. Искандера).

3. «Путь стоического сопротивления созиданием»: нравственные основы, творчества Ф. Искандера.

4. «У искусства всего две темы: призыв и утешение» (Ф. Искандер).

5. «Мир уцелел, потому что смеялся» (по творчеству Ф. Искандера, С. Довлатова, В. Войновича).

Рекомендуемая литература

► *Иванова Н. Б.* Смех против страха, или Фазиль Искандер. — М., 1990.

Первое и единственное пока монографическое исследование творчества Искандера, удачная попытка на обширном материале поэзии и прозы писателя осмыслить его творческий путь в широком контексте общественной и культурной жизни страны.

► *Рассадин Ст.* Последний чегемец // Новый мир. — 1989. — № 9.

Размышления о романе «Сандро из Чегема» и прозе Искандера, раскрывающие разные аспекты «чегемской идиллии», в том числе трагический.

► *Вайль П., Генис А.* Сталин на чегемском карнавале // Время и мы. — Нью-Йорк. — 1979. — № 42. — С. 151—169.

В увлекательной форме, близкой к искандеровской манере повествования, известные критики русского зарубежья рассматривают проблематику и художественное своеобразие «Сандро из Чегема» и природу комического, отличающую творчество Искандера.

ПРОЗА 50—70-Х ГОДОВ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ



Уже в годы Великой Отечественной войны и вскоре после ее окончания появились произведения, посвященные этой народной трагедии. Их авторы, преодолевая очерковость и публицистичность, стремились подняться до *художественного* осмысления событий, очевидцами или современниками которых они оказались. Литература о войне развивалась в трех направлениях, взаимодействие которых образовало в русской литературе второй половины XX века мощное течение так называемой «военной прозы».

Первое из этих направлений — произведения *художественно-документальные*, в основе которых — изображение исторических событий и подвигов реальных людей. Второе — *героико-эпическая* проза, воспевавшая подвиг народа и осмыслявшая масштабы разразившихся событий. Третье связано с развитием толстовских традиций сурового изображения «негероических» сторон окопной жизни и гуманистическим осмыслением значения отдельной человеческой личности на войне.

Во второй половине 50-х годов начинается подлинный расцвет литературы о войне, что было обусловлено некоторым расширением границ дозволенного в ней, а также приходом в литературу целого ряда писателей-фронтовиков, живых свидетелей тех лет. Точкой отсчета здесь по праву считается появившийся-

ся на рубеже 1956 и 1957 годов рассказ М. Шолохова «Судьба человека».

* * *

Одним из первых *художественно-документальных произведений*, посвященных неизвестным или даже замалчиваемым страницам Великой Отечественной войны, стала книга Сергея Сергеевича Смирнова «Брестская крепость» (первоначальное название — «Крепость на Буге», 1956). Писатель разыскал участников героической обороны Брестской крепости, многие из которых после плена считались «неполноценными» гражданами, добился их реабилитации, заставил всю страну восхититься их подвигом. В другой своей книге «Герои блока смерти» (1963) С. С. Смирнов открыл неизвестные факты героического побега заключенных-смертников из фашистского концлагеря Маутхаузен. Ярким событием в литературе стала публикация «Блокадной книги» (1977) А. Адамовича и Д. Гранина, в основу которой были положены беседы авторов с ленинградцами, пережившими блокаду.

В 50—70-е годы появляются несколько крупных произведений, цель которых — *эпический охват* событий военных лет, осмысление судеб отдельных людей и их семей в контексте судьбы всенародной. В 1959 году выходит первый роман «Живые и мертвые» одноименной трилогии К. Симонова, второй роман «Солдатами не рождаются» и третий — «Последнее лето» вышли в свет соответственно в 1964 и 1970—1971 годах. В 1960 году вчерне был закончен роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба», вторая часть дилогии «За правое дело» (1952), однако через год рукопись была арестована КГБ, так что широкий читатель на родине смог познакомиться с романом лишь в 1988 году.

Уже названия произведений «Живые и мертвые», «Жизнь и судьба» показывают, что их авторы ориентировались на традиции Л. Н. Толстого и его эпопей «Война и мир», по-своему развивая линию *геро-*

ико-эпической прозы о войне. Действительно, упомянутые романы отличаются широчайшим временной, пространственный и событийный охват действительности, философское осмысление грандиозных исторических процессов, эпическое сопряжение жизни отдельного человека с жизнью всего народа. Однако при сопоставлении этих произведений с толстовской эпопеей, ставшей своеобразным эталоном этого жанра, проявляются не только их различия, но и сильные и слабые стороны.

В первой книге трилогии К. Симонова «Живые и мертвые» действие разворачивается в начале войны в Белоруссии и под Москвой в разгар военных событий. Военный корреспондент Синцов, выходя с группой товарищей из окружения, принимает решение, оставив журналистику, присоединиться к полку генерала Серпилина. Человеческая история этих двух героев и оказывается в фокусе авторского внимания, не пропадая за масштабными событиями войны. Писатель затронул многие темы и проблемы, прежде невозможные в советской литературе: рассказал о неготовности страны к войне, о репрессиях, ослабивших армию, о мании подозрительности, антигуманном отношении к человеку.

Удачей писателя стала фигура генерала Львова, воплотившего в себе образ большевика-фанатика. Личная храбрость и вера в счастливое будущее сочетается в нем с желанием беспощадно искоренять все, что, на его взгляд, мешает этому будущему. Львов любит абстрактный народ, но готов жертвовать людьми, бросая их в бессмысленные атаки, видя в человеке только средство для достижения высоких целей. Его подозрительность распространяется так далеко, что он готов спорить с самим Сталиным, освободившем из лагерей нескольких талантливых военных.

Если генерал Львов — идеолог тоталитаризма, то его практик, полковник Баранов, — карьерист и трус. Произносивший громкие слова о долге, чести, храбрости, писавший доносы на своих коллег, он, оказавшись в окружении, облачается в солдатскую гимнастерку и «забывает» все документы.

Рассказывая суровую правду о начале войны, К. Симонов одновременно показывает народное сопротивление врагу, изображая подвиг советских людей, вставших на защиту родины. Это и эпизодические персонажи (артиллеристы, не бросившие свою пушку, тащившие ее на руках от Бреста до Москвы; старик колхозник, ругавший отступающую армию, но с риском для жизни спасший у себя в доме раненую; капитан Иванов, собиравший испуганных солдат из разбитых частей и ведущий их в бой), и главные герои — Серпилин и Синцов.

Генерал Серпилин, задуманный автором как эпизодическое лицо, не случайно постепенно стал одним из главных героев трилогии: его судьба воплотила в себе наиболее сложные и в то же время наиболее типичные черты русского человека в XX веке. Участник Первой мировой войны, он стал талантливым командиром в Гражданскую, преподавал в академии и был арестован по доносу Баранова за то, что говорил своим слушателям о силе немецкой армии, в то время как вся пропаганда твердила о том, что в случае войны мы «победим малой кровью», а воевать будем «на чужой территории». Освобожденный из концлагеря в начале войны, Серпилин, по его собственному признанию, «ничего не забыл и ничего не простил», но понял, что не время предаваться обидам — надо спасать Родину. Внешне суровый и немногословный, требовательный к себе и подчиненным, он старается беречь солдат, пресекает всякие попытки добиваться победы «любой ценой». В третьей книге романа К. Симонов показал способность этого человека к большой любви.

Другой центральный персонаж романа — Синцов первоначально задумывался автором исключительно в качестве военного корреспондента одной из центральных газет. Это позволяло «бросать» героя на самые важные участки фронта, создавая масштабный *роман-хронику*. Вместе с тем возникала опасность лишить героя индивидуальности, сделать его только рупором авторских идей. Писатель достаточно быстро понял эту опасность и уже во второй книге трилогии изменил жанр своего произведения: роман-хроника

стал романом судеб, в совокупности воссоздающих масштаб народной битвы с врагом. А Синцов стал одним из действующих персонажей, на долю которого выпали ранения, окружение, участие в ноябрьском параде 1941 года (откуда войска уходили прямо на фронт). Судьбу военного корреспондента сменила солдатская доля: герой прошел путь от рядового до высшего офицера.

Война, Сталинградская битва — лишь одна из составляющих грандиозной эпопеи В. Гроссмана «Жизнь и судьба», хотя основное действие произведения разворачивается именно в 1943 году и судьбы большинства героев так или иначе оказываются связаны с событиями, происходящими вокруг города на Волге. Изображение немецкого концлагеря в романе сменяется сценами в застенках Лубянки, а руин Сталинграда — лабораториями эвакуированного в Казань института, где физик Штрум бьется над загадками атомного ядра. Однако не «мысль народная» или «мысль семейная» определяют лицо произведения — в этом эпопея В. Гроссмана уступает шедеврам Л. Толстого и М. Шолохова. Писатель сосредоточен на другом: предметом его размышлений становится понятие «свободы», о чем свидетельствует уже заглавие романа. «Судьбе» как власти рока или объективных обстоятельств, довлеющих над человеком, В. Гроссман противопоставляет «жизнь» как *свободную* реализацию личности даже в условиях ее абсолютной несвободы. Писатель убежден, что можно своевольно распоряжаться жизнями тысяч людей, по сути оставаясь рабом вроде генерала Неудобнова или комиссара Гетманова. А можно непокоренным погибнуть в газовой камере концлагеря: так гибнет военврач Софья Осиповна Левинтон, до последней минуты заботясь лишь о том, чтобы облегчить мучения мальчика Давида.

Должно быть, один из самых ярких эпизодов романа — оборона дома шесть дробь один группой солдат под командованием капитана Грекова. Перед лицом неминуемой смерти герои обрели высшую степень духовной свободы: между ними и их командиром установились столь доверительные отношения, что они

безбоязненно ведут споры по самым большим вопросам тех лет, от большевистского террора и до насаждения колхозов. И последний свободный поступок капитана — из обреченного дома он отсылает с поручением небезразличную ему самому радистку Катю и Сережу Шапошникова, спасая тем самым любовь совсем юных защитников Сталинграда. Николай Крымов — герой, занимающий центральное место в системе персонажей романа, — получил приказ «разобраться на месте» с царящей в «доме Грекова» вольницей. Однако ему, в прошлом — работнику Коминтерна, нечего противопоставить услышанной здесь правде, кроме подлого доноса, который по возвращении Крымов пишет на уже погибших защитников дома. Впрочем, образ Крымова не столь однозначен: в конце концов он сам оказывается жертвой той системы, служа которой не раз должен был добровольно, а то и скрепя сердце идти против совести.

Подспудная мысль В. Гроссмана, что источник свободы или несвободы личности находится в самой личности, объясняет, почему обреченные на смерть защитники дома Грекова оказываются гораздо свободнее пришедшего их судить Крымова. Сознание Крымова поработчено идеологией, он в некотором смысле «человек в футляре», пусть и не столь зашоренный, как некоторые другие герои романа. Еще И. С. Тургенев в образе Базарова, а затем Ф. М. Достоевский убедительно показали, как борьба «мертвой теории» и «живой жизни» в сознании таких людей зачастую оканчивается победой теории: им легче признать «неправильность» жизни, чем неверность «единственно верной» идеи, должной эту жизнь объяснять. И поэтому, когда в немецком концлагере оберштурмбанфюрер Лисс убеждает старого большевика Мостовского в том, что между ними много общего («Мы форма единой сущности — партийного государства»), Мостовский может ответить своему врагу лишь молчаливым презрением. Он чуть ли не с ужасом чувствует, как вдруг появляются в его сознании «грязные сомнения», недаром названные В. Гроссманом «динамитом свободы».

Таким «заложникам идеи», как Мостовский или Крымов, писатель еще сочувствует, но резкое неприятие у него вызывают те, чья безжалостность к людям проистекает не из верности устоявшимся убеждениям, а из отсутствия таковых. Комиссар Гетманов, некогда секретарь обкома на Украине, — бездарный воюка, зато талантливый разоблачитель «уклонистов» и «врагов народа», чутко улавливающий любое колебание партийной линии. Ради получения награды он способен послать в наступление не спавших трое суток танкистов, а когда командующий танковым корпусом Новиков, чтобы избежать ненужных жертв, на восемь минут придержал начало наступления, Гетманов, расцеловав Новикова за победоносное решение, тут же написал на него донос в Ставку.

Ключом к авторскому пониманию войны в романе является парадоксальное на первый взгляд утверждение о Сталинграде: «Его душой была свобода». Как некогда Отечественная война 1812 года по-своему раскрепостила русский народ, пробудила в нем чувство собственного достоинства, так и Великая Отечественная вновь заставила почувствовать разделенный ненавистью и страхом народ свое единство — единство духа, истории, судьбы. И не вина, а скорее беда всего народа, что деспотичная власть, обнаружив собственное бессилие справиться с пробуждением национального сознания, поспешила поставить его себе на службу — и как всегда извратила и умертвила живой дух патриотизма. В свое время Л. Толстой противопоставлял патриотизм простых мужиков, Ростовых, Кутузова «салонному патриотизму» кружка Анны Павловны Шерер и «квасному» — графа Ростопчина. В. Гроссман также пытается разъяснить, что преданность родине таких героев, как Греков, Ершов, «толстовец» Иконников, уничтоженный немцами за отказ строить лагерь смерти, не имеет ничего общего с национал-шовинизмом Гетманова или же генерала-палача Неудобнова, заявившего: «В наше время большевик прежде всего — русский патриот». Ведь тот же Неудобнов до войны собственноручно на допросах выбивал зубы тем, кого подозревал в пристрастии ко всему

национальному в ущерб проповедуемому большевиками интернационализму! В конце концов, национальная или классовая принадлежность не зависят от воли человека, и потому не они определяют истинную цену личности. Ее определяет способность человека на подвиг или на подлость, поскольку только в этом случае можно говорить об истинной свободе или несвободе.

* * *

На рубеже 50—60-х годов в литературе появились произведения, наследующие другие традиции батальной прозы Л. Н. Толстого, в частности традиции его «Севастопольских рассказов». Своеобразие этих произведений прежде всего заключалось в том, что война была в них показана «из окопов», глазами непосредственных участников, как правило, юных, еще не оперившихся лейтенантов, командиров взводов и батальонов, что и позволило критикам такие произведения назвать «лейтенантской прозой». Писателей этого направления, многие из которых сами прошли дорогами войны, интересовали не перемещения войск и не планы Ставки, но мысли и чувства вчерашних студентов, которые, став командирами рот и батальонов, впервые столкнулись со смертью, впервые ощутили бремя ответственности и за родную страну, и за живых людей, ждущих от них решения своей судьбы. «Я раньше думал: «лейтенант» // Звучит налейте нам», // И, зная топографию, // Он топает по гравию. // Война ж совсем не фейерверк, // А просто трудная работа, // Когда — черна от пота — вверх // Скользит по пахоте пехота», — писал еще в 1942 году поэт-фронтовик М. Кульчицкий, говоря о тех иллюзиях, с которыми предстояло расстаться его поколению на войне. Истинное лицо войны, суть «трудной работы» солдата, цена потерь и самой привычки к утратам — вот что стало предметом раздумий героев и их авторов. Недаром не рассказ и не роман, а именно повесть, сосредоточенная на жизненном пути и внутреннем мире отдельной личности, стала основным жанром этих произведений. Войдя в состав более ши-

рокого явления «военной повести», «лейтенантская проза» задала главные ориентиры художественных поисков для этого жанра. Повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946) стала первой в ряду подобных произведений, более чем на десятилетие опередив последующие за ней «Батальоны просят огня» (1957) Ю. Бондарева, «Пядь земли» (1959) и «Навеки девятнадцатилетние» (1979) Г. Бакланова, «Убиты под Москвой» (1961) и «Крик» К. Воробьева, «На войне как на войне» (1965) В. Курочкина. Авторы этих книг упрекали в «дегероизации» подвига, пацифизме, преувеличенном внимании к страданиям и смерти, излишнем натурализме описаний, не замечая того, что усмотренные «недостатки» порождены прежде всего болью за человека, оказавшегося в нечеловеческих условиях войны.

«Учебная рота кремлевских курсантов шла на фронт» — так начинается одно из ярчайших произведений «лейтенантской прозы» — повесть писателя-фронтовика Константина Воробьева «Убиты под Москвой» (1961). Это название сразу накладывает трагический отпечаток на все повествование, и становится ясно, что для автора важно не просто рассказать одну из бесчисленных историй войны: он не стремится заинтриговать читателя или обнадеживать его возможностью счастливой развязки. Двести сорок отборных курсантов, все одного роста — 183 сантиметра, вооруженные винтовками, гранатами и бутылками с бензином, в новом — с иголки! — обмундировании после первого же боя оказываются в окружении, вырваться из которого им так и не удастся.

Война для К. Воробьева — реальность такого высокого градуса, что перед ней становятся нелепыми и даже опасными представления людей, знающих о войне понаслышке. Рота курсантов, вымуштрованных для парадов и почетных караулов, скорее играет в войну, безрассудно тратя патроны и с недоверием встречая уже понюхавших пороху и лишенных щеголеватой выправки бойцов. Образец для подражания всех курсантов — капитан Рюмин — до последнего не хочет признавать, что его отряд оказался в окруже-

нии. Защищая подчиненных от страшной правды, он передает роте несуществующие приказы командования о подготовке к обороне, объявляет простым контуженным красноармейцем генерал-майора Переверзева, который сумел пробиться к их позициям с кучкой бойцов, оставшейся от целой дивизии. Однако попытки капитана по возможности скрыть истинное лицо войны от необстрелянных курсантов, дать приемлемое с точки зрения всей их прежней жизни объяснение всему происходящему разбиваются. Неудачей заканчивается и задуманный капитаном митинг над телами погибших товарищей: Рюмин не смог промолвить ни слова, когда увидел их изувеченные останки. Именно в этот момент он начал понимать, «...что «со стороны» учиться мести невозможно. Это чувство само растет из сердца, как первая любовь у не знавших ее...». Потеряв в тяжелых боях всю роту, Рюмин не выдерживает бремени вины, которая ложится на него как на человека, от решений которого во многом зависела судьба этих ребят, и кончает жизнь самоубийством.

Подчиненный Рюмина, лейтенант Ястребов, как и его командир, неожиданно осознает, что привитые ему с детства представления о войне имеют мало общего с тем, с чем вынужден столкнуться человек на поле боя: «Все его существо противилось тому реальному, что происходило, — он не то что не хотел, а просто не знал, куда, в какой уголок души поместить хотя бы временно и хотя бы тысячную долю того, что совершалось, — пятый месяц немцы безудержно продвигались вперед, к Москве... Это было, конечно, правдой, потому что... потому что об этом говорил Сталин. Именно об этом, но только один раз, прошедшим летом. А о том, что мы будем бить врага только на его территории, что огневой залп любого нашего соединения в несколько раз превосходит чужой, — об этом и еще о многом, многом другом, непоколебимом и неприступном, Алексей — воспитанник Красной Армии — знал с десяти лет. И в его душе не находилось места, куда улеглась бы невероятная явь войны». Поэтому так нуждается поначалу Ястребов в словах

капитана, умеющего разрешать противоречия между тем, что знаешь, и тем, что видят твои глаза.

Но пережитый страх и врожденная честность помогли Алексею устоять, и в лейтенанте появилось то необходимое, что позволяет человеку выжить и не сломаться в нечеловеческих обстоятельствах — способность воспринимать мир таким, каков он есть, не нуждаясь в спасительных иллюзиях и объяснениях: «Я не пойду... Не пойду! Зачем я там нужен? Пусть будет так... без меня. Ну что я теперь им...». Но он поглядел на курсантов и понял, что должен идти туда и все видеть. Все видеть, что уже есть и что еще будет...» Эта способность приходит к герою не сразу: сначала он вынужден пройти через осознание, что смерть человека страшна своей омерзительностью, когда убитый лейтенантом немец пачкает ему шинель предсмертной рвотой; вынужден испытать стыд за собственную трусость, отсидевшись в воронке во время последнего боя роты; пройти через искушение самоубийства, разрешающего все проблемы с совестью. Наконец, он должен был пережить потрясение после самоубийства его кумира — капитана Рюмина. «То оцепенение, с которым он встретил смерть Рюмина, оказывается, не было ошеломленностью или растерянностью. То было неожиданное и незнакомое явление ему мира, в котором не стало ничего малого, далекого и непонятного. Теперь все, что когда-то уже было и могло еще быть, приобрело в его глазах новую, громадную значимость, близость и сокровенность, и все это — бывшее, настоящее и грядущее — требовало к себе предельно бережного внимания и отношения. Он почти физически ощутил, как растаяла в нем тень страха перед собственной смертью». И финальный поединок Ястребова с немецким танком, все расставил на свои места.

Недаром критики в связи с «лейтенантской прозой» вспоминали имя Э. М. Ремарка. В романе немецкого писателя «На Западном фронте без перемен» впервые с неприкрытой откровенностью было сказано о незаживающих ранах, оставленных Первой мировой войной в душах совсем еще молодых людей, чье поколение получило название «потерянного».

Ю. Бондарев в романе «Горячий снег» (1965—1969) попытался на новом уровне развить традиции «лейтенантской прозы», вступив в скрытую полемику с характерным для нее «ремаркизмом». Тем более к тому времени «лейтенантская проза» переживала определенный кризис, что выразилось в некотором однообразии художественных приемов, сюжетных ходов и ситуаций, да и повторяемости самой системы образов произведений. «Некоторые говорят, что моя последняя книга о войне, роман «Горячий снег», — оптимистическая трагедия, — писал Ю. Бондарев. — Возможно, это так. Я же хотел бы подчеркнуть, что мои герои борются и любят, любят и гибнут, не долюбив, не дожив, многого не узнав. Но они узнали самое главное, *они прошли проверку на человечность* через испытание огнем».

Действие романа Ю. Бондарева укладывается в сутки, в течение которых оставшаяся на южном берегу батареи лейтенанта Дроздовского отражала атаки одной из танковых дивизий группы Манштейна, рвущейся на помощь попавшей под Сталинградом в кольцо окружения армии маршала Паулюса. Однако этот частный эпизод войны оказывается той переломной точкой, с которой началось победное наступление советских войск, и уже поэтому события романа разворачиваются как бы на трех уровнях: в окопах артиллерийской батареи, в штабе армии генерала Бессонова и, наконец, в ставке Верховного Главнокомандующего, где генералу перед назначением в действующую армию приходится выдержать труднейший психологический поединок с самим Сталиным.

Комбат Дроздовский и командир одного из артиллерийских взводов лейтенант Кузнецов трижды лично встречаются с генералом Бессоновым, но как отличаются эти встречи! В начале романа Бессонов отчитывает Кузнецова за недисциплинированность одного из его бойцов, пристально вглядываясь в черты юного лейтенанта: генерал «подумал в ту минуту о своем семнадцатилетнем сыне, пропавшем без вести в июне на Волховском фронте». Уже на боевых позициях Бессонов выслушивает brave доклад Дроздовского о готовности «умереть» на этом рубеже, оставшись не-

довольным самым словом «умереть». Третья встреча состоялась уже после решающего сражения, но как меняются за эти сутки герои романа! Дроздовский был человеком черствым и эгоцентричным, в мечтах он создал себе собственный образ отважного и бескомпромиссного командира, которому стремится соответствовать. Однако смелость лейтенанта во время вражеского налета на эшелон граничит с безрассудством, а нарочитая жесткость в общении с подчиненными не только не прибавляет ему авторитета, но и стоит жизни возчику Сергуненкову, которого Дроздовский необдуманно приказом посылает на верную гибель. Не таков лейтенант Кузнецов: он подчас излишне «интеллигентен», лишен «военной косточки» Дроздовского. Однако лишен Кузнецов и стремления кем-то «выглядеть», и потому он естествен с подчиненными и любим ими, хотя тоже может быть жестким и с провинившимися, и даже с Дроздовским, не перенося показной грубости командира и склонности того к самодурству. Неудивительно, что во время сражения именно к Кузнецову постепенно переходит управление остатками батареи, тогда как растерявшийся Дроздовский под конец лишь bestолково вмешивается в слаженные действия бойцов.

Разница этих героев проявляется и в их отношении к санинструктору Зое. У Зои близкие отношения с Дроздовским, но тот всячески это скрывает, считая их проявлением своей слабости, противоречащей образу «железного» командира. Кузнецов же по-мальчишески влюблен в Зою и даже робеет в ее присутствии. Смерть санинструктора потрясает обоих, однако потеря возлюбленной и пережитое за последние сутки по-разному повлияли на лейтенантов, что видно уже по тому, как они держатся перед прибывшим на батарею командующим. Дроздовский, «стоя перед Бессоновым навтыяжку в своей наглухо застегнутой, перетянутой портупеей шинели, тонкий, как струна, с перебинтованной шеей, мелово-бледный, четким движением строевика бросил руку к виску». Однако после доклада он преобразился, и стало понятно, что события последних суток обернулись для него личностным крахом: «...шел он сейчас

разбито-вялой, расслабленной походкой, опустив голову, согнув плечи, ни разу не взглянув в направлении орудия, точно не было вокруг никого». Иначе держит себя Кузнецов: «Голос его по-уставному еще силился набрать бесстрастную и ровную крепость; в тоне, во взгляде сумрачная, немальчишеская серьезность, без тени робости перед генералом, будто мальчик этот, командир взвода, ценой своей жизни перешел через что-то, и теперь это понятное что-то стояло в его глазах, застыв, не проливаясь».

Появление генерала на передовой было неожиданным: прежде Бессонов считал, «что не имеет права поддаваться личным впечатлениям, во всех мельчайших деталях видеть подробности боя в самой близости, видеть своими глазами страдания, кровь, смерть, гибель на передовой позиции выполняющих его приказание людей; уверен был, что непосредственные, субъективные впечатления расслабляюще въедаются в душу, рождают жалость, сомнения в нем, занятом по долгу своему общим ходом операции». В своем окружении Бессонов прослыл человеком черствым и депотичным, и мало кто знал, что напускная холодность скрывает боль человека, чей сын пропал без вести, попав в окружение в составе Второй ударной армии генерала Власова. Однако скупые слезы генерала на позициях почти полностью уничтоженной батареи не кажутся авторской натяжкой, потому что в них прорвались и радость победы, сменившая нечеловеческое напряжение ответственности за исход операции, и потеря по-настоящему близкого человека — члена Военного совета Веснина, и боль за сына, о котором вновь напомнила генералу молодость лейтенанта Кузнецова. Такой финал романа вступает в спор с традициями «ремаркизма»: писатель не отрицает негативного воздействия войны на людские души, однако убежден, что «потерянность» человека возникает не просто вследствие пережитых потрясений, а является результатом изначально неправильной жизненной позиции, как это и случилось с лейтенантом Дроздовским, хотя даже ему автор не выносит безапелляционного приговора.

Охарактеризовав войну как «проверку на человечность», Ю. Бондарев лишь выразил то, что определило собой лицо военной повести 60—70-х годов: многие прозаики-баталисты акцент в своих произведениях делали именно на изображении внутреннего мира героев и преломлении в нем опыта войны, на передаче самого *процесса* нравственного выбора человека. Однако писательская пристрастность к любимым героям подчас выражалась в *романтизации* их образов — традиция, заданная еще романом Александра Фадеева «Молодая гвардия» (1945) и повестью Эммануила Казакевича «Звезда» (1947) (см. об этом в учебнике главу «Литературный процесс 30—50-х годов»). В таком случае характер персонажей не изменялся, а только предельно наглядно раскрывался в исключительных обстоятельствах, в которые их поставила война. Наиболее ярко данная тенденция нашла свое выражение в повестях Бориса Васильева «А зори здесь тихие» (1969) и «В списках не значился» (1975). Особенность военной прозы Б. Васильева в том, что он всегда выбирает эпизоды «незначительные» с точки зрения глобальных исторических событий, однако много говорящие о высочайшем духе тех, кто не побоялся выступить против превосходящих сил врага — и одержал победу. Критики увидели немало неточностей и даже «невозможностей» в повести Б. Васильева «А зори здесь тихие», действие которой развивается в лесах и болотах Карелии (так, Беломоро-Балтийский канал, на который нацелена диверсионная группа, с осени 1941 года не действовал). Но писателя интересовала здесь не историческая точность, а сама ситуация, когда пять хрупких девушек во главе со старшиной Федотом Васковым вступили в неравный бой с шестнадцатью головорезами.

Образ Васкова по сути своей восходит к лермонтовскому Максиму Максимычу — человеку, может быть, малообразованному, однако цельному, умудренному жизнью и наделенному благородным и добрым сердцем. Васков не разбирается в тонкостях мировой политики или фашистской идеологии, однако сердцем

чувствует звериную сущность этой войны и ее причин и никакими высшими интересами не может оправдать гибель пяти девушек.

Характерно, что в этой повести писатель использует прием *несобственно-прямой речи*, когда речь повествователя никак не отделяется от внутреннего монолога героя («Полоснуло Васкова по сердцу от вздоха этого. Ах, заморыш ты воробьиный, по силам ли горе на горбу-то у тебя? Матюкнуться бы сейчас в полную возможность, покрыть бы войну эту в двадцать восемь накатов с переборами. Да заодно и майора того, что девчат в погоню отрядил, прополоскать бы в щелоке. Глядишь, и полегчало бы, а вместо этого надо улыбку изо всех сил к губам прилаживать»). Таким образом, повествование зачастую приобретает интонации *сказа*, а точка зрения на происходящее принимает черты, характерные именно для народного понимания войны. На протяжении повести меняется сама речь старшины: сначала она шаблонна и напоминает речь обычного вояки, изобилуя уставными фразами и армейскими терминами («в запасе двадцать слов, да и те из уставов» — характеризуют его девушки), даже свои отношения с хозяйкой он осмысляет в категориях военных («Поразмыслив, он пришел к выводу, что все эти слова есть лишь меры, предпринятые хозяйкой для упрочения собственных позиций: она... стремилась укрепиться на завоеванных рубежах»). Однако, сближаясь с девушками, Васков постепенно «оттаивает»: забота о них, стремление найти к каждой свой подход делает его мягче и человечней («Во леший, опять это слово выскочило! Потому ведь, что из устава оно. Навеки врубленное. Медведь ты, Васков, медведь глухоманный...»). И в конце повести Васков становится для девушек просто Федей. А главное, будучи некогда прилежным «исполнителем приказов», Васков превращается в свободного человека, на чьих плечах лежит груз ответственности за чужую жизнь, и осознание этой ответственности делает старшину много сильнее и самостоятельнее. Потому-то Васков и увидел свою личную вину в гибели девушек («Положил ведь я вас, всех пятерых положил, а за что? За десяток фрицев?»).

В образе девушек-зенитчиц воплотились типичные судьбы женщин предвоенных и военных лет: разного социального положения и образовательного уровня, разных характеров, интересов. Однако при всей жизненной точности эти образы заметно романтизированы: в изображении писателя каждая из девушек по-своему прекрасна, каждая достойна своего жизнеописания. И то, что все героини гибнут, подчеркивает бесчеловечность этой войны, затрагивающей жизни даже самых далеких от нее людей. Фашисты приемом контраста противопоставлены романтизированным образам девушек. Их образы гротесковы, намеренно снижены, и в этом выражается основная мысль писателя о природе человека, вставшего на путь убийства («Человека ведь одно от животных отделяет: понимание, что человек он. А коли нет понимания этого — зверь. О двух ногах, о двух руках и — зверь. Лютый зверь, страшнее страшного. И тогда ничего уж по отношению к нему не существует: ни человечности, ни жалости, ни пощады. Бить надо. Бить, пока в логово не уползет. И там бить, покуда не вспомнит, что человеком был, покуда не поймет этого»). Немцы противопоставляются девушкам не только внешне, но и тем, как легко им дается убийство, тогда как для девушек убийство врага — тяжелое испытание. В этом Б. Васильев следует традиции русской батальной прозы — убийство человека противостоит естественности, и то, как человек, убив врага, переживает его, является критерием его человечности. Особенно же чужда война природе женщины: «У войны не женское лицо» — центральная мысль большинства военных произведений Б. Васильева. Эта мысль с особой ясностью освещает собой тот эпизод повести, в котором звучит предсмертный крик Сони Гурвич, вырвавшийся, потому что удар ножа предназначался для мужчины, а пришелся в женскую грудь. С образом Лизы Бричкиной в повесть вводится линия возможной любви. С самого начала приглянулись друг другу Васков и Лиза: она ему — фигурой и сметливостью, он ей — мужской основательностью. У Лизы и Васкова много общего, однако спеть вместе, как обе-

щал старшина, героям так и не удалось: война губит на корню зарождающиеся чувства.

Финал повести раскрывает смысл ее названия. Замыкает произведение письмо, судя по языку, написанное молодым человеком, который стал случайным свидетелем возвращения Васкова на место гибели девушек вместе с усыновленным им сыном Риты Альбертом. Таким образом, возвращение героя на место его подвига дано глазами поколения, чье право на жизнь отстояли люди, подобные Васкову. В этом заключается утверждающая мысль повести, и недаром, так же как и «Судьба человека» М. Шолохова, повесть венчается образом отца и сына — символом вечности жизни, преемственности поколений.

Подобная символизация образов, философическое осмысление ситуаций нравственного выбора весьма характерна для военной повести. Прозаики тем самым продолжают размышления своих предшественников над «вечными» вопросами о природе добра и зла, степени ответственности человека за поступки, продиктованные вроде бы необходимостью.

Отсюда стремление некоторых писателей к созданию ситуаций, которые по своей универсальности, смысловой емкости и категоричности нравственно-этических выводов приближались бы к притче, только расцвеченной авторской эмоцией и обогащенной вполне реалистическими подробностями. Недаром родилось даже понятие — *«философская повесть о войне»*, связанная прежде всего с творчеством белорусского прозаика-фронтовика Василя Быкова, с такими его повестями, как «Сотников» (1970), «Обелиск» (1972), «Знак беды» (1984). Проблематика этих произведений емко сформулирована самим писателем: «Я говорю просто о человеке. О возможностях для него и в самой страшной ситуации — сохранить свое достоинство. Если есть шанс — выиграть. Если нет — выстоять. И победить, пусть не физически, но духовно». Для прозы В. Быкова зачастую характерно слишком прямолинейное противопоставление физического и нравственного здоровья человека. Однако ущербность души некоторых героев раскрывается не

сразу, не в обыденной жизни: необходим «момент истины», ситуация категорического выбора, сразу проявляющая истинную сущность человека. Рыбак — герой повести В. Быкова «Сотников» — полон жизненных сил, не знает страха, и товарищ Рыбака, хворый, не отличающийся мощью, с «тонкими кистями рук» Сотников постепенно начинает казаться ему лишь обузой. Действительно, во многом по вине последнего вылазка двух партизан окончилась неудачей. Сотников — сугубо штатский человек, до 1939 года работал в школе; физическую силу ему заменяет упрямство. Именно упрямство трижды побуждало Сотникова к попыткам выйти из окружения, в котором оказалась его разгромленная батарея, прежде чем герой попал к партизанам. Тогда как Рыбак с 12-ти лет занимался тяжелым крестьянским трудом и потому легче переносил физические нагрузки и лишения.

Обращает на себя внимание и то, что Рыбак больше склонен к нравственным компромиссам. Так, он терпимее относится к старосте Петру, чем Сотников, и не решается покарать того за службу немцам. Сотников же к компромиссам не склонен вообще, что, однако, по мысли В. Быкова, свидетельствует не об ограниченности героя, а о его прекрасном понимании законов войны. Действительно, в отличие от Рыбака, Сотников уже познал, что такое плен, и сумел выдержать с честью это испытание, потому что не шел на компромиссы с совестью.

«Моментом истины» для Сотникова и Рыбака стал их арест полицией, сцена допроса и казни. Рыбак, всегда прежде находивший выход из любого положения, пытается перехитрить врага, не понимая, что, встав на подобный путь, он неминуемо придет к предательству, потому что собственное спасение уже поставил выше законов чести, товарищества. Он шаг за шагом уступает противнику, отказавшись сначала думать о спасении укрывшей их с Сотниковым на чердаке женщины, потом о спасении самого Сотникова, а потом и собственной души. Оказавшись в безвыходной ситуации, Рыбак перед лицом неминуемой смерти струсил, предпочтя звериную жизнь чело-

веческой смерти. Спасая себя, он не только собственноручно казнит бывшего товарища — у него не хватает решимости даже на иудину смерть: символично, что повеситься он пытается в уборной, даже в какой-то миг почти готов броситься головой вниз — но не решается. Однако духовно Рыбак уже мертв («И хотя оставили в живых, но в некотором отношении также ликвидировали»), и самоубийство все равно не спасло бы его от позорного клейма предателя. А черных красок для изображения полицаяев В. Быков не жалеет: отступившие от нравственных законов перестают быть для него людьми. Недаром начальник полиции Портнов до войны «против Бога, бывало, по деревьям агитировал. Да так складно...». Полицай в повести «взвизгивают», «вызвериваются», «ощетиниваются» и т. п.; мало человеческого имеет «кретинически-свирепый» облик главного полицейского палача Будилы. Характерна и речь Стася: он предал даже родной язык, разговаривая на варварской смеси белорусского с немецким («Яволь в подвал! Биттэ прошу!»).

Однако Сотников, изувеченный в подвале полицейской управы, не боится ни смерти, ни своих мучителей. Он не только пытается взять на себя вину других и тем спасти их, — для него важно достойно умереть. Личная этика этого героя очень близка христианской — положить душу «за други своя», не стараясь купить себе мольбами или предательством недостойную жизнь. Еще в детстве случай со взятым без спроса отцовским маузером научил его всегда брать на себя ответственность за свои поступки: загадочную фразу отца во сне Сотникова: «Был огонь, и была высшая справедливость на свете...» можно понимать и как сожаление о том, что многие утратили представление о существовании Высшей справедливости, Высшего суда, перед которыми ответственны все без исключения. Таким высшим судом для неверующего Сотникова становится мальчик в буденовке, который олицетворяет собой в повести грядущее поколение. Как когда-то на самого героя оказал сильное влияние подвиг русского полковника, во время допроса отказавше-

гося отвечать на вопросы врага, так и он совершает подвиг на глазах мальчишки, словно бы передавая своей гибелью нравственный завет тем, кто остается жить на земле. Перед лицом этого суда Сотников даже усомнился в своем «праве требовать от других наравне с собой». И здесь можно заметить скрытые переключки между образом Сотникова и Иисусом Христом: они погибли мучительной, унижительной смертью, преданные близкими людьми, во имя человечества. Подобное осмысление событий произведения в их проекции на «вечные» сюжеты и нравственные ориентиры мировой культуры и прежде всего — на заповеди, оставленные человечеству Христом, вообще характерно для военной повести, если она ориентируется на философическое осмысление ситуации категорического нравственного выбора, в которую ставит война человека.

* * *

Среди произведений о войне, появившихся в последние годы, обращают на себя внимание два романа: «Прокляты и убиты» В. Астафьева (1992—1994) и «Генерал и его армия» Г. Владимова (1995).

Для творчества В. Астафьева военная тема не нова: в своих проникнутых трагическим лиризмом повестях «Пастух и пастушка (Современная пастораль)» (1971), «Звездопад» (1967), пьесе «Прости меня» (1980) писатель задавался вопросом о том, что значат для людей на войне *любовь* и *смерть* — две коренные основы человеческого бытия. Однако даже по сравнению с этими полными трагизма произведениями монументальный роман В. Астафьева «Прокляты и убиты» решает военную тему в несравненно более жестком ключе. В первой его части «Чертова яма» писатель рассказывает историю формирования 21-го стрелкового полка, в котором еще до отправки на фронт погибают, забитые насмерть ротным или расстрелянные за самовольную отлучку, калечатся физически и духовно те, кто призван вскоре грудью встать на защиту Родины. Вторая часть «Плацдарм», посвященная форсированию нашими войсками

Днепра, также полна крови, боли, описаний произвола, издевательств, воровства, процветающих в действующей армии. Ни оккупантам, ни доморощенным извергам не может простить писатель цинично бездушное отношение к человеческой жизни. Этим объясняется гневный пафос авторских отступлений и запредельных по своей безжалостной откровенности описаний в этом произведении, чей художественный метод недаром определен критиками как «жестокий реализм».

То, что Георгий Владимов сам во время войны был еще мальчишкой, обусловило и сильные, и слабые стороны его напумевшего романа «Генерал и его армия» (1995). Опытный глаз фронтовика усмотрит в романе немало неточностей и передержек, в том числе непростительных даже для художественного произведения. Однако роман этот интересен попыткой с «толстовской» дистанции посмотреть на события, некогда ставшие переломными для всей мировой истории. Недаром автор не скрывает прямых переключек своего романа с эпопеей «Война и мир» (*подробнее о романе см. главу учебника «Современная литературная ситуация»*). Сам факт появления такого произведения говорит о том, что военная тема в литературе не исчерпала и никогда не исчерпает себя. Залог тому — живая память о войне, сохранившаяся в памяти тех, кто знает о войне лишь из уст ее участников да из учебников истории. И немалая заслуга в этом писателей, которые, пройдя войну, считали своим долгом рассказать о ней всю правду, какой бы горькой эта правда ни была.

Вопросы для повторения

1. Почему писатели так часто обращаются к теме войны? Как проявляет себя человек на войне?

2. Какие традиции русской классической литературы оказались особенно важны для авторов батальной прозы? Творчество какого русского писателя предопределило собой многие особенности современной батальной прозы?

3. Какие пути «военной прозы» были намечены повестью В. Некрасова «В окопах Сталинграда»; рассказом М. Шолохова «Судьба человека»?

4. Какие этапы можно выделить в развитии военной прозы?

5. Какие тенденции внутри военной прозы были намечены в литературе периода войны и первого послевоенного десятилетия? Чем был вызван расцвет военной прозы в литературе 60—70-х годов?

6. Каковы особенности жанра «военной повести»? Какие разновидности этого жанра развиваются в 60—70-е годы в русской литературе?

7. Что такое «лейтенантская проза», каковы ее особенности? Чем было вызвано ее возникновение?

8. Какие еще произведения о войне, кроме упомянутых в данной главе, вы читали? Попытайтесь определить место этих произведений в литературном процессе второй половины XX века.

Задания и вопросы для самостоятельной работы

Прочитайте повесть В. Кондратьева «Сашка» и ответьте на следующие вопросы:

1. К какому течению военной прозы вы бы отнесли это произведение?

2. Охарактеризуйте главного героя повести, чье имя дало ей название. Каким известным вам героям военной прозы Сашка близок?

3. Почему Сашка не может расстрелять плененного им немца? Что поражает его в пленнике?

4. Проанализируйте авторские слова: «Впервые за всю службу в армии, за месяцы фронта столкнулись у Сашки в отчаянном противоречии привычка подчиняться беспрекословно и страшное сомнение в справедливости и нужности того, что ему приказали». Как вы их понимаете? В каких еще произведениях военной прозы вы встречались с подобной ситуацией?

5. Почему комбат сначала приказал расстрелять немца, а затем все-таки отменил свой приказ? Как это характеризует капитана?

6. Какие два представления о справедливости сталкиваются в повести? Какое из них вам ближе?

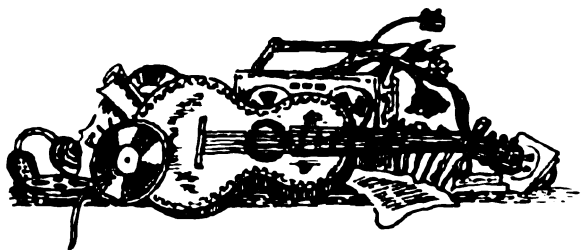
Темы сочинений

1. Подвиг народа в изображении авторов «военной прозы».
2. Нравственный выбор человека на войне (на материале 1—2 произведений «военной прозы»).
3. Нравственные уроки войны (на материале 1—2 произведений «военной прозы»).
4. «Кто говорит, что на войне не страшно, тот ничего не знает о войне» (Ю. Друнина).
5. Толстовские традиции в современной батальной прозе.

Рекомендуемая литература

- ▶ **Бочаров А. Г.** Человек и война. 2-е изд. — М., 1978.
В центре внимания автора — нравственная проблематика в произведениях «военной прозы» 60-х — начала 70-х годов.
- ▶ **Лейдерман Н. Л.** Современная художественная проза о Великой Отечественной войне. Ч. 1—2. — Свердловск, 1973—1974.
Автор не только дает глубокий разбор ряда произведений о войне, но и предлагает одну из наиболее убедительных типологий «военной прозы» 50—70-х годов.
- ▶ **Топер П.** Ради жизни на земле. Литература и война. Традиции. Решения. Герои. — М., 1975.
В книге можно найти интересные разборы ряда произведений о войне: особенности авторского подхода к этим произведениям раскрывает подзаголовок монографии («Традиции. Решения. Герои»).
- ▶ **Чалмаев В. А.** На войне остаться человеком. Фронтные страницы русской прозы 60—90-х годов. (Серия «Перечитывая классику»). — М., 1998.
Книга в эмоциональной и доступной манере раскрывает все проблематико-стилистическое многообразие современной батальной прозы в ее связях с традициями русской классической литературы и насущными вопросами современности.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ И ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ



Для поэзии двадцатилетия (1970—1980) трудно найти что-либо ее объединяющее: ни безусловного лидера, ни безусловно преобладающей тенденции...

Целое, если и видится, то не в том, как оно складывалось, а в том, как распадалось, разрываемое противоборствующими вкусами, подрываемое сомнениями в достоинстве поэтического слова. Правда, все чего-то *ждали*. Ожидали разного, но равно верили, что ожидание исполнится или уже исполняется.

Неопределенность будущего пытались рассеять и оглядываясь на прошлое — на самое недавнее прошлое. Оно хорошо запомнилось, ибо ничто так не врезается в память, как успех. В прошлом — в 60-х — был *поэтический бум*: явление молодых имен, быстрый успех, приведший поэзию на эстраду огромных залов и даже на стадион. Ожидать ли нового бума? Или к нему не стремиться, предпочтя иной критерий для определения истинных достоинств?

К внешнему успеху (по крайней мере на словах) охладели. Но его и не было: новые имена возникали медленно и трудно запоминались, даже если их неустанно повторяла критика.

О самой возможности успеха говорили с иронией, напоминая себе, а еще чаще другим пастернаковские строки о том, что «стыдно, ничего не знача, быть причей на устах у всех». Это убеждение укреплялось все

более отчетливой мыслью, что в прошлом — не только внешний успех, но и подлинная слава, ушедшая вместе с последними из великих:

Вот и все. Смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса.
Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют!
Нету их. И все разрешено.
(«Вот и все. Смежили очи гении...»)

Это стихотворение Д. Самойлова помечено 1966 годом — годом смерти А. Ахматовой. Оно кажется удачным эпиграфом к двум последним десятилетиям в нашей поэзии, когда замелькало найденное у Ю. Н. Тынянова слово «промежуток». В общем, — время после *бума*. Неудачные годы?

Даже если они и были нелучшими для поэзии, то оказались благополучными для многих поэтов. Бесконечным потоком шли на прилавок поэтические сборники, удивляя скорее не тем, как много их оседало мертвым грузом, а как много раскупалось и, видимо, прочитывалось. Если *бум* и кончился, то инерция *бума* продолжала сказываться. Привычка к поэтическому слову была устойчивой у тех, кто приобрел ее, еще в школьные годы став подписчиком журнала «Юность».

Инерция сказывалась и в том, как много людей продолжали считать, что их призвание — поэзия, и настаивали на своем праве быть изданными и услышанными. Те же, кого не издавали, пополняли число недовольных. Впрочем, быть ненапечатанным — это тоже репутация, поскольку диапазон причин, по которым не печатали, очень широк: от «слишком плохо» до «слишком хорошо», т. е. слишком смело. *Поэтический андеграунд* — это целый пласт, огромный и совершенно неоднородный по качеству и значению.

По иронии судьбы стихотворные тома вошли в моду именно в тот момент, когда поэтов, чье творчество

требовало бы знакомства в таком объеме, почти не было. Это только подчеркивало основной недостаток всей поэзии — многописание, многопечатание, многоговoreние. Ничто так не подрывало ее достоинство, не девальвировало поэтического слова. С тоской вспоминали о тех маленьких книжках, которые «томов премногих тяжелей»; вспоминали о великой традиции.

Традиция — проблемное, почти гипнотически завораживающее слово. С него и следует начать разговор, ибо в том, как понимали и утверждали свое право на диалог с предшественниками, едва ли не яснее всего обозначились общие закономерности последнего поэтического периода и различие отдельных поэтов. Общим было ощущение важности обрести великих собеседников. Различными были выбор и та степень легкости, непринужденности (или фамильярности), с которой вступали в беседу.

Если говорить о выборе, то одним из наиболее частых собеседников становится Тютчев. Кто менее, чем он, дорожил внешней стороной поэтической роли, будучи поэтом по существу? Кому полнее открылась природа, которая нас вновь притягивает и тревожит? Это легко находило отклик в эпоху экологических потрясений и в период бесконечно тянущегося поэтического ожидания — где новые силы, где молодое поколение?

Память поэтического слова и отношение к традиции; характер успеха и черты поэтической личности; обновление поэзии и трудности на этом пути — таков круг проблем.

Леонид Мартынов (1905—1980)

В тот момент, когда трагически ощущался уход великих русских поэтов XX века, особенно драгоценным было присутствие каждого, удерживающего традицию, успешного подышать воздухом поэтического обновления начала века. Леонид Мартынов был одним из последних.

В ранней юности он увлекся футуризмом и навсегда сохранил верность поэтическому новаторству, которое все труднее и опаснее было обнаруживать. Гонения не раз обрушивались на Мартынова и в тридцатых, и в сороковых годах. Ему на десятилетие пришлось целиком уйти в переводы после критического разгрома, которому подвергся его сборник «Лукоморье» (1945). К тому времени он был уже хорошо известен как автор исторических поэм и романтических балладных вымыслов, подобных его лучшим стихам: «Прохожий», «Река Тишина», «Подсолнух». Романтику и футуристу, ему было суждено в 60-х увлечься технократическими идеями, воспеть космические полеты в стихах, о которых говорили: это уже не тот Мартынов, каким он был в «Лукоморье» или в маленьком сборничке «Стихи» (1957), явственно заявившем о начале поэтического обновления, о новой волне в поэзии.

Мартынов прожил большую творческую жизнь: он много писал и много печатался. В последние годы жизни он начал писать о смерти. Причем с тем трагическим ее ощущением, которое было для него невозможным, недопустимым, опровергаемым всей его поэзией. Его самой глубокой поэтической верой, источником ощущения мира было убеждение в том, что ничто не кончается, не проходит. От этой веры он до конца не отрекся, но она не смогла отменить, бесследно стереть пережитой Мартыновым в последние месяцы его жизни трагедии — смерти жены.

Почти полвека вдвоем. При этом Мартынов, живя литературой, общаясь с писателями, стоял вне литературного быта. Его частная жизнь была ограничена семейным кругом. Когда этот круг распался, никакое самое искреннее сочувствие, дружеская поддержка не могли оградить семидесятипятилетнего поэта от чувства одиночества:

Разрешаю одиночеству
Рано утром приходите, будить,
Называть по имени и отчеству,
Комнаты в порядок приводить.

Впрочем, стихов об этом немного даже в последнем сборнике «Золотой запас» (1981), который поэт подготовил, но выхода которого не дождался. То, что кому-то могло бы послужить поводом для поэзии, нередко, как известно, питающейся самыми горькими жизненными соками, для Мартынова обернулось противоречием его поэтической философии. В последних его стихах философия не всегда в согласии с чувством, между ними возникает напряжение: разум напоминает о вере в прекрасный мир, где все преходяще и все вечно, ибо изменяется лишь форма бытия. И все же остается человеческая тоска по жизни, навсегда утратившей дорогой облик:

Это ты,
А я думал: цветы
Над усталым челом
Расцвели из глубин бытия
Там, где мы —
Ты и я —
Волновали умы
И сердца
Не в таком уж глубоком былом,
Мы с тобой,
Дорогая моя!

Здесь есть та высшая лирическая простота, когда и анализировать как будто бы нечего, да и нельзя. Стихотворение действует так сильно и мгновенно, что не сразу замечаешь, сколь разнообразны душевные движения, им переданные.

Вначале все заслоняет ощущение трагического чувства, но потом, когда вчитаешься, видишь, что это впечатление, откликнувшееся скорее на жизненную ситуацию и прошедшее мимо того, как сам поэт превозмогает трагедию, а не уходит в нее.

Стихотворение начинается резкой болью воспоминания, постоянно возвращающегося, почти живого, почти осязаемого, но все-таки невластного отстранить мысль о невозвратимости. В первой строке «ты» и «я» разделены барьером неузнавания. Затем мысль возвращается к прошлому, где на первое место выдвигается

иное местоимение — «мы», которое, впрочем, тут же распадается на первоначальные. Во всяком случае, поэт к ним вернется еще раз, чтобы завершить уже несомненной полнотой их слияния в последних строках, где соединение «ты» и «я» стало возможным после того, как поэтическое ощущение преодолело разрыв во времени. Проследите за сменой временных обозначений: от первоначальных *глубин бытия к не такому уж глубокому былому* и, наконец, к забвению о времени, так как силой прямого обращения утверждается вечная одновременность: «Мы с тобой, дорогая моя!»

Поэзия растворяет трагедию. Мартынов всегда был убежден в этой победе, но теперь он одерживает ее заново на поле самого личного и потому самого трудного опыта. Завершая свой последний сборник, в заключительном стихотворении поэт, готовый признать за собой любую вину, самый серьезный упрек видел бы в том,

Что стих мой не настолько суховат,
Чтоб затрещать, как истый бурелом,
Под всем котлом бурнокипящих слез,
И из колодца этих слез бадья
Мной поднята, но их не выпил я.
Их пить? Совсем не так борюсь со злом!
И не моя в юдоли слез ладья
Идет ко дну. Нет, выплывет авось,
Чтоб с ней побольше гибнущих спаслось.

Оглядываясь на свое творчество, Мартынов опасается прежде всего, достаточной ли была спасительная сила его поэзии. Спасал же он тем, что взывал к разуму — высшему, с его точки зрения, проявлению человечности. Читатель давно оценил это убеждение, сделав вывод: Мартынов — *поэт рациональный*.

Это, в общем, справедливое, однако не исчерпывающее определение, которое к тому же чревато неуместными ассоциациями. Припомним слова, близкие по значению: неэмоциональный, холодный, отменяющий воображение... Ни одно из них не приложимо к поэзии Л. Мартынова. Он поэт и страстный, и увлекающийся, хотя предмет его увлечения часто не

укладывается в пределы традиционных лирических тем. Наиболее сильные переживания дает ему возможность узнать, понять, открыть новое.

Его поэзия рациональна в том смысле, что она посланница и предвестница разума, устанавливающая отношения, находящая соответствия там, куда разум еще нет хода. А значит, ее сила и обязанность в том, чтобы крепко держать в руке все эти, пока что не подвластные уму, связи явлений. В распоряжении поэзии для этого — слово. Особое *поэтическое слово*, которое по отношению к мысли есть не просто необходимое средство для ее передачи, но, и это главное, — объект познания, хранилище таинственного смысла. Поэзия потому и способна забежать вперед разума, что воплощающее ее слово нередко обгоняет мысль:

Такое иногда бросишь,
Что и не разберет никто,
Если даже и сам ты попросишь.
А лет через сто,
Глядишь, — совершенно понятный
Рассказ это был или стих,
И тут не пойдешь на попятный,
Если ты автор их!

Поэтическое слово обращено в будущее благодаря своей связи с прошлым, своей глубокой памяти. Здесь Мартынов выступает как наследник поэтической теории, возникшей и получившей распространение в основном в 10-е годы XX века. Он признает это свое родство, свою зависимость, в числе своих любимых поэтов неизменно называя В. Хлебникова.

Начало этой теории — в филологическом учении А. А. Потебни о двух типах речи: *поэтической* и *прозаической*. Только для первой характерно полное ощущение слова, в котором сохраняется память о том, по какому образному признаку оно возникло и было закреплено за данным предметом или явлением. Например, «под словом «окно» мы разумеем обыкновенную раму со стеклами, тогда как, судя по сходству со словом «око», оно значит то, куда смотрят или куда про-

ходит свет...» (А. Потебня). В каждодневном речевом употреблении образ стирается, и задача поэта — реставрировать его.

Если сам А. А. Потебня позволял себе весьма произвольные сближения смыслов, судил по внешнему сходству, которое не подтверждается современной лингвистикой, то поэты, естественно, сочли себя вправе еще менее придерживаться сколько-нибудь установленных этимологических связей. Для них всякое созвучие становилось указанием на смысловое родство. Сходно звучащие слова, поставленные рядом, взаимно заражались значением:

Попробуешь
Слова сличить —
И аж мороз идет по коже!
Недаром «мучить» и «учить»
Звучат исконно столь похоже.
Но и бывает смысл ивой,
Доподлинно необъяснимый;
Казнящий ли владел казной,
Или казной владел казнимый?..
Березка — розга. Лик и лак,
Увечить и увековечить...
Неужто это просто так,
Одна случайность —
Чет и нечет?

Так писал Л. Мартынов в сборнике «Гиперболы» (1972). И в своих воспоминаниях он рассказал, как впервые в детстве, благодаря родственным созвучиям, ощутил «волнение, ожесточение словом», когда был поражен тем, что его приятель Карлуша побывал на станции, название которой в точности совпадало с его именем: «Так, значит, ты, Карлуша, ездил через Карлушу!»

Это было первое, еще незнакомое и потому неузнанное вдохновение, та самая эмоция, которая, по словам поэта, дала ему в дальнейшем «силу и возможность творить».

У Мартынова образ часто рождается в звуковом поле стиха. Его метафоры по своей природе являются звуковыми, ибо закрепляют сходство, уловленное на

слух. Отсюда и особенности его стихотворений: богатство внутренних рифм, вовлекаемых в перекличку, ритм, нагнетающий звуковое напряжение. Во всяком случае, лучшее доказательство подмеченного сходства предметов и явлений — созвучие обозначающих их слов:

Кто
Сроду
Сочинял за одой оду,
Кто годы погружался в переводы,
Кто замыкался в эпос будто в пропасть!
Но с более обрывистого берега
Я без оглядки со всего разбега
Всегда кидался в лирику, как в реку...

Рифмующиеся слова: *эпос — крепость, проза — пропасть, река — лирика* — создают не только прочное звуковое, но и смысловое сцепление в стихе. Каждое такое сближение становится этимологической гипотезой, не претендующей на научную точность и все же ценной как попытка заглянуть в незнакомое, угадать родственность смысла. Во всяком случае, поэтическая цель достигнута: со слова стирается налет привычности, заведомой понятности, и мы вглядываемся в него, как в заинтересовавшего нас незнакомца.

Рациональность — в природе образного мышления Мартынова. Мы представляем себе образ как мгновенный синтез разнообразных впечатлений. Но некоторые поэты спешат сохранить ощущение сиюминутности, моментальности, не заботясь о том, что промелькнуло в их сознании, что переплавилось в образ. Мартынов же не позволяет воображению перепрыгивать через ступеньки ассоциативных связей, все они учтены и введены в стих. Часто стихотворение есть процесс построения и обоснования метафоры, возникающей из первоначального, кажущегося случайным, чисто звукового совпадения.

Синтезу у Мартынова всегда сопутствует анализ, по законам которого, как правило, и развивается лирический сюжет. Образ интересен и как результат, и

как движение составивших его идей, впечатлений, проявивших сходство, но не утративших различия. Точно так же, как в одном слове таятся оттенки очень далеко уводящих друг от друга значений. Осознать их, выявить — задача истинно поэтическая.

Особенно увлекательно обнаружить сложность в простом, очевидном. Что можно извлечь из такой темы, как «Цилиндр Есенина» — название одного из стихотворений сборника? Значение этого образа, круг вызываемых им историко-литературных ассоциаций вполне определены. Мартынов напоминает о них: вероятно, для самого Есенина цилиндр мог быть намеком на пушкинскую эпоху, на поэтический дендизм, поражавший неуместностью в «революционной суматохе», когда цилиндр был не нужен «никому — наркоминделу разве одному...».

Напоминание об общеизвестном — первая часть стихотворения. Во второй — поэт обнаруживает непредусмотренную связь между есенинским цилиндром и тем временем, когда «ископаемые сохи сменялись техникой»:

И потому
Цилиндр Есенина напомнил мне
Цилиндры паровозные, чьи дышла
Одышливы, и о младом коне,
Наперегонки скачущем. Что вышло
Из этого — о том по временам
Цилиндр Есенина
Напоминает нам.

Может показаться, что связь между частями стихотворения чисто формальная — игра словесными значениями. Логически это так, но для поэта словесный признак отнюдь не формальный и не случайный. Слово — материал поэзии, но такой материал, который по самой своей природе не может пребывать в состоянии молчаливого — *бессловесного* — подчинения. Поэтический талант — в умении слышать слово, речь, а значит, и в том, чтобы не только властвовать над ним, но и быть ему послушным. Вот поэтическая логика Мартынова.

Во всяком случае, он был глубоко убежден в *неслучайности словесных совпадений*. Они помогали понять неизвестное или воскрешали смысл забытого. Так и в вышеприведенном стихотворении Мартынов сумел высказаться с той новизной неожиданного выражения, которая обновляет и саму мысль, что Есенина нельзя понимать только по контрасту с эпохой, что его связь с ней прорывалась самым непредсказуемым образом. Поэтическим воплощением этой непредсказуемости и стал есенинский цилиндр.

Метафорический стих Мартынова перекинул живой мостик между русским авангардом начала века и молодой поэзией шестидесятников.

Вопросы для повторения

- 1. В какой мере справедливо определение поэзии Л. Мартынова как рациональной?*
- 2. Какой смысл вкладывал поэт в связь неслучайных звуковых совпадений, переключек?*
- 3. Что такое звуковая метафора?*
- 4. Прочтите стихотворение «Это ты...»: как в лирическом диалоге преодолевается чувство жизненной трагедии?*
- 5. Как в стихах Л. Мартынова происходит движение метафорического образа?*

Поэтический бум

Парфразируя раннее стихотворение Б. Пастернака, Андрей Вознесенский (род. 1933) как-то написал: «Нас много. Нас, может быть, четверо...» Кроме него в первоначальную четверку возмутителей поэтического спокойствия входили: Белла Ахмадулина (род. 1937), Евгений Евтушенко (род. 1933), Роберт Рождественский (1932—1994). Рождественский довольно скоро выпал из этой группы, но завоевал известность как автор многих широко певшихся песен: «А это свадьба пела и плясала», «Я, ты, он, она, / Вместе — целая страна» и особенно текстов к фильму «Семнадцать мгновений весны».

Вместо него четвертым начал восприниматься Булат Окуджава с его гитарой, и эта новая поэтическая нота отозвалась по всей стране.

Кажется, никогда поэзия не была так популярна, ибо была настроена на сегодняшнюю речь и насущные запросы: она учила не приспособливаться, плыть против течения, быть самим собой. Поэты формулировали новые нравственные принципы и убеждали, что живут в согласии с ними. Поэзия требовала и от власти и от общества не отступить от пути обновления жизни.

Громче других звучал голос Евтушенко. Он напоминал о жертвах Бабьего Яра, где во время войны были расстреляны и захоронены десятки тысяч людей, в большинстве — евреев. В момент, когда тело Сталина было вынесено из Мавзолея, Евтушенко предупредил со страниц «Правды», что этим расчеты с недавним прошлым не закончены:

Нет, Сталин не умер,
Считает он смерть поправимостью.
Мы вынесли
Из Мавзолея Его,
Но как из наследников Сталина
Сталина вынести?
(*Наследники Сталина*)

Эти строки знали все. Они вызывали яростные споры. Евтушенко вполне соответствовал собственному определению: «Поэт в России больше, чем поэт» (поэма «*Братская ГЭС*», 1965). «Больше, чем поэт» это, однако, и меньше, чем поэт, ибо в предполагаемой этим признанием социальной роли поэта таится большая опасность того, что его слово поступится своей творческой глубиной. Так и случилось. В 1957 году Евтушенко гордо заявил в стихотворении «Карьера»: «Я делаю себе карьеру // тем, что не делаю ее!»

Он хотел сказать этим, что не подлаживается к власти имущим ради каких-либо благ. Однако довольно скоро эти строки стали цитировать с ироническим оттенком, ибо автор сделал карьеру именно на том, что как будто бы ее не делал, — на конъюнктурной

оппозиционности. Общая ситуация отношения поэта с советской властью была такова, что ничего, кроме разрешенного в печати, появиться не могло. «Оппозиционная смелость» проходила через идеологический присмотр.

В роли дозволенных советской властью и принятых Западом посланников русской культуры эти «оппозиционеры» объехали весь мир, знакомя с ним российских читателей через свои поэтические впечатления. Евтушенко привозил стихи с кубинского карнавала, воспел булыжники Парижа, помнящие поступь коммунаров, и оплакивал бездуховность каменных джунглей Нью-Йорка.

Даже если Евтушенко и осуждал то, что видел там — на Западе, ибо иначе тогда было невозможно, то делал это не подстраивая свой голос к официальной пропаганде, а утеплял эту самую пропаганду своим личным мнением. Он не торопился поддакивать, а успевал рассмотреть и на многое откликнуться пониманием и сочувствием:

«Двадцатый век нас часто одурачивал.
Нас ложью, как налогом, облагали.
Идеи с быстротою одуванчиков
От дуновенья жизни облетали...»

«Монолог битника» (1962) звучит от первого лица, но отделен от автора кавычками как чужая и чуждая для него речь. Однако, несмотря на кавычки, в 60-е годы эти стихи звучали лирическим признанием того, что и мы в СССР бывали слишком часто облагаемы ложью. Евтушенко приучал читать между строк то, что не имел возможности сказать в полный голос.

Самим поэтам казалось, что они не отступают от идеала искренности. Во многом они и были искренни: Рождественский, Евтушенко... Они были последними певцами социалистической утопии, которым удавалось это делать с какой-то степенью достоверности. По большей мере эти двое были публицистичны, открыты, не боялись ошибиться и написать плохие стихи, ибо верили, что при том, как много они писали, обязательно напишутся и хорошие.

Все лучшее оставалось на рубеже 60-х. Евтушенко запомнился своими сборниками «Яблоко» (1960), «Нежность» (1962). Но сейчас и самые смелые цитаты тех лет не поражают ни смелостью, ни тем более качеством стиха, у которого не было иной глубины, кроме некоторого идеологического подтекста.

У Вознесенского от тех лет осталось не менее десятка стихотворений для антологии русской поэзии XX столетия: «Я — Гойя», «Осень в Сигулде», «Пожар в Политехническом», «Монолог Мерлин Монро»... Может быть, и «Ночной Аэропорт в Нью-Йорке» (1962), который ошарашивал читателя невыносимой вязью метафор, сплетенных из самых современных на тот день технических терминов:

Автопортрет мой, реторта неона, апостол небесных
ворот —

Аэропорт!
Брежжат дюралевые витражи,
Точно рентгеновский снимок души.

Как это страшно, когда в тебе небо стоит
В тлеющих трассах
Необыкновенных столиц!

Неон — газ, который в 60-е годы широко использовали в лампах; все светящееся здание аэропорта напоминает поэту реторту, наполненную неоном. Дюраль — легкий металл, который здесь подчеркивает ощущение воздушности здания аэропорта, помещенного между землей и небом.

Метафорическая оригинальность в сближении далеких понятий и предметов была и осталась отличительной чертой стиля Вознесенского. О его даре точно сказала Б. Ахмадулина в стихотворении «Мои товарищи»:

Люблю смотреть, как, прыгнув из дверей,
выходит мальчик с резвостью жонглера.
По правилам московского жаргона
люблю ему сказать: «Привет, Андрей!»

Люблю, что слова чистого глоток,
как у скворца, поигрывает в горле.

Люблю и тот, неведомый и горький,
серебряный какой-то холодок.

И что-то в нем, хвали или кори,
есть от пророка, есть от скомороха,
и мир ему — горяч, как сковородка,
сжигающая руки до крови.

Это ма́стерская поэтическая стилизация. Ахмадулина соединила в ней свое и чужое: склонность Вознесенского к метафорическим парадоксам с собственным интонационным распевом и изяществом речи, из которой здесь так неуместно торчит излюбленная Вознесенским неточная по типу, но богатая звуковой перекличкой рифма «скомороха — сковородка».

У Ахмадулиной роль была особой, более камерной, менее публичной. Ее круг читателей был уже, но поклонение от этого еще яростнее. В ее стихах ценилась не эстрадная громкость голоса, а интимность, изящество, за которое особенно легко принимали стилистическое жеманство: поэтесса любила придать голосу томность и говорить с акцентом, как будто унаследованным от пушкинской эпохи. Талант Ахмадулиной интонационный, акцентный. Это особенно очевидно в авторском исполнении стихов: прежде всего слышатся не слова, а некий музыкально-стилистический тон:

А ты — одна. Тебе — подмоги нет.
И музыке трудна твоя наука —
Не утруждая ранящий предмет,
Открыть в себе кровотечение звука.

Стихотворение «Уроки музыки» (1965) о Марине Цветаевой и о себе: «...я — как ты, как ты!» Не случайно в 1969 году оно дало название едва ли не самому известному сборнику поэтессы. Лучшие стихи Ахмадулиной написаны в жанре воспоминаний или посвящений конкретным людям.

Успех предъявлял свои требования и заставлял поэтов вольно или невольно приспособливаться к массовому вкусу.

Мы часто говорим о *поэтическом голосе*. Настолько часто, что метафора, пожалуй, могла бы и стереть-

ся, если бы сама современная поэзия не обновляла ее. В последние тридцать лет, более чем когда-либо, мы имеем дело со звучащей поэзией — авторы читают стихи, поют их, делая текст неотделимым от интонации, от тембра голоса. И, уже читая стихи глазами, мы не можем отрешиться от этого слухового эффекта. Что же, в двадцатые годы Маяковский и близкие ему поэты могли только мечтать о столь тесном контакте с «большим читателем».

Но этот двусторонний контакт, накладывающий отпечаток и на поэта, дающий ему большие возможности, таит и опасность. Достаточно прослушать и сравнить две разновременные авторские записи стихотворения А. Вознесенского «Гойя»:

Я — Гойя!
Глазницы воронок мне выклевал ворог,
слетая на поле нагое.
Я — Горе.
Я — голос
войны, городов головни
на снегу сорок первого года,
Я — голод.
Я — горло
повешенной бабы, чье тело, как колокол,
било над площадью голой...
Я — Гойя!
О, гроздь
возмездья! Взвил залпом на Запад —
я пепел незваного гостя!
И в мемориальное небо вбил крепкие звезды —
как гвозди.
Я — Гойя.

Может быть, это самое известное стихотворение поэта, самое памятное. С него, написанного в 1959 году, многое начиналось. С ним возрождалась поэзия, играющая смысловыми переключками звуков, отличающаяся тем, что тогда казалось не только сложными, но и совершенно новыми метафорическими построениями. К 60-м годам многое из прошлого опыта русского стиха, даже сделанное еще живущими поэтами старшего поколения, забылось.

Первая по времени запись стихотворения «Гойя» появилась на большом коллективном диске «Голоса писателей». Она относилась к началу 60-х годов. Вторая — на авторской пластинке А. Вознесенского — была сделана лет десять спустя. Тот же текст, но как изменился голос! Вначале юношеский, взволнованный, летящий, о котором сказано у Б. Ахмадулиной: «Люблю, что слова чистого глоток, как у скворца, поигрывает в горле...» А затем — затем отяжелевший, помрачневший, сниженный хриплыми (хрипловатыми было бы слабо сказано) модуляциями опытного микрофонного исполнителя...

Форзацы и обложка сборника «Безотчетное», вышедшего в 1981 году, были оформлены фотографиями: огромный зал — Лужники, читающий Вознесенский. Поэт, привыкший гордиться огромностью своей стадионной аудитории, открыто объявлял о своем служении именно ей: «Пока не требует поэта к священной жертве Стадион!» («Разговор с эпитафией»). Так он перефразировал Пушкина. Это выражение сделалось лозунгом поэзии, которую стали называть *эстрадной*, споря о том, как расчет на столь огромную аудиторию и на звучащее слово отражается на достоинствах стиха.

Стадион предъявлял к поэзии требования, которыми и Вознесенский со временем, судя по стихам, начал тяготиться. Подведя итог раннему творчеству первым сборником избранных стихотворений — «Дубовый лист виолончельный» (1975), он спустя два года начал новую книгу «Витражных дел мастер» разделом «Ностальгия по настоящему»:

Я не знаю, как остальные,
но я чувствую жесточайшую
не по прошлому ностальгию —
Ностальгию по настоящему...

Одиночества не искупит
в сад распахнутая столярка.
Я тоскую не по искусству,
задыхаюсь по-настоящему.

Вознесенский постепенно расширяет круг словесного значения: «настоящее — по-настоящему», но

все-таки не уходит от противопоставления настоящего прошлому и искусству. «Настоящее» в значении «подлинное, неподдельное» противопоставляется настоящему в значении «сиюминутное, современное». У раннего Вознесенского, кажется, не возникало ощущения противоречивости этих понятий. Напротив, чем современнее, тем подлиннее — утверждал поэт, торопя обновление, приветствуя все новое и принадлежащее настоящему.

Более того, только моменту совпадения двух значений слова «настоящее» у Вознесенского сопутствовало вдохновение и писались искренние, т. е. *настоящие* стихи. Только когда сегодняшнее, на которое неизменно настроен поэт, ощущалось им как неподдельное и получало право — без изъятия, без угрызения — быть поставленным в стих.

Это делало Вознесенского отзывчивым и чутким по отношению к происходящему, но и слишком зависимым от него. Это подрывало нравственную и поэтическую позицию, занятую поэтом, а его самого — чем далее, тем решительнее — заставляло форсировать дистанцию, которую он ощущал между несовершенством сиюминутного и подлинностью высоких ценностей, в сущности — между двумя значениями слова «настоящее». Для внимательного читателя в творчестве Вознесенского все более отчетливо возникал зазор между желанием и свершением.

С середины 60-х Вознесенскому наиболее удаются стихи о том, что могло бы быть им сделано, написано. Такие, как «Плач по двум нерожденным поэмам». Удаются и воспоминания — «Мне четырнадцать лет...». Они возбуждают интерес не потому, что мы, безусловно, верим в их мемуарную непогрешимость (да и что это такое?), а потому, что в них *виден* Вознесенский: каков он есть и каким бы хотел быть.

Главный герой воспоминаний — Б. Пастернак, оказавшийся для Вознесенского спутником юности, одним из учителей, о чем еще раньше, в стихотворении «Разговор с эпитафией», обращенном к Маяковскому, им было сказано так:

Вы ушли,
понимаемы процентов на десять.
Оставались Асеев и Пастернак.
(Разговор с эпиграфом)

Тогда, в ту начальную для него пору, Вознесенского чаще корили за увлечение поэтическим экспериментом, но те, кто знал поэзию, возражали: мол, новаторскими эти новые стихи могут считаться лишь по забывчивости. Имена учителей произносились как приговор в подражательности. Это было несправедливо: Вознесенский, идя вслед, не подражал.

Он оказался хорошим учеником — усваивал принцип. Он учился не повторять, а мыслить, поняв, что область, открытая для развития поэзии, — это еще не освоенное ею речевое настоящее. Писались стихи, о которых иные судили: студенческий капустник, одnodневка. Прошло более тридцати лет — срок немалый, а в тех стихах по-прежнему слышен талантливый молодой голос. Голос со старой пластинки.

По отношению к Вознесенскому «поэтический голос» не только традиционная метафора. В его стихах слова не оседают на страницу свинцом типографского шрифта, а рвутся живым, слышимым звучанием. Они вышли из речи и сами становятся речью, звучащим словом:

Избегаю понятия «литература»,
но за дар твоей речи
отдал голову с плеч.
Я кому-то придурок,
но почувствовал шкурой,
как двадцатый мой век
на глазах превращается
в Речь.

Не так уж трудно подслушать разговорное слово и поставить его в стих. При широте современного стилистического мышления на это не нужно даже большой смелости. Труднее другое — сохранить слову жизнь, чтобы и в стихах, как в разговоре, оно говорилось, не переходя на положение использованного приема. Чтобы, ничего не теряя, оно приобретало в чисто-

те и отчетливости звучания, т. е. становилось поэтическим.

Звуковое сочетание, рифма у Вознесенского отмечены неожиданностью встречи неблизких понятий и созвучий, в которых только слух поэта сумел различить родство. Его напряженный метафоризм также урок, усвоенный в опыте поэзии XX века, у Пастернака и Цветаевой прежде всего. Читателей и критику не всегда и не сразу удавалось убедить в оправданности подобных сближений, и даже Б. Ахмадулина признавала: «За ним я знаю недостаток злой // Кощунственно венчать «гараж» с «геранью»...» Но Вознесенский продолжал устанавливать связь там, где до него ее не существовало, где она даже не мыслилась возможной.

Сказать так, чтобы сегодняшняя речь без натяжки рифмовалась с вечными лирическими понятиями; увидеть так, чтобы за бытовой деталью проступил совершенный контур и несомненным стало присутствие красоты:

Вдруг я увижу, как ты красива!
Как ты взглянула,
косу завязывая резинкой
вместо микстуры...

Какая отчетливость жеста и чувства, связавшего в одномоментном «вдруг» и восхищение, и любовь, и сострадание к незащищенности этой красоты, вслед за которой памятью было подсказано слово «микстура», пропахшее болезнью и детством.

Но в целом лирике последних лет как раз и не хватает неожиданной новизны — не хватает этого «вдруг». Надо всем как будто тяготеет знак повтора и в переживании, и в образе, за которым нет-нет и потянется ассоциация, подсказывающая, что это уже слышали от Вознесенского.

Когда-то Вознесенский избежал подражания своему учителю — Пастернаку, глубже уйдя в свое, в сегодняшнее и в нем лишь высвечивая присутствие вечности, которая у Пастернака всегда была поставлена лицом к лицу с сиюминутным. Затем Вознесенский захотел отделить от того настоящего, которое сиюми-

нотно, то, которое вечно и неподдельно. Тем самым он сделал шаг по направлению к учителю, дав новый повод для сопоставления. Воспользуемся им:

К шестичасовому сподобясь,
спиной ощущаю страну,
я в загородном автобусе
заутреню отстою.

Аналогия настолько близкая, что достаточно лишь напомнить программное пастернаковское — «На ранних поездах», в котором даже час отправления электрички из Переделкина почти тот же: «А я шел на шесть двадцать пять». Совпадает не только расписание движения транспорта, но и строй мыслей, овладевающих поэтом. У Пастернака — общеизвестное:

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал боготворя:
Там были бабы, слобожане,
Учащиеся, слесаря.

Сравнивая строчки, мы не можем не иметь в виду общего контекста творчества, в котором они возникли. Частное обязательно дополняется знанием целого. И именно взятые в широком контексте очень по-разному звучат как будто бы похожие строки двух поэтов.

Пастернак вошел в вагон пригородной электрички, не выходя из своего мира, но умея все увиденное приблизить к себе. Он так видит, так чувствует, и есть ли смысл возражать, что не слишком сказочно-уютным представляется ему этот вокзальный мир сталинских 30-х годов, обдающий «черемуховым свежим мылом и пряниками на меду»? Неопровержима искренность поэтической логики, но невольно сомневаешься в поэтической осуществленности намерений автора. Поэт в каком-то слишком уж привычном порядке подсказывает реальности набор понятий: *обедня, крестный ход, икона, собор...* Происходит не возвышение, а размен ценностей. То, что должно смотреться неподдельным, выглядит туристическим проспектом, рекламой памятников страны. Вещи нужные, но для поэзии недостаточные.

А. Вознесенский пришел с поколением, задавшим целью не творить себе кумира, не заливать прошлое, даже самое великое, ни многопудьем бронзы, ни хрестоматийным глянцем. Судить по-своему, чем независимее, тем лучше, отстаивать право на слово «мой»: мой Пушкин, мой кто угодно...

Отсюда столь частые в поэзии личные обращения к предшественникам. Жажда такого личного общения, как форма протеста против застывших, канонизированных ликов, очень отчетливо проявилась в творчестве А. Вознесенского. Вплоть до крайностей. В его стихах присутствует не Пастернак, а Борис Леонидович, не Маяковский, а Владимир Владимирович... Понятно, откуда это идет: Вознесенскому нужен живой поэт — собеседник, а не мертвый классик. Отсюда же и обилие цитат, по-современному перестроенных на новом материале, — доказательство того, что классика продолжает работать, а поэт наследует ее лучшие традиции. Так это задумывалось.

Но у всякого замысла есть непредусмотренные сопутствующие явления. Пригодный для подобного осовремененного использования поэтический материал ограничен, прежде всего, возможностями слушателя, на которого рассчитывает автор и который должен откликнуться мгновенным узнаванием. Иначе теряется острота и смысл такого обыгрывания. Выбирать приходилось вещи достаточно известные и лишние раз тиражировать их в собственной поэзии — в общем, оставалась та же хрестоматия, только составленная с учетом не школьного курса, а вкусов и литературных познаний очень широкого (преимущественно молодого) читателя. Кроме Пушкина и Маяковского (выбор из которых ограничен как раз школьной классикой), можно было добавить что-то из Пастернака, что-то из Эдгара По... По их мотивам создавались отдельные строки и целые стихотворения.

Можно сказать, что для многих в 60-е годы Вознесенский и поэты его поколения сделали духовное наследие более близким и понятным. Но под их прикосновением классические ценности, входя в сегодняшний день, становясь сиюминутно настоящими

(в одном смысле этого слова), утрачивали в своей подлинности, переставали быть вечно настоящими (в другом смысле). В том, как Вознесенский окликал великих, многим тогда же послышалось нечто непозволительно фамильярное и положило начало спору об отношении к традиции.

Вопросы для повторения

1. *Каким смыслом наполнено понятие «поэтический бум»? Каким образом изменилось значение поэзии, резонанс ее слова?*

2. *В какой мере искренни в своей оппозиционности и в своей верности официальной идеологии были поэты 60-х?*

3. *В чем сильная сторона поэзии Е. Евтушенко?*

4. *Что отличает поэзию Б. Ахмадулиной, в чем особенность ее поэтического голоса?*

5. *Что означает метафора «поэтический голос» и в каком смысле она применима к поэзии А. Вознесенского?*

6. *На какую аудиторию была ориентирована поэзия шестидесятников и как это повлияло на нее?*

7. *Какое значение имеет явление звуковой метафоры в стихах А. Вознесенского?*

8. *Какой смысл вкладывает поэт в слово «настоящее», признаваясь в «ностальгии по настоящему»?*

9. *Чем объясняется столь частое в стихах А. Вознесенского употребление имен других поэтов, поэтических перифраз?*

10. *Насколько убедительно в метафорах А. Вознесенского сопрягается сиюминутное и вечное?*

Давид Самойлов (1920—1990)

Время задуматься о традиции наступило после нескольких десятилетий бытования советской литературы, главным достоинством которой считалась ее устремленность в будущее. К тому же поэзии постоянно предписывалось потверже стоять на земле, занимать

ся делами насущными, а не саморефлексией, которую критики не раз обличали то как формализм, то как дань прошлому, то как аполитичность. Серьезные по тем временам прегрешения. За них — в зависимости от общей ситуации — спрашивали строго, а то и вовсе не печатали.

Бывало совсем плохо, если поэта, помимо избыточной начитанности, ловили на том, что он читает не тех, кого следует, избегает «магистрального пути» развития советской литературы. Понятно, что стоящими в стороне от магистрали считались и Ахматова, и Пастернак, и Клюев, и Заболоцкий, не говоря уже об обэриутах, вовсе не упоминаемых.

Среди тех, кого официальная критика заносила в опасную обойму «книжных поэтов», были А. Тарковский и Д. Самойлов, А. Кушнер и Ю. Мориц... Поэты, в действительности разные и по манере, и по принадлежности к поколению. Разные и по тому, как в их стихи входит *культурная память*. Между чрезмерно почтительной застегнутостью в присутствии великих, с одной стороны, и легкостью, с которой их перелагают на гитарно-эстрадный мотив, — с другой, своей особой естественностью в отношении к традиции отличается поэзия Давида Самойлова. В отношении великих он избрал роль собеседника. Этим, вероятно, объясняется и то место, которое Самойлов занимал в поэзии на протяжении последних двадцати лет. Современный интеллигентный читатель ценил его более, чем просто поэта, его любили не только за стихи, но за посредничество, за обновленное ощущение культурной традиции и причастности к ней.

У Давида Самойлова между стихами, которые он первыми напечатал, и теми, которые сделали его имя известным, — немалый срок. Начинал в ИФЛИ вместе с поколением, молодым, талантливым и еще не знавшим, что оно — военное.

Послевоенные судьбы тех, кто вернулся, складывались различно. Выход их первых книжек растянулся на полтора десятилетия. Промежутки между ними, как паузы, — молчание ушедших.

Самойлов не торопился. Не торопил себя, чтобы себе не изменить. Попробовал голос и замолчал, ушел в перевод. Вот почему запоздала первая книга 1958 года. Запоздала, чтобы появиться вовремя, в свое время, в свой срок.

Известность растет не быстро, как не быстро за «Ближними странами» следуют сборники: «Второй перевал» в 1963-м, спустя еще семь лет — «Дни». Самойлова знают, читают. Его первое небольшое избранное — «Равноденствие» (1971) — мгновенно исчезло с московских прилавков. Последующие сборники — «Волна и камень», «Весть», «Залив» — еще до выхода ожидают читателей, которые ценят самойловское умение многое заметить бегло брошенным взглядом и воплотить во фрагментарной форме. В этих фрагментах удивительным образом пережитое, личный опыт накладывается на опыт культуры, отзывается ассоциативной памятью.

Особенно заманчиво проследить путь от первоначального впечатления, ставшего поводом, к сложившемуся образу, за которым разворачивается повествование. У Д. Самойлова в цикле стихов об эстонском городе Пярну «Пярнуские элегии» — в этом городе поэт прожил последние годы — есть маленький, в шесть строк, фрагмент:

И жалко всех и вся. И жалко
Закушенного полувшалка,
Когда одна, вдоль дюн, бегом —
Душа — несчастная гречанка...
А перед ней взлетает чайка.
И больше никого кругом.

Одно из лучших небольших стихотворений. В нем много самойловского: и в интонации с ее дрящейся мелодией и неожиданными обрывами, и в сострадании... Только откуда душа-гречанка на Прибалтийском побережье? Конечно, греческий миф о душе, о Психее, но здесь несколько неожиданный в сочетании с полувшалком, хотя поэзия Самойлова и привычна к этим странным сближениям в слове и образе. Однако буквально через две страницы, когда начинаешь чи-

тать (в сборнике «Весть») «Сон о Ганнибале», о жене-гречанке, с которой поселился в том же Пярну-Пернове Арап Петра Великого, о ее трагической судьбе, находишь дополнительные объяснения. Понимаешь, что это была не просто, как в классической поэзии прошлого века, мифологическая отсылка, а параллель живая, историческая.

И в то же время параллель литературная. Не Пастернак ли отозвался — «Провальсировать к славе, шутя, полушалок // Закусивши, как муку...»? Среди других любимых поэтов Пастернак приходит на память особенно часто. Д. Самойлов не хочет скрывать родства, напротив, подчеркивает его настолько, что иногда впору оговориться — по мотивам:

Тебе всегда играть всерьез,
пусть поневоле
Подбрасывает жизнь вразброс
Любые роли.

Хоть полстранички, хоть без слов,
Хоть в пантомиме —
Играть до сердца, до основ,
Играть во имя.

(«Актрисе»)

Чем оправдать такую степень приближения к чужой манере, такой полноты перевоплощения? Может быть, тем, что стихи хороши:

Чтобы леса поры потерь,
Поры печали,
Рыжеволосы, как партер,
Рукоплескали.

Да, стихи хорошие, но хорошо ли, что по крайней мере равное право на них мог бы заявить другой поэт? Пастернаковский текст в данном случае на слуху: «Во всем мне хочется дойти / До самой сути...»

Это стихотворение Самойлова — случай особый, исключительный. Прямая стилизация, как будто нарочно подброшенная придирчивому критику (а для Самойлова не секрет, к чему будут придираться) с

предложением схватить за руку: лови меня, лови. Впрочем, последние слова — почти цитата из другого самойловского стихотворения, имеющего непосредственное отношение к возможному спору:

Лихие, жесткие морозы,
Весь воздух звонок, словно лед.
Читатель ждет уж рифмы «розы»,
Но, кажется, напрасно ждет.

Напрасно ждать и дожидаться,
Притерпеваться, ожидать
Того, что звуки повторятся
И отзовутся в нас опять.

Повторов нет! Неповторимы
Ни мы, ни ты, ни я, ни он.
Неповторимы эти зимы
И этот легкий, ковкий звон,

И нимб зари округ березы,
Как вокруг апостольской главы...
Читатель ждет уж рифмы «розы»?
Ну что ж, лови ее, лови!..

(«Мороз»)

«Повторов нет!» — таков тезис, опровергаемый стихом. Как много их, повторов, в этих строчках. Пушкин — его нельзя не узнать, он процитирован откровенно и хрестоматийно. Чуть глубже спрятан, но также легко узнаваем в последней строке Тютчев — его стихотворение о радуге, этом символе мгновенной красоты:

О, в этом радужном видеье
Какая нега для очей!
Оно дано нам на мгновенье,
Лови его — лови скорей!
(«Как неожиданно и ярко...»)

Тютчевым завершается это стихотворение, причем завершается так, что смысл припоминаемой цитаты указывает на изменчивость, неуловимость, а сам факт повтора, в котором заново открывается возможность

пережить мгновение, утверждает вечность, непреходящую ценность однажды созданной или однажды пережитой красоты.

Стихотворение и начинается с полудитаты в первой же строке: «Лихие, жесткие морозы...» Немногом раньше В. Соколовым было написано стихотворение «Сухие, чистые морозы...». Значит, еще не дойдя до слов «Повторов нет!..», Д. Самойлов опроверг себя, повторяя своего современника, но вновь знаменательно — он повторяет поэта, известного своей импрессионистичностью, талантом моментальных переживаний.

С первой строки до последней автор сталкивает *мгновение и вечное, повтор и неповторимость*. Наверное, не каждый читатель осознанно восстановит для себя ассоциативный ряд этого стихотворения, все его отсылки. Это и необязательно, на это едва ли рассчитывает поэт, который сам, трудно сказать, насколько отчетливо, регистрирует в своей памяти каждое совпадение с предшественниками. Важно, что ни один внимательный читатель, почувствовав манеру Д. Самойлова и зная его отношение с традицией как языком поэзии, не попадет на лукаво подброшенное ему: «Повторов нет!» Есть, все повторимо, хотя и не буквально, а *по закону изменчивости неизменного*:

Я сделал вновь поэзию игрой
В своем кругу. Веселой и серьезной
Игрой — вязальной спицею, иглой
Или на окнах росписью морозной...

Слово «игра» повторено дважды с категоричностью, оттененной смысловыми паузами. Оно произнесено так, будто в нем поэт видит исполнение своей литературной роли. Дальше его, правда, посещает сомнение:

Не мало ль этого для ремесла,
Внушенного поэту высшей силой...
(«Я сделал вновь поэзию игрой...»)

И все-таки настаивает на игре. Поэту легко прощается непоследовательность, от него не требуется объ-

яснений. За ним вслед приходит критик, дело которого скучно и правильно интерпретировать, распутывать противоречия, растолковывать, что сказано и что имелось в виду. Можно и сейчас попытаться построить «защиту» Самойлова, делая акцент на одном из эпитетов и утверждая, что главное — это серьезность; но все равно слово произнесено, и никуда от него не денешься. А ведь хорошо говорится у Самойлова в другом стихотворении: «Игра в слова — опасная забава...»

Самойловская легкость, самоеловская ирония — они привлекали одних и отталкивали других, полагавших более отвечающей духу времени неулыбчивую торжественность, с которой — о великом, о свершениях, о нравственных исканиях... Искания, правда, редко увенчивались находками; свершения, по крайней мере художественные, вызывали сомнение, как и мысль о современном величии: «Вот и все. Смежили очи гении...»

С этим никак не могли согласиться те, кто мнил себя новыми гениями, обосновывая свои притязания числом полученных премий и тиражностью изданий. Их не устраивало как содержание разговора, так и сам тон, предложенный Самойловым. Тон определял многое, по нему узнавалась позиция — отношение к великой традиции, к русской классике, коей на верность присягали все, однако по-разному. Для одних она — пространство, открытое каждому, движимому знанием и любовью. Для других — ревниво охраняемая зона, куда вход — по спецпропускам, удостоверяющим величие вошедшего и право на установление ему памятника или уж, во всяком случае, прижизненного бюста. Первые непринужденны, раскованны и не претендуют более чем на роль собеседника. Вторые напыщенны, торжественны и бронзовеют на глазах.

Нужно ли говорить о том, что Самойлов был из числа первых? Его стихи — знак определенного стиля, далеко не только поэтического, в котором сама легкость, уклончивость приобретали значение высказывания. *Как будто бы не о главном...* Так было в стихах, по которым его узнали и полюбили: «Я — ма-

ленький, горло в ангине...», или не менее известное: «Папа молод. И мать молода. // Конь горяч, и пролетка — крылата...»

Последние сборники Д. Самойлова: «Голоса за холмами» (1985), «Беатриче» (1989) написаны иначе. Это книги трудных признаний, непривычно прямых и откровенных высказываний, тем самым являющих нам не только изменившуюся поэзию, но и новую трудность — говорить о ней, ее понимать.

Прежний Самойлов ускользал, прятался в играющем слове, в легкой, изящной интонации. К стиху было боязно прикоснуться, и критики постоянно попадали под его обаяние, стремясь не столько оценить, сколько сохранить вкус поэзии в собственном слове. Это казалось самым важным, а прояснить смысл, договорить — ощущалось как трудность, как опасность.

В последних своих сборниках Самойлов просто не оставлял возможности критику что-то договорить за него: он все договаривал сам и о своих трудностях, и о своих сомнениях... Одна из главных трудностей — и в прямоте признаний сохранить искренность, не разрушить поэзию.

Самойлов более не выдает поэзию за игру, где каждое стихотворение — маска, роль, а каждая роль — радость перевоплощения. Нет сил и желания перевоплощаться, когда даже «играть себя мне с каждым днем труднее» («Последний приход Беатриче»).

Рифмы, приходившие так легко и бездумно, тяготят. Мелькает иронически-правдоподобное: «Надо учиться писать без рифмы...» И уже совершенно серьезно:

Добивайтесь, пожалуйста, смысла,
Проясните, пожалуйста, мысли.
Понимаете? Все остальное
Не имеет большого значенья.

Говоря об ощущении возраста, о меняющихся страстях в поэзии, Самойлов признавался: «Понятнее поэт Мартынов Леонид...» Если судить по поздним стихам, то не только понятнее, но и поэтически ближе. Это была новая поэтическая ассоциация, под

которой всегда проступал классический текст, а собственный писался поверх него.

Палимпсест — это слово, кажется, лишь однажды мелькнуло в стихах Самойлова, но напрашивается как верное определение его метода поэтической работы и культурного мышления: *палимпсест* — «древняя рукопись, написанная на писчем материале (главным образом пергаменте) после того, как с него счищен прежний текст».

Старый текст счищен, но проступает сквозь новый, что-то подсказывает, о чем-то напоминает. Напоминает прежде всего о том, что все однажды бывшее в жизни, в культуре, в истории, — неуничтожимо. Даже невидимое и забытое, оно готово проступить, обнаружиться, стучится в память, входит в поэтический образ.

Вопросы для повторения

1. В чем заключался упрек поэтам, которых критика называла «книжными»?

2. Какого рода отношения с традицией были установлены в поэзии Д. Самойлова?

3. Как в поэзии Д. Самойлова сочетаются «повтор» и «неповторимость»?

4. Что имел в виду поэт, называя поэзию «игрой»?

5. Можно ли в качестве метафорического определения воспользоваться понятием «палимпсест» для определения поэзии Д. Самойлова? Культуры в целом?

Николай Рубцов (1936—1971)

Разумеется, даже те критики, которые любили обвинять современную поэзию в *книжности*, едва ли предполагали, что поэзия может существовать и продолжаться, лишенная памяти, забывшая о *традиции*. Поэтическое слово не может звучать в пустом пространстве, оно многому отзывается, многое напоминает. *Традиция* — это диалогическое отношение слова с культурной памятью. Сходство по хронологиче-

ской вертикали показывает глубину традиции — художественный язык в движении, в развитии. Ощущение этой глубины, этой дистанции, имеющей не только временное, но и ценностное выражение, обязательно для воспринимающего поэта.

О книжности или литературности речь заходит тогда, когда рождается подозрение, что память начинает подавлять, что чужой опыт лишает собственного и в поэзии более не «дышат почва и судьба». Тогда литературности противопоставляют живую *духовность*; поэтам книжным — тех, кого признают *органичными*, передающими жизнь народа и его культуры. Такое противопоставление возникло в 70-е годы. Появился термин «*тихая поэзия*». Он родился в противовес громкой, *эстрадной* поэзии шестидесятников и связанному с ними поэтическому буму, а одновременно и в противовес *книжности*.

Уже тогда этот термин воспринимался как критическая натяжка, ибо никакой реальной группы поэтов, готовых его принять в качестве программного лозунга, не существовало. Но критики в своих статьях такую группу упорно пытались создавать. На роль ее лидера предлагались различные имена: пожалуй, чаще других — Владимир Соколов, поэт принципиально негрупповой, всегда особняком державшийся в поэзии. В конце концов если не группу, то направление «*тихая поэзия*» стали связывать с именами трагически ушедших из жизни в самом начале семидесятых вологодского поэта **Николая Рубцова (1936—1971)** и воронежца **Алексея Прасолова (1930—1972)**.

Творчество обоих заставляет вспомнить имя одного и того же предшественника в традиции русской поэзии — Тютчева. Его имя с особым значением звучало в последние десятилетия. Даже внешне, по судьбе поэта, долго почитавшегося второстепенным, поздно узнаваемого и до конца сохранившего дар, Тютчев близок тем, кто полагается в творчестве на несуетное и зрелое размышление. В последние два десятилетия он, может быть, как никто другой оказался важен для современной поэзии.

Для русской поэзии узнаваемый тютчевский образ — человек перед лицом мироздания. Один на один с мирозданием. Душа и Вселенная. Диалог, которому все более грозит непонимание. Не этого ли боится человек, научившийся брать у природы, не полагаясь на ее милости, но вдруг растерянно признающийся, что перестал слышать ее голос?

Боюсь, что над нами не будет таинственной силы,
что, выплыв на лодке, повсюду достану шестом...
(«Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...»)

Эти строки принадлежат Н. Рубцову. Удивительно ли, что последние годы своей жизни он не расставался с томиком Тютчева? А писал он иначе. Зная различие, не пытался его преодолеть, чтобы заговорить «под Тютчева». От этого Тютчев не сделался бы ближе.

Память для поэта — одно из условий дарования. У Н. Рубцова — об этом вспоминают многие знавшие его, об этом же говорил он сам — память была превосходной. Подтверждением тому и его поэзия.

Она же свидетельствует о том, что он стремится не только запомнить, проверить чужие стихи на слух, но и понять. Рано пишутся стихи на литературные темы. В 1962-м — «Сергей Есенин», в 1964-м — целый цикл: «Приезд Тютчева», «Дуэль» (о Лермонтове), «Пушкин»... К числу удачных эти стихи не относятся. Они подчас поражают и наивностью, и неловкостью выражения.

Талант побеждает трудности, но это не значит, что трудностей и вовсе не было. Только в самые последние годы Н. Рубцов как будто переходит на иной уровень отношения с поэтической традицией: чуткий от природы поэтический слух обогащается разнообразным знанием, свободой суждения и точностью даже мгновенных оценок:

Вот Есенин — на ветру!
Блок стоит чуть-чуть в тумане.
Словно лишний на пиру
Скромно Хлебников шаманит.
(«Я люблю судьбу свою...»)

Особенно хорошо — о Хлебникове. Как будто бы скромно шаманить — вопиющая неточность, взаимоисключающее сочетание слов. Так и есть, пока это сочетание не применено к Хлебникову, не превращается в индивидуальную метафору его творчества. Тогда оксюморон оправдан.

Поэтическое сознание Рубцова складывается в переживании природного мира, ощущаемого как тайна, а поэтому и поэзия для него — род вызывания духа, род шаманства. Тогда метафора, родившаяся по отношению к Хлебникову, приобретает расширительный смысл и относится к образу поэта. Чтобы понять себя, чтобы определить свою поэтическую позицию, Рубцов, как и всякий талантливый поэт, оглядывается на чужой опыт; не подражая, вживается в него. Для него важен и Тютчев, и Блок, и Есенин, и Хлебников... (Их имена названы им самим.) Нередко возникают переклички, не обозначенные и даже, возможно, не предусмотренные поэтом:

Когда, смеясь, на дворике глухом
Встречают солнце взрослые и дети, —
Воспрянув духом, выбегу на холм
И все увижу в самом лучшем свете...

(«Утро»)

Хотя имя Заболоцкого и не принадлежит к тем, которые постоянно вспоминают, говоря о Рубцове, нельзя представить, что Рубцов не знал его поэзии. Читая процитированное выше «Утро», хочется даже предположить, что впервые он знакомится с Заболоцким не по послевоенным сборникам, а, быть может, по «Второй книге» (1937), где рядом стоят «Отдых», «Утренняя песня», первый вариант «Лодейникова», наполненные свежим и радостным ощущением «глухой природы». С эпитетом «глухая» природа не раз является в стихах Заболоцкого. Тот же эпитет соответствует ее образу и у Рубцова: как бы увиденная в своей нетронутой таинственности, еще не нарушенная, не встревоженная цивилизацией. Туда, в природную глушь, перенесены современными поэтами философские тайны бытия, завещанные Тютчевым. Иногда в

стихах Рубцова мы видим не только результат, но как бы сам процесс вживания, трудного вхождения в тютчевскую традицию:

Уже деревня вся в тени.
В тени сады ее и крыши.
Но ты взгляни чуть-чуть повыше —
Как ярко там горят огни!
Одна у нас в деревне мгlistой
Соседка древняя жива,
И на лице ее землистом
Растет какая-то трава.
И все ж прекрасен образ мира,
Когда в ночи равнинных мест
Вдруг вспыхнут все огни эфира,
И льется в душу свет с небес,
Когда деревня вся в тени,
И бабка спит, и над прудами
Шевелит ветер лопухами,
И мы с тобой совсем одни.

Есть в этом стихотворении стилистическая неровность, как будто между первым и третьим четверостишиями с их поэтической приподнятостью, риторикой вклинились строки, словно по недоразумению сюда вписанные. Но нет, недоразумения не произошло, и в последнем четверостишии Рубцов делает лирический ход, который должен соединить обе линии — жизненные и поэтические впечатления. Однако при этом поэт подстерегает опасность приукрасить, заслоняя традиционной поэтичностью то, что знает по опыту, — отсюда и неожиданный натурализм в описании. И вместе с тем книжная память, отзывающаяся и интонацией, и «эфирной» лексикой так, что хочется указать не на Тютчева вообще, а на конкретные стихи великого предшественника:

Чуть-чуть белеет темя гор,
Еще в тумане лес и доли,
Спят города и дремлют селы,
Но к небу подымите взор...
• <...>
Еще минута, и во всей
Неизмеримости эфирной

Раздастся благовест всемирный
Победных солнечных лучей.
(«Молчит сомнительно восток...»)

Тютчев — это не влияние, формально понятое. К нему влечет прежде всего то, как он видит и чувствует. Это сходство, проявляющее себя, пробиваясь сквозь огромное различие жизненной ситуации, опыта. Русская деревня, которая и была для Рубцова «глубиной России», никак не вмещается в *тютчевское*: «Эти бедные селенья, эта скудная природа» или «Места немилые, хоть и родные». Именно здесь мог прийти на помощь опыт Заболоцкого, уже перенесшего тайны бытия в «места глухой природы». Его помощь могла быть особенно полезной в первой половине 60-х годов, когда Рубцов окончательно определяет свой поэтический мир. Первая заметная подборка его стихов появилась в восьмом номере «Октября» за 1964 год. В нее вошло одно из самых известных стихотворений поэта — «Звезда полей», давшее название первой московской книжке. Оно также заставляет вспомнить о Заболоцком.

Завершающая поэму Заболоцкого «Лодейников» четвертая часть повествует о том, как поздней осенью герой возвращается из деревни в город, встречающий его «миллионами огней». У этой части кольцевая композиция: ее открывает и заключает картина природы, повторяющаяся по контрасту. В начале — реальность природы, в заключение — мечта о стройной гармонии под управлением «нового дирижера» — человека. Первая картина болезненная, печальная:

Суровой осени печален поздний вид.
Уныло спят безмолвные растенья.
Над крышами забытого селенья
Заря небес болезненно горит.

Впечатление болезненности усугубляет и «напев лесов, тоскующий и страстный», где ассоциативная память подсказывает еще более настойчивое продолжение мысли по Тютчеву: «Твой день — болезненный и страстный». Но оптимистична концовка — прозревает «безумная» природа, приблизившись к город-

ским огням: «Как будто вдруг почувствовали воды, что не смертелен тяжкий их недуг»... И вот заключительные четыре строки поэмы Заболоцкого:

Суровой осени печален поздний вид,
Но посреди ночного небосвода
Она горит, твоя звезда, природа,
И вместе с ней душа моя горит.

Тот же образ ночной звезды, «звезды полей» у Рубцова, тот же город, который в поэме Заболоцкого должен излечить недуг природы. Только у Рубцова природа не нуждается в излечении, город отодвигается вдаль, а природа, такая, как она есть, воплощает необходимую душе гармонию:

Звезда полей горит, не угасая,
Для всех тревожных жителей земли,
Своим лучом приветливым касаясь
Всех городов, поднявшихся вдали.
Но только здесь, во мгле заледенелой,
Она восходит ярче и полней,
И счастлив я, пока на свете белом
Горит, горит звезда моих полей...

Все говорят о природе, как будто имея в виду одно, но, в сущности, источником поэзии для каждого становится по-своему понимаемая природа. Разные она видит сны: у Заболоцкого — «и снится ей блестящий вал турбины» («Я не ищу гармонии в природе...»); у Рубцова — «ей снится дальний скрип телег» («Природа»). И это различие не по отдельным строчкам — оно проходит через всю их поэзию. Важная оговорка, потому что, сравнивая отдельные строки, можно доказать, что у такого поэта природа — источник тревоги, страха, что человек в трагическом с нею разладе, в то время как у другого — человек воспринимает ее радостно, живет с нею в безмятежном согласии. Однако, сделав новую построчную выборку, несложно доказать обратное.

У всех поэтов тютчевской традиции природа резко меняет свои состояния и различно воспринимается человеком, который знает и минуты разлада, и минуты

слияния, «смешения» с ней, если воспользоваться тютчевским образом. Только преобладать может различное ощущение. Если у Тютчева вечности разлада противостоит миг «смешения», то у Заболоцкого лишь минутно, мгновенно сквозь оптимистическую философскую веру прорываются сомнения, обнажая душевную глубину, над которой не властен оптимистический тезис. А у Рубцова?

Рубцову ближе второй, тютчевский, путь. Способность удержать, остановить мгновение — вот что влечет Рубцова к Тютчеву. Вот где он постигает закон слияния «человека и мира», таким образом восстанавливая для себя цельность «тысячелетнего народного ощущения».

Поэзия в современном мире хранит эту цельность мироощущения и жизни в слове. Говоря о традиции, мы подразумеваем нечто большее, чем профессиональная верность великим предшественникам: ими, великими, сказано нечто, на что мы не решаемся, для чего у нас нет слов. Слова искали, произносили то языком, коснеющим от непривычки к ним, то, напротив, вдруг пробалтывали легковесно, не успев пережить, не наполнив их смыслом. Тогда и хотелось, чтобы слово отяжелело, отозвалось глубиной и засветилось тайной.

Такое слово было трудно найти, выговорить, но еще труднее слову было, обманув пристальный пригляд цензуры, проникнуть в печать. Поэзия последних десятилетий, как и вся литература, распалась на печатаемую и непечатаемую. Последняя сложилась в огромный разнообразнейший массив, получивший название *андеграунда*.

Вопросы для повторения

1. Какой смысл вы вкладываете в понятие «традиция»? Предполагает ли оно для вас подражание, заимствование?

2. Почему именно тютчевская традиция оказалась столь важной и продуктивной для русских поэтов второй половины XX века?

3. В чем сходны и в чем различны с Тютчевым в своем понимании природы Н. Заболоцкий и Н. Рубцов?

4. Какой метафорический ряд и стиль преобладают при построении образа природы у каждого из названных поэтов?

5. Как относятся к «глухой природе» Н. Заболоцкий и Н. Рубцов?

6. Возможно ли для современного поэта (и человека) ощущение гармоничного единства, слияния с миром природы или он обречен на трагический разлад с ней?

Ожидание перемен

Можно сказать, что годы после поэтического бума 60-х и вплоть до времени разнообразных открытий, связанных с началом «перестройки» в конце 80-х, прошли в поэзии под знаком ожидания. Ожидали нового поэтического подъема, предсказывали появление нового Пушкина, но ничего серьезного не происходило. Это было время *поздних дебютов*, когда в молодых поэтах ходили сорокалетние, а новые имена, даже наиболее высоко оцененные критикой и служившие предметом ее горячих споров, оставались малоизвестными читателю.

Когда открылись архивы, когда попало в печать то, что десятилетиями писалось «в стол», без надежды на публикацию, оказалось, что поэтическое слово не утратило своего достоинства, однако открытия все же были меньшими, чем надеялись. Из поэтов последнего времени наиболее громко в этот момент прозвучали имена незадолго перед тем умершего Бориса Слуцкого (1919—1986) и Бориса Чичибабина (1923—1994).

Сначала не печатавшаяся прежде поэзия выплеснулась журнальными подборками. Затем, с 1989 года, появились новые книги. Почти одновременно вышли избранные «Стихотворения» («Художественная литература») и «Стихи разных лет. Из неизданного» («Советский писатель») Б. Слуцкого. За ними последовали другие и трехтомное собрание сочинений. О феномене Слуцкого написано много, будет — еще больше. Он один из тех, кто смог пробиться сквозь читательскую

усталость, вызванную лавиной литературных публикаций.

Неопубликованное у Слуцкого накопилось за многие годы работы «в стол». К тому же, прежде чем замолчать в последние годы из-за тяжелого недуга, он пережил краткий, но поразительный по продуктивности взлет: сотни стихотворений, записанных без поправок, как по наитию, как под диктовку.

Читаешь сборник «Стихи разных лет» и словно ложишься на себе взгляд поэта. Пристальность Слуцкого известна, но даже не в ней дело. Авторский взгляд, и навстречу ему — глаза, глаза... Солдат-самострел, ожидающий приговора: «Пристальность пытливаю не пряча, // с диким любопытством посмотрел...» Гамарник, прежде чем пустить пулю себе в висок: «Последнее, что видел комиссар...» Женский взор, «то черный, то синий, то серый», под которым прошла жизнь; «черные глаза войны»; наше столетие: «Он столько видел, этот век...»

Поэтическое пространство у Слуцкого просматривается насквозь, нет ни тени, ни уголка, где можно было бы схорониться или что-то утаить. Нравственный вывод ясен... Но сейчас довольно много поэтов, остро и благородно декларирующих мысль, и все же только к Слуцкому, хотя и боясь громких эпитетов, нет-нет и примеривают, одергивая себя, сомневаясь, — «великий»?

Одна лишь нравственная пронизательность для этого — аргумент недостаточный. Пронизательность Слуцкого — поэтическая: прежде чем судить и рассуждать, он должен увидеть и дать нам эту возможность. Он додумывает мысль до полной, до зримой явственности, растворяя ее в классической «жуткой вещественности», не знающей полутонов, не расцвеченной красочностью, но простым фактом называния, фиксацией единственного жеста убеждающей в физическом присутствии человека.

Для Слуцкого, поэта военного поколения, издавна вдохновением была память. Он писал не в общих чертах и приблизительно припоминая, но с ответственностью единственного свидетеля. Чем дальше он отхо-

дил от события, о котором писал, тем более память, поддержанная поэтическим словом, прояснялась. Потом она пошла непрерывной лентой. Ее оставалось озвучить, прокомментировать, что он и сделал, прежде чем замолчать. Замолчал, убедившись, что успел сказать, и, поверив, что будет услышан:

Снова нас читает Россия,
а не просто листает нас.
Снова ловит взгляды косые
и намеки глухие подчас.

Глухие намеки, косые — украдкой, недомолвкой — взгляды сменились полной откровенностью суждения, развернутого книгами Бориса Слуцкого. Он — один из тех, кто определяет вескость поэтического слова и заставляет вслушиваться в него.

Еще один поэт, чью книгу долго ждали и дождались в 1989 году — Борис Чичибабин. Долгое время ходивший в диссидентах, переживший тюрьму и изгнание из литературы, Чичибабин нередко предстает резко судящим о современности и о современниках, вплоть до полного разрыва с ними: «...остановите шар и дайте мне сойти...» Прямота его слов поражает даже после всего, что уже было сказано и узнано: «Я грех свячу тоской. // Мне жалко негодяев — // как Алексей Толстой // и Валентин Катаев...»

Чичибабин имеет право так непримиримо судить о писательской готовности сотрудничать с любой властью и воспевать ее. У него самого, на многие годы выброшенного из литературы, времени было достаточно, чтобы никуда не спешить, не участвовать в борьбе литературных репутаций, а следовать забытому *пророческому* предназначению поэта. Этот эпитет Чичибабин и сам подсказывает: «Сбылась беда пророческих угроз...»

Случайных заметок и беглых суждений у Чичибабина читатель не найдет. Его взгляд не менее внимателен и нравственно беспристрастен, чем у Слуцкого. Однако жесткость нравственного приговора естественно сменяется у него *пластичной* богатой интонацией, когда он заговаривает о том, что его, быть может, ин-

тересует более всего, когда он вслушивается в голоса народов, когда он всматривается в лики разных культур.

В стихах Чичибабина Армения отзывается звуком горной лавины: «Ты храмы рублила в горах без дорог...» — подхваченном в раскате ее священных имен:

Я был на Севане, я видел Гарни,
я ставил в Гегарде свечу, —
Армения, Бог твою душу храни,
я быть твоим сыном хочу.

Украина наполнена натурфилософской образностью «от источников Сковороды» и мягкостью ее речевых перекатов. Стих Б. Чичибабина замечателен звуковой пластикой, смысл как бы вылеплен в звуке и только тогда осознан, закреплен словом. Если у Слуцкого ясное видение и знание предмета предшествуют образу, то у Чичибабина нередко — замыкают его:

На исходе тропы, в чернокнижье болот проторенной,
древокрылое диво увидеть очам довелось:
богом по лугу плыл, окрыленный могучей короной,
впоыхах неосознанный лось.

(«С Украиной в крови я живу на земле Украины...»)

Последняя строка необычайна (найдена «смело и счастливо», как говорил Пушкин): в ней акт осознания, названия того, что уже явлено, но лишь в последний миг — «впоыхах» — удивленно соотносится с именем, обновленным, освеженным этой яркостью образного видения.

Слуцкий и Чичибабин — два поэта, чья мысль звучит особенно убедительно, ибо работает из глубины образного пространства, завоеванного каждым по-своему. Вспышкой ли памяти, обостренной словом, неожиданной ли яркостью вещественного значения, буквально бьющей по глазам, наверное, для многих Чичибабин начинался теми незабываемыми строчками из стихотворения об аресте — «Красные помидоры / кушайте без меня...» («Кончусь, оста-

нущь жив ли...»). Этому стихотворению присуща открытость слова к миру, к его предметному составу.

Поэзия все время перепроверяет ясность своего зренья, то, насколько ощутимо, зримо предмет присутствует в слове. Если слова употребляются в слишком привычном порядке, если острота восприятия падает, — это знак упадка поэзии и повод к ее обновлению. Оно становится насущным к концу нашего века, поскольку не только поэзия, но буквально все свидетельствует о том, что человек трагически утратил связь с внешним миром, который, в свою очередь, по-гамлетовски вновь «вышел из пазов» и фрагментарно рассыпался.

Едва ли не первым это ощущение передал Юрий Кузнецов (род. 1941), ставший самым большим открытием в 70-е годы и предметом нескончаемой полемики критиков. Он также был одним из тех, чей дебют запоздал. Первая его книга, вышедшая в Краснодаре, прошла незамеченной. И только спустя десять лет, когда один за другим появились в Москве его сборники «Во мне и рядом — даль» (1974) и «Край света — за первым углом» (1977), он обратил на себя внимание.

Первое, чем запомнился Ю. Кузнецов, были его поэтические воспоминания (поэмы, стихи) о войне, не виденной своими глазами, но вошедшей в детскую сиротскую память. Многих покорило тон — жесткий, если не сказать жестокий, как будто бы настроенный по знаменитой строке С. Гудзенко: «Нас не надо жалеть, ведь и мы б никого не жалели...» Кузнецов и не жалеет: трагически погибшим отцам он противопоставляет трагедию оставленных ими жен и детей. Из этих военных воспоминаний поэт черпает свою интонацию, и они формируют образ его поэтического мира.

Кузнецов предпочитает общий, *эпический план*, в котором неуместны и неразличимы бытовые, личные, человеческие подробности:

...И крикнул сын: — Где мой отец?
Я зреть его пришел.

Гора промолвила в ответ,
От старости крихтя:
— На полчаса и тридцать лет
Ты опоздал, дитя.
(«Четыреста»)

Полчаса и тридцать лет — разные временные измерения. Одно — для сегодняшнего дня, другое — для истории. Существующая в резком сближении обоих измерений «военная поэзия» Ю. Кузнецова одновременно конкретна и умозрительна. Ее конкретность — конкретность *притчи*, деталей, получающих не изобразительное, но символическое значение.

Действительность так легко и часто изображается утрачивающей свой материальный образ, что естественным было ожидать вывода о хаосе как «определяющем начале поэзии Кузнецова». Но это не «древний, родимый», как у Тютчева, хаос «ночной» поэзии. Это хаос созданный — *хаос взрыва*. Бесформенность сохраняет память об утраченной, взорванной форме. Едва ли не лучшее стихотворение Ю. Кузнецова, написанное также в память об отце, — «Возвращение» — кончается строфой:

Всякий раз, когда мать его ждет, —
Через поле и пашню
Столб крутящейся пыли бредет,
Одинокий и страшный.

Мысль поэта о мироздании начинается с жестокого ощущения — «с войны начинаюсь...».

Ю. Кузнецов не ограничивается только воспоминанием и, отталкиваясь от впечатлений памяти, развивает свой взгляд на мир, в котором все, относящееся к личному, индивидуальному бытию, существует под знаком таких понятий, как «никогда», «никто», «ничего», — безжалостно напоминающих об уничтожении:

Что в этом слове «ничего» —
Загадка или притча?
Сквозит вселенной из него,
Но Русь к нему привычна.

Неуловимое всегда,
Наношенное в дом,
Как тень ногами, как вода
Дырявым решетом.
Оно незримо мир сечет,
Сон разума тревожит.
В тени от облака живет
И со вдовой на ложе.
Преломлены через него
Видения пустыни,
И дно стакана моего,
И отблеск на вершине.

(«Дом»)

Многие из предметных образов, иллюстрирующих понятие, повторяются у Ю. Кузнецова и в этом повторе обретают силу символа. Умение дать закованные до формульной точности *метафорические перифразы* — сильная и самая, пожалуй, оригинальная черта поэтического языка этого поэта. Сюжет у него нередко становится процессом метафорического вживания в образ предмета. Вот почему так часто в названии стихотворений — одно слово: «Холм», «Колесо», «Снег», «Кольцо»... Это именно те предметные значения, которые становятся опорными в кузнецовской символике. В символике повторяющейся и неожиданной.

Кузнецов возводил истоки своей поэтической системы к глубинам национального мифа, этой связью объясняя и свою образность, и свою этику. Именно этическая позиция поэта вызвала особенно много нареканий со стороны критиков. Кузнецова упрекали за пренебрежение ко всему личному, что, в частности, видели в высокомерно снисходительных или даже совсем не снисходительных литературных оценках. Досталось многим, включая Блока и Пушкина. Кузнецова упрекали и за его националистическое высокомерие.

Однако было очевидно, что поэтически он совершил прорыв и в ощущении, и в образном строе. Не случайно среди очень немногих предшественников он удостоился сочувственных отзывов тех, кто скоро составит новое литературное движение, очень широко

обозначенное термином, для этой цели найденным на Западе, — *постмодернизм*. Опережая этот термин, к нам явилась поэзия Иосифа Бродского, властно заслонившая, отодвинувшая на второй план многое из того, что ей предшествовало и каким-то образом было созвучно.

Вопросы для повторения

1. Каким образом метафора «поэтическое зрение» реализует себя в стихах Б. Слуцкого?

2. Как вы понимаете пророческое предназначение поэта? В какой мере оно присуще сегодняшней поэзии?

3. Является ли зримость важным свойством образа у Б. Чичибабина?

4. Что воспринималось как принципиально новое в поэзии Ю. Кузнецова?

5. Зрительное или умозрительное впечатление преобладает в стихах Ю. Кузнецова?

6. Как опыт военной памяти отозвался в картине мира, создаваемой Ю. Кузнецовым?

Постмодернистская поэзия

Поэтическое обновление началось в середине 80-х годов с возникновения новых терминов. Вначале наиболее громко прозвучал такой — *метаметафорическая поэзия*. Он стал самоназванием небольшой группы поэтов, в которой выделялись трое *И. Жданов, А. Еременко, А. Парщиков*. В корневом удвоении понятия слышалась то ли заявка на метафоризм, насыщенный, усложненный; то ли удвоение произошло от сопряжения метафоры и метафизики, поскольку оба слова приобрели программное значение.

При первом своем появлении тогдашние метаметафористы озадачили многих. Заспорили: метафоры усложняют или проясняют поэтическую мысль? Вероятно, делают ее необходимо сложной, соответствующей предмету. Вот, к примеру, стихотворение А. Парщикова о хоккеистах на льду зимнего озера:

Рокировались косяки,
упали перья на костер.
Нерасшифрованных озер
сентиментальные катки.

А там — в альбомном повороте,
как зебры юные, на льду
арбитры шайбу на излете
зачерпывают на ходу.

Стоит дремучая игра.
Членистоногие ребята
снуют и злятся. Пеленгатор
воспитан в дебрях вратаря.

Зима — чудесный кукловод!
Мороз по ниточке ползет
ко дну, где рыбы плавники
на взводе стынут, как курки.

Кто видел хоккейный матч, согласится со многим: и с тем, что арбитры в своих полосатых фуфайках (как зебры) в наклоне зачерпывают шайбу рукой, и с тем, что облаченные в доспехи игроки, особенно вратарь, напоминают одновременно что-то допотопное и механическое, сродни роботу. Сравнение двустороннее: назад — к природе и вперед — к техническим изобретениям нашего века. Сравнение напоминающее и предостерегающее — не юной зеброй заканчивается стихотворение, а природой ночной, затаившейся, как из-за угла подстерегающей с пистолетом в руке. Цивилизация, теснящая природу. Природа, мстящая за разрушение. А человек — между ними, его место и самое незавидное, и самое ответственное: ни того ни другого он не может отвергнуть, предпочесть. Ему остается только принять роль посредника, о которой А. Вознесенским было сказано:

Мы — двойники. Мы агентура
двойная, будто ствол дубовый,
между природой и культурой,
политикою и любовью.

В лесах свисают совы матовые,
свидетельницы Батория,
как телефоны-автоматы
надведомственной территории.

«Ода дубу» важна и для ее автора (не случайно названием для первого избранного стала строчка из нее — «Дубовый лист виолончельный»), и для молодых поэтов конца 80-х. А. Вознесенский — один из тех, кто им многое подсказал, чуткий к современности, заметил первым. Заметил и заключил *вафористическую метафору*. Его метафора — вспышка сознания, потрясенного новизной увиденного и фиксирующего неожиданность открывшихся связей. Она подмечает внешнее сходство. Метаметафористы не задерживаются на внешнем, делая его поводом к дальнейшему развертыванию образа, которое и совершает, например, в сонете А. Еременко:

В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила
в густых металлургических лесах.

Там до весны завязли в небесах
и бензовоз, и мушка дроздофила.
Их жмет по равнодействующей сила —
они застряли в сплюснутых часах.

Последний филин сломан и распилен.
И кнопкой канцелярскою пришпилен
к осенней ветке книзу головой,
висит и размышляет головой:
зачем в него с такой ужасной силой
монтирован бинокль полевой?

Вознесенский сравнил сову с телефоном-автоматом. Еременко — филина с биноклем. Не в этом их различие. В этом их сходство. Их различие в другом: у Вознесенского — мгновенное впечатление внешнего подобия; у Еременко — сдвиг смысловых пластов на всем образном пространстве, сдвиг, при котором природное прорастает сегодняшним, индустриальным.

Здесь и своя концепция природы, и свой образный строй.

Источник метафоризма у обоих поэтов — постоянное взаимодействие, взаимообмен двух понятийных пластов: природы и культуры. Но у Еременко образ выводится на грань гротескной деформации за счет полноты перевоплощения, когда признание сходства, существующего между предметами или явлениями, становится поводом к их взаимному замещению. Возникает *раскрытая* или *реализованная метафора*, ибо склонность к такого рода реализации заложена в самой природе тропа. Этой склонности иногда и дают волю современные поэты, хотя в гораздо меньшей мере, чем, скажем, в десяти—двадцатые годы Маяковский, Пастернак, Асеев.

Еще резче проявилось у современных поэтов ощущение гротескной несовместимости сопоставляемого. Мы привычно повторяем, что метафора есть подразумеваемое сравнение, но сравнивать можно, обнаруживая не только сходство, но и различие. Его и подчеркивают метаметафористы, сближая отстоящие одно от другого понятия, в самом сближении не пытаюсь снять ощущения дистанции, доходящей до несовместимости, внутренней враждебности того, что сведено вместе внутри образа, принадлежащего *постмодернистскому* сознанию.

Если для нас «постмодернизм» — слово сравнительно новое, то на Западе от него успели устать. Двадцать лет как оно стало приглашением к созданию теории современного искусства, и недостатка в попытках обосновать его теоретически по сей день нет. Но еще родоначальник теории И. Хассан, перечислив десять пунктов, отличающих постмодернистское сознание, подвел такой итог: «...я надеюсь собрать их все в одной метафоре — молчание». Именно так — *литературой молчания* — назвал он постмодернистскую литературу.

Что же понимается под молчанием? «...Два значения молчания, слышимых на протяжении всей моей книги, присущи литературе «постмодерна»: а) негативное эхо — языка саморазрушающегося, демониче-

ского, всеотрицающего; б) позитивная тишина, трансцендентная, священная, властная», — писал И. Хассан. Молчание, таким образом — это двустороннее состояние: умолкает мир, прежде исполненный смысла и во всем своем богатстве явленный человеку в языке; на молчание мира у человека есть только один возможный ответ — погрузиться в собственное молчание, не доверяться болтливой бессмысленности языка. Поэзия, разумеется, не может буквально последовать этому совету, но ее цель теперь — предупредить человека об опасности слова, утратившего связь с тем, что оно призвано обозначать.

В понятии «постмодернизм» есть одно безусловное достоинство: оно не навязывает общность, не предписывает единой программы, поскольку фиксирует лишь *общность нашего бытия в культуре*. В культуре, где слово разошлось с делом, знак с означаемым.

Наша, российская, ситуация в этом смысле — самая крайняя, самая постмодернистская. Коммунистическая утопия явилась радикальным пределом рационалистической веры, ее трагически обманувшим свершением. Коммунистическая идеология, как никакая другая, полно и окончательно разошлась с действительностью, и, вероятно, те, кого она вынесла за скобки, поставила вне своего идеологического закона, прозрели первыми или первыми обрели голос. Из них каждый по-своему отрефлектировал постмодернистский характер ситуации.

Таким образом, термин не наш, но к нам он относится едва ли не в первую очередь. Наша действительность заставила нас прожить постмодернизм много раньше, чем мы узнали слово или на Западе разработали теорию.

К двум значениям «молчания» у Хассана русская история побуждает добавить по крайней мере третье: *вынужденность молчания, запретность слова*. И вот, когда все сказано, тогда приходит со всей остротой переживание беспомощности, пустоты слова — лишь «негативным эхом» отзывается язык, разрушающий, опровергающий недавно еще самые священные понятия, приподымающий знак, чтобы мы

могли убедиться: за ним ничего нет, кроме пустоты, молчания.

То, что сравнительно недавно стало фактом общественного сознания, гораздо ранее стало материалом поэзии. Молчание во всех его возможных значениях потаенно пережито поэзией, как и обесцененность слова многократно уже обыграна ею.

Это не могло не изменить отношения к традиции, столь почитаемой в предшествующие годы. Теперь она воспринимается в свете двух понятий: *палимпсест* и *центон*. О палимпсесте речь уже шла выше в связи с Самойловым, но теперь он резко изменил свой смысл, соседствуя с центоном. Последнее слово по-гречески означает лоскутное одеяло, а применительно к поэзии — текст, составленный из чужих цитат.

Применительно к поэзии Самойлова палимпсест предполагает обогащение своего чужим, их *диалогическую* взаимодополняемость. *Палимпсест как термин постмодерна*, сосуществующий с термином *центон*, диалога не предполагает, чужое не воспринимает как цельное и осмысленное, а лишь как случайный обвал фрагментов, не хранящих памяти своего происхождения. *Центонный палимпсест*, ни с чем не связанный, не соотнесенный, не может поддержать связь времен; все забывший, он не может служить памятью культуры.

Так что *центон убеждает не в сохранности культуры, а в бессмысленности любой культурной деятельности*. Очень смутно он что-то подсказывает, будоража не столько память, сколько беспамятство. В его присутствии зыбким становится смысл любого текста. Ему сопутствует отстранение говорящего от высказывания, а в поэзии — *иронические стихи*. Они стали основным жанром новой поэзии.

Осколочное цитирование, упоминание направлено не против тех, кто цитируется или упоминается; оно призвано свидетельствовать не о них, а о самом воспринимающем сознании, о его фрагментарности, деконструктивности. Таково постмодернистское сознание и такова творимая им культура постмодернизма.

Лицо современной поэзии, пожалуй, по преимуществу смеющееся, хотя не очень веселое. Вот, к примеру, название поэмы Тимура Кибирова — «Сквозь прощальные слезы». Опять: «Над кем смеетесь?» Не всем кажется, что над собой. Многие думают, что — над другими. Чем более в другом узнают себя, тем пронзительнее становится поэтическое слово, тем на большее отзывается:

Спой же песню мне, Глеб Кржижановский!
Я сквозь слезы тебе подпою,
Подскулю тебе волком тамбовским
На краю, на родимом краю!

На краю за фабричной заставой
Силы черные злобно гнетут.
Спой мне песню, парнишка кудрявый,
Нас ведь судьбы неизвестные ждут.

Это есть наш последний, конечно,
И единственный, видимо, бой.
Цепи сбрасывай, друг мой сердешный,
Марш навстречу заре золотой!

Центон соткан в данном случае из обрывков популярных песен. Свои для каждой эпохи и для каждой главы поэмы. Так теперь поступает каждый иронист. Кибиров отличается не приемом, а отношением к материалу. Он монтирует не отвлеченно-языковые концы, а живые фрагменты памяти, петое и пережитое, вдруг канувшее в небытие вместе с частью собственной жизни и той верой, которая для кого-то — ложная идеологическая конструкция, для кого-то — смысл жизни, прошлой, но дающей человеку один раз, и так далее:

Все ведь кончено. Так и запишем —
Не сбылась вековая мечта.
Тише, тише! Пожалуйста, тише!
Не кричи, ветеран-простота.

Город Солнца и Солнечный Город,
Где Незнайка на кнопочки жал,

Все закончено. В Солнечногорске
Строят баню и автовокзал.

<...>

Мама Сталина просит не трогать,
Бедный папа рукою махнул.
Дорогие мои! Ради Бога!
Ненарошно я вас обманул.

Шутят и иронизируют теперь едва ли не все, сожалеют или решаются сожалеть немногие. Когда кругом пытаются половчее оттолкнуться от прошлого и подалее от него улететь, обращают на себя внимание те, кто не спешит отречься даже от того, чего не приемлют сейчас, когда можно, и, скорее всего, не принимали тогда, когда было нельзя. Слово очень чутко к разрывам, страдает от каждого и расплачивается за него смысловыми потерями.

Маску академической и официозной серьезности Дмитрий Александрович Пригов подчеркнул даже обязательно полным именованием себя по имени-отчеству. Простодушно-штампованная манера предполагает минимум авторского вмешательства и максимум доверия — отсюда и маска простодушия — к самому языку. В *концептуализме* (как еще именуют это направление) прежнего «лирического героя» заменяет нелирический языковой медиум, транслирующий готовые идеи-концепты:

Надо честно работать не красть
И коррупцией не заниматься
Этим вправе вполне возмутиться
Даже самая милая власть
Потому что когда мы крадем
Даже если и сеем и пашем
То при всех преимуществах наших
Никуда мы таки не придем
А хочется

Это уже не собственно литературный жанр. Прывыкшие годами обходиться без услуг печатного станка, отвергнутые официальной словесностью поэты новой волны ответно отвергли ее, выработав свои формы, — театрализацию, действо. Текст — как бы

сценарий для исполнения, для голоса. Текст, как бы исполняющий сам себя, говорящий от имени языка, а автор не важен, его и вообще нет, поэтому все чаще говорится о *смерти автора* как отличительной черте современной литературы.

С неулыбчивой, никак не обнаруживаемой самим автором иронией демонстрируется абсурдность существующего и общепринятого. То же — у Льва Рубинштейна, считающего свои тексты с отдельных карточек: берет карточку, читает фразу, откладывает... То ли информация, готовая для того, чтобы ее заложить в память компьютера, то ли реплики из абсурдистской пьесы, напроць лишенной сюжета, витающие в воздухе, порождающие какую-то ответную реакцию, которую, однако, ни пониманием, ни коммуникацией не назовешь — лингвистический инстинкт, работающий на автомате. Такого рода стихи начали писать многие и в огромных количествах. Прием очень скоро сделался расхожим.

Его аналог в прозе — герой Зощенко или Платонова, который осваивает новояз и никогда не может им полностью овладеть, проговаривается ошибками. Возникает эффект, который и эксплуатирует постмодернистская поэзия. Однажды бывшее в 20—30-х повторилось в 90-х, но не буквально: языковой абсурд первой половины века был следствием разложения политически и духовно сильной, смертельно опасной в своем воплощении идеи. Абсурд последнего десятилетия — остатки сброшенной кожи. Поэзия 90-х возникла не в исторических разломах языка, а занялась собиранием обломков, их демонстрацией. То, что вначале показалось остроумным и занятным, очень скоро наскучило.

Поэзия, знаменовавшая своим приходом конец эпохи, сама оказалась очень недолговечной. Счет новой поэзии, который вначале шел на группы, пошел на имена, на индивидуальности. Уже нет метаметафоризма, но есть Иван Жданов, независимо от того, в какой группе он когда-то начинал.

То, что он одарен, было очевидно и по первому, еще как бы до времени, до новой волны появившемуся

сборнику «Портрет» (1982). Сборник поражал своей странностью. Хотя, может быть, вернее будет сказать, что странным выглядело каждое отдельно взятое стихотворение, логика же целого терялась. В чем здесь было дело? С одной стороны, в читательской неготовности последовать за автором. С другой — дело было и в авторе, еще не выговорившемся, не выяснившем отношение своего слова к предметному миру.

Во всяком случае то, что ускользало в первой книге, со всей непреложностью странной логики в звуке, в образе обнаружила вторая книга «Неразменное небо» (1990):

Если птица — это тень полета,
знаю, отчего твоя рука,
провожая, отпустить кого-то
невольна совсем, наверняка.

Есть такая кровь с незрячим взором,
что помимо сердца может жить.
Есть такое время, за которым
никаким часам не уследить.

Мимо царств прошедшие народы
листобоем двинутся в леса,
вдоль перрона, на краю природы
проплывут, как окна, небеса.

Проплывут замедленные лица,
вскрикнет птица — это лист падет.
Только долго-долго будет длиться
под твоей рукой его полет.

Это одно из самых прозрачных, «простых» стихотворений сборника, поскольку здесь, как в притче, дан принцип отношений с участием основных символических понятий: *птица — полет — рука — кровь — взор — время — народы — небеса — лица — лист...* И в последней строфе этот же ряд еще раз в сжатом изложении: *лица — птица — лист — полет — рука.*

Понять в данном случае — значит установить для себя *неслучайность этих предметных связей, закреплённых в звуке* (сравните с тем, что было сказано

о поэзии Леонида Мартынова), например, когда из слова «лица» возникает «птица» и «лист». Верным будет сказать и обратное, что оно само из них синтезируется. Так, пожалуй, здесь и происходит: из природного является человеческое, чтобы присутствовать при цикле природной жизни, наблюдать его. Этот сюжет сопровождается характерным для Жданова превращением перспективы: в начале — жест руки, провожающей, отпускающей в огромную даль мира; и в конце — жест той же руки, как бы накрывающей мир, весь мир с природностью его листопада, мельканием лиц, целых народов, то есть с текучестью его истории.

Человек, удивленный и познающий, входит в мир, чтобы выйти из него поэтом, держащим мир в своей руке, склонившимся над его текстом. Трудно читаемым текстом, ибо знаки его обманчивы, им не должно доверяться. И что есть знак, что означаемое: «Если птица — это тень полета...»?

В сборник «Неразменное небо» включены, наряду со стихотворными, небольшие прозаические тексты и, видимо, на равных правах. Они сжаты до афоризма, ритмически напряжены — природа слова в них поэтическая. Вот отрывок из одного под названием «Персонаж»: «Его «я» замкнуло и захлопнуло его в этом колпаке. Двери во внешний мир давно заколочены, а если и не все, то перепутаны друг с другом: открываешь дверь с табличкой «Директор» и видишь позвонки Уральского хребта, ныряющего в степь». И дальше: «И вот он персонаж той «повести, которую пересказал дурак».

Кавычки отделяют цитату из последнего безнадежно-бесстрастного монолога шекспировского Макбета. Он бесстрастен, ибо формулирует закон жизни, которая и есть та пересказанная повесть, исполненная «шума и ярости». Да, название прославленного романа У. Фолкнера — из той же цитаты...

«Шума и ярости» немало и в стихах И. Жданова. Ярятся его персонажи, его пророки: «Древний (Псевдопророк)», «Современный (Антипророк)». Ярятся по эту сторону истинно пророческого безмолвия, мечут слова,

не понимая, что двери, ведущие к смыслу, перепутаны. Мы живем в реальности (или псевдореальности) слов, концептов с облетевшим значением: «...открываешь дверь с табличкой...» С любой табличкой — она всегда не соответствует тому, что за ней видишь.

Есть знаки, но за ними нет привычного означаемого: «...утрачена «общность» места и имени. *Атопия, афазия...*» Такой диагноз современной культуре поставил Мишель Фуко, один из идеологов постструктурализма, деконструктивизма, а следовательно, «постмодерна». Его книга «Слова и вещи» долгое время оставалась единственным переведенным у нас значительным произведением, представляющим эту теорию.

Из той же книги — об *афазии*, о последствиях, к которым она неизбежно ведет: «...к мышлению вне пространства, к беспризорным словам и категориям, которые, однако, покоятся на торжественном пространстве, перегруженном сложными фигурами, переплетающимися дорогами, странными пейзажами...» Философские цитаты даны здесь не в качестве того прототекста, поверх которого написаны стихи Жданова. У философа и у поэта одинаково странный пейзаж, поскольку они исходят из одного видения современной культуры. Их диагноз: поражены основы нашего знания, задето слово, опустошена область значения. Но если философия это поняла, если поэзия все-таки пишется, быть может, состояние ее не безнадежно?

Сегодняшнее бытие нашей культуры побуждает припомнить тютчевские слова:

Теперь тебе не до стихов,
О слово русское, родное!

Тютчевские строчки кажутся к месту, напоминая — как много тютчевского отозвалось в поэзии двух прошедших десятилетий. Но, припомнив их, думаешь: когда не до стихов, не тогда ли начинается поэзия?

Вопросы для повторения

1. В чем принципиальное отличие метафоры у А. Вознесенского и поэтов метаметафористов? Как

природа и культура сходятся в поэтическом образе и какие между ними устанавливаются отношения?

2. Почему литература постмодерна может быть представлена как литература молчания?

3. Какой тип языкового сознания, какое отношение слова к предмету характерны для постмодерна?

4. Какой смысл имеет понятие «п а л и м п с е с т ь», примененное к поэзии Д. Самойлова и в концептуалистской поэзии?

5. Свидетельствует ли факт распространения цен-тонной поэзии о глубине и богатстве культурной памяти?

6. Как ситуация слова, утрачивающего объект своего значения (свое означаемое), отражается в образном строе И. Жданова?

7. Предпринимают ли современные поэты попытку удержать распадающиеся смысловые связи, восстановить предметное наполнение слова?

Темы докладов и сочинений

1. Может ли существовать поэзия вне традиции?

2. Почему имя Ф. Тютчева оказалось наиболее близким многим поэтам в эпоху после поэтического бума?

3. Чем вызвана «ностальгия по настоящему» в поэзии А. Вознесенского?

4. Какой жизненный опыт оказался наиболее питательной средой для поэзии 70-х годов?

5. Природа и цивилизация в современной поэзии.

6. Зримость как свойство поэтического образа.

7. Стала ли современная поэзия менее лирической?

8. Какие черты поэтического мышления охватываются понятием «постмодернизм»?

9. Произошло ли обновление поэзии в конце 80-х годов, пришло ли новое поэтическое поколение?

Рекомендуемая литература

► Агеносов В., Анкундинов К. *Современные русские поэты*. М., 1998.

Справочник-антология содержит сведения о 60 поэтах, чье творчество составляет основу литературного процесса 60—90 годов XX века.

- ▶ Урбан А. В настоящем времени. Л., 1984.
- ▶ Чупринин С. Крупным планом. Поэзия наших дней: Проблемы и характеристики. М., 1983.
- ▶ Шайтанов И. О. «Теперь тебе не до стихов...» // «Взгляд». Вып. 3. М., 1991. С. 127—140.
- ▶ Шайтанов И. О. В жанре эпилога // Арион. 1995. № 4. С. 19—24.
- ▶ Шайтанов И. О. Бывшее и несбывшееся // Арион. 1998. № 1.

Авторская песня

На исходе 50-х годов в поэзии сложился жанр авторской песни, предполагавший исполнение поэтом своих стихов, положенных им же на музыку, чаще всего под гитару. Среди первых бардов выделились и стали особенно известны М. Анчаров, Ю. Визбор, Ю. Ким, Г. Шпаликов, Н. Матвеева, А. Городницкий и, наконец, Б. Окуджава, которого многие считают родоначальником жанра, хотя хронологически это не совсем точно.

Авторская песня стала выразительной приметой демократизации общественной жизни и культуры после XX съезда КПСС. Минуя печатное слово и книжную страницу, а значит, и цензуру (не случайно авторскую песню называли «магнитиздатом» — по аналогии с «самиздатом»), она обращалась к широкой аудитории, численно во много раз превосходившей даже самые большие тиражи поэтических сборников. В этом отношении авторская песня — родная сестра так называемой эстрадной лирики, собиравшей тысячи слушателей на поэтических вечерах в Лужниках.

Присущая авторской песне атмосфера доверительного общения между автором и слушателем была особенно ощутимой на фоне советской массовой культуры тех лет — в частности, эстрадной песни, в поэтическом, содержательном отношении явно уступавшей песне авторской. Преимущество жанра состояло в том, что в нем ставились во главу угла именно стихи, поэтический текст. В сущности, это была особая фор-

ма бытования лирической поэзии, воздействие которой усиливалось мелодией, голосом, интонацией. Отсутствие композиторского и исполнительского профессионализма (в области же стиха лучшие барды были бесспорными профессионалами) оказывалось в данном случае невольным достоинством, ибо придавало песне особую естественность.

Авторская песня имеет свои истоки в русской культуре. Она связана, во-первых, с традицией так называемого блатного фольклора, получившего широкое распространение в годы «оттепели», после массового возвращения на свободу узников сталинских лагерей. Вчерашние политзаключенные «привезли» с собой множество лагерных песен. К этому песенному слою примыкал и «интеллигентский фольклор» — стилизации и пародии на уголовные, литературные и прочие темы, типа «Стою я раз на стрёме...» А. Левинтона или «О графе Толстом — мужике простом» С. Кристи, В. Шрейберга и А. Охрименко. Песни эти входили в широкий обиход, усваивались (иногда в измененном виде) массовой средой. Авторы их не всегда афишировали свое имя, ибо такое сочинительство могло обернуться для них большими неприятностями. «Под конец оттепели авторы... осмелели настолько, что имена свои перестали прятать» (*Л. Бахнов*). Так на смену безымянной «блатной» пришла авторская песня.

Авторская песня воскрешала и традицию к тому времени «подзабытого» (*В. Высоцкий*) городского романса, наиболее последовательно усвоенную Б. Окуджавой. Важен был и опыт А. Вертинского, чьи «аритки» давали поющим поэтам пример лирического перевоплощения и в то же время авторизации поэтического материала. Следует назвать и туристическую песню, многие мотивы и интонации которой авторская песня тоже усвоила и вобрала (особенно характерно это для творчества Ю. Визбора). Туристический бум 50—60-х годов, приблизивший выросшего в условиях жестких идеологических и психологических ограничений человека (особенно — молодого) к живой природе, был тоже своеобразной приметой тогдашних общественных перемен. Вообще авторская песня вы-

ражала внутренний мир человека, открывшего для себя новые, гуманистические ценности, внутренне переросшего тоталитарную эпоху. Не случайно этот жанр очень раздражал власть, а лучшие барды тех лет так или иначе оказывались в опале.

Одним из наиболее ярких выразителей новых поэтических настроений стал со второй половины 50-х годов Булат Окуджавы (1924—1997), на долгие десятилетия вперед занявший место своеобразного лидера жанра.

С песнями Окуджавы в поэзию пришли герои обыкновенные, похожие на любого из слушателей, лишённые всякой плакатности и риторики, присущей тогдашней официальной культуре. Герой Окуджавы — не тот, кто, подобно герою советской массовой песни, «проходит как хозяин необъятной Родины своей» (*В. Лебедев-Кумач*), но жизнь его наполнена высоким смыслом и драматизмом. Таков, например, герой аллегорической «Песенки о московском муравье» (1959). «Мне нужно на кого-нибудь молиться. // Подумайте, простому муравью...» — как бы с удивлением восклицает поэт от имени своего героя. Но и «простой муравей», простой человек способен на чувство, возвышающее и его самого, и его возлюбленную с «обветренными руками» и на «старых тувфельках»:

И тени их качались на пороге,
Безмолвный разговор они вели,
красивые и мудрые, как боги,
и грустные, как жители земли.

Мир Окуджавы вообще возвышен и романтичен — и в то же время он очень земной, узнаваемый, близкий. Поэт смело сближает традиционно высокий лирический пафос и разговорные выражения: «...Вдруг захотелось *в ноженьки валиться*, // Поверить в *очарованность* свою!»

Кстати, не случайно «муравей» у Окуджавы — московский. Поэт часто пишет о Москве, и пишет о ней не как о «столице СССР», а как о своей малой родине, с которой связаны лучшие жизненные впечатления и воспоминания. Особенно дорог ему родной Арбат, образ которого теперь неотделим от песен Окуджавы:

Ах, Арбат, мой Арбат,

ты — мое отечество,
никогда до конца не пройти тебя!

(«Песенка об Арбате», 1959)

И впредь, какой бы темы поэт ни касался, на первом месте для него всегда стоят извечные, простые, не отменяемые никакой идеологией человеческие истины. Так, солдаты в его «Песенке о пехоте» (1961) не похожи на плакатных, походя берущих один город за другим, ратоборцев. Это живые люди, для которых война — тяжелый и страшный труд, оттеняемый по контрасту сниженным, как бы несерьезным названием («песенка»): «Не верьте погоде, // когда затяжные дожди она льет. // Не верьте пехоте, // когда она brave песни поет». Ощущение войны как «противного... всей человеческой природе события» (Л. Толстой) Окуджава выразил и в своей повести «Будь здоров, школяр!» (1961).

Прослушайте «Песенку о солдатских сапогах» (1957) и выделите в ней мотивы, присущие и «Песенке о пехоте». С помощью каких деталей поэт говорит о бесчеловечности войны? Что привносит в лирический сюжет мотив женского ожидания? Можно ли говорить о пессимистичности песни и почему? Что означает ее название?

В песнях поэта нередко угадываются аллюзии на какие-то явления тогдашней общественной жизни, хотя образы его обычно перерастают значение конкретного намека. Скажем, «Песенку о московском метро» (1956, 1961) нетрудно воспринять как аллегория общественной ситуации «оттепели»:

Порядок вечен, порядок свят:
те, что справа, стоят, стоят.
А те, что идут, всегда должны
Держаться левой стороны.

Актуальный для того времени смысл здесь, конечно, есть: кто-то жаждет перемен («идут»), а кто-то хочет сохранить все как было («стоят»). Но вслушаемся: «порядок вечен»; «всегда должны». То, о чем поет здесь Окуджава, относится к любому времени, ибо

жизнь, история всегда заставляют выбирать между привычным покоем и трудным, но необходимым движением вперед.

Со временем ассоциативный мир песен Окуджавы усложнялся, аллегорическое начало усиливалось, аллюзии становились глубже и прихотливее. Во второй половине 60-х, с окончанием «оттепели» и наступлением новых «холодов», необходимость именно такого диалога со слушателем становилась все очевиднее. В песне «Былое нельзя воротить...» (1967) появляется фигура «Александра Сергеевича», благодаря «присутствию» которого вдруг проступает общий контур неблагоприятной общественной ситуации, в которой подлинное начинает подменяться ложным, показным: «А все-таки жаль — иногда над победами нашими // встают пьедесталы, которые выше побед». В «Песенке о Моцарте» (1969) поэт противопоставляет истинную и мнимую любовь к Отечеству, не нуждающемуся на самом деле в приукрашивании ее «грехов»:

Где-нибудь на остановке конечной
скажем спасибо и этой судьбе,
но из грехов своей Родины вечной
не сотворить бы кумира себе.

Из этих примеров видно, что Окуджаву привлекают исторические, литературные сюжеты и образы; он одним из первых в те годы почувствовал возможность такого обращения к прошлому (более всего — к пушкинской эпохе), позволявшего сказать намеком о том, что не могло прозвучать открытым текстом. Впрочем, интерес Окуджавы к истории перерос границы «эзопова языка» и составил вообще серьезную грань таланта художника, перешел позже на страницы его прозы (романы «Путешествие дилетантов», «Свидание с Бонапартом», ряд повестей).

Творческий путь Окуджавы оказался долгим и плодотворным. Его песни следующих десятилетий («Пожелание друзьям», «Счастливый жребий», «Кузнецик» и др.) обобщают новый жизненный опыт поэта, сохраняют присущие ранним произведениям ненавязчивость и доверительность интонации. При всех

поворотах общественной жизни 80—90-х годов он оставался верен гуманистическим идеалам русской интеллигенции и был, можно сказать, олицетворением ее совести. На исходе жизни, почти оставив сочинение песен, он продолжал работать как лирический поэт. Его стихотворения были отмечены печатью жизненной мудрости и не увядшего с годами таланта.

Начало пути Александра Галича (настоящая фамилия — Гинзбург, 1918—1977) предвещало как будто карьеру благополучного советского литератора. Начав как актер, Галич переключился на драматургию и в конце 40-х — в 50-е годы написал несколько пьес, вполне соответствовавших тогдашним официальным установкам. Но в начале 60-х, уже на пятом десятке лет, Галич резко меняет свою судьбу и обращается к песенному жанру (стихи он начал сочинять еще в юности), сразу заявляя о себе как о художнике остро-социальной направленности.

В песенной лирике Галича выделяются несколько тематических линий, впрочем, тесно связанных между собой. Одна из них — трагическое прошлое пережившей сталинизм и войну страны. Герои песни «Ошибка» (1962) стали жертвами какого-то нелепого приказа. Их «посмертное» признание поражало слушателя 60-х годов своей беспощадной правдой, не имевшей ничего общего с казенным воспеванием военных подвигов:

Вот мы и встали в крестах да в нашивках,
В нашивках, в нашивках,
Вот мы и встали в крестах да в нашивках,
В снежном дыму.
Смотрим — и видим, что вышла ошибка,
Ошибка, ошибка,
Смотрим и видим, что вышла ошибка,
И мы — ни к чему!

Похожее ощущение своей ненужности, загубленной чужой властью жизни владеет героем песни «Облака» (1962), двадцать лет проведенного в лагерях. Кажущийся кураж подвыпившего бывшего зэка — лишь внешняя маска, за которой кроется подлинная

трагедия: «До сих пор в глазах снега наст! // До сих пор в ушах шмона гам! // Эй, подайте ж мне ананас // И коньячку еще двести грамм!»

Поэтические выходы в историю могли быть у Галича и более «далекими», но обязательно в них были аллюзии на день сегодняшний, на реальность 60—70-х годов 22 августа 1968 года, на следующий день после ввода советских войск в Чехословакию, Галич написал «Петербургский романс» — написал как будто о декабристах, но ясно, что продиктованы эти стихи нынешней болью поэта, напрямую обращающегося к себе и своим современникам:

И все так же, не проще
Век наш пробует нас —
Можешь выйти на площадь,
Смеешь выйти на площадь,
Можешь выйти на площадь,
Смеешь выйти на площадь
В тот назначенный час?!

Бьющая прямо в цель эмоциональная сила стихов Галича во многом объясняется их «замечательной прямолинейностью» (Вл. Новиков). Галич действительно предпочитал обнаженное слово, как будто не дающее слушателю возможности укрыться от поставленного перед ним вопроса: или — или... Таковы зачастую и сатирические, жанровые (т. е. воссоздающие какую-то бытовую сценку) песни Галича, в которых акценты расставлены четко и недвусмысленно. Так, темой песни «За семью заборами» (1961) становится двуличие советских вождей, у которых слово не имеет ничего общего с «делом»:

А в пути по радио
Целый час подряд
Нам про демократию
Делали доклад.

А за семью заборами,
За семью запорами,
Там доклад не слушают —
Там шашлык едят!

В других случаях поэт обращается к речевой маске простого человека, чей непосредственный взгляд об-нажает абсурд советской жизни (цикл «Коломийцев в полный рост», 1968—1970). Конечно, Галич должен был сильно раздражать власть имущих. Их терпение иссякло в 1968 году, после выступления поэта на Новосибирском фестивале песни, где им была исполнена, в частности, песня «Памяти Б. Л. Пастернака» (1966) из цикла «Литераторские мостки» (по ассоциации с одноименным писательским некрополем XIX века на Волковом кладбище в Петербурге). Герои цикла — писатели, так или иначе пострадавшие от советской власти: Хармс, Мандельштам, Ахматова, Зощенко... Поэт напоминает о позорной травле Пастернака, вызванной фактом присуждения ему Нобелевской премии. С присущим Галичу нравственным максимализмом он пригвозждает к позорному столбу писателей, не постыдившихся присоединить свой голос к «всенародному осуждению», как это тогда называлось на официальном языке:

И кто-то спьяну вопрошал:
«За что? Кого там?»
И кто-то жрал, и кто-то ржал
Над анекдотом...

Мы не забудем этот смех
И эту скуку!
Мы поименно вспомним всех,
Кто поднял руку!

Как сочетаются в песне высокий пафос и едкая ирония автора? В чем вам видится значение эпиграфа и цитат из стихотворений Пастернака («Зимняя ночь» и «Гамлет»)? Найдите в тексте песни ассоциации с судьбой других поэтов из поколения Пастернака. Почему Галич выбирает именно этих поэтов?

После этого Галич был лишен возможности выступать как поэт и публиковаться как драматург; в начале 70-х его исключают из Союза писателей и из Союза кинематографистов, что фактически лишало его средств к существованию. В 1974 году он покидает Родину, жи-

вет в Осло, затем в Мюнхене, Париже, ставшем последним пристанищем поэта. Поневоле пророчески воспринимается написанная им еще до отъезда песня «Когда я вернусь...» (1972): «Послушай, послушай, не смейся, // Когда я вернусь // И прямо с вокзала, разделавшись круто с таможней, // И прямо с вокзала — в крошечный, ничтожный, раешный — // Ворвусь в этот город, которым казнюсь и клянусь...» Галич действительно вернулся — вернулся своими песнями в конце 80-х годов, в эпоху открытия многих дотоле замалчивавшихся литературных имен.

Вершина авторской песни — творчество Владимира Высоцкого (1938—1980), сумевшего создать новую поэтическую «энциклопедию русской жизни», обширную галерею типов и характеров. Будучи профессиональным актером (шестнадцать лет проработал в Театре на Таганке под руководством Ю. Любимова, снимался в кино), Высоцкий обычно вел поэтический монолог от лица своего героя, добиваясь настолько сильного эффекта подлинности, что поэта подчас отождествляли с его персонажами. По сравнению с лирикой Окуджавы и Галича, чьей аудиторией была в основном интеллигенция, творчество Высоцкого более демократично, обращено буквально к каждому. Его песни, переписанные с магнитофона на магнитофон (официального доступа к слушателю и читателю поэт почти не имел), слушала вся страна: они выражали настроения и чаяния миллионов людей. Манера исполнения Высоцкого, в отличие от камерной, романсовой у Окуджавы или академичной, близкой к мелодраматизации у Галича, была более энергичной и драматизированной. От других бардов его отличал и уникальный голос, позволявший использовать самые разные речевые маски и интонации. К тому же, Высоцкий был виртуозом стиха, абсолютно чуждого всякой монотонности, свободно заключаемого в рамки самых разных поэтических размеров — от двустопного анапеста («Без нее, вне ее — // Ничего не мое...») до редкого в русской поэзии четырехсложника («Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому краю...»); его рифмы изысканны и в то же время

очень естественны («Я увидел Нагайскую бухту // да тракты, — // Улетел я туда не с бухты- // барахты»). Живое исполнение выделяло и усиливало поэтические находки мастера.

Высоцкий заявил о себе в начале 60-х годов песнями на «блатные» темы. Это не было данью моде — в ранних песнях поэта выражена «общая приблатненность нашего бытия» (М. Розанова) в стране, где все делилось на охранников и «охраняемых». Сам поэт объяснял позже свое обращение к этой тематике тем, что для него «в тот период это был, вероятно, наиболее понятный вид страдания». Отсюда у его героев — порыв из тюрьмы на волю, к семье, к любимой («Кто меня там встретит, как меня обнимут // И какие песни мне споют»).

Но все же о мире уголовников и уличных хулиганов поэт говорит не совсем всерьез: сочувствие герою обычно переплетается у него с ироническим отношением к нему. Герой оказывается то чересчур «начитанным», то чересчур «воспитанным» и «сознательным» для своей среды. Например, герой песни «Рецидивист» (1963) возмущается тем, что его арестовали именно в выходной, когда он «не лазил по карманам», а затем утешает себя неожиданным для жулика признанием:

Это был воскресный день, я был усталым и побитым, —
Но одно я знаю, одному я рад:
В семилетний план поимки хулиганов и бандитов
Я ведь тоже внес свой очень скромный вклад!

Высоцкий при этом еще и пародирует расхожий речевой штамп советской эпохи («внести свой скромный вклад...»); *пародийное начало* в его ранних песнях вообще столь же значимо, сколь и ироническое. Но и оно не отменяет серьезного гуманистического смысла песни. В ответ на требование следователя признать себя «рецидивистом» герой упорно твердит: «Да нет, товарищ, я — Сергеев». В любом случае человек, даже если он вор, — личность; у него есть имя, и незачем подменять его безликим ярлыком.

Во второй половине 60-х годов Высоцкий резко расширяет свой поэтический «театр одного актера».

Героями его песен становятся солдат, альпинист, спортсмен, подводник, милиционер, старатель... Поэт признавался, что ему интересны люди, рискующие жизнью, как бы застигнутые в момент решающего жизненного выбора. В этом смысле люди разных профессий и разного образа жизни у Высоцкого неожиданно могут напоминать друг друга. Так, герой песни «Разведка боем» (1970), отправляющийся в тыл врага с неизвестным ему бойцом, мог бы повторить слова героя «Песни о друге» (1966), альпиниста. Восхождение на вершину оказывается сродни военному бою: и здесь и там человек проходит главную проверку. Есть у Высоцкого и другие герои — вроде деревенского простачка из песни «Поездка в город» (1969), которому многочисленная родня надавала поручений купить не то «коньяк в пуху», не то «кофе на меху» — так все перемешалось в голове у бедняги:

Помню: шубу просит брат,
куму с бабой — все подряд,
Тестю — водки ереванского разлива,
Двум невесткам — по ковру,
зятю — заячью нору,
А сестре — плевать чего, но чтоб — красиво!

Высоцкий вообще мастерски пользовался живой разговорной речью, о чем свидетельствует и песенная диалогия «Два письма» (1966—1967).

Прослушайте «Два письма». Почему, на ваш взгляд, Высоцкому потребовались два персонажа, два голоса? Можно ли говорить о большем сочувствии или большей иронии автора по отношению к кому-либо из героев? С помощью каких речевых средств он создает их поэтические характеристики? Что общего у «Коли» с героем песни «Поездка в город»?

К концу 60-х годов в основном складывается поэтика Высоцкого, система наиболее характерных для него художественных приемов. Во-первых, его песни почти всегда обладают ярко выраженной сюжетностью, строятся как динамичное действие, порой напоминающее о законах киноискусства («В ресторане по

стенкам висят тут и там — // «Три медведя», «Закотлый витязь»... // За столом одиноко сидит капитан. // «Разрешите?» — спросил я. «Садитесь!..»). Во-вторых, к иронии и пародии, присутним уже ранней его лирике, теперь добавляются *аллегория*, *бурлеск* и *гротеск*. За аллегорическими персонажами часто угадывается сам поэт или, по крайней мере, некто близкий ему по духу и по судьбе:

Рвусь из сил — и из всех сухожилий,
Но сегодня не так, как вчера:
Обложили меня, обложили—
Но остались ни с чем егеря.

Эти строки «Охоты на волков» (1968) написаны по следам травли, устроенной Высоцкому в советской печати. Бурлескные песни пишутся на материале известных, хрестоматийных произведений, словно «не выдерживающих» сравнения с грустной современной реальностью («Лукоморья больше нет, // От дубов простыл и след...»). Так же и гротескные образы появляются там, где Высоцкий поет об абсурдности окружающей жизни, коверкающей человеческие судьбы, искажающей здравый смысл: «Вот — главный вход, но только вот // Упрашивать — я лучше сдохну, — // Вхожу я через черный ход, // А выходить стараюсь в окна» («Вот — главный вход...», 1966/67).

В 70-е годы все более ощутимым становится у Высоцкого лирико-философское начало — поэтические размышления о законах бытия. Это связано с общим самонахождением художника и, в частности, с его работой над ролью Гамлета на таганской сцене (премьера состоялась в 1971 году). Гамлет, с его неуспокоенностью, рефлексией, поиском истины, стал для Высоцкого не просто ролью — он стал темой всей его судьбы. Программное (не ставшее песней) стихотворение «Мой Гамлет» (1972) показывает, каким сложным и парадоксальным предстает теперь поэту мир: «...Но гениальный всплеск похож на бред, // В рожденье смерть проглядывает косо. // А мы все ставим каверзный ответ // И не находим нужного вопроса». Вне «гамлетовского» опыта автора невозможно по-

нять и его *баллады* последних лет — развернутые по объему (до 6—7 минут звучания), насыщенные глубоким социально-философским смыслом и сюжетным материалом лирические полотна. Таковы «Баллада о детстве» (1975), «Гербарий» (1976), «Летела жизнь» (1978), «Райские яблоки» (1978)... Например, герой последней баллады попадает в «рай», который оказывается ничем иным, как лагерной зоной.

Поистине, тюрьмой, адом обернулся для России XX века тот «рай», который сулили ей власти имущие, и Высоцкий говорит об этом (в самый разгар брежневской коммунистической пропаганды!) с присущей ему поэтической трезвостью. В сюжете «Райских яблок» звучит и сильная лирическая нота, свидетельствующая о глубоко личном переживании народной трагедии, вызывающая в памяти мотивы «Коней привередливых» (1972) и других песен «гамлетовской» эпохи, начала 70-х, когда поэт много размышлял о своей судьбе, о смерти: «И погнал я коней прочь от мест этих гиблых и зяблых...» Кони, уносящие героя в потусторонний мир и возвращающие обратно — фольклорный образ, одно из подтверждений устойчивого интереса художника к народному поэтическому творчеству, к мифу, к первоосновам национального сознания, ставшим мощным фундаментом всего творчества Высоцкого.

В 80—90-е годы авторская песня не дала новых крупных имен. Кризис жанра отчасти обусловлен изменением всей общественной атмосферы, как бы отменившим прежний статус поэтического слова, когда поэт в России был «больше чем поэт» (*Е. Евтушенко*). Однако своеобразную молодежную ветвь жанра можно видеть в бард-роке (*Б. Гребенщиков, А. Башлачев* и др.).

Произведения для самостоятельного анализа

Б. Окуджава. Прощание с новогодней елкой
(1964—1966)

1. Благодаря чему и как поэтический рассказ о новогодней елке превращается в песню о любви?

2. Как развивается лирический сюжет песни и ее основной мотив — мотив прощания?

3. Почему поэт обращается именно к новогодним дням?

4. Объясните необычные эпитеты в первой строке: «Синяя крона, малиновый ствол...»

5. Каково значение евангельских мотивов в песне (сравните песню Окуджавы со стихотворением Б. Пастернака «Рождественская звезда»)?

В. Высоцкий. Банька по-белому (1968)

1. Чем отличается герой этой песни от героев ранней лирики Высоцкого, тоже прошедших через неволю?

2. Предположите, кем мог быть герой песни до ареста. Обратите при этом внимание на его речевую манеру.

3. В чем многозначность мотива «бани» в песне? Почему поэт уточняет: «...по-белому»?

4. С помощью каких деталей автор передает трагизм судьбы героя? Как соединяются в песне судьба конкретного человека и общенациональная судьба?

5. Можно ли назвать финал песни оптимистическим и почему?

Темы сочинений

1. Война в восприятии поэтов-бардов (по выбору учащихся).

2. «...Под управлением Любви» (по произведениям Б. Окуджавы и В. Высоцкого).

Рекомендуемая литература

► Андреев Ю. Наша авторская...: История, теория и современное состояние самодеятельной песни. — М., 1991.

► Авторская песня / Сост., автор предисловия, статей и вводных заметок Вл. И. Новиков. — М., 1997.

Оба издания дают подробное представление о жанре авторской песни и о творчестве наиболее ярких его представителей. Вторая книга, адресованная специально учителю и ученику, содержит еще и подборки текстов песен.

ИОСИФ БРОДСКИЙ

(1940—1996)



Биография поэта

Иосиф Александрович Бродский один из крупнейших русских поэтов второй половины XX века, которому удалось, несмотря на искусственный разрыв поэтической и общекультурной традиции, сохранить преемственность и последовательность развития русской поэзии, сохранить ее связь с высшими достижениями классической поэзии XX века и традицией искусства серебряного века. Бродский создал новые поэтические формы и средства выражения, позволившие ему воспроизвести ощущение трагичности бытия, свойственное человеку XIX века, независимо от того, к какой политической системе он принадлежит, воспроизвести ощущение общего неблагополучия мировой культуры своей эпохи как следствие утраты духовных ценностей современным человеком.

Иосиф Александрович Бродский родился в Ленинграде в 1940 году. Отец его, Александр Иванович Бродский, был военным журналистом, мама, Мария Моисеевна, — домохозяйкой. В 1941 году семья эвакуировалась из Ленинграда, а в 1946-м вернулась после окончания войны. Иосиф не окончил средней шко-

лы и вынужден был уйти из девятого класса и пойти работать на завод, чтобы зарабатывать и материально помогать семье. Впоследствии он нашел другую форму заработка, которая оставляла ему достаточно свободного времени, чтобы заниматься самообразованием: он устраивался на лето рабочим в геологические экспедиции и за время полевого сезона успевал заработать достаточную сумму, чтобы в остальное время учиться. Так практически самостоятельно он изучил английский язык и начал переводить стихи английских поэтов-метафизиков XVII века, а также изучил сербскохорватский язык. Впоследствии именно отсутствие постоянной работы и инкриминировали Бродскому как доказательство антиобщественного характера его образа жизни.

На рубеже 50—60-х годов в Ленинграде (так назывался тогда Санкт-Петербург) вокруг Анны Ахматовой сложился кружок молодых поэтов. В него входили Евгений Рейн, Анатолий Найман, Дмитрий Бобышев, Владимир Уфлянд. Евгений Рейн и привел в него молодого Иосифа Бродского.

Анна Ахматова, дружбой с которой была озарена начальная пора этой группы поэтов, называла их общество «волшебным хором». Сам Бродский так вспоминал об этом времени: «...каким-то невольным образом вокруг нее всегда возникало некое поле, в которое не было доступа дряни. 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».

Начало известности Бродского на родине было связано, увы, не с его поэзией, а с тем, что на молодого независимо ведущего себя поэта обратили внимание власти и начали кампанию травли с использованием привычных для власти стереотипов и шаблонов. Вначале в газете «Вечерний Ленинград» от 29 ноября 1963 года появился фельетон под названием «Около-

литературный трутень», в котором Бродский был косвенно обвинен в тунеядстве, т. е. в сознательном уклонении от общественно полезного труда, что по тем временам было равносильно обвинению в уголовном преступлении и подлежало наказанию в виде ссылки. Фельетон был от начала и до конца клеветой, однако его оказалось достаточно, чтобы заработала репрессивная машина тоталитарной системы, которая не терпит любого отклонения от общеустановленной властями нормы, никакой независимости поведения или взглядов, если они выражаются открыто. Подлинная же причина заключалась именно в независимости Бродского, причем независимости отнюдь не политической (политических мотивов в его стихах не было вовсе), а в независимости, так сказать, эстетической, потому что сам язык стихов Бродского был не похож на то, что в общественном эстетическом сознании привычно отождествлялось с языком поэзии, с поэтическими темами и образами. Он был оригинален. Непосредственным же поводом для начала травли, как считали близкие Бродскому люди, было следующее стихотворение:

Еврейское кладбище около Ленинграда.
Кривой забор из гнилой фанеры.
За кривым забором лежат рядом
юристы, торговцы, музыканты, революционеры.

Для себя пели.
Для себя копили.
Для других умирали.
Но сначала платили налоги,
уважали пристава,
и в этом мире, безвыходно материальном,
толковали Талмуд,
оставаясь идеалистами...

(«Еврейское кладбище около Ленинграда...»)

Грустные ноты, естественные для стихотворения, в котором речь идет о бренности земного, не соответствовали официально-казенному оптимизму, насаждавшемуся литературой так называемого социалистического реализма, который был провозглашен творческим ме-

тодом *всех советских писателей*. В фельетоне стихи Бродского были прямо названы «смесью декадентщины, модернизма (в устах советских критиков эти слова были бранными. — *Авт.*) и самой обыкновенной тарбарщины», а по поводу мировоззрения их автора было сказано, что оно «явно ущербно».

Бродского арестовали и предали суду по обвинению в тунеядстве. 13 марта 1964 года он был осужден на пять лет ссылки в «отдаленные местности... с применением обязательного труда».

В зале, где происходил суд, присутствовала журналистка Ф. А. Вигдорова, которой удалось записать почти весь процесс, и вскоре эти записи под названием «Судилище» стали распространяться в машинописных и рукописных копиях по всей стране. Этот публицистический документ сделал имя Бродского известным многим и многим людям, до тех пор не слышавшим о его существовании. К тому же он стал одним из первых проявлений того культурного феномена, который получил вскоре название «самиздат» и который сыграл огромную роль в отечественной культуре.

В самиздате распространялись художественные и публицистические произведения, которые не пропустились в официальную печать коммунистической цензурой. Собственно, это не было чем-то новым в русской культуре. Вспомним хотя бы «Горе от ума», которое стало известным буквально всем грамотным людям благодаря нескольким десяткам тысяч рукописных списков, количество которых во много раз превысило нормальные тиражи тогдашних изданий. В списках распространялась и книга Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». В советскую эпоху благодаря самиздату получили распространение произведения Солженицына, публицистические труды А. Д. Сахарова, роман В. Войновича о Чонкине, стихи Цветаевой, Мандельштама и самого Бродского.

Самиздат стал таким мощным культурным и общественным фактором, что власти предпринимали нешуточную борьбу с ним, а за хранение и распространение самиздатовских произведений можно было получить тюремный срок. Благодаря Ф. А. Вигдоро-

вой в защиту Бродского выступили К. И. Чуковский, С. Я. Маршак, А. Т. Твардовский, К. Г. Паустовский, Ю. П. Герман, А. А. Ахматова. Усилия их не пропали даром, и в сентябре 1965 года Бродский был освобожден из ссылки и вернулся в Ленинград. Пока Бродский находился в ссылке, в США вышла книга его стихотворений и поэм, в то время как на родине еще не было опубликовано ни одного оригинального стихотворения, а только переводы. Там же, в США, вышла в 1970 году и вторая книга стихов Бродского, получившая название «Остановка в пустыне».

Летом 1972 года Бродский по приказу властей покинул родную страну и поселился в Соединенных Штатах Америки, где в течение многих лет преподавал курс англоамериканской литературы, писал стихи и сам переводил их на английский язык. В 1987 году Бродскому была присуждена Нобелевская премия по литературе, и он стал пятым русским писателем — нобелевским лауреатом. После этого стихи и поэмы Бродского стали широко печататься и в России. Были изданы даже несколько собраний его сочинений. В январе 1996 года Бродского не стало. Он умер, так и не успев вернуться в Петербург, о чем страстно мечтал, живя за границей.

Художественный мир поэта

Хотя юность Бродского была озарена дружбой с Ахматовой, он не склонен был признавать влияния ее поэзии на собственное творчество. Более того, он считал, что в его поэтическом сознании существовало ощущение полной творческой самостоятельности и независимости собственного литературного пути от каких бы то ни было авторитетов и традиций. Безусловно, это ощущение возникло вследствие особой культурной ситуации, которая сложилась в России в результате десятилетий государственного террора, прервавшего естественное развитие отечественной литературы, навязавшего ей искусственные формы и пытавшегося втиснуть многообразие художественного

творчества в прокрустово ложе социалистического реализма.

Молодежи, которая вступала в сознательную жизнь после войны, были практически неизвестны имена писателей-эмигрантов, покинувших Россию после октябрьского переворота, неизвестными оставались имена и творчество репрессированных писателей и поэтов, а официальная литература отворачивала от себя. Так что возникало ощущение, что начинать приходится с чистой страницы. Именно об этом говорил Бродский в беседе с американским профессором Джоном Глэдом: «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. И ценность нашего поколения заключается именно в том, что никак и ничем не подготовленные, мы проложили эти самые, если угодно, дороги. Дороги — это, может быть, слишком громко, но тропы — безусловно. Мы действовали не только на свой страх и риск, это само собой, но просто исключительно по интуиции. И что замечательно — что человеческая интуиция приводит именно к тем результатам, которые не так разительно отличаются от того, что произвела предыдущая культура, стало быть, перед нами не распавшиеся еще цепи времен, а это замечательно. Это, безусловно, свидетельствует об определенном векторе человеческого духа».

Тематический диапазон стихов Бродского начала 60-х годов необыкновенно разнообразен, но отчетливо ощущается романтически-приподнятая манера, свойственная поэзии Гумилева. Вот, например, характерное для творчества Бродского стихотворение «Гладиаторы»:

Простимся.
До встреч в могиле.

Близится наше время.
Ну, что ж?

Мы не победили.
Мы умрем на арене.

Тем лучше.

Не облысеem от женщин, от перепоя.

...А небо над Колизеем
такое же голубое,
как над родиной нашей,
которую зря покинул
ради истин,
а также
ради богатства римлян...

Даже нарочитая грубоватость и просторечность не снижают стилизованно-романтического звучания этого стихотворения. Такие стихи становились в 60-е годы почти городским фольклором, их пели под гитару на разные мелодии. При этом многие зачастую даже не знали имени их автора. Подобная судьба была уготована стихотворению «Пилигримы» (1958).

Даже несмотря на юношеский скептицизм, отчетливо ощущающийся в этих стихах, на очевидные анахронизмы («мимо храмов и баров»), стилистические неувязки («мимо роскошных кладбищ»), в них все равно чувствуется радостное приятие мира, что удивительно соответствует общему умонастроению той эпохи, общему мироощущению.

Любопытно, что одно стихотворение, написанное в 1958 году, так и называется: «Стихи о принятии мира». Это тоже привлекало в поэзии Бродского, хотя в его стихах и чувствовался неподражательный элегический привкус, придававший им философическое звучание. Вообще же философический склад — это то, что отличает именно петербургскую школу поэзии. Конечно, культурная традиция — понятие неизмеримо более широкое, чем прямое поэтическое влияние. Поэтам, принадлежащим к поколению Бродского, приходилось улавливать эту традицию непостижимым образом, так как они жили и писали, будучи искусственно оторванными от русской поэтической традиции.

Именно это и потрясает: поэт, который, по его собственным словам, не чувствовал никакой традиции, ее тем не менее продолжает, демонстрируя тем самым

неистребимость культуры. Бродский говорил: «Мы кого-то читали, мы, вообще, очень много читали, но никакой преимственности в том, чем мы занимались, не было. Не было ощущения, что мы продолжаем какую-то традицию, что у нас были какие-то воспитатели, отцы. Мы действительно были если не пасынками, то в некотором роде сиротами, и замечательно, когда сирота запекает голосом отца. Это и было, по-моему, самым потрясающим в нашем поколении».

Невозможно не заметить, как много внимания уделяет Бродский звуковой организации своих стихотворений. Достаточно обратить внимание на *анафоры* в приведенных стихах, на *аллитерации*, на особый *интонационный строй*, достигающийся повторениями одних и тех же слов и конструкций:

Слышишь ли, слышишь ли ты в роще детское пение,
над серебряными деревьями звенящие, звенящие голоса,
в сумеречном воздухе пропадающие, затихающие
постепенно,
в сумеречном воздухе исчезающие небеса?..

Речь становится как будто захлебывающейся, кажется, что поэт торопится высказать одновременно слишком много и поэтому повторяется, сбивается, нагромождает друг на друга речевые конструкции, не заботясь о логической стройности. Эта интонация как бы передает радость открытия мира и освоения его с помощью слова. Поэт, подобно библейскому Адаму, подыскивает впервые слова для всех окружающих его вещей и явлений. Нагляднее всего это проявилось в таких ранних произведениях Бродского, как ставшая знаменитой «Большая элегия Джону Донну» и стихотворение «Ты поскачешь во мраке по бескрайним холмным холмам...», в котором есть следующие строки:

Кто там скачет, кто мчится под хладною мглой, говорю,
одиноким лицом обернувшись к лесному царю, —
обращаюсь к природе от лица треугольных домов:
кто там скачет один, освещенный царицей холмов?
Но еловая готика русских равнин поглощает ответ,
из распахнутых окон бьет прекрасный роаяль,
разливается свет;

кто-то скачет в холмах, освещенный луной,
возле самых небес,
по застывшей траве, мимо черных кустов.

Приближается лес,
между низких ветвей лошадиный сверкнет изумруд,
кто стоит на коленях в темноте у бобровых запруд,
кто глядит на себя, отраженного в черной воде?
Тот вернулся к себе, кто скакал по холмам в темноте.
Нет, не думай, что жизнь — это замкнутый круг

небылиц,
ибо сотня холмов — поразительный круп кобылиц,
на которых в ночи, но при свете луны, мимо сонных
округ,
засыпая во сне, мы стремительно скачем на юг.

Возникает стремительная скачка звуков, образов, метафор, которая отражает мироощущение поэта, и только такая стремительность в состоянии создать образ мира, еще не отлившегося в застывшие формы и представляющего собой текущую горячую лаву. И как стремительны были образы стихов, так же стремительна была и творческая эволюция поэта.

Вторая его книга, «Остановка в пустыне», завершается стихами 1968 года, но разница между ними и произведениями начальной поры поразительна. Из ссылки осенью 1965 года в Ленинград вернулся поэт, совсем непохожий на того, который покидал его весной 1964-го. Это был зрелый сложившийся поэт, о котором А. Найман сказал: «В Иосифа Бродского, которого мы знаем сейчас, он превратился стремительно, за несколько лет. Книга «Остановка в пустыне», кончающаяся на стихах 68-го года, не только включает в себя десяток вещей, которые попадают в самое избранное его «Избранное», но и содержит все дальнейшее: немногое — в виде завязей, а основное — в виде уже цветущих ветвей и созревших плодов».

Стихи Бродского начальной поры очень эмоциональны, даже если они подчеркнута спокойны, как приведенное стихотворение «Еврейское кладбище около Ленинграда...». При чем поэт не называет переживаемые эмоции, но они ощущаются в самом строе

речи, приподнятости лексики и речевых оборотов, в синтаксисе.

Прочтите стихотворение «Рождественский романс» и найдите в нем характерные черты поэтики раннего периода творчества Бродского.

К середине 60-х годов складывается иная поэтика, отмеченная иным эмоциональным состоянием, спокойным размышлением, не чуждым иронии и самоиронии, и это сразу сказывается на характере поэтического слова, меняя его тональность, приближая поэтическую речь к обыденной и с точки зрения синтаксиса.

Изменился поэтический мир в стихах Бродского, потому что изменилась его картина в сознании поэта. Романтическое смятение чувств уступает место подспудно ощущаемому трагизму бытия. Но поэт не упрекает мир в обмане. Это было бы романтической позой и фальшью. Мир не обманул, а просто оказался не таким, каким рисовался в молодом воображении, он оказался не лучше и не хуже, а просто другим. И создаваемая теперь картина мира отражает уже не романтическое мироощущение, а мир как таковой в его суровом и неласковом облике. Естественно, что для своего воспроизведения этот мир требует уже другого поэтического слова, других интонаций, другого поэтического словаря. Вместо прежнего завораживающего кружения и бешеной скачки в стихи входит иная синтаксическая организация речи, основанная на многочисленных *переносах*.

Ни один русский поэт до Бродского не пользовался переносами в таком объеме. В прошлом веке этот прием служил средством создания иллюзии разговорной речи в ритмически организованном тексте, то есть был *ритмико-интонационной фигурой*. У Бродского из ритмико-интонационной фигуры он превращается в естественную форму организации стихотворной речи. Отсюда сложный синтаксис со *множеством придаточных и вставных конструкций*, которые, возникая, оттесняют главные, сосредоточивая внимание читателя на себе. Замечательный поэт Александ

Кушнер говорил, что даже короткие стихотворения Бродского поражают «громоздкостью и сложностью речевых конструкций, синтаксической запутанностью, нагромождением придаточных, обилием обособленных обстоятельств и определений». Он уподоблял это снежной лавине, обвалу в горах, «увлекающему за собой, подминающему все на пути». Вот как начинается стихотворение «Пенье без музыки»: «Когда ты вспомнишь обо мне / в краю чужом — хоть эта фраза / всего лишь вымысел, а не / пророчество, о чем для глаза, // вооруженного слезой, / не может быть и речи: даты / из омута такой лесой / не вытащишь — итак, когда ты // за тридевять земель и за/ морями, в форме эпилога // (хоть повторяю, что слеза, / за исключением былого, // все уменьшает) обо мне / вспомняешь все-таки в то Лето / Господне и вздохнешь — о не / вздыхай! — обозревая это // количество морей, полей, / разбросанных меж нами, ты не / заметишь, что толпу нулей / возглавила сама».

Длинное предложение, растянувшись на почти пять четверостиший, вобрало в себя несколько придаточных предложений и вставных конструкций. Таким образом, стихотворная строчка становится у Бродского не отграниченной единицей стихотворной речи, а выступает в новой функции. Заметим, что перенос становится изошренным, поскольку отрываются друг от друга и переносятся в другой стих не только самостоятельные слова, но отрываются частицы от знаменательных частей речи, предлоги от существительных и даже разрываются такие устойчивые конструкции, которые, в сущности, являются цельным словом (...В гордыне // твоей иль в слепоте моей / все дело, или в том, что рано / об этом говорить, но ей — / же Богу, мне сегодня странно, // что, будучи кругом в долгу, / поскольку ограждал так плохо / тебя от худших бед, могу / от этого избавить вздоха.) Даже единица следующего ритмического порядка — строфа — теряет свою самостоятельность и вливается в общий поток поэтической речи.

Возможно, трезвый, не обольщающийся взгляд поэта на мир привел к тому, что Бродский оказался

восприимчивым к иным культурным системам и смог воплотить в поэтическом слове «чужой» мир, придав слову характер не субъективный, как это было в раннем творчестве, а объективный. Он пишет стихи, в которых создаются точные и пластические образы иных культур, причем образы эти отнюдь не становятся книжными и умозрительными, но, напротив, зримы и точны. Возникает своеобразный «античный» цикл, в который входят такие, например, произведения, как «К Ликомеру, на Скирос», «Anno Domini», «Дидона и Эней» и другие; стилизует Бродский и архаическую поэтику русских стихотворцев XVIII века, как будто создавая силлабические вирши («Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром. На объективность», «Послание к стихам»). Таким образом, поэтическое слово становится не только средством выражения поэтической эмоции, но и инструментом познания мира, то есть слово, язык приобретают автономность и самостоятельную жизнь.

Может быть, именно это имеет в виду Бродский, когда говорит, что поэт пишет под диктовку языка. Мысль эту он повторял много раз в различных выступлениях и статьях, что свидетельствует о важности ее для поэта. Язык в понимании Бродского — Муза древних, которая вдохновляла поэтов. Вот как ее трактует А. Найман: «Язык — дикое, могучее животное, поэт — всадник, пускающий бежать его в нужном направлении. Кто, конь или наездник, выигрывает дистанцию, то бишь кто пишет стихотворение: язык или поэт? Поэт имеет право обуздывать свободу языка, но не имеет права его калечить. Так что, скорее, это кентавр, мощь которого — язык, а мозг — поэт».

Бродский вообще считает, что поэзия «определяется прежде всего особенностями того или иного языка», а синтетичность русского языка, то есть способность русских слов менять свое грамматическое значение, меняя лишь части слова, но ничего к нему не прибавляя, придает нашей поэзии стремление охватить жизненные явления и отразить их «в стереоскопической форме». Единственная заслуга писателя, по

мнению Бродского, — это понять закономерности самого языка и передать его гармонию. «То, что мы называем голосом Музы, на самом деле — диктат языка /.../ Писатель — орудие языка», — утверждает поэт.

Первая книга, которая вышла после эмиграции, называлась «Конец прекрасной эпохи», по названию одного стихотворения, помещенного в ней, но написанного еще в России. Поэтому в названии запечатлена не трагедия эмиграции, как можно было бы предположить, а трагизм бытия как такового, точнее говоря, ощущение этого трагизма, которое было особенно острым по контрасту с юношеским романтическим приятием мира. Когда Бродский говорит о том, что поэзия сопротивляется реальности жизни, не надо понимать это как указание на политические или социальные функции поэзии. Нет, поэзия противостоит именно трагизму бытия, внося в него смысл и гармонию, которых лишена материальная реальность. В стихотворении «Конец прекрасной эпохи» Бродский как раз и создает образ той реальности, которой противостоит искусство, в этом же стихотворении мы найдем и те категории, которые свойственны современному миру:

Ветер гонит листву. Старых лампочек тусклый накал
в этих грустных краях, чей эпитафия — победа зеркал,
при содействии луж порождает эффект изобилья.
Даже воры крадут апельсин, амальгаму скребя.
Впрочем, чувство, с которым глядишь на себя, —
это чувство забыл я.

Центральный образ этой строфы — это образ пространства, удваивающегося за счет зеркального отражения (в витрине и в луже), но не просто удваивающегося. Это удвоение приводит к тому, что отраженное, то есть ирреальное, иллюзорное пространство, стремится выдать себя за подлинное. И на эту уловку поддаются люди («Даже воры крадут апельсин, амальгаму скребя», то есть царапая витрину, в которой отражен фрукт), следовательно, это мир, в котором химеры овладели человеческим сознанием и подчинили его себе.

Прочтите стихотворение «Осенний вечер в скромном городке...» и найдите в нем сходный образ. Какое развитие он получил в этом стихотворении?

В этом мире иллюзий, претендующих на то, чтобы стать сутью вещей, человек потерял ориентиры и заблудился. Бродский не приписывает этих черт какой-либо конкретной социально-политической системе, для него это суть современной жизни, а социальная ее сторона получает воплощение в образе «Империи», который становится универсальным. Образ этот сложен и в основном создается в стихах Бродского, написанных уже в эмиграции, но он не соотносен ни с какой конкретной страной и представляет собой абсурдный мир, в котором поменялись местами причины и следствия, отсутствуют ориентиры и существует лишь то, что в данное мгновение оказалось в поле зрения, что выхвачено взглядом из общего хаоса, как это показано в поэме «Колыбельная Трескового Мыса». Человек в этом мире обречен на одиночество. Апогеем бессмысленности становится существование между двумя безднами небытия:

Эти слова мне диктовали не
любовь и не Муза, но потерявший скорость
звука пытливый, беспцветный голос;
я отвечал, лежа лицом к стене.

«Как ты жил в эти годы? — «Как буква «г» в «ого».

Что представляют собой эти две буквы «о» как не ноль, пустоту? Вот какой реальности сопротивляется поэзия, по мысли Бродского, преодолевая в этом сопротивлении существование человека в пустоте, в безвоздушном пространстве. Вот почему все единодушно отмечают трагизм поэзии Бродского. Александр Кушнер писал: «Бродский — поэт безутешной мысли, поэт едва ли не романтического отчаяния. Нет, его разочарование, его скорбь еще горестней, еще неотразимей, потому что в отличие от романтического поэта ему нечего противопоставить холоду мира: «небеса пусты», на них надежды нет, а «холод и мрак» в своей душе едва ли не

сильнее «окружающей стужи». И все же в поэзии Бродского есть абсолют, вечный ориентир, который позволяет его лирическому герою противостоять окружающей космической пустоте. Вся мировая поэзия, мировая культура, присутствующая в стихах Бродского, — это тоже форма сопротивления обесмыслившейся физической реальности, способ надления смыслом каждого отдельного человеческого бытия, потому что слово, будучи нематериальным, нетленно. В стихотворении «На столетие Анны Ахматовой» (1989) эта мысль выражена с предельной ясностью:

Страницу и огонь, зерно и жернова,
секиры острые и усеченный волос —
Бог сохраняет все; особенно — слова
прощенья и любви, как собственный свой голос.

В них бьется рваный пульс, в них слышен костный хруст,
и заступ в них стучит; ровны и глуховаты,
поскольку жизнь — одна, они из смертных уст
звучат отчетливей, чем из надмирной ваты.

Великая душа, поклон через моря
за то, что их нашла, — тебе и части тлепной,
что спит в родной земле, тебе благодаря
обретшей речи дар в глухонемой Вселенной.

Вот, следовательно, что обладает бессмертием и высшим смыслом — «слова прощенья и любви», поэтическое слово. Давно замечено, как много в стихах Бродского прямых цитат и реминисценций из самых разных поэтов как русских, так и зарубежных. Эти цитаты и реминисценции создают особую образную структуру его произведений: возникает некий диалог с культурным пространством, то есть вещью более надежной и прочной, чем все материальные объекты. Бродский — виртуозный мастер реминисценций. В строчках из стихотворения «Почти элегия» они переплетаются, рождая разветвляющийся образ:

...Куда-то навсегда
ушло все это. Спряталось. Однако,
смотрю в окно и, написав «куда»,
не ставлю вопросительного знака.

Теперь сентябрь. Передо мною — сад.
Далекий гром закладывает уши.
В густой листве налившисья груши,
как мужеские признаки, висят.
И только ливень в дремлющий мой ум,
как в кухню дальних родственников — скаред —
мой слух об эту пору пропускает:
не музыку еще, уже не шум.

Чуткий читатель уловит здесь и отголосок арии Ленского из оперы на пушкинский сюжет, и державинскую строчку из стихотворения «Евгению. Жизнь званская», и эту же строчку, взятую Пушкиным в качестве эпиграфа к стихотворению «Осень», и само это стихотворение, и осень, поэтическую и реальную.

Найдите эти реминисценции и попытайтесь объяснить их смысл. Подобных зашифрованных цитат в стихах Бродского много. Вся мировая поэзия для него — единое пространство, которое и обеспечивает целостность этого мира, не дает ему рассыпаться, скрепляет собою. В этом великая функция искусства, какой она предстает в поэзии Иосифа Бродского, это утверждает он в своих стихах:

сорвись все звезды с небосвода,
исчезни местность,
все ж не оставлена свобода,
чья дочь — словесность.
Она, пока есть в горле влага,
не без приюта.
Скрипи, перо. Черней, бумага.
Лети, минута.

Задание для самостоятельной работы

Сравните два стихотворения, написанные с промежутком в один год с небольшим, и найдите отличия в их образно-поэтическом строе.

А. А. А.

В деревне, затерявшейся в лесах,
таращусь на просветы в небесах —

когда же загорятся Ваши окна
в небесных (Москворецких корпусах)?

А южный ветер, что облака несет
с холодных нетемнеющих высот,
того гляди, далекой Вашей музы
аукающий голос донесет.

И здесь, в лесу, на явном рубеже
минувшего с грядущим, на меже
меж Голосом и Эхом — все же внятно
я отзовусь — как некогда уже,

не слыша очевидных голосов,
откликнулся я все ж на чей-то зов.
И вот теперь туда бреду безмолвно
среди людей, среди рек, среди лесов.

Май 1964

В деревне Бог живет не по углам,
как думают насмешники, а всюду.
Он освящает кровлю и посуду
и честно двери делит пополам.
В деревне он — в избытке. В чугуне
он варит по субботам чечевицу,
приплясывает сонно на огне,
подмигивает мне, как очевидцу.
Он изгороди ставит. Выдает
девицу за лесничего. И, в шутку,
устраивает вечный недолет
объездчику, стреляющему в утку.
Возможность же все это наблюдать,
к осеннему прислушиваясь свисту,
единственная, в общем, благодать,
доступная в деревне атеисту.

6 июня 1965

Темы сочинений

- 1. Художественный образ в пространстве и времени в поэзии И. Бродского.*
- 2. Античные мотивы в творчестве И. Бродского.*

3. *Поэзия И. Бродского и традиции русской классической поэзии.*

4. *Итальянские стихи И. Бродского и А. Блока.*

5. *Образ поэта в творчестве И. Бродского.*

Рекомендуемая литература

► *Вигдорова Ф.* Судилище // Огонек. — 1988. — № 49.

Стенографическая запись суда над И. Бродским, документ эпохи, получивший широкое распространение в самиздате.

► *Безносков Э.* «Скрипи, мое перо, мой коготок, мой посох...» // Бродский И. А. Избранные стихотворения. М., 1994.

В статье содержится краткий очерк поэзии и поэтики И. Бродского с анализом отдельных стихотворений, который призван подтвердить теоретические выводы.

► *Шайтанов И.* Предисловие к знакомству // Лит. обозрение. — 1988. — № 8.

Статья предваряет знакомство со сложной поэзией И. Бродского и знакомит с некоторыми важнейшими для его художественного мира понятиями.

► *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.

Книга представляет запись многолетних бесед, которые вел с поэтом искусствовед Соломон Волков, и позволяет полно представить личность и взгляды Бродского.

► *Иосиф Бродский: Труды и дни.* / Сост. Л. Лосев и П. Вайль. М., 1998.

Книга, состоящая из ряда статей знаменитых литературоведов, поэтов и писателей России, Западной Европы и США, раскрывает стороны жизни и творчества поэта, ранее неизвестные в России.

► *Иосиф Бродский: Творчество. Личность. Судьба: Материалы трех конференций.* СПб., 1998.

Сборник тезисов и статей. Среди авторов А. Кушнер, Е. Рейн, М. Мейлах, С. Гандлевский, И. Винокурова, Э. Безносков и др.

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ



Русская драма имеет богатую историю и великие традиции. Главная из них — утверждение на сцене «правды жизни» (М. Щепкин), «жизни человеческого духа» (К. Станиславский), воплотившаяся прежде всего в драматургии А. Н. Островского и А. П. Чехова, — жива, развивается и обновляется в творчестве современных драматургов, в соответствии с их художественной индивидуальностью, с их эстетическими и идейными поисками во имя отражения правды нашего бурного века.

Понятие «современная драматургия» очень емкое и в хронологическом (конец 50-х — 60-е годы), и в эстетическом плане. Здесь мы имеем дело с нашими новыми классиками (А. Арбузов, В. Розов, А. Володин, А. Вампилов), обновившими традиционный жанр русской реалистической психологической драмы и проложившими путь к дальнейшим открытиям. Свидетельство этого животворного процесса — творчество драматургов «новой волны» 70—80-х годов (Л. Петрушевская, А. Галин, В. Арро, А. Казанцев, В. Славкин, Л. Разумовская и др.) и постперестроечная «новая драма», связанная с именами Н. Коляды, М. Угарова, М. Арбатовой, А. Шипенко и других, чьи пьесы активно пополняют репертуар театров и театральных студий.

Как всякое живое явление, современная драматургия представляет собой очень сложный, многоаспект-

ный художественный мир, главное в котором — преодоление шаблонов, стандартов, выработанных нормативной эстетикой социалистического реализма и идеологией застойного времени.

Известно, что именно советская драматургия одной из первых в литературе провозгласила необходимость перестройки нашего общества, социальной, экономической и нравственной. С завидным упорством и мужеством драматурги 60-х — начала 80-х годов и их герои показывали с театральных подмостков пороки системы, преступно разрушающей страну, природу, человеческое сознание. В условиях общественной несвободы гражданское мужество проявляли и театральные режиссеры (Г. Товстоногов, Ю. Любимов, О. Ефремов, А. Эфрос, М. Захаров), чьими колоссальными усилиями где-то раньше, где-то позже создавались публицистически страстные спектакли-митинги «Человек со стороны» (по пьесе И. Дворецкого), «Протокол одного заседания» А. Гельмана, «Так победим!» и «Диктатура совести» М. Шатрова; спектакли-притчи с глубоким социально-философским подтекстом по пьесам Гр. Горина («Забыть Герострата!», «Тот самый Мюнхгаузен»), Э. Радзинского («Беседы с Сократом», «Театр времен Нерона и Сенеки»), А. Володина («Две стрелы», «Ящерица»), национальных советских драматургов (И. Друцэ, А. Макаенка, К. Саи и др.). Трудно жилось в годы застоя и нашей многострадальной психологической драме, неумирающей «чеховской ветви», представленной пьесами Арбузова, Розова, Володина, Вампилова, поскольку эти драматурги неизменно обращали зеркало внутрь души человеческой и с беспокойством фиксировали, а также пытались объяснить процесс нравственного разрушения общества, девальвацию «морального кодекса строителей коммунизма». Вместе с прозой Ю. Трифонова и В. Шукшина, В. Астафьева и В. Распутина, песнями А. Галича и В. Высоцкого, скетчами М. Жванецкого, киносценариями и фильмами Г. Шпаликова, А. Тарковского и Э. Климова пьесы названных авторов кричали с болью: «С нами что-то приключилось. Мы одичали,

совсем одичали... Откуда это в нас?!» Причем все это происходило в условиях жесточайшей цензуры, «прокрустова ложа» репертуарной политики, в период рождения самиздата, эстетического и политического диссидентства, андеграунда. Многие из написанного в те годы появилось в печати и на сцене только в процессе «перестройки». Это прежде всего антисталинские и антигугаговские пьесы («Колыма» И. Дворецкого, «Анна Ивановна» В. Шаламова, «Тройка» Ю. Эдлиса, пьесы А. Солженицына), а также «Брестский мир» М. Шатрова, «Кастручча» и «Мать Иисуса» А. Володина, «Седьмой подвиг Геракла» М. Рощина (в ней автор придумал очень удачный образ богини лжи Аты, которая беспрепятственно властвовала в нищей Элиде «развитого социализма», выдавая себя за Истину, называя черное белым).

Конечно же перестроечные процессы, начавшиеся в нашем обществе, коренным образом изменили и культурную ситуацию. Однако то, чего так долго ожидали, оказалось непростым для художественного постижения. Возникла парадоксальная психологическая реакция: растерянность... перед тем, о чем столько десятилетий мечталось, — перед свободой и гласностью. Правда, во многих случаях это было мудрое желание «не бежать, а остановиться, чтобы понять смысл происходящего».

Отрадно, что в новых обстоятельствах не срабатывали, как бывало в прежние времена, призывы чиновников от искусства к писателям быть «командой быстрого реагирования», создавать пьесы «на злобу дня», «не отставать от жизни», как можно скорее «отразить», провести конкурс на «лучшую пьесу о... «перестройке». Показательно возмущение В. С. Розова: «Да простят меня, это что-то в духе прежних времен... Не может быть такой специальной пьесы «о перестройке». Пьеса может быть просто пьесой. А пьесы бывают о людях. Подобные же тематические ограничения породят неизбежно поток псевдоактуальной халтуры» («Советская культура», 1989, 21 сентября). Одним словом, наступило время, когда была высоко поднята планка критериев правды и художественнос-

ти, в размышлениях драматургов о сегодняшнем дне есть разумное понимание недопустимости суетности, понимание высокой ответственности за свои слова, ибо, по словам Ю. Эдлеса, «сегодняшний зритель намного обогнал и театральную скоропреходящую моду, и отношение к себе сверху вниз со стороны театра — он изголодался, заждался умного, несуетного разговора о самом главном и насущном, о... вечном и непреходящем».

Споры о герое в современной драматургии

Когда мы говорим о герое Времени, то по давней привычке прежде всего имеем в виду героя положительного, чей характер созвучен всему лучшему, новому, прогрессивному в этом Времени. Для искусства социалистического реализма было первостепенной задачей создание именно такого образа: Героя революции, Героя войны, Энтузиаста труда, новатора, «тимуровца», «корчагинца» наших дней, образца для подражания. Естественной в этом процессе была, наряду с художественными открытиями, заштампованность и самого героя, и конфликта (особенно в драматургии) как противостояния резко полярных «положительного» и «отрицательного» персонажей, «новатора» и «консерватора», идеализированного носителя черт «морального кодекса строителей коммунизма» и подонка, правда, не окончательно «павшего» и способного «на исправление». Однако, в широком смысле слова, «наш современник» — это и всякий человек, живущий в одно время с нами. Классический тому пример — в одно и то же историческое время в русской литературе созданы образы Демона — и Собакевича; Левинсона, Морозки — и Швондера; Павки Корчагина — и Остапа Бендера... Современная драматургия на протяжении последних двух десятилетий стремится преодолеть устоявшиеся штампы и обратить внимание на тревожные процессы в нравственной атмосфере нашего общества, что прежде всего связано с изменением человеческой пси-

хологии в сторону вещизма и бездуховности, с переосмыслением ценностных ориентиров.

Современная драматургия настойчиво призывает: «Смотрите, кто пришел?» (название пьесы В. Арро символично и звучит «набатно»). «Кто мы такие?», «Откуда это в нас?» — вопросы, волнующие все наше искусство. Испытание человека обстоятельствами жизни, бытовым благополучием и неблагополучием — одна из самых злободневных в драматургии проблем. Чаще в поле зрения драматургов герой «живой вибрации» (И. Дедков), трудно поддающийся четкой нравственной оценке, человек «средненравственный», «который не причастен к крайностям зла и становится плохим или хорошим в зависимости от обстоятельств» (Л. Авнинский), «плохой хороший человек», по определению А. П. Чехова.

Не случайно в последние два десятилетия не ослабевают интерес к пьесам А. Вампилова (1935—1972). Талантливому драматургу удалось чутко уловить и передать утрату в будничной суете чувства доброты, доверия, взаимопонимания, духовного родства. Смешны и одновременно страшны в своих жизненных установках его герои: «Любовь любовью, а... с машиной-то муж, к примеру, лучше, чем без машины» («Двадцать минут с ангелом»); «Потому если у человека есть деньги, значит, он уже не смешной, значит, серьезный. Нищие нынче из моды вышли...» («Прошлым летом в Чулимске»); спекулянт Золотуев в «Прощании в июне» — вообще не столько реально узнаваемая, сколько фантазмагорическая химера — всю жизнь свою положил на доказательство того, что честных людей нет, все или взяточники, или «соучастники». Честны, и то ненадолго, лишь те, кому мало дают, ибо «деньги, когда их нет — великая сила».

Вампилов раньше других современных драматургов забил тревогу по поводу очерствения, ожесточения, хамства. В этом смысле можно говорить о близости театра Вампилова и творчества В. Шукшина. Каков же *главный герой* театра Вампилова? Это человек средних лет, ощущающий нравственный дискомфорт, недовольство своим образом жизни и

«раннюю усталость» от нее. Вампилов в своих пьесах создает мир предместья, что осмысливается не только как географическое, но и как нравственное понятие; герои пребывают в духовном предместье, стоят на пороге нравственного выбора: сделать шаг вперед, вырваться из повседневности или продолжать жизнь-спячку. Перед этим выбором стоит и Третьяков, учитель географии из пьесы «Дом окнами в поле», и следователь Шаманов из «Прошлым летом в Чулимске», и будущий биолог Колесов из «Прощания в июне», и инженер Зилев из «Утиной охоты».

«Утиная охота» — своеобразное исследование опустошенной души человека. Главному герою пьесы, Виктору Зилеву, «около тридцати лет, он довольно высок, крепкого сложения; в его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в своей физической полноценности. В то же время и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозят некие небрежность и скука, происхождение которых невозможно определить с первого взгляда». На протяжении пьесы в разных формах звучит мотив духовного падения этого «физически здорового молодого человека»: сопровождает действие траурная музыка, звучащая попеременно с бодрой, легкомысленной; друзья «в шутку» присылают ему похоронный венок с издевательской надписью «Незабвенному безвременно сгоревшему на работе Зилеву Виктору Александровичу от безутешных друзей»; дважды в пьесе звучит реплика, имеющая прямое отношение к Зилеву: «Если разобраться, жизнь, в сущности, проиграна». Проходя проверку на сыновние чувства, на любовь, дружбу, на гражданскую зрелость, герой по всем параметрам нравственности терпит крах. Он плохой сын (четыре года не видел родителей, не интересовался их здоровьем, цинично комментируя тревожные 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 — ни к чему серьезному не обязывает. Здесь «обаятельному подонку» легко царить: «Друзья!.. Откровенно говоря, я и видеть-то их не желаю... Да раз-

ве у нас разберешь?.. Ну вот мы с тобой друзья. Друзья и друзья, а я, допустим, беру и продаю тебя за копейку. Потом мы встречаемся и я тебе говорю: «Старик, говорю, у меня завелась копейка, пойдем со мной, я тебя люблю и хочу с тобой выпить». И ты идешь со мной, выпиваешь», — цинично рассуждает он, а затем устраивает «судилище» в кафе «Незабудка» над теми, кого он называет словом «друзья».

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: «Не нравится тебе эта контора — взял махнул в другую... На завод куда-нибудь или в науку, например» — Зилов 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».

Его способ существования и общения — доведенные до виртуозности вранье, вдохновенное ерничество, игра в честность, искренность и оскорбленное «якобы чувство». И этот его порок особенно отвратителен, когда речь идет о любви. Шесть лет он обманывает свою жену, учительницу Галину, терпеливо ждущую, когда он опомнится и перестанет паясничать. Его оборона от упреков Галины — наглые, откровенно лживые, циничные поучения. На реплику жены: «Ни одному твоему слову не верю» — он, притворно негодуя, отвечает: «Напрасно. Жена должна верить мужу. А как же? В семейной жизни главное — доверие. Иначе семейная жизнь просто невысказана... Я тебе муж как-никак...» Последнее слово как бы сбивает ложный пафос с его проповеди. Это же слово мы слышим, когда он говорит Галине о том, как «горит на работе»: «Я все-таки инженер как-никак». Этот «как-никак» сын, друг, инженер, муж безоглядно растаптывает жизнь с когда-то полюбившей его Галиной, доверчивое чувство к нему юной незащищенной Ирины. Даже в игре-воспоминании о любви, которую он предложил Галине, он жалок, беспомощен, потому что явно утратил способность переживать,

волноваться, быть искренним, и естественно терпит полное фиаско. «Ты все забыл. Все!.. Это было совсем не так. Тогда ты волновался...» — подытоживает Галина и, уходя от Зилова насовсем, ставит самый страшный диагноз (ей ли не знать лучше других его «болезнь»): «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...»

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Каков смысл названия пьесы и художественного образа «утиной охоты»?

2. Перечитайте заключительную авторскую ремарку. Как вы думаете, плакал Зилов или смеялся? Какие варианты дальнейшей судьбы Зилова здесь подсказаны? Докажите, опираясь на анализ текста, свою версию.

3. Прочтите пьесу А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске». Какой вариант жизни Зилова «проигрывается» здесь в судьбе следователя Шаманова? Что у них с Зиловым общего и в чем они расходятся?

4. Известно выражение: «Короля играет свита». Как «отражается» Виктор Зилов в его окружении?

После появления пьесы А. Вампилова «Утиная охота» критики заговорили о «синдроме Зилова» как о точно угаданной автором «болезни духа». Герои пьес «поствампиловской» драматургии демонстрируют различные проявления этой болезни. Драматургия 80-х годов создала групповой портрет поколения застойного времени — 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, заботящихся о родителях, обеспечивающих детей, не бросающих жен, но не любящих ни первых, ни вторых, ни третьих, выполняющих работу, но не любящих ее, ни во что не верящих, но суеверных, мечтающих, чтобы общего стало не меньше, а своего побольше.

ше. Именно такие герои в пьесах А. Галина («Восточная трибуна»), С. Злотникова («Пришел мужчина к женщине»), Л. Петрушевской («Чинзано», «Уроки музыки»), В. Славкина («Серсо»).

Проблема мещанства быта и мещанства духа давно волнует В. С. Розова. Его последние по времени работы: «Гнездо глухаря», «Кабанчик», «Хозяин» — о нравственных болезнях периода застоя, о том, как незаметно сместились представления о нравственных и духовных ценностях, как уродливо мещанское понимание «престижности».

Степан Судаков, главный герой пьесы «Гнездо глухаря», в прошлом активный комсомолец, добрый человек с прекрасной улыбкой, фронтовик, а ныне — владелец respectable жилья — «гнезда», не выдержал «испытания сытостью». Он недоумевает, почему его домочадцы не чувствуют себя счастливыми в шестикомнатной квартире со всеми атрибутами «лучших домов»: коллекцией икон, «великим и кошмарным» Босхом, Цветаевой и Пастернаком на полках, «всякой всячиной» из разных стран. По пути к «вершине», на которой, как он считает, все «просто обязаны быть счастливыми». Судаков потерял нравственный ориентир. Его заменили карьера и вещи, «душа его обросла телом» настолько, что стала глуха к боли даже самых близких людей. «Не засоряйте мне голову всякими мелочами... Меня нет, я отдыхаю», — таков принцип его нынешнего существования. А «всякие мелочи» — это трагедия дочери, происходящая на его глазах, драма подруги юности, проблемы младшего сына Прова, бунт жены, превратившейся его стараниями в «домашнюю курицу».

Автор заставляет нас задуматься: что же сделало Степана Судакова «глухарем»? Именно такое предложение к размышлению звучит в словах девятиклассника Прова, Судакова-младшего: «Вот, говорят, если срезать дерево, то по кольцам его можно определить, какой год был активного солнца, какой пассивного. Вот бы тебя исследовать. Просто наглядное пособие по истории... До чего же ты, отец, интересно сформировался...»

Сам по себе Степан Судаков, может быть, и не очень страшен. Его «титаническое самоуважение» и в то же время угодническое «метание бисера» перед иностранцами скорее смешны, а вера в собственную непогрешимость и крепость своего «гнезда» — прозрачное ограждение от сложностей жизни. И это подтверждается в финале пьесы крушением Глухаря. Страшнее то, что с благословения и с легкой руки «глухарей» процветают явления и люди куда более опасные. Драматурги разных поколений, Розов и Вампилов, усмотрели в современной жизни и представили крупным планом легко узнаваемый тип удачливого, достигшего прочного общественного положения, довольного собой человека, внешне очень «правильного», но, по сути, холодного, расчетливого, жестокого. Таков зять Судакова Егор Ясюнин в «Гнезде глухаря», под стать ему официант Дима в «Утиной охоте». Эти люди не знают терзаний, раздвоенности, рефлексий от угрызений совести. «Сильная натура», «человек без нервов», — говорит о Егоре жена Искра. Виктор Зилов рядом с официантом Димой — «божий одуванчик», несмотря на многие свои грехи; все его «страсти-мордасти» не от силы, а от слабости, он ведь и себя растаптывает. В Диме же он чувствует какую-то непонятную силу, он ощущает свою зависимость от этого опытного «стрелка». Не случайно именно к нему он обращается как к единственному другу и учителю: «Получается так, что ты — самый близкий мне человек...» Официант — из тех, кто шагает по жизни победно, по-хозяйски. «Не волнуйся» — любимое его слово. «Страшно стрелять в живых уток влет? — а ты не волнуйся, вообрази, что они на картинке. Живые они для того, кто мажет. А кто попадает, для того они уже мертвые», — поучает он Зилова. Не под влиянием ли этой жизненной философии Зилов разучился волноваться, стал «человеком без сердца»? А заповедь Степана Судакова «живи весело и ничего не чувствуй» явно перекликается с жизненным кредо Егора Ясюнина. Егор — тоже за то, чтобы не волноваться, не переживать. Заметив, как волнуют Искру чужие письма, присланные в газету,

он говорит: «В своем единоличном хозяйстве каждый должен управляться сам. Приучили просить милостыню». Он учит Прова отказывать людям в просьбах. «Неприятно попервой, потом тебя ж больше уважать будут». Итак, главное в жизни, по теории «глухарей», — не волноваться! И Ясюнин из расчета женится на Искре, чтобы утвердиться в Москве. Теперь он «подкапывается» под тестя, чтобы, спихнув с дороги это «старье», занять его престижное место на службе. На этом новом витке своего уверенного «полета» он уже видит новую жертву: юную Ариадну, дочь более высокого начальника. «Вы не боитесь Егора, Ариадна?» — спрашивает Искра ослепленную любовью соперницу и предостерегает: «Вы не будете любить цветы, вы перестанете слушать музыку, у вас не будет детей никогда. Он растопчет вас, вытрет о вас ноги и перешагнет».

«Развенчание» современного героя в драматургии последнего десятилетия усилилось в связи с «перестройкой» и гласностью. Авторы стали показывать такие стороны нашей жизни, о которых раньше было принято говорить: «их нравы». Современная пьеса о проблемах нравственности резко ужесточилась. Проститутки и наркоманы, бомжи и неформалы, уголовники всех мастей наводнили литературу, экран и сцену настолько, что в критике вполне обоснованно зазвучало беспокойство по поводу потока беспросветной «чернухи».

Вполне понятно ожидание от драматургов «следующего шага», некой положительной программы. Можно сказать, что в данный момент своего положительного героя они видят в людях «негромких», «негероических», которые просто «живут жизнью» (Л. Петрушевская). «Моего героя легко не заметить, — писала драматург Н. Павлова, автор нашумевшей, жесткой пьесы «Вагончик», — люди совести скромны и не любят выхоращиваться. 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 противопоставит неброская доброта Виктоши («Сказки старого Арба-

та» А. Арбузова), вера в человеческое братство Сарафанова («Старший сын» А. Вампилова), тяга к красоте, счастью Валентины («Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова), преданность любви и идеалам молодости Тамары («Пять вечеров» А. Володина), удивительная жизнестойкость, праздничное мироощущение Лидии Васильевны Жербер («Старомодная комедия» А. Арбузова) и Миши Земцова в арбузовских «Жестоким играм».

Прочтите одну из названных пьес.

Подумайте над тем, в чем сила «простых» людей, «чудаков», «чокнутых», «блаженных», «не умеющих жить» с точки зрения обывательской психологии.

В поисках героического наши драматурги, в том числе и молодые, нередко обращаются как к недавней, так и к глубокой истории. В драме главное — человек, герои, говорящие о вечном, насущном. При этом неважно, из какой эпохи доносятся их голоса. И герои прошлого могут быть нам очень близки. Перед ними, так же как и перед нами, жизнь остро, порой драматически ставила вопрос о нравственном выборе.

Рассмотрите в связи с этой проблемой одну из пьес современных драматургов: «Самый правдивый» Гр. Горина, «Седьмой подвиг Геракла» М. Рощина или «Мать Иисуса» А. Володина. Чем современны герои этих пьес?

Мир, окружающий героя в современной драме

Первое, что бросается в глаза в пьесах современных авторов, — отсутствие масштабных событий. Среда обитания современных героев — преимущественно бытовая, «заземленная», «среди своих», вне морального поединка с положительным героем. В большой степени все сказанное имеет отношение к драматургии Л. Петрушевской. В ее пьесах ошеломляет парадоксальное несоответствие между словами, выне-

сенными в их название, — «Любовь», «Анданте», «Уроки музыки», «Квартира Коломбины» — и обыденностью, бездуховностью, цинизмом как нормой существования героев.

Пьеса Л. Петрушевской «Три девушки в голубом» — одна из самых известных. Образ, вынесенный в название, ассоциируется с чем-то романтическим, возвышенным, «романсовым». Однако он никак не соотносится с тремя молодыми женщинами, связанными отдаленным родством и общим «наследством» — полуразвалившейся половиной дачного дома, где они вдруг, синхронно, решили провести лето вместе со своими детьми. Предмет обсуждения в пьесе — протекающая крыша: кому и за чей счет ее чинить. Некий разведенный донжуан Николай Иванович удостоен здесь звания «настоящего мужчины» лишь за то, что в два дня сумел «возвести» во дворе туалет «типа сортира», в то время как другой мужчина в этой пьесе — шофер-пьяница, трижды алиментщик Валера — на такой подвиг не способен («Я испытываю отвращение к физической работе. А от умственной меня тошнит»). Дерутся дети, и «три девушки» постоянно из-за них ссорятся. Быт в пьесе — плен, одушевленный властелин. В результате вырастает фантастический мир, причем не столько из событий (их в пьесе как бы и нет), сколько исключительно из диалогов, где каждый слышит только себя. Отражением этого мира звучат в пьесе странные «сказочки» маленького больного Павлика, в которых много физической и душевной боли испытывают их персонажи вроде английского волка с крылышками, луны с крючковатым носом (ползающей и летающей). И все в этих сказочках чувствуют себя одинокими.

Соответствующим образом звучит в другой пьесе Л. Петрушевской и «романс о влюбленных» в «комнате, тесно обставленной мебелью: во всяком случае повернуться буквально негде, и все действие идет вокруг большого стола». В этой пьесе под названием «Любовь» в диалогах молодоженов слово это даже не произносится, отторгается, заменяется «косноязыч-

ным»: «ты одна мне подходишь», «все другие кандидатуры постепенно отпали».

Среди множества обступающих человека в сфере быта проблем Л. Петрушевская чаще обращается к самым больным, приводящим к ненормальным отношениям поколений в одной семье, к озлобленности и даже ненависти.

Не прошел мимо этого ужесточения быта и один из самых лирических наших драматургов А. Арбузов (1908—1986). В последние годы жизни он создал «драматический опус» из нескольких пьес, необычно для него острых и суровых, одна из которых символически названа «Жестокие игры».

Пьеса, по признанию автора, — «об ответственности любого из нас за того, кто рядом», «о зависимости людей друг от друга, когда иное неосторожное движение, слово могут оказаться губительными». Мотив этот тревожно звучал и в предыдущих пьесах драматурга. Так, в «Сказках старого Арбата» один из персонажей произносит многозначительную реплику, от которой тянется нить к названию и сути «жестоких игр»: «А, по-моему, все дело в том, что надо быть добрым. А быть добрым — это значит быть осмотрительным... Человек всю жизнь играет в игрушки. Но в детском возрасте ему их покупают в магазине, а потом... Страшно подумать».

В пьесе почти все герои причастны к этим играм. Родители девушки Нели, подавляющие любую попытку к самостоятельности у дочери, «доигрались» до того, что она наделала много глупостей, сбежала в Москву; «играя» на грани жестокости, не думая о последствиях, похищает маленького ребенка, чтобы выдать за своего и таким образом проверить «истинность» к ней чувства Никиты. «Все играем, играем — наиграться не можем», — с горечью говорит Маша Земцова о себе после гибели мужа, врача, веселого, любящего и самоотверженного человека. Маша только теперь поняла, что «пробежала мимо счастья», недодала мужу тепла, ребенку — нежной привязанности, полностью посвятив себя работе геолога и даже гордясь тем, что «не обучена играть в эти игры», то

есть любить. Мать Кая «играет» в любовь и заботу о сыне, посылая ему из-за границы нежные письма, отпечатанные на машинке. «Играют» в большую, дружную трудовую семью в доме Никиты, почти не видя друг друга, занимаясь лишь своими проблемами и собираясь вместе только за праздничным столом, как на ритуальное действо. Пожинает плоды своих «жестоких игр» отец Терентия, пьяница, который свел в могилу жену и фактически лишился сына. «Играют» в мушкетерский союз Кай, Никита и Терентий, отгораживаясь от проблем взрослой жизни ностальгическими воспоминаниями о детстве, вина в своих бедах кого угодно, только не себя.

В центре пьесы, несомненно, — Миша Земцов, вернее — его отношение к жизни. Не «играть», а жить, «весело проживать самые сложные события своей биографии» — вот суть этого характера, противопоставленного другим персонажам. «Он у нас личность — энтузиаст шестидесятых, — иронизирует Кай над своим двоюродным братом. — ...Сидит в районе Тюмени на нефти. В тайге медведей лечит». Однако Миша легко парирует иронию, четко ставя «диагноз» душевному состоянию Кая и его друзей: «Слишком драматизируете все... тускло вы живете, ребята. Кислогато, в общем».

Метафора «жестокое игры» приложима к нравственной атмосфере многих современных пьес.

Рассмотрите в свете данной проблемы некоторые из них, например, «Уроки музыки» Л. Петрушевской или известную по сцене и телеэкрану пьесу Л. Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна».

Несмотря на откровенно будничные фон, современные пьесы далеки от безысходности, пессимизма, напротив, чаще всего они заставляют читателя и зрителя над этим бытом воспарить. Не случайно во многих из них — глубокий, общечеловеческий подтекст, поэтическая символика, спасительная ирония и даже библейские мотивы. Не быт, а бытие, важнейшие вопросы нравственности отличают большинство выше-названных пьес.

Задания для самостоятельной работы

С «игры», мистификации, затеянной бездумно, без мыслей о последствиях, начинается комедия А. Вампилова «Старший сын».

Проведите самостоятельный анализ текста пьесы, попытавшись проникнуть в авторский замысел.

1. Как родилась «легенда» о старшем сыне?

2. Как эта мистификация воспринята членами семьи Сарафановых: отцом, Васенькой, Ниной?

3. Почему Бусыгин продолжает своим поведением поддерживать ложную версию? Как раскрываются в этой «игре» характеры Бусыгина и Сильвы?

4. Как обыгрывается в тексте пьесы слово «брат»? Каково его символическое наполнение?

5. В какую «тайну» играют в семье Сарафановых?

6. Поразмышляйте, опираясь на содержание пьесы, всегда ли плохо солгать и всегда ли хорошо говорить правду? Проанализируйте сцену с Кудимовым из 2-й картины II действия.

О поэтике современной драматургии

Современную драматургию характеризует жанровое и стилевое многообразие. В 60—90-е годы отчетливо усилились публицистическое и философское начала, что отразилось в жанрово-стилистической структуре пьес. Так, во многих «политических» и «производственных» пьесах основу составляет диалог-диспут. Это пьесы-споры, апеллирующие к активности зрителей. Для них характерна конфликтная острота, сшибка противоположных сил и мнений. Именно в *публицистической драме* мы чаще встречаемся с героями активной жизненной позиции, героями-борцами, пусть не всегда побеждающими, с открытыми финалами, побуждающими зрителя к активной работе мысли, тревожащими гражданскую совесть («Диктатура совести» М. Шатрова, «Протокол одного заседания» и «Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана).

Тяготение современного искусства к философскому осмыслению проблем века усилило интерес к жанру

интеллектуальной драмы, пьесы-притчи. Условные приемы в современной *философской пьесе* многообразны. Это, например, «обработка» заимствованных книжных и легендарных сюжетов («Дом, который построил Свифт» Гр. Горина, «Не бросай огонь, Прометей!» М. Карима, «Мать Иисуса» А. Володина, «Седьмой подвиг Геракла» М. Рощина); исторические ретроспекции («Луний, или Смерть Жака», «Беседы с Сократом» Э. Радзинского, «Царская охота» Л. Зорина). Подобные формы позволяют ставить проблемы вечные, к которым причастны и наши современники: Добро и Зло, Жизнь и Смерть, война и мир, предназначение человека в этом мире.

А в пьесах о современности преобладает жанр *социально-психологической драмы*, в ее модернизированном варианте. Несмотря на откровенно будничные фон, эти пьесы далеки от натуралистического бытописательства и объективизма. В лучших из них присутствуют, в продолжение чеховских традиций, глубокий общечеловеческий подтекст, бытийные вечные вопросы. Приемы создания «*подводного течения*», *расширения сценического пространства* очень разнообразны. Это может быть использование поэтической и предметной символики. Вспомните маленький палисадник с неброскими цветами — маргаритками, в котором так настойчиво трудится Валентина («Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова). По существу, этот своеобразный «вишневый сад» — тест для всех героев пьесы на чуткость, доброту и человеческую черствость, грубость. Так, с готовностью помогает Валентине починить калитку старый охотник Еремеев, человек добрый, бескорыстный работяга, по-детски наивный; не видит в этом занятии ничего предосудительного Дергачев, израненной души человек («Нравится девчонке чудить, пусть она чудит. Пока молодая»). Не видит смысла в затее Валентины починить калитку жена Дергачева: «...Ходит народ поперек и будет ходить». Мечеткин, с его страстью все и всех критиковать, видит в палисаднике «анекдот ходячий»: «Стоит, понимаете, на дороге, мешает рациональному движению». Лишенный напрочь душевной

деликатности, человечности, Павел всякий раз идет напролом, ногой распахивая калитку... Чеховский «реализм, отточенный до символа», как уже говорилось, присутствует и в сквозных символических мотивах: «Утиная охота» (А. Вампилов), «Жестокие игры» (А. Арбузов), «Осенний марафон» (А. Володин).

В современной психологической драме могут звучать *внесценические «голоса»* (например, «детский голос» в пьесе Петрушевской «Три девушки в голубом»), возникать *фантастические видения*. Так, в финале пьесы Петрушевской «Уроки музыки» «над потемневшей сценой высвечиваются качели», на которых раскачиваются Нина и Надя, девушки со сломанными судьбами, жертвы человеческой расчетливости и грубости. Качели, грозно снижаясь, как символ возмездия, кары, заставляют «грешников» Козловых «пригнуться», «ползти на четвереньках», «идти на полусогнутых среди беспорядочно мечущихся качелей».

В постперестроечное время особенно активно идет обновление театрального и драматургического языка. Можно говорить о современных авангардистских тенденциях, о постмодернизме, об «альтернативном», «другом» искусстве, линия которого была оборвана еще в 20-е годы и которое много десятилетий пребывало в подполье. С «перестройкой» *театральный андеграунд* не просто поднялся на поверхность, но и «узаконился», уравнился в правах с официальным театром. Эта тенденция конечно же предъявляет новые требования к драме, требует обогащения ее нетрадиционными приемами. Не случаен оживившийся интерес к драматургическому творчеству А. Введенского и Д. Хармса (обэриутов 20-х годов), к европейской *абсурдистской драме* Э. Ионеско, С. Бэкетта, к драме парадокса С. Мрожека, Э. Олби, Г. Пинтера, С. Шеппарда и др. Современные отечественные пьесы «авангардны», «абсурдны» скорее в плане содержательном, чем в плане художественной формы. Действительно, в истории русской драматургии не было такого оформившегося течения, как «абсурдистская драма», зато были «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» и «Же-

нитьба» Гоголя, «Тени» Салтыкова-Щедрина, «Дело» и «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина об абсурде жизни. И о современных пьесах такого рода говорят как о пьесах с элементами абсурдизма, где нелепость человеческого существования уловлена живо и художественно, выводя историю к притче или острой метафоре. Один из самых распространенных моментов современного авангардного театра — восприятие мира как сумасшедшего дома, «дурной жизни», где разорваны привычные связи, трагикомически одинаковы поступки, фантазматичны ситуации. Этот мир населен людьми-фантомами, «придурками», оборотнями («Чудная баба» Н. Садур, «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» Вен. Ерофеева).

Сны как отвратительная квинтэссенция абсурдной яви — прием, на котором основана пьеса А. Казанцева «Сны Евгении».

Иногда достаточно небольшого «гротескного нажима», чтобы под пером писателя наша «реалистическая реальность» предстала абсурдом. Яркое тому подтверждение — иронические, гротескные пьесы «Трибунал» В. Войновича, «Кот домашний средней пушистости» Гр. Горина и В. Войновича (по повести последнего «Шапка»), «Учитель русского» А. Буравского. Последовательным «гротескером» называют в критике молодого драматурга А. Железцова, чья комедия «Гвоздь» («51 рубль»), например, рождает у читателя и зрителя ощущение «дурдома» от жизни, увиденной глазами автора. Довольно часто современные драматурги избирают местом действия для своих героев свалку («И был день» А. Дударова), морг («...Sorry» А. Галина), кладбище («Аскольдова могила» А. Железцова), тюрьму («Свидание» и «Казнь» Л. Петрушевской), палату психбольницы («Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» Вен. Ерофеева). Такого рода пьесы дали повод критику Е. Соколянскому заключить: «Кажется, единственное, что драматический писатель может передать в нынешних условиях, это определенное безумие мо-

мента. То есть ощущение переломного момента истории с торжеством хаоса».

Эстетические искания современных драматургов-авангардистов касаются и построения диалога, разнообразия языковой палитры персонажей, характера авторских ремарок, то есть собственно словесной «организации текста». В этом плане очень интересно рассмотреть некоторые пьесы Л. Петрушевской («Анданте», «Любовь»), А. Шипенко («Археология»), А. Слаповского («Пьеса № 27»), М. Арбатовой («Игра отражений»), публиковавшиеся в последние годы журналами «Современная драматургия», «Драматург», в сборниках пьес.

Сегодня в драматургию пришло новое поколение, «новая волна». Группа молодых современных драматургов, которая уже определилась (Н. Коляда, А. Шипенко, М. Арбатова, М. Угаров, А. Железцов, О. Мухина, Е. Гремина и др.), по мнению театроведов, выражает новое мироощущение. Пьесы молодых авторов заставляют испытывать боль от «неприятности достоверности», но в то же время после «шоковой терапии», «черного реализма» перестроечной драматургии эти молодые не столько клеймят обстоятельства, уродующие человека, сколько всматриваются в страдания этого человека, заставляя его думать «на краю» о возможностях выживания, распрямления. В них звучит «надежды маленький оркестрик под управлением любви».

Рекомендуемая литература

► *Бугров Б. С.* Проблемы развития русской советской драматургии на современном этапе. — М., 1980.

В книге дается широкий обзор основных тематических и жанрово-художественных направлений советской драматургии 70—80-х годов. Главное внимание уделяется проблематике и герою этого периода.

► *Громова М. И.* Эстетические искания в советской многонациональной драматургии 70—80-х годов. — М., 1987.

В книге даются методические рекомендации к изучению поэтики многонациональной советской драматургии. Рассматриваются жанровые искания в области трагедии, комедии, публицистической драмы.

- *Громова М. И.* Русская драма на современном этапе (80—90-е годы). — М., 1994.

Основное внимание уделяется процессам, происходящим в театре и драматургии в перестроечный и постперестроечный периоды; рассматриваются основные направления в переоснащении драматургического и театрального языка у драматургов «новой волны». Отдельные главы посвящены А. Вампилову и Л. Петрушевской.

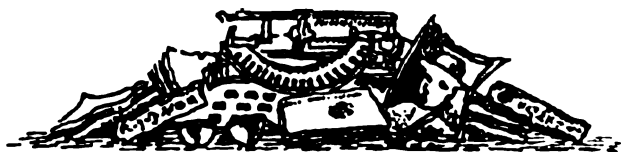
- *Козлова С. М.* Парадокс драмы — драма парадоксов: Поэтика жанров драмы 1950—1970-х годов. — Новосибирск, 1993.

В монографии исследуются поэтика и динамика жанров русской драмы 50—70-х годов, образовавших в результате идейно-эстетической перестройки новую «ассоциацию жанров».

- *Явчуновский Я. И.* Драма на новом рубеже: Драматургия 70-х и 80-х годов: конфликты и герои, проблемы поэтики. — Саратов, 1989.

Автор исследует «два региона» драмы 70—80-х годов: политическую драму и драму «новой волны». Особое место отводится художественным открытиям театра А. Вампилова, эволюции традиционного для русской драматургии жанра психологической драмы.

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ



С началом в 1985 году нового этапа в общественно-политической жизни страны резко изменились условия развития литературы и искусства. Кардинальные перемены в политической организации общества прежде всего принесли с собой свободу слова. Именно утверждение атмосферы гласности стало первым и наиболее бесспорным достижением развернувшейся в стране «перестройки». Борьба с цензурными ограничениями — вплоть до полного устранения института идеологической цензуры — осознавалась в это время творческой интеллигенцией как важнейшая нравственная задача. «Жить не по лжи» — этот публицистический призыв А. И. Солженицына стал девизом первых перестроечных лет.

Роль общественной трибуны и бесспорных интеллектуальных центров в годы «перестройки» сыграли «толстые» литературно-художественные журналы. Именно в литературе быстрее, чем в других отраслях общественного сознания, происходили радикальные перемены. На недолгий — примерно в пять-шесть лет — период резко возросли тиражи литературно-художественной периодики: огромный общественный интерес был вызван открытым обсуждением еще недавно «закрытых» тем и проблем, публикацией прежде запрещенных произведений как классиков советского периода русской литературы (М. Горь-

кого, А. Ахматовой, А. Твардовского, Б. Пастернака, А. Платонова, М. Булгакова и др.), так и писателей русского зарубежья (И. Бунина, И. Шмелева, М. Алданова, Г. Иванова, В. Набокова и др.). На смену эпохе единственно допустимой идеологии и государственного диктата в искусстве и науке пришла пора политического, научно-методологического и художественного плюрализма. Можно смело утверждать, что в это время Россия была самой читающей страной в мире.

Уже на рубеже «перестройки», в 1985—1986 годах, в центральных журналах были опубликованы три произведения, сразу попавшие в фокус общественного внимания: «Пожар» В. Распутина, «Плаха» Ч. Айтматова и «Печальный детектив» В. Астафьева. Общим в этих разных по стилистике произведениях было обращение к материалу современной жизни и невиданная для литературы предшествующих лет активность, даже резкость в выражении авторской позиции. Перед читателем раскрывались неприглядные картины современного советского быта и нравственной деградации человека: алкоголизм и наркомания, необузданная преступность, разнузданные проявления животных инстинктов в человеке, его духовное обнищание. Столь «кричащий» материал обусловил и формальные качества текстов: произведения казались стилистически несбалансированными и даже неотделанными; пропорции светлого и темного были резко сдвинуты в сторону последнего, пластическая конкретность изображения была потеснена экспрессией авторских публицистических вторжений.

Прочитайте одно из названных произведений. Как соотносятся в нем эпическое (описательные фрагменты) и публицистическое (авторские отступления) начала? Каковы преобладающие тенденции предметной изобразительности? Почему, на ваш взгляд, автор стремится открыто и даже с нарочитой резкостью высказать свое отношение к изображаемому? Что роднит стилистику произведения с принципами письма писателей-шестидесят-

ников XIX века? Какие переклички с русской классикой вы заметили в произведении? Каковы их содержательные функции?

Публицистический накал трех указанных произведений предвещал общий процесс стилистической эволюции перестроечной литературы: она стала быстро наращивать удельный вес злободневности в тематике и полемичности в выражении авторских взглядов. Эти содержательные особенности обусловили расцвет *публицистических жанров* в литературе второй половины 80-х годов. Публицистика на экологические, исторические, экономические и нравственно-психологические темы ненадолго заняла господствующее место в литературной жизни России.

Именно в публицистике и близкой ей литературной критике ярко проявились приметы новой литературно-общественной ситуации — более резкая, чем прежде, общемировоззренческая и эстетическая поляризация в российской писательской среде, ощущение «судьбоносности» переживаемой эпохи (оцениваемой либо в терминах катастрофы и тупика, либо в качестве переходной к более высокому уровню жизни), возрастание непримиримости во взаимных оценках противостоящих друг другу группировок. По контрасту с еще недавними предсказуемостью и одномерностью литературного процесса новый этап литературно-общественного развития выглядел для одних периодом хаоса и крушения нравственных основ, неумолимо ведущим к разрушению национальной культуры, а для других — болезненным, но в конечном счете продуктивным периодом «разброда и шатаний», нужным для обретения человеком интеллектуальной самостоятельности, без которой невозможен новый уровень его свободы и ответственности.

Хотя большинством литераторов в это время признавался приоритет *общечеловеческих ценностей* над ценностями классовыми и узконациональными, писатели далеко расходились в конкретных оценках ситуации в России и по-разному прогнозировали ее будущее. Испытание свободой для творческой интеллигенции

проходило нелегко: в писательской среде сложилась обстановка растерянности, многие крупные художники либо переключились на окололитературную малопродуктивную полемику, либо «взяли паузу», на время отойдя от художественного творчества.

В этот период (на рубеже 80—90-х годов) самым живым и общественно значимым участком литературного процесса оказалась так называемая *возвращенная литература*. Страницы журналов заполнились произведениями, созданными в прежние шесть десятилетий (20—70-е годы), но неизвестными широкому читателю на территории СССР. Термин «возвращенная литература» стал активно использоваться в литературной периодике 1987—1991 годов.

Большой читательский резонанс был вызван публикацией поэм А. Ахматовой «Реквием» и А. Твардовского «По праву памяти». Оба произведения в свое время не могли быть напечатаны из-за очевидного общественно-политического инакомыслия, проявленного их авторами.

Полностью и окончательно вернулись к отечественному читателю М. Булгаков, А. Платонов, М. Цветаева, О. Мандельштам, эмигрантский И. Бунин и другие опальные художники, чьи книги частично издавались уже в 60-е годы.

Однако теперь их произведения возвращались в иной общественно-психологический и эстетический контекст, чем тот, в котором они создавались, и потому сразу же приобретали двойной статус, воспринимаясь читателем и как факты истории литературы, и как живые явления литературы современной. Преобладал второй тип восприятия. «Котлован» и «Чевенгур» А. Платонова, «Собачье сердце» М. Булгакова, «Мы» Е. Замятина и многие другие «возвращенные» произведения прочитывались прежде всего как свидетельские показания людей, оппозиционных тоталитарному режиму. В оценке этих произведений преобладали не эстетические, а исторические и нравственные критерии: в ход шли категории «исторической правды», подлинности, восстановления справедливости. Стилистая сторона произведений и творче-

ская уникальность их авторов по понятным причинам меньше занимали читателей.

Вот почему самым сложным и долгим оказалось «возвращение» писателей, чьи произведения были идеологически нейтральными, но чья эстетика решительно расходилась с принятыми в качестве эстетической нормы образцами реализма. Речь идет о произведениях Л. Добычина, К. Вагинова, обэриутов, С. Кржижановского и, наконец, В. Набокова. Между тем именно этот пласт наследия русской литературы чуть позднее, уже в начале 90-х годов, оказал весьма заметное влияние на стилевую эволюцию современной русской литературы.

Одной из характерных черт литературного процесса конца 80-х — начала 90-х годов стало усиление интереса писателей к *исторической теме*. Это было непосредственно связано со спецификой переживаемого страной исторического поворота, когда резко возросла потребность общества в переоценке исторического пути, пройденного Россией, во внимательном освоении ее исторического опыта. Наиболее актуальными для современных писателей оказались исторические уроки относительно недавнего прошлого. Несколько произведений, посвященных судьбам людей в «сталинский» период жизни страны, вызвали особенно заметный читательский интерес. Среди них романы А. Рыбакова «Дети Арбата» и В. Дудинцева «Белые одежды». Роман Рыбакова, повествующий о жизни молодого поколения 30-х годов и написанный с использованием приемов увлекательного беллетризма, вообще стал бестселлером второй половины 80-х.

С произведениями, обращенными к недавнему прошлому, выступили такие разные писатели, как Б. Можаяев (роман «Изгой»), В. Аксенов («Московская сага»), Б. Окуджавы (роман «Упраздненный театр»). Однако наиболее значительным в этом ряду — и по широчайшему охвату материала, и по сложности и глубине поднимаемых проблем, и по объему самого текста, наконец, — стало «повествование в отмеренных сроках» А. И. Солженицына «Красное колесо» (публикация эпопеи была завершена в 1993 году). Состоящая из четырех монументальных частей или «уз-

лов», как назвал их автор («Август Четырнадцатого», «Октябрь Шестнадцатого», «Март Семнадцатого» и «Апрель Семнадцатого»), эпопея разворачивает масштабную панораму предреволюционной жизни России. В ней получила свое итоговое выражение сложная историко-философская концепция А. И. Солженицына.

Верный своему принципу давать не хронику событий, а наиболее существенные узлы истории, Солженицын сосредоточил внимание на исследовании таких ключевых исторических явлений, как военная катастрофа 1914 года в Восточной Пруссии, личная судьба Столыпина и судьба его реформ, октябрьские волнения 1916 года в России, деятельность Ленина в швейцарской эмиграции, Февральская революция с ее парадоксами и, наконец, приезд Ленина в Россию в апреле 1917 года и последовавшая затем подготовка октябрьского переворота.

Огромное количество документальных материалов, использованных в эпопее, сближают ее с жанром масштабного исторического исследования. Вместе с тем «Красное колесо» — явление художественной литературы. Автор находит емкую и многозначную метафору огненного колеса, становящуюся устойчивым лейтмотивом повествования: «КОЛЕСО! — катится, озаренное пожаром! самостийное! неудержимое! все давящее!» В эпопее использованы приемы кинематографической подачи материала: монтажной композиции сцен, смены общего плана крупным и т. п. Биографии и жизнеописания реальных исторических лиц соседствуют с рассказом о судьбе вымышленных персонажей, среди которых наиболее близки автору бывший студент Саня Лаженицын и офицер-интеллигент Воротынцев.

Критика неоднозначно оценила «Красное колесо». Известный зарубежный литературовед Ж. Нива считает ее грандиозной и талантливой неудачей писателя. Бытует также мнение, что современный читатель пока не готов к пониманию новаторского характера последнего произведения Солженицына. Но так или иначе все отзывавшиеся о нем признают огромную эрудицию автора «Красного колеса», самобытность

его трактовки истории России, оригинальность предлагаемых им путей ее «обустройства».

Наряду с исторической заметное место в современной русской литературе занимает и современная тематика. Причем авторы наиболее популярного в начале 90-х годов идеологически тенденциозного романа (или повести) открыто заявляли о своих общественно-политических пристрастиях и активно включались в современную борьбу идей. В большинстве таких произведений собственно художественная образность вторична — зависима от заранее жестко оформленной идеологической позиции автора. Их сюжеты и предметный мир, как правило, близки к материалам текущей журналистики; высокая степень полемичности, проявляемая авторами, приводит к тенденциозной иллюстративности.

Более продуктивной и художественно состоятельной в конце 80-х — начале 90-х годов была литература, ориентированная не столько на идеологические, сколько на собственно изобразительные цели, на исследование социально-психологических и нравственных координат современной жизни. Такие писатели, как Л. Петрушевская, Т. Толстая, В. Маканин, далеки от злободневных политических страстей, их влечет экзистенциальная глубина частной жизни современного человека. Душа конкретного, «маленького» человека для этих писателей не менее сложна и загадочна, чем глобальные катаклизмы эпохи. Проблематика отношений между человеком и окружающим его миром, механизмы опощления и оподления или, напротив, сохранения нравственной состоятельности — вот круг наиболее общих вопросов, объединяющих этих ярких мастеров современной прозы.

В стилевом отношении современная литература заметно отличается усилением *лирически-субъективно-го, исповедального* начала: освоение новой «сдвинутой» реальности начинается для большинства писателей с попытки осмыслить собственный опыт; стилевой приметой времени стало возрастание удельного веса рефлексии в тексте. Значительно большее место, чем прежде, занимает в современной литерату-

ре *мемуарно-автобиографическая проза*. С другой стороны, писатели сегодня активнее используют разнообразные *формы художественной условности* (гротеск, фантастические сюжетные допущения, мифологические образы или сюжетные конструкции). Наконец, заметной тенденцией современной литературы стало совмещение (часто в пределах одного текста) рафинированной литературной игры с откровенными приемами массовой беллетристики.

Радикальные изменения в условиях литературной жизни, в способах творческой самореализации художников и конечно же в стилевом спектре современной художественной культуры вызвали к жизни и попытки теоретического осмысления новой ситуации в культуре. Наиболее влиятельной в первой половине 90-х годов в России оказалась *концепция постмодернизма*.

Термин «постмодернизм» относится не столько к конкретному кругу авторов и их произведений, сколько к общим особенностям современной культуры и лишь в связи с этим — к стилевым тенденциям в литературе и смежных искусствах последней трети XX века. Постмодернизм нельзя считать литературной школой, течением или направлением, сменившим модернизм и реализм, прежде всего потому, что это явление выходит за рамки собственно художественной культуры, распространяясь на гуманитарные науки (литературоведение, культурологию, философию, лингвистику), религию и даже на некоторые сферы социальной жизни. Кроме того, постмодернистское мышление — и в этом его отличие от прежних мировоззренческих систем — принципиально антииерархично, изначально противостоит идее мировоззренческой цельности, отвергает саму возможность овладения реальностью при помощи единого метода или языка описания (будь то разнообразные стили художественной литературы или языка научного описания мира). Если и можно говорить о какой-либо программной мировоззренческой или эстетической установке постмодернизма, то это — решительный отказ от следования какой-либо одной программе.

Какое же отношение имеет постмодернизм к художественной культуре?

Вернемся к материалу первой главы учебника и вспомним, как социальные и общекультурные изменения в жизни России на рубеже XIX и XX веков повлияли на художественную литературу.

Почему большая часть писателей, художников, философов начала XX века считала свою эпоху кризисной? Как проявлялся переходный характер эпохи в сфере мировоззрения? Как изменилась общая картина литературной жизни рубежа XIX и XX веков по сравнению с предшествующим периодом?

Современное состояние русской культуры во многом напоминает ситуацию конца XIX века. Как и столетие назад, в обществе проходят бурные процессы мировоззренческого обновления или, как тогда говорили, переоценки ценностей. В стадии поиска — и политики, и экономисты, и творческая интеллигенция. Подобная же картина наблюдается и в художественной литературе. Вновь, как и прежде, одновременно появляются произведения различной стилиевой окраски. По разнообразию используемых приемов и жанровых форм современная литература явно превосходит литературу 60—70-х годов нашего века.

Вместе с тем новейшая ситуация значительно отличается от той, что сложилась на рубеже прошлого и нынешнего веков, а постмодернизм конца XX века — от модернизма «серебряного века». Вспомним, что в сыгравшей роль литературного манифеста «новых течений» книге Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» автор называл в качестве первого признака нового искусства «мистическое содержание». Критически переоценивая наследие классической эпохи русской литературы, модернисты стремились выработать новое универсальное мировоззрение, они считали возможным на путях нового искусства пересоздать, творчески преобразить мир. Иными словами, русский модернизм предложил глобальный утопический проект преобразования жизни. Еще большим глобализмом от-

личалась эстетическая утопия футуризма — первого авангардистского течения в литературе.

Для современных писателей-постмодернистов характерен, напротив, сильнейший *антиутопический* пафос. Щедро заимствуя из наследия мировой и русской литературы разноцветье приемов и стилей, постмодернизм обнажает их чисто литературную, условную природу. Подобной же операции — выявлению фундаментальной условности, «литературности» — подвергается любой другой текст: политическая доктрина, религиозное или философское учение, научная теория. Такая демонстрация условности, сугубо языковой обусловленности текста получила в современной науке название *деконструкции*. Деконструкция — своего рода обнажение приема, поиск исходных интеллектуальных допущений (принимаемых на веру аксиом), на фундаменте которых автор выстраивает свое высказывание о мире и человеке.

Искусство прежних эпох стремилось к общественно значимым целям — воспитанию человека, конструктивному воздействию на общество и — самое главное — к поиску и выражению истины. Постмодернизм отказывает искусству и — шире — любой форме высказывания о мире в самой способности и принципиальной возможности выразить истину. Для постмодерниста любое выражение словом (роман, общественная программа, рекламный ролик, газетная передовица) — прежде всего факт языка.

Однако из этого не следует делать пессимистических выводов, считают постмодернисты. Ведь и постмодернистская версия любого явления культуры или жизни — всего лишь версия, всего лишь комбинация знаков, а значит, не следует принимать ее слишком всерьез. Взамен устойчивого мировоззрения (неустрашимо утопичного и мифологичного, согласно постмодернизму) современному человеку предлагаются (но не вменяются в обязанность) такие интеллектуальные качества, как независимость критических суждений, непредубежденность, терпимость, открытость, любовь к эстетическому многообразию, игровая раскованность, способность к иронии и самоиронии. Всякой

борьбе постмодернизм предпочитает игровое взаимодействие или вежливый нейтралитет, спору — непринужденный и ни к чему не обязывающий диалог.

Игровое отношение к культуре делает невозможной для постмодернизма какую-либо агрессивность (свойственную, например, авангардистским художественным течениям) или даже эстетическую оппозиционность (что было характерным для большинства литературных школ и направлений прошлого). Поэтому в культуре постмодернизма стираются границы между «высокими» и «низкими» стилями и жанрами, элитарной и массовой литературой, между критикой и беллетристикой, потенциально — между искусством и неискусством. Сам термин «произведение» уступает место термину «текст».

Отсутствие мировоззренческой и стилевой определенности приводит к невозможности выявить границы постмодернизма. Нет и не может быть эталонного постмодернистского произведения, а потому само понятие «постмодернизм» — тоже терминологическая условность, словесная маска, за которой скрывается подвижный конгломерат вкусовых ощущений и стилевых приемов.

В мировой литературе постмодернистские тенденции нарастали с 30—40-х годов нашего века, а теоретическая база постмодернизма сложилась в гуманитарных науках Запада (прежде всего — во Франции) в 60—70-е годы. Среди наиболее известных зарубежных писателей-постмодернистов — Хорхе-Луис Борхес, Умберто Эко, Джон Фаулз, Милан Кундера.

Отечественная критика называет среди первых проявлений русского постмодернизма поэму Вен. Ерофеева «Москва—Петушки», лирику И. Бродского, роман А. Битова «Пушкинский дом», романы писателя третьей волны эмиграции Саша Соколова «Школа для дураков», «Между собакой и волком», «Палисандрия». Истоки постмодернистского мироощущения в России — конец 60-х годов, время окончания периода «оттепели» в общественном развитии.

Именно на рубеже 60—70-х годов создавался и «Пушкинский дом» А. Битова. Писатель закончил

его в 1971 году, но к читателю роман пришел вместе с мощной волной «возвращенной литературы» в конце 80-х.

Главный герой романа Лева Одоевцев интеллектуально формируется в условиях послесталинской «оттепели». Поколение, к которому он принадлежит, лишено той цельности мироощущения, которая была свойственна его предшественникам. Получив хорошее образование (Лева — филолог) и обладая развитой способностью к критической рефлексии, герой тонко чувствует неподлинность, пошлую театральность советской реальности. Не случайно одним из сюжетных мотивов в романе становится мотив демонстрации, «народных гуляний», массовых действий.

Однако, отстраняясь от ложных представлений, навязываемых советской идеологией, герой не может обрести надежной мировоззренческой опоры. Казалось бы, Лева есть на кого ориентироваться в поисках подлинной культуры. Его дед Модест Платонович и его дядя Диккенс сохранили органическую связь с традициями русской классической культуры, а потому обладают той внутренней свободой, которой недостает главному герою.

Тем не менее, как показывает автор и в чем отдает себе отчет его герой, личностью нельзя стать, подражая другим или перенимая готовые представления и формы поведения. Внутренняя драма Левы — в постоянном осознании вторичности, «цитатности» его собственных представлений, в неустранимом разрыве между рефлексией и жизнью. В конкретных жизненных ситуациях Лева всегда оказывается умным свидетелем, понимающим зрителем, но не участником.

Предметный мир романа А. Битова и сосредоточенность автора на психологии героя напоминают о традициях «городской прозы» 60-х годов. Перед нами будто тот же тип интеллигентного героя-конформиста, что и в прозе Ю. Трифонова. Однако стилистика битовского романа существенно отличается от трифоновского психологического реализма.

Это проявляется прежде всего в том, что не только герой, но и автор романа осознает свою зависимость

от накопленных традицией культурных клише. Потому автор не пытается «судить» или «разоблачать» своего героя. Условность, невзаправдашность для автора — не столько персональные особенности мышления Левы, сколько общий закон современной ему эпохи. Роман содержит немало комментариев по поводу самого романа, автор делится с читателем своими профессиональными трудностями, размышляет об оправданности или неуместности того или иного приема. Форма романа перестает быть «внутренним делом» его создателя и становится общей для автора и читателя проблемой. Такая доза «самооглядок текста» и позволяет критикам говорить о постмодернистских чертах стиля А. Битова.

В «Пушкинском доме» немало прямых цитат из русской классической литературы. Автор не скрывает сознательной ориентации на мир русской классики. Он снабжает произведение системой эпиграфов, дает «цитатные» названия главам, выстраивает стилизованную родословную героя. Он будто «разыгрывает» роман, потому что у него нет и не может быть стилистической альтернативы: любое представление о жизни условно, детерминировано языком и художественной традицией. Следовательно, роман не может состояться как законченное целое; произведение не может обрести художественной самодостаточности; проблема творчества не может перестать быть проблемой.

Вот почему в финале автор будто разрушает свой роман, подчеркивая итоговую неудачу в деле строительства «Пушкинского дома»: «Раздался стон, скрип, авторский скрежет... Пространство скособоилось за плечами автора. Потеряло равновесие, пошатнулось... Автор бросился подхватить — поздно! — посыпался звон стекла». Роман будто отказывается от претензий на завершенность, саморазрушается, чтобы не стать музейным экспонатом.

Как всякое постмодернистское произведение, «Пушкинский дом» оставляет читателю значительно большую свободу интерпретации, чем произведения других направлений. Можно увидеть в романе, например, интеллектуальный портрет части поколения

«шестидесятников» — людей, родившихся в 30—40-е и активно заявивших о себе в 60-е годы. Однако можно почувствовать и нечто более важное для автора — критику музейно-охранительного отношения к культурному наследию, иронию по поводу мифологических представлений о «высокой культуре» и по поводу возможности окончательного овладения ею.

Первый роман Саши Соколова «Школа для дураков», написанный еще в России, был опубликован за рубежом в 1976 году (годом раньше его автор эмигрировал из СССР). Герой романа, нормальный мальчик, помещен в школу для умственно отсталых детей. Автор виртуозно использует возможность показать субъективную природу восприятия им окружающего мира. В романе стираются границы между «нормальным» и «ненормальным» мирами. Живущий в «школе для дураков» герой создает в своем воображении целый мир, который становится для него подлинной реальностью. Он не менее, а более «реален» для героя, чем мир наличной действительности.

Подобный прием смещения действительности, позволяющий выразить мысль об относительности времени и о текучей природе человеческого «я», о языковой обусловленности восприятия мира, используется писателем и в двух других его романах. Особенно ярко принадлежность Саши Соколова к постмодернистской литературе проявилась в «Палисандрии». Это наиболее сюжетный из его романов. В произведении сочетаются приемы разных жанров: исторического романа, авантюрной прозы, мемуарного повествования.

Вслед за своим кумиром и ближайшим литературным предшественником В. Набоковым Саша Соколов утверждает, что его мало занимает тематика создаваемых произведений. «Для меня, — сказал он в одном из интервью, — значение писателя — в его языке, мне нужен язык <...> проза должна завораживать с самого начала и до конца, чтобы мне было неинтересно, о чем этот роман».

Заметное свойство постмодернистской стилистики — всяческий уход от итоговости, противодействие

самой возможности однозначного понимания. Нередко постмодернистские произведения в этой связи превращаются в хитроумные многослойные ребусы, предъявляя непомерные требования к читательским эрудиции и терпению. Однако в целом постмодернизм стремится к сочетанию нескольких способов письма в пределах одного произведения.

Так, например, современная постмодернистская проза нередко использует динамичные сюжетные схемы, увлекая читателя необычными судьбами или замысловатыми метаморфозами в жизни героев. Сюжетная тайна или фантастическое сюжетное допущение нередко служат толчком к разворачиванию повествования. Но и в этом случае текст оснащается приемами пародии и самопародии, насыщается аллюзиями и интеллектуальными играми.

Новизна современной литературной ситуации во многом связана и с происшедшей в обществе социокультурной перестройкой. Литературный процесс советской эпохи во многом регулировался институтами цензуры и «творческих союзов» — писателей, театральных деятелей, кинематографистов. Существовала отлаженная система обучения молодых писателей — высшие учебные заведения, система творческих семинаров и т. п. Хотя многие из этих институтов сохранились до сих пор, их влияние на литературный процесс заметно понизилось.

Глобальные перемены произошли и в способах контакта писателей и читателей. С середины 50-х вплоть до конца 80-х годов важнейшую роль в литературном процессе играли «толстые» литературно-художественные журналы. Появившись на страницах «Нового мира» или «Нашего современника», «Знамени» или «Октября», то или иное произведение обретало обширную (и весьма подготовленную) читательскую аудиторию, получало критическую интерпретацию и становилось живым фактом литературного процесса. При этом пропорции между «серьезной» и «массовой» литературой складывались, безусловно, в пользу первой.

В 90-е годы тиражи «толстых» ежемесячников понизились в десятки раз, гораздо чаще, чем прежде,

литературная продукция стала попадать на прилавки магазинов минуя журнал. Коммерческие, а не эстетические критерии все больше определяли книгоиздательскую политику. В связи с этим развлекательная беллетристика резко потеснила серьезную литературу. Реагируя на приливы и отливы читательского спроса, издатели быстро насытили книжный рынок тем, что приносило им коммерческий успех: детективными и криминальными романами, фантастикой, переводами зарубежной детской литературы, «разоблачительными» журналистскими расследованиями. Едва ли не самое видное место на книжном рынке середины 90-х годов принадлежало так называемому «женскому роману».

Наконец, серьезнейшее воздействие на положение литературы в современной культуре оказала глобальная переориентация аудитории на зрелищные формы художественной информации. Телевидение и видеопродукция в 90-е годы заняли лидирующее место на рынке информационных услуг, а так называемый шоу-бизнес потеснил традиционные искусства — литературу, изобразительное искусство, классическую музыку.

В этой ситуации художественная литература, традиционно играющая ключевую роль в русской культуре, не может не меняться. Уточняются сами социокультурные функции литературы. Сегодня она постепенно отходит от злободневной публицистичности, характерной для второй половины 80-х годов. Ей трудно (да и незачем) конкурировать в этом отношении с журналистикой, особенно с электронными средствами массовой информации.

Кратковременным оказался и крен в сторону развлекательности, проявившийся в литературе начала 90-х годов.

Наиболее значительные достижения современной литературы связаны с исследованием экзистенциальных глубин человеческого существования. Сама по себе тематика произведений осознается писателями как второстепенный аспект творчества. Главное — насколько серьезно и глубоко тот или иной тематиче-

ский материал позволяет повести разговор о вечных проблемах взаимоотношений человека и мира. При этом в распоряжении современного писателя — широчайший арсенал приемов и выразительных средств, разработанных самыми разными литературными направлениями давнего и недавнего прошлого. Значительно вырос за последние два десятилетия уровень стилистической оснащенности современных писателей.

Это было связано и с процессом полного «возвращения» в литературный обиход классического наследия русской литературы XX века, и с устранением искусственного водораздела между двумя потоками современной литературы — собственно российской и русской литературы эмиграции. Именно в первой половине 90-х годов эти потоки окончательно слились в единое русло современной отечественной литературы.

С устранением государственного идеологического контроля над литературным процессом и в связи с коммерциализацией литературного производства актуальной оказалась задача независимой общественной оценки художественных произведений. Читателю и обществу в целом нужны ориентиры в современном книжном мире, тем более что традиционно занимавшаяся оценкой современной литературы литературная критика в 90-е годы заметно снизила активность или оказалась невостребованной литературной периодикой. Вот почему заметную роль в литературном процессе стал играть институт присуждения литературных премий.

Помимо отечественных литературных премий в 90-е годы заметный резонанс получило присуждение британской литературной премии Букера, которой с недавних пор поощряются и наиболее яркие достижения современного русского романа. Процесс выдвижения (номинации) на премию лучших романов предшествующего года и итоговое решение жюри стали в первой половине 90-х годов едва ли не главной темой литературной периодики. В числе отечественных лауреатов Букеровской премии — М. Харитонов («*Линии судьбы, или Сундучок Милашевича*»), В. Мака-

нин («*Стол, покрытый сукном и с графином посередине*»), Б. Окуджава («*Упраздненный театр*»), Г. Владимов («*Генерал и его армия*»), А. Сергеев («*Альбом для марок. Коллекция людей, вещей, слов и отношений*»), А. Азольский («*Клетка*»), М. Бутов («*Свобода*»).

Крупным литературным событием 1994 года стала публикация романа Г. Владимова «*Генерал и его армия*» (Букеровская премия 1995 года). Этот живущий в ФРГ писатель давно известен русскому читателю как один из лучших мастеров современной прозы. Он вынужден был эмигрировать в 1983 году на Запад. Перед этим в 1975 году он опубликовал в Германии повесть «*Верный Руслан*» — о служебной собаке, оставшейся без хозяина и без службы после того, как закрылась лагерная зона. Необычная повествовательная перспектива (мир и человеческие отношения в восприятии собаки) позволила Г. Владимову создать одно из самых проникновенных и психологически глубоких произведений о современности.

Роман «*Генерал и его армия*» посвящен теме Великой Отечественной войны. Через все повествование проходят, взаимодействуя между собой, мотивы народной войны и русского национального характера. Г. Владимову удалось соединить верность традициям классического русского реализма с полнотой исторического знания об ушедшей эпохе. Писатель отчетливо ориентируется на толстовские традиции в изображении народной войны, придавая узнаваемо «толстовским» мотивам и ситуациям неожиданно актуальное звучание.

В одном из эпизодов романа немецкий генерал Гудериан, сидя в Ясной Поляне за столом Льва Толстого, размышляет о загадке русского характера. Он не может понять поступка Наташи Ростовской, как не может найти разумное объяснение и происходящему в новой войне: он не учитывает, что русские люди, так пострадавшие от большевизма, защищают в этой войне не Сталина и сталинский режим, а родину и независимость. Ключевой является в романе авторская фраза о том, что после памятной речи Сталина

1941 года Гитлеру «противостояла уже не Совдепия с ее усилением и усилением классовой борьбы, противостояла Россия». Не менее знаменателен припоминаемый Гудерианом (факт этот взят писателем из подлинных воспоминаний немца) разговор с бывшим царским генералом, вопреки ожиданиям не радующимся приходу оккупантов: «Мы только начали оживать, а вы пришли и отбросили нас назад, на те же двадцать лет. Когда вы уйдете, мы должны будем все начать сначала. Не обессудьте, генерал, но теперь мы бремся за Россию, и в этом все едины».

Образ этой России воплощен в фигуре генерала Кобрисова и его ординарца Шестерикова. Во время коллективизации они по прихотливой логике русской истории оказались врагами: Кобрисов, одержимый тогда идеей всеобщего насильственного счастья, раскулачивал; семья Шестерикова была раскулачена. Война причудливо соединила этих двух русских людей, выявила их лучшие черты: ненаигранную храбрость, отсутствие рисовки, верность народной морали, близость к простым людям. Беспощадно показывая, что и во время войны сталинский тоталитаризм продолжал калечить человеческие души, Г. Владимов утверждает, что многочисленным светлооковым (Светлооков — обобщенный образ аморального особиста) удастся нравственно развратить только слабых духом, а такие люди, как Кобрисов, Шестериков и другие эпизодические персонажи из народа, сохраняют высокую духовность, обеспечившую в конечном счете победу в тяжелейшей войне.

Одна из лучших сцен романа — предфинальная, когда Кобрисов, узнавший из радиосводки о присвоении ему звания Героя Советского Союза, приглашает к столу встреченных им женщин-окопниц и поднимает стакан «за ореликов». Буйная русская пляска и удалая песня, сопровождающие импровизированное застолье, вдруг вызывают у генерала острый приступ горечи. Генерал «одиноко стоит под ревушим репродуктором, опустив голову без фуражки», и окружившие его женщины понимают, что происходит в его душе: «Бедненький, как за сынов убивается».

«Генерал и его армия» вызвал неоднозначную критическую реакцию в отечественной литературной периодике. Однако большинство литературных критиков и обычных читателей сошлись в главном: роман Г. Владимова убедительно свидетельствует о том, что подлинные достижения современной литературы связаны с органичным усвоением и переосмыслением традиций русской классической литературы; писатель добивается успеха тогда, когда его стилистическое мастерство помогает донести до читателя богатство и сложность духовной жизни современников.

Вопросы для повторения

1. В чем новизна общественно-литературной ситуации, сложившейся в России после 1985 года?

2. Охарактеризуйте место «толстых» литературно-художественных журналов в литературном процессе второй половины 80-х годов.

3. В чем проявилось возрастание роли публицистики в литературе 80-х годов? Как это сказалось на стилистике современной прозы?

4. Назовите наиболее яркие явления «возвращенной литературы». В чем двойственность историко-литературного статуса этих произведений?

5. Объясните причину возросшей популярности исторической темы в литературе конца 80-х — начала 90-х годов. Какой период российской истории оказался наиболее притягательным для писателей? Приведите примеры.

6. Какое место в литературном процессе последнего десятилетия занимает творчество писателей третьей волны эмиграции? Какие произведения писателей русского зарубежья вы читали? Актуально ли для характеристики современной ситуации разделение русской литературы на два потока?

7. В чем основные проявления постмодернистской ситуации в литературе 80—90-х годов? Можно ли считать постмодернизм литературным направлением или школой? Как постмодернизм соотносится с модернизмом и реализмом?

8. Каковы важнейшие социокультурные изменения, определяющие развитие литературы в 90-е годы? Как изменилось положение литературы в современной культуре в связи с коммерциализацией книгоиздания?

9. Что вы знаете о литературных премиях? Какие произведения современной литературы получили общественный резонанс в связи с присуждением их авторам литературных премий?

10. Какие явления современной прозы оценивались в критике 90-х годов как важнейшие «литературные события»? Каково ваше отношение к этим произведениям?

КРАТКИЙ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ¹

АВАНГАРДИЗМ — направление в литературе и искусстве XX века, объединяющее разнообразные течения, единые в своем эстетическом радикализме. А. ориентирован на демонстративный разрыв с классическими традициями. Генетически связан с модернизмом, но абсолютизирует и доводит до крайности его стремление к художественному обновлению. В мировой литературе к А. относят дадаизм, сюрреализм, драму абсурда, так называемый «новый роман». В русской литературе самое яркое проявление А. — футуризм 1910-х годов.

АЛЛИТЕРАЦИЯ — повтор одинаковых или сходно звучащих согласных, используемый обычно для звуковой выразительности, но обладающий и изобразительными возможностями. Эти возможности А. не ограничиваются звукоподражанием (Били копыта, пели будто. // Гриб. Граб. Гроб. Груб. — В. Маяковский). Связывая между собой разные по значению, но сходно звучащие слова, А. тем самым устанавливает между ними нетрадиционные смысловые связи, например: Я вижу молнии из мглы / И морок мраморного грома (А. Белый). В литературе XX века А. становится достоянием не только поэтической, но и прозаической речи.

АЛЛЮЗИЯ — намек на реальное литературное, историческое, политическое явление, которое мыслится как обще-

¹ В словарь не включены термины, которые подробно комментируются в соответствующих главах учебника (символизм, акмеизм, футуризм и некоторые другие).

известное и поэтому не называется. Например, строчки А. Блока «Всадник бронзовый, летящий // На недвижимом скакуне» («Пушкинскому Дому») — А. на поэму Пушкина «Медный Всадник».

АНАГРАММА — перестановка букв или звуков заданного слова, дающая новое слово. А. «зашифровывает» исходное слово, поэтому часто сфера ее применения — литературная игра (псевдонимы, ребусы, загадки); например, в романах Владимира Набокова анаграмматические версии имени писателя — *Вивиан Дамор-Блок* или *барон Клим Авидов* — знаки авторского присутствия в тексте.

АНАФОРА (единоначатие) — повтор слова или группы слов в начале нескольких стихов, строф, фраз.

Когда умирают кони — дышат,
Когда умирают травы — сохнут,
Когда умирают солнца — они гаснут,
Когда умирают люди — поют песни.

В. Хлебников

АНДЕГРАУНД — от англ. underground (подземный, подпольный) — неофициальные явления литературы и художественной культуры, как правило, эстетически оппозиционные господствующим в обществе художественным нормам и вкусам. Возникают в XX веке в условиях сильной идеологической или эстетической цензуры. Произведения А. распространяются в литературно-художественной среде в форме рукописных журналов, альманахов и т. п. Организационная основа А. — неформальные и небольшие по количеству участников литературные и художественные кружки. В России культура А. наиболее активно развивалась в 60—80-е годы.

АНТИТЕЗА — 1) стилистическая фигура, основанная на резком противопоставлении образов и понятий: «...Как мы *черный день* встречали / *Белой ночью* огневой» (А. Блок); 2) в широком смысле — всякий содержательно значимый контраст на разных уровнях художественного произведения.

АССОНАНС — 1) повтор гласных звуков, чаще всего ударных, например: «Скала и плащ. Скала, и плащ, и шляпа...» (Б. Пастернак); 2) неточная рифма, в которой совпадают ударные гласные и не совпадают согласные, например:

С тех дней стал над недрами парка сдвигаться
Суровый, листву леденивший окт ябрь.

Зарями ковался конец навигации,
Спирало гортань и ломило в кост ях.

Б. Пастернак

АССОЦИАТИВНОСТЬ в литературе — прием композиционного связывания элементов художественного текста (сюжетных эпизодов, предметных деталей, образов персонажей, их мыслей и переживаний и т. п.) на основе их сходства, смежности или контраста. Ассоциативность возникает в результате неожиданного соотнесения разнородных явлений, когда автор (и читатель) выявляет между ними неочевидные семантические связи. В отличие от причинно-следственных связей ассоциативность требует от читателя развитой интуиции: он должен без авторской «подсказки» понять внутреннюю логику взаимодействия между явлениями. А. в высшей степени характерна для художественной практики модернистских течений.

БЕЛЫЙ СТИХ — нерифмованный стих в силлабическом и силлабо-тоническом стихосложении. Пример Б. с.:

Я пришла к поэту в гости,
Ровно в полдень, в воскресенье.
Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз.

А. Ахматова

ВЕРЛИБР (свободный стих) — стих, не имеющий метра и рифмы; от прозы В. отличает графическое разделение на строки и наличие паузы в конце каждого стиха. Классические примеры В. в русской поэзии XX века — стихи А. Блока («Она пришла с мороза...», «Когда вы стоите на моем пути...») и М. Кузмина («Александрийские песни»).

ГРОТЁСК — от франц. grotesque (причудливый) — намеренная деформация, искажение реальных пропорций изображаемого предмета, причудливое сочетание правдоподобия и фантастики. Основа Г. — гипербола; устойчивые черты гротескного образа — алогичность, подчеркнутая парадоксальность, демонстративная условность. Гротескный образ соединяет комическое и трагическое, прекрасное и безобразное, вызывая одновременно смех и ужас. В русской литературе XX века к Г. обращались А. Платонов («Котлован»), В. Маяковский («Баня», «Клоп»), Е. Шварц («Дракон»).

ДОЛЬНИК — стихотворный размер, переходный от силлабо-тонической к тонической системе стихосложения. Д. сохраняет ритмическую инерцию трехсложных размеров, однако количество безударных слогов между двумя

ударными непостоянно и составляет либо один, либо два слога. Непрограммируемое «выпадение» безударных слогов обеспечивает гибкость и вариативность ритмической схемы Д. Использование Д. впервые отмечается в романтической лирике XIX века (Лермонтов, Фет), но в активное обращение он входит на рубеже XIX—XX веков и связывается прежде всего с именами А. Блока, А. Ахматовой, А. Белого, М. Кузмина и др. Пример Д.:

Черный ворон в сумраке снежном,
Черный бархат на смуглых плечах.
Томный голос пением нежным
Мне поет о южных ночах.

А. Блок

ИМПРЕССИОНИЗМ — одно из модернистских художественных течений, возникшее во французской живописи последней трети XIX века. В русской литературе XX века влияние импрессионизма проявилось в области стиля, хотя самостоятельного литературного течения И. так и не сложилось. Основные признаки импрессионистического стиля — композиционная фрагментарность, ассоциативность образных связей, обилие мимолетных характеристик воспроизводимых явлений. Импрессионист особенно дорожит первым впечатлением, стремится передать его во всей первозданности, поэтому создает своего рода импровизацию, в которой яркость и свежесть образов важнее, чем их строгая согласованность. Наиболее заметны проявления импрессионистического стиля в поэзии К. Бальмонта, И. Анненского, А. Блока (второй том лирической трилогии), в прозе Ю. Олеси.

ИНВЕРСИЯ — нарушение «естественного» для данного языка порядка слов. И. логически и/или интонационно выделяет слово (часть предложения), например: «Послушай... далеко, на озере Чад // Изысканный бродит жираф» (Н. Гумилев).

ИРÓНИЯ — 1) вид тропа; противопоставление буквального значения слова тому значению, которое вкладывается в него говорящим; 2) вид комического, выражение насмешки под маской серьезности: «Чернышевский был человек прямой и твердый, как дубовый ствол» (В. Набоков).

КОНЦЕПТУАЛИЗМ — одно из течений в современной русской поэзии, развивающееся в рамках постмодернизма. К. устраняет из поэзии «лирического героя», текст строится на игре с готовыми, сложившимися в прежнюю эпоху идеологическими штампами (концептами). Лирическая искренность в К. невозможна: в любом высказывании вы-

является идеологический или стилистический стереотип, причем автор воспроизводит его академически спокойно. Стилиевые приметы К. — цитатность, использование пародийной техники, повышенная театральность авторского поведения. Наибольшую известность из относимых критикой к К. поэтов в 80-е — начале 90-х годов получили Т. Кибиров и Д. А. Пригов.

ЛЕЙТМОТИВ — многократно повторяющийся и варьирующийся в художественном произведении образ (слово, деталь, характеристика); пример Л. — навязчивый Х в обличье I-330 из романа Е. Замятина «Мы» или «бог-печка» из рассказа «Пещера». В литературе ХХ века, в особенности в произведениях писателей-модернистов, повышается смысловая и композиционная нагрузка на Л.; при ослаблении сюжетных связей ассоциативный пунктир, прочерчиваемый Л. в литературном произведении, выполняет структурообразующую функцию — система Л. объединяет и организует повествование.

МЕТАФОРА — вид тропа, перенесение свойств или признаков одного предмета на другой по принципу сходства. В литературе ХХ века распространение получает *развернутая* М.: метафорический образ охватывает несколько фраз или все произведение (обычно поэтическое), превращаясь в самостоятельную картину. Например, в стихотворении Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай» заглавная М. разворачивается в целый сюжет — фантазмагорическое путешествие по ночному Петербургу. Использование М. в прямом, буквальном значении (условное уподобление одного явления другому мыслится как их реальное тождество) называется *реализацией* М. Реализация М. связана с дальнейшим развертыванием М. и превращением ее в событийный ряд. Пример реализации М. — стихотворения В. Маяковского «Скрипка и немножко нервно», «Вот так я сделался собакой».

МЕТОНИМИЯ — вид тропа, «переименование» предмета или явления, возможное благодаря замене прямого обозначения словом, связанным с ним по принципу смежности (содержащее — содержимое; вещь — материал, из которого она сделана; автор — его произведение и т. д.). Пример М.:

И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
Иступленно запели смычки...

А. Блок

МИФОЛОГИЗМ — использование мифологических мотивов или персонажей в литературном произведении или создание художником оригинальной мифологической систе-

мы. М. обращен к философской проблематике, характерен для произведений, исследующих универсальные, устойчивые особенности человеческого мышления и поведения. Этими качествами отличаются произведения М. Булгакова, Л. Андреева, Ф. Сологуба и др.

МОДЕРНИЗМ — литературное направление первой половины XX века, объединяющее в себе множество течений и школ с весьма разнообразной эстетической ориентацией. Наиболее крупные течения внутри М. в мировой литературе XX века — импрессионизм и экспрессионизм. В русской литературе «серебряного века» — символизм и акмеизм. М. по сути своей противоположен реализму: вместо жесткой связи характеров и обстоятельств, свойственной для реалистической эстетики, утверждает самоценность и самодостаточность человеческой личности, ее несводимость к утомительному ряду причин и следствий. В результате М. трансформирует традиционную структуру художественного произведения: на смену сюжету, предполагающему причинно-следственную соподчиненность событий, приходят лейтмотивы, ассоциативные связи. Крупнейшие писатели-модернисты в западноевропейской литературе — Дж. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка. В русской литературе XX века почти не было писателей, чье творчество полностью укладывалось бы в рамки М.: большинство из них сочетали принципы М. с принципами других направлений. Наиболее значительные явления русского М. — творчество А. Белого, Б. Пильняка, В. Набокова.

ОКСЮМОРОН — сочетание противоположных по смыслу понятий в одном художественном образе, например: «Светила нам только злоецащая тьма» (А. Ахматова) или «Кому сказать мне, с кем мне поделиться // Той грустной радостью, что я остался жив» (С. Есенин). В поэтике модернизма О. — средство бесконечного ассоциативного расширения смысловых границ слова; намек в О. всегда точнее «правильной» формулировки.

ОЧЕРК — малый эпический жанр, для которого характерны сфокусированность повествования на герое или отдельном явлении, фрагментарность событийного ряда, тяготение к описательности. В основе О. лежат реальные или подающиеся как реальные факты, однако О. всегда допускает творческий вымысел и выраженную субъективность авторской позиции. В русской литературе XX века жанр О. представлен в творчестве М. Пришвина, М. Горького, К. Паустовского.

ПАЛИМПСЕСТ — древняя рукопись, написанная на писчем материале (главным образом пергаменте) после того,

как с него счищен прежний текст. В литературоведении термин используется для характеристики способа взаимодействия современной литературы с традицией. Если новое произведение при отсутствии прямых цитат из классики и очевидных реминисценций тем не менее отчетливо ориентируется на диалог с классической традицией, оно может быть охарактеризовано как П. Старый текст как бы «счищен», но проступает сквозь новый, подсказывая и напоминая о себе. Пример такого метода поэтической работы — некоторые стихотворения Д. Самойлова.

ПЕРЕНОС (анжанбеман) — в стихотворной речи несовпадение синтаксического и ритмического деления: единая синтаксическая конструкция разрывается ритмической паузой и переносится в следующий стих. На фоне «гладких», ритмически уравновешенных стихов П. воспринимается как интонационный сбой, резко выделяющий слова «по обе стороны» паузы. П. — часто используемый прием в поэзии М. Цветаевой, И. Бродского:

От всего человека вам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи.

И. Бродский

ПЕРИФРАЗ — вид тропа, замена прямого названия предмета или явления описательным оборотом (П. строится по тому же принципу, что и загадка: перечисляются существенные «опознавательные» признаки неназываемого предмета). В русской поэзии «серебряного века», особенно в символистской поэзии «таинственных намеков» и «несказуемых истин», П. — один из наиболее часто используемых приемов; в П. находит выражение тенденция к размыванию буквального, «словарного» значения слова, к беспредельной многозначности любого высказывания. Стихотворения-загадки — распространенное явление и в поэзии футуристов:

И лишь светящаяся груша
О тень сломала копы драки,
На ветке лож с цветами плюша
Повисли тягостные фраки.

В. Маяковский

На языке буквальных соответствий приведенный отрывок означает примерно следующее: погасли лампочки, театр заполнился публикой.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ — субъект речи, от лица которого ведется повествование в эпическом произведении. П. —

своего рода посредник между автором и читателем; П. может быть персонажем собственного повествования, ведя повествование от первого лица (личный П.), но может и не присутствовать в тексте «явно», ведя повествование от третьего лица (безличный П.). В литературе XX века на место «всезнающего» П. (т. е. П., которому свойственно абсолютное знание о происходящих событиях и героях) все чаще приходит «ненадежный» П., степень компетентности которого ограничена его субъективным (и зачастую искаженным) взглядом на происходящее.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА (точка зрения) — ракурс изображения событий, персонажей, обстановки в литературном произведении. П. п. определяет соотношение крупного и общего планов, «света» и «тени», степень «проработки» изображения и задает, таким образом, перспективу читательского восприятия отдельных эпизодов и всего произведения в целом. П. п. предполагает наличие субъекта повествования, в соответствии с видением которого выстраивается тот или иной эпизод. Последовательное развертывание и взаимодействие П. п. (точек зрения) формирует композицию повествования. Регулярная смена, смещение и взаимоналожение П. п. — характерное явление для литературы XX века.

ПОСТМОДЕРНИЗМ — термин, используемый для характеристики современной литературной и общекультурной ситуации. П. — сложный комплекс мировоззренческих установок и культурных реакций в эпоху идеологического и эстетического плюрализма. Постмодернистское мышление — и в этом его отличие от прежних мировоззренческих систем — принципиально антииерархично, противостоит идее мировоззренческой цельности, отвергает саму возможность овладения реальностью при помощи единого метода или языка описания (будь то разнообразные стили художественной литературы или языка научного описания мира). Писатели-постмодернисты считают литературу прежде всего фактом языка, поэтому они не скрывают, а, напротив, подчеркивают условность, «литературность» создаваемых ими произведений, сочетают в одном тексте стилистику разных жанров и разных литературных эпох. В современной русской литературе к П. относят творчество А. Битова, Саши Соколова, Д. А. Пригова, Т. Кибирова и др.

ПОЭТИКА — 1) система художественных средств и приемов, специфических для литературы как вида искусства; 2) раздел теории литературы, изучающий структуру художественного произведения и средства его создания.

ПРЕДМЕТНАЯ ДЕТАЛИЗАЦИЯ — совокупность «материальных», «вещественных» подробностей литературного произведения, из которых складывается облик персонажа и среда его обитания. П. д. включает в себя подробности портрета, пейзажа, интерьера, поведения персонажей — особенности жеста, мимики, движения, речи.

РАССКАЗЧИК — персонаж в литературном произведении, которому «доверяется» повествование о других персонажах и событиях. Р. ведет повествование от первого лица и представляет читателю свою (часто отличную от авторской), субъективную версию изображаемых событий. Рассказ Р. строится по законам устной речи.

РЕАЛИЗМ — литературное направление, утвердившееся в русской литературе в начале XIX столетия и прошедшее через весь XX век. Р. предполагает исследование взаимосвязи между характерами и обстоятельствами, показывает формирование характеров под воздействием среды. В начале XX века русский Р. испытывал воздействие противостоявшего ему литературного модернизма. Произошло серьезное обновление эстетики и стилистики Р. В творчестве М. Горького и его последователей утверждалась способность личности преобразовывать социальные обстоятельства. Р. дал великие художественные открытия и продолжает оставаться одним из самых влиятельных литературных направлений.

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ — напоминание (воспоминание) о других литературных произведениях через использование характерных для них образов, мотивов, речевых оборотов, в поэтической речи — ритмико-синтаксических ходов. Как содержательный прием, Р. рассчитана на память и ассоциативное восприятие читателя. Пример Р.:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги.

И. Бродский

РЕФЛЕКСИЯ — анализ собственных чувств, настроений, реакций на мир субъектом художественного текста (автором, рассказчиком, повествователем, лирическим героем). В литературе XX века удельный вес Р. в тексте заметно возрастает, тесня собственно изобразительные и описательные фрагменты. Особый вид Р., часто используемый писателями-модернистами, — размышления о самих законах художественного творчества или комментарии по поводу особенностей построения того произведения, которое предложено читателю (*металитературная Р.*).

РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА — упорядоченное повторение отдельных элементов текста через определенные промежутки. Чередование прослеживается на любом уровне текста: чередуются ударные и безударные слоги (в силлабо-тонической системе стихосложения это чередование жестко упорядочено), «длинные» и «короткие» стихи, мужские и женские рифмы; в эпическом произведении чередуются диалогические и монологические сцены, динамичные (сюжетно-повествовательные) и статичные (описательные) эпизоды. Важнейший фактор Р. о. т. — ритмическая инерция, или предсказуемость следующего элемента текста. Оправдание или опровержение ритмического ожидания всегда воспринимается как выразительный прием.

РОМАНТИЗМ — литературное направление, сформировавшееся в русской литературе в начале XIX века. Основопологающим для Р. является принцип *романтического двоемирия*, предполагающий резкое противопоставление героя, его идеала — окружающему миру. В XX веке революционный пафос преобразования действительности находит образное воплощение в романтических образах-символах («Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике»). Романтическое мироощущение, так же, как и реалистическое, проходит через всю литературную историю XX века.

СИНТАКСИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ — тождественное или сходное построение смежных фрагментов художественного текста (чаще — стихотворных строк или строф):

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.

А. Блок

СКАЗ — 1) способ повествования, ориентированный на воспроизведение живой, устной речи; имитация импровизационного рассказа, рождающегося на глазах у читателя. По отношению к автору и его позиции С. — всегда «чужая» речь, повествовательная маска, за которой нужно увидеть лицо автора. Яркий пример С. — рассказы М. Зощенко 1920-х годов; 2) в фольклоре — жанр устной прозы, повествование о современности или недавнем прошлом, выдержанное в ключе правдоподобия, соответствия «реальным» фактам (например, сказы Бажова).

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ — литературное направление, сформировавшееся в советский период как нормативная художественная система. Идеологически С. р. ориентирован на «изображение действительности в ее революционном развитии»; основополагающие принципы С. р. — народность и партийность литературы. Отличитель-

ные черты литературы С. р. — пафос героической борьбы, утверждение положительного героя — борца и коллективиста, героя действия, а не рефлексии, исторический оптимизм и вера в торжество идеи вопреки трагическим событиям настоящего. Эталонным произведением С. р. принято считать роман М. Горького «Мать».

СТИЛИЗАЦИЯ — преднамеренная имитация чужого стиля. Объектом С. может быть не только индивидуальный стиль того или иного автора, но и обобщенно воспринимаемый стиль литературной эпохи, национальной культуры. В исторической прозе С. выражается чаще всего в использовании архаических особенностей языка. Цель исторической С. — создать колорит эпохи, эффект читательского присутствия в описываемых обстоятельствах.

СЮЖЕТ — ход событий в той последовательности, в которой их излагает автор литературного произведения и воспринимает читатель. В отличие от фавулы, которую можно «восстановить» из С. как «объективную» последовательность событий в их причинно-следственной хронологической связи, С. — художественно упорядоченные события, пропущенные сквозь точку зрения повествователя. В литературе XX века художники часто отступают от последовательного (линейного) повествования, отдавая предпочтение ассоциативным, а не хронологическим связям между событиями (нелинейная организация С.). Примером нелинейной организации повествования могут служить рассказы И. Бунина «Легкое дыхание» и В. Набокова «Весна в Фиальте».

СЮРРЕАЛИЗМ — одно из течений литературного авангардизма, сложившееся в 20-е годы во Франции. С. стремился изгнать из творчества рациональность, сделав ставку на интуитивные озарения художника. Стилевые приметы С. — предпочтение самоценной зрелищности явлений, необъясняемых и необъяснимых, алогизм композиции, обрывистость речи, контрастные сочетания обыденного и чудесного. В русской литературе влияние С. сказалось, например, в творческой практике поэта первой волны эмиграции Б. Поплавского.

ТОНИЧЕСКИЙ СТИХ (акцентный стих) — система стихосложения, основанная на урегулированности числа ударных слогов в стихе при произвольном чередовании безударных. Число ударных слогов в русском Т. с. составляет чаще всего 3—4, количество безударных слогов между ударными может колебаться от 0 до 8. Заметное место Т. с. занимает в творчестве В. Маяковского, М. Цветаевой.

ЦЕНТОН — литературный текст (чаще всего стихотворный), полностью составленный из строк разных литератур-

ных произведений. Художественный эффект Ц. — в контрасте прежних контекстов каждого фрагмента при логической упорядоченности нового целого. Пример Ц.:

По улице ходила большая крокодила.

Выходила — песню заводила:

«В лесу родилась елочка...»

М. Безродный

ЭКСПРЕССИОНИЗМ — одно из течений литературного модернизма, первоначально сформировавшееся в 1910—1920-е годы в Германии. Для Э. характерен сильнейший социально-критический пафос (разоблачение механицизма цивилизации, протест против подавления личности). Современники называли Э. «искусством крика». Стилистика Э. определяется рационализмом конструкций, тяготением к абстрактности, острой эмоциональностью высказываний автора и персонажей, обильным использованием фантастического гротеска. В русской литературе влияние Э. проявилось в творчестве Л. Андреева, в некоторых произведениях Е. Замятина.

ЭЛЛИПСИС — стилистическая фигура: пропуск слова, значение которого легко восстанавливается из контекста. Содержательная функция Э. — в создании эффекта лирической «недоговоренности», нарочитой небрежности, подчеркнутой динамичности речи. Пример Э.:

Зверю — берлога,
Страннику — дорога,
Мертвому — дроги,
Каждому — свое.

М. Цветаева

ЭПОПЕЯ (роман-эпопея) — масштабное эпическое произведение, сочетающее изображение объективно-исторических событий (чаще всего героического характера) и повседневной жизни частного человека. Историческая конкретика и осмысление универсальных закономерностей исторического процесса, массовые сцены — например, реальные сражения — и индивидуальный мир вымышленного персонажа на равных правах представлены в Э. В русской литературе XX века примерами Э. являются «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Литературный процесс 30—50-х годов	3
О. Мандельштам	31
М. Пришвин	56
В. Набоков	84
А. Твардовский	123
А. Платонов	146
М. Шолохов	181
Б. Пастернак	212
Послевоенная поэзия русского зарубежья (И. Елагин, Н. Моршен)	235
Литературный процесс 60-х годов	249
А. Солженицын	278
В. Распутин	296
Ю. Трифонов	308
Ф. Искандер	324
Проза 50—70-х годов о Великой Отечественной войне	341
Художественные поиски и традиции в современ- ной поэзии	365
Авторская песня	423
И. Бродский	437
Современная русская драматургия	455
Современная литературная ситуация	476
Краткий терминологический словарь	497