11
II

В.А. Чалмаев
С.А. Зинин

ЛИТЕРАТУРА







11 КЛАСС

ЛИТЕРАТУРА

В.А. Чалмаев
С.А. Зинин



«Капитан Страны Советов ведет нас от победы к победе!». Плакат. Художник Б.Е. Ефимов. 1933 г.



Знак «Готов к труду и обороне СССР». 1931 г.



«Подвиг разведчика». Киноплакат. 1947 г.



**«На Запад!». Плакат.
Художник В.С. Иванов.
1943 г.**

В.А. Чалмаев
С.А. Зинин

Литература

11 класс

Учебник
для общеобразовательных
учреждений

В двух частях
Часть II

11-е издание

Рекомендовано
Министерством образования и науки
Российской Федерации
(экспертиза РАН и РАО 2007 г.)

Москва
«Русское слово»
2012

УДК 373.167.1:82*11(075.3)
ББК 83.3 (2Рос=Рус)6я72
Ч-16

Концепция историко-литературного курса разработана литературоведом В.А. Чалмаевым. Автор монографических и обзорных глав — В.А. Чалмаев. Разделы «В.В. Маяковский» и «А.Т. Твардовский» написаны В.А. Чалмаевым и доктором педагогических наук С.А. Зининым. Методическая концепция и методический аппарат учебника разработаны С.А. Зининым.

Чалмаев В.А., Зинин С.А.

Ч-16 Литература. 11 класс: учебник для общеобразовательных учреждений: в 2 ч. Ч. 2 / В.А. Чалмаев, С.А. Зинин. — 11-е изд. — М.: ООО «Русское слово — учебник», 2012. — 464 с.

ISBN 978-5-91218-532-8 (ч. 2)
ISBN 978-5-91218-530-4

Учебник для 11 класса содержит развернутую картину развития отечественной литературы в XX столетии. Книга имеет двухуровневую структуру, обеспечивающую изучение предмета на базовом и профильном уровнях.

УДК 373.167.1:82*11(075.3)
ББК 83.3 (2Рос=Рус)6я72

ISBN 978-5-91218-532-8 (ч. 2)
ISBN 978-5-91218-530-4

© В.А. Чалмаев, 2002, 2012
© С.А. Зинин, 2002, 2012
© ООО «Русское слово — учебник», 2002, 2012

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 30—40-Х ГОДОВ

Тридцатые годы... Это десятилетие, полное сурового самоограничения, трудового энтузиазма, высокого лирического напряжения, тревог перед «большой войной», до сих пор остается объектом споров. В них, 30-х годах, есть все — и грандиозный рывок страны от сохи и лаптей, от массовой безграмотности и классовой розни к могучему и монолитному индустриальному государству, и срывы, трагедии перенапряжения, страх в душах, бюрократизация многих сфер жизни. Войны — вначале в далекой Испании, затем прямо на границах СССР на озере Хасан, на Халхин-Голе и на Карельском перешейке, с 1939 года в Европе — лишали всех права на расслабленность, беспечность, на жизнь по принципу «моя хата с краю», требовалась централизация власти и железная дисциплина. Искусство не могло быть дискуссионным клубом: порохом пахло ото всех границ.

Из этого времени доходят до нас кинокадры черно-белой хроники, запечатлевшие работу тысяч землекопов в котлованах Магнитостроя: сплошные тачки, лопаты, люди в фуфайках, тысячи повозок, но удивительно радостные, неугнетенные молодые лица, открытые улыбки. В песнях тех времен звучит «веселое пенье гудка» о могучей стране, которая «идет походкою машины» («Дальневосточная»), о рождении советской авиации и пламенных моторов («все выше, и выше, и выше стремим мы полет наших крыл»), о несокрушимости границ молодого государства, об искренней готовности воинов бить врага.

Не один цемент, железобетон и наступающая грозная броня заполняли кругозор людей 30-х годов. В 30-е годы были созданы и пронзительно лиричные романсы Вадима Козина с несколько старомодной лексикой — «Наш уголок нам никогда не тесен», «Давай пожмем друг другу руки, / И в дальний путь на долгие года», и задорные ритмы джаза молодого одессита Леонида Утесова и его «веселых ребят», и чудесная «Катюша» (М. Исаковского и М. Блантера).

Из этой суровой эпохи вдруг долетают и «У самовара я и моя Маша, / Вприкуску чай пить будем до утра», и томные мелодии латиноамериканской «Рио-Риты», и множество народных, в том числе украинских, песен.

«Песня о Родине» **В.И. Лебедева-Кумача** («Широка страна моя родная») уже в 30-е годы была первым, понятным всем, гимном страны.

Не случайно, что именно в 30-е годы в России возникло такое явление всемирного значения, как полная оптимизма, заботы о новом поколении *литература для детей и юношества*. А поэма «Дядя Степа» (опубликована в журнале «Пионер» в 1935 году) **С.В. Михалкова** выражала мечту многих поколений детей о своей защищенности и о подвиге, о герое-образце, о счастье большого дома — Родины. Огромный рост дяди Степы (да и молодость этого «дяди») был ненавязчивой, охотно принимаемой всеми гиперболой реальной силы и молодости страны. Кто же, как не дядя Степа, может поднять самых маленьких высоко во время парада,

Потому что все должны
Видеть армию страны!

В эти же годы звучали и бодрые песни, адресованные юношеству: «Веселый ветер», «Будь готов!», «Закаляйся!», «Марш веселых ребят», «Москва майская» («Утро красит нежным светом / Стены древнего Кремля»).

Попробуем определить главную особенность этого десятилетия. Вспомним, что в 20-е годы многие поэты на разные лады подчеркивали, что они «революцией мобилизованные и призванные», что они «родом из Революции» и т.п. Многие словно стеснялись быть родом из Ельца или Новочеркасска, Сызрани или Мурома, т.е. России. В 30-е годы миллионы людей, шагнув на строительные площадки новостроек — в степи, в дальневосточной тайге, в горах Кузбасса, — словно заново открыли, рассмотрели всю родную страну, научились любить Россию-родину, ее великую историю и культуру. Таким изумительным открытием самой Волги был кинофильм «Волга-Волга» (1937) Г. Александрова с актрисой Любовью Орловой в главной роли и с песней о Волге («Красавица народная...», текст В.И. Лебедева-Кумача). Родная история была заново переосмыслена в фильме «Петр Первый» (1938) В. Петрова с великими актерами Н. Симоновым, А. Тарасовой, Н. Черкасовым, М. Жаровым, М. Тархановым в главных ролях.

О гранях народной души говорят такие афористичные формулировки песен Лебедева-Кумача, как: «Нам песня строить и жить помогает»; «Как невесту родину мы любим, / Бережем как ласковую мать»; «Ведь мы такими родились на свете, / Что не сдаемся нигде и никогда»; «Ты не бойся ни жары и ни холода, / Закаляйся, как сталь». Такое самочувствие народа помогло сотворению Победы.



Рабочий и колхозница. *Скульптор В.И. Мухина. 1937 г.*

Ярким образом-обобщением созидательного духа эпохи 30-х годов стала, конечно, знаменитая скульптура В.И. Мухиной «Рабочий и колхозница» для советского павильона Всемирной выставки в Париже в 1937 году. Задумайтесь над ее символикой, вовсе не вульгарно-социологической, не производственной: фигуры женщины в русском сарафане с зажатым в руке, отлетающим назад шарфом и рабочего в спецовке с рукой, передающей движение развернутого крыла, — это не тяжелая грузная поступь, а полет, всесокрушающий порыв, легкость, стремительность. В.И. Мухина очень гордилась своей счастливой находкой — шарф передавал движение, встречный ветер, «снимал» даже тяжесть пьедестала, завершал идею движения, полета.

Но не следует упрощать многое в этом времени, забывая о репрессиях 1937 года, о бюрократизации власти, о том жестком идеологическом прессинге, которому подчас подвергались литература и искусство.

В годы репрессий погибли такие известные прозаики 20—30-х годов, как **Артем Веселый**, **Борис Пильняк**, **Исаак Бабель** и др., молодые поэты **Павел Васильев**, **Борис Корнилов**, разделившие печальную участь старших своих наставников **Николая Клюева** и **Сергея Клычкова** и др. Еще страшнее был, пожалуй, массовый надлом в сознании художников. Ольга Берггольц с болью и горечью сказала об этом времени:

Нет, не из книжек наших скудных,
Подобья нищенской сумы,
Узнаете о том, как трудно,
Как невозможно жили мы.

И в духоте бессонных камер,
Все дни и ночи напролет,
Без слез разбитыми губами
Шептали: «Родина... Народ».

В этих условиях многие поэты и писатели обращались к работе в сфере художественного перевода (**Н. Тихонов, Б. Пастернак, Н. Заболоцкий**) или создавали как главное свое творение дневники, опубликованные после смерти (**М.М. Пришвин, А.А. Первенцев** и др.).

Вместе с тем глубочайшие изменения — тематические, концептуальные, нравственные — сказались на всех уровнях литературного процесса 30-х годов. Выделим лишь самые кардинальные:

1) рождение новой *песенно-лирической ситуации*, появление героини, символизирующей величие и лирическую красоту России-родины («Стихи в честь Натальи» Павла Васильева и «Катюша» Михаила Исаковского);

2) приход писателей на рубежи *индустриализации, коллективизации*, в сферы рождения нового человека, нового народа («Поднятая целина» М. Шолохова, «Педагогическая поэма» А. Макаренко, «Как закалялась сталь» Н. Островского);

3) расцвет *исторического романа* (об этом см. «Историзм А.Н. Толстого);

4) новый характер мировосприятия *писателей эмиграции*, новые взаимосвязи, литературные системы «метрополии» и эмиграции.

Особенности лирической поэзии

Связь интимной лирики с социальной сферой, историей всегда носила крайне сложный характер. Каждый поэт имеет особую биографию — биографию переживаний, тревог, радостей. Исторический факт (событие и т.п.), для того чтобы стать фактом биографическим, должен в той или иной форме быть пережит данной личностью. Переживание и есть та новая форма, в которую переходят отношения между историей и личностью: становясь предметом переживания, исторический факт получает биографический смысл. «Переживание есть внутренняя форма биографической структуры», — писал в 1927 году лингвист Г.О. Винокур.

Лирика, отражая особые состояния души, ее волнения, сумятицу чувств, и является своеобразной биографией переживаний не на фоне истории, а в ней самой. Это не игра души с самой собою: биография переживаний — это отражение чувств, радостей, тревог от ударов и порой суровых впечатлений истории. Достаточно вспомнить биографию переживаний М. Цветаевой, А. Ахматовой, поэтов эмиграции в эти годы — для них годы «после России» трагичны, — чтобы оценить огромнейший вклад лирики 30-х годов в сокровищницу чувств. Все меньше поэтов и в России, и в эмиграции веровали, что «Париж — есть те дрожжи, без которых русское тесто не взойдет, а прокиснет».

Задумайтесь о той лавине переживаний, которые терзали сердце Игоря Северянина. Его в эмиграции мучила двойственность собственного отношения к Родине, незнание ее путей в будущее. Он не скрывал этой расколотости души:

Я — русский сам, и что я знаю?
Я падаю. Я в небо рвусь.
Я сам себя не понимаю,
А сам я — вылитая Русь.

(1930)

Но по мере приближения войны, прихода к власти фашизма в Германии, поэт убеждался: единственной силой, противостоящей ему, становится его оставленная Родина. В 1936 году он осознал, как печален отрыв от России:

От гордого чувства, чуть странного,
Бывает так горько подчас:
Россия построена заново
Не нами, другими, без нас.

Уж ладно ли, худо ль построена,
Однако построена все ж:
Сильна ты без нашего воина,
Не наши ты песни поешь...
(Выделено мной. — *В.Ч.*)

Это совсем не голос «трагического паяца» 1910-х годов, а взгляд на многое давно прозревшего патриота.

Не все поэты успевали шагать в ногу со временем. Молчала Анна Ахматова. Практически «безголосыми» в сфере интимной лирики оказались комсомольские, пролетарские поэты. От поэзии А. Ахматовой, М. Цветаевой, от любовной лирики А. Блока, В. Маяковского и даже «надрывной», якобы кабацкой, поэзии чувств С. Есенина они отвернулись. Вполне демонстративно...

В русской поэзии к началу 30-х годов появился совершенно новый тип лирической героини-адресата: соратницы, сподвижницы. Между влюбленным и любимой все чаще возникали — и это многократно повторенный прием в лирике **Ярослава Смелякова** (1913—1972), в его книге «Работа и любовь» (1932), у **Бориса Ручьева** (1913—1973),



Ярослав Смеляков.
Художник В. Горобец. 1933 г.

певца легендарной Магнитки, в цикле «Девушки-подружки» — станок, цех, комсомольское братство, общежитие. И лирика становилась... классово-производственной, «индустриальной». Отчасти исчезало великое схождение темы Родины и темы любви, присущее лирике Блока и Есенина.

Ничего нового, кроме очередного возвращения в пулеметную, огневую стихию 1918–1920 годов, к очередной Жанне д'Арк, многие предложить не могли. В поэзии 30-х годов возникало противоречивое, может быть, взаимодополняющее (но не всегда) соседство весьма различных песен: скажем, **«Песни о Каховке»** (1935) М. Светлова и **«Катюши»** (1938) М. Исаковского. Обе были популярны и часто пелись одними и теми же людьми.

Михаил Аркадьевич Светлов (1903–1964), выходец из Екатеринослава (ныне Днепропетровск), создатель знаменитой песни «Гренада» (1926), стихотворения «Рабфаковка» (1925) о девушке-комсомолке, своего рода Жанне д'Арк, был поэтом-романтиком.

В его «Песне о Каховке» образ России-революции складывается из таких героических подробностей: «Каховка, Каховка — родная винтовка, / Горячая пуля, лети!»; «Гремела атака, и пули свистели, / И ровно строчил пулемет...»; «Сквозь дым улыбались ее голубые глаза...». Это, безусловно, стихия смерти, здесь можно умирать со славой, здесь как бы нет ни дома, ни семьи, но есть «человек с ружьем», есть ветер, есть ночь слепая...

Светлов был в 30-е годы в поэзии переходной фигурой — от романтизации абстрактной мировой революции к осознанию реальной России-родины.

Он готов «землю в Гренаде крестьянам отдать», творит свой подвиг «на скрипках времен», его мечты уносятся в неведомую «дальнюю область, в заоблачный плес». Сам мечтатель — абстрактный юноша «стального поколенья». Такова во многом и героиня «Каховки», правда, она уже вырывается из плена абстракций, из царства всемирной мечты с ее голубыми глазами, с улыбкой («сквозь дым»), с напоминанием о великом даре любви. Это был шаг вперед — к «Катюше» М. Исаковского.

Михаил Васильевич Исаковский (1900–1973) был сыном смоленского крестьянина-бедняка, выпустившим первую свою книгу «Провода в соломе» в 1927 году. В 30-е годы он создаст целую серию песен о женской верности, о власти нежной души, о «простодушной» деревенской любви, не стесняющейся говорить на языке «горожан», газе-



М.А. Светлов



М.В. Исаковский

ты, плаката: «мы сидели на сосне, самовольно срубленной», «ой понравилась ты мне, целиком и полностью»... Среди них — «Любушка» (1935), «Дан приказ: ему — на запад...» (1935), «И кто его знает...» (1938), «Катюша» (1938).

Какой тип лирической героини мы видим в «Катюше» М.В. Исаковского? В песне М. Исаковского Катюша предстает принципиально «безоружной», хрупкой, невоинственной, сельской и даже простодушной («пусть он вспомнит девушку простую, / Пусть услышит, как она поет»). Пейзаж, окружающий ее, тоже традиционный, предельно мирный, не знающий ни «горячих пуль», ни горящей Каховки. Да, она помнит о братстве больших могил, о слепом самопожертвовании, об утопической цели! Но ее любовь, которую она обещает сберечь, — это не любовь к родной винтовке или вечной коммуне, а любовь «здешняя», земная, любовь будущей матери. «Расцветали яблони и груши» — это зеркало расцветающей в любви девичьей души. Безоружная, не знающая походной шинели, боевых дел, Катюша сильна даром верности, силой сопереживания, верой в Родину. При этом Катюша выглядит гораздо устойчивей, нравственно богаче, безусловно патриотичнее, чем все воительницы, все ностальгически воспроизведенные девушки с пулеметами, бомбами и т.п.

После войны появятся песни «Снова замерло все до рассвета...» (1946), «Летят перелетные птицы...» (1948), трагически-суровое стихотворение-реквием, глубоко созвучное «Судьбе человека» М. Шоло-

хова, «Враги сожгли родную хату...» (1945). О ней речь пойдет в разделе о литературе военных лет. К счастью, уже в 30-е годы Исаковский был не одинок в своем движении к новым горизонтам поэзии.

Кто реально создавал в 30-е годы новую лирическую ситуацию?

Тридцатые годы — это и продолжение, и одновременно преодоление 20-х годов, их классово-романтической окрыленности, абсолютизации сабельной стихии.

Лирическая ситуация 30-х годов, особенно после 1936 года, после принятия новой Конституции, определялась явным изменением общественного отношения и к теме Гражданской войны, и к темам государства, семьи, нравственности. Не все понимали, что Россия в это время возвращалась к национальным устоям, к новому пониманию смысла государства, ранее обязанного «отмирать», семьи, призванной ранее смениться бессемейным «общежитьем», наконец, исторического прошлого. В литературном процессе это противоречие проявилось в одновременном продолжении и резком преодолении множества тем, мотивов, связанных, скажем, с Гражданской войной, с трудностями открытия России-родины вместо воспевания по инерции грохочущей пороховой России-революции.

Рождение нового образа лирической героини ощущается и в поэзии **Бориса Корнилова, Павла Васильева, Дмитрия Кедрина**.



Б.П. Корнилов



Д.Б. Кедрин.
Художник К. Радимов. 1957 г.

Павел Николаевич Васильев (1910—1937), родившийся в семье учителя в городе Зайсане на Иртышской линии Сибирского казачьего войска, с юных лет (хотя и не был потомственным казаком) жил впечатлениями от казачьих станиц, тихих степных городков (Павлодара, Зайсана), от степей, откуда со стадами приходили кочевники-казахи. Он до конца своих дней был убежден, что поэзия рождается, как загадочные степные цветы, где-то в таинственных далях, заповедных уголках земли:

У этих цветов
Был неслыханный запах,
Они на губах
Оставляли следы,
Цветы эти, верно,
Стояли на лапах
У черной,
Наполненной страхом воды...

Стихи Павла Васильева, красивого, статного юноши с хищным разрезом зеленоватых глаз, «степного беркута», не очень понятого в московских салонах, редакциях, интересны очень многим. Он вписал, внес на карту русской поэзии казачье русское Семиречье (ныне оно в независимом Казахстане). Теме казачества, его трагической судьбе в Гражданскую войну посвящены поэмы П. Васильева *«Песня о гибели казачьего войска»* (1929—1932) и *«Соляной бунт»* (1933).

Память Павла Васильева перенасыщена говорами, припевками, фольклорными образами казачьих станиц, густого быта этих военно-деревенских общин, их словарем. Такой свадьбы с песнями, танцами, избытком удали, как в поэме «Соляной бунт», не знал ни Серебряный век, ни 20-е годы:

Сапоги за юбкою,
Голубь за голубкою,
Зоб раздув,
Голубь за голубкою,
Сапоги за юбкою,
За ситцевою вьюгою,
Голубь за подругою
Книзу клюв.

Сапоги за юбкою
Напролом,
Голубь за голубкою,
Чертя крылом.
Каблуки — тонки,
На полет легки,
Поднялась на носки —
Все увидела!

Какая энергия в развертывании сложной метонимии: поэтического тропа, когда одно понятие (танцующие, пляшущие парень и девуш-

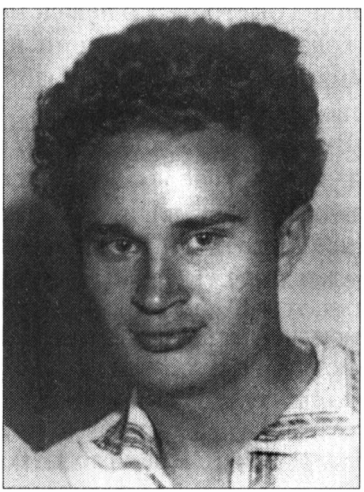
ка) заменяется другими словами («голубь» и «голубка», «сапоги» и «юбка»). Поражает предельная выразительность пылающих красок, яркость всего материального мира, активно наблюдаемого, переживаемого лирическим героем.

Пожалуй, самым значительным произведением, обновляющим всю лирику 30-х годов, были *«Стихи в честь Натальи»* (1934): это шествие Натальи (ее прототип Н.П. Кончаловская, дочь русского художника Петра Кончаловского, внучка В.И. Сурикова), торжество красоты. Эта героиня уже не просто выходит, как Катюша, на берег крутой, а шествует, священнодействует, одухотворяет пространство. Наталья наделена почти рубенсовской красотой, неистощимым природным оптимизмом, величием воскресшей после Смуты России. Эта Наталья пришла «издалека»: из страны Алексея Кольцова, Некрасова («Есть женщины в русских селеньях»), народных песен, минуя целые десятилетия разрушения, унижения красоты:

Я люблю телесный твой избыток,
От бровей широких и сердитых
До ступни, до ноготков люблю,
За ночь обескрылевшие плечи,
Взор и рассудительные речи,
И походку важную твою...



Наталья Кончаловская



Павел Васильев

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

Восславляю светлую Наталью,
Славлю жизнь с улыбкой и печалью,
Убегаю от сомнений прочь,
Славлю все цветы на одеяле,
Долгий стон, короткий сон Натальи,
Восславляю свадебную ночь.

Трагическая участь не миновала Павла Васильева: в 1935 году он был исключен из Союза писателей, а в 1937-м — арестован по сфабрикованному обвинению в антиправительственном заговоре и расстрелян.

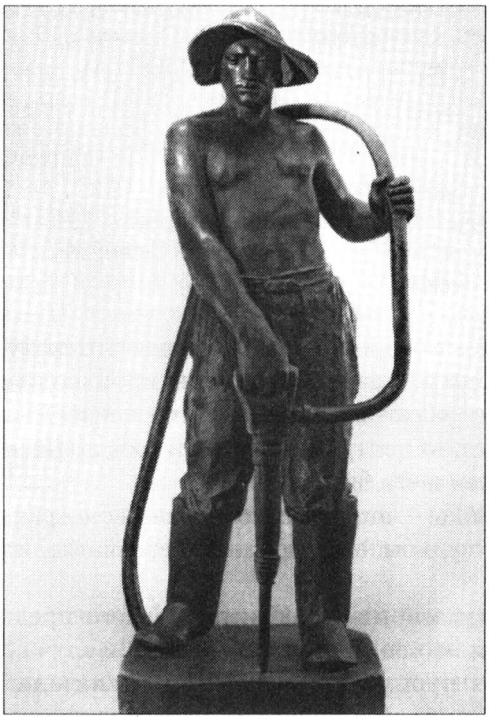
Литература 30-х годов о людях труда, об индустриальной революции

Очеркист Борис Агапов написал в 1930—1933 годах в серии очерков «Машина быстроты» о неведомом еще народу общем счастье ускорения хода времени, создании индустриальной России, о конвейере как «машине быстроты», «фабрике темпов», новом, бескровном этапе революции:

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

*Писатели, давно сложившиеся, пытались увидеть нового человека труда — в котловане, в горячем цеху, в конструкторском бюро, в паровозе, в кабине самолета. Не случайно А. Платонов в 30-е годы в известном смысле «вернулся» — из условных миров «Чевенгура» и «Котлована» в реальность — в прекрасных рассказах «Старый механик», «В прекрасном и яро-

* Здесь и далее выделенные фрагменты текста предназначены для учащихся, изучающих историко-литературный курс на профильном уровне.



Шахтер. Скульптор С. Лебедева. *1937 г.*

стном мире», во «Фро» и в «Бессмертии». Многие писатели 30-х годов искренне торопили время («Время, вперед!» – так назывался роман В. Катаева), воспевали «темпы» (пьеса Н. Погодина «Темп», 1930), самозабвенно посвящали свои дни и ночи «поэмам о топоре» (Н. Погодин), «проводам в соломе» (т.е. электрификации деревни) (первый сборник М. Исаковского 1927 года) и другим весьма прозаическим вещам. При всем этом они не ощущали себя жертвами принудиловки. Эти жизнеощущения, дух державности преобразили и былую «комсомольскую поэзию». «Великий город, непокорный бурям, / Своим трудом построенный навек. / Свой – без церквей, / Без кабаков, / Без тюрем / Без нищих, / Без бандитов, / Без калек», – писал Борис Ручьев о Магнитогорске и его людях.

Время – и это осознавали все – действительно надо было двигать вперед. И совсем не думали писатели и поэты, что они были жертвами некоей «романтической идеологии», перенасыщенной «жаждой подвига», что в них сочеталось и «рабское и повелительное». После 1933 года, после прихода к власти в Германии фашизма, эта грусть о металле имела великий гуманистический смысл.

В короткий период было создано множество произведений как очерко-публицистического плана — «Письма о Днепрострое» (1931) Ф. Гладкова, «Человек и его дело» (1931) М. Козакова (она предваряла его роман «Время плюс время», 1932) и др., так и романов, повестей, среди которых выделялись «Большой конвейер» (1933) Як. Ильина, «Энергия» (1932—1938) Ф. Гладкова, «Соть» (1931) Л. Леонова, наконец, «Гидроцентраль» (1931) М. Шагинян, «Время, вперед!» (1932) В. Катаева, «День второй» (1934) И. Эренбурга, «Человек меняет кожу» (1932—1933) Б. Ясенского, «Танкер «Дербент» (1938) Ю. Крымова.

Если оставить в стороне обязательные в литературе о строительстве заводов, электростанций, каналов производственные пейзажи (а они тоже были захватывающе новыми), неизбежные конфликты человека и техники, то центральной темой всех произведений вновь станет тема «человек и его биография».

Тридцатые годы — это время сотворения биографий, новых героев, новых сюжетов судьбы: этот процесс и запечатлели романы и очерки 30-х годов.

О сложности, многомерности последнего предвоенного десятилетия говорит и эволюция драматургии. Не случайно после своеобразного засилья производственной темы в начале 30-х годов такой большой успех выпал на долю комедии-мистификации «Чужой ребенок» (1933) **В.В. Шкваркина** (1894—1967), шедшей во множестве театров страны, в трех парижских театрах, и лирической мелодрамы **А.Н. Арбузова** (1908—1986) «Таня» (1938).

Алексей Арбузов в молодости работал в передвижных драматических театрах, в частности в «Агитвагоне» (1928—1929). Он рано усвоил смысл актуальной, злободневной пьесы: она улавливает ожидания, превращает зрителя в соавтора, вносящего в театральное действо свои не разрешенные еще проблемы, свои надежды на определенного героя или на освобождающую роль смеха (в комедии). Драматург и великая драматическая актриса Мария Бабанова в роли Тани угадали ожидания зрителей: после «громких» пьес о подвигах, коллективных деяниях, после конвейеров и стройплощадок, исправительных колоний зритель ждал уже пьесы о человеке, обретающем самого себя, свое совсем не стандартное, хрупкое счастье. Сам голос Марии Бабановой, полудетский, трепетно-восторженный, с элементами какого-то шепота, соответствовал образу молодого врача Тани, передавал ее боль из-за смерти ребенка и расцвет ее чувств, поиск радости.

Эти ожидания зрителя и исполнение М. Бабановой роли объективно осуждаемой автором Тани — она вначале отказалась от себя,

от общественной жизни во имя любимого человека — переубедили в итоге и А.Н. Арбузова: в 1947 году он резко смягчил многое в ошибках сердца Тани, усилил привлекательность даже заблуждений героини, словно испытал обаяние красоты и хрупкости. В последующие годы роль Тани, психологически очень емкую, играли актрисы московской и ленинградской сцен — Т. Самойлова, А. Фрейндлих, О. Яковлева.

В дальнейшем Алексей Арбузов — создатель пьес «Годы странствий» (1954), «Иркутская история» (1959) с Юлией Борисовой в главной роли в постановке театра Е. Вахтангова, «Мой бедный Марат» (1965) — окончательно утвердил в русской драматургии тип светлой лирической драмы... Его театр порождал множество сложных вопросов: разве герои не совершают ошибок, не делают плохих дел, не остаются наедине с бедой — своей и чужой? Почему так сложна конечная оценка героев? Создатель пьесы «Таня» отвечал на подобные вопросы так: «Как только я начинал понимать его (героя. — *В.Ч.*), я прощал ему грехи, а прощенный, он переставал быть отрицательным».

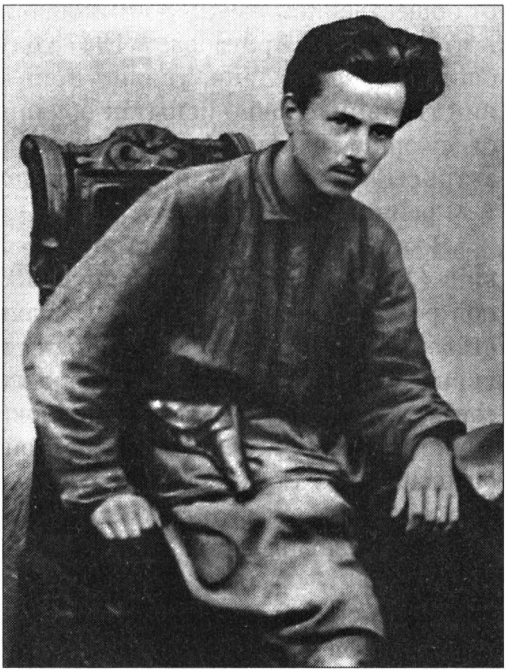
Человеческий и творческий подвиг **Николая Алексеевича Островского (1904—1936)**, создателя романа **«Как закалялась сталь» (1932—1934)**, был также непростым продолжением 20-х годов в утверждении гуманистического смысла революции и ответом на многие запросы 30-х годов как времени предвоенного, полного сверхнапряжения в труде, в воспитании нового человека.

Биография писателя была действительно героической, потрясавшей сознание современников. Он родился 29 сентября 1904 года на Украине. «Сын кухарки. Образование начальное. По первой профессии помощник электромонтера. Работать по найму начал с двенадцати лет», — писал он в автобиографии. В 15 лет Островский вступает в комсомол, а с началом Гражданской войны уходит в кавалерийскую бригаду Котовского, анархиста и своего рода Робин Гуда всех обездоленных Бессарабии, затем в Первую Конную армию. В 1927 году Островский — уже слепым и неподвижным, парализованным — начал главное сражение своей жизни: создание книги о «молодом человеке в революционной стране». Об этом сражении вскоре узнала вся страна.

Николай Островский соединил в романе «Как закалялась сталь» историю и человеческую судьбу. Он показал огромнейшее значение человеческой биографии как сюжетно-событийного стержня всего романа XX века, убедил, что революция не отнимала у человека биографию, якобы делая его частицей, пылинкой масс, а создавала ее.



Николай Островский — ученик церковно-приходской школы. *1913 г.*



Н.А. Островский. *1923 г.*

Роман «Как закалялась сталь» достаточно сложен в сюжетном плане: в первой его части читатель захвачен судьбой рабочего подростка — изгнание из школы, работа на кухне вокзального ресторана, стычки с сытенькими сверстниками вроде Виктора Лещинского, добывание винтовки в 1918 году и освобождение матроса Жухрая; во второй части — психологический процесс, жизнь сознания Корчагина, ослепшего, прикованного к постели. К этому последнему моменту жизни и относятся его знаменитые слова о том, что жизнь надо прожить так, «чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы».

Отметим, что развертывание сюжета, чередование поражений и побед Павла выполнено достаточно искусно, попросту талантливо.

С точки зрения Тони, любимой в юности девушки Павла, увидевшей его на стройке узкоколейки в Боярке в галошах, утопающим в грязи, он, кочегар, так и не пошел «дальше рытья траншей». Но у Павки, у этого пролетарского донкихота, была, оказывается, своя, незримая многим вертикаль восхождения, даже вознесения. Он мог бы ответить многим, кто не видит эту вертикаль, эту сверхзадачу его жизни, словами М. Горького:

Маленькие, нудные людишки
Ходят по земле моей отчизны.
Ходят — и уныло ищут места,
Где бы можно спрятаться от жизни.

В это время уже многие весьма «хорошо» прятались от жизни в кабинетах, в коридорах власти, за парадной фразой, ритуалом служения и т.п. Столь недолгая жизнь Корчагина, как и судьба реального Николая Островского, писавшего роман на грани небытия, на смертном одре, — это именно рождение невиданной личности на почве вполне земного человека.

«Сколько в нем огня и упорства! — думала Тоня. — И он совсем не такой грубиян, как мне казалось...» Этот «огонь» Корчагина весьма сложен по своей природе: в нем есть и свет утопической мечты, и юношеского жизнелюбия, неприятие тусклых людишек, их жалкой серости, будничности бытия...

А ведь даже Андрей Платонов, не терпевший лакировки и искусственной оптимизации истории, в 1937 году напишет о Павке: «Так кто такой был Корчагин-Островский? — Его любили все женщины, которые живут и проходят в романе... Корчагин есть доказательство, что жизнь неугасима...»



Н.А. Островский в своей квартире. Москва, ул. Горького, д. 14. *22 декабря 1936 г.*

И ошибкой (а может быть, жестоким расчетом) являются пышные похвалы, представляющие Корчагина как некоего универсального святого, как монаха-подвижника, который якобы выше партий, идеологий, национальностей и профессий, который становится существом, призванным в мир по велению Бога. Он является якобы тогда, «когда ум усмиряется, когда он начинает служить сердцу — средоточию Бога в нас» (*Ю. Ключников*). Но ведь читатель знает иного Павку! Эпоха революций, грандиозного восхождения миллионов рядовых людей из низовой России к вершинам духовной жизни, к творчеству, — эта эпоха «не отдаст» Павку Корчагина, не она его сбросит с конармейского седла в некую абстрактную высь. Он и в своем седле, в мальчишеских драках, с сердечным горением, близок, нужен читателю именно таким — земным и родным.

Тема коллективизации в литературе

Что такое коллективизация в деревне? Почему она так противоречиво отразилась в прозе и поэзии начала 30-х годов?

Коллективизация, предпосылкой которой был кризис хлебозаготовок зимой 1927/28 года, своего рода «крестьянский бунт», нежелание везти хлеб в государственные закрома по низким ценам, — это способ предельной централизации производства сельхозпродуктов, сосредоточения его в хозяйствах-гигантах. Колхозы были созданы для надежности хлебозаготовок (чтобы обеспечить материальную базу индустриализации). Решено было вместо сотен тысяч мелких клочковатых хозяйств создать тысячи колхозов с общей пашней, едиными фермами, твердым планом по вывозу зерна осенью и т.п. На деле установки на «раскулачивание» и «обобществление» обернулись для крестьянства тяжкими страданиями и жертвами.

Как же отразилось проведение коллективизации в литературе 30-х годов?

«Поднятая целина» (1932—1960) М.А. Шолохова. Михаил Шолохов писал о событиях коллективизации, не просто наблюдая эти события с очень близкого расстояния, но деятельно участвуя в них. Уже в 1929 году он сообщает своему другу в Москве Е.Г. Левицкой о ходе хлебозаготовок: «Жмут на кулака, а середняк уже раздавлен». Он предлагает: «Надо на густые решета взять всех, вплоть до Калинина (М.И. Калинин — «Всесоюзный староста» в те годы. — *В.Ч.*); всех, кто лицемерно по-фарисейски вопит о союзе с середняком и одновременно душит этого середняка». Е.Г. Левицкая нашла способ передать копию этого — а затем и других тре-

вожных писем этих лет Шолохова — И.В. Сталину. По его письмам-сигналам на Дон выезжали комиссии для обуздания ретивых администраторов, завозился хлеб в помощь обобранным крестьянам, вновь разбирались дела репрессированных.

Приведем одно признание Шолохова: «На название («Поднятая целина». — *В. Ч.*) до сей поры смотрю враждебно. Ну что за ужасное название! Ажник самого иногда мутит». Но восстановить первоначальное, отвергнутое и редакцией «Нового мира», и друзьями в Вёшенской — «С потом и кровью» — не смог.

Как сказался сложный, драматичный характер проведения коллективизации в романе «Поднятая целина»?

Есть два сюжета в первой книге романа, появившейся в 1932 году. Конечно, читатель тех лет в первую очередь обращал внимание на первый сюжет, в известном смысле продолжающий тему Гражданской войны:

«По крайнему к степи проулку январским вечером 1930 года въехал в хутор Гремячий Лог верховой...»

Кто он? Сразу укрывший его, спрятавший в глухом углу дома хитрый богатый казак Яков Островнов только для вида, для того, чтобы выждать время, продолжает расспрашивать приезжего, есаула Половцева: «С энтих пор, как в Новороссийском расстрялись с вами, и слу-





Иллюстрации к роману «Поднятая целина»: дед Щукарь, Давыдов.
Художник О.Г. Верейский. 1982 г.

ху об вас не имели. Я так думал, что вы в Турцию с казаками уплыли...» На самом деле он сразу «испуганно озирнулся по сторонам, побледнел», т.е. понял всю меру опасности, тревожности своего нового бытия. Половцев (его прототип реальный есаул Сенин) приехал готовить восстание.

В это же время в хутор едет для проведения сплошной коллективизации, создания колхоза-гиганта Семен Давыдов, слесарь с Путиловского завода. Его настраивают — уже в районном центре — на самые крутые меры, чуждые мягкости: «Уничтожить кулака!»

Собственно говоря, конфликт Половцев — Давыдов активно развивается на протяжении всего повествования. В романе ночью убивают топором Хопрова, вышедшего из подпольной организации Половцева. Островнов уморил собственную старушку-мать, проболтавшуюся в церкви об офицерах, живущих в их доме. Эта линия имеет кульминацию — «бабий бунт» в первой книге, когда Давыдов не отдает бабам ключи от амбаров, и вооруженный бой у дома Островнова: Давыдов по предложению бурного воителя, фанатика революции Нагульнова решил взять офицеров «свеженькими», забрать «ночных гостей живьем». В итоге оба они погибли.

Но этот конфликт явно не охватывает всех персонажей, все другие сюжетные линии. Больше того. Он затухает, обрекая Половцева на роль одинокого фанатика-заговорщика, уже в первой книге: казаки идею восстания не поддерживают... И циничный сообщник Половцева Лятьевский со злой иронией говорит о нем: «Патриот без отечества, полководец без армии... игрочишка без единого злотого в кармане!»

Гораздо драматичнее, сложнее конфликт, уходящий, увы, и в будущее, вызвавший переписку Шолохова и Сталина.

Это конфликт между крестьянской массой и «понукателями», чиновниками всех мастей, службистами, не умевшими разъяснить идею, смысл коллективизации, отличить тех, кто бедняк в силу лени, нерадивости и кто беден от недоступности тракторов, машин, от многих бед, подстерегающих его дом.

В свете этого конфликта мудрого народного мнения о власти и бесчувственной бюрократической верхушки, «погоняющей» и Давыдова, и Нагульнова, и казачью массу, обрел свое истинное значение (и величие) комический характер деда Щукаря. Щукарь — своего рода казачий Швейк. Это редкий случай в истории литературы, когда в разгар острейшей, сугубо политической борьбы в центр повествования выдвигается неоднозначная, смешная, предельно аполитичная фигура с ее россказнями. И даже такой спутник и друг Щукаря, как козел Тимофей, который «утоп в колодце».

Исследователи новейших времен отметили в смеховой стихии романа элементы освобождения человеческого сознания для новых оценок. Смех разряжает напряженную ситуацию, когда закипающий гнев способен вот-вот унизить кого-то из противников. Иногда смех похож на срамословие, на комическое дублирование серьезного.

Щукарь не дежурный враль, не болтун. Он не просто охлаждает пыл схваток, «растаскивает» вцепившихся друг в друга врагов, просветляет фанатичные головы. Он воплощает контроль самой жизни за всем, что эту жизнь часто уродует, деформирует. Щукарь — пародийный дублер своих «темных друзей» (т.е. закадычных, близких) Давыдова и Нагульнова. Едва похвалил его тот же фанатик нищеты Макар Нагульнов за то, что он, Щукарь, ликвидировал весь домашний скот, «чистым пролетарьятом стал», как Щукарь догадывается:

«Может, оно и приятно числиться пролетарьятом, но только всю жизню сидеть на квасу да на пустых щах я не согласный. Бог с ним... с пролетарьятом, а ежели не будут на трудодни давать мясца или, скажем, сала, чтобы щи затолочь, то я к зиме очень даже просто могу протянуть ноги. А тогда какой же мне прок будет от пролетарского звания?»

«Поднятая целина» была завершена и опубликована (в 2 книгах) в 1960 году и стала — в особенности 2-я книга — крайне важным звеном всей «деревенской прозы».



М.А. Шолохов. *1930-е гг.*



А.Т. Твардовский. *1936 г.*

Поэма А.Т. Твардовского «Страна Муравия» (1936) в известном смысле противостояла и грубому разоблачительству в отношении деревни, и явной идеализации, мифологизации качеств русского крестьянина.

Мужик Твардовского — это сочетание практичности и безоглядной фантазии, тоски по особому раю, святому граду Китежу. Страна Муравия фактически слеплена из мужицких мечтаний и легенд. В соответствии с ситуацией скитаний практичного крестьянина Моргунка, героя Твардовского, избавленного от поэтической мечтательности, эта страна сведена к клочку земли, к оазису в виде хутора или отдельной усадьбы. Муравия — это его, Моргунка, идеальная, независимая усадьба, страна для его семьи:

...Стоит на горочке крутой,
Как кустик, хуторок.

Земля в длину и в ширину —
Кругом своя.
Посеешь бубочку одну,
И та — твоя...



Иллюстрация к поэме «Страна Муравия».
Художник Е.О. Бургункер. 1936 г.

И все твое перед тобой,
Ходи себе, поплевывай.
Колодец твой, и ельник твой,
И шишки все еловые...

Сам Моргунок — коренной крестьянин, поэт земли, показан без чрезмерной символики. Поэт не верит во вневременную, вечную нравственность, в некий родник всеобщей чистоты, человечности. В принципе Моргунок и автор вообще не хотят вступать на путь тоскливого абстрактного осмысления судеб деревни, заглядывать в темные тайны и загадки истории, в мифы «Руси уходящей». Поэма Твардовского — это поэма отрезвления, избавления от наваждений, спуск с высот даже чрезвычайно яркой и увлекательной мифологии.

Одновременно с этим в поэме отчетливо проступают трагические реалии эпохи «великого перелома» («Поминаем душ усопших, / Что пошли на Соловки»).

Первый съезд Союза писателей СССР

Съезду предшествовало постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», которым упразднялись многие литературные организации — и прежде всего РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) и создавался единый Союз писателей. Культура выдвигалась на первый план как самый надежный бастион в борьбе против бесовщины фашизма. В это время появилась знаменитая статья М. Горького «С кем вы, мастера культуры?», обращенная к писателям мира, к их разуму и совести: она легла в основу многих решений конгресса писателей в защиту культуры (Париж, 1935), в работе которого среди других участвовал Б.Л. Пастернак.

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

Из всех вариантов определения творческого метода новой литературы, выработанных еще в 20-е годы, — «монументальный» реализм,

«героический», «динамический», «романтический» — съезд выбрал наиболее скромный, близкий эпохе и одновременно связывающий ее с классической эпохой реализма — *социалистический реализм*. Согласно главнейшему требованию этого метода, уточненному Горьким, советский писатель не иллюстратор заданных истин: «это живое лицо, энергичный участник всего того, что творится в стране, он должен быть вездесущим, всепонимающим... титул «инженер человеческих душ» у нас относится к литератору».

На практике же литература и искусство оказались подчинены принципам идеологии и политики, что привело к запретам, на долгие годы устранявшим из духовной жизни народа талантливые произведения.

Б. Пастернак, выступая на съезде, прозорливо подчеркнул огромнейшее значение для поэта связи с народом: «Не отрывайтесь от масс! Не жертвуйте лицом ради положения! При огромном тепле, которым окружает нас народ и государство, слишком велика опасность стать литературным сановником».



Горький и Сталин. *11 октября 1931 г.*

«Равенство дара души и глагола — вот поэт»: Осип Мандельштам в 30-е годы

Акмеизм, возникший в 1910-е годы, утративший после гибели Н.С. Гумилева и ликвидации его детища — «Цеха поэтов» — черты завершенного течения, в неявном, скрытом виде сохранился и заявлял о себе и в 30-е годы. Мы уже говорили о сложном, часто драматичном осмыслении крупнейшими акмеистами Осипом Мандельштамом и Анной Ахматовой революции, новых реальностей эпохи. Эти поэты не разделили судеб эмигрантов, заявили в атмосфере «окаянных дней» о своем стремлении во всем разделить судьбу народа.

Однако сама их связь с Родиной, стремление быть с народом в годину суровых испытаний, как и давний конфликт с «веком-волкодавом», их несогласие «по-волчьи выть» (даже на краю гибели) претерпели (это особенно очевидно в случае с Мандельштамом) серьезнейшие изменения.

Что важно знать о бесспорно крупнейшем поэте Осипе Мандельштаме, взятом в единстве его творчества и трагической в 30-е годы личной судьбы? О языке его поэзии, который он мог назвать так: «Язык пространства, сжатого до точки»?

Игорь Северянин говорил: «Родиться русским — слишком мало, / Им нужно быть, им нужно стать!» **Осип Эмильевич Мандельштам (1891–1938)**, родившийся в Варшаве, в семье еврея, мастера-кожевенника, мелкого торговца, учившегося в юности в талмудической школе и исповедовавшего иудаизм, не имел и этого «мало». Ценой неимоверных трудов юноша Мандельштам, изучавший романскую филологию в Сорбонне, учившийся в Гейдельберге, типичный западник, не просто перешагнул «барьер безъязыкости», глубоко усвоил и русский язык, и традиции русской поэзии (начиная с Державина, Батюшкова, Пушкина), он как равный вошел в круг символистов, акмеистов. В 1913–1916 годах вышла его главная поэтическая книга «Камень». Как истинный акмеист он в противовес символистской поэтике бесплотных умозрительных «настроений» обратился к «камню», к музыке архитектурных ансамблей, готических соборов и православных церквей. Он писал именно под небом державного Петербурга («Адмиралтейство», «Казанский собор» и др.), иронически говорил о своем «ребяческом империализме». О русской речи, русском языке поэт будет всегда говорить с редким восхищением: «Каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость...»



О.М. Вербловская, мать поэта



Э.В. Мандельштам, отец поэта

Для понимания главных мотивов «Камня», других книг поэта — «Tristia» (1922), «Вторая книга» (1923) и их поэтики с неизменной сжатостью, с предельной нагрузкой на эпитет, на метафору, даже на паузу — прочтите два коротких стихотворения: «Заснула чернь. Зияет площадь аркой...» и «На розвальнях, уложенных соломой...».

В первом стихотворении (**«Заснула чернь. Зияет площадь аркой...», 1913**) поэт с замиранием сердца, как перед влекущей бездной, исповедуется перед Россией — империей, ее мощью и суровостью истории, перед каменной громадой Петербурга.

Заснула чернь! Зияет площадь аркой.
Луной облита бронзовая дверь.
Здесь арлекин вздыхал о славе яркой,
И Александра здесь замучил зверь.

Курантов бой и тени государей...
Россия, ты, на камне и крови,
Участвовать в твоей железной каре
Хоть тяжестью меня благослови!
(Выделено мной. — *В.Ч.)*

В 30-е годы подобные моления перед «иконой-Россией», матерью, а порой злой мачехой, прозвучат и в стихотворении о фильме «Чапа-

ев» («Измеряй меня, край, перекраивай...», 1935), и в «Стихах о неизвестном солдате» (1937), где поэт поместит себя в строй воинского призыва, заявит о своей готовности быть «с гурьбой и гуртом» даже под небом «крупных оптовых смертей», новых войн. Финал этого сложного стихотворения («Я рожден... в девяносто одном / Ненадежном году — и столетья / Окружают меня огнем») толковали тенденциозно как перекличку в лагере. Это была ошибка, исправленная благодаря работе текстологов с черновиками.

Чеканность строк порождалась волей к достижению «равенства души и глагола». Мандельштам не терпел поэтов, которые болтливы и беспредметны.

Второе ключевое для Мандельштама стихотворение **«На розвальнях, уложенных соломой...» (1916)** — яркое свидетельство очередного его приближения к глубинной, сокровенной, исторической России. Оно связано с приглашением М. Цветаевой петербуржца Мандельштама в Москву и в Александров.

В этом стихотворении полно и наглядно осуществилось погружение поэта в пучину, в водоворот русской истории, в «колодец русскости» (*И. Ильин*). Сразу — и в петровскую Русь, и во времена убиенного Димитрия, Самозванца, и в эпоху, когда Москва величала себя Третьим Римом.

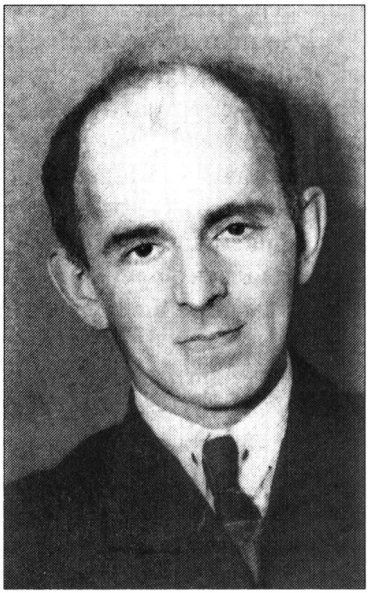
На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Не три свечи горели, а три встречи —
Одну из них сам Бог благословил,
Четвертой не бывать, а Рим далече, —
И никогда он Рима не любил...

Сырая даль от птичьих стай чернела,
И связанные руки затекли;
Царевича везут, немеет страшно тело —
И рыжую солому подожгли.

(1916)



О.Э. Мандельштам. *1923 г.*

Какое удивительное мастерство именно спуска, погружения (но и восхождения!) в разные эпохи, отождествления себя с царевичем (сыном Петра I Алексеем), осознания легенд о Москве, Третьем Риме («а четвертому не бывать!»). И все это совмещено с движением саней через ухабы, с оглядкой и на полотна В.И. Сурикова, на его «снега», «птичьи стаи» и часовни.

Главное музыкальное очарование этого стихотворения — в очень естественной смене звуков в четверостишиях. В первой строфе господствует округлое «о»: «на розвальнях, уложенных соломой», «огромною Москвой». Розвальни спускаются с Воробьевых гор в стихию Москвы, в ее историю, в огромную, как бездна, воронку минувшего. И начинает доминировать антимузыкальное «ы», тяжелое «у»: «Сырая даль от птичьих стай чернела», «и рыжую солому подожгли», «худые мужики и злые бабы»...

Русское, старомосковское не просто приближалось в поэтическом сознании Мандельштама к европейскому, к любимым образам Италии, Франции, к видениям гомеровской «Илиады», к образам Данте, но резко меняло весь состав его души, главные жизненные решения. Возникало сложное состояние раздвоенности, одиночества, отверженности: Мандельштам не принимал обед-

ненного, «одемьяненного» частично языка поэзии 20—30-х годов, не считал, что русское — это синоним упрощенного, «душевного», но неглубокого.

Выделим два суждения, две самохарактеристики поэта 20-х годов, существенные для понимания всей его поэзии и прозы:

«Я чувствую себя должником революции, но приношу ей дары, в которых она пока не нуждается», — признавался поэт в 1928 году. В творчестве Сергея Есенина он выделял одну, но такую характерную строку:

«Есть прекрасный русский стих, который я не устану твердить в московские псиные ночи, от которого как наваждения рассыпается рогатая вечность. Угадайте, друзья, этот стих: он полозьями пишется по снегу, он ключом верещит в замке, он морозом стреляет в комнату:

...Не расстреливал несчастных по темницам.

Вот символ веры, вот поэтический канон настоящего писателя».

В сложном мучительном состоянии искреннего желания сказать свое слово о времени, защитить высокую культуру (и личное достоинство), среди скитаний по стране (в Армении, Крыму, в Ленинграде) Мандельштам создает немало истинных шедевров лирики XX века.

Среди них — и «Ламарк», и чудесное стихотворение о любви «Мастерица виноватых взоров», и «Заблудился я в небе — что делать?» и, конечно, «Воронежские тетради». Его мастерство в обыгрывании звукового сходства слов, в сочетании моментального и монументального, в кратких самохарактеристиках — «и меня срезает время, как срезает твой каблук», «были мы люди, а стали людье», «по губам меня помажет Пустота» — достигает предельного совершенства. Он мог так иронически осмыслить свою ссылку в Воронеже:

Я около Кольцова
Как сокол закольцован —
И нет ко мне гонца,
И дом мой без крыльца.

В другом случае шутливое обыгрывание созвучий принимает трагический характер:

Пусти меня, отдай меня, Воронеж:
Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь,
Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож...

Исследователи поэтики позднего Мандельштама (И. Семенко, Ю. Левин, М. Гаспаров) очень проницательно заметили, что с началом 30-х годов поэт многое в стихах зашифровывает, прячет от «немеющего времени», от «канцелярских птичек», которые пишут и о нем свои «раппортички» (его неологизм, образованный из слов «рапорт» и «РАПП»). Прибежищ для высокой культуры, для своего Слова и «царственного слова» А. Ахматовой, сохранявшей верность в дружбе (она приезжала к поэту в Воронеж), почти нет. Эту мысль еще в 1933 году поэт выразил и в известной **«Эпиграмме»**, послужившей поводом для ссылок:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны...[1]

Истинным шедевром русской лирики XX века стало стихотворение **«За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931, 1935)**.

Чем замечательно это стихотворение-исповедь, самоотчет о своем положении, синтез тревог и надежд?

В стихотворении «За гремучую доблесть грядущих веков...», задуманном в духе «патетического романса», начинавшегося в черновиках со слов «мне на плечи кидается век-волкодав», поэт оставил в стороне все иносказания, всю зашифрованность. Стихотворение в итоге начинается с прямых признаний в своем одиночестве, с оценки собственной обманутости:

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей, —
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.

Среди всяких вариантов, которые вели бы стихотворение к финалу, были и строфы, умножавшие тему утрат, жалоб на лишенья: «Я — трамвайная вишенка страшной поры, / И не знаю, зачем я живу»; «Долго ль прятаться мне от великой муры?».

В окончательном варианте вторая строфа превратилась в грандиозную метафору, в просьбу к веку не умножать серию поражений, обид, мелких унижений, а сразу спрятать где-нибудь в запредельном крае:

[1] В «Эпиграмме» Сталин, «кремлевский горец», был назван «душегубцем и мужикоборцем». Б. Пастернак, в ответ на прочтение Мандельштамом этого стихотворения, сказал: «Это не литературный факт, а акт самоубийства, которого я не одобряю и к которому я не хочу быть причастен».





О.Э. Мандельштам. *Фотография из следственного дела. 1938 г.*
Н.Я. Мандельштам, жена поэта, сохранившая после его ареста рукописи стихотворений. *Конец 1930-х гг.*

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей —
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей...

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе;
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе, —

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

Этот мандельштамовский Енисей оживет в «Реквиеме» Ахматовой, где есть строки «Клубится Енисей, / Звезда полярная сияет». Последняя строфа имела еще один, не менее совершенный, хотя и исчезнувший в окончательном тексте вариант, предвещавший жизненную позицию В. Шаламова, Ю. Домбровского в их противостоянии «веку-волкодаву»:

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И слеза на ресницах как лед,
Потому что не волк я по крови своей
И во мне человек не умрет.

* * *

В эти годы (конец 1920-х — 1940) на первый план для многих истинных художников выступил поиск опоры в прошлом. В ретроспективных оглядках на Петербург («город, мной любимый с детства» для той же Ахматовой или «город, знакомый до слез» для О. Мандельштама), своеобразная «пушкиниана» (серия статей, исследований) той же Анны Ахматовой в 20—30-е годы. Или целая серия работ Осипа Мандельштама и Марины Цветаевой о Пушкине, Владислава Ходасевича о Державине и Пушкине. Эти влечения создал протест против несвободы, разрушения (упрощения) культуры, стремления, как заметил современный ученый Я. Гордин, не просто ощутить его (Пушкина. — *В.Ч.*) близость, но и «условиться, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке».

Эмигрантская «ветвь» русской литературы. Ностальгический реализм И. Бунина и И. Шмелева

Известный русский прозаик **Борис Константинович Зайцев (1881—1972),** друг Бунина, писавший до конца жизни в тургеневско-чеховской манере, в своих мемуарах о «великом исходе» из России писателей, философов после «окаянных дней» в 1917—1920 годах, нарисовал такую картину ее духовно-нравственной эволюции:

«Первое время и вообще в эмиграции, и в литературной ее части очень распространено было чувство: «Все это ненадолго. Скоро вернемся». Но жизнь другое показывала и медленным, тяжелым ходом своим говорила: «Нет, не скоро. И вернее всего, не видеть вам России. Устраивайтесь тут, как хотите. Духа же не угашайте», — последнее добавлялось уже как бы свыше, для укрепления и подбодрения».

Согласитесь, это крайне драматичное духовное состояние. Смиряйтесь с утратой былой Родины, но духа русской культуры, поэзии русского языка не утрачивайте.

В 20-е годы многие писатели-эмигранты как «константинопольской», так и «берлинской» волны (центральные направления исхóда из России) жили еще энергией бурного протеста, даже ненависти к новому

строю в России, жили «плачами» по Родине, заклинаниями. По сути дела, присутствовал пафос размежевания, антагонизма, несовместимости двух литературных потоков, хотя все осознавали, что на уровне языка, образно-стилистической структуры, общей предыстории русская литература едина. И в Москве, и в литературных «гнездах рассеяния» — Париже, Берлине, Белграде, Софии, Харбине.

Считалось, что там, в России, есть Родина — без свободы, здесь, в эмиграции, — свобода без Родины. А потому эмигранты «не в изгнании, а... в послании», т.е. сберегают свободное слово для будущего, несут его как послание потомкам. Об этом говорила З.Н. Гиппиус на собраниях литературного салона «Зеленая лампа» в Париже в конце 20-х годов.

Свой вклад в усиление конфронтации, разъединения единых ветвей русской литературы, в их размежевание вносили и Петр Краснов, бывший атаман Войска Донского, создавший роман-эпопею «От Двуглавого Орла к Красному знамени» (1921–1922), и Марк Алданов (Ландау Марк Александрович), написавший роман «Ключ» (1929) о событиях революции в Петрограде. И конечно, такие именитые беглецы из Петербурга, как Д. Мережковский и З. Гиппиус.

Наиболее мудрые из публицистов-эмигрантов, в частности П.Б. Струве, создавший в 1925 году газету «Возрождение», начинали если не смиряться, то выдвигать любопытный, зовущий к диалогу двух половин культуры лозунг: «Мы учитываем великие сдвиги и крупные изменения, произошедшие в народной жизни. *России нужно возрождение, а не реставрация*. Возрождение... свободное от духа и духов корысти и мести...»

К сожалению, еще очень многие лидеры и писатели желали именно реставрации (в сфере собственности), возврата к старому, были ослеплены ненавистью. Или не выдерживали натиска денежного мешка: ведь почти все печатные органы за рубежом принадлежали эсерам, сподвижникам Керенского, так и не преодолевшим своего антисоветизма.

Иначе вели себя, часто вопреки своему окружению, крупнейшие писатели-реалисты, в числе которых, наряду с И.А. Буниным и И.С. Шмелевым, выделялся **Гайто Газданов** (1903–1971), осетин по национальности, но истинно русский по всему складу дарования, по литературному языку, создатель романов «Вечер у Клэр» (1930), «Ночная дорога» (1939), «Полет» (1939), участник движения Сопротивления в годы войны.

Роман «Жизнь Арсеньева» (1933) И.А. Бунина — свидетельство эпического спокойствия, конечно далеко не полного, то и дело нарушаемого, которое обрел писатель после «Окаянных дней». Бунин словно перенесся в романе памятью из эмиграции и из «окаянных дней»

в совершенно иное «повествовательное время» – в захудалую усадьбу отца в орловско-липецком Подстепье, в редакции провинциальных газет конца XIX века. Он восстановил особое состояние души влюбленного провинциала-поэта. При чтении романа невольно обращаешь внимание на частое, излюбленное употребление слова «помню» (и однокоренных – «вспоминаю», «помнится»): весь роман – поток благодарной памяти России, той памяти, что наводит свой порядок в мире вещей и переживаний. И самое любопытное – память эта равно принадлежит и молодому герою Арсеньеву, и самому автору, взирающему на все путешествия героя по Орловщине, Украине с величайшим пониманием.

В романе бесконечно много внезапных лирических отступлений, раздумий над судьбой героя, его разрушенной любовью: «Ах, эта вечная русская потребность праздника! Как чувственны мы, как жаждем упоения жизнью, – не просто наслаждения, а именно упоения, – как тянет нас к непрестанному хмелю, к запою, как скучны нам будни и планомерный труд!.. Не родственно ли с этим «весельем» и юродство, и бродяжничество, и падение, и самосжигание, и всяческие бунты – и даже та изумительная изобразительность, словесная чувственность, которой так славна русская литература».

Иван Бунин не столь уж подробно освещает саму любовную драму героя. Это не роман одной жизни, не интимная повесть. Но как выразителен в романе образ отца, человека из XIX века, образы провинциалов-купцов, гордящихся тем, что «наш царь в сапогах ходит» (Александр III), как драгоценно для Бунина и вечное странничество (следование словам Христа об оставлении имущества ради праведности).

Сладкая завороженность далью, неистребимое стремление к истине, к правде, мимо дешевых соблазнов определила и стиль ностальгического романа: он весь подчинен раскрытию воли героя к движению, к неизвестному, к новым просторам. Любовная линия не исчерпывает всего богатства переживаний героя и автора.

В чем главная особенность бунинского ностальгического реализма, так полно воплощенная в его романе?

Не только в редчайшей его памяти, обилии типов и характеров былой России. Кто еще мог так отчетливо передать, например, вывоз сухого сена с лугов: «...Всаживать вилы в толстый, сухо-упругий сноп, подхватывать скользкую рукоятку вил коленом и с маху, до боли в животе, вскидывать эту великолепную шуршащую тяжесть, осыпающую тебя острым зерном, на высокий... отовсюду торчащий охвостьем снопов воз...»

Вся русская эмиграция восхищена была тем, что история России предстала в «Жизни Арсеньева» преисполненной вечных и роковых загадок, каких-то порывов, вихрей, пророчеств и предчувствий. Авторское «я», которое на наших глазах осложняется и обогащается, приближается к вечным темам любви, смерти, покоряет читателя острейшим чувством тоски, тревоги за скудость, за ничтожность нашего знания, понимания жизни, космоса природы, своей же души.

Попробуйте ответить на бунинский вопрос, в разных вариантах рассеянный в романе-автобиографии:

«Почему с детства тянет человека даль, ширь, глубина, высота, неизвестное, опасное, то, где можно размахнуться жизнью, даже потерять ее за что-нибудь или за кого-нибудь? Разве это было бы возможно, будь нашей долей только то, что есть, «что Бог дал», — только земля, только одна эта жизнь? Бог, очевидно, дал нам гораздо больше» (гл. VII).

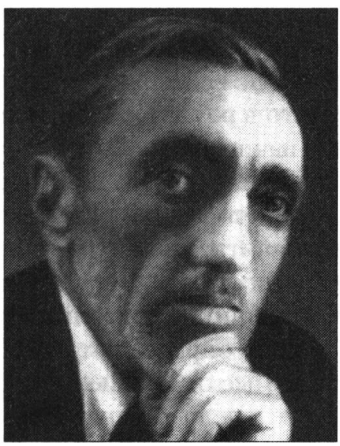
Любовная история в известном смысле растворена, ослаблена в своем драматизме из-за целой серии таких вопросов, говорящих о жажде ума, духа, о редкой восприимчивости героя к связующим нитям между юной душой и предшествующими поколениями.

Иван Сергеевич Шмелев (1873–1950) до создания романов «Богомолье» (1931) и «Лето Господне» (1927–1944) прошел очень трудный духовно-нравственный путь. Коренной москвич, с детства любивший православный, благочестивый уклад «старомосковской» жизни, он даже свадебное путешествие некогда совершил на Валаам и в Троице-Сергиеву лавру.

Шмелев очень рано, еще до революции, выделил православность как коренное свойство души русского человека. Это самобытное начало, по его представлениям, — выше, сложнее, драматичнее, нежели всякая поверхностная «реакционность», «революционность», «прогрессивность» и т.п. После нравоописательной повести «Человек из ресторана» (1911), после трагической книги о Гражданской войне в Крыму «Солнце мертвых» (1920) Шмелев в эмиграции приходит к просветленному православием воспоминанию об ушедшей Руси.



И.А. Бунин. *1925 г.*



И.С. Шмелев. *1930-е гг.*

В романе **«Лето Господне»** Шмелев в полной мере реализует свое стремление: показать людей старой Москвы, преодолевших не только свои заданные социальные роли (купец, приказчик, рабочий), но и все земное, грешное на путях небесных, т.е. целиком в сфере религиозных верований.

Современный философ М.М. Дунаев, автор исследования «Православие и русская литература» (1999), выдвинул для понимания неореализма Шмелева такое понятие, как *духовный реализм*. Чисто бытовой описательный реализм не способен был передать то «великое и величавое российское напряжение», которое выпало России, всю внутреннюю многосложность ее судьбы, драмы человеческой души.

Духовный реализм, а проще говоря, единство земных дорог и небесного пути, заявляет о себе в одном из эпизодов «Лета Господня». Семилетний барчонок Ваня однажды плюнул на дворника Гришу, пустобреха и охальника. Старый плотник Горкин, шмелевский Платон Каратаев, не просто посетовал:

«А вот зачем ты на Гришу намедни заплевался?.. И у него тоже Ангел есть, Григорий Богослов, а ты... За каждым Ангел стоит, как можно... на него плюнул — на Ан-гела плюнул!

На Ангела?! Я это знал, забыл. Я смотрю на образ Архистратига Михаила: весь в серебре, а за ним крылатые воины и копья. Это все Ангелы, и за каждым стоят они».

Шмелев, призывая видеть за каждым человеком его Ангела, обращает взоры читателя к душе человека, к его совести, к способности человека «подправить» свои земные греховные дела волей этого Ангела. Искра Божья, «Господний посев» в человеке, верил он, до конца не истребляются, а вера «мягчит дух».

Усвоив это понимание шмелевского подхода к жизни, к преодолению земного на небесных путях, можно многое открыть в его романах, прежде всего в романе «Лето Господне».

С чего начинается «Лето Господне»? Весь роман — это рассказ Вани, ребенка (или передача им чужих рассказов, бесед, всего потока окружающей его устной речи) о событиях церковного календаря. Писатель ведет читателя от одного праздника к другому: Рождество, Крещенье, Благовещенье, Вербное воскресенье, Пасха, Троицын день, Покров, праздники, связанные с иконами, с тем или иным святым... Они не просто определяют место той или иной главы в романе. Поскольку, по мысли И. Шмелева, путь каждого человека, круговорот его жизни то и дело «поправляет», а нередко и властно исправляет воля свыше, Божий указ, то и в рассказе о людях надо дорожить мгновениями «праздников», «радостей» и «скорбей» (так названы три

части романа). Именно в эти мгновения Богу угодна молитва и особенно чуток слух человека, его сердце. Пути земные пересекаются в праздники с путями небесными.

Ставшая хрестоматийной, почти самостоятельной, глава «Яблочный спас», поражающая удивительной естественностью, «натуральностью» словесных красок, близких к живописи бунинских «Антоновских яблок» (а ведь создавалась эта глава вдали от Родины, от Москвы XIX века!), — это поистине чудо преображения пестрого, многослойного быта в нечто непреходящее, вечное. Все пространство исторической Москвы — активнейший участник праздника жизни, духовно-религиозного обновления человека.

В романе раньше отца главного героя Сергея Ивановича появляется Горкин, праведник, святой человек, живущий в доме родителей героя. Конечно, в романе сообщается и о делах (о сплаве плотов по Москве-реке, о беде — падении отца с норовистой лошади и смерти его), но все движение нравственных чувств определяют слова Горкина: «Делов-то пуды, а она (смерть) туды...»

Что эти странные слова означают? Горкин произнес их тогда, когда отец не отпустил Ваню на богомолье в Троице-Сергиеву лавру. Отец как бы забыл, что превыше всего земного, тем более груды дел, для человека должно быть очищение, приготовление к ответу перед Всевышним. «Делов пуды» порой мешают человеку очиститься от грехов, а смерть внезапно придет, потащит «туды». И некогда будет «пообмыться, обчиститься в баньке духовной».

Шмелев в романах «Лето Господне» и «Богомолье» пишет о земной, бытовой жизни, запечатлевает рассказы героев. И весь путь на богомолье — через Мытищи, поэтичные уголки Подмосковья, трактиры и т.п. и приезд во двор каретника Аксенова в Сергиевом Посаде, где и поселились паломники, описаны весьма зримо. Все переведено в великолепно звучащее русское слово. Горкин не столько показывает ребенку с горы лавру, он лепит образ земли обетованной:

«Дошли мы с тобой до Троицы, соколик... довел Господь. Троица... вон она... вся тут и Троица, округ колокольни-то, за стенами... владение большое, самая лавра-Троица. Во-он, глядь... от колокольни-то в левой руке-то будет, одна главка золотенька... самая Троица тут. Живоначальная, наша... соборик самый, мощи там Преподобного Сергия Радонежского, его соборик. А поправей колокольни, повыше-то соборика, главки сини... Это собор Успенья. А это — Посад, домики-то под лаврой».

Все речевые акты, интонации говорят о жажде праведности, о прямом осмыслении всей жизни через идею богомолья.

* * *

В творчестве других старейших писателей-эмигрантов эти же ностальгические мотивы выразились с неменьшей силой. Так, *Алексей Михайлович Ремизов* после своих «плачей» 1918 года, романа «Взвихренная Русь» (1927) переживет состояние погружения в мир сказок, церковных легенд: он создаст пересказ, например, древнерусской повести «О Петре и Февронии Муромских», книгу-эссе «Образ Николая Чудотворца» (1931), книгу воспоминаний «Подстриженными глазами» (1951). *Борис Константинович Зайцев* в 1935 году посетит Валаамский монастырь (он находился тогда на территории Финляндии) и создаст книгу очерков «Валаам» (1936), продолжив одновременно работу над автобиографической тетралогией «Путешествие Глеба» (1934—1953). В 30—50-е годы он напишет прекрасные беллетризованные биографии «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951), «Чехов» (1954), полные воздушно-акварельных штрихов, тонких «вчувствований» в мир художников, ностальгической тоски.

«Парижская нота» русской поэзии 30-х годов

В конце 20-х — начале 30-х годов в Париже, главном центре, где жили русские эмигранты, заявило о себе необычное поэтическое поколение. Его назовут *поэтами «парижской ноты»*.

Кто они такие? Что предшествовало их рождению, незаметному приходу в поэзию и трудному существованию?

Чаще всего это были вчерашние, недоучившиеся в России студенты, юнкера, солдаты, сражавшиеся за абстрактно понятую «белую идею», обманутые политиканами. Во Франции они вынуждены были жить на заработки грузчиков, служащих бензоколонок, телефонистов, в лучшем случае — шоферов такси. Полубогемный приют — с чтением стихов, дискуссиями, скандалами — они обретали в мелких дешевых кафе бульвара Монпарнас. Эти кафе — «Ротонда», «Селекта», «Наполи», «Ля Болле», «Доминик» и др. — они и заполняли после нелегкой работы, чтобы как-то помочь друг другу, ощутить себя в сфере родного слова. В печати стихи этих «доминиканцев» (по имени кафе) появлялись редко, особенно до возникновения сборников «Числа» (1930—1934), издаваемых Н.А. Оцупом.

В общем-то это была трагедия бесприютной русской культуры. С превеликой горечью писал о них Владислав Ходасевич: «Отчаяние, владеющее душами Монпарнаса... питается и поддерживается оскорблениями и нищетой... За столиками Монпарнаса сидят люди, из которых многие днем не обедали, а вечером затрудняются спросить себе



Б.К. Зайцев



Г.В. Адамович

чашку кофе. На Монпарнасе порой сидят до утра потому, что ночевать негде. Нищета деформирует и само творчество».

Вся «парижская нота» — это условное, неотчетливое единство, почти школа, ориентированная ее лидерами поэтом-акмеистом и критиком Г.В. Адамовичем и поэтом, другом Гумилева, Г.В. Ивановым на любопытнейший вид поэтической техники и эмоциональности. Прежде всего — на искусство поэтической миниатюры, предельно исповедальной, сжатой, нарочито бескрасочной («черно-белой»), не украшенной метафорами, аллитерациями, ассонансами. Это поэзия, как бы лишенная традиционной поэтичности, но не переходящая при этом в прозу. Она звучит на грани... тишины!

Молодые поэты «парижской ноты», глубоко презиравшие промотавшихся политиков, искренне не терпели красивостей, любого лицедейства. Их души изнемогали от бед, от горечи утрат, безнадежности. Им действительно ближе было молчание, «белый изначальный свет», нежели словесные фейерверки. Типичным образцом немногословной лирики в духе «парижской ноты» может быть названо такое короткое стихотворение Раисы Блох:

Принесла случайная молва
Милые, ненужные слова:
Летний сад, Фонтанка и Нева.

Вы, слова залетные, куда?
Здесь шумят чужие города
И чужая плещется вода.

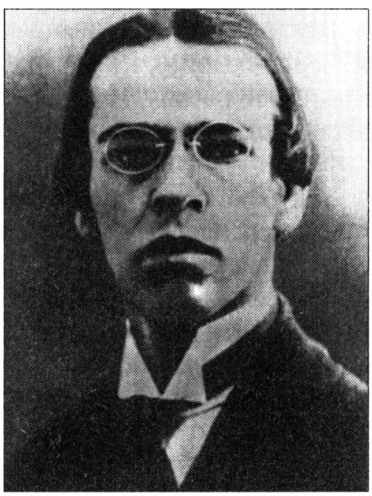
Вас не взять, не спрятать, не прогнать.
Надо жить — не надо вспоминать,
Чтобы больно не было опять.

Не идти ведь по снегу к реке,
Пряча щеки в пензенском платке,
Рукавица в маминой руке.

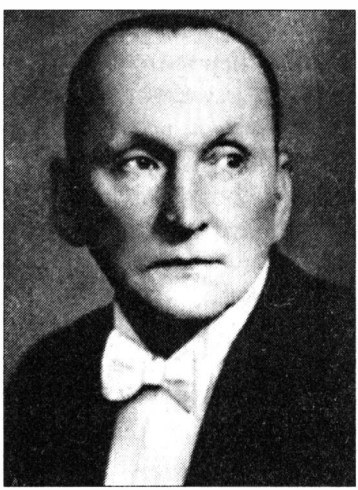
Это было, было и прошло.
Что прошло, то вьюгой замело.
Оттого так пусто и светло.

У этого стихотворения была счастливая судьба: друживший с талантливым поэтом «парижской ноты» Б. Поплавским А.Н. Вертинский услышал его и превратил в популярный романс.

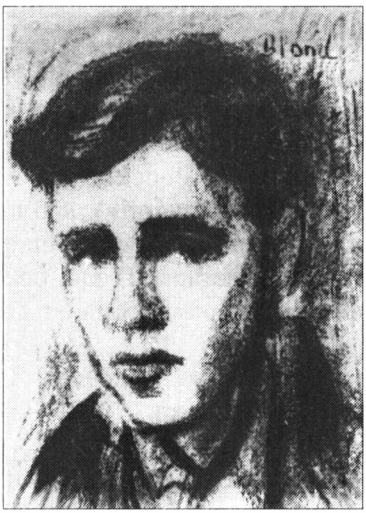
В большинстве же случаев поэзия «парижской ноты» — это вечная недосказанность, фрагментарность, пение... на грани умолчания, дневниковое бормотание. Путь предельного самоограничения, изгнания из стихов даже глаголов движения, жестов, тем более сюжетов отдалил,



В.Ф. Ходасевич



А.Н. Вертинский



Б.Ю. Поплавский.
Художник Б. Блонд



Г.В. Иванов.
Художник Ю. Анненков. 1921 г.

увы, этих поэтов от многих традиций классики. И даже — от поэтической культуры Серебряного века. Таковыми были «Флаги» (1931) Б. Поплавского, «В дыму» (1926) Н. Оцупа, «Эта жизнь» (1932) А. Штейгера, «Приближение» (1934) Л. Червинской, «Наедине» (1938) В. Смоленского, «Тень и тело» (1937) А. Присмановой, «Парижские ночи» (1932) Д. Кнута.

Париж русские поэты «парижской ноты» очень любили. Они помнили и Тургенева, жившего здесь, знали, конечно, строки М. Волошина «В дождь Париж расцветает, словно серая роза...». И надпись по-латыни на гербе Парижа, представляющем собой упрямое суденышко в волнах моря, — «Flugtuat nec mercitur («Гонимый волнами, он не тонет»). Это был символ их жизни.

Самые крупные фигуры этой недолговечной школы, в известной мере самостоятельные, — это **Георгий Иванов** (1894–1958), выехавший из Петрограда после смерти Блока и гибели Гумилева вместе с женой, поэтессой Ириной Одоевцевой (1895–1990), в эмиграции издавший такие книги, как «Петербургские зимы» (1928), «Отплытие на остров Цитеру. Избранные стихи 1916–1936» (1937), «Портрет без сходства» (1950), и, безусловно, поэт-сюрреалист **Борис Поплавский** (1903–1935), выпустивший при жизни книгу стихов «Флаги» (1931). После смерти были опубликованы прозаические книги «Домой с не-

бес», «Аполлон Безобразов» и книги лирики «Снежный час», «В венке из воска», «Дирижабль неизвестного направления».

Поэзия Георгия Иванова, «Орфея эмиграции», — это поэзия «сгоревшего, перегоревшего сердца» (*Г. Адамович*), очень скупая на краски и образы, преисполненная предельного трагизма. Он благоволит лишь по отношению к прошлому, к России («И Россия как белая лира / Над засыпанной снегом судьбой»), к Блоку, к венценосным мученикам, т.е. к царской семье, гибнущей еще до подвала Екатеринбурга («Какие прекрасные лица / И как безнадежно бледны»). Весь остальной мир часто не заслуживает даже плохих слов:

Рассказать обо всех мировых дураках,
Что судьбу человечества держат в руках?
Рассказать обо всех мертвецах-подлецах,
Что уходят в историю в светлых венцах?
Для чего?
Тишина под парижским мостом,
И какое мне дело, что будет потом.



Церковь Успения Пресвятой Богородицы на Русском кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем

Лирика Бориса Поплавского — предмет пристального изучения множества современных литературоведов — отмечена явным влиянием французского *сюрреализма*[1], футуризма. Творчество для него — странствия в «стихии мистических аналогий», стремление выразить хотя бы муку от того, что невозможно выразить:

Этот вечер был чудно тяжел и таинственно душен,
Отступая, заря оставляла огни в вышине,
И большие цветы, разлагаясь на грядках, как души,
Умирая, светились и тяжко дышали во сне.

В конечном счете лидер «парижской ноты» **Георгий Адамович** (1892–1972), признав неизбежность этого затянувшегося эксперимента, самое сокровенное свое стихотворение написал предельно понятным языком. Оно все — о затянувшемся порыве человека, о тоске по Родине, о навязчивой идее возвращения:

Когда мы в Россию вернемся... о, Гамлет восточный, когда? —
Пешком, по размытым дорогам, в стоградусные холода,
Без всяких коней и триумфов, без всяких там кликов, пешком,
Но только наверное знать бы, что вовремя мы добредем...

Историзм Алексея Николаевича Толстого

Алексей Толстой (1882–1945) родился в семье самарского помещика графа Н.А. Толстого и детской писательницы А.Л. Бостром. Детские годы он провел под Самарой, на хуторе Сосновка (они запечатлены в ностальгической повести «Детство Никиты»). В 1901 году Толстой поступил в Петербургский технологический институт. Он учился также в художественном училище. С 1907–1908 годов, когда вышли его книга стихов «Лирика» (1907) и первый рассказ «Старая башня» (1908), Толстой становится заметной фигурой в литературных кругах Петербурга и Москвы. Его предреволюционные повести и романы о чудаках-помещиках, о захудалых имениях — «Заволжье» (1910), «Чудаки» (1911), «Хромой барин» (1912) — были созвучны бунинскому усадебному циклу рассказов и повестей, «Деревне» и «Суходолу». В годы Первой мировой войны Алексей Толстой, военный корреспондент

[1] *Сюрреализм* — букв.: сверхреализм — модернистское течение в искусстве XX в., ориентированное на сферу подсознания как источник образности и на алогизм как метод познания действительности.





Н.А. Толстой – отец писателя. *1900-е гг.*

Мать писателя А.Л. Толстая (урожд. Тургенева, во втором браке Бостром) с сыном Алексеем. *Кон. 1880-х – нач. 1890-х гг.*

либеральной газеты «Русские ведомости», прошел сложный путь от еще неглубоких патриотических восторгов 1914–1915 годов до сомнений в смысле и исходе войны.

В сентябре 1918 года Толстой выехал в Одессу, а оттуда эмигрировал во Францию, затем – в Германию. Здесь он написал повесть «Детство Никиты» (1920–1922), знаменитую повесть о полете красноармейца Гусева на Марс «Аэлита» (1922–1923) и начал первый том будущей трилогии «Хождение по мукам» – роман «Сестры» (1919–1922). В 1923 году Алексей Толстой, не вынеся эмигрантской бездомности, беспочвенности жизни, вернулся в СССР.

В новой России Толстой дописал первый и создал второй и третий тома эпопеи «Хождение по мукам», посвященной судьбам интеллигенции в годы Первой мировой войны и революции. Он вернулся к «петровской» теме, заявленной еще в рассказе «День Петра» (1918), в *историческом романе* «Петр Первый» (1930–1945). Одновременно создавался и сценарий фильма о Петре Первом.

В годы Великой Отечественной войны Толстой помимо публицистических статей создал драматическую трилогию «Иван Грозный» (1941–1943) и серию рассказов о подвигах «Рассказы Ивана Сударева» (1942–1944), к которым был добавлен рассказ «Русский характер» (1944).

*САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА



Сопоставьте содержание рассказа «День Петра» с главами романа «Петр Первый». Какие эпизоды в романе и рассказе перекликаются? Найдите общее и различия в их художественном решении. Что свидетельствует об эволюции «петровской» темы от рассказа к роману?

Роман «Петр Первый» (1930–1945): образ Петра и образ России в их драматичном единстве. Первые главы романа, в которых изображается стрелецкий бунт в Москве, детство Петра, правление царевны Софьи и ее фаворита Голицына, свидетельствуют о резко возросшей пластичности письма Толстого. Это понятие — «словесная пластика» — означает предельное обогащение выразительности слова.

Вот изба Ивана Артемьевича Бровкина и его двор. Из нее выйдут три весьма заметных в романе персонажа, соучастника будущих петровских дел — сам хозяин избы, будущий купец, опора Петра, его сын Алексей Бровкин, петровский офицер, и будущая боярыня Волкова, Санька Бровкина. «Лапти зло визжали по навозному снегу», «вскочили в темные сени вслед за облаком пара и дыма из прокисшей избы»; «Санька соскочила с печи, задом ударила в забухшую дверь» — эти и подобные подробности создают зримый образ уклада деревенской жизни в конце XVII века. Изба Бровкина явно бедна, в ней живет расторопный, смышленый юный народ.

Москва, в которую потом попадает Алешка Бровкин, — это запустевший центр огромной страны, где «кисли столетние сумерки», где «ледяной свет мерцал на куполах». Сам Кремль «чудился мороком (наваждением. — *В. Ч.*) — седой, запретный, вероломный, полный золота».

Москва вобрала в себя и силу, и все пороки — анархическую вольницу стрельцов, неповоротливость, беспечность помпезных бояр, но одновременно и таланты, скрытую, неразвернутую волю России к обновлению. Писатель чуть-чуть заостряет внимание на пороках, лени, на необходимости «дубиной гнать в науку», на превосходстве уютной Голландии (и даже уютной Немецкой слободы!) над Россией. Обращают на себя внимание настойчиво выделяемые приметы запустения, бедности, холода и голода. Подробности отсталости, застоя, даже утрированные, должны были подчеркнуть необходимость дубины, которой молодой Петр начнет погонять Россию.

Алексей Толстой в романе, как и в рассказе «День Петра», развертывает тему «антицарственности», плотничьего начала в Петре. Совсем не царственны его игры с «потешными» полками, строительство земляной

крепости. И боярин из былых времен, приехав в Преображенское, изумляется, увидев Петра не на золоченом стульчике, взирающим на забаву: «А этот что же вытворяет? С холопами, как холоп, как шпынь непотребный, бегает по доскам, бесстыдник, — трубка во рту с мерзким зелием, еже есть табак. Основу шатает».

Петр насмехается над боярами Буйносовыми, превращая их в шутов: «И тюкнул яйцом по темени Романа Борисовича, — желток потек по парику». Он бьет тростью Меньшикова так, что «у того голова только болталась». А сообщник Меньшикова по казнокрадству стоит в это время на коленях.

Положительность Петра не убывает, а возрастает в итоге этих злых реплик, земных, «нецарственных» деяний, даже злых забав, изобретательности в шутках. Все говорит об энергии подвижника — даже злость на нерадивых. Он видит, что хаос, полусон, какой-то обморок — опасны для России.

Несмотря на известную идеализацию Немецкой слободы (как островка Запада, воплощения его порядка, уюта), Петр Первый любил будущую Россию, любил детище свое — Петербург.

К сожалению, главнейшие деяния Петра — и битва под Полтавой, и морские сражения на Балтике — остались за пределами недописанного романа. Но и в существующем пространстве романа заметны важные особенности государственной мысли Петра. Он, например, уже замечает, что его воля не всегда доходит до народа, до тех, в ком он видит свою опору. И потому все же идет под Нарву с отсталой, старой армией: необходим такой злой урок, как поражение в битве, чтобы... выиграть войну! Он сравнивает себя и Карла Двенадцатого: «Тому мальчишке терять нечего, а мне есть чего... Думаешь — под Нарвой начало и конец? Войне начало только... Должны одолеть... А с этим войском не одолеем. Понял ты? Начинать надо с тылу, с обозных телег... Скакать со шпагой — последнее дело...»

Найдите в тексте романа афористические высказывания Петра, характеризующие его как дальновидного, мудрого правителя. В чем заключается особая «энергия» его слова?

При этом он вовсе не застывший монумент, изваяние воли, непреклонности. На протяжении романа Петр сменяет несколько личин: он и командир «потешных» полков, и флотоводец в Переславле-Залесском, и «плотник» в Голландии, и кузнец в Воронеже, и мастер злого веселья, даже глумления над бородатой Русью. Но все активнее закрепляется в сознании образ царя как умного деятеля, чья высокая воля патриота понятна всем. В особенности — всей семье Бровкиных, став-



Иллюстрация к роману «Петр Первый».
Художник Д.А. Шмаринов. 1947 г.

ших опорой царя. Характерно, что именно Алексей Бровкин в своем походе через Север за новобранцами сталкивается с чудовищным фанатизмом обряда самосожжения, темного протеста старца Нектария против Петра-антихриста. Надо идти рядом с Петром — это внутреннее решение объединяет и бояр Ромодановского, Шереметьева, и кузнеца Жемова, и живописца Голикова, и всех Бровкиных. Тем более что царь провозгласил: «Отныне знатностью по годности считать».

И по мере ускорения этого движения Петра в будущее вместе с Россией, с ее волей и мечтой происходит явное умаление, забвение Немецкой слободы и Анны Монс. Она, оказывается, наделена душой кухарки, мечтает об уютной мызе (ферме) где-нибудь в Померании. Не приукрашивая историю и образ Петра с его жестокими забавами, с поражениями, которые расписаны даже ярче, чем победы, Толстой показал, что вся осмысленная история работает как бы по воле Петра, служит его делу, в конечном счете — России молодой.

Мастерство Толстого — исторического романиста. Безусловно, теория жеста, характерообразующего и выявляющего серию состояний любого героя действия, стала важнейшей составляющей всей поэтики «Петра Первого».

Может быть, именно поэтому он остается и самым *читаемым* из его романов, полным «колдовства изобразительности», как заметил современник Толстого писатель Юрий Олеша.

Толстой так дорожил этой наглядностью действий, жестов, трагических и комических, что полушутливо обещал не доводить движение эпохи Петра далее 1709 года, т.е. Полтавской битвы. Потому что постареют, станут «беднее» в действиях, жестах герои: «Не хочется, чтобы люди в нем (романе. — *В. Ч.*) состарились, — что мне с ними, со старыми, делать?»

Весь «Петр Первый» — это стихия не одних жестов, а величественных деяний, грандиозного и закономерного, не случайного сдвига всей России, прорыва к своей новой судьбе. Роман обнаружил в героях свободу в жестах, в ярких (и комичных подчас) поступках — их волю к историческому творчеству. Даже первый бесславный поход Петра на Азов, штурм стен — это серия сплошных деяний, сфера предельной активности. И потому неудача не безрадостна. «Казаки отчаянно *приступали* со стороны реки, но лестницы оказались короткими, турки *валили* со стен камни, *лили* горячую смолу»; «с Черного моря пошли грозовые тучи, — таких гроз еще не видали московские люди: пылающими столбами падали молнии, от грома *дрожала* земля», «воля Петра будто *окаменела*...».

Рассказ Меньшикова о его делах на крепостной стене говорит о какой-то сверхличной энергии и удали: «Ведь страх до чего бешеные... Уж *Ага*-то (командир в турецком лагере. — *В. Ч.*) у меня на шпаге, а *визжит*, проклятый, *как боров*, *зубами за железо хватается*...»

Случай, конечно, играет свою роль, армия Петра отступила, но случай будет побежден. И лестницы для штурма в другой раз не окажутся короткими. Шпага Меньшикова и каменная воля Петра победят все случайности.

Характерно, что две нарочито противопоставленных семьи — бояре Буйносовы и крестьянский род Бровкиных — разделены именно по степени своей активности, воле к деяниям. На всех Буйносовых, кряхтящих от страха, безволия, словно «провисают» их костюмы, наряды, как следствие их пассивности. Бровкины же порождают вокруг себя атмосферу деяний, поступков. По степени исторической активности, а точнее инициативности, оцениваются Петр и не реализовавший себя фаворит Софьи Голицын, лишь предвосхитивший реформы Петра. Ис-



Иллюстрация к роману «Петр Первый».
Художник Д.А. Шмаринов

торический романист не просто наряжает героев в одежды былых веков, окружает их старинными вещами и деталями быта, он «костюмирует» эпоху. Толстой при создании образов мастерски использует деталь в своем романе.

> Французский писатель Луи Арагон очень ярко сказал о смысле детали: «***Деталь*** – это торчащий кончик носа действительности, который художник не может не задеть... Деталь, плод наблюдения, способна захватить художника».

Все детали, подробности эпохи Петра в романе Толстого не спят, как в музее, они охвачены действием, движением времени, освещены так или иначе личностью Петра. При всем их изобилии в нем нет ощущения декоративности, театральности, архивной пыли.



А.Н. Толстой.
Фотография М.С. Наппельбаума

Задумайтесь об использованных Толстым приемах при сопоставлении Петра и фаворита Софьи Голицына. «На французском столике перед ним (Голицыным. — *В. Ч.*) *лежали* свитки и тетради, латинские книги *в пергаменте* и архитектурные *чертежи*. На стенах, *обитых золоченой кожей*, висели парсуны, или — по-новому — портреты, князей Голицыных...» Ореол тишины, покоя, обращенности к помпезному прошлому превращает все порывы Голицына в мечтания, в «чертежи», в историческую маниловщину. И наоборот, даже бои потешных полков юного Петра, штурмы шутейной крепости Прешпург — «*обжигали* морды, *вышибали* глаза, *ломали* кости» — преисполнены действий, предчувствия завтрашнего дня. Сколько глаголов действия включено в фон, в портретную среду Петра!

Правда, не всех современников Толстой убедил в петровской правоте в 30-е годы. В то время, когда писался роман, «дворянская» или «имперская» тематика была не в чести. Тем более не в моде были темы православ-

ной сущности русской культуры. Значимость, центральность героев истории часто выводилась только из их бунтарской позиции, классового протеста по отношению к стандартному «царизму». Живший рядом с А.Н. Толстым в пригороде Ленинграда В.Я. Шишков, начавший писать эпопею из эпохи Екатерины II «Емельян Пугачев», искренне признавался Толстому: «...дьявольски умна Екатерина II, а надо, чтобы Пугачев выглядел умнее ее!» Почему же так именно «надо»? Да потому, что неграмотный бунтарь как бы более прав, прозорлив, он, дескать, двигал историю (предысторию) к золотому веку, к реализованной после Октября 1917 года мечте. А Екатерина II, крепостница, правда добившаяся со своими «орлами» (Потемкиным, Румянцевым, Суворовым, Кутузовым) грандиозного державного возвеличения России, как бы задержала приход этого золотого века... на целое столетие?!

А.Н. Толстой не только отговорил В.Я. Шишкова от идеализации образа народного вождя, он и сам не стал выдвигать на первый план, скажем, клейменого Федьку Умойся Грязью, опустил тему крестьянского восстания Кондратия Булавина (1707–1709).

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. Тридцатые годы — молодость будущего фронтового поколения. Среди каких песен, кинофильмов, дел вырастали будущие защитники Родины, сокрушившие фашизм? Почему так легко, не будучи развлекательной массовой культурой, пелась песня 30-х годов?
2. Какие мотивы в лирике 30-х годов пришли на смену романтике сабельных походов, мотивам жертвенности, антагонизма? Могла ли эта поэзия существовать без лирической героини, воплощения красоты и верности?
3. Какая тематика преобладала в песенном репертуаре Михаила Исаковского?
4. Что позволяет говорить о возрождении есенинских мотивов в лирике Павла Васильева 30-х годов?
5. В чем состояло счастье жизни Павла Корчагина, героя романа Н. Островского «Как закалялась сталь»? Почему нельзя объявлять этого героя аскетом, порабощенным идеей?

*6. Как расстановка сил в образной системе шолоховской «Поднятой целины» отражает ситуацию в деревне периода коллективизации? Какое место среди персонажей занимает дед Щукарь? В каком отношении его речи соотносимы с голосом автора?

7. В чем состояла трагическая сложность позиции Мандельштама в 30-е годы? Как сочетаются в ней независимость мысли, сбережение «ворованного воздуха» свободы и мучительные

поиски контактов с веком, с жизнью? Почему поэт в стихотворении «За гремучую доблесть грядущих веков...» неожиданно просит судьбу: «Уведи меня в ночь, где течет Енисей», «Запихай меня лучше, как шапку, в рукав / Жаркой шубы сибирских степей»?

***8.** Как изменилась позиция И. Бунина и И. Шмелева в 30-е годы? В чем особенности их ностальгического и духовного реализма, их способов создания идеальной России, страны обетованной? С этих позиций сопоставьте «Солнце мертвых» и «Богомолье» И. Шмелева.

9. В чем отличие мечтаний политиканов эмиграции о «реставрации» от надежд идеалистов на «возрождение»?

10. В чем проявился трагический смысл поэзии «парижской ноты»? Почему поколение молодых поэтов 30-х годов, собиравшихся в парижских кафе, называют еще «незамеченным поколением»?

11. Осуществилась ли мечта поэтов эмиграции «в Россию вернуться стихами»?

12. Какую роль играют в изобразительной системе А.Н. Толстого жест, глаголы действия, движения?

13. Царственное и «антицарственное» в облике Петра-строителя. Как эти начала дополняют друг друга, помогают создать образ «вечного работника на троне»?

14. Почему вся Немецкая слобода, уютная Голландия, Лефорт — лишь временный этап на пути Петра к России, к ее все время открываемому им духовно-нравственному богатству?

15. Какие грани личности Петра находят свое отражение в лице сподвижников царя (Меньшиков, Ромодановский, Иван Бровкин)?

16. Какова логика трехчастной композиции романа? Обратите внимание на начало и конец каждой части: какую смысловую нагрузку несут на себе эти части повествования?

17. В чем проявилось новаторство А. Толстого в области языка исторической прозы? Приведите примеры архаизмов, историзмов, пословиц и поговорок, элементов просторечия, варваризмов и т.п. в речи Петра. Как они характеризуют внутренний облик царя-реформатора?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



Песенно-лирическая поэзия.
Жизнеутверждающий пафос.
Индустриальная тема.
Герой-идеал.
«Ностальгический реализм».

«Духовный реализм».
Поэзия «парижской ноты».
Сюрреалистическое письмо.
Историко-биографическая проза.
Историческая деталь.
«Говорящий» жест.
Обобщенный образ эпохи.
Концепция личности в истории.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. История русской литературы XX века (20–90-е годы). М., 1998.
2. *Казак В.* Лексикон русской литературы XX века. М., 1996.
3. *Минералов Ю.* Контуры стиля эпохи: о «массовой песне» // Вопросы литературы. 1991. № 7.
4. К истории партийной политики в области литературы // Вопросы литературы. 1982. № 2.
5. Первый Всесоюзный съезд советских писателей (1934). Стенографический отчет, 1934.
6. *Чернова И.И.* Так это было на земле (Тема коллективизации в советской литературе 30–80-х гг.) // Литература в школе. 1991. № 6; 1992. № 1.
7. Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990.
8. *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М., 1989.
9. Русская Атлантида. Поэзия русской эмиграции. Младшие поколения первой волны. М., 1998.
10. А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования. М., 2002.
11. *Алпатов А.* Алексей Толстой – мастер исторического романа. М., 1958.
12. *Кормилов С.* А.Н. Толстой // Русская литература XX века. М., 1996.
13. *Крюкова А.* Алексей Николаевич Толстой. М., 1989.



МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ **ШОЛОХОВ**

1905—1984

Вёшенская — перекресток казачьей истории, колыбель души и эпического таланта Шолохова

Михаил Александрович Шолохов родился 11 (24) мая 1905 года на хуторе Кружилин Донецкого округа Области Войска Донского. Это был один из хуторов (т.е. небольших казачьих сел), относившихся к станице Вёшенской как административному центру. В Вёшенской Шолохов не только учился (в гимназии). Сюда он вернулся в 1925 году после скитаний в Москве, разрыва с чуждой ему безнациональной литературной и языковой средой комсомольско-пролетарских поэтов.

В Вёшенской великий писатель прожил до 1984 года, создав здесь же не превзойденный никем в XX веке роман «Тихий Дон», удостоенный в 1941 году Сталинской премии 1-й степени, а в 1965 году — Нобелевской премии.

В Вёшенской, «Вёшках», как часто говорят герои Шолохова, писатель умер 21 февраля 1984 года и здесь же, у своего дома, на крутом берегу Дона, был похоронен.

Вёшенская — это *малая родина* писателя. Свое отношение к России Шолохов мерил жизнью родной станицы.

Шолохов вовсе не романтизирует Вёшенскую, Дон, он часто пишет о них буднично-спокойно: «На пологом песчаном левобережье, над Доном, лежит станица Вёшенская, старейшая из верховых донских станиц... Вехой была когда-то (при Петре I. — *В. Ч.*) по большому водному пути Воронеж — Азов. Против станицы выгибается Дон кобаржиной татарского сагайдака, будто заворачивает вправо, и возле хутора Базки вновь величаво прямится, несет зеленоватые, просвечивающие голубизной воды мимо меловых отрогов правобережных гор».

Еще более сдержанно скажет Шолохов о всей зрительно-акустической вёшенской среде своего многолетнего обитания в другом слу-

чае: «Вёшенская — вся в засыпи желтопесков. Невеселая, плешивая, без садов станица». Неоглядные дали, желтоватые плесы, само течение реки неизменно давали Шолохову разбег, простор для движения мысли во всех направлениях.

Веками донская земля была пристанищем вольнолюбивых и дерзких натур. «С Дону выдачи нет», — заявляли казаки даже Москве, требовавшей на суд беглецов, смутьянов.

«Представьте себе край, где за несколько копеек вы купите животрепещущую стерлядь и дорого заплатите за фабричную вещь; где в иных местах женщины пашут и косят, а в других, как бы подражая своим восточным прабабушкам, считают за труд заниматься даже самыми легкими работами; где на полудиком коне мчится с арканом в руке полудикий калмык и тут же встречается модный экипаж на лежачих рессорах, где простой земледелец расскажет вам о Париже, Берлине и Варшаве, о гранитных утесах Финляндии... И о чем не расскажут вам старые донцы, изъездившие на своих лошадях Европу вдоль и поперек?.. Здесь люди часто от плуга переходят к занятию значительных воинских должностей, а оставив службу, как герои отдаленной древности, нередко снова принимаются за плуг» — так писал один из летописцев Области Войска Донского о большом, не разоренном еще русской смутой XX века, «Доме» Шолохова.

Жизненный путь Шолохова

Долгие годы в биографию Шолохова, одного из самых трагичных художников XX века, вносилось множество поправок, рассчитанных на эпическую величавость, на формирование образа идеального народного летописца, живущего благополучно, конечно, «ради народа и среди народа». Он и народный депутат, и академик, и лауреат множества премий. Все это «оказенило», опустошило настоящее богатство трагической биографии великого художника.

В действительности очень непростым было положение будущего писателя в родной семье. Вплоть до 1913 года он носил фамилию Кузнецов и его дразнили «нахаленком» (как в рассказе «Нахаленок», 1925). Его мать, дважды выходившая замуж, едва ли была счастлива в этих браках...

В годы Первой мировой войны, революций, Гражданской войны Михаил Шолохов, считавшийся «иногородним», «сыном мещанина», успел окончить четыре класса гимназии (сначала в Богучаре, затем в Вёшенской). В марте 1919 года он, все время живший на территории, занятой белыми, наблюдавший события братоубийственной





Михаил Шолохов (справа), ученик первого класса мужской гимназии

Шолохов с родителями

войны из стана белых, пережил и трагические события Верхне-Донского восстания казаков против политики Л.Д. Троцкого по расказачиванию. В дальнейшем будущий писатель — учитель по ликвидации неграмотности среди взрослого населения в хуторе Латышевом, продработник («комиссар по хлебу»), сочинитель легких агитпьес для народного театра в станице Каргинской.

Существует легенда о том, что его чуть не расстреляли махновцы, но сам батька Нестор Махно пощадил 15-летнего подростка. Шолохов сочувствовал бедам казаков: при проведении продразверстки в 1921—1922 годах, превышая свои полномочия, он оставлял часть зерна у хозяев. И едва не был расстрелян за это ростовскими чекистами.

Первая поездка в Москву осенью 1922 года — с целью поступления на рабфак — окончилась безрезультатно: комсомольцем Шолохов не был, путевки от райкома не имел, а потому оказался в нэповской Москве на положении чернорабочего. В партию Шолохов вступил лишь в 1932 году, будучи уже автором «Тихого Дона» (три книги). Правда, один результат от поездки был: с 1923 года Шолохов стал посещать литературные вечера и семинары группы «Молодая гвардия» на Покровке, где познакомился с А. Веселым (Кочкуровым), Ю. Либединским, М. Светловым, М. Колосовым и В. Кудашевым. Последнее имя — В.М. Кудашев — следует запомнить. Василий Кудашев, заведующий



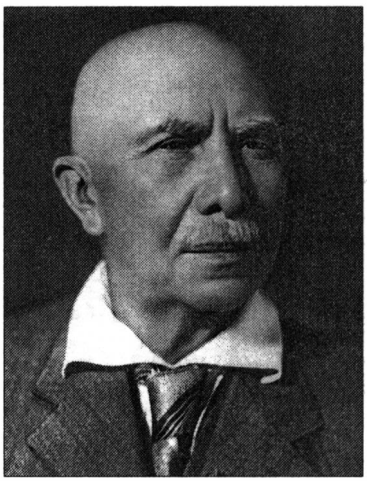
Хутор Кружилин. Дом, в котором родился М.А. Шолохов

отделом «Журнала крестьянской молодежи», не только помог опубликовать первые рассказы Шолохова «Родинка», «Продкомиссар», «Пастух», «Жеребенок», «Лазоревая степь» и др., но и сберег в своей семье бесценную рукопись «Тихого Дона».

В 1926 году в издательстве «Новая Москва» вышли две первые книги Шолохова «Донские рассказы» и «Лазоревая степь» о гиперболизированно-резком классовом размежевании на Дону, о войне отцов и детей, смертельной вражде братьев, оказавшихся в разных лагерях. Шолохов был хорошо принят и земляком, автором «Железного потока» (1925) А.С. Серафимовичем, и собратьями по группе «Молодая гвардия»... Но в Москве Шолохов не остался, а вернулся на Дон, так как с 11 января 1924 года он был уже женат на Марии Петровне Громославской, дочери станичного атамана. Возвращение было обусловлено также отсутствием квартиры в Москве, дороговизной московской жизни.

Да и мог ли быть создан роман, полный мучительной любви к такому герою, поистине «казачьему Гамлету», как Григорий Мелехов, с такой любовью к Дону, России, в литературной среде, где за доблесть считалось громкое изобличение реальных и надуманных пороков России, ее исторического прошлого?

Осенью 1927 года Шолохов привез в Москву рукописи первой и второй книг «Тихого Дона» и отдал их в редакцию журнала



А.С. Серафимович



В.М. Кудашев и М.А. Шолохов. *1920-е гг.*

«Октябрь». Сохранилось свидетельство об этом Василия Кудашева: «У меня сейчас живет Шолохов. Он написал очень значительную вещь»... Видимо, В.М. Кудашев и скромные сотрудники «Журнала крестьянской молодежи» — они же первые слушатели шолоховских чтений романа — помогли писателю материально: на время перепечатки, доработки, прохождения романа его, видимо, оформили на временную работу в журнал. В это же время почетным редактором журнала «Октябрь» назначают А.С. Серафимовича. Он сменил поэта Г. Санникова, ставшего скоро одним из резких критиков «Тихого Дона». Серафимович снял из номеров «Октября» целый ряд материалов, включая главы своего же романа «Борьба», и опубликовал в январе — апреле 1928 года первую книгу «Тихого Дона», а в мае — октябре — вторую.

К сожалению, продолжения «Тихого Дона», хотя вскоре готова была и третья книга о Верхне-Донском восстании, читатели «Октября» не получили. Множество писателей, людей невысокого морального уровня, подняли истеричный крик: «Тихий Дон» течет... не туда, в нем идеализируется сытая жизнь казачества. Автор не спешит перековать Григория Мелехова... в большевика» и т. п. Раздавались клеветнические обвинения в плагиате (которые, кстати, возобновились после смерти писателя).

Шолохов обратился за помощью к М. Горькому, который помог организовать встречу с И.В. Сталиным. Беседа вначале не предвещала ничего хорошего:

«— А вот некоторым кажется, что третий том «Тихого Дона» доставит много удовольствия белогвардейским эмигрантам. Что вы об этом скажете?

Шолохов ответил:

— Хорошее для белых удовольствие. Я показываю в романе полный разгром белогвардейщины на Дону и Кубани.

Помолчав, подумав, раскурив трубку, Сталин ответил:

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

В январе 1932 года третья книга «Тихого Дона» была опубликована. Одновременно с ней появилась и первая книга романа «Поднятая целина» (первоначальное название «С потом и кровью»).

Однако все эти успехи не оградили Шолохова от множества новых тревог и смертельных опасностей. Он вмешался в ход коллективизации на Дону, имевший часто катастрофические последствия для середняка, для всего населения, породивший репрессии против честных руководителей со стороны иных неистовых ревнителей. Шолохов пишет несколько тревожных писем И.В. Сталину, добивается его помощи в освобождении своих друзей из Вёшенского райкома. Он сам был спасен от опасной провокации — ареста и «случайного» убийства, — честным чекистом И. Погореловым.

В послевоенные годы Шолохов публикует рассказ «Судьба человека» (1957), ставший основой прекрасного фильма с Сергеем Бондарчуком в главной роли, и восстанавливает (пишет «заново и по-новому») утраченную вместе со всем архивом писателя в Вёшенской вторую книгу «Поднятой целины» (с 1951 по 1960).

Рукопись романа «Они сражались за Родину» постигла, увы, трагическая участь. После встреч с генералом Лукиным, попавшим в плен в 1941 году под Вязьмой, изучения новых материалов Шолохов, видимо, увидел, что строить дальше роман на старом фундаменте, лишь прибавляя нечто новое, невозможно. Рукопись была сожжена незадолго до смерти писателя, последовавшей 21 февраля 1984 года.

*«Донские рассказы» (1926) — новеллистический пролог «Тихого Дона»

Молодой Шолохов в «Донских рассказах» еще только приближался к глубокому осмыслению извечных закономерностей народной жизни.

Молодой прозаик, вероятно, не знал ответа на вопрос, почему те или иные жизненные ситуации завершались или отцеубийством

(«Бахчевник»), или сыноубийством («Родинка»), или смертельной борьбой между братьями («Коловерть»). Есть в «Донских рассказах» кровавый отблеск неистовых классовых битв, отблеск не суда, а самосуда над всем, что не «слушается» революции:

«Я — человек прямой, у меня без дуростев, я хлеб с нахрапом качал. Приду со своими ангелами к казаку, какой побогаче, и сначала его ультиматой: «Хлеб!» — «Нету». — «Как нету?» — «Никак, говорит, гадюка, нету». Ну я ему, конечно, без жалостев маузер в пупок воткну и говорю малокровным голосом: «Десять пулев в самостреле, десять раз убью, десять раз закопаю и обратно наружу вырою! Везешь?» («О Донпродкоме и злоключениях заместителя Донпродкома товарища Птицына»).

Но уже и тогда Шолохова не устраивали целиком такие трафареты для оправдания убийств или для обоснования добрых поступков, которые мелькают в «Донских рассказах»:

«Петька Кремнев сказал как-то: Махно — буржуйский наемник» («Путь-дороженька»);

«А теперь мы тебя вылечили, пускай твое сердце еще постучит — на пользу рабоче-крестьянской власти» («Алешкино сердце»);

«Я матерно их агитировал, и все со мной согласились, что Советская власть есть мать наша кормилица и за ейный подол должны мы все категорически держаться» («Председатель Реввоенсовета Республики»).

Правда, в самой свободе имитации, сгущения этих угроз, всей митинговой фразеологии террора уже чувствуется свобода Шолохова: «зверствуете по причине нашей несознательности», «получится напа-



М.А. Шолохов. *1925 г.*



Обложка сборника. *1925 г.*

дение белых гидров»; «думаешь, я не вижу, как ты нюхаешься с мужиками»; «показательный суд устроим и шлепнем» (т.е. расстреляем. — *В. Ч.*)... Он не сливается с героями.

Литература тех лет изобилует подобными фразами. Пожалуй, наиболее интересным в этом плане был прозаик Артем Веселый. По воле того времени, чтобы быть вполне революционным, он, сын волжского крючника (т.е. грузчика) Кочкурова, пулеметчик на фронтах Гражданской войны, стал Артемом Веселым (изменив и свое имя Николай). Страсть романтизировать, взвинчивать события, укрупнять, а скорее хаотизировать их заставила его, первого грамотного в своем роду, давать такие названия своим произведениям о Гражданской войне: «Разрыв-трава» (1921), «Реки огненные» (1923) и, наконец, «Россия, кровью умытая» (1927—1932).

В своих повестях и романах он и форму повествования делал «революционной»: вместо частей — «крылья», вместо глав — «залпы», вместо предложений — «рубленая», отрывистая речь.

Невелик был опыт Шолохова-продотрядника, свидетеля террора, стихийных убийств, но он в «Донских рассказах» уже задумался: а можно ли так легко, «романтично» писать о расстрелах, о противоборстве в семьях, о конфликтах кровно близких людей? Можно ли вообще без содрогания употреблять такие формулы, как «Россия, кровью умытая»?

Язык Шолохова сопротивляется схематичному, шаблонному оправданию однообразного, на все случаи жизни, насилия. Шолохов еще повторял многое, что было запечатлено в прозе 20-х годов, фразеологизмы документов, плакатов, но он уже шел к иному, многомерному взгляду на события и людей, к духовным скитаниям «казачьего Гамлета» Григория Мелехова. Шолохов и в «Донских рассказах» пробует, с оговорками правда, отстоять приоритет самой жизни, ее ценность, независимо от того, в чьем лагере родился сегодняшний младенец.

Опыт анализа рассказа «Родинка»: рождение эпической новеллы. Рассказ «Родинка», опубликованный 14 декабря 1924 года, по праву может считаться сжатым, предельно сконцентрированным прологом (и эпиграфом) ко всему циклу «Донских рассказов». Если вся Гражданская война — это пространство «плотно обступивших экстремальных ситуаций», когда «жизнь врага теряет святость» (С.Г. Семенова), то в «Родинке» это страшное пространство особенно сгущено, собрано в фокус, раскрыто в сюжете *трагического неузнавания*. Рассказ — «язык пространства, сжатого до точки» (*О. Мандельштам*).

«Родинка», по существу, имеет два сюжета. Внешний, эмпирический, взятый из сферы классовой борьбы, и внутренний, раскрывающий путь героев к трагическому неузнаванию и запоздалому опознанию отцом (по родинке на левой ноге) сына в убитом «классовом враге», к пониманию того, что «выборочное классовое братство», размежевание по избранной политической вере не побеждает родства по семье, по крови.

Внешний сюжет складывается сравнительно легко, конфликтующие стороны в нем явно управляемы автором. Вот характеристика молодого Николая Кошевого, командира Красного эскадрона: «Кошевой Николай... Землероб. Член РКСМ» (т.е. комсомолец. — *В. Ч.*). Антипод Кошевого, атаман белой банды, имеет во внешнем сюжете свою, еще более краткую анкету: «Семь лет не видал атаман родных куреней. Плен германский, *потом Врангель*, в солнце расплавленный Константинополь (т.е. исход белых армий из Новороссийска или Севастополя в Турцию. — *В. Ч.*)... и — банда». Как добавление к этой анкете звучат какие-то невыразительные общие слова о банде, новом товариществе, родстве, но не по крови, не по семье: «Отъявленный народ в банде, служивский, бывалый... полсотни казаков донских и кубанских, *властью Советской недовольных*». Маловато, конечно, сведений. Бегло намечена и канва развертывания этого внешнего сюжета, просто обязанного разрешиться боем, схваткой, смертоубийством: «Так и уходят по-волчьи, а за ними эскадрон Николки Кошевого следы топчет». Долго продолжаться эта маета не могла.

Отправной точкой в развитии внутреннего сюжета является, конечно, первое воспоминание того же Николки о детстве, об отце и былом родном доме. И хотя Шолохов не объясняет еще смысл названия «Родинка», походя сообщает, что у Николки, как и у отца, родинка на левой ноге величиной с голубиное яйцо, но легко догадаться: а ведь «родинка» — это многозначительное слово, *однокоренное* со многими иными, святыми словами — «род», «Родина», «народ», «родители»... Шолохову очень дорога мысль о близости людей по роду, по России, и он осторожно, в условиях 20-х годов, вводит тему родства сына и отца. Раскрытием этой темы является (в противовес сухой анкете) воспоминание Николки:

«Помнит будто в полусне, когда ему было лет пять-шесть, сажал его отец на коня своего служивского.

— За гриву держись, сынок! — кричал он, а мать из дверей стряпки улыбалась...»

Конечно, в силу тогдашних предписаний и догм, это светлое воспоминание (в полусне) «отдано» только Николке. Но разве можно отнять его, это достояние, у отца? Разве он только «набедивший волк», а

не трагически исковерканный человек? Колыбель рода, казачий курень, двор и улыбающаяся мать (и жена) — это общее нравственное достояние и сына и отца, узнаваемое в полусне, сквозь частокол догм. Оно вечно, как бы ни разрушало его политизированное сознание героев.

«Божись, что ты не за красных стоишь... Да ты не крестись, а землю ешь!..» — приказывает атаман мельнику Лукичу. За этим поверхностным, наносным он пытается скрыть что-то важное в душе. Но «внутренний сюжет» неумолимо напоминает о себе, вырывается из подсознания, доносит мысль автора: не накопления злодейств ищет атаман, не волк он, а человек, идущий к дому, к сыну.

«...На стременах привстает, степь глазами излапывает, версты считает до голубенькой каемки лесов, протянутой по ту сторону Дона. <...> Боль, чудна́я и непонятная, точит изнутри, тошнотой наливает мускулы, и чувствует атаман: не забыть ее и не залить лихоманку никаким самогоном. А пьет — дня трезвым не бывает — потому, что пахуче и сладко цветет жито в степях донских, опрокинутых под солнцем жадной черноземной утробой...»

Соответственно этим двум сюжетам рассказ обретает две концовки. Одна из них — гибель Николки от рук налетевшего коршуном атамана. Правда, и сам Николка в рамках этой концовки выглядит тоже коршуном: атаман «издалека увидел молодое безусое лицо, злобой перекошенное». Оба героя — сходные компоненты недолговечного и ужасного «политического пейзажа». И продолжение этой концовки, максимально приближающее отца к трагедии неузнавания: решение атамана снять хромовые сапоги с убитого... Может быть, рассказ мог быть вообще закончен на этом последнем «волчьем» деянии, на ноте ожесточения и злобы?

Но тогда не было бы высокой ноты очищения, покаяния, вопроса к судьбе, к истории! Не было бы крика, протеста против суровой истории, навязавшей размежевание, попрание рода, печальнейший итог:

«...Всмотрелся и только тогда плечи угловатые обнял неловко и сказал глухо:

— Сынок!.. Николушка!.. Родной!.. Кровинушка моя... — Чернея, крикнул: — Да скажи же хоть слово! Как же это, а?»

С этим вопросом, сложнейшим по своей нравственной тревоге — тревоги за множество родов, за Родину, родню, — и уходит герой из жизни, завершая внутренний сюжет. Значит, был и в его душе уголок, в котором жили святыни семьи, рода, надежды на повторенье себя в сыне...

Еще большим отступником от догм классовой ненависти, от попрания святыни — самой жизни человеческой — стал эпический характер пулеметчика Якова Шибалка из рассказа **«Шибалково семя»**.

Он выведен как условный подставной рассказчик, за которым неловко и не очень тщательно скрыт сам автор.

В рассказе тоже два сюжета. Внешний, наивно-детективный сюжет связан с поимкой Дарьи, брошенной бандитами полураздетой, лежащей «в бессовестной видимости», с ее «работой» кучером у Шибалка на тачанке, со «шпионажем» в пользу бандитов (она сообщила о дефиците патронов у красного эскадрона). Сейчас очевидно, что все эти сюжетные «хитросплетения» — всего лишь строительные леса характера, исповеди Шибалка, образующей внутренний сюжет. Герой хочет не себя сберечь, а увидеть целым следующее свое звено в животворном цикле всепобеждающей жизни.

Бесхитростный Яша Шибалок, пулеметчик сотни особого назначения в рассказе «Шибалково семя», неожиданно вносит исправление, «коррективу» в мораль, предписанную насилием, пресловутой романтикой расстрелов. Он убил «шпионку» из банды атамана Игнатьева, но на грубоватое, жестокое предложение сотни относительно младенца, своего и этой «шпионки» сына, вдруг нашел иную, не предусмотренную механизмом террора общечеловеческую правду, нашел свой ответ:

«Хлебнул я горюшка с этим дитем.

— За ноги его да об колесо!.. Что ты с ним страдаешь, Шибалок? — говорили, бывало, казаки.

А мне жалко постреленка до крайности. Думаю: «Нехай растет, батьке вязы свернут — сын будет власть Советскую оборонять. Все память по Якову Шибалку будет, не бурьяном помру, потомство оставлю».

Критики 20-х годов обвиняли Шолохова: мол, биологическая жалость берет в герое верх над классовым сознанием...

Михаил Шолохов, как и многие молодые поэты, прозаики 20-х годов, был частично дезориентирован. Он часто не знал, к каким ценностям обратиться, чтобы сохранить распадающееся среди взрывов ненависти единство народной жизни. «Есть классики, но важнее классы»; «он с тобой одного рода, да не одного класса» — такие жизненно-философские формулы властвовали над умами писателей. Сама по себе верная мысль, что только та революция чего-то стоит, которая может защитить себя, часто доводилась до абсурда: пусть единственным аргументом защищающейся революции станет вечное, часто слепое, насилие, террор! Но ведь революция могла защищать, утверждать себя совсем по-иному, развертывая свой гуманистический потенциал, не через ограбление человека, деморализацию его в мире наживы.

Михаил Шолохов в канун создания своей эпопеи понимает, что гипертрофия насилия представляет опасность не для одних «врагов», но для общества как социального организма, для нравственности всего



Иллюстрация к рассказу «Родинка».
Художник И.М. Годин. 1984 г.

народа. Оно деформирует национальную историю и культуру. Эти гу́манистические прозрения уже присутствуют и в рассказе «Шибалково семя», и в чудесном, автобиографическом рассказе «Нахаленок», в рассказах «Родинка», «Жеребенок»... Исследователи позднее обратят внимание на массу подробностей, перешедших из «Донских рассказов» в «Тихий Дон». Так, в рассказе «Чужая кровь» (1926) дед Гаврила и его старуха выхаживают раненого продотрядника Николая как сына, несмотря на то что когда-то он приходил отбирать их хлеб. Пуховые перчатки, присохшие к окровавленной голове пленного в рассказе «Семейный человек» (1925), как прикрытие от ударов, перейдут в «Тихий Дон»: там Иван Котляров на этапе будет прикрывать голову от солнца, мух, слепней перчатками, и они присохнут к ране. Но гораздо важнее другое: сам народ уже как бы создавал по крупицам Григория Мелехова, воплощение высшей правды, контроля самой жизни над безумствами, горечи и тревоги по поводу удешевления человеческой жизни.

И еще одна подробность. Уже разнесся в пространстве «Донских рассказов», этого новеллистического пролога «Тихого Дона», крик матери, обращенный к враждующим сыновьям:

«Сыночек! Мишенька!.. А я-то как же? Всех вас одной грудью кормила, всех одинаково жалко!»

Это предвещает будущую Ильиничну, великодушно прощающую «супостата» Мишку Кошевого, убившего ее сына Петра и ставшего мужем дочери Дуняшки.

*САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА



Проанализируйте рассказ М. Шолохова «Лазоревая степь» из цикла «Донские рассказы», руководствуясь следующим тезисным планом:

1. «Рассказ в рассказе» как композиционный прием автора, создающий перекличку эпох («панское» время, Гражданская война и послевоенный период). Роль степного пейзажа, обрамляющего повествование.
2. Фигура рассказчика, его облик, манера речи. Важность «говорящих» деталей, сопровождающих воспоминания деда Захара (пойманная «вошь-помещица», коричневый коршун в небе, волчий след на дороге).
3. Образы «веселого» пана Томилина и его отпрыска. Звериное, нечеловеческое начало, черты вырождения в облике «хозяев». Двойственность их оценки в рассказе старика (холопское и вольное начало в характере деда Захара).
4. Образы «коренных смутьянов» Семена и Аникея. Сцена казни как «малый» эпизод страшной войны. «Жестокий реализм» Шолохова, сочетание будничного и патетического в центральном эпизоде рассказа.
5. Авторский прием непрямой оценки, расставляющей акценты в повествовании (жестокость Томилина-младшего и наличие «искры Божьей» в лошадях, не затоптавших распростертого на дороге Аникея).
6. Мотив неистребимой жизни, воли народа к возрождению (образ безногого Аникея — «обрубка войны», перекликающийся с фигурой инвалида Жачева в платоновском «Котловане»).
7. Тема земли, определяющая смысл названия рассказа и нравственный критерий в оценке героев и судеб (описание лазоревой степи с заросшими окопами, Аникей, целующий землю на пахоте).
8. Развитие мотивов и образов рассказа в романе-эпопее «Тихий Дон» (элементы пейзажа, наказание пана-прелюбодея, жестокость сцен расправы, преобладание народной точки зрения в оценке происходящего).

Роман-эпопея «Тихий Дон» (1928—1940)

История создания «Тихого Дона» — это одновременно история становления великого художника. Шолохов не просто вводил множество новых фактов (прежде всего грандиозный факт восстания — протеста казаков против террора в отношении казачества, проводимого Троцким в 1919 году), но и осваивал жанр *эпопеи* (впервые после «Войны и мира» Л.Н. Толстого).

> ***Эпос*** — не только один из трех литературных родов, но и особая, масштабная и объективная, картина мира и человека. Это повествование, которое воспроизводит эпоху в ее целостности, «непринужденно и свободно, осваивая реальность во времени и пространстве», «обволакивая высказывания действующих лиц — их диалоги и монологи, в том числе внутренние, с ними активно взаимодействуя, их поясняя» (*В. Хализев* «Теория литературы»). Но эпос — это одновременно и величественное состояние души повествователя, чаще всего невесомого, бесплотного, но вездесущего, всезнающего, всеведущего, помнящего о первоосновах бытия, о вечных драмах эпохи, универсальных конфликтах.

Шолохов убеждал все общество в закономерности и одновременно глубочайшем трагизме революции, опасности раскола народа на враждующие группы.

Роман, с самого начала имевший скорбно-величавое название «Тихий Дон» (название «Донщина» относится к совершенно иной, ненаписанной повести о казаках-большевиках Подтелкове и Кривошлыкове), Шолохов создавал с осени 1925 года. В отрывке, датированном «1925 год. Осень», обнаруженном журналистом Л.Е. Колодным (20 стр. текста), главный герой назван Абрамом Ермаковым (еще не Григорием Мелеховым) и действие начинается с отказа казаков идти на Петербург с генералом Корниловым летом 1917 года. Эта новейшая находка полностью подтверждает прежнее объяснение 1937 года Шолоховым своего замысла: «Привлекала задача показать казачество в революции. Начал я с участия казачества в походе Корнилова на Петроград... Донские казаки были в этом походе в составе третьего казачьего корпуса... Начал с этого... Написал листов 5—6 печатных. Когда написал, почувствовал, что не то... Для читателя останется непонятным — почему казачество приняло участие в подавлении революции. Что это за казак? Что за Область Войска Донского?»

Эпопея начиналась фактически с нынешней второй книги, без предыстории. А затем — уже от нее — действие то отодвигалось на-

зад, в 1914 год, в хутор Татарский, в дом семьи Мелеховых и их соседей, то продвигалось вперед, к событиям 1917—1919 годов. Характерно, что эпопея и начиналась дважды — в 1925 и в 1926 годах, что породило затем известные трудности совмещения, сопряжения первой книги (это, в сущности, еще любовный роман, борьба в треугольнике Григорий — Аксинья — Степан Астахов) и второй, историко-революционной, посвященной корниловскому мятежу.

Шолохов созидал роман, но и роман... созидал Шолохова!

О мужестве и благородстве писателя (по отношению к людям, помогавшим ему) говорит простой факт: реальный казак Харлампий Ермаков, участник восстания против троцкистского расказачивания в середине 20-х годов, жил уже под угрозой ареста. Попросту говоря, на него, якобы «душегуба», писали доносы члены семей, где были погибшие красные казаки. Они требовали казни, грозили ему точно так же, как Михаил Кошевой в «Тихом Доне» грозит Григорию Мелехову даже после его возвращения из Первой Конной. Шолохов не хотел привлекать к Ермакову особого внимания (произошла замена Абрама Ермакова на Григория Мелехова). Он продолжил, судя по письму к Х. Ермакову (весна 1926 года), общение с ним, получал «дополнительные сведения





Прототипы героев «Тихого Дона»: Федор Подтелков — председатель Казачьего военно-революционного комитета на Дону (вверху); Харлампий Ермаков

относительно эпохи 1919 г.». Это общение с обвиненным и вскоре расстрелянным человеком требовало большого мужества: судьба реального погибшего Ермакова наложила особый трагический отсвет и на финальные скитания живого Григория Мелехова.

Первая часть романа — описание двора, семьи Мелеховых, история замужества Аксиньи (она часто называлась Анисьей), приезд хорунжего Мануйлова (будущий Евгений Листницкий), первая ссора Григория с отцом из-за Аксиньи, наконец, сватовство к Наталье и др. — была создана, как справедливо заметил Л.Е. Колодный, в режиме «бури и натиска» в ноябре 1926 года. Есть в этом черновике расхождения с каноническим текстом романа. Так, отец Григория еще зовется Иваном Семеновичем, а не Пантелеем Прокофьевичем, семья Коршуновых живет еще где-то вне хутора, на отшибе. Не назван Татарским и сам хутор. Но уже прочерчена линия, уводящая соперников, Григория и Степана Астахова, в 1914 год, на поля Восточной Пруссии.

Какие сложности, судя по сохранившейся, найденной в доме В. Кудашева в 1999 году рукописи 1—2 томов «Тихого Дона», преодолевал Шолохов?

«Тихий Дон» традиционно сравнивают с «Войной и миром» Л.Н. Толстого, но некоторые литературоведы отмечают — нередко явно нарочито, недоброжелательно! — что у Шолохова нет «четкой социальной вертикали, выхода на вершины власти», нет своих Александра и Багратиона. Вообще, это эпос «не интеллектуальный, а низовой, почвенный, наивный». «Никакого соответствия паре «Наполеон и Кутузов» в «Тихом Доне» нет... Верхушечная история гораздо резче отделена от истории народной».

Но нельзя измерять творческий подвиг Шолохова старыми мерками. Современное понимание духовности, интеллектуализма включает такой аспект, как сбережение жизни на земле, народосбережение. И не только «верхушечная история», вертикали власти, те или иные пары властителей имеют значение для эпопеи, но и огромные массы простого народа не лишены цельного, глубокого, эпического взгляда на события.

Образы солнца, степного простора, песни в «Тихом Доне». Прежде чем искать все виды причинно-следственных взаимосвязей между событиями в четырех книгах эпопеи, между персонажами — а их в «Тихом Доне» более 600! — следует хотя бы бегло оценить «жизнь», «поведение», глубочайшее духовно-интеллектуальное значение природных образов, в которых именно народ осознает круговорот бытия, свое место на земле и в мире. Эти природные образы скрепляют воедино бытовые, хроникально-исторические линии романа, драмы в семьях Ме-

леховых, Листницких, Коршуновых, Кошевых. Весь трагический путь Григория Мелехова как бы отмечен постоянными «диалогами» с вечными природными образами. Через них — образы солнца, простора, в звучании народной песни — свершается и взаимосвязь героев с самим автором, вернее, с духовным миром, с душой и сердцем великого лирика Шолохова. Английский писатель Чарлз Сноу, гость Вёшенской, очень проницательно заметил в романе то, что часто уходит из поля зрения многих: «Под внешней оболочкой «Тихого Дона» скрывается страстное субъективное восприятие жизни».

Какую эволюцию «проходит» в «Тихом Доне» *образ солнца*?

Оно — важнейшая часть не пейзажа, а всего шолоховского эпического мира, нечто, близкое страстным, бурным характерам его героев.

Солнце Шолохова не просто жаркое, южное, непохожее на северное солнце, которое то и дело усмиряют дожди, слякоть, которое, как писал Ф.И. Тютчев, «неохотно и несмело... смотрит на поля». Шолоховское солнце само имеет огромную власть над миром, оно очень «смело» и охотно «смотрит» на мир, творит его:

«С крыши капало, серебрились сосульки, дегтярными полосками чернели на карнизе следы стекавшей когда-то воды. Ласковым телком притулялось к оттаявшему бугру рыжее потеплевшее солнце, и земля набухала, на меловых мысах, залысинами стекавших с обдонского бугра, малахитом зеленела ранняя трава».

Солнце в «Тихом Доне» не только воздействует на состояния героев, наделяя их радостями весны или лета, делая и их «потеплевшими» или угрюмо-озабоченными. Оно и само поддается... человеческим воздействиям! Это солнце грозное, «независимое», но одновременно и крайне чувствительное. Оно «принимает» в себя человеческие тревоги, порывы, отчаянье, проклятья. И тут же окрашивается в цвета надежды или печали!

Вспомните такие эпизоды, когда солнце вселяло и разделяло радость, согревало души. Когда весь хутор Татарский или другой уголок России представал как земля обетованная, земля в первый день творенья: «Солнце насквозь пронизывало седой каракуль туч, опускало на далекие серебряные обдонские горы, степь, займище и хутор веер дымчатых преломленных лучей...»

Вспомните эпизоды, в которых солнце словно впитывает муки, горе людей, смрад тления на полях битв, скажем, Первой мировой войны. Ведь тогда этот же веер лучей делается совсем иным, солнце словно разделяет вакханалию мира, становится обескровленным:

«...Лили на тусклую ряднину неба нежно-сиреневые дымчатые отсветы; в средине вся эта бесформенная громада корячилась, как

крыги в ледоход на заторе, рассачивалась, и в пролом неослабно струился апельсинного цвета поток закатных лучей. Он расходился брызжущим веером, преломляясь и пылясь, вонзался отвесно, а ниже пролома неожиданно сплетался в вакханальный спектр красок».

В финальном эпизоде эпопеи, когда Григорий Мелехов молчаливо, в полном одиночестве, хоронит Аксинью, хоронит одну из последних своих надежд на осмысленную, нужную людям жизнь, его лицо озарило — какое неожиданное превращение! — «черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца».

...У *образа простора* — еще более сложный язык и своя стратегическая задача. Лазоревая степь, безграничный манящий простор создают в героях энергию мечты, свободолюбие, порождают жажду немедленного действия, неукротимое стремление изменить, даже в горниле испытаний, к лучшему свою судьбу.

Автор и герои «Тихого Дона» отдают немало душевных сил, чтобы взрастить, взлелеять в себе это отраднейшее из чувств — чувство простора. Мир для них все еще безбрежен, обжит душевно и сердечно, всегда нов, непредсказуем. Шолоховские обращения к степи — это одновременно и путь самопознания героев эпопеи. Простор не нужен лишь сухим книжным или ожесточившимся героям вроде Штокмана, Чубатого, Мишки Кошевого в финале эпопеи. Все иначе — в душе семьи Мелеховых. Еще ничто не безнадежно, пока есть в душе образ простора, силуэт «Дона Ивановича»! Образ далей, одухотворенной бесконечности мира столь важен, что неширокий, в сущности, Дон временами становится у Шолохова, как Днепр у Гоголя, необъятен, могуч, «чуден».

«Степь родимая! Горький ветер, оседающий на гривах косячных маток и жеребцов. На сухом конском храпе от ветра солоно, и конь, вдыхая горько-соленый запах, жует шелковистыми губами и ржет, чувствуя на них привкус ветра и солнца. Родимая степь под низким донским небом! Вилюжины балок, суходолов, красноглинистых яров, ковыльный простор с затравевшим гнездоватым следом конского копыта, курганы в мудром молчании, берегущие зарытую казачью славу... Низко кланяюсь и по-сыновьи целую твою пресную землю, донская, казачья, не ржавеющей кровью политая степь!»

Как в истинной эпопее простор «Тихого Дона» — не пустота, не чисто физическая безлюдная пространственность. Здесь все насыщено и болью утрат, и настойчивостью борьбы за счастье, и редкой глубиной печали. Простор в «Тихом Доне» в известном смысле «тесен», исключительно плотен.

Исследователи подсчитали: в «Тихом Доне» насчитывается около двухсот пятидесяти описаний природы с «участием» солнца, простора,

голосов земли. Целые разделы и начинаются и заканчиваются описаниями природы. Пейзаж или предвосхищает главную тему главы, или раскрывает авторскую оценку поведения героя, смысл всей ситуации.

Песни — чаще всего протяжные, поющиеся непременно коллективно, с предельной сосредоточенностью на слове, на сюжете и песенной ситуации — сопровождают все деяния, перемещения героев. Песня «досказывает», «выпевает», оформляет их состояния. Песней скрепляются разобщенные души, она заставляет каждого отбросить ожесточение, вспомнить, что «человек — твое первое имя».

В первой книге «Тихого Дона» песенники, поющие в тишине, невидимы, отдалены, но их голоса, их партии — предельно близки к читателю:

«Поехал казак на чужбину далеку
На добром своем коне вороном,
Свою он краину навеки покинул...

Убивается серебряный тенорок, и басы *стелют бархатную густую печаль*:

Ему не вернуться в отеческий дом.

Тенор берет ступенчатую высоту, хватает за самое оголенное:

Напрасно казачка его молодая
Все утро и вечер на север смотрит...

Рассказывают голоса нехитрую повесть казачьей жизни, и тенор-подголосок *трепещет жаворонком* над апрельской талой землей» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Сколько раз главный герой эпопеи, не берущий в руки ни разу газеты, листовки, не слышащий шумных ораторов, бывает заворожен, погружен в трагические события именно песней! Она — вечный его собеседник, самый сокровенный и современный. В ней сказано обо всем: и об утратах в настоящем тоже...

В четвертой книге Григорий слышит, как поют, а точнее, «песню играют», «запеснячивают» казаки из Еланской станицы. Он долго стоял, «привалившись... к беленому фундаменту куреня, не слыша ни конского ржания, ни скрипа проезжавшей по проулку арбы»...

Песня сопровождает ход событий, завершает их, рисует душевный мир героя, подводящего итоги.



М.А. Шолохов. *1930 г.*

В наибольшей мере герой эпопеи был потрясен песней уходящего — куда? в безвестность? — полка о том, как

...жили, проживали казаки — люди вольные,
Все донские, гребенские да яицкие...

Уходит из донских степей в эмигрантское рассеяние, в безвестность чужбины не полк, а вся былая жизнь, наивная, беспечная, безрассудная во многом, но полная душевной щедрости.

«Словно что-то оборвалось внутри Григория... Внезапно нахлынувшие рыдания потрясли его тело, спазма перехватила горло. Глотая слезы, он жадно ждал, когда запевала начнет, и беззвучно шептал вслед за ним знакомые с отроческих лет слова:

Атаман у них — Ермак, сын Тимофеевич,
Есаул у них — Асташка, сын Лаврентьевич...

...Над черной степью жила и властвовала одна старая, пережившая века песня... И в угрюмом молчании слушали могучую песню потомки вольных казаков, позорно отступавшие...»

Прекрасно сказала (в одном из неопубликованных докладов) о шолоховской песенности С.Г. Семенова: «Казачья песня концентри-

рует в себе извечный опыт любви и ухаживания, войны, разлуки с домом... Она сгущает поток жизни, создает точки эмоционального сгущения. В пространстве песни располагаются лучшие моменты катарсиса» (т.е. просветления, «выпрямительного вздоха души». — *В. Ч.*).

Из этих трех природных вечных стихий герои «Тихого Дона» (и прежде всего семья Мелеховых) и сходят, вторгаются в историю, вовлекаются в ее деяния, иногда страшные для них. Это совершенно новая черта эпоса, меняющая в корне представление о его интеллектуальности, о «низовой» и «верхушечной» России.

Только ли семья собрана под крышей дома Мелеховых?

Знаменитое начало «Тихого Дона» давалось Шолохову весьма трудно. Видимо, писателю сразу хотелось связать воедино и дом, и историю, связать «мировые потрясенья и горе одного двора» (*Вас. Федоров*). Не просто одна семья собрана здесь, а, кажется, нечто большее. В окончательном варианте романа это сопряжение дома и движущейся реки времени удалось:

«Мелеховский двор — *на самом краю хутора*. Воротца со скотиньего база ведут на север к Дону. *Крутой, восьмисаженный спуск* меж замшелых в прозелени меловых глыб, и вот берег: перламутровая россыпь ракушек, серая изломистая кайма нацелованной волнами гальки, и дальше — *перекипающее под ветром вороненой сталью стремя Дона*» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Резко, смело выдвинут вперед, чтобы не затерялся среди домов и улиц хутора Татарского, двор Мелеховых. Сразу обозначено, что он ближе всех к стремнине, к самому быстрому и опасному, суровому, стальному течению Дона, к бурлящей стихии истории. Дом Мелеховых к тому же и над обрывом, над крутым спуском к Дону...

Анализ рукописи показывает, что вначале не было ключевого образа — ни стремени Дона, ни вороненой стали (была «рябь»). Не было и трогательного, контрастирующего с этой холодной «вороненой сталью» глубины, сердцевины Дона, образа мелководья у берегов, мягкого прибоя, т.е. «нацелованной волнами гальки».

Великий романист, как композитор-симфонист, безусловно, слышит сразу весь роман, в начале для него всегда просвечивает финал. Ведь Л.Н. Толстой сразу увидел всю трагическую судьбу, гибель Хаджи-Мурата... в смятом упрямом придорожном кустарнике, в «татарнике». А эпический живописец В.И. Суриков увидел свою пламенную раскольницу, боярыню Морозову... в черной вороне на снегу.

Дом Мелеховых в финале предстанет разрушенным, переполненным тенями ушедших из жизни обитателей — Пантелея Прокофьевича, Ильиничны, Натальи, Дарьи, Петра и даже малолетней Полюшки.

И это видел Шолохов, начиная свое повествование. В этом доме у стремнины была собрана если не вся Россия, то по крайней мере — целый уклад ее былой жизни, множество верований, идей, правд, жизненных норм, которыми жил народ.

Анна Ахматова на склоне лет скажет о подобном состоянии:

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит...

Михаил Шолохов писал не бессильный надгробный псалом. Собственно, весь «Тихий Дон» — это испытание сокровенных надежд, верований, устоев жизни многих людей в противоборстве с «веком-волкодавом».

Свой «диалог с историей» — и весьма драматичный, порой трагический, часто с оружием в руках, опираясь на свой (и не только свой, а семейно-родовой) опыт, — ведут в эпопее многие персонажи. И нелепо отказывать им — начиная с Пантелея Прокофьевича, с великой в своей материнской скорби Ильиничны или столь же великой в грешной любви, жажде отлюбить за весь свой исковерканный век Аксиньи — в высоте помыслов и чувствований, свойственной толстовским Болконским, Ростовым. Здесь — совершенно иной, не угаданный литературой XIX века тип нравственного и духовного величия.

Идея Дома, святости семейного очага Пантелея Прокофьевича. Кто главный *эпический* герой первой и второй книг «Тихого Дона»? А кто до поры до времени герой в известном смысле *романический*, пришедший из традиционного семейно-бытового, любовного романа?

Обычно центральными, самыми активными, несущими весь груз занимательности в первой, самой «мирной» книге «Тихого Дона» считаются Григорий Мелехов, Аксинья и Степан Астахов. В пространство этого любовного треугольника вскоре попадает, как потенциальная разрушительница всего треугольника, Наталья Коршунова. Нет слов — грубо, бесчувственно к ее душе поступил отец Григория Пантелей Прокофьевич, выбрав ее в жены сыну, превратив Наталью в средство разрушения грешной, порочной связи сына с замужней Аксиньей. Иного он и придумать не мог.

«— Женить сукинова сына! — Он *по-лошадиному* стукнул ногой, уперся взглядом в мускулистую спину Григория».

Не только это решение, сопровождаемое лошадиным тупым топаньем, способно резко снизить в моральном, нравственном плане

образ бородатого, хромающего, часто лукавого старика, бешено торгующегося со сватом о размерах «кладки», т.е. даров невесте, молодой семье со стороны жениха. Если уж снижать героя — так снижать! Эпический художник не боится любых подробностей. В последующем этот лошадиный навык — как тщательно, однако, прописан в эпопее любой характер! — заявит о себе еще раз. Жена Пантелея Прокофьевича Ильинична угадывает приход мужа по шагам на крыльце:

«...*На туп знакомых ей шагов* повернула голову... остановила взгляд на мокрых от дыханья завитках бороды, теснивших рот Прокофьевича, на слежалых, влитых в бороду усах, двинула ноздрями, но от старика несло морозом, кислым душком овчины. «Тверезый не», — подумала...»

Может быть, это парадоксально, но даже при всей яркости и красочности сцен свиданий Аксиньи и Григория, мук Аксиньи, готовой стать «двоемужницей», при всем изобилии человеческих типов, выставленных Шолоховым, — тут и агитатор Штокман, и дочь купца Мохова Елизавета, и Листницкий в Ягодном! — центральный *эпический герой* первой книги именно Пантелей Прокофьевич с его правдой, с его «тупом» шагов.

Именно он и вторгается со своей правдой в романический по природе сюжет борьбы в любовном треугольнике. Вторгается грубовато, не избирательно, руководствуясь правдой рода, казачьей общины. Но ведь без его вмешательства, без решения «женить сукинова сына», романический сюжет быстро истощил бы себя.

Все эпизоды сватовства, свадьбы — это торжество эпического решения героя, его философии жизни. Согласно этой философии дом человеческий, очаг семьи являются святыней, самым природным во всей человеческой жизни. Без дома человек — перекати-поле, обсевок, пустышка, не имеющая корней.

Гениальность прозрения Шолохова в том и заключена, что ничего иного этот старый казак, хранитель традиций, выдумать не мог и не собирался выдумывать. Погулял в молодости — и хватит! «Жена — не рукавица», «женишься — переменишься» и тому подобные формулы живут в его сознании. Он и не предполагал, как усложнит он судьбы всех — в том числе и Натальи... Любовный роман с побоями и драками станет эпическим сражением за красоту, достоинство, счастье.

Именно Пантелей Прокофьевич, порой весьма смешноватый в своей гордости сыновьями, георгиевскими кавалерами, становится трагически-печальным, все время терпящим поражения защитником

своего гнезда. Его легко было представить стяжателем, кулаком, яростным монархистом. Легко было приписать Шолохову идеализацию старого быта...

В эпизодах, когда Пантелей Прокофьевич прячется от мобилизаций на чердаке, когда он захваливает свою родовую лихость, герой делается отчасти похожим на Щукаря из «Поднятой целины». Но одновременно Шолохов то и дело, почти непроизвольно, выделяет и огромный труженический опыт этого домостроителя.

В печальные промежутки разлада в молодой семье Григория старик-отец борется за цельность своего дома, против некоей «порчи», напасти. Он ездит и в Ягодное к Григорию, воздействуя на него таким доводом: «Наталью мы возьмем!» А в беседах с ней, покинутой, безмужней женой, старик не может скрыть истинной печали:

«— Гришка наш, эх! — Старик горько закрутил головой. — Подковал он нас, стервец... как ладно зажили было-к.

— Что ж, батя, — высоким рвущимся голосом зазвенела Наталья, — не судьба, видать».

Опять — «закрутил головой», «подковал» — та же образность из обихода грубого казака-лошадника, как и «туп», но оттенок беспомощности, обиды снимает следы грубости. Мы видим по-своему прекрасного сердечного человека.

В трагические дни восстания, когда рушится большой дом Россия, когда весь мир во власти катастрофы, Пантелей Прокофьевич, как муравей, начинает тащить в дом все, что подвернется, что плохо лежит, что стало вдруг ничейно, «бесхозно».

Мы видим все более обостряющийся трагический поединок «естественного» человека, привыкшего вить гнездо, тащить «соломку» на его сооружение, скреплять даже кусочки старого быта, и исторических смерчей. Они разваливают, сносят это гнездо, рассыпают все составные его части. И прежде всего — отдаляют сыновей... Назвать это лихорадочное, безрадостное накопительство Пантелея Прокофьевича, всю его борьбу за сохранность дома, привычного ритма труда, сбережение детей и внуков «кулацким стяжательством» было более чем просто. Он даже... пулемет вывез откуда-то и спрятал для обмена, для «нужд» хозяйства! Но вспомните, как старик Мелехов радуется двум внукам — ведь и новый мир будет пуст без них, — как устойчиво мелеховское гнездо, пока он жив, пока этот хромой старик трудится на земле.

Горестная нота начинает звучать, когда этот герой впадает в равнодушие и начинает хулить свое же, невольно утраченное, — полушубок ли, поросенка ли — смутно догадываясь: «Какие-то иные, враждебные ему начала вступили в управление жизнью»...

«Мысль семейная» Натальи Мелеховой также развертывается не в идиллическом мире покоя, устойчивости быта, а в сложном поединке с судьбой, с «годиной смуты и разврата». Она, оскорбляемая и часто унижаемая роковой отрешенностью от нее Григория, то униженно вымаливает его у Аксиньи, то бунтует, уходит из дома Мелеховых, покушается на свою жизнь. Вероятно, любой читатель «Тихого Дона» не раз будет изумлен редкой естественностью, соотнесенностью решений, сюжетных поворотов и живого характера того или иного героя.

Наталья то уходит из дома Мелеховых к отцу, то вновь возвращается брошенной женой из родного дома в дом свекра. И все эти поступки, несмотря на непоследовательность, лишь усиливают ее цельность, верность идее семьи, дома.

Поистине гениальное, а не мелочно-бытовое понимание человеческой души обнаруживает Шолохов в этих эпизодах уходов-возвращений. «Я, батя, пришла... Коль не прогоните, останусь навовсе у вас», — нелегко даются Наталье эти слова.

Вещий инстинкт подсказывает ей: в доме свекра она еще дождется возвращения неверного, но любимого ею мужа, восстановит святыню, сейчас разрушенную семью, обретет то, о чем мечтает, — детей. Ведь тут, у Мелеховых, ей сами стены помогают: ее союзником, да еще таким серьезным, становится и свекор Пантелей Прокофьевич, домостроитель, собиратель гнезда, и суровая, многое пережившая Ильинична. Наталья ощущает, что становится сильнее, опираясь на их традиции, их чувство гнезда. А вне дома Мелеховых, да еще в годы всеобщей отчужденности, удешевления самой жизни, она обречена на вечное одиночество, сиротство, явно лишена надежд на материнство, беззащитна. Поразительна эта эпическая высота психологических прозрений Шолохова. И как возвеличена благодаря Наталье идея Дома, всей спасительной домашней ячейки человеческого бытия!

В каких произведениях русской классики XIX века звучит «мысль семейная» и какие новые смысловые оттенки привносит в эту тему Шолохов?

Всякое насилие, разрушительство быстро истощается, показывает свое бесплодие, а вот идея жизни Натальи, ее путь к созданию семейного гнезда, дома — даже после поражений — лишь крепнет. Наталья на какое-то время побеждает «разлучницу» Аксинью талантом верности, терпения. Ее душа — самая крепкая ограда для всего дома Мелеховых. Это, кстати говоря, тонко чувствует и Пантелей Прокофьич, и старая Ильинична, нашедшие в невестке надежную союзницу в борьбе за домашний очаг как одну из высших морально-этических ценностей. Рождение двойни — последний великий подарок судьбы

и Пантелею Прокофьевичу, и Наталье — одно из самых ярких мгновений всей эпопеи. Это последний дар уходившей, сломавшейся эпохи, «дар батюшки Дона Ивановича».

Может быть, Наталья многого не понимает в душевных муках Григория, в его переживаниях, в невольных «отступлениях» от норм дома, семьи. Григорий искренен, открыт в самооправданиях перед женой. Он признает, что ему, теряющему точку опоры, трудно жить «без забытья»: «Трудно мне, через это и шаришь, чем забыться: водкой ли, бабой ли»... У Натальи один резон, один ответ — с позиций семьи, зыбкого гнезда человеческого: «Напаскудил, обвиноватился, а теперь всё на войну беду сворачиваешь. Все вы такие-то!» И трудно не содрогнуться от ощущения великой искренности, чистоты всей ее борьбы за свое достоинство. И Наталья, и Ильинична проходят перед читателем «Тихого Дона» как героини, до конца верные материнскому призванию, чувству женского достоинства.

Наталья погибает в тот момент, когда она не просто отказалась от идеи материнства, но самым злым, мстительным образом растоптала, разрушила свою идею, стержень характера. И как гениально выбран был собеседник Натальи, свидетель ее душевного кризиса: им стала Ильинична, человек, глубоко родственный ей, мать Григория, впервые не нашедшая слов для оправдания сына, для опровержения правоты Натальи. Ильинична смогла лишь убедить Наталью не проклинать Григория, не желать ему смерти. Отказаться от рокового решения — «родить от него больше не хочу» — Наталья не смогла: слишком уж оскорблена, унижена была идея верности, чистоты — ее идея жизни.

Перечитайте неспешно одну из самых гениальных по степени проникновения в человеческую душу в ее предельно трагическом состоянии, в ее отчаянии сцену изложения последнего послания Натальи Григорию. После похорон Натальи малолетний Мишатка, неловко обняв отца, вскарабкавшись к нему на колени, поцеловав его как-то торжественно, с глазами, затуманенными от непосильной еще его сердцу миссии, так передал последнюю просьбу и волю матери:

«— Маманька, когда лежала в горнице... когда она ишо живая была, подозвала меня и велела сказать тебе так: «Приедет отец — поцелуй его за меня и скажи ему, чтобы он жалел вас». Она ишо что-то говорила, да я позабыл...»

Никакой риторики, пышнословия, сплошное умолчание («она ишо что-то говорила») — и такой сложный узел человеческих отношений! Отголосок любви к Григорию, печаль за детей, возможно, позднее раскаяние в своем порыве мстить, надежда на доброе воспоминание о себе... «Посланец» Натальи плохо выполнил ее поруче-

ние, он забыл «что-то». Но мы, читатели, не хотим иных посланцев, мы испугались бы их многословной «философской» болтовни.

И не важно, что, может быть, сразу же после своего сообщения тот же Мишатка убежит играть на Дон, на улицу. Он бегло, невнимательно сказал нечто важное, но всех в доме обступила мука не чужого, а личного горя, горькая тоска от запоздалого понимания взрослыми друг друга, от неожиданного, с помощью Мишатки, пересечения двух «я». На ком выместить теперь Григорию свою обиду, — ведь до его души дошло вечное, неопровержимое «послание-упрек» Натальи...

Крушение романтического монархизма. Обратимся к одному из центральных эпизодов «Тихого Дона» и ключевых моментов в судьбе Евгения Листницкого, сквозного героя романа, появляющегося в первой книге (гл. VIII) в эпизоде скачек и исчезающего после полного краха Белого движения, после призрачной женитьбы на «тургеневской девушке» (вдове погибшего друга). Это изумительная по словесной пластике сцена в Могилеве, в Ставке царя Николая II после его отречения. Среди разноголосицы современных мнений о Николае II — от идеи канонизации его как святого, всем пожертвовавшего во имя блага России, взошедшего на Голгофу во имя ее покоя, до критики царя как слабого монарха, бросившего корабль в канун шторма — и ныне выделяется сцена в «Тихом Доне» как пролог последующей трагедии.

Евгений Листницкий видит, как уезжает из Ставки император. Он уезжает в полном смысле слова в небытие. Ощущение обреченности разлито во всем:

«Осунувшееся лицо его с каким-то фиолетовым оттенком. По бледному лбу косой черный полукруг папахи, формы казачьей конвойной стражи. Листницкий почти бежал мимо изумленно оглядывавшихся на него людей. В глазах его падала от края черной папахи царская рука... в ушах звенели бесшумный ход отъезжающей машины и унизительное безмолвие толпы, молчанием провожавшей последнего императора».

Превосходно говорит о бессилии, убивающем волю к защите царя, отменяющей власть присяги, эта парадоксальная подробность: «в ушах звенел бесшумный ход... и унизительное безмолвие». Еще состоится ледовый поход монархистов на Екатеринодар, завершившийся гибелью Корнилова, но тень смерти — недалекой и ужасной — уже нависла над императором. Шолохов разрушает старый миф о том, что казачество — это опричнина, опора царизма. Увы, эти дети природы, до поры охранявшиеся общим порядком, имевшие право на беспечность, наивность, тоже растерялись. Никто в том же Могилеве не знал, как же себя вести, «невинно» предавал былую эпоху.

Состояние недоумения, какой-то детской обиды на злой рок истории, подсунувшей России в трудный час слабохарактерного царя («Царек-то у нас хреновый, — нечего греха таить. Папаша ихний был потверже», — говорит казак Чубатый), сопровождает народное сознание. И разрушить его никаким энтузиазмом рыцарей ледового похода невозможно. «Осунувшееся лицо», «фиолетовый оттенок», «бледный лоб», «падающая рука» Николая II после приветствия в вышеприведенной сцене — это прямое определение полного бессилия идеи монархизма. Кстати говоря, даже лексически этот шолоховский текст, воплощение обреченности царя и одновременного паралича толпы, утраты ею сострадания к венценосному страдальцу, совпадает частично с поэтическими текстами, написанными об этом эпизоде в эмиграции поэтом Г. Ивановым (1894—1958). Он писал о падении двуглавого орла самодержавия так:

Овеянный тускнеющею славой
В кольце невежд, святошей и пройдох,
Не в битве изнемог орел двуглавый,
А жутко, унизительно издох.

Шолохов первый оценил трагическую глубину этого мгновения. Лишь один Листницкий пробует разорвать кольцо унизительного рабского безмолвия казаков, их слепого соглашательства с нынешней бедой царя (и завтрашней своей бедой). Отметим, что и в другом известном восьмистишии Г. Иванова о семье царя, его смертной бледности есть масса совпадений, лексических и интонационных, с монументальной зарисовкой Шолохова. Напомним эти строки:

Эмалевый крестик в петлице
И серой тужурки сукно...
Какие печальные лица,
И как это было давно.

Какие прекрасные лица
И как безнадежно бледны —
Наследник, императрица,
Четыре великих княжны...

«Бледный лоб» императора, оттененный «черным полукругом папахи», у Шолохова перешел в маску, у Г. Иванова — в «безнадежную бледность» смертников подвала. Под серой тужуркой царя, на кото-

рой висит эмалевый Георгиевский крест, любимая народная награда, как будто нет тела. Тем более — нет воли к борьбе. Как и у Шолохова, в восьмистишии Г. Иванова нет поэтичных метафор, оно напоминает бесстрастный каталог, опись. В нем нет и верноподданной монархической «слезы», как и у Шолохова, прозорливо предугадавшего и эти мотивы русской эмигрантской поэзии.

В связи с этим и другими эпизодами в судьбе монархиста Листницкого, в частности с эпизодом в Петрограде, когда он пробует сблизиться с казаком Лагутиным, с народом в окопах — возникает вопрос: только ли антипод этот герой по отношению к Григорию Мелехову? Может быть, он отчасти столь же трагедийный двойник его, только более рационалистичный? Орбита его судьбы — и не только через Аксинью — это орбита утрат, она то и дело задевает, пересекает дороги скитаний Григория. В системе персонажей романа, строго иерархичной, Листницкий со своей обреченной идеей жизни то подчеркивает правоту Григория, то усиливает его сомнения. Это не столь простой спутник главного героя, как Прохор Зыков, ординарец, комически повторяющий путь Григория. Временами оба героя проваливаются в никуда, теряют всякие опоры в жизни. Проследите за сложной амплитудой их явных конфликтов (вплоть до избиения Григорием Листницкого) и скрытых сближений. Всегда ли они по разные стороны баррикад? Что могло ждать обоих уже в Новороссийске при отступлении белых?

Григорий Мелехов «на грани в борьбе двух начал». Так обычно, обозревая его уходы (от белых и красных) и приходы в лагерь белых (а затем — в красную конницу), поиск мирного счастья и невольный уход в банду Фомина, обозначают поведение самого масштабного героя эпопеи. Он на глазах у читателя из героя романтического любовного треугольника в первой книге превращается в трагически-скорбного, то и дело беседующего со степью, с песней, с просторами Дона и истории *эпического героя*. Только они часто оказываются с ним одного масштаба, хотя он — совсем не резонер, не вещатель каких-то отвлеченных истин.

Однако, как правило, путь, по которому движется герой, связывают только с борьбой белых и красных. И Григорий якобы мечется между, с одной стороны, красным казаком Подтелковым, Штокманом, Гаранжой, Мишкой Кошевым и, с другой, белыми генералами Фицхелауровым, Секретевым, Листницким, командирами восставших казаков, Фоминым. Это, конечно, чисто политический, социологический подход к жизненному пути героя, позволявший в былые времена делать его выразителем «колебаний середняка», воплоще-

нием схватки «труженика» с «собственником», видеть в нем «мелкобуржуазную стихию».

Он и сам то и дело попадает «в середку», натыкаясь на монархизм Листницкого, на идеи автономиста Изварина (идею независимости Дона), на грубое приглашение станичников «перевоевать», изменить итоги войны уже после возвращения. Он наталкивается и на деспотизм односторонних приказов Штокмана, Кошевого. Но приходит он вовсе не к компромиссу, а возвращается к самому себе! Ведь в нем нет ничего ни от Митьки Коршунова, ни от Кошевого, ни от Бунчука, ни от Листницкого! Григорий отрицает все эти крайности. Он всякий раз возвращается к самому себе, «беседуя» все с теми же великими наставниками — родной степью, песней, матерью, наконец, с солнцем.

Удивительный центральный персонаж, фактически не сближающий антагонистов, а, скорее, подчеркивающий их одномерность, бедность, сиюминутность, случайность их взаимной ненависти!

Центральное положение героя, тот факт, что столь многие крепко за него молятся и столь же многие готовы его беспощадно уничтожить («Иди забери зараз же Гришку. Посадишь его отдельно», — приказывает Котляров Кошевому), обусловлено очень многими обстоятельствами.

Во всяком случае, не между «двумя началами» явно политизированного плана, к тому же им отрицаемыми, скитается Григорий. Они для Григория, эти начала, часто просто примитивны. Сколько ловкачей в эти годы перебегало из лагеря в лагерь, подныривало... под баррикадами, превращалось из белых в «розовых» большевиков, а затем и в красных!

Если уж говорить о «двух началах», обступающих Григория, то нельзя сводить их только к борьбе красной и белой идеи. Исход этой борьбы был, в сущности, предрешен общим отношением русского крестьянства, не желавшего отдавать землю серым баронам, помещикам, предрешен общей волей солдатской, рабочей массы не возвращаться вновь в состояние рабски покорной серошинельной, вечно опекаемой толпы. Народ не мог быть загнан в старый хлев. Григорий не случайно ни разу не пожалел о последнем, «хреновом» царе, так посветски, «демократично» отказавшемся от власти, не спросив Россию. И генералы, возглавляющие Белое движение, для него слепцы, ничего («ни черта!») не понимающие в изменившемся народе.

Что касается мелких «правд», доктрин, анархических решений, то они вообще недостойны того, чтобы Григорий метался между ними.

Вспомните, как в разгар восстания 1919 года друзья Григория по повстанческой дивизии Платон Рябчиков и Харлампий Ермаков вдруг захотели превратить Григория... в самостийного атамана, в Махно. Они готовы бить под его началом и белых, и красных: «Ве-



Григорий Мелехов. *Художник О.Г. Верейский. 1952 г.*

ди нас в Вёшки, — все побьем и пустим в дым! Пашку Кудинова, полковника — всех уничтожим! Хватит им нас мордовать! Давай биться и с красными, и с кадетами!»

Это ведь тоже — «программа», «доктрина», хотя и совершенно эмоциональная, стихийная!

Можно только вообразить весь испуг тусклого литературного вождя конца 30—40-х годов В.П. Ставского, когда он, поехав в Вёшенскую «в связи с тревожными сообщениями о поведении Михаила Шолохова» и прочитав 300 страниц четвертой книги «Тихого Дона», увидел... снисходительное, совсем не восторженное, сожалеющее отношение Григория к... чисто бюрократическому поведению Мишки Кошевого, нового хозяина хутора Татарского! В.П. Ставский предложил в письме И.В. Сталину не только оторвать Шолохова от родни со стороны же-

ны — «от нее прямо несет контрреволюцией!» — но и... переселить его «из станицы в промышленный центр». Он признал, правда, что Шолохов «решительно против этого, и я был бессилен его убедить в этом»...

Изменить Григория Мелехова — изменить самого Шолохова. «Гамлетизм» Григория гораздо глубже, трагедийнее колебаний между «началами» тех дней. Он затрагивает все «начала» эпохи, русской национальной жизни, задетые, сдвинутые, поколебленные революцией. Потому так напряженно следили за его мученическими скитаниями миллионы читателей. Следили и критики, отмечая зигзаги «течения» всего «Тихого Дона»... по поведению Григория, не позволяя — и это слышал писатель! — погубить Григория. Ведь гибель такой замечательной личности, не слившейся ни со старым, ни с новым укладом, — это явное обвинение революции! Но все прекрасно понимали, что и подравнивание Григория под Мишку Кошевого, гордящегося печатью, угрозами хуторянам: «Я вам покажу, голуби, Советскую власть!» — это хуже смерти героя.

Есть два великих «начала», два состояния народной жизни, которые действительно осложняют, испытывают характер Григория: это сабельные, смертные атаки на родной земле и мир жизни, семьи, дома, любви. Положение героя между этими эпическими «началами» все время крайне сложно, драматично.

Задумаемся над главнейшей ситуацией в судьбе Григория.

Григорий почти всю жизнь проводит среди «войны», в чужой ему «далекой стране» ненависти, смерти, ожесточаясь, впадая в отчаяние, с отвращением обнаруживая, как весь его талант уходит в опасное мастерство сотворения смерти. Ему некогда быть дома, в семье, среди любящих его людей. Он все время — вне трудов в поле, на пашне, он оторван от детей. А ведь оказалось, что он, разрушитель семейных устоев, нравственности, всего уклада дома в первой книге, стал самым ревностным его защитником в последующих книгах, стал опорой и отца, и Натальи. Идея Дома превратилась в его глазах в нечто более грандиозное, великое — вспомним его восприятие казачьих песен! — нежели в сознании отца. Ильинична однажды заметила, как Григорий разглядывал ее прялку. Будто заново ее открыл.

В памяти читателя «Тихого Дона», безусловно, останутся снисходительные, горькие усмешки автора над людьми с частными, но такими «успокоительными» идеями жизни. Легко Листницкому с его ясной, кастовой ненавистью к «быдлу», к солдатской массе, в которой «хамство проснулось». Он и раньше, в дни мира, его ненавидел. Легко и Кошевому: он способен насытить инстинкт классовой мести, убив столетнего деда Гришаку. Ему и в стихии «войны» удоб-

но жить. Легко, наконец, правда не во всем, отцу Григория... В романе есть трагикомическая сцена, исполненная грустной иронии. Пантелей Прокофьевич был ошеломлен известием о гибели трех земляков. Но вслед за этим он увидел в лесной, мелкой луже «темные спины сазанов, плававших так близко от поверхности». И вот уже забыт героем голос «войны», погребальный звон колоколов, — найдена кошелка, скоро затрепетал первый улов, утешающая добыча в руках. Он с опаской оглянулся: «не видел ли кто, как он выбрасывал на берег золотистых и толстых, словно поросята, сазанов». Он уже целиком в утешающей стихии «мира».

Григорий таких счастливых мелких забвений, смягчающих удары судьбы, почти не знает. Он их органически не приемлет. Он хочет дознаться до самого главного в событиях, как «мирных», спокойных, так и в бурных, «военных». Герой этот буквально одержим жаждой понять те силы, что «вступили в управление жизнью».

Все понять, все вместить — не выпадая из событий, не ища забвения во фразе, веря в просветляющее и мысль и чувство воздействие событий — хочет Григорий. Не плакатных слов он хочет.

Все движение героя в чрезвычайно сложном пространстве романа, между «домом» и «войной» — это путь хождения по мукам с открытым всему, «разворошенным» сердцем. Мир дробится, герой же ищет цельности. Он подмечает то, к чему другие равнодушны. Как же щадить его Штокману, если, придя по старой дружбе погутарить в совет, он наигранно-зло, с каким-то отчаянием подмечает: «Красную Армию возьми: вот шли через хутор. Взводный в хромовых сапогах, а «Ванек» в обмоточках. Комиссара видал, весь в кожу залез, и штаны, и тужурка, а другому и на ботинки кожи не хватает. Да ить это год ихней власти прошел, а укоренятся они — куда равенство денется»? Какие ключевые, вечные вопросы!

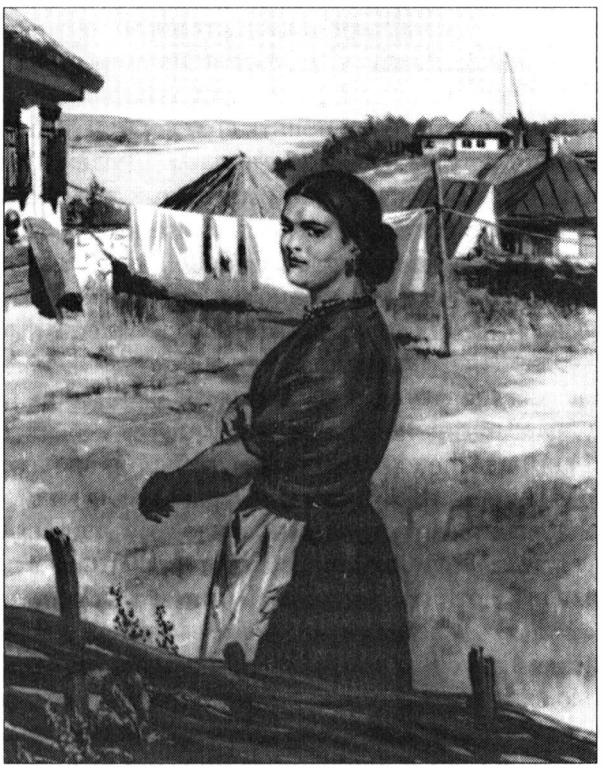
При всем этом удивительная свежесть, глубина, долговечность всех прозрений, жизнеощущений одухотворяет его характер: он мрачнеет, замыкается в себе только в конце, в банде Фомина.

Гибнут или теряют смысл жизни намного раньше Григория — и бесславнее его — все те, кто самоуверенно возвещал, что «середки нет», что вся Россия — лишь два ожесточенных лагеря. Так погиб после расстрельных ночей, работы в ЧК тот же Илья Бунчук. «Каким бы грозным убийцей Григорий ни был, прирожденное благородство и сдерживающее начало традиционной морали не дают ему превратиться в Бунчука или Кошевого» (*Г. Ермолаев*). Мужественно (в личном плане) гибнут Штокман и Котляров. Но и они так и не обрели полной свободы понимания смысла событий, так и не заглянули вперед, хотя бы на один поворот реки истории. Что натворит «ясный» во всем Ко-

шевой, будущий Нагульнов с наганом, во время коллективизации — нетрудно предвидеть: это уже готовый, не рассуждающий винтик даже для карающей машины. И лишь Григорий вплоть до финальных страниц романа сохраняет высочайшую степень прозрения, интуитивного различения добра и зла. Он, может быть, куда более последовательный гуманист, нежели застывшие в своей «ясности» представители обоих враждующих лагерей.

Самые же главные «начала», которые требуют от Григория осмысления, — это две эпохи, былая, устоявшаяся казачья жизнь с ее правдами, преданиями, песнями (правдами отца, Натальи, Ильиничны) и новая, которая наступает, настигает всех, побеждает.

Он интуитивно понимает, что неслаженность, противоречия эпох — крупнее, серьезнее, чем антагонизм того же Листницкого и Мишки Кошевого: тут вся Россия ищет своей новой судьбы. Ему совсем не хочется, чтобы она, Россия, отбросила правду отца Пантелея Прокофьевича о великой исцеляющей силе Дома, семьи, труда



Аксинья. *Художник О.Г. Верейский. 1952 г.*

на земле, святого материнского чувства Ильиничны, и Натальи, и даже сестры Дуняшки... С каким душевным трепетом говорит он перед уходом с Аксиньей из хутора сестре, которая взялась беречь двух его детей: «Великое спасибо тебе, сестра! Я знал, что не откажешь!»

Но Григорий не хочет вставать и на пути всего нового, что внесла революция. Да ведь и сам он — даже с его офицерским чином, с его новым кругозором и чувством народосбережения — тоже дитя новой эпохи.

Может быть, все эти трагические особенности движения Григория из одной эпохи в другую, его интуитивное стремление соединить лучшее в обеих, спасти человека в себе и в окружающих «в годину смуты и разврата» и определило все его отношение к Аксинье.

В чем оправдание «грешной» Аксиньи?

На протяжении всего романа Аксинья живет мучительной, неприкаянной жизнью «двоемужницы». Она теряет один дом, мужа Степана. Теряет Григория после измены с Листницким. Ее нередко упрекает даже Ильинична, не позволяя делать подарки детям Григория. И все же к концу повествования выясняется, что именно она — наиболее близкий человек Григорию, его вечная опора.

Ее оправдание и величие — в постоянном прощении Григория, в возвратах его к ней, в поисках своей опоры только в ней. Никто из близких, кроме нее, не способен понять его скорбные жалобы: «Какая уж там совесть, когда вся жизня похитнулась... Людей убиваешь... Неизвестно для чего всю эту кашу»... И никто, пожалуй, не будет так покорно — и это при всей мутной волне сплетен, окружающих Аксинью, при ее гордости — уходить вместе с Григорием хоть на край света. Все ласковые слова Григория, и в особенности та фраза, в которой так волшебно *нарушен* порядок слов, — «Здравствуй, Аксинья дорогая!» — это слова благодарной, неумирающей любви.

Аксинья не могла быть мельче Натальи, Ильиничны — это снизило бы и сам образ Григория.

В его любви к ней — не только оправдание героини с ее порочной красотой, необычайной силой чувства, передаваемой с помощью традиционных уподоблений их «жару», «огню», но и смысл всех скитаний.

«Он хотел обнять Аксинью, но она тяжело опустилась перед ним на колени, обняла его ноги и, прижимаясь лицом к мокрой шинели, вся затряслась от сдерживаемых рыданий», — пишет Шолохов о последнем приезде Григория в дом Аксиньи. Героиня словно обременена тяжестью своего же чувства. Если в первом томе главной метафорой этой истории являлось «цветение растений, символ любви в народной поэзии», то в финале мы видим трагический расцвет этого чувства. И песня, которую слышит Аксинья, это ее же вывод:

Тега-тега, гуси серые, домой,
Не пора ли вам наплаваться?
Не пора ли вам наплаваться,
Мне, бабеночке, наплакаться...

Она наплакалась в канун своей гибели. В ночном переходе, когда героиня уезжает с Григорием из дома, из хутора, мрачные предчувствия гибели выражены голосами природы: «...надсаживались лягушки, и где-то далеко и глухо стонала выпь...» Григорий хоронит Аксинью с горестным чувством: их разлука будет короткой...

Художественное своеобразие «Тихого Дона». Создание совершеннейшего *романа-эпопеи* в XX веке — это творческий подвиг Шолохова. Переоценить его невозможно.

Век романа как крупной эпической формы считался многими завершенным в XIX веке. В 1928 году О. Мандельштам даже опубликовал статью «Конец романа», в которой доказывал: поскольку исчезает богатство человеческих биографий, а массовые деяния, предписанные формы поведения отменяют роль личности («акции личности в истории»), — роман гибнет: «Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа».

«Единица — вздор, единица — ноль», — писал Маяковский. И в самом деле — какая оригинальная биография может быть у человека из толпы, у человека, повторяющего штампы из вечерней газеты, телепередачи, речи оратора на митинге, живущего по законам, предписанным извне? Здесь все — типовое, шаблонное, анонимное. Вплоть до языка...

Михаил Шолохов опроверг этот неоправданный пессимизм в отношении романа. Он показал целую систему взаимосвязанных героев, которые обрели биографию, развернули в себе яркие и новые жизнеощущения, целый спектр трагических раздумий о Родине, о доме, семье в эпоху революций. Традиционный «маленький» человек — даже такой, как Пантелей Прокофьевич или его тихая спутница жизни Ильинична — нашли в себе силы активно противостоять вихрям истории, бороться за свою идею жизни. Роман Шолохова — это история труднейших нравственных восхождений. Даже Прохор Зыков, ординарец Григория Мелехова, долгое время комически повторяющий трагический путь своего командира, в конце повествования обрел завершенность судьбы, человеческую значительность.

Обратите внимание именно на междуобразные взаимосвязи героев, на их эволюцию в романе. Григорий, каким бы отчаянным, грозным он ни был в бою, никогда не способен был убить беспомощного старика,

как это сделал Кошевой. Не мог он и жечь дома, хотя красные убили его брата Петра. Еще более невозможно его превращение в расстрельщика Бунчука. И удерживают его от крайностей ожесточения такие носители традиционной морали, как мать Ильинична, как отец, тоже бегущий от войны.

Эта система «персонажей-зеркал», помогающих главному герою увидеть в себе даже то, что он часто не желает видеть, так сложна, так активна в «Тихом Доне», что порой именно второстепенные герои предсказывают судьбу... главных. В финале романа Аксинья разъясняет сыну Григория Мишатке, что отец «никакой не бандит, твой отец... он так... несчастный человек», и вслед за этим страшнейшее несчастье — гибель Аксиньи! — постигает Григория. А простодушный ординарец Григория Прохор Зыков в финале тоже, как в зеркале, отражает, по-своему определяет конец скитальческого пути любимого командира: «Прохор все об тебе говорил. Пропал, говорит, человек. На прошлой неделе зашел погуторить об тебе и *ажник слезами закричал...*» Но ведь это кричит, протестуя против такого конца, не один Прохор, но и душа самой Аксиньи, оправдывающей героя.

Обогащение биографий, сотворение великих судеб былых «маленьких» людей стало возможным благодаря многим обстоятельствам. Прежде всего особому «лабиринту сцеплений» (*Л. Н. Толстой*), т.е. воздействию одного героя на другого, их сближению и отталкиванию, сходству или различию. Ведь роман — это не просто большое пространство, обилие героев, длительное время действия. Автор романа, с одной стороны, должен вводить новых героев, а с другой — убирать со сценической площадки уже имеющихся, отодвигать их куда-то. Но читатель не должен «забывать» их, должен ждать встречи с ними. И, удивляясь, узнавать их, изумляться каждому новому явлению знакомого героя. Проследите только за Григорием в юности, Григорием после болезни, Григорием во время грустной встречи с Аксиньей, говорящим ей: «Аксютка, горлинка моя!» Всюду возникает новый вариант портрета, тип речи, система жестов. Какой удивительный круговорот встреч и расставаний с героями сотворен Шолоховым в романе, как переплетены линии судеб героев! Встречи, разлуки, утраты имеют глубочайшую причинно-следственную взаимосвязь... Где угодно мог умереть (погибнуть) Пантелей Прокофьевич — в хуторе возле Дона, по дороге к фронту. Но смерть этого хранителя, собирателя дома в слободе Белая Глина, в «отступе», среди бездомных пятнадцати тысяч беженцев, как бы завершает картину всеобщей катастрофы, утраты дома.

Главнейшая же особенность «Тихого Дона», выдвигающая его на первое место среди всех эпопей XIX и XX веков, состоит в *плотности*



М.А. Шолохов

конфликтов, сближенности враждебных начал. Рядом ходят Митька Коршунов и Михаил Кошевой, Листницкий и Бунчук, старик Коршунов, отец Натальи, и Штокман, Наталья и Аксинья. Но помимо этой обнаженности враждебных начал, распада семей действует и великая соединяющая, искупительная сила материнской любви, теплота дома, весь природный поток жизни.

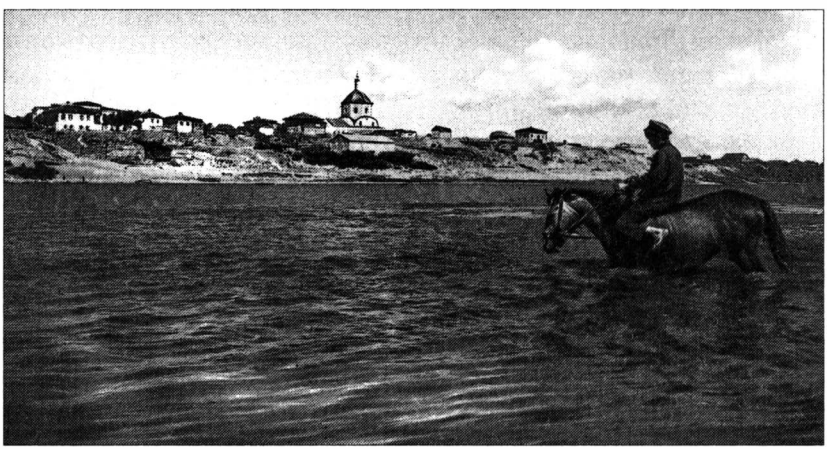
В «Тихом Доне» временами чрезвычайно трудно отделить авторскую речь и голоса персонажей, *лирические отступления*-описания (солнца, степи, неба) и неторопливые самообъяснения героев. Шолохов умножает прозорливость героев, обогащает их восприятие мира. Безусловно, целые фрагменты пейзажной лирики отмечены присутствием авторского голоса.

«В небе, налитая синим, косо стояла золотая чаша молодого месяца, дрожали звезды, зачарованная ткалась тишина»; «низкий, иссеченный мукой голос звучал тускло» и т.п. Совершенно неожиданно для всей казачьей среды сравнение поля боя, убитой лошади (вернее, ее ноги) с «безголовой часовней» и все последующие словесные краски — «на лошадь круговиной упал снопик лучей, и нога с плотно прилежащей шерстью неотразимо зацвела, *как некая чудесная, безлистая ветвь, окрашенная апельсинным цветом*» (выделено мной. — *В. Ч.*). Такие пейза-

жи кажутся порой приложенными к действию, автономными. Но, с другой стороны, стихия народной речи, фольклора, донских песен так властно вторгается в звучание авторского голоса, что возникает особый *полифонизм*, взаимодействие голосов: «*стремя* Дона» (а не *стремнина*), «*меж* замшелых глыб» (а не *между*), «Дуняшка... *прожгла* по базу» (т.е. *стремительно пробежала*), «со *скотиньего* база» (а не *скотного*), «*живущий*» (а не *живучий*), «*сбочь* дороги — могильный курган» (а не *сбоку*).

Эти областные, диалектные слова играют роль своеобразного камертона, сразу обозначающего шолоховский хронотоп (время — пространство).

Своеобразие повествовательной ткани «Тихого Дона», как мы отмечали ранее, усиливается и постоянным присутствием мира природы, ее неостановимой активной жизнью, позволяющей прочно скреплять все событийные ряды, сюжеты судеб всех героев. Особенно важны сложные «природно-исторические пейзажи»: так условно можно назвать те пейзажи, в которых вечное, природное, не зависимое от человека, смешано с преходящим, внесенным именно человеком. Так, в голоса природы вплетается часто и орудийный гул, и треск «работающего» пулемета, а само солнце... заслоняется пожарами... Человеческие деяния как бы омрачают, «оскорбляют» пейзаж, искажают его. Но, с другой стороны, и природа, «измученная» пожарами, взрывами, другими знаками войны, все же способна внезапно эти уродства истории яростно смыть. В финале романа, когда всего пять человек уцелело от всей банды Фомина и укрылось на острове, среди Дона, природное начало торжествует над тем страшным, смертоносным, что вносил человек:



Станица Вёшенская

«Омывая остров, *стремительно шла* на юг полая вода. *Она грозно шумела, прорываясь* сквозь гряду вставших на пути ее старых тополей и *тихо, певуче, успокоенно* лепетала, раскачивая верхушки затопленных кустов».

Творческий путь гения не всегда — история удач. Анна Ахматова когда-то сказала о цене подвига:

О, есть неповторимые слова,
Кто их сказал, истратил слишком много...

Сколько нравственных сил, мужества истратил Шолохов, создавая и отстаивая свое творение? Это никому не известно. Шолохов признавался позднее: «Вы не ждите от меня ничего более значительного, чем "Тихий Дон". Я сгорел, работая над "Тихим Доном". Сгорел...» «Его (Шолохова. — *В. Ч.*) дар художника можно, собственно, определить как любовь к суетному и милому земному странствию человека, с его самосознанием и страстями, с его радостью и горем, чувственной любовью, честолюбием и гордостью. Его увлекает зрелище жизни во всей ее мощи и полноте», — писал финский писатель Мартти Ларни, противопоставляя гуманистический дар Шолохова «искусству» торговцев сенсациями, эротикой, разрушающими самые важные духовные связи в человеке[1].

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. Каково значение Вёшенской в судьбе Шолохова?
2. Что вы знаете о казачестве как воинско-земледельческой общине, «войске»? Что предопределило его обособленность, автономность в годину смуты? Как характерные черты «казака» воплощены в Григории Мелехове?

*3. В чем «Донские рассказы» предваряют, подготавливают «Тихий Дон», а в чем служат точкой отсчета для движения вперед? Приведите примеры плакатных мыслештампов в «Донских рассказах» как знак 20-х годов, овеянных вихрями «классовых битв».

4. Какую роль играет название «Тихий Дон» и как оно соотносится со всеми бурями, схватками на совсем не тихой донской земле?

[1] О «Поднятой целине» — см. в разделе «Литературный процесс 30-х годов», о романе «Они сражались за Родину» и рассказе «Судьба человека» — в разделе «Литература периода Великой Отечественной войны».

5. В чем символический смысл имен двух любимых женщин Григория: Аксиньи (Ксения — «чужая») и Натальи («родная»)?
6. Почему в эпосе так важны вневременные, не сиюминутные, вечно актуальные собеседники героев — солнце, простор, природные стихии?
7. Какова роль казачьих песен в романе? Что такое песня для Григория: творимая народом исповедь, моление или способ «вылепить» из звучащей материи слова и музыки свое решение, модель поведения?
8. В чем проявляется идея Дома, воля к домостроительству Пантелея Прокофьевича? Только ли алчность собственника движет им?
9. Почему путь Листницкого выглядит дорогой к гибели? В чем внутренняя несостоятельность его «красивого» монархизма?
10. Принадлежит ли Григорий «середине», промежутку между крайностями? Почему этот герой ничего не берет от любой крайности, белой и красной, а творит себя в беседах с вечными спутниками — солнцем, простором (землей), песней? Какое мнение вынес Григорий о России после всех своих испытаний?
11. Как взаимодействуют, оттеняют сущность друг друга герои «Тихого Дона»? Например, трагичный Григорий и комичный Прохор Зыков? Дед Гришака и Григорий?
12. Как постепенно, по мере нарастания лавины утрат, вырастает образ Ильиничны, вначале молчаливой и запуганной?
13. Виктор Астафьев однажды сказал, что Шолохов неизменно в финалах своих произведений «дает в руки герою ребеночка». Как меняются герои от этого дара судьбы? Сравните рассказ «Шибалково семя», финал «Тихого Дона» и «Судьбу человека», в которых герои-сироты обнимают детей-сирот.
14. Эпопея — это пересечение, наложение исторического линейного времени на время природное (циклическое). Что несет с собой вторжение войны (фактор исторического времени) в «порядок жизни», природные циклы с их пахотой, севом, сенокосом, уборкой и т.п.? В чем высокий гуманистический смысл шолоховской эпопеи?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



Образ малой родины.
Роман-эпопея.
Эпическое время и пространство.
Герой эпоса.
Лирическое отступление.
Полифония («многоголосие»).
Бытописание.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ



1. Историческая правда и авторский вымысел в романе «Тихий Дон».
2. Григорий Мелехов как представитель «донского племени» в романе «Тихий Дон».
3. Образ «батюшки Дона Ивановича» и его идейно-смысловое наполнение в романе.
4. Аксинья и Наталья: две судьбы и два женских типа в «Тихом Доне».
5. Народ и революция в романе М. Шолохова «Тихий Дон».
6. Образ Дома и его развитие в романе «Тихий Дон».
7. Роль лирических отступлений в сюжетно-образной структуре «Тихого Дона».

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ



1. «Донская» тема в ранних произведениях М. Шолохова и в эпопее «Тихий Дон».
2. История создания «Тихого Дона» и «шолоховский» вопрос.
3. Исторические источники и прототипы «Тихого Дона».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Бирюков Ф.* Шолохов сегодня // Литература в школе. 1990. № 2.
2. *Жуков И.* Рука судьбы: Правда и ложь о Михаиле Шолохове и Александре Фадееве. М., 1984.
3. *Колодный Л.* Кто написал «Тихий Дон». М., 1995.
4. *Литвинов В.* Вокруг Шолохова. М., 1991.
5. *Корниенко Н.В.* «Сказано русским языком...»: Андрей Платонов и Михаил Шолохов. М., 2003.
6. *Кузнецов Ф.Ф.* «Тихий Дон»: судьба и правда великого романа. М., 2005.
7. Писатель и вождь: Переписка М.А. Шолохова и И.В. Сталина. 1931–1950. М., 1992.
8. *Хватов А.* Художественный мир Шолохова. М., 1978.
9. *Чалмаев В.А.* М.А. Шолохов в жизни и творчестве. М., 2006.
10. Шолохов на изломе времени: Статьи и исследования, письма и телеграммы. М., 1995.

*У ЛИТЕРАТУРНОЙ КАРТЫ РОССИИ



Сергей Николаевич Марков (1906—1979), автор романа «Юконский ворон» (1946), увлекательнейшего *историко-географического повествования* о русских землепроходцах «Земной круг» (1966), прекрасный поэт, родился в посаде Парфентьеве Кологривского уезда Костромской губернии. Все, видевшие С.Н. Маркова, поражались тому, насколько он, объехавший Казахстан, Сибирь, Дальний Восток, был верен «костромскому говору», звуку «о», как речи «крепкому звену»:

Я берегу слова:
«Посад», «Полома», «Кологрив», —
Покуда речь жива.

Еще более был верен он (впрочем, одно другому не мешало) поэтическому осмыслению исторического, географического факта, всей изумительной панораме великого многовекового движения России на восток, к Тихому океану. С вдохновением говорил он о том, что казаки-землепроходцы, выйдя на неведомую еще водную ширь, к неизвестной земле, создавали новые колоритные слова даже в своих донесениях:

«Что она — впрямь река, или море, или *переуль морская*?»;

«Стала земля за морем, к *материому берегу* нигде не приткнулась»;

«Выбросило на берег *в передний конец* за Анадыр-реку, а было нас на *коче* всех двадцать пять человек, и пошли мы все в гору, сами пути не знаем, холодны и голодны» (из донесения Семена Дежнёва).

Академик Д.И. Щербаков в предисловии к «Земному кругу» не только отметил множество драгоценнейших историко-географических открытий Сергея Маркова (скажем, тот факт, что Родион Ослябя уцелел в Куликовской битве 1380 года, что первыми из европейцев географами и картографами Азии были русские пленники в Орде и це-

лый русский полк в Ханбалыке-Пекине и т.п.), но и высоко оценил богатство поэтических прозрений, пластическое мастерство воссоздания характеров землепроходцев. Например, Витуса Беринга, «моряка державы датской», посланного Петром Первым «сыскать восточные моря», невозможно забыть в последний миг жизни на пустынном острове, когда голодные песцы гложут его ботфорты:

С песчаного поднявшись ложа,
Томясь и греясь у костра,
Промолвил Беринг: «Дай мне, Боже,
В последнем сне узреть Петра!»

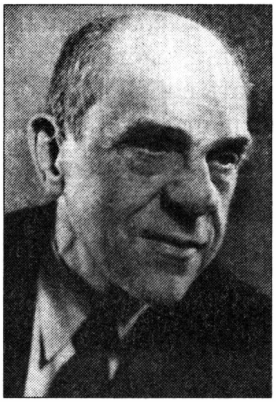
Землепроходцы Сергея Маркова, «пропадавшие» годами на Лене и Енисее, собравшие сведения о торговой «златокипящей Мангазее», о «Черной Арапии», о Лукоморье, о заповедном Беловодье, об Аляске, — увлекли многих читателей (и писателей) в свои шествия по земному кругу. Писатель научил следить за пестрой мудростью мира, трагичностью подвигов и тайнами человеческих судеб, переходящих в географию и, вслед за географией, становящихся русской летописью, историей, летописью народной души.

Борис Викторович Шергин (1893—1973) родился в Архангельске в семье именитого корабельного мастера и морехода. Может быть, и он был в числе тех «зуйков», т.е. малолетних мореходов, своего рода юнг, которых рыбаки брали с собой в море, плавая до Мурмана. Родным членом семьи почиталась сказительница Н. Бугаева. С 1903 по 1912 год будущий прозаик, сказитель, художник учился в архангельской Ломоносовской гимназии, по окончании поступил в московское Строгановское училище. В 1915 году Шергин слушал в Москве замечательную сказительницу Севера Марию Кривополенову.

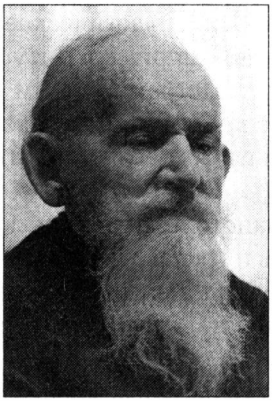
Сбор архангельских, вологодских народных говоров в составе диалектологической комиссии (в 1916 году), обработка эпических и сказочных сюжетов — первый шаг к самостоятельному и весьма оригинальному утверждению Шергиным былин, сказаний Севера в поэме «У Архангельского города, у корабельного пристанища» (1924), в «Архангельских новеллах» (1936), в книге «У песенных рек» (1939), «Поморщина-корабельщина» (1947) и др.

Девизом всей жизни Шергина были слова:

О, Архангельская сторона,
в которой песня жизни моей поется!



С.Н. Марков



Б.В. Шергин



А.А. Прокофьев

В рассказах Шергина о юном поморе Мите Ласкине, в сказках о добром простаке Шише Московском, о мореходе Андрее Двинянине («Гость с Двины») нет героев, представленных в ореоле морализаторства, проповедничества. Везде — живые, талантливые, отзывчивые на доброту поморы.

Гость с Двины, например, чтобы спасти своего коллегу рыбака-норвежца от долговой тюрьмы, отдал его семье всю свою выручку. «Господине! Человек ты или ангел? От сотворения мира не слыхана такая великая и богатая милость!» — с таким криком бежит за неузнанным гостем-русичем, ангелоподобным существом, женщина-норвежка, целуя следы ног Андрея Двинянина. Благородный норвежец, явившись на родину Андрея (уже после его смерти), отлил в его память из меди, олова и серебра художественный колокол, окрестил его, нарек Андреем и установил в опасном месте, в «Жилище туманов», чтобы вечно звучал его «остерегальный звон».

Как-то очень близко во всех героях Шергина живут таланты художников и светлое очарование ангелов, «мужиков по званью и художников по знанью». Их творчество чаще всего безымянно, анонимно, но в нем живет великая личность — сам народ, история его трудов по сотворению русского песенного Севера.

Прав был Федор Абрамов, когда говорил о своем земляке Б. Шергине: «Беспорочная чистота. Он святее и чище любого церковника, хотя живет в миру... Но это и особая грань *русской северной души*, которая в условиях Севера сохранила особую — до сентиментальности — человечность».

Александр Андреевич Прокофьев (1900—1971), лирический поэт, родился в селе Кобона Санкт-Петербургской губернии. Он был старшим сыном в многодетной семье крестьянина-рыбака. Писать стихи начал в 1919—1921 годах. Но подлинный успех пришел к Прокофьеву в конце 20-х — начале 30-х годов вместе с книгами «Улица Красных Зорь» и «Победа» (обе — 1931). Центральными образами этих сборников стали девушка, деревенская, простая, с даром верности, с не омраченной ненавистью, догмами душой; сыновья, дети крестьянского рода, которые «тучей сидят за столом, которые могут идти напролом», которые знают силу дружбы, единения под надежным (благодаря им же) крылом Родины.

В его «Песнях о Ладоге» (1927), поэме «Россия» (1943—1944), книге лирики «Величальная песня России» (1971) и др. доныне изумляет сила пейзажно-психологических зарисовок, то и дело разрываемых, дополняемых прямой авторской речью, как у С. Есенина. Не случайно к его лирике обращались композиторы В. Соловьев-Седой, Г.В. Свиридов, С.С. Прокофьев. А песня «Товарищ» (1930), в которой поэт дерзко обещал: «Я песней, как ветром, наполню страну» (муз. О. Иванова), стала истинно народной.

Александр Прокофьев, чьим именем названа и улица, и библиотека в Петербурге (в Кобоне имеется музей писателя со скульптурой работы Н. Аникушина), создаст в 30—50-е годы немало вдохновенных стихов о России, о «соловьином горле берез», о русском языке. Само слово «Россия» среди «глухих слов» выделялось для него не одной только «могучей буквой «р», но всем своим смыслом:

Вот истина простая:
Как будто кто-то вдруг
Сберег и бросил стаю
Из самых лучших букв.

Из твердых да из влажных, —
И стало чудо жить.
Да разве тле бумажной
Такое сочинить?

Наполненное светом,
Оно горит огнем,
И гимном слово это
Гремит в стихе моем!

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. Что определяет самобытность звучания историко-географической прозы С. Маркова? Какими средствами пользуется писатель, создавая образы героев-первопроходцев?
2. Что лежит в основе творчества Бориса Шергина, Александра Прокофьева? Охарактеризуйте ведущие жанры, закрепившиеся за именем каждого из названных художников.
3. Какие отличительные черты русского национального характера нашли свое воплощение в историко-географических повествованиях С. Маркова, сказочных сюжетах Шергина, стихотворениях и песнях Прокофьева? Какими средствами выражается в них авторский пафос?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



Историко-географическая проза.
Герой-легенда.
Патриотическая песня.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Дияжева Р.С.* С.Н. Марков: Очерк творчества. М., 1983.
2. *Галкин Ю.* Борис Шергин: Златая цепь. М., 1982.
3. *Молдавский Д.* Александр Прокофьев. Л., 1980.



МИХАИЛ АФАНАСЬЕВИЧ **БУЛГАКОВ**

1891—1940

Своеобразие жизненного опыта Михаила Булгакова

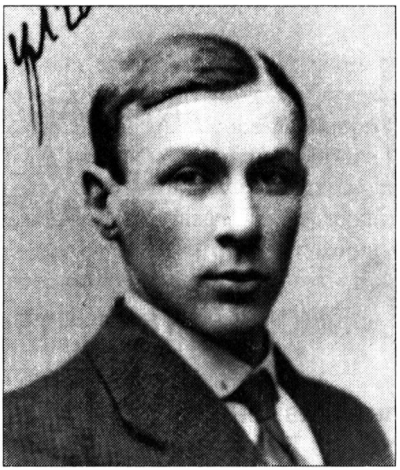
Михаил Афанасьевич Булгаков родился в Киеве 15 мая 1891 года в многодетной (семеро братьев и сестер) семье профессора-богослова Киевской духовной академии Афанасия Ивановича Булгакова. Оба деда будущего писателя были орловчанами: дед со стороны отца — священник Сергиевской кладбищенской церкви в Орле, дед со стороны матери Варвары Михайловны — протоиерей Казанской церкви в Карачеве Орловской губернии. В Киеве начала XX века, городе, который не только определит затем всю атмосферу романа «Белая гвардия», но и особый «южнорусский» дух поэтики писателя, свободу и изящество сюжетосложения, Булгаков окончит Александровскую гимназию (в 1909 году) и университет. Он получит диплом врача.



А.И. Булгаков, отец писателя. *Ок. 1906 г.*



В.М. Булгакова, мать писателя. *1914 г.*



М.А. Булгаков — выпускник медицинского факультета Императорского университета Св. Владимира. Киев. *1916 г.*

Летом 1916 года Булгаков работает в госпиталях Красного Креста на Юго-Западном фронте, а затем — вплоть до марта 1918 года — земским врачом в селе Никольском Смоленской губернии и в Вязьме. После взятия Киева в августе 1919 года белой армией Деникина — а до этого Киев пережил власть ставленника кайзеровской Германии гетмана Скоропадского, возведенного на трон в киевском цирке (!), Петлюры, большевиков (именно эту подробность писатель отразит в пьесе «Дни Турбиных») — Булгаков был мобилизован и отправлен на Северный Кавказ военврачом.

Во Владикавказе он и остался после поражения белой армии. Но уже не в качестве врача, а в качестве начинающего писателя.

В детстве, юности, благодаря заботам матери, учительницы по профессии (отец писателя умер уже в 1907 году), в семье Булгаковых и среди младшего поколения близкой родни царил дух постоянного сочинительства, театрализации жизни, что обусловило такую характерную черту и прозы, и драматургии Булгакова, как непрерывное цитирование его персонажами то обрывков оперных арий (из того же «Фауста» Ш. Гуно), то романсов, то песен. Музыка — источник многих символов Булгакова.

Вспомните, как часто поет, словно заслоняясь от бытовых неурядиц, профессор Преображенский «От Севильи до Гренады» или «К берегам священным Нила» («Собачье сердце»). А герой «Дней Турбиных» Николка «заслоняется» пением под гитару («Дышала ночь восторгом сладострастья...») от своих невзгод в 1918 году...

Обрывки песен, романсов, арий, звучащие то и дело в квартирах героев Булгакова, как своего рода приметы времени, знаки культурного багажа, — что это? — богатство духа или отчасти известная ограниченность стилистических возможностей писателя? Может быть, сказалось воздействие южнорусской, одесской, группы писателей (Ю. Олеши, И. Ильфа, В. Катаева), тоже предпочитавших насыщать свои произведения (см. «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова) музыкальными, книжными, театральными реминисценциями?

Все объясняется более сложными причинами. Обрывки, фрагменты, как, впрочем, и цитаты из «Скупого рыцаря» Пушкина в «Мастере и Маргарите» среди суеты нераскаявшихся валютчиков, джазового звучания фокстрота «Аллилуйя» в Доме Грибоедова[1], полонез («рев труб... взмыв скрипок») на балу сатаны — все это отражение великого слома в культуре, смешение обломков разных эпох. Романы и повести Булгакова — не копии звеньев исторического процесса, не фотографии эпохи, однако они в высшей степени *мироподобны*, адекватны именно ломающемуся миру 20—30-х годов.

Частые переодевания, смены масок героями Булгакова, невероятные «полеты» и перелеты его героев, от управдома до Маргариты, в другие



Литературный институт им. А.М. Горького. Москва, Тверской бульвар, д. 25

[1] В те годы Дом литераторов. В настоящее время Литературный институт имени А.М. Горького.

эпохи, как и смена фамилий, *примерки* новых нарядов, новых «мыслештампов» — псевдолитераторами — все это фантастичное, но предельно историчное выражение идеи *переодевания*, даже хамелеонства, перелицовывания (а иногда и оборотничества, мимикрии), присущего эпохе.

Во Владикавказе 1920—1921 годов Булгаков, сочинявший ранее пьески для домашних спектаклей, написал пять пьес, три из которых были поставлены в местном театре. Между прочим, среди этих юморесок в лицах, комедий была и драма «Братья Турбины», не имевшая ничего общего ни с романом «Белая гвардия», ни с пьесой «Дни Турбиных» (фамилию Турбина имела бабушка писателя с материнской стороны Анфиса Ивановна Покровская, тоже орловчанка). С этим литературным багажом, впоследствии Булгаковым уничтоженным, молодой писатель появился осенью 1921 года в Москве.

Чем важны эти годы — бытовых неустройств, мизерных заработков секретаря ЛИТО[1] и даже конферансье в крошечном театрике на окраине, поденщика-хроникера в газете «Гудок» — в судьбе Булгакова?

Вспомните одну из самых характерных страшновато-комических фигур во всем творчестве Булгакова — фигуру управдома. Она неожиданно стала чрезвычайно важной, опасной, презираемой и одновременно вынуждающей перед собой пресмыкаться. «В домкоме все как на ладони. Домком — око недреманное. Мы одним глазом спим, а другим видим. На то и поставлены... Я всюду могу проникнуть», — заявляет управдом Портупея в «Зойкиной квартире». Таков же и Бунша в пьесе «Иван Васильевич» (и в кинофильме по этой пьесе), о котором герой-изобретатель говорит: «В ваши годы вам бы дома сидеть, внуков нянчить, а вы целый день бродите по дому с засаленной книгой» (т.е. домовой книгой. — *В. Ч.*). Еще ужаснее коллективный управдом (домком) из четырех человек во главе со Швондером в «Собачьем сердце», пришедших «уплотнять» профессора Преображенского. Предельно полным выражением устоявшейся ненависти Булгакова, в 20-е годы вечно выселяемого, выписываемого из временных московских квартир, ко всей этой категории бытовых тиранов стал, конечно, Никанор Иванович Босой в «Мастере и Маргарите». Это председатель жилтоварищества дома № 302-бис по Садовой улице, прячущий «валюту» в уборной. Еще страшнее в том же романе Алоизий Могарыч, клеветник, захвативший скромное жилье Мастера.

Именно жажда захватить квартиру Берлиоза на Садовой сорвала с места «умнейшего человека в Киеве» Поплавского, дяди Берлиоза,

[1] Литературно-театральный отдел при Наркомпросе.

столкнув его с рыжим разбойником из свиты Воланда. Тоска по покою, по дому с неизменной лампой на письменном столе, неугасимая боль от скитаний, унизительных встреч с племенем управдомов продиктовала и вдохновенные слова исповеди Мастера перед Иваном Бездомным о своем золотом веке в переулке у Арбата. «Ах, это был золотой век, — блестя глазами, шептал рассказчик, — совершенно отдельная квартирка... Маленькие оконца над самым тротуарчиком, ведущим от калитки. Напротив, в четырех шагах, под забором, сирень, липа и клен...» Радость от этого скромнейшего уголка *покоя* сливается с ощущением творческого счастья, с полетом (хотя вся квартирка, в сущности, — полуподвал), с тем, что «Пилат летел к концу, к концу» (т.е. роман о Пилате и Иешуа).

В романе «Мастер и Маргарита» в ключевой московской сцене «Черная магия и ее разоблачение», когда весь зал стал жадно ловить денежные купюры, рассыпаемые фокусником из свиты дьявола, Воланда, сам черный гость Москвы, манипулятор низменными людскими страстями, говорит после своего эксперимента в театре Варьете:

«Ну что же... они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота... Обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних, *квартирный вопрос только испортил их*» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Как видим, Москва многое дала вчерашнему киевлянину, жившему до революции в своеобразной «оранжерее», за кремовыми шторами уютной квартиры, но многое и отняла.

Ведь почти все герои Булгакова (как и он сам) будут жить в весьма пестром, но однообразном жизненном слое — под вечным гнетом управдомов, в тесноте коммуналок и кухонь, в состоянии боязни невыплаты гонорара, банкротства журнала и издательства, снятия цензурой спектакля или повести...

В ближайшем литературном окружении Булгакова в Москве (в частности, в редакции «Гудка») оказались Ю. Олеша, И. Ильф, В. Катаев и др.

Первые крупные публикации Булгакова, связанные с его журналистикой, с фельетонами в «Гудке», с впечатлениями владикавказского периода — повесть «Записки на манжетах» (1922—1923), рассказы «Похождения Чичикова», «Красная корона», «Чаша жизни» (все — 1922), «Ханский огонь» (1924).

В 1924—1925 годах в альманахе «Недра» появились сатирические повести Булгакова «Дьяволиада» (1924. № 4) и «Роковые яйца» (1925. № 6). В 1925 году в том же сатирическом ключе написана (до публикации дело не дошло) повесть «Собачье сердце».

В 1925 году в журнале «Россия» были опубликованы две части романа «Белая гвардия», любимого романа писателя. После этой публикации, отказа писателя от подчеркнуто негативной оценки белого офицерства, Булгаков был объявлен антиреволюционным писателем, апологетом белой идеи. Зловещая тень над всей последующей работой писателя еще более сгустилась после блистательного успеха пьесы «Дни Турбиных» (1926), написанной во многом на основе романа, но в то же время являющейся самостоятельным произведением. Даже тот факт, что на спектаклях во МХАТе (больше пьеса нигде не шла, и успех ее приписывался исключительно театру) многократно бывал И.В. Сталин, не мог восстановить вокруг Булгакова нормальной творческой атмосферы. Он так и остался «необуржуазным драматургом», воплощением «булгаковщины» в глазах Л. Авербаха, В. Киршона, А. Орлинского, Ф. Раскольникова[1].

В последующем Булгаков создаст немало пьес — блестящую сатирическую комедию «Зойкина квартира» (1926), имевшую короткую сценическую судьбу в театре им. Евг. Вахтангова, «Кабалу святош», поставленную МХАТом в 1936 году, пьесу «Бег» (1928), не доведенную до премьеры, гротескную пьесу «Иван Васильевич» (1935), историко-биографическую пьесу о молодом Сталине «Батум» (1939)... Оказавшись в положении литературного изгнанника, в безвыходном положении писателя без книг, драматурга без спектаклей, Булгаков обратился с «Письмом правительству» (1930), в котором просил предоставить ему работу или «приказать... в срочном порядке покинуть пределы СССР».

18 апреля 1930 года Булгакову позвонил Сталин. Разговор приблизительно был таким:

«— Мы ваше письмо получили. Читали с товарищами. Вы будете по нему благоприятный ответ иметь.

Далее последовали два вопроса:

— А может быть, правда — вас пустить за границу? Что — мы вам очень надоели?

— Я очень много думал в последнее время — может ли русский писатель жить вне Родины. И мне кажется, что не может.

— Вы правы. Я тоже так думаю. Вы где хотите работать? В Художественном театре?»

Преуменьшать значение этого вмешательства Сталина, — в это же время спасавшего и «Тихий Дон» М.А. Шолохова, а позднее и жизнь его, — не следует. Во всяком случае, Булгаков обрел возможность за-

[1] *Авербах Л.* и *Киршон В.* — руководители РАППа, *Орлинский А.* — театральный критик, *Раскольников Ф.* — член ЛИТО. Все они были неистовыми гонителями таланта М. Булгакова.

рабатывать (ни одна из его трех жен никогда не работала, он не отказывался от изысканных гастрономических привычек) и, главное, — он смог дописать роман «Мастер и Маргарита».

*Повести «Роковые яйца» (1924) и «Собачье сердце» (1925) — первый этап в осмыслении темы революции

Сюжет повести **«Роковые яйца»** на первый взгляд очень прост и нагляден. Ученый Персиков отрыл некий «красный луч», в сфере действия которого все живые организмы с немыслимой быстротой размножаются и к тому же укрупняются, обретают бешеную энергию. Аппараты Персикова попадают в руки невежд, ставится эксперимент в царстве мирных кур (в птицеводческом совхозе). Но по ошибке были облучены яйца змей, крокодилов. Они наползают на Россию, их невозможно победить, и только внезапно грянувший крепкий мороз истребляет эти чудовища. Объективно Булгаков предупредил всех — и нас, людей XXI века, — об опасности безнравственного, бездумного использования генной инженерии, клонирования и т.п.

Тревога писателя крайне глубока, мучительна. «Красный луч» — это, конечно, освобождающая, возвышающая людей из низовой России, особенно мужицкой, идея Красного Октября. Эта идея победила и белую идею, и все виды петлюровщины, т. е. национализма, грозившего России распадом, и американизм как мечту о наживе. Но если «красный луч» попадает в руки невежд, подлецов, тем более оборотней, то он будет и после революции рождать чудовищное чванство, невежество, хамство. Облик «управдомов», мучивших Булгакова и в быту, и в литературной среде, наводил его на эти тревожные мысли.

В повести **«Собачье сердце»** к этим, уже выращенным в хаосе, смуте нового переломного времени «голым гадам» — опять в лице домкома, возглавляемого демагогом Швондером, — то и дело вползающим в квартиру-лабораторию профессора с «говорящей» фамилией Преображенский, добавился новый опасный вид, скорее, тип разрушителя, существа низкой культуры. Его создал, забыв об этической стороне любого эксперимента, сам Преображенский — из собаки Шарика и гипофиза убитого в драке пьяницы Клима Чугункина. Шариков не только сразу же вырвался из-под влияния Преображенского и его ассистента Борменталя (им утрачена даже природная, собачья преданность!), но стал в руках Швондера страшной, все более возрастающей силой.

До роковой операции пес Шарик верил: «Ошейник все равно что портфель...» Теперь же это неразвитое, диковатое существо не только обретает портфель, волю к начальствованию, но и вытесняет из жизни, как некогда кошек, все, что выше, сложнее его разумения. В финале повести и сам Швондер уже опасается Шарикова.

Вполне естественно, что швондеры покрупнее и повыше рангом не раз поднимали неистовый крик о «злостной сатире», «откровенном издевательстве» писателя над новой действительностью.

А между тем Михаил Булгаков к моменту создания «Белой гвардии» — и это одно из плодотворнейших открытий всей русской прозы XX века! — обрел завидное всепонимание, объективное, сложное и многомерное. Оно заключалось в том, что революция для него не только «окаянные дни» (при всем обилии жестокостей и окаянства), не только «праздник трудящихся» (при всем обилии мощных народных характеров, выдвинутых ею). Революция и притягивала его, он сам был создан ею, вырван из приготовленной для него «биографии лекаря», и многим отталкивала, тревожила, вынуждала на противостояние тем, кто кошмарно извращал ее суть, противопоставлял понятия «Россия» и «революция».

Булгаков не был изобличителем надуманного, утрированного «тоталитаризма», что ему иногда приписывают, он говорил: «Советский строй хороший, но глупый, как бывают люди с хорошим характером, но неумные».

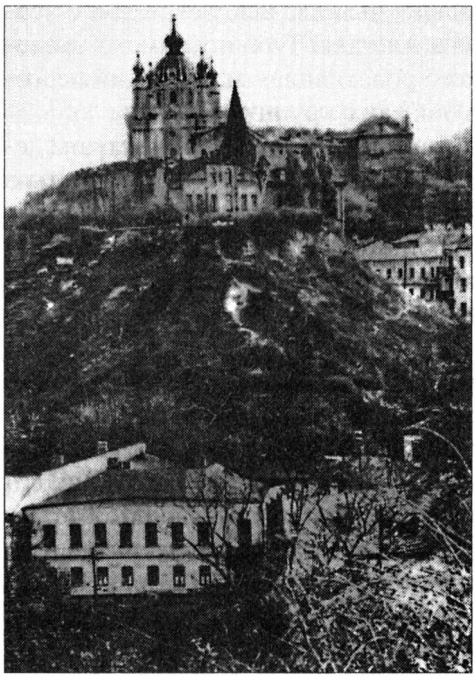
Дом Турбиных как библейский ковчег на волнах потопа

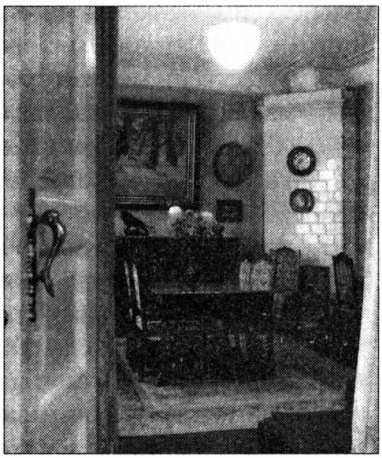
Роман **«Белая гвардия» (1925)** начинается с замечательной словесной, патетической и скорбной, увертюры:

«Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летним солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс.

Но дни и в мирные и в кровавые годы летят как стрела, и молодые Турбины не заметили, как в крепком морозе наступил белый, мохнатый декабрь. О, елочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем! Мама, светлая королева, где же ты?»

Подобная волнующая «энергия *исторического пейзажа*» (да еще с небесными знаками вечного времени, с Венерой и Марсом) сразу захватывает читателя: реальная история, т.е. 1918 год, явно вписана в вечное время. Об этом же говорят и эпиграфы — из пушкинской «Капитанской дочки» и из Откровения Иоанна Богослова.





Киев, Андреевская церковь и дом Булгаковых (Андреевский спуск, д. 13, ныне — музей М. Булгакова «Дом Турбиных»); гостиная в доме Булгаковых. *Фотографии. 1970-е гг.*

Ускоряя бег времени, автор сразу же расширяет и круги, витки пространства, географию события. Революция изначально обозначена как трагическое действо, великая перемена — и для настоящего, и даже для прошлого. Ничто в романе не подгоняется под схему счастливого грядущего, которое, дескать, и оправдает все жертвы. Наоборот, все настоящее делается *пространством встречи*, часто опасной встречи, с этим неопределенным, то чудесным, то чудовищным грядущим.

А герои, совсем уже не дети — врач Алексей Турбин, замужняя сестра его Елена и семнадцатилетний юнкер Николка — как бы возвращены Рождеством в детство. Они пытаются присесть под новогоднюю елку, укрыться за елочным дедом и за матерью, сразу вспомнившейся, светлой королевой... Но ее уже нет, и среди шутливых надписей на домашней изразцовой печи уже появился рисунок браунинга («ваше слово, товарищ маузер!»). Есть уже и подписи «Бей Петлюру!», и пародийный приказ выдуманного комиссара Подольского района (в Киеве) некоего Абрама Пружинера, бывшего дамского портного...

Но автору «Белой гвардии» уже мало Венеры, Марса, фигуры св. Владимира... Его историческое пространство сразу же резко

усложняется, делается многослойным. Дьявола еще нет рядом с Турбиными, в их доме. Но во время сна Алексею Турбину, самому зрелому и мужественному из турбинского рода, явился вдруг некий персонаж, «маленького роста кошмар в брюках в крупную клетку»:

«— Голым профилем на ежа не сядешь!.. Святая Русь — страна деревянная, нищая и... опасная, а русскому человеку честь — только лишнее бремя.

— Ах ты! — вскричал во сне Турбин. — Г-гадина, да я тебя. — Турбин во сне полез в ящик стола доставать браунинг, сонный, достал, хотел выстрелить в кошмар, погнался за ним, и кошмар пропал».

О чем говорит эта сцена?

В самом времени смуты звучало столько приглашений сбросить «бремя» — честь, доброту, запросы совести, — жить «полегче», упроститься до уровня домового хозяина Турбиных Василисы (Василия Лисовича), раскладывающего по тайникам валюту, или до грабящих его мародеров Немоляки и Кирпатого, что уже впору от видений... отстреливаться! Дьяволиада уже растворена в быту, в умонастроениях.

Дом Турбиных окружен... «антидомом»!.. То, что стало составлять «антидом», нечто противостоящее уюту, чистоте, артистизму, благородству, чести семьи Турбиных, уже порождает подлинных мастеров демагогии, приспособленчества. В пьесе «Дни Турбиных» Алексей Турбин не подает руки бегущему (по командировочному листу) в Берлин Тальбергу: «Это значит, что командировка ваша мне не нравится».

В романе «Белая гвардия» Алексей дает злую характеристику этому новому типу приспособленца: «О, чертова кукла, лишенная малейшего понятия о чести! Все, что ни говорит, говорит, как бесструнная балалайка, и это офицер русской военной академии...» А говорит Тальберг в разные мгновения разное и в духе времени весьма находчиво... В феврале — марте 1917 года, когда к власти шел Керенский, он, Тальберг, как член революционного комитета, арестовал царского генерала Петрова и... первым осудил националистов в серых шароварах. Правда, он тут же начал впрок подучивать украинский язык. И вот он уже — в окружении гетмана, клеймит авантюриста Петлюру, героя оперетки. Но оказалось, что и гетман — тоже опереточен. Следует новый виток приспособленчества и предательства.

Эта игра масками, наспех прикрепляемыми, но обманывающими всех доверчивых, простодушных, больше всего измучила Турбиных. С каким отчаянием кричит, определяя миф о Петлюре, Алексей Турбин:

«— Вы знаете, что такое этот ваш Петлюра? Это миф, это черный туман. Его и вовсе нет. Вы гляньте в окно, посмотрите, что там. Там метель, какие-то тени...»

Как жить, как духовно сохранить себя среди теней?

Булгаков и его герои в романе живут в рамках особой ситуации: назовем ее «промежуточной», боковой для того времени. Борьбы белых с красными, темы «лебединого стона» в романе нет. И слова Цветаевой «белая гвардия — путь твой высок» лишь отчасти относятся к Турбиным и их друзьям Мышлаевскому, Студзинскому — они еще не начали пути, почти не вышли из уютного уголка за кремовыми шторами. Правда, все их вылазки, выходы за его пределы — в промежуточную, не решающую ничего ситуацию борьбы гетмана с Петлюрой, на позиции в морозные ночи, на улицу, где идет охота за офицерами, — поразительны по остроте восприятия.

Булгаков — великолепный портретист и мастер находить для каждого героя свою «композиционную нишу». В Алексее Турбине выделена его пытливая государственная мысль, он видит все события 1917 — 1918 годов в их последовательности — от падения царя, развала фронтов, спектакля с гетманом до бегства последнего. Но его мудрость не выглядела бы столь рельефной, если бы рядом с ним не было Николки. Этот юноша-идеалист прячет пистолет брата и гордится им, где-то расстрелявшим уже шесть патронов. Дополнительные краски и в образ Алексея, и в образ Николки вносит внезапно явившийся в их дом Лариосик, смешной персонаж из чеховской провинции. Он еще способен удивляться тому, что чемодан с бельем у него украли в поезде, а собрание сочинений Чехова... не тронули!

Но этот принцип контраста характеров действует тем более сильно, что эти персонажи, как и офицеры Мышлаевский, Студзинский, в чем-то и едины.

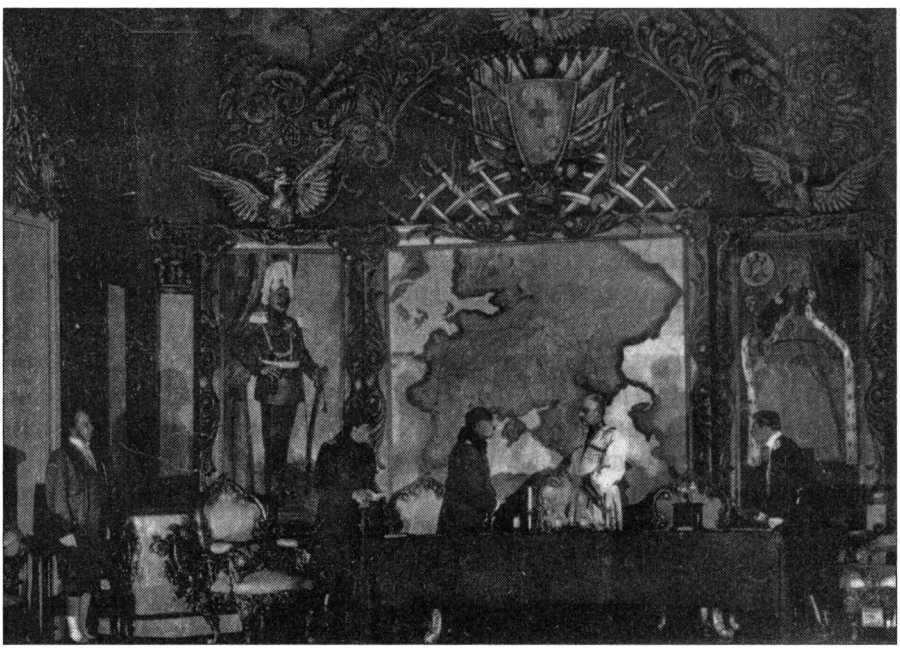
Николка Турбин попадает после захвата Города петлюровцами — в морг, где он ищет, дрожа от ледяного холода, задыхаясь от смрада, труп командира, полковника Феликса Най-Турса. Ревнители казенного оптимизма могли бы поперхнуться при виде этих стеллажей, страшных своей будничностью: а это «урожай» одного или двух судьбоносных дней смуты!

Окаменевший от ужаса разум Николки «утешился» лишь в часовне, после отпевания, когда любимый командир был уже одет во френч без погон, украшен георгиевской лентой. Николка не сдержал слез тогда лишь, когда мать Най-Турса повернула к Николке трясущуюся голову и сказала ему: «Сын мой. Ну, спасибо тебе».

«И от этого Николка опять заплакал и ушел из часовни на снег. Кругом, над двором анатомического театра, была ночь, снег, и звезды крестами, и белый Млечный Путь».

Но ведь точно так же поступил бы любой из офицеров, сам Алексей Турбин! Эта общность делает все содружество людей, собранное в квартире Турбиных, еще более обреченным, трагически одиноким. Уцелеть им трудно, измениться — почти невозможно. Мародеры Кирпатый и Немоляка, ограбившие Василису, лишь до поры до времени боятся трогать офицеров. Практически одиночество Турбиных непоправимо, их «ковчег» хрупок. Однако это единственное, что имеет ценность в мире, лишенном ориентиров: абажур на лампе, кремовые шторы, Дом, прекрасный заснеженный Город священны. Уплотненный фокус культуры никак не хочет сдаваться упрощению, примитиву.

Турбины, правда, еще не раздавлены, не надломлены. Хотя прежней игры жизни в них — в финале романа и пьесы — нет. «Кому — пролог, а кому — эпилог», — говорит в «Днях Турбиных» один из офицеров. Этот эпилог, может быть, страшен, но уже не велик. В целом же чувство катастрофы, гибели прекрасного мира и его культуры захва-



«Дни Турбиных». В кабинете гетмана. Сцена спектакля МХАТа. *1926 г.*

тывает практически всех. Оно перехлестывает через укрепления, баррикады, подавляет и побежденных и... победителей (особенно удивительна в этом плане почти гротескная сцена парада петлюровцев, ритуального народного «одобрения»).

В пьесе «Дни Турбиных», созданной на основе романа, трагическое одиночество Турбиных и их друзей, пожалуй, даже усилено тем, что уже в первом акте в квартире Турбиных были собраны все потерпевшие крушение и терпящие его, но не осознавшие этого. Тут и приход замерзшего на позиции Мышлаевского, и приезд кузена из Житомира Лариосика с его ворохом рукописей и кипой книг...

Выделите в пьесе «Дни Турбиных» 2—3 сцены, содержательно перекликающиеся с соответствующими эпизодами романа. В чем своеобразие романной и драматургической формы передачи событий?

Весь мир смуты стал опасен для Турбиных, как мир ненадежный, зыбкий. Здесь царит нравственная невзыскательность. Смена мундиров, превращающая Тальберга в человека-вешалку, — это метафора удешевления человека, способ развертывания мысли писателя о людях-фантомах, почти призраках. От Тальберга, бегущего в одну сторону (в Берлин), — рукой подать до другого фантома, бегущего (тоже из белого стана) в Москву. И надо сказать, что писателю не просто отвратительна, но и очень интересна игровым поведением, даром хамелеонства, перетекания в любые формы эта новейшая людская порода, которую представляет в «Белой гвардии» Михаил Шполянский. Он загадочен, этот прапорщик, получивший Георгиевский крест из рук Керенского, проваливший оборону Города (он не вывел броневики в помощь офицерам).

Что это за человеческий тип? Можно трактовать его как персонификацию керенщины. Для Шполянского события имели характер спектакля, площадки для «литературного» самоутверждения, демонизации своей тусклой личности. Поразительно, с какой легкостью, словно за кулисами событий и групп переползал под баррикадами — от Корнилова к Керенскому, из ячейки эсеров в Зимний дворец — бывший террорист Борис Савинков, тоже, кстати говоря, литератор. Шполянский — чтец, декламатор, председатель поэтического ордена «Магнитный Триолет». В разгар событий этот ничем не жертвующий человек, для которого честь — пренебрегаемая величина — ощутил недостаточную забавность событий: «Мне стало скучно, потому что я не бросал бомб». Впрочем, черты Бориса Савинкова, игрока в революцию, мастера взрывов, конечно

же, литератора, «поделены» между Шполянским и персонажами из его свиты, кокаинистами и... соавторами в поэтическом сборнике «Фантомисты-футуристы».

В пьесе **«Зойкина квартира»** (1926) очередной Шполянский явится в новом виде, в лице Аметистова, администратора скрытого дома свиданий.

Кто он такой?

Обратим внимание на исключительное мастерство речевых характеристик персонажа как одну из граней таланта Булгакова. Он слышит своих героев в любой момент их сценической или романической судьбы. Реплики Аметистова нельзя принимать всерьез и... трудно не принимать. Его якобы «расстреляли в Баку», как белого, но он же, убедившись, что «нет у меня никакого карьерного ходу», решил «по партийной линии двинуться» и присвоил партбилет *Карла Чемоданова* (не выбросив все-таки и колоды крапленых карт, орудие его шулерских игр), сохранив и сценическое имя Путинковского... Необходимо говорить, как на трибуне, даже в «Зойкиной квартире», в сущности притоне, — он готов и к этому: «А мне что терять, кроме цепей? Я одно время громадную роль играл... Нет, говорю, это не дело! Уклонились мы — раз! Утратили чистоту линии — два! Растеряли заветы!» Таких периодов перестройки у него, оказывается, было множество: и все они — взаимоисключающие. Он якобы и собирал этнографические материалы в Шанхае, но когда-то «пообтесался, потерся при дворе».

Среди множества прозорливейших наблюдений композитора Г.В. Свиридова читатель «Зойкиной квартиры» безусловно оценит редкую глубину суждения: «*Аметистов*. Развитие линии Гоголя, лишь отчасти Хлестаков, но больше всего колесящие по беспредельной России в поисках наживы *Игроки*, беспощадные, фантасмагорические пройдохи... Подобный образ мог возникнуть лишь на сломе эпохи, в момент нарушения закона, по которому жило общество, и отсутствия законов, по которым ему надлежит жить дальше... Дьявольское овладело людьми настолько, что сам дьявол удивлен этим и благодарит людей за исповедские веры в него».

Ирония как средство оценки характеров, жизненных ситуаций. В главе о литературе 20-х годов, когда преобладали жанры «плачей», вещаний, пророчеств, дневников, речь шла об известной «романобоязни» писателей, что говорит об их подавленности революционными событиями. Появление иронической настроенности у Булгакова — в освещении Василисы, считающего деньги, Шполянского, всего фе-

номена петлюровщины — говорило о его возвышении над противоречиями бытия, над однозначными натурами фанатиков.

> ***Ирония*** — не банальная насмешка (ухмылка), отчужденность от «низкой» жизни, не только основа для развития сатирического взгляда на мир. Ирония — это свобода для ясного, всеобъемлющего взгляда на персонажный и событийный ряд произведения, свобода от узко догматических противопоставлений «положительного» и «отрицательного».

Блестящим образцом иронического взгляда на события в Городе, оценки всех былых «вещаний», «плачей», «знамений времени» и прочей риторики стала в «Белой гвардии» крошечная сцена беседы домохозяина Василисы с молочницей Явдохой. Прочитаем ее внимательно.

«— Пятьдэсят сегодны, — *сказало знамение голосом сирены*, указывая на бидон с молоком».

В ответ на слова Василисы, возмущенного повышением цены, эта сильная, здоровая женщина из пригорода, уже знающая всю меру неутоленной ненависти мужицкой округи и к немцам, и к гетману, и к «ахвицерам», дает ему урок политграмоты. На угрозу Василисы: «Смотри, выучат вас немцы», — она грозно отвечает:

«— Чи воны нас выучуть, чи мы их разучимо, — *вдруг ответило знамение, сверкнуло, сверкнуло, прогремело бидоном*, качнуло коромыслом и, как луч в луче, стало подниматься из подземелья в солнечный дворик».

Ирония Булгакова носит глубокий смысл: эта молочница с ее угрозой, с ее громом, грохотом, с коромыслом (подобным дубине) еще знамение, символ народа и его угроз, но... В дальнейшем Булгаков уже от своего имени скажет о начавшейся драме: «*Знамения кончились*, начались события...» Писатель совсем не внезапно вводит это ироническое сближение «Явдоха—знамение». До этого, до штурма Города петлюровцами, были, пишет он, «некие знамения» (взрыв складов со снарядами, убийство фельдмаршала Эйхгорна). И наконец, Явдоха. И после ее ухода писатель еще раз вернется к этому понятию: «...в сентябре произошло уже не знамение, а событие».

Проследите за другими эпизодами иронической игры в «Белой гвардии» и в «Днях Турбиных». Например, в раскрытии образа Лариосика, кузена из Житомира с его стихотворством. В чем отличие булгаковской иронии от «черного юмора», от злорадства, от тотального высмеивания мира?

Роман «Белая гвардия» до последних страниц сохранил ощущение катастрофичности бытия. Сквозь все сны Алексея Турбина проходит тема погони, преследования, предсмертного ужаса, когда «ноги прилипали к тротуару на Мало-Провальной, и погибал во сне Турбин». О катастрофе говорит и ощущение редкого удешевления человеческой жизни:

«Заплатит ли кто-нибудь за кровь?

Нет. Никто.

Просто растает снег, взойдет зеленая украинская трава, заплетет землю... выйдут пышные всходы... задрожит зной над полями, и крови не останется и следов. Дешева кровь на червонных полях, и никто выкупать ее не будет.

Никто».

*САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА



Проанализируйте рассказ М. Булгакова «Красная корона» (1922), ответив на следующие вопросы.

1. Почему Булгаков прибегает к «разорванному» сюжету, нарушая последовательность событий? Какие сцены и образы входят в «поток сознания» героя-рассказчика? Какое значение имеют «стыки» эпизодов, их соседство в пространстве сюжета?
2. Можно ли говорить о наличии «свернутого сюжета» в первой фразе рассказа? Какое событие является в нем узловым? Как сцена с раненым братом перекликается с эпизодом в Бердянске?
3. Как соотнесены в рассказе дореволюционная жизнь героев и события Гражданской войны? Что обрекает героя-рассказчика на муки совести? Какова образно-композиционная роль других персонажей рассказа (старуха-мать, генерал, рабочий с вымазанной сажей щекой)?
4. В чем смысл «говорящих» деталей, сопровождающих воспоминания героя (покосившийся фонарь, партитура «Фауста» на пианино, серенькая фуражка брата и «красная корона»)?
5. Какова судьба героя за рамками повествования? Почему столь категоричен приговор фельдшерицы и самого рассказчика («Я безнадежен. Он замучит меня»)?
6. Какие оттенки смысла заключает в себе название рассказа? Соотнесите его с названием и проблематикой другого булгаковского произведения — романа «Белая гвардия».
7. В чем сложность и необычность стилистики булгаковского рассказа? Что это: «жестокий реализм» или «жестокий символизм»?

«Мастер и Маргарита» (1929—1940) — повествование-лабиринт: взаимодействие трех «романов в романе» — о Пилате, о Мастере, о дьяволе

Предыстория романа «Мастер и Маргарита», над которым писатель работал вплоть до последних дней своей жизни, начинается в конце 20-х годов. Булгаков написал в 1929 году несколько глав «романа о дьяволе», но в начале 1930 года сжег его: «бросил в печку черновик романа о дьяволе». Такое случалось с ним не раз: «печка — излюбленная редакция»...

Сохранились, правда, три черновые тетради. Но к их спасению никакая Маргарита, выбрасывающая из печки голыми руками листы рукописи, не имела отношения. Видимо, уцелевшие материалы сберег сам автор. Жена писателя — в то время Любовь Евгеньевна Белозерская — запомнила, что в «романе о дьяволе» был уже и черный кот «на толстых, словно дутых лапах», и «шабаш ведьм», и такого рода возгласы: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля!»

Правда, не было ни Мастера, ни Маргариты, а о явлении дьявола, Воланда, в Москву лишь говорилось... набором названий романа: «Гастроль», «Черный маг», «Копыто инженера», «Великий канцлер».

В 1931—1932 годах будут мелькать и такие варианты названия: «Консультант с копытом», «Черный богослов», «Он появился», «Подкова иностранца»... В окончательном варианте тема подковы — подарка на счастье — сохранится в той драгоценной подкове, усыпанной алмазами, которую Воланд вынул из-под подушки и которую, как подарок, Маргарита уложила в салфетку.

Исследователи (особенно превосходны работы Л. Яновской) внимательно проследили, как в 1933 году (время возобновления работы над романом) и позднее являлись на свет различные подробности: то имя жены Понтия Пилата Клавдии Прокулы, как известно пытавшейся спасти Христа, то поэта Бездомного, пишущего злые стихи о Христе в журнал «Богоборец». Еще нет Берлиоза (он здесь — редактор «Богоборца»). Но уже во всех подробностях сложилась сцена беседы доверчивого поэта, вздумавшего, подобно Демьяну Бедному, замахнуться на Христа, и провоцирующего его на это ученого редактора на Патриарших прудах. Писатель уже видел и явление «консультанта», т.е. сатаны, и гибель Берлиоза под колесами трамвая.

Почему же читатель романа сразу «соглашается» с невероятным — с вторжением в беседу Берлиоза и Ивана загадочного незнакомца, без всяких доказательств рассказывающего, как «в белом плаще с кровавым подбоем» вышел судить Христа прокуратор Иудеи Понтий Пи-



М.А. Булгаков. *1928 г.*

лат? Ведь этот рассказ, т.е. глава 2 в окончательном тексте романа, не только «разрезает» надвое всю наглядную, вполне будничную сцену на Патриарших, но вообще заставляет сразу верить в невероятное! Если учесть, что глава 3 начинается с жеста пробуждения на скамейке Ивана Бездомного («поэт провел рукой по лицу, как человек, только что очнувшийся»), то интереснейший, драматичнейший рассказ о смене состояний Понтия Пилата, о его беседе с Иешуа и первосвященником Каифой, о помиловании разбойника Вар-раввана, — это невероятный сон, которому, правда, невозможно не верить?

Подобное доверие к невероятному, а вернее, узнавание в Воланде сатаны, дьявола легко объяснить, хотя он представился весьма условно — «консультант», «историк». Обратите внимание, как часто в главе 1 мелькают слова с начальными буквами слова «черт». Тут и чертыханье Берлиоза: «Фу-ты черт!», и черный набалдашник трости консультанта в виде головы пуделя, и возглас Бездомного: «А какого черта ему надо?» И такая деталь: «бесшумно чертили черные птицы». И наконец — прямое признание Воланда: «Я — специалист по черной магии».

Кто же, в конце концов, написал роман о Понтии Пилате? Ведь вначале, т.е. в главе 2, этот роман рассказывает Воланд, «черный богослов», затем его продолжает... во сне (гл. 16) Иван Бездомный в клинике, наконец, когда из «дома скорби», той же клиники, был извлечен

Мастер, явилась на свет рукопись сожженного романа и Маргарита жадно (гл. 25) читает продолжение (оно же окончание) романа. В главе 13 Мастер в ответ на просьбы Бездомного продолжить рассказ Воланда о Понтии и Иешуа отвечает: «А ваш знакомый с Патриарших сделал бы это (т.е. досказал... его роман!) лучше меня».

Не в этих ли подробностях содержится ответ на вопрос: почему «рукописи не горят»? Почему так правдоподобно... невероятное? Да ведь даже и отрицательный Алоизий Могарыч, захвативший комнату Мастера, однажды пересказал ему... все замечания редактора: «Он попадал из ста раз сто раз».

Может быть, именно многострадальная рукопись романа, отвергаемая критиками вроде Латунского, сожженная самим Мастером, пересказываемая Воландом, вторгающаяся в сновидения Бездомного, — и есть главный герой романа?

Она не горит, потому что в ней гениально угадана, не сочинена, а как бы восстановлена в памяти универсальная, повторяющаяся реальность, перенесена Мастером на бумагу. Бумага горит... Но это, как заметил один из исследователей творчества Булгакова, «лишь внешняя оболочка созданного им произведения, его *тело*. Но помимо *тела* у рукописи есть еще и *душа*».

Нет ничего случайного и в том, что не горит именно рукопись о Христе, о поединке добра и зла, о муках Пилата. Этот поединок все «припоминают», варьируют, частично тоже угадывая его коллизии.

Михаилу Булгакову слишком опротивел вид обезглавленных храмов, обличения Христа в «Новом завете без изъяна евангелиста Демьяна» (Д. Бедного). Слишком очевидным стало для него: отрицая Христа, разрушители России отвергали и идеи милосердия, добра. Воля автора ощущается в том, что не верящий в Христа, в инобытие Берлиоз сразу... отправлен в небытие. И отправлен он трагикомическим образом, по предсказанию «черта», с помощью маслица, разлитого «чумой» Аннушкой.

Как видим, писатель не очень-то медлил на пороге романа. Он сразу ввел и трагическую фигуру охмуренного, одурманенного Ивана Бездомного (он потерял храм, как дом, потерял фамилию!), и того, перед которым обывательская обезбоженная Москва будет держать своеобразный нравственный экзамен, и роковым образом связанную пару — Иешуа и Понтий Пилат. Три входа — в три романа обозначены здесь. Правда, еще нет Маргариты.

Эти три входа в роман-лабиринт помещены буквально рядом, они состыкованы, пересекаются, но не теряют своей самостоятельности. В романе как бы три романа: о Понтии Пилате и Христе (Иешуа),

о «злодеяниях» Воланда и его свиты в Москве, о Мастере и Маргарите (и о рукописях, которые не горят).

Возникает, правда, вопрос: но ведь Мастера, тем более Маргариты, еще нет? Но чей роман читает — вернее, рассказывает — Воланд? Весь секрет фразы «рукописи не горят» раскрыт здесь же: сатана уже... восстановил сожженный Мастером роман! Он говорит как бы по написанному тексту. И все уцелевшие фрагменты, спасенные Маргаритой, — прекрасно стыкуются с этим рассказом, как и сон Бездомного.

Два бессмертия — Иешуа и Пилата, или Диалог о добре и зле. Роман о Понтии Пилате и бродячем философе Иешуа в «Мастере и Маргарите» рассекает, разделяет все московские сцены. Но он и сам — это чудо построения! — «рассечен», разрублен на куски круговертью обманов, разоблачений, игрой дьяволиады и в квартире № 50, и в варьете, в домкомах. Наконец, он рассечен и внезапно возникшим романом о Мастере.

Вместе с тем в любой бытовой сценке то и дело звучит требование — продолжить этот роман, досказать его! В главе 13 Иван Бездомный требует — уже от автора! — в психиатрической больнице доктора Стравинского: «Скажите мне, а что было дальше с Иешуа и Пилатом...»

Не «дождавшись» продолжения рассказа — ни от автора, ни от «консультанта», — Иван Бездомный читает продолжение, т.е. главу 16 «Казнь», во сне. Но и она обрывается на сцене смерти Иешуа на кресте, картине грозы, снятии тела и похищении его Левием Матвеем.

Для чего нужны эти остановки, задержки, продолжение романа... без участия Мастера?

Сейчас очевидно, что они объективно укрупняют трагедию Пилата, усиливают мысль о том пороке, который зовется трусостью.

Писатель убрал и тему прихода Христа в Иерусалим, и Тайную вечерю, и моления о чаше в Гефсиманском саду, и тему Иуды с его поцелуем; нет и апостола Петра и сцены отречения. Христос (т.е. Иешуа) сразу поставлен перед Пилатом: оба героя, ведущие спор о добре и зле, как бы заземлены, приближены к читателю. Все поведение Понтия Пилата — в сцене допроса, бесед с Иешуа, попыток спасти его, облегчить муки (ускорив смерть на кресте) — определяет драматичный поток противоречивых чувств: понимания, как непрост этот проповедник, как позорно быть его палачом, и трусости, боязни немилости императора Тиверия. Обратите внимание, как настойчиво Пилат расспрашивает о последних словах Иешуа. Увы, он произнес только одно слово: «Игемон»... С жалостью или осуждением? Как жадно он читает записи речей Иешуа, сделанные Левием Матвеем:

«Гримасничая от напряжения, Пилат щурился, читал: «Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...»

Тут Пилат вздрогнул. В последних строчках пергамента он разобрал слова: «...большего порока... трусость».

Он отнял у Левия Матвея счастье убить Иуду: это сделал по приказу Пилата Афраний, начальник тайной службы. И собственно к Пилату самое прямое отношение имеют и слова Воланда «рукописи не горят». Не горит ничто, записанное на их страницах.

В этой формуле — заветнейшая мечта и предупреждение Булгакова. Объяснений любой словесной формулы великого романа надо искать, исходя из всего творчества писателя. Он писал «Мастера...» всей жизнью!

В каких произведениях русской классики тема совести, мотив греха и искупления занимают центральное место? Что нового привносит Булгаков в эту проблематику?



Понтий Пилат.
Художник Г.В. Калиновский. 1980-е гг.

Известно, что в пьесе «Бег» (о судьбе белой эмиграции) уже возникла первая трагическая пара, сложное двуединство мученика (жертвы) и невольного судьи (палача): это вестовой Крапилин, обвинитель «мирового зверя», «шакала» Хлудова, казненный этим генералом в Крыму, еще врангелевском, и сам генерал. Он умоляет тень вестового простить его, хотя бы «кивнуть» ему. В сне «восьмом и последнем» «Бега» генерал говорит с этой незримой для других тенью, как Пилат с Христом:

«Как отделился ты один от длинной цепи лун и фонарей (т.е. места повешения. — *В. Ч.*)? Как ты ушел от вечного покоя? Ведь ты был не один. О нет, вас было много. (*Бормочет.*) Ну, помяни, помяни, помяни... А мы не будем вспоминать. (*Думает, стареет, поникает...*) Но ты, ловец, в такую даль проник за мной, и вот поймал, поймал меня в мешок! Не мучь более меня, пойми, что я решился, клянусь... Ну облегчи же мне душу, кивни. Кивни хоть раз, красноречивый вестовой Крапилин! Так! Кивнул! Решено!»

Булгаков хотел сказать этим мучительным диалогом Романа Хлудова и безмолвного Крапилина, что порой из всех погибших, тем более торопливо казненных, в крутые, поворотные моменты истории кто-то один вдруг... отделяется от безликой массы жертв, уходит от вечного покоя и настигает виновника своей смерти в любой дали.

Сколько их, виноватых и невиновных, погубил тот же свирепый Понтий Пилат в непрерывных войнах, в расправах над бунтарями в неспокойной восточной стране! Он приступает к допросу, суду, к утверждению смертного приговора Иешуа в болезненном состоянии: «...боялся качнуть пылающей адской болью головой». И начало беседы с бродячим проповедником, назвавшим его добрым человеком, не обещает никакого единения этих двух людей. Он способен легко переступить через эту жизнь.

Финальным аккордом диалога Пилата и Иешуа станет путь по лунной дорожке Понтия Пилата. Прокуратор, даже прощенный, не может отделаться от мысли о «пошлой казни», ищет подтверждения, что ее не было. Однако он смутно догадывается, что тем не менее отныне он уже неотделим от Иешуа. Как виновник его смерти. Его будут посещать сны о лунной дорожке, о шествии с живым Иешуа. «Казни не было! Не было! Вот в чем прелесть этого путешествия вверх по лестнице луны».

Что предугадал Понтий Пилат в своем бессмертии? Есть бессмертие добра, подвига, но есть и «бессмертие» как форма наказания, в данном случае за трусость. Это бессмертие вечной вины. Он вечно будет воплощением «пилатчины», ухода от себя, от своей совести... Правда, финал булгаковского романа напоминает читателю, что и Пилат, и Иешуа — все-таки литературные герои: Мастер получает возможность

завершить свой роман одним словом («Свободен!»), а Пилат получает возможность пойти по лунной дороге вместе с бродячим философом.

Карнавальный смех сатаны. Деяния Воланда и его свиты в Москве, в варьете, в проклятой квартире № 50, на тех же Патриарших прудах, — это «московский роман». В этом романе Воланд и выступает, как обозначено в эпиграфе, «частью той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Практически Воланд унижает, оскорбляет, выворачивает наизнанку все, что и без него нравственно подгнило, измельчало, оподлилось. А то, что способно возродиться, — например, Ивана Бездомного — он же в итоге и возрождает. Смех Воланда, все шутки его помощников, — в большей своей части носят именно *карнавальный*, т.е. освобождающий, выворачивающий наизнанку все служебные, должностные маски, характер.

Кем были и кем стали в результате его проделок буфетчик Соков, торговавший «осетриной второй свежести», Варенуха, Лиходеев, финдиректор Римский? Все они оказались тоже существами «второй свежести»...

С одной стороны, протяженность, замедленность, прерываемость романа о Понтии Пилате и Иешуа Га-Ноцри (вообще сожжение и восстановление романа, фактическое включение Воланда в соавторы) оттеняет в «московском романе» его комизм, *буффонадность*. И с другой стороны, серьезность эволюции Ивана Бездомного, возвращающего себе подлинное имя, преодолевающего Берлиоза в себе, тоже усиливается.

Что является *вставным романом*, а что обрамляющим — Ершалаим или нэповская Москва, трагедийная связка Иешуа — Понтий или *буффонада*, эксцентрика, сюжетные сюрпризы московских сцен, где как бы экзаменуется новый человек, новый быт, — решить весьма нелегко. «Повествование колеблется на грани фантастики и реальности: персонажи реальные переступают черту потустороннего мира, потусторонние силы обживают московские улицы и квартиры», — проницательно заметила Е. Б. Скороспелова.

Взаимоотношения этих двух «романов» осложняются еще и тем, что в поиски, в спасение произведения, сожженного Мастером, сломленным, попавшим в психиатрическую больницу, вовлекается и Маргарита. Правда, она введена как бы наскоро, живет всецело в пересказе Мастера. Текст повествования о ней несколько хроникален и риторичен. Мастер говорит: «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих!» Это, конечно, чистой воды беллетризм. Она поразила героя желтыми цветами и внезапным вопросом: «Нравятся ли вам мои цветы?» А затем стала сострадальцем во все время разгрома романа о Пилате в критике.

Видимо, это самая слабая часть во всем романе. Не очень далек от прямой публицистики пересказ проработочных статей «Ударим по пилатчине» или «Враг под крылом редактора» критика Аримана, как и сцены битья посуды Маргаритой в квартире критика Латунского.

Но Булгакова, зная его «Письмо правительству», можно оправдать: уже в письме звучала жажда мести всем ничтожествам, звучали мелодраматические нотки. «От моей пьесы «Дни Турбиных» идет «вонь», «Булгаков — новобуржуазное отродье», «ныне я уничтожен», «мыслим ли я в СССР» — таковы мотивы письма, объясняющие весь сарказм писателя в адрес Дома Грибоедова, погром в квартире Латунского и т.п. Как уже говорилось выше, сам Булгаков постоянно жил в атмосфере призрачных квартир. У него не было своего Дома, как, например, у Шолохова, не было своей Вёшенской с ее народной средой.

При изображении «любимых» управдомов, финдиректоров, претендентов на квартиру Берлиоза, сплетницы Аннушки и тем более Алоизия Могарыча Булгаков возвращается в знакомую стихию фельетона, *очерка нравов*, «Собачьего сердца».

Поэт и прозаик Варлам Шаламов во многом был прав, говоря, что московские главы — это уровень среднего сатирического романа. И реальная литературная жизнь тех лет имела мало общего с тем шутовским хороводом, который бушует в Доме Грибоедова, где пляшут поэты, прозаики — Жуколов, Квант, Чердакчи, Тамара Полумесяц и др.





Мастер и Маргарита. *Художник Г.В. Калиновский. 1980-е гг. Фрагменты иллюстраций*

Эту стихию булгаковского фельетона увенчивает сцена сеанса черной магии — булгаковский экзамен нэповской полубогемной, полумещанской, чиновничьей Москве[1]: искушения деньгами, вещами она не выдерживает. И Воланд с усмешкой говорит: люди не изменились и в толпе они так же ужасны, как и те люди, что искали зрелища в процедуре казни Иешуа, в воплях-требованиях его смерти... Этот мрачный взгляд писателя подтверждает затем и состав гостей на балу у сатаны: «соединительным звеном между «той» и «этой» толпой оказываются гости большого бала сатаны» (*И. Сухих*).

Правда, на наш взгляд, есть более убедительное и тщательно прописанное соединительное звено — характер возрождающегося, бросившего стишки Ивана Бездомного.

Путь Ивана Бездомного — путь обретения Родины. Можно, вероятно, по-разному относиться ко всей теме спасения Мастера, отрекшегося от романа, уничтожившего его, к сделке Маргариты, вступившей в союз с Воландом и явившейся в роли королевы на бал сатаны. Эти главы — «Полет», «При свечах», «Великий бал у сатаны», «Извлечение Мастера» — может быть, самая сложная и... не завершенная больным уже писателем часть романа. Тут являются персонажи, о которых только рассказывается Маргарите, — некий господин Жак с супругой, госпожа Тофана, наконец, преступница Фрида с роковым платком (им она удушила ребенка), барон Майгель... И Берлиоз.

В этой части романа четко выделяется смысловой центр: явление Мастера и явление его рукописи. Последнее сопровождается уже упомянутыми словами Воланда: «Рукописи не горят»... После этого Маргарита читает очередные главы повествования о Понтии Пилате. Этот эпизод возвращает читателя к началу всего романа — Мастер прощается в клинике с Иваном Бездомным, ставшим Иваном Николаевичем Поныревым. Читатель вскоре узнает от него самого: «Стишков больше писать не буду. Меня другое теперь интересует»...

Претензий на то, чтобы быть главным героем книги — даже главнее довольно бледного Мастера — у Бездомного-Понырева совершенно нет. Но именно этот герой в наибольшей степени развивается, вырывается из 20-х годов в новую атмосферу 30-х, когда пал навсегда свирепый атеизм Берлиозов и Демьянов Бедных.

Какая роль отведена Ивану Бездомному в споре о добре и зле? Этот преуспевающий поэт, легко принявший «социальный заказ» — написать разоблачительную поэму о Христе, — все же по праву считается од-

[1] Оцените фигуру Семплеярова — всесильного в сфере культуры А. Енукидзе.

ним из главных героев романа. Существует даже мнение, что ради него, ради того, чтобы соскользнул с него «не просто псевдоним, но надетое на него кем-то имя, на шальную голову нашлепнутый колпак», и разыгралась вся эта история Мастера и Маргариты» (*П.В. Палиевский*).

Есть много оснований, чтобы не отвергать такое предположение.

В сцене на Патриарших прудах поэт превосходит своей свирепостью, «шпиономанией» даже Берлиоза, ужасает рабской готовностью, не рассуждая, сдать «консультанта» куда следует. И все эпизоды его погони за «консультантом», за воровской компанией, за котом, который хотел... оплатить проезд в трамвае, — это *фантастический* надлом «колпака», т.е. старого сознания, верного догмам, проблески первых сомнений Бездомного в своем атеизме. Это еще Савл, не превратившийся в апостола Павла. Ему надо было искупаться (омыться) в Москве-реке, надо было лишиться старой одежды. Он неизбежно должен был еще прийти в писательский клуб. Отсюда он «вышел в люди», здесь потерял свою русскую фамилию (превратился в «Ивана, родства не помнящего»), обретя сугубо интернациональный псевдоним. Отсюда он начнет и путь к новому Ивану.

Почему он спешит именно сюда? Бездомный ощущает, как исчезает, тает его раздутое поэтическое «величие» после загадочных бесед с Воландом, после мысленной встречи с Иешуа и Пилатом. Он уже догадывается, что предал главный завет Христа: «Духа не угашайте!» Какой дух в заказной поэме? Выход один — скорее спасти себя в былом, помпезно-значительном виде, изгнать сомнения.

В первых главах романа Иван Бездомный не просто автор заказной антирелигиозной поэмы, сочиненной в угоду бытующему «хрюканью» на Христа, на священников, но и завороженный слушатель указаний начитанного богоборца Берлиоза. Бездомный еще не понимает того, что живым Христос получился в его поэме только потому, что в нем самом еще есть что-то природное, что он не маска, не вполне Бездомный! Стоит ему стать тем, кого лепит из него ученый наставник, т.е. мертвецом без чувства дома, Родины, свободно обличающим Христа, как жизнь уйдет из любой его строки... Собственно говоря, ему-то, а не Берлиозу и рассказывает Воланд о Пилате, Христе, ухватываясь, как за ниточку, за того живого Христа в его поэме, в его душе. Берлиозу говорить ни о чем не надо: он давно мертв...

Все попытки Ивана Бездомного догнать кого-либо из свиты Воланда, после того как сбылось предсказание о близкой смерти Берлиоза, — это первый шаг героя к прозрению. Может быть, погоня за «троицей» спутников «консультанта» (уходящих врассыпную, как уголовники), за котом, который лез без билета в трамвай, наконец, ку-



М.А. Булгаков с женой Е.С. Булгаковой. *1934 г.*

пание в Москве-реке и явление в кальсонах в ресторан Дома Грибоедова — самая смешная и трагическая страница романа.

Не объясняет ли эту ситуацию просветления одураченного ранее простака давняя мечта Булгакова — еще 1919 года, — высказанная в статье «Грядущие перспективы»: «...придется... много пролить крови, потому что пока за зловещей фигурой Троцкого еще топчутся с оружием в руках одураченные им безумцы»?

Иван Бездомный шествовал с пером в руках за зловещей фигурой борца с Богом, борца с Россией. Кстати говоря, композитор Г.В. Свиридов очень проницательно отметил созвучие фамилий *Берлиоз—Аверб*ах...

Эти смешные эпизоды перерастают в главе 11 «Раздвоение Ивана» в труднейшую для Ивана задачу: осмыслить и случившееся с Берлиозом, и рассказ об Иешуа и Понтии... Получилось, что существовавший Берлиоз в один миг исчез по слову «консультанта», а якобы несуществовавший Христос вдруг стал... живым и даже близким Ивану.

Былой, «ветхий» Иван возражает новому Ивану, пробует отстоять догмы Берлиоза, но вся беседа в далеком (и по времени, и по месту) Ершалаиме так увлекла нового Ивана, что он уже не хочет думать о покойном наставнике. Все искусственное возобновимо, имеет дубликаты, заменители, к ним относится правило: «Незаменимых людей нет».

Только людей ли? «Ну, будет другой редактор, и даже, может быть, еще красноречивее прежнего», — думает Иван.

Все пребывание Бездомного в клинике для душевнобольных — это выздоровление от былого психоза, рабства, плена. И не один роман о Понтии Пилате ему хочется скорее дочитать, а изгнать зло псевдотворчества из своей жизни. Иван Бездомный не роман хочет дочитать, а заглянуть сквозь все пласты времени в первый акт борений добра и зла в душе Пилата, по-своему сильного и гордого человека. А через диалог, нравственное падение Понтия Пилата понять и себя, свою прежнюю жизнь. Ему важно понять, почему Мастер, автор романа, не хочет называть себя писателем.

«Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:

— Я — мастер...»

Идея абсолютного нравственного совершенства, истины, добра (как полной противоположности злу, «худу», «лиху»), воплощенного в Иешуа, была так дорога Булгакову, что само слово «писатель» казалось уж слишком светским, легковесным. Чем-то вроде сочинителя! Сколько этих гротескных фигур он собрал под сводами Дома Грибоедова, под духовный кров берлиозов! Называя себя Мастером, герой Булгакова восходит к утраченному образу художника-пророка, вестника, преобразователя душ, бескомпромиссного защитника человечности в человеке. На наш взгляд, слово «мастер» в названии булгаковского романа вполне соотносимо также и с повестью А. Платонова «Происхождение мастера» (1929), в которой старый мастер выступает как делатель, воспитатель душ, и со статьей М. Горького «С кем вы, мастера культуры?» (1936), в которой автор призывал писателей мира к защите человечества от фашизма.

Для нового Ивана, уже Понырева, «дочитать» роман Мастера крайне важно: это значит ускорить процесс обретения себя, своей головы на плечах, осознания Родины. Именно он в финале романа приходит на те же Патриаршие пруды, на ту же скамью и вновь переживает загадочное беспокойство от полнолуния.

Ответьте на вопрос: не возникает ли в романе после возрождения, выздоровления Ивана Понырева и тема Дома, нормального быта, а не призрачных квартир, тема, совершенно не существовавшая до этого?

Может быть, именно Иван Бездомный глубже всех понимает непрерывное самооправдание Пилата как стремление подавить чувство вины, содеянного зла. Мастер невольно осветил и его грешное, несовершенное сознание. Конечно, путь Ивана Бездомного к самому себе, к превращению из поэта в сотрудника Института истории и филосо-

фии Ивана Понырева не отягощен поиском покаяния, наложения на себя мучений, страданий, самообвинений.

Даже в финале он не знает еще и языка молитв, боится весеннего полнолуния, но он же понимает и тоску странного человека «с бородкой, в пенсне и с чуть-чуть поросячьими чертами лица», т.е. того «борова», Николая Ивановича, на котором летала на бал сатаны служанка Маргариты. «Вовсе не воздух влечет его в сад, он что-то видит в это весеннее полнолуние на луне и в саду, в высоте. Ах, дорого бы я дал, чтобы проникнуть в его тайну», — думает профессор Понырев. В его сны вновь вторгается Пилат... И лишь к утру «его исколотая память затихает».

Особенности повествовательной ткани романа. Какие романы писал Булгаков? Романы «ежедневной жизни», романы «потрясающих событий»? Сейчас очевидно, что его романы, и в особенности «Мастер и Маргарита», впитали опыт эпоса, лирической повести, сатирического нравописания. И даже назидательной притчи. Это повествования, наделенные свободой переходов, «скачков» от монументальности к стихии смеха.

Все это, естественно, породило замечательное изящество словесной ткани. При чтении «Мастера и Маргариты» сразу же замечается обостренный интерес автора к яркой, даже цветистой детали — портрета, внешности, душевного движения героя, состояния души повествователя. При частых переносах действия, прерывистости событийной канвы нельзя было обойтись без резких характеристик. Убирая одних персонажей (и целые эпохи), необходимо было вводить новых, сразу обозначая их суть, давая оценку. Вспомните, что Аннушка пролила масло в главе 1, а сама явилась позднее. Она является, неся и оценку своего характера.

В портрете Воланда запоминается деталь: «Пуст, черен и мертв глаз». Лиходеев не просто выпил, а «прыгающей рукой поднес Степан стопку к устам», кондукторша трамвая не только гонит кота, но подчеркивает реальность невероятного: «Котам нельзя!», «С котами нельзя!», «Брысь», «Слезай...». Единство описания и оценки — самое важное во всех портретах героев.

Многое в романе говорит о сложности языка: невероятное, невозможное делается предельно наглядным, ощутимым, а реальный пейзаж Москвы, неба вдруг становится нереальным, условным. Это относится к эпизодам, когда подчеркивается сила лунного света, который вдруг «согревает». Этот свет контрастирует с тьмой как образом мировой катастрофы.

Откуда берутся фантастические персонажи? В известном смысле — «откуда ни возьмись»...

«И тут знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида. На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок...» Точно так же во сне Маргариты возникает условная местность, сценическая площадка с декорациями для действий: «Это клочковатое бегущее серенькое небо, а под ним беззвучная стая грачей. Какой-то корявенький мостик...»

Можно сделать вывод: единственным организующим принципом, предпосылкой такой свободы соединения реального и ирреального является авторская воля, оценивающая мысль Булгакова, оправдывающая все своеволия. Воланд явился в Москву, чтобы испытать ее народонаселение на нравственную устойчивость, проверить его на бескорыстие, испорченность квартирным вопросом и т.п. Он не сгубил никого из благородных героев, оставил шанс на спасение Ивану Бездомному, но беспощадно раскрыл внутреннюю бесплодность, убожество множества мещан, рвачей, всех «управдомов» в сфере искусства. Никто без вины не наказан «тьмой»; Мастеру дарован покой (покой художника, необходимый для творчества), удовлетворена и просьба Маргариты относительно мученицы Фриды.

Воля писателя как организующее начало не только соединяет рассеченные романы в романе, но и заставляет прощать известную разностильность трех частей романа. Бесспорно, однако, что роман о Понтии Пилате и Иешуа — это высший уровень повествовательного мастерства Михаила Булгакова.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. Какие впечатления московской жизни 30-х годов отразились в прозе Булгакова? В чем бытовой и «сверхбытовой» смысл его вечных «управдомов»?

*2. В чем опасный смысл экспериментов с «красным лучом», с трансформацией Шарика в Шарикова? Что это: «новый человек» или новая опасность для жизни?

3. Как сталкиваются стихия Дома и вихри «антидома», т. е. сил катастрофы, анархии, жестокости, в «Белой гвардии» и в «Днях Турбиных»? Как обостряет всю ситуацию в «Белой гвардии» совпадение Рождества и штурма Города? Чем привлекателен дом Турбиных, похожий на ковчег в волнах потопа? Согласны ли вы с мыслью автора: «Жизнь-то им как раз перебило на самом рассвете»? Какова функция двойного эпиграфа в романе?

4. Чем привлекателен Лариосик, кузен из Житомира, выходец из чеховской провинции? В чем состояла его отрезвляющая и уте-

шающая роль в трагическом мире Турбиных? Прокомментируйте финал романа.

5. Почему Булгаков избрал лабиринтное и «симфоничное» построение романа «Мастер и Маргарита»? Что вносит «рассечение» одного романа, вторжение двух других, в понимание трагедии Понтия Пилата? Кто сочиняет роман об Иешуа — Воланд, Мастер или Иван Бездомный, читающий его во сне?
6. Каков смысл сцены в варьете? Почему Булгакову нужна была эстетика карнавала (т.е. зрелища без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей) и в сеансе черной магии, и в коллективном портрете толпы, обрекающей Иешуа на казнь? Устрашает или веселит карнавальный смех Воланда и его свиты, наказывающих пошлость, алчность, прочие слабости толпы? Как эпиграф из «Фауста» соотнесен с «миссией» нечистой силы в романе Булгакова?
7. В чем заключается внутренний смысл эволюции Ивана Бездомного? Не повторяется ли ситуация с ним: и ослепление очередным Берлиозом, и освобождение от наваждений — в истории многих душ?
8. В чем состояло наказание Понтия Пилата? Почему так символичен, нестерпимо ярок, проникающ лунный свет в финале, вся лунная дорога, по которой идут Иешуа и Понтий Пилат?
9. Как Булгаковым достигается свобода в соединении реального с фантастическим? Какие достижения романтической литературы (в частности, Э.Т.А. Гофмана и Н.В. Гоголя) использует писатель? Какой из трех романов в «Мастере и Маргарите» более совершенен в стилистическом плане? Сопоставьте образы Москвы и Ершалаима в романе.
10. Что общего между Мастером и Иешуа? В чем их отличие? Как отразились в печальной судьбе Мастера (его сломленности, отвращении к своему роману) обстоятельства личной судьбы писателя, главного носителя «доброй воли» в романе? Как вы понимаете противопоставление света и покоя в романе? В какой мере сам Булгаков нуждался в покое творчества?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



«Исторический» пейзаж.
Вставной роман.
Синтетический жанр.
Карнавальный смех.
Буффонада.
Очерк нравов.
Фантасмагория.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ



1. Человек и История в романе М. Булгакова «Белая гвардия».
2. Тема «революционного эксперимента» в булгаковской прозе.
3. «Ведомство тьмы» и «ведомство света» в романе «Мастер и Маргарита».
4. Булгаковская Москва: итоги воландовской «ревизии» (по роману «Мастер и Маргарита»).
5. Тема «настоящей, верной, вечной любви» в «Мастере и Маргарите».
6. Образ Мастера и тема творчества в романе.
7. Философская проблематика «ершалаимских» глав романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».
8. Особенность «трехмерной» системы образов в романе «Мастер и Маргарита».

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ



1. «Турбинская» тема в романе «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных».
2. Особенности булгаковской «дьяволиады» («Дьяволиада», «Роковые яйца», «Мастер и Маргарита»).
3. История создания и эволюции замысла романа «Мастер и Маргарита».
4. «Трудные места» романа «Мастер и Маргарита».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. М., 2007.
2. *Боборыкин В.Г.* Михаил Булгаков. М., 1991.
3. *Кураев А.* «Мастер и Маргарита» — за Христа или против? М., 2004.
4. *Лакшин В.Я.* Мир Михаила Булгакова // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М., 1989.
5. *Палиевский П.В.* Шолохов и Булгаков. М., 1993.
6. *Сахаров В.И.* М.А. Булгаков в жизни и творчестве. М., 2007.
7. *Соколов Б.В.* Булгаковская энциклопедия. М., 2000.
8. *Чудакова М.О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.
9. *Яновская Л.М.* Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983.



БОРИС ЛЕОНИДОВИЧ **ПАСТЕРНАК**

1890—1960

Искусство активного понимания поэзии Бориса Пастернака

Борис Леонидович Пастернак всегда был поэтом чрезвычайно сложным для полного понимания всех граней его исключительно своеобразного дарования. На слуху у множества читателей отдельные его, *афористические строки, образы*: «И дольше века длится день» (строка даже стала названием известного романа Ч. Айтматова); «Ты — вечности заложник / У времени в плену»; «Быть знаменитым некрасиво, / Не это подымает ввысь» и «Позорно, ничего не знача, / Быть притчей на устах у всех»; «Во всем мне хочется дойти / До самой сути» и т.д. С определением сущности поэзии, данным В. Маяковским («Поэзия вся — езда в незнаемое»), может соперничать почти афористичное обозначение Пастернаком пути поэта:

И окунаться в неизвестность,
И прятать в ней свои шаги.

Невольно закрадывается мысль: а может быть, это гений строки, творец самоценных метафор, ювелир, антиквар, превращающий жизнь в особый каталог метафор, в россыпь предметов, сентенций? И может быть, прав Андрей Вознесенский, сказавший, что все подвижное царство вещей, голосов, красок в поэзии Пастернака — это «благие вести от Бога», «благовещизм», свидетельство всегда «спасительного Божьего присутствия» в мире? Весть — вещь...

Рассматривайте вместе с поэтом его яркий *метафорический мир*: и сиреневую ветвь после дождя («намокшая воробышком сиреневая ветвь»), любуйтесь каплями («у капель — тяжесть запонок»), задумывайтесь, видя вокзал, хранилище воспоминаний («вокзал — несгорае-

мый ящик / Разлук моих, встреч и разлук»)... Но не ищите какой-то общей идеи. Доверяйте, как сказал сам поэт, «всесильному богу деталей» (он же бог любви).

Поэт действительно приглашает к путешествию сквозь свой предельно метафоризированный мир. Он рассыпает целые гирлянды впечатляющих, ошеломляющих образов, сопровождая свои предметные ряды, благие вести-вещи музыкой рефренов, повторов.

Вы видели шторм на море, набеги и откаты волн и пучки тины у стен набережной, мола? Всмотритесь в игру словесных аккордов Пастернака:

Допотопный простор
Свирепеет от пены и сипнет.
Расторопный прибой
Сатанеет
От прорвы работ.
Все расходится врозь
И по-своему воет и гибнет,
И, свинея от тины,
По сваям по-своему бьет.
(«*Девятьсот пятый год*»)

И все же главное достоинство поэзии и прозы Пастернака, в особенности зрелого периода, когда он всем ходом эволюции шел к «неслыханной простоте», — в цельности, в глубине и мощи гуманистической мысли его лирики.

Перечитаем и попробуем понять, пролагая путь в сердцевину поэзии Пастернака, одно из лучших стихотворений из заключительной части романа «Доктор Живаго» («Стихотворения Юрия Живаго») — стихотворение «Зимняя ночь». Оно известно больше всего своим настойчиво повторяемым рефреном: «свеча горела на столе, свеча горела».

В первой строфе это, казалось бы, вполне материальная, восковая, теряющая обычные капли воска свеча. В заключительной строфе эта же свеча превратилась в символ. На самом деле все очень непросто даже в самом начале. Какая-то влекущая таинственность, загадочность есть не в рефрене, сразу заявленном, выдвинутом вперед, а уже в самом *соседстве* свечи и метели за стенами!

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

Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме...

Вроде бы границу дома — оконную раму — эта вселенская метель не преодолевала. Но в финале этот рефрен звучит иначе: «И то и дело / Свеча горела на столе». Что значит странное выражение — «и то и дело»?

Требуется некоторое, впрочем очень отрадное для читателя, усилие, чтобы понять: свеча, конечно, не гасла, но она трепетала, испытывала угрожающее минутное бессилие перед напором вьюги, метели, которая бьет в стены, в окно, в самую душу человеческую. Образ у Пастернака, как заметил Д. Лихачев, «иногда пересиливает реальность».

Мы узнаем, что «на свечку дуло из угла», что «все терялось в снежной мгле, / Седой и белой». Перед нами разыгрывается своеобразный поединок слабого, но упорного огонька свечи, огонька прерывистого, пульсирующего, упрямого, как человеческое сердце, теряющего жаркий растопленный воск («и воск слезами с ночника / На платье капал»), и почти беспредельной вселенской бури («мело весь месяц в феврале»).

Самое удивительное — в этом поединке крошечного света, жара свечи, освещающей «грешную любовь людей» (*В. Баевский*), «скрещенья рук, скрещенья ног, / Судьбы скрещенья», то, что этот огонек в состоянии противостоять силам стихии. Этот жар свечи, жар любви в известном смысле превосходит вселенскую круговерть!

Метель всесильна, она «лепит на окне кружки и стрелы» (знаки мужского и женского начал), топит все в снежной мгле. Но свеча побеждает тьму, запечатлевает тени, «судьбы скрещенья», озаряет вечный жар соблазна, жар молодости, упрямство любви, волю женщины «сводить с ума».

Свет опять («то и дело») прорывается из тьмы, пульсирует во мгле, порой поглощается тьмой, но вновь возрождается.

Венчает этот гимн возрождающейся жизни, свету, горящему словно и не в доме, а прямо в мировом пространстве метели, все тот же чудесный рефрен. Но здесь свеча уже не только материальна, она наделена идеальной волей к торжеству, к спору с вечностью:

Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Не вселяет ли это соперничество свечи и метели и совсем уж неожиданную, но правомерную догадку: может быть, есть кто-то выше всего, кто управляет и скрещеньями людских судеб? Во всяком случае, герой романа Юрий Живаго — автор стихотворения — свою судьбу явно связывает с этой Высшей волей, которая безмерно больше его. А преднамеренное чередование в стихотворении длинных и усеченных строк, четырехстопного и двухстопного ямбов резко усиливает музыкальное звучание *философско-поэтической* мысли. Вероятно, это только одна из версий активного понимания, домысливания стихотворения.

Вспомните мнение самого поэта: «Образ в поэзии почти никогда не бывает только зрительным, но представляет собой некоторое смешанное жизнеподобие, в состав которого входят свидетельства всех наших чувств и все стороны нашего понимания».

Марина Цветаева, еще не зная «Зимней ночи», проницательно оценит всю поэзию Бориса Пастернака как «световой ливень», яркость которого усилена музыкальностью строк.

Жизненный и творческий путь поэта

Борис Пастернак родился в Москве в печально знаменательный день 29 января (10 февраля) 1890 года, т.е. ровно 53 года спустя после гибели А.С. Пушкина. Отец его Л.О. Пастернак (художник-импрессионист, создатель классических иллюстраций к роману Л.Н. Толстого «Воскресение») и мать Р.И. Кауфман (талантливая пианистка, ценимая композитором А.Н. Скрябиным) принадлежали к узкому кругу утонченнейших людей, часто смотревших на мир только сквозь призму культуры. Поэт признается: «Искусство и больших людей видел с первых дней и к высокому и исключительному привык относиться как к природе, как к живой норме» (письмо к М.А. Фроману от 17 июня 1927 года).

В детстве, видя огромное количество этюдов, эскизов отца, знаков непрерывно длящегося творческого процесса, будущий поэт придет к мысли, что творчество — тоже природа в ее мучительном развитии, движении. Преимущество творчества в том, что оно способно опережать остальные природные явления, подтягивать их, связывать воедино быт и бытие, небесное и земное. Творчество — это «существованья ткань сквозная», мучительное блаженство собирания мира.

В 1908 году, окончив гимназию с золотой медалью, Пастернак поступил на юридический факультет Московского университета.



Л.О. Пастернак, отец поэта

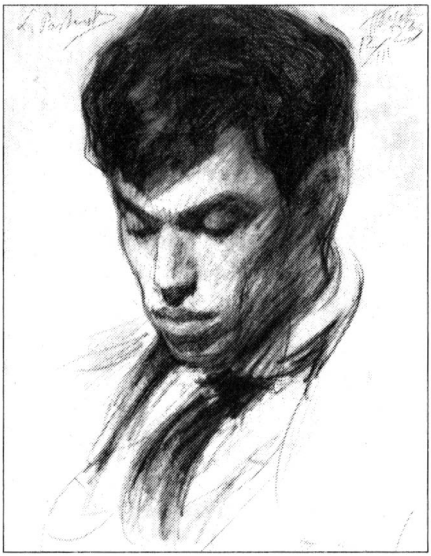
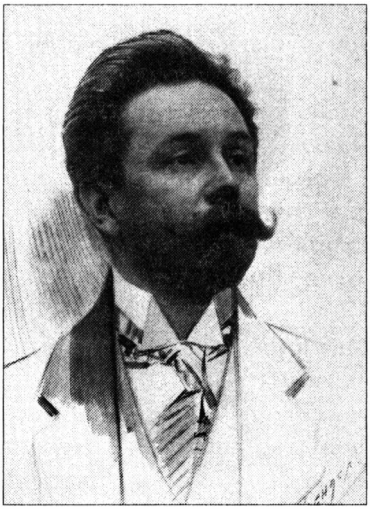


Рисунок Л.О. Пастернака «Мой сын Борис». *1923 г.*

Через год он перешел на философское отделение историко-филологического факультета, славившегося своими традициями: здесь читали лекции выдающиеся философы С.Н. и Е.Н. Трубецкие, профессор И.В. Цветаев (отец М.И. Цветаевой). За год до окончания университета, в 1912 году, поэт, в порядке усовершенствования, слушал курс лекций в Германии, в Марбурге, у философа Германа Когена. О Марбурге — но не об отчизне отвлеченной философской мысли — поэт позднее напишет стихотворение «Марбург» (1916), где прозвучит строфа-признание, названная В. Маяковским гениальной:

В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.

Адресат «Марбурга», автобиографичного стихотворения-послания, лучшего во второй книге стихов поэта «Поверх барьеров» (1916) — юная Ида Высоцкая, московская гимназистка, ученица Пастернака-репетитора.



А.Н. Скрябин.
Художник Э.С. Бендель.
1900-е гг.



Борис Пастернак — выпускник
Пятой московской гимназии.
1908 г.

Первая его книга «Близнец в тучах» вышла еще в 1913 году.

На пути к поэзии Борис Пастернак преодолел два сильнейших искушения: композитор А.Н. Скрябин рекомендовал ему всерьез заняться музыкой, а философ Г. Коген в Марбурге, отмечая философское дарование юноши, советовал избрать путь профессионального ученого-философа.

Оба предложения Пастернак отверг ради стихотворства. Эти отказы не были решениями неудачника. В дальнейшем поэт будет всячески подчеркивать роль неожиданных поворотов в своей судьбе. В творчестве, скажет он, следует избегать ориентации на чужой, «готовый» успех, на чье-то завершенное совершенство:

И надо оставлять пробелы
В судьбе, а не среди бумаг,
Места и главы жизни целой
Отчеркивая на полях.

Настоящим своим поэтическим успехом Пастернак считал книгу «Сестра моя — жизнь», созданную летом 1917 года, но вышедшую в 1922 году. Ее своеобразно дополнила в 1923 году книга «Темы и варьяции», в которую вошли стихи 1916—1922 годов.

В этих книгах Борис Пастернак, пришедший в литературу в союзе с футуризмом (он входил в группу «Центрифуга»), но преклонявшийся и перед Блоком, определился как поэт лирический, но «тоскующий по эпосу... по прозе... по обыденности» (*Д. Лихачев*). Поэт — «вечности заложник», но он у «времени в плену».

После Октября 1917 года Пастернак оказался в литературной группе ЛЕФ, Левом фронте искусства: его влекла поэтическая дерзость, личность Маяковского. Но, в сущности, он всегда был независим от групп, школ и течений.

В 20—40-е годы наряду с новыми книгами стихов и поэтических циклов — «Второе рождение» (1932), «На ранних поездах» (1943), «Земной простор» (1945) — поэт создает целую серию прозаических произведений преимущественно автобиографического характера: «Письма из Тулы», «Детство Люверс» (оба — 1922), «Воздушные пути» (1924) и историко-революционные поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» (обе — 1927), роман в стихах «Спекторский» (1925—1931). В 20-е годы поэт ведет активную переписку с М.И. Цветаевой. Встретив в 1935 году в Париже Цветаеву, отговаривает ее от возвращения на Родину.

Поэт в военные годы был в эвакуации в Чистополе, недалеко от Елабуги, где покончила с собой М.И. Цветаева, но в 1943 году выезжал и на Брянский фронт. После Великой Отечественной войны Пастернак начал создавать главную свою книгу — роман «Доктор Живаго» (предварительное название «Мальчики и девочки»). «Хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие... Эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие», — писал он в 1946 году двоюродной сестре О.М. Фрейденберг.

В романе о судьбах интеллигенции в годы революции Пастернак как бы вернулся, но в ином качестве, с новым историческим багажом к романтическому представлению о жизни человека как жизни гения, творца: главный герой доктор Живаго еще и поэт, «нечто среднее между мной, Блоком, Есениным и Маяковским» (признание самого Пастернака).

Роман «Доктор Живаго» был удостоен в 1958 году Нобелевской премии («за выдающиеся достижения в современной лирической поэзии и продолжение благородных традиций великой русской прозы»), но в атмосфере незаслуженных обвинений в антипатриотизме, после исключения из Союза писателей, угроз лишения советского гражданства, поэт не смог поехать в Стокгольм, чтобы получить премию. Он перенес инфаркт (после требований о высылке его из России). Борис Пастернак скончался в 1960 году и был похоронен в Переделкине под Москвой.



Б.Л. Пастернак

«Существованья ткань сквозная»

В книге **«Сестра моя — жизнь» (1917;** опубликована в **1922)** есть стихотворение, которое долгое время служило поводом для обвинений Пастернака в отрыве от жизни, от истории, в высокомерии «объевшегося рифмами всезнайки». Цитировались только строки поэта-гордеца, звучащие из вечности почти с есенинским озорством:

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?
(*«Про эти стихи»*, 1920)

Это воспринимается как демонстративный отрыв от эпохи, как возглас с высот «башни из слоновой кости»[1]. В действительности поэт скорее с сожалением говорит о быстро бегущем времени, об утраченных, т.е. не полученных от жизни, впечатлениях, о кабинете, «дыре» с горами книг. Ведь начало стихотворения — о бурном движении жизни, сразу окружившей героя, об ее игре, разгуле:

Задекламирует чердак
С поклоном рамам и зиме,
К карнизам прянет чехарда
Чудачеств, бедствий и замет...

Галчонком глянет Рождество,
И *разгулявшийся* денек
Прояснит много из того,
Что мне и милой невдомек.

В поэтическом мире Пастернака — и раннего и позднего — «разгуляется» (любимое слово!) и «прояснит» многое не один «денек».

Вся природа для него — это сплошной «разгулявшийся денек» или пора, «когда разгуляется» (так названа и последняя книга лирики поэта) та или иная природная стихия. Не спеши выдумывать, сочинять — спеши восторженно записывать то, что «сочинила» давно и лучше тебя природа:

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

Что еще надо успеть записать за февралем? Очень многое. И тот ливень, что «еще шумней чернил и слез», и содружество черных грачей и груш («обугленные груши»), и проталины, и тот ветер, волну воздуха, что «криками изрыт»... Не спеши только вносить свой холодный порядок в эту стихию жизни. Будь как бы случаен, естествен, непредсказуем, будь соглядатаем:

И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.

[1] Известное выражение французского романиста Г. Флобера, декларировавшего отрешенность и уединенность художника как необходимые условия творчества.

По убеждению поэта, поэзия буквально разлита в мире, лабиринте явлений, всех стихий природы. Мир сам говорит с поэтом, говорит на языке вещей и предметов, языке очень активном, меняющем многое во всем внутреннем мире поэта. Течения природной жизни нельзя изменить, они бесповоротны, но понять многое, если не заслоняться чем-то искусственным, можно. «Навзрыд», «достать чернил и плакать» — это и означает открытость души. Факты, состояния природы буквально «вспыхивают метафорами» перед тем, кто живет «навзрыд». Эти вспышки, неожиданное горение образов-метеоритов и надо успевать запечатлеть в поэзии. Не закоснеть, не отвердеть душой. Для этого сама поэзия обязана быть губкой, жадно впитывающей окружающий мир, по определению самого Пастернака.

Обратите внимание на такую подробность лирики Пастернака: он все время уклоняется от выдвижения на первый план авторского «я», предоставляет право голоса самим вещам, стихиям природы:

Я — уст безвестных разговор,
Как слух, подхвачен городами...

Взглянув в окно, даю проспекту
Моей походкою играть...

Очам и снам моим просторней
Сновать в туманах без меня...

Принцип «случайности», текучести впечатлений, врывающихся в сознание, определил и поэтическую систему Пастернака... Как много восклицаний, вопросов, интонации удивления, восторга! Поистине все творится «навзрыд», в состоянии молитвы благодарения... Поэт порой спрашивает себя:

Чьи стихи настолько нашумели,
Что и гром их болью изумлен?

И не находит ответа. Даже в стихах самых громких лириков.

Книга «Сестра моя — жизнь», посвященная восемнадцатилетней Е.А. Виноград, в целом напоминает необычайнейший любовный роман, поражающий грандиозностью метафор, мощью союзника влюбленных — природы. Природа вообще призывается поэтом, чтобы «досказать», дополнить, укрупнить высокое чувство. Поэт вспоминает

лермонтовского Демона, обещая любимой: «Клялся льдами вершин: / Спи, подруга, — лавиной вернуся...» («Памяти Демона»).

Страсть поэта губительна своей природностью: он «таянье Андов вольет в поцелуй», «глаза ему тонны туманов слезят», «и хаос опять выползает на свет»...

Даже в поздней лирике, когда поэт осознал, что надо разрядить тесноту, толкотню вещей, предметов, «влезающих» без спроса в стихи, дать простор человеческим переживаниям, сохраняется преобладающее звучание голосов природы, их метафорический язык.

Творческий путь Пастернака в 30—40-е годы, в период создания книги стихов **«Второе рождение» (1932),** автобиографической прозы «Охранная грамота» (1931) — это путь своеобразного, если угодно, самоотречения, резкой самокритики. Ему не нравится собственная поэтическая манера, ее «засоренный» слог. Он нередко приходит к мысли, что поэзия — это вообще этюдник, серия заготовок для прозы. Но именно в поэзии с предельной полнотой раскрылся удивительный и неповторимый дар художника.

Прочитайте стихотворение **«Снег идет» (1957)**. Оно все построено на повторении слов, вынесенных в заглавие. И звучат они не ради описания какой-то ситуации зимы, осени. В этом повторе — прямое обращение природы, ее приглашение к диалогу:

Снег идет, снег идет,
Словно падают не хлопья,
А в заплатанном салопе
Сходит наземь небосвод.
Словно с видом чудака,
С верхней лестничной площадки,
Крадучись, играя в прятки,
Сходит небо с чердака.

Лирического героя вновь как будто нет... Но кто так взбудоражен снегопадом, кто задумывается о самом ритме падения-полета снежинок? Холодный созерцатель не мог бы создать таких догадок об уходящей жизни, о полете времени, то спешном, то ленивом. Не одно зрение созерцателя творит мир:

Снег идет, густой-густой.
В ногу с ним, стопами теми,
В том же темпе, с ленью той
Или с той же быстротой,
Может быть, проходит время?



Дача поэта в Переделкине, ныне — музей Б.Л. Пастернака (Городок писателей, ул. Павленко, д. 3)

Может быть, за годом год
Следуют, как снег идет,
Или как слова в поэме?

Снегопад «рассказал» многое о душевном состоянии человека, вовлек его в пространство метели, где «сходит наземь небосвод», поверг в смятенье — счастливое, печальное? — весь мир.

Как всегда, границы между природой, живущей вне замыслов, претензий человека, «пишущей» свою жизнь, и лирическим героем, все же овладевающим реальностью, провести трудно.

Не я пишу стихи. Они как повесть пишут
Меня. И жизни ход сопровождает их —

так, по-пастернаковски, перевел поэт фрагмент поэзии грузинского поэта Тициана Табидзе.

Мотивы полного единства творчества (губки, вбирающей краски, голоса природы, истории) и вечно творящей жизни получили предельно завершенное воплощение в лирике 1956—1959 годов, собран-

ной в книге **«Когда разгуляется»**. Среди шедевров этого *лирико-философского цикла* — стихотворение **«Быть знаменитым некрасиво...» (1956)**, строки из которого приводились выше. Это подлинный апофеоз живого творчества, не раздавленного никаким нормативом, стандартом. Здесь же и стихотворение **«Во всем мне хочется дойти...» (1956)** с таким творческим самопризнанием:

В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.

Прочитайте стихотворение **«В больнице» (1958)**. Оно предельно точно передает печальную атмосферу приемного покоя, ситуацию заполнения опросного листа, расспросов сиделки, мрачных догадок пациента («он понял, что из переделки / Едва ли он выйдет живой»). Оно поражает пылкой, искренней благодарностью свету в окне, клену, что «отвешивал веткой корявой / Больному последний поклон». Словно сам Бог склонился над этим человеком:

Я принял снотворного дозу
И плачу, платок теребя.
О Боже, волнения слезы
Мешают мне видеть Тебя.

Мне сладко при свете неярком,
Чуть падающем на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным Твоим сознавать.

Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук Твоих жар.
Ты держишь меня, как изделье,
И прячешь, как перстень, в футляр.

Какое кроткое, христианское смягчение ужаса смерти: ушедший человек и его последнее прибежище (гроб, вечная обитель — могила) уподоблены перстню и футляру...

*САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА



Проанализируйте стихотворение Б. Пастернака «Плачущий сад» из сборника «Сестра моя — жизнь» (1917), раскрывая следующие понятия:

- **олицетворение** (персонификация) — перенесение человеческих черт на неодушевленные предметы и явления;
- **психологический параллелизм** — соотнесенность человеческой жизни с жизнью природы;
- **эллипсис** — фигура убавления, пропуск подразумеваемого слова;
- **перенос** — несовпадение синтаксической и ритмической паузы в стихе;
- **дольник** — стихотворный размер, сочетающий в себе свойства силлабо-тонической и тонической системы стихосложения (количество безударных слогов между ударными непостоянно);
- **ассонансная рифма** — неточная рифма, в которой совпадает ударный гласный и не совпадают согласные звуки.

*Роман «Доктор Живаго» (1945—1955)

Духовные искания героев романа «Доктор Живаго». Знаете ли вы, что фамилия Живаго (а в черновиках романа есть персонажи Жильвут, Пурвит — последнее в переводе с французского языка значит «ради жизни») указывает на связь с Евангелием? И символический смысл ее — «вечно живой»? В сочетании же с профессией «доктор», явно навеянной «Фаустом» Гёте, символический смысл характера усложняется: это вечно живой провидец, дух познания.

В свете этого роман Пастернака, к которому поэт двигался сразу по нескольким направлениям, с одной стороны, рассматривают как роман историко-революционный, с другой — как *религиозно-лирический.*

В романе нашли отражение важнейшие события эпохи 1900—1929 годов. Его хронологическая канва, как подсчитали ученые, содержит более ста указаний на время. Не так трудно вспомнить несколько таких указаний. Роман начинается, как известно, с похорон матери Юрия Живаго, с поездки этого любознательного мальчика с дядей, священником и философом Веденяпиным, в монастырь. Уже здесь не просто говорится, что шел 1903 год, но и подчеркивается близость революции 1905 года: «Шалит народ в уезде... В Панъковской волости купца зарезали, у земского сожгли конный завод...»

Позднее мелькнет фраза: «Война с Японией еще не кончилась». Очень точно будут обозначены и события Первой мировой войны —



Борис Пастернак с женой Евгенией Владимировной и сыном Женей. *1924 г.*

Брусиловский прорыв 1916 года, работа в госпитале на фронте Юрия Живаго и Лары, жены Антипова, будущего догматичного, свирепого революционера Стрельникова («Расстрельникова»).

Октябрьская революция, партизанская война в Сибири тоже исторически конкретны. Среди красных партизан будет находиться мобилизованный ими как врач Юрий Живаго.

Выходы в историю — не просто событийный пунктир. С замечательной иронией пишет Пастернак о псевдопатриотических журналистах, наводнивших фронт в 1916 году:

«К примеру, у одного (я сам читал) такие сентенции: «Серый день, как вчера. С утра дождь, слякоть... Стреляет пушка. Снова стреляет, сегодня, как вчера, завтра, как сегодня, и так каждый день, каждый час...» Ты подумай только, как проницательно и остроумно! Однако почему он обижается на пушку? Какая странная претензия требовать от пушки разнообразия! Отчего вместо пушки не удивится он самому себе, изо дня в день стреляющему перечислениями, запятыми и фра-

зами, отчего не прекратит стрельбы журнальным человеколюбием, торопливым, как прыжки блохи?»

Как видим, Борис Пастернак мог писать с глубокой иронией и с полной передачей воздуха эпохи этот серый, вялый день последних месяцев царизма, предчувствие краха монархии, механическое существование истрепанной идеи «православия, самодержавия, народности»... Газетные проныры обходят раненых, записывают их «наблюдения», строят новую теорию народной души, порождая стихию бездарно-возвышенной говорильни.

Не была ли и последняя Дума, и Временное правительство «кипятильниками словоговорения»?

Еще точнее, исторически конкретнее — и опять с глубокой иронией, даже насмешкой! — обрисован весь провальный, шутовской смысл керенщины в главе о посланце Керенского — молоденьком комиссаре Гинце. Как известно, Керенский вначале разложил армию, навязал ей дух дискуссий, якобы свободы, а потом стал не главнокомандующим, а... «главноуговаривающим», понукающим ее — риторикой слов и жестов! — воевать с германцем.

Точно так же ведет себя и «маленький Керенский» Гинц. Он уверен, что блистательными фразами способен уговорить «ребенка-народ» идти в окопы:

«В последние месяцы ощущение подвига, крика души бессознательно связалось у него (Гинца. — *В. Ч.*) с помостами и трибунами, со стульями, вскочив на которые можно было бросить толпящимся какой-нибудь призыв, что-нибудь зажигательное».

Он и решил, спасая себя, подняться на очередной помост и что-то вдохновенно прокричать. Но, на его беду, этим «помостом» оказалась высокая пожарная кадка с водой: он провалился, что-то выкрикивая, одной ногой в нее, оказался сидящим на ребре кадки и после взрыва хохота был убит солдатами.

Это состояние беспомощности, дешевого расчета похоже на театральщину, на «помост», на тот жесткий приговор, который вынес керенщине Сергей Есенин в «Анне Снегиной»:

Свобода взметнулась неистово.
И в розово-смрадном огне
Тогда над страною калифствовал
Керенский на белом коне.

И все же считать, что «Доктор Живаго» роман только историко-революционный, тем более эпический, близкий хоть отчасти «Тихому

Дону» и даже «Хождению по мукам», нельзя. Необходимо учитывать путь Пастернака-поэта, Пастернака-человека, становившегося к концу жизни все более религиозным.

Может быть, анализ романа, как произведения религиозно-лирического, надо и начинать с заключительных стихотворений? Тогда становится ясным (как заметил исследователь В. Баевский), что Юрий Живаго — «это проекция Гамлета». И не только Гамлета. Но и Христа с его беспредельной жертвенностью, гибелью на кресте, изумляющей Магдалину:

Брошусь на землю у ног распятья,
Обомру и закушу уста.
Слишком многим руки для объятья
Ты раскинешь по концам креста.

Вся организация событий в романе — встреч, разлук Юрия и Лары, Юрия и мужа Лары Антипова-Стрельникова, история обманов Лары эгоистом Комаровским — подчинена давней идее Пастернака: история — это вторая природа, она, как «сестра моя — жизнь», врывается в судьбы, окружает человека, создает то или иное стечение обстоятельств. Жизнь среди истории — это крестный путь.

Как раз в тот момент, когда Лара сидела с Павлом Антиповым у морозного окна со свечой, Юрий Живаго ехал по этому Камергерскому переулку и заметил огонек.

«Свеча горела на столе. Свеча горела...» — шептал Юра про себя начало чего-то смутного...» «Поразительное, свыше ниспосланное стечение обстоятельств!» — воскликнет Лара, когда Живаго напомнит ей позднее об этом.

И таких стечений обстоятельств будет не просто великое множество в романе: встреча в госпитале на фронте с сестрой милосердия Антиповой (т.е. Ларой) и новая встреча с ней же, уже свободной от долга перед Стрельниковым, на Урале... Да и сама революция бросила их в итоге в объятия друг другу и потом вновь разъединила.

«Это чудо истории... Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни».

«Гамлетизм» Гамлета и жертвенность Христа — их чередование в облике Юрия Живаго. Кстати говоря, явление Христа обозначено тоже как чудо, а все христианство — это целая система чудес. Самих по себе фактов, деталей, подробностей для автора «Доктора Живаго», как он пишет, в романе нет «до тех пор, пока человек не внесет в них чего-то своего, какой-то доли человеческого гения, какой-то сказки».

Во всем облике Юрия Живаго постоянно чередуются «гамлетизм» Гамлета и жертвенность Христа. Он ловит в далеком отголоске, «прислонясь к дверному косяку», те вести, что говорят о предвидимом будущем, о том, «что случится на моем веку». В этом состоянии, когда «что-то более общее, чем он сам, рыдало и плакало в нем нежными и светлыми, светящимися, как фосфор, словами», он разделяет свои прозрения с Ларой. Кто же она? Она тоже Гамлет, мучающийся тревогой и за Юрия, и за Стрельникова, и за ребенка. И одновременно Лара мучима страшной зависимостью от того, к кому она, увы, привязана «уголком своего отвращения», — к петушащемуся пошлому самодовольству, к Комаровскому, «безнравственной самоуслаждающейся заурядности».

Наивысший жизненный подвиг Юрия Живаго — это именно христианское самопожертвование. Прежде всего — помощь семьям, детям тех партизан, лесных братьев, которых Гражданская война загнала в тайгу, ввергла в состояние деморализации, страхов. Он исцеляет их, врачует и партизан, и колчаковца Сергея Ранцевича.

Ответьте на вопрос: о чем спорит Юрий Живаго с Ливерием Микулицыным, возглавляющим «лесное воинство» партизан? Что противопоставляет доктор идее революционного насилия, крайним выражением которой стала фигура Памфила Палых?

Прямым выражением крестных мук героя от жестокого фарисейства, всяких доктрин, разделивших народ, обрекших его на самоуничтожение, стала песня в одной из глав второй книги:

«Русская песня как вода в запруде. Кажется, она остановилась и не движется. А на глубине она безостановочно вытекает из вешняков, и спокойствие ее поверхности обманчиво.

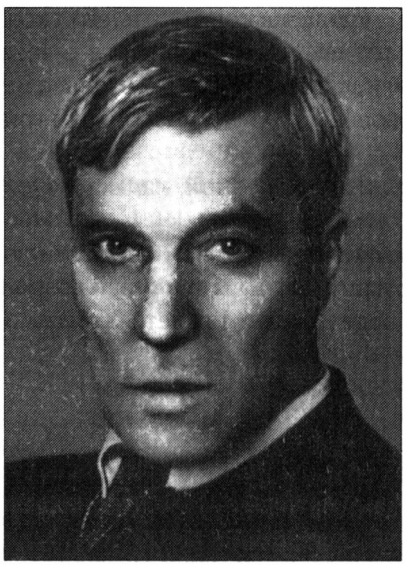
Всеми способами, повторениями, параллелизмами она задерживает ход постепенно развивающегося содержания. У какого-то предела оно вдруг сразу открывается и разом поражает вас. Сдерживающая себя, властвующая над собой тоскующая сила выражает себя так. Это безумная попытка словами остановить время».

Будем благодарны Борису Пастернаку за столь яркое определение русской песни, творящей души народа. В системе образов и конфликтов романа это определение особенно значимо, как своего рода поворотный момент в сознании Юрия Живаго. Тоскующая сила любви вырвала его из тайги, вернула к Ларе в Варыкино, оставила наедине — пусть совсем ненадолго! — с тем, что они называют «не бытовой, до нитки обобранной душевностью».

С этого мгновения Юрий Живаго, постепенно самоумаляющийся, теряющий всякую гордыню, даже память о себе, авторе книг, брошюр, все больше становится похож на Христа, а Лара — на кающуюся грешницу Магдалину. В финале романа она, внезапно появившаяся в Москве в час смерти Юрия Живаго, живет только потрясением от божественных страниц их общей жизни:

«Они любили друг друга не из неизбежности, не «опаленные страстью», как это ложно изображают. Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья... Никогда, никогда, даже в минуты самого дарственного, беспамятного счастья не покидало их самое высокое и захватывающее: наслаждение общей лепкою мира...»

Это уже прямое возвращение к ранней лирике, к книге «Сестра моя — жизнь», только более глубокое, выстраданное. К образу Лары и всей истории любви ее и Юрия Живаго[1] можно отнести поэтические строки: «Бросающая вызов женщина! / Я — поле твоего сражения...»



Борис Пастернак. *1956 г.*



Ольга Ивинская. *1958 г.*

[1] Вероятно, на создание характера Лары оказала известное влияние судьба Ольги Ивинской, любимой женщины поэта в 50—60-е годы. История их отношений воссоздана в книге О. Ивинской «Годы с Борисом Пастернаком. В плену времени» (М., 1992).

«Гамлет» и «Гефсиманский сад» из «Стихотворений Юрия Живаго». Борис Пастернак прекрасно знал тот узловой момент в скитаниях, муках, сомнениях и решениях библейского Христа, который предшествовал его аресту, суду Пилата и крестному распятию на Голгофе.

Из свидетельств апостолов, написавших о Тайной вечере, особенно выразителен рассказ о ночных молениях о чаше в Гефсиманском саду Иерусалима. Прежде всего в этот миг среди апостолов нет Иуды, страшного призрака предательства, измены. Его присутствие вводило всех в оцепенение: его уход просветлил души всех. Но Христос уже знает, что его ждет, он намеками, с дивной смесью скорби и радости, говорит апостолам, называя их «малыми детьми», что скоро уйдет от них. Уйдет так далеко, что они за ним не смогут последовать! Он просит их не спать, пока он в одиночестве будет беседовать с никому не видимым Богом-отцом. Но эти вчерашние рыбаки, еще никому не известные за пределами своих деревень, не понимают трагизма минуты, скорби Христа и, конечно, засыпают.

Вся драма Христа — в полнейшем непонимании апостолами его грядущей судьбы, его прихода в мир в человеческой плоти, его ухода и последующего воскрешения. Они готовы умереть вместе с ним, но разве он идет только умирать? Они, как апостол Петр, готовы с мечом стоять за него, но не знают меры своей слабости, способности трижды отречься от него же.

Как «распорядился» Борис Пастернак этой вечной, наглядной ситуацией?

Прежде всего он сообщает в «Гамлете» о страшной всеобъемлющей тишине: весь мир охвачен ею и «слышимость» мира резко возросла. Подмостки здесь — возвышение, отделяющее Гамлета-Христа от учеников, от гудящего мира:

Гул затих. Я вышел на подмостки...

На меня наставлен сумрак ночи...

Любопытно, что в первом варианте «Гамлета» (1946) Гамлет был действительно больше похож на датского принца, героя Шекспира, а не на Христа:

Это шум вдали идущих действий.
Я играю в них во всех пяти.
Я один. Все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.



Борис Пастернак.
Контррельеф С. Лебедевой.
1961–1963 гг.

Для завершенного характера Гамлета этих пяти действий уже не понадобилось. И шум не нужен. Важна — тишина, гулкая и пронзительная. «И неотвратим конец пути...»

Это крайне важные детали: только в такой абсолютной тишине и можно уловить

...в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.

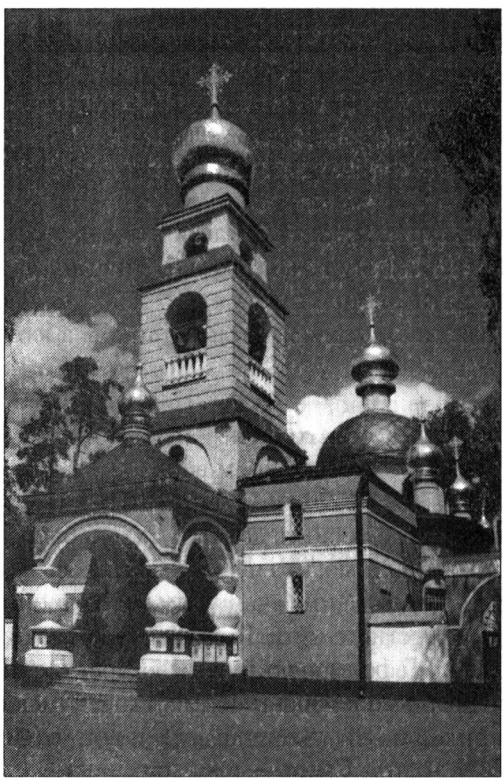
Предсказаний, правда, не последовало. Да они были бы излишними. Но поэт почувствовал, видимо, что не все уместилось в 16 строках «Гамлета»: хотя сказано и о молении («чашу эту мимо пронеси»), и о конечном приятии своего крестного пути, Голгофы. В заключительном же стихотворении цикла — «Гефсиманский сад» — Христос является уже без тени Гамлета, вне дверного косяка и подмостков, намекающих на сцену. Описывается и приход в Гефсиманский сад, и сон учеников, и моления о чаше, и вторжение толпы. Сцена — весь мир.

Тут-то, после появления Иуды, и пришло к ученикам истинное запоздалое изумление: почему он, Христос, сдался так легко? В ка-

кую же «даль» он уходит? Какую ношу грехов, беззакония, лживости, фарисейства он, Христос, взялся искупить? Здесь уже не «гул затих», здесь вся вселенная застыла в ожидании своей новой судьбы:

Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святынь.
Сейчас должно написанное сбыться,
Пускай же сбудется оно. Аминь...

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетья поплывут из темноты.



Переделкино.
Церковь Спаса Преображения

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. Какие наиболее меткие, лаконичные *образно-поэтические формулы* Пастернака-поэта вам нравятся? Почему они так легко запоминаются? «Образ мира, в слове явленный» или «это было при нас, это с нами вошло в поговорку» — почему мы не всегда помним, что у этих строк есть автор?
2. Творческая биография Пастернака — своего рода зигзагообразный «слалом», как заметил В. Баевский. Отказ от карьеры музыканта, участи философа, поворот, смена одной манеры на другую... В чем логика этого необычного пути?
3. Каким вы видите «образ мира, в слове явленный» в таких шедеврах лирики Пастернака, как «Зимняя ночь» («Мело, мело по всей земле...»), «Снег идет», «В больнице», «Рассвет»?
4. В чем смысл пастернаковского определения поэзии как «губки», впитывающей поэзию жизни, природы? Что означало слово «навзрыд» в его определении творчества:

> И чем случайней, тем вернее
> Слагаются стихи навзрыд?

5. Что привлекало молодого Пастернака в раннем Маяковском? Как это отразилось в пастернаковской лирике?
6. Как вы понимаете смысл названий двух ранних книг поэта «Поверх барьеров» и «Сестра моя — жизнь»?

*7. Почему роман «Доктор Живаго» не является традиционным историко-революционным романом, а возвещает о рождении нового религиозно-лирического повествования?

*8. Каким образом выдвижение на первый план Юрия Живаго — человека с безусловным художественным сознанием, с «гамлетизмом» в душе — способствовало раскрытию христианского, евангельского «подтекста» в кровавых событиях революции? Как объяснить «пассивность», «фатализм» героя, его непротивленчество в «роковое время»?

*9. Почему не могло быть взаимопонимания у Живаго и «гения самоограничения», узкого догматика Антипова? Как оцениваются Живаго и Ларой попытки Антипова («Расстрельникова») «переиграть» судьбу, переделать сразу человека, историю, жизнь?

*10. Над кем иронизирует Пастернак, когда устами главного героя восклицает: «Переделка жизни!.. А материалом, веществом жизнь никогда не была. Она сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало»?

11. Почему серия «Стихотворений Юрия Живаго» начинается с «Гамлета» — беглой зарисовки пути Христа — и кончается

«Гефсиманским садом» — полным изложением Евангельской истории? Как эта серия стихотворений отражает духовный подвиг Юрия Живаго?

***12.** Что дает для понимания основных мотивов романа своеобразная «оглядка» на пережитое, т.е. *стихотворный эпилог* романа?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



Образно-поэтическая формула.
Метафорический ряд.
Лирико-философский цикл.
Стихотворный эпилог.
Религиозно-лирический роман.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ



1. «Стихи навзрыд»: особенности поэтического мира Б. Пастернака.
2. Человек, природа, мироздание в лирике Б. Пастернака.
3. Образ поэта и тема творчества в поэзии Б. Пастернака.
4. Образы и тематика «городских» стихов Б. Пастернака.
5. Тема революции и интеллигенции в романе «Доктор Живаго».
6. Роль «Стихотворений Юрия Живаго» в романе и творчестве писателя.

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ



1. Этапы творческой эволюции Пастернака-лирика.
2. Образно-тематическое единство сборника «Сестра моя — жизнь».
3. Литературная судьба романа «Доктор Живаго».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Альфонсов В.* Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990.
2. *Быков Д.* Борис Пастернак. М., 2005. («ЖЗЛ»).
3. *Крупенникова Е.* Целое с миром. Опыт изучения в 11 классе средней школы романа «Доктор Живаго» // Литература. 1998. № 35.
4. *Лихачев Д.С.* Размышления над романом Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. 1988. № 1.
5. *Пастернак Е.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989.
6. *Синявский А.* Поэзия Пастернака // *Пастернак Б.Л.* Стихотворения и поэмы. М., 1965.



АНДРЕЙ ПЛАТОНОВИЧ **ПЛАТОНОВ**

1899—1951

Дети — центр вселенной Платонова

Андрей Платонович Платонов (настоящая фамилия Климентов) родился в Ямской слободе на окраине Воронежа. Он был старшим сыном в многодетной, «старопролетарской», как тогда говорили, семье (11 детей) железнодорожного мастерового, вечной нянькой, второй матерью для множества младших братьев и сестер. «Но всю жизнь ручьем шли дети и, как ил лощину, погребли душу... под глиняными наносами забот», — скажет писатель об одной семье в романе «Чевенгур». Вечное стремление писателя поставить ребенка, маленького странника с его доверчивостью, блаженным неведением зла в некий этический центр, сердцевину жизни, в болевую точку того или иного социума — все это отражается и в повести «Котлован», и в рассказах «Семен», «Июльская гроза» и «Возвращение». «Знаки покинутого детства» — точнее, никогда не покидаемого, вечно воскрешаемого — рассеяны по всей прозе, сказкам и притчам писателя.

Оказавшись в роли второй матери младших братьев и сестер, Платонов смог оценить прекрасные душевные порывы родителей. Так, в рассказе «Семен» писатель запечатлел образ отца, поздно возвращавшегося с работы: «...Лазил по полу на коленях между спящими детьми, укрывал их получше и не мог выразить, что он их любит, что ему жалко их, он как бы просил у них прощения за бедную жизнь».

Но в то же время Платонов, катающий тележку с одним, а то и двумя братишками, быстро повзрослел, лишился детства, рано утратил доверие к сказкам, мечтам. Утрата детства — это травма. Он очень рано понимает, что взрослым «надо нужду на кулак мотать», что в доме «нужда пляшет, нужда скачет, нужда песенки поет», что «голод — не

тетка». А страшнее всего в мире — одиночество, сиротство, бездомность, опасные и для детей, и для взрослых.

Андрея Платонова с его трудным, нарочито неровным языком нельзя начинать постигать с «Котлована», «Чевенгура», «Ювенильного моря», как ни значительны эти произведения. Попробуйте войти в его мир вместе с героями-детьми.

Перечитайте классический рассказ Платонова об объединяющей силе детской души «Семья Иванова» **(«Возвращение», 1946)**. В этом рассказе самоуверенный и вначале бесчувственный капитан Иванов возвращается с фронта в свою семью, к жене и двум детям. Себе он привык разрешать многое — даже измены, — полагая, что «война все спишет». Он не сразу понимает, как выживала, растила детей его Любовь Васильевна в годы войны. Первые эпизоды пробуждения, истинного «возвращения» героя (а не просто приезда!) с войны связаны с тем, как Иванов наблюдает хозяйскую деятельность сына, двенадцатилетнего Петруши, ребенка без детства, маленького хозяина. Сестре Настьке он, брат, делает строгое замечание: «И картошку опять ты чистишь по-толстому, а надо чистить тонко — зачем ты мясо с картошки стругаешь: от этого у нас питание пропадает...» Отцу-фронтовику он же деловито подсказывает: «А тебе, отец, завтра с утра надо бы в райсовет и военкомат сходить, станешь сразу на учет — скорей карточки на тебя получим...» О матери Петруша тоже помнит: «Ватник у нее короткий, она ходит — простудиться может, — высказался Петрушка. — Я кочегаром в баню поступлю, получку буду получать и справлю ей пальто. На базаре торгуют на руках, я ходил — приценялся...»

Когда отец во время ночной беседы с матерью, якобы стервой, изменницей, после серии упреков («баб много, а жены одной нету»), угроз неловким движением в темноте что-то разбил, Петрушка догадывается: «Он стекло у лампы раздавил... а стекол нету нигде».

В финале рассказа именно этот мальчик, рассуждающий, как дед, и соединил почти распавшуюся семью.

Это раздавленное стекло керосиновой лампы, кстати говоря, прекрасная метафора: капитан Иванов в глазах Петрушки, как медведь, как неуклюжий слон в посудной лавке, давит, ломает, оскорбляет семью, все то, что психологически скрепило это маленькое гнездо человеческое, это нежное содружество двух детей и матери, устоявшее в годы бури. В финале отец возвращается в семью, спрыгивает с уходящего поезда, одолевает свою гордыню, бесчувственность, увидев, как к переезду бегут Петрушка, почуявший беду, и Настька:

«...Жарко у него стало в груди, будто сердце, заключенное и томившееся в нем, билось долго и напрасно всю его жизнь и лишь теперь оно



А.П. Платонов с женой и сыном. *1942 г.*

пробилось на свободу... Прежде он чувствовал другую жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем».

Образы детей — Насти в «Котловане», Степки в сценарии «Отец-мать», считающего, что «нужно, чтобы два были — отец и мать, одна мать — половинка», и маленький музыкант из «Фро» — часто играют символическую роль, соединяя раздраженных, враждующих людей.

Платонов с его непривычным языком, с отступлениями от языковой нормы, даже *косноязычием*, всего яснее, понятнее именно в рассказах, где в роли спасителей, исцелителей «испорченных» взрослых являются дети. В таких, как «Фро», «Глиняный дом в уездном саду», «Семен», «Июльская гроза», как его сказка «Неизвестный цветок». Именно в стране детства, среди детского милосердия, доверчивости, открытости он, странник в неуютной для него стране, чувствовал себя предельно естественно и счастливо.

Из биографии Платонова — мастерового и юного поэта в Воронеже 1918—1921 годов, страстного певца электрификации, мелиоратора, эколога всей планеты, мечтателя в рабочей спецовке — можно выделить необычайно задушевные и философичные «Письма о любви и горе», т.е. переписку с невестой, затем женой Марией Александровной Кашинцевой, в 1921 году работавшей учительницей в селе Волошине в 40 километрах от Воронежа. (Их публикуют обычно под иным названием — «Живя главной жизнью...».)

В этих письмах Платонов творил любовь-сновидение, вписывал и себя, и невесту в особый звездный, космический миропорядок, забывал и о бездорожье, и о вое волков (жители окрестных деревень распугивали их зимой горящими головнями). Он творил историю небесного единения двух душ:

«Я шел по глубокому логу. Ночь, бесконечные пространства, далекие, темные деревни и одни звезды над головой в мутной смертельной мгле. Нельзя поверить, что можно выйти отсюда... В этот миг сердце полно любовью, жалостью, но некого тут любить. Все мертво и тихо, все далеко. Если вглядишься в звезду, ужас войдет в душу, можно зарыдать от безнадежности и невыразимой муки, — так далека, далека эта звезда... Мне кажется, что я лечу...

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

*САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА



Прочитайте рассказ А. Платонова «Июльская гроза» (1938). Проанализируйте его, опираясь на материал раздела «Дети — центр вселенной Платонова» и предложенные вопросы и задания.

1. Перечитайте начало рассказа. Как в нем заявлена тема детского постижения «большого» мира? Почему так трагически напряжен мир вокруг Наташи и Антошки?
2. Как соотносится в повествовании опыт прожитой жизни (образ старика-прохожего) и стремление юного ума к постижению ее тайн?
3. В чем заключается образно-стилистическое своеобразие сцены грозы в рассказе? Чем является гроза для маленьких героев Платонова? Что пугает и одновременно притягивает их к апокалиптическому действу разбушевавшейся стихии?
4. Чего не понимают взрослые в финальной сцене рассказа? Соизмерим ли масштаб обсуждаемых ими вопросов с детскими переживаниями Наташи и Антошки? Что значит детство для Платонова?
5. Что составляет неповторимость платоновского стиля? Обратите внимание на словесные краски в описании грозы, портретные и речевые характеристики персонажей, подчеркнутую «наивность» авторского повествовательного языка.
6. Как рассказ «Июльская гроза», первоначально названный «Спасение брата», соотносится с главной проблематикой платоновской прозы — идеей народосбережения, ценности простого человека?

Повесть «Сокровенный человек» (1927)

Творческий дебют Платонова — книга стихов «*Голубая глубина*» (1921) и десятки статей, микроновелл, опубликованных им, рабочим интеллигентом, в газетах Воронежа в 1918—1921 годах — показал, что он создал в своем воображении образ революции, резко отличный от реальной практики «военного коммунизма», от нэпа. Этот образ, во многом утопический, не совпадал с бюрократическим типом всеобщего жизнестроительства, парадного благополучия последующих лет. Платонов — рабочий, участник революции, певец электрификации — мог быть почти образцовым пролетарским писателем, но он не принял грубого «социального заказа», нивелировки своего «я». Больше того. Уже в 1921 году он заметил, как остывала революционная лава, как влекли многих «бунтарей» кресла и портфели чиновников, комендантов революции.

В 1927 году Платонов напишет сатирическую повесть «*Город Градов*» (вспоминая «город Глупов» в сатире М.Е. Салтыкова-Щедрина), в которой оживит целый уголок провинции, где торжествует бумажная волокита, бюрократизм. В рассказе «*Усомнившийся Макар*» (1929) герой Платонова — традиционный простак, скиталец, искатель правды Макар Ганушкин (вспомните других *Макаров* русской литературы) — будет слезно взывать: «Нам сила не дорога... Нам душа дорога... Мы здесь все на расчетах работаем... а друг на друга не обращаем внимания — друг друга закону поручили... Даешь душу, раз ты изобретатель!» Любое произведение Платонова, и прежде всего язык, в известном смысле неоднозначно, богато яркими противоречиями развивающейся мысли. Увы, такой сложности, сплава лиризма и ироничности, такого «смехового раздвоения» — признака грандиозной духовной работы личности — его время долго не признавало.

Повесть «Сокровенный человек», вошедшая во вторую книгу Платонова с этим же названием (первая — «Епифанские шлюзы» — вышла в 1927 году и была замечена М. Горьким), — центральное произведение писателя. В ней, в поведении Фомы Пухова, своеобразно преломились сатирический и романтический пафос Платонова, его вера в революцию и острейшая тревога за ее судьбы.

В чем смысл названия повести?

Известно, что слово «сокровенный» традиционно, вслед за определением в словаре В.И. Даля, — «сокрытый, скрытый, утаенный, потайной, спрятанный или схороненный от кого-то» — обозначает нечто противоположное понятиям «откровенный», «внешний», «нагляд-

ный». В современном русском языке к определению «сокровенный» — «необнаруживаемый, свято хранимый» — добавляется часто «задушевный», «интимный», «сердечный». Однако в повести Платонова понятие «сокровенный» резко видоизменяется, обогащается. Какой же он скрытный, «схороненный», «замкнутый», этот Пухов, если он откровенный пересмешник, созерцатель, подвергающий жестокому анализу святость и безгрешность самой революции, ищущий эту революцию не в плакатах и лозунгах, а в другом — в характерах, в их эволюции, в структурах новой власти. В кружок примитивной политграмоты он не хочет записываться: «Ученье мозги пачкает, а я хочу свежим жить». На предложение рабочих — «Ты бы теперь вождем стал, чего ж ты работаешь?» — он насмешливо отвечает: «Вождей и так много. А паровозов нету! В дармоедах я состоять не буду!» А на предложение сделаться героем, быть в авангарде, он отвечает еще более откровенно: «Я — природный дурак!»

Кроме понятия «сокровенный», Андрей Платонов очень любил слово «нечаянный».

В «Сокровенном человеке» есть отождествление понятий «нечаянный» и «сокровенный»: «Нечаянное сочувствие к людям... проявилось в заросшей жизнью душе Пухова». На основании многих рассказов Платонова для детей, его сказок, вообще «знаков покинутого детства» можно сказать, что дети или люди с открытой, по-детски стихийной душой и есть самые «сокровенные», ведущие себя предельно естественно, без притворства, тем более лицемерия. Все их поступки «нечаянны», т.е. не предписаны никем, искренни, «неосторожны». Они, как выражался Платонов, «не имеют брони над сердцем», т.е. панциря догм, предубеждений, делающих человека бесчувственным, «казенным».

С этого и надо начинать анализ повести, с поэтики смехового раздвоения, балагурства при серьезнейшем выражении лица. Пухов продолжал «играть в дурака», конструировал целый ряд масок: «природный дурак», «полный контр», «кустарь советской власти», «ветер, дующий мимо паруса революции», «отвалок», т.е. личность нежелательная, нелепая и опасная для нового времени.

Каковы особенности сюжетного развертывания характера Пухова и чем они обусловлены?

Повесть начинается с демонстративно заявленной, наглядной темы движения, разрыва героя с покоем, с домашним уютом, с темы натиска на его душу встречной жизни, с ударов ветра, бури. Фома Пу-

хов, еще неизвестный читателю, не просто идет в депо, на паровоз, чтобы чистить от снега пути для красных эшелонов, — он входит в пространство, в мирозданье, где «вьюга жутко развертывалась над самой головой Пухова», где «его встретил удар снега в лицо и шум бури». И это его радует: революция вошла в природу, живет в ней.

Эта особая *система соответствий*, перекличек природы и общественных событий, духовной атмосферы постоянно будет присутствовать в прозе Платонова.

«Метель выла упорно и ровно, запасшись огромным напряжением где-то в степях юго-востока».

«Холодная ночь наливалась бурей, и одинокие люди чувствовали тоску и ожесточение».

«Всю ночь шел поезд, — гремя, мучаясь и напуская кошмары в костяные головы забывшихся людей... Ветер шевелил железо на крыше вагона, и Пухов думал о тоскливой жизни этого ветра и жалел его».

Обратите внимание на то, что среди всех чувств Фомы Пухова преобладает одно: только бы не останавливалась буря, не исчезла величавость соприкосновения с людьми сердцем к сердцу, не наступил застой, «парад и порядок», царство прозаседавшихся.

Сам Платонов к 1927—1928 годам ощущал себя, былого романтика революции, страшно обиженным, оскорбленным эпохой бюрократизации. Он, как Фома Пухов, спрашивал себя: неужели правы те бюрократы из его сатирической повести «Город Градов», которые «философски» отрицают саму идею движения, обновления, идею пути, говоря: «...то, что течет, потечет-потечет и — остановится»? В «Сокровенном человеке» многие герои — и Шариков, и Зворычный — уже «остановились», уселись в бюрократические кресла, уверовали с выгодой для себя в «Собор Революции», т.е. в догмы новой библии.

Характер Пухова, скитальца, праведника, носителя идеи свободы, «нечаянности», сложно развертывается именно в его перемещениях, встречах с людьми. Он не боится опасностей, неудобств, он всегда колюч, неуступчив, насмешлив, неосторожен. Едва кончилась опасная поездка со снегоочистителем, как Пухов сразу предлагает своему новому другу Петру Зворычному: «Тронемся, Петр!.. Едем, Петруш!.. Революция-то пройдет, а нам ничего не останется!» Ему нужны горячие точки революции, без опеки бюрократов. В дальнейшем беспокойный Пухов попадает в Новороссийск, участвует (как механик на десантном судне «Шаня») в освобождении Крыма от Врангеля, перемещается в Баку (на пустой нефтяной цистерне), где встречается с прелюбопытным персонажем — матросом Шариковым.

Этот герой уже не хочет возвращаться к своей предреволюционной рабочей профессии. И на предложение Пухова «бери молоток и латай корабли лично» он, «ставший писцом...», будучи фактически неграмотным, гордо заявляет: «Чудак ты, я ж всеобщий руководитель Каспийского моря!» Кресло для него — трон.

По существу, в литературе 20-х годов возникли два Шарикова. Платонову не надо было искать услуг профессора Преображенского и его ассистента Борменталя (герои «Собачьего сердца») для создания феномена Шарикова — самодовольного, еще простоватого демагога, носителя примитивного пролетарского чванства. Не нужен был «материал» в виде беззлобного бездомного пса Шарика. Шариков Платонова не чрезвычайное, не умозрительное и исключительное (как у Булгакова) явление: он и проще, привычнее, будничнее и тем, вероятно, страшнее. Его растит не лаборатория, а время. Он готовит десант в Крым и пробует как-то учить бойцов. Вначале он просто «радостно метался по судну и каждому что-нибудь говорил». Любопытно, что он уже не говорил, а непрерывно агитировал, не замечая скудости своих «лекций».

Встреча с Шариковым не остановила Пухова на месте, хотя Шариков предложил ему начальствовать: «стать командиром нефтяной флотилии».

Искать в маршрутах скитальчества, странничества Пухова какого-то соответствия конкретно-историческим ситуациям, конечно, не следует. Все пространство, в котором движется Пухов, во многом условное, как и время 1919—1920 годов.

Что радовало Пухова в революции и что безмерно огорчало, усиливало поток иронических суждений?

При всех своих сомнениях Фома Пухов, хотя это отнюдь не героический характер и не холодный мудрец, не условный пересмешник, сохранил одну юношескую черту — романтизм. Платонов вложил в жизнеощущения Пухова многое от своего восприятия революции как грандиознейшего события XX века, изменившего всю историю, окончившего былую, обидную для человека историю (вернее, предысторию). «Время кругом стояло как светопреставление», «глубокие времена дышали над этими горами» — подобных оценок времени, всех событий, изменивших историю, судьбу былого «маленького» человека, очень много в повести. Из ранней лирики Платонова, из книги «Голубая глубина», перешел в повесть важнейший мотив вечной тайны, сокровенности человеческой души:

Сам себе еще я неизвестный,
Мне никто еще пути не осветил.

Финал «Сокровенного человека» в целом еще оптимистичен: Пухов «снова увидел роскошь жизни и неистовство смелой природы», «нечаянное в душе возвратилось к нему». Однако эти эпизоды примирения, своего рода гармонии между героем-искателем и героем-философом (первое название повести «Страна философов») весьма хрупки, недолговечны. Это, скорее, согласие без примирения.

Повесть «Котлован» (1930) — реквием по утопии

Относительно небольшая повесть Андрея Платонова «Котлован», созданная в прямом смысле на рубеже 20—30-х годов (с декабря 1929 по апрель 1930 год), по праву считается самой мыслеёмкой, загадочной. Даже перевести название ее, учитывая многозначность его смысла, на другой язык весьма трудно. На английском с послесловием И. Бродского она вышла под названием «The Foundation Pit», т.е. «Яма под фундамент». Поляки решили перевести ее как «Выкоп», т.е. огромная выемка, выкопанная воронка, где землекопы стремятся и заложить фундамент, и до чего-то важного, глубинного «докопаться».

Движение вглубь, расширение котлована, своеобразное втягивание пространства, людских судеб, даже прошлого в эту воронку котлована — вот сюжет повести. Бригада землекопов (Чиклин, Сафронов, Козлов и др.) вместе с автором проекта «Котлована» инженером Прушевским не просто роют, они «перелопачивают», проверяют все свои былые верования, основы жизни, переоценивают смысл бытия и создают идеальное будущее по заданному свыше — и во многом выношенному ими же! — проекту сотворения нового мира, нового «братского» его устройства. «Котлован» — это поиск глубины в себе. Герои хотят «навеки *спастись* в *пропасти* котлована» (выделено мной. — *В.Ч.*). Так двойственно, пафосно-иронически, с акцентом самоотрицания пишет Платонов о всем смысле труда в «Котловане». И рядом с ним, во внезапно возникшем колхозе, идет такое же свирепое «рытье».

Котлован и деревня явно соединены через пространство изобличающей мысли Платонова, погруженного в собственную биографию, в очарования и разочарования своего понимания революции.

На первый взгляд ничто не предвещает перемещения героев и всего действия из котлована в колхоз им. Генеральной линии.



А.П. Платонов. *1939 г.*

Все первые главы (впрочем, глав как повествовательных единиц в повести нет, есть орбиты движения героев) посвящены котловану как стройплощадке и одновременно дискуссионной сцене.

Явно бросается в глаза одна подробность: в повести, лишенной разделов, герои непрерывно *бродят*, *перемещаются* с места на место и беседуют, спорят. К ним приезжает на тележке безногий инвалид Жачев, апостол равенства, то и дело реквизирующий продукты у бюрократа Пашкина. Сюда же, в «Котлован», как в кипящий котел споров, дискуссий, введен, перемещен и традиционный платоновский тип «спасителя», праведника, очередного Пухова с обостренной потребностью в истине — Вощев. Он по ходу дела безуспешно пытается спасти девочку Настю, становится воплощением тревог и надежд самого Платонова.

Да и как же не перемещаться туда-сюда землекопам, Вощеву, даже Пашкину, как не тревожиться в колхозе даже *Активисту*, который всех держит в страхе (явный намек на антихриста, он не имеет ни имени, ни лица), когда запаздывает директива сверху, когда можно впасть и в «хвостизм», и в «переусердие» (а за это в 30-е годы сразу следовало наказание)?! В сознании Платонова, имевшего свой гуманистический проект преображения страны, жило ощущение грандиозной опасности перегибов, бюрократического, грубого «перелопачивания» России: «...все живущее находилось где-то посредине

времени и своего движения: *начало его всеми забыто и конец неизвестен, осталось одно направление*» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Все герои явно встревожены, наделены какой-то невероятной пытливостью. Что мы строим, по счастливому ли проекту? Или усердие труда заведет нас в тупик? Не затронем ли мы каких-то основ, корневой системы России? И испортим... наши же мечты? «Котлован» не зря называют *реквиемом по утопии*, прощанием с мечтой.

Платоновский конфликт между пытливыми созерцателями и слепыми «делателями будущего» предельно остр. Писатель часто срывается на крик и стон.

Обратите внимание на одну подробность повести. Выброшенный из своего дома при раскулачивании («ликвидированный как класс») крестьянин кричит:

«— Ликвидировали?!.. Глядите, нынче меня нету, а завтра вас не будет. Так и выйдет, что в социализм придет один ваш главный человек!»

Это выглядит прямым обращением к И.В. Сталину.

Сейчас, когда уже известна изнаночная сторона литературного процесса (в том числе и донесения лиц, записывавших разговоры писателей в бытовой обстановке), многое в сюжете, пафосе «Котлована» становится еще более понятным.

Строители докопались до странной глубины, обнажили какие-то корни традиций, исконной народной психологии. Они дорылись до некоей пещеры, в которой деревенские жители хранили заготовленные заранее, уже «облежанные» гробы. Их отдали крестьянам, связали затем веревкой, как лодки, и посланец деревни «Елисей уперся и поволок, как бурлак, эти тесовые предметы по сухому морю житейскому».

По *следу гробов* пошел в ту же деревню, как раз к раскулачиванию, Вощев и все остальные землекопы.

Стихия символов Платонова — грандиозная фреска, напоминающая, как и отплытие плота, прощание раскулаченных с оставшимися, фрески Страшного суда, национальной трагедии, — говорит о том, до каких же вечных основ «дорылись» в процессе ломки, перелопачивания герои повести.

В финале повести, сраженный бюрократизмом, упрощением, искажением высокой мечты, «серьезно опечалился» Жачев:

«— Эх, горе мне с революцией... Где же ты, самая пущая стерва? Иди, дорогая, получить от увечного воина!»

Сам Вощев, осознав, что классового тепла, солидарности для хрупкой девочки Насти было мало, что ей нужно было простое человеческое, а лучше материнское тепло, в итоге уже не знает, «где же теперь будет коммунизм на свете».

Образ Насти — это попытка найти идеального, лучшего человека... позади себя, в детстве, своем и чужом. Ведь разрыв с детством, детей с родителями и взрослых с будущим временем, «созревающим» в детях, — это раскол единого человека, его опустошение. Детство — страна надежды, преодоление одиночества, бессмыслицы жизни. Вслед за Достоевским Платонов ставит перед собой и читателем вопрос: а стоит ли будущая мировая гармония страданий хотя бы одного ребенка?

Подумайте над вопросом: как сгруппированы персонажи повести в их отношении к маленькой героине? Почему так трагически завершилось «врастание» Насти в новую эпоху?

Как видим, котлован как замкнутое пространство, амфитеатр, сценическая площадка, спускающаяся куда-то вглубь, разрезающая множество пластов исторической, нравственной жизни России, — это очень условное, многосоставное объемное целое. В нем все перевернулось и еще никак не укладывается. Или укладывается весьма уродливо, не так, как хотел бы Платонов, главный антагонист всех активистов, пашкиных, пламенный носитель драматичнейшего противоречия между тем, *что свершается*, и тем, *о чем он мечтал*.

Котлован, а точнее грубая перестройка исторических основ бытия, уже отделил Чиклина, трепетно, почти по-матерински оберегающего Настю, от демагога Сафронова. Весьма сложны взаимосвязи Чиклина и инженера Прушевского: оба любили в прошлом мать этой девочки... Совершенно не способен без каких-то утрат войти в новый мир интеллигент Прушевский, и потому он живет с мыслью о самоубийстве. Завершены, но внутренне мертвы лишь образы откровенных бюрократов Пашкина и Активиста.

Многое в характерах персонажей, собранных в «Котловане», в потоке их мнений, напряженных исканий эпохи, раскрывают уже их имена. Например, сама фамилия Вощева, скитальца, гонимого жаждой понимания смысла жизни всего народа, эпохи, ассоциируется с такими понятиями или образами, как «вотще» (напрасно), «попал как кур в ощип», но одновременно, как заметил исследователь творчества Платонова А. Харитонов, «имя его отзывается в таких постоянных мотивах, как *вещь — существование — всеобщность — общий — возвращение — всеобъемлющий — вещественный*».

Фамилия «Прушевский» польского происхождения, этимологически связана со словами *пороша, прах, порох, пылинка*. Прушевский, как и Вощев, хочет понять смысл гигантского перелома в жизни, созидания,

но, в отличие от Вощева, уже испуган ею, готовится к смерти, ощущает, что весь принадлежит прошлому, праху.

Весьма сложен и библейский образ плота, и условный образ медведя-молотобойца (кузнец — это воплощение пролетариата), способного и удушить иного «зажиточного», вынюхать контру, но и тоскующего сильнее всех после жестокостей. В зверином сердце гораздо больше человечности, чем в том же Активисте.

Еще более сложен для понимания образ девочки Насти, этой неестественно умной, часто подделывающейся под общий стиль мировосприятия посланницы из Прошлого («главный» — Ленин, а второй — «Буденный», меридианы — «это прутья, загородки, чтобы буржуи к нам не перелезли», и т.п.). В последующем, в повести «Ювенильное море» (1931), Платонов выведет столь же условную «старушку Федератовну» (т.е. Федерация), а в пьесе «14 красных избушек» (1933) создаст условную деревню из 14 избушек, т.е. республик, входивших тогда в СССР.

Платонов ощущал, что время его еще услышит, надеялся на чудо понимания своих тревог. Иначе трудно объяснить предельность, заострение — далеко превосходящее возможности разрешенной сатиры — его гротескных красок.

Провидческий смысл платоновских тревог, запросов совести, если учесть нашествие всякого рода «активистов» в последующие эпохи, их способность, как говорит Вощев, «весь класс испить», т.е. обеспложить, иссушить, постоянно возрастает. Платонов — вечный современник испытаний России.

Он вечно будет напоминать всем «потрясателям основ» России, кротам, грызущим ее корневую систему: не навредите ей, не путайте обновление с грубым разрушительством, «перелопачивая» ее бытие, не идите «по следу гробов». Если это случится, то очередной котлован станет могилой мечтаний, надежд исковерканной страны.

В наши дни стало очевидно, что Андрей Платонов, пришедший в литературу сразу после Октября 1917 года, переживший революцию, коллективизацию, первые пятилетки, всю жизнь строил какой-то свой *фантастический мир*, свой социализм, в котором не исчезала бы душа, песня. В его мире должна была умножаться мера дружества, излишней стала бы орда бюрократов, «замещающих» народ у власти, опекающих его. «Ведер и паровозов можно наделать сколько угодно, а песню и волнение сделать нельзя. *Песня дороже вещей, она человека к человеку приближает*» (выделено Платоновым. — *В. Ч.*), — размышлял он.

Платонов, как и все великие русские художники XIX века, явно имел свой проект предвидимого, желаемого будущего. И пусть не смущает



Андрей Платонов.
Скульптор Ф.Ф. Сучков. 1966–1983 гг.

сейчас никого, что он называл свой «золотой век» чаще всего на общепринятом тогда языке – коммунизмом. «Мы говорим словами теми, что нам подсказывает время»... Говоря на языке В. Маяковского, он все время пытался любить и любил, особенно в годы войны, то Отечество, «которое есть», но по-настоящему влюблен был в то Отечество, «которое будет»... по его проекту!

Мешает ли пониманию Платонова совершенно необычный, как будто нарочито *косноязычный язык* его прозы? Язык, соединяющий пафос и иронию, жаргон-канцелярит и глубоко нежное отношение к человеку? Он действительно писал сложно, но никогда не вяло, доносил через язык напряженное пространство мысли: «Туманы, *словно сны*, погибали *под острым* зрением солнца»; «*Бездетная* тишина хат»; «Побледнев *до свечения лица*»; «Любовь шла дальше *по дороге воспоминаний*»; «Власть дала нам право жить в *братском равенстве*» и т.п. Эти соединения пейзажного и социологического, внешнего и внутреннего порой называют «словесными кентаврами»... Платоновские герои как будто еще учатся говорить, но они же обладают удивительно глубоким знанием о мире, необычным, «сокровенным». Язык – это зеркало их чувств, их прозрений. Он все время догоняет мысль, хочет выразить, превзойдя себя, невыразимое.

Платонов, по существу, создавал свои «антимиры», *антиутопии*, во многом исправляющие, а нередко на свой лад строящие реальные миры пятилеток, оспаривающие дух командно-административной системы.

Он разрушал официозную фасадную «гармонию мира», показывал в гротескном преувеличении массу уродств, пустот, которые «развернутся» и погребут, чего и он боялся, всех в будущем. Он предвидел смуту конца века, «общество потерянных целей» (*Л.Я. Гинзбург*) в обезбоженной и растерявшейся России, мученическое существование древней русской культуры, утратившей в одночасье даже сферу обитания, воспоминания о своем величии, предвидел нашествие «оборотней-активистов».

Все крупнейшие произведения Платонова конца 20–30-х годов – роман «Чевенгур» (1929), повести «Котлован» (1930), «Ювенильное море» (1931), роман «Счастливая Москва» (1936) и пьеса «Шарманка» (1929) – это его проекты будущего.

Потрясает вера Платонова в силу своего слова, одухотворяющего мир: «Я устал за войну. Меня уже кроют и будут крыть все, что бы я ни написал. Сейчас я пишу большую повесть «Иван трудолюбивый»... как поэму описываю труд человека и что может от этого произойти, когда труд поется, как песня, как любовь. Хочу написать эту повесть, а потом умереть».

* * *

Время забвения наиболее зрелых, понятных реалистических произведений Платонова конца 30-х годов, к счастью для наследия замечательного художника, проходит. И мы вновь вспоминаем ту крылатую фразу, которую всегда связывали с именем Платонова: «Без меня народ неполный».

Откуда она взялась, как возникла?

Эту фразу произносит, совсем не в порыве самоуверенности, старый машинист из рассказа **«Старый механик»**. Он приехал домой, привел состав, но его заботит «заболевший» паровоз. Возможен ли ремонт без него? И в диалоге с женой он, не задумываясь о глубинном гуманистическом смысле своих слов, говорит о необходимости идти в депо, к народу:

«– Куда тебя домовой несет? – спросила Анна Гавриловна. – Метель утихла, палец в машине притерпится, – чего тебе там за всех стараться? Там без тебя есть народ!

– *Народ там есть, Анна Гавриловна, а меня там нет*, – с терпением сказал Петр Савельич. – *А без меня народ неполный*!» (выделено мной. – *В. Ч.*).

Это стремление поставить человека в центр изображаемой действительности, подчеркнуть его ценность в любую эпоху делает Платонова продолжателем лучших традиций отечественной литературы.

Платонов создал поистине «прекрасный и яростный мир», в котором трудно, порой мучительно живет народ. Книги замечательного мастера, полные глубокого, напряженного сочувствия к деяниям

и мечтам народа, умножают силы каждого из нас в борьбе за «будущее для людей» против перспективы «будущего без людей», которое сулит всякая безответственность, робость, пассивность, философия «хаты с краю», тем более угоднические уступки силам зла.

* ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. Какое значение имел в творчестве Андрея Платонова золотой запас впечатлений детства и юности? Что дал ему опыт няньки, «второй матери» для младших братьев и сестер? Как сын Петруша исправляет, исцеляет эгоистичного отца в рассказе «Возвращение»?
2. Почему любимого героя Платонова можно назвать «сокровенным человеком», ведь он так открыт, доверчив, провоцирует даже угрозы в свой адрес? Какие исходные смыслы сосредоточены в слове «сокровенный»: «сокрывать», «утаивать», «таить», «схоронить» или «сокровище», «сокровенный» (т.е. родной, родственник, сродник)? Каково ваше отношение к беспокойному Фоме Пухову, к его скитальчеству?
3. Кто опаснее, бесконтрольнее, обманчивей — матрос Шариков у А. Платонова, становящийся чиновником, сбежавшим навсегда от станка в кабинеты, или искусственный лабораторный Шариков (он же Клим Чугункин) в «Собачьем сердце» М. Булгакова? Свой ответ аргументируйте.
4. В чем двойственность платоновских мечтателей, романтиков вроде Вощева в «Котловане»? Почему они так одиноки, печальны со своими мечтами, проектами счастья? В чем отличие платоновских антиутопий «Чевенгур» и «Котлован» от антиутопии Е. Замятина «Мы»?
5. В чем трагизм эпизодов «Котлована»? Что символизирует смерть Насти и как воспринимают ее «котлованщики»? Раскройте многозначность смысла названия повести.
6. Что определяет пафос рассказов «Старый механик» и «Фро»? Как они продолжают традиционную для русской литературы тему «маленького человека»?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



Неореализм.
Антиутопия.
Фантасмагория.
Авторское «косноязычие».

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ



1. Черты «сокровенного человека» в любимых героях А. Платонова.
2. Образы детей в художественном мире А. Платонова.
3. Тема поисков «счастья для всех» в художественном мире А. Платонова.
4. Что скрыто за «детским» языком Андрея Платонова.

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ



1. Жанр антиутопии в творчестве Платонова («Котлован», «Чевенгур»).
2. Мир техники и мир души в платоновской прозе.
3. Роль ключевых слов-понятий в философской прозе А. Платонова.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Золотоносов М.* Усомнившийся Платонов // Нева. 1990. № 4.
2. *Корниенко Н.В.* «Сокровенный человек» Андрея Платонова // Москва. 1990. № 8.
3. *Корниенко Н.В.* «Сказано русским языком». Андрей Платонов и Михаил Шолохов. М., 2003.
4. «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1994. Вып. 1; М., 1995. Вып. 2; М., 1999. Вып. 3; М., 2000. Вып. 4; М., 2003. Вып. 5; М., 2006. Вып. 6.
5. *Чалмаев В.* Андрей Платонов: К сокровенному человеку. М., 1989.
6. *Шубин Л.* Поиски смысла отдельного и общего существования. М., 1987.



*ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ **НАБОКОВ**

1899—1977

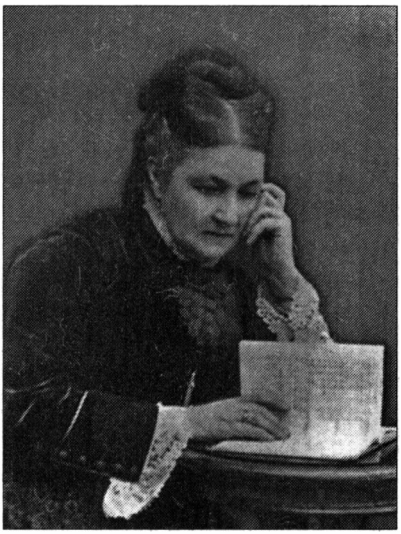
Биография и творческий путь

Владимир Набоков родился 22 апреля 1899 года в Петербурге, в семье, принадлежавшей к высшему кругу столичной аристократии. Род Набоковых вел свое летосчисление от обрусевшего татарского князя Набока Мурзы. Дед писателя Дмитрий Набоков, своего рода Каренин Л.Н. Толстого, — министр юстиции в 1878—1885 годах. Отец В.Д. Набоков — один из лидеров партии народной свободы, конституционных демократов (их называли тогда «кадеты»), друг ведущих министров-либералов Временного правительства П.Н. Милюкова, А.И. Шингарева. По линии матери Е.И. Рукавишниковой будущий писатель принадлежал к богатейшей купеческой семье Рукавишниковых, сибирских золотопромышленников.

Самые счастливые дни детства и юности Владимира прошли в Рождественской усадьбе неподалеку от Петербурга. Всю жизнь отец Набокова собирал уникальную библиотеку. Энциклопедически образованный человек, он прививал детям любовь к чтению. С раннего детства Владимир свободно говорил на трех языках. «В три года я владел английским лучше, чем русским. Французский же я начал изучать с шести лет», — вспоминал писатель.

К сыну перешло еще одно страстное увлечение отца — охота на бабочек с целью создания научных коллекций. Всю дальнейшую жизнь, где бы он ни жил, Владимир Набоков, наряду с литературой, занимался энтомологией, т.е. изучением бабочек; ему принадлежит открытие одного из ее редких видов.

В 1911 году Владимир был зачислен во 2-й класс Тенишевского училища. Учеба давалась ему легко. Кроме того, он был великолепным спортсменом. Но окружающие — и ученики, и учителя — часто обвиняли Владимира в индивидуализме, в нежелании участвовать в жизни



О.Н. Рукавишникова,
бабушка писателя



Д.Н. Набоков,
дедушка писателя

коллектива. Училище восемнадцатилетний Владимир закончил зимой 1917 года, сдав за месяц до официального срока выпускные экзамены.

В пору революции семья Набоковых перебралась в Крым, где отец был членом белого Крымского правительства. Оттуда юный Набоков, сохранивший кое-какие материальные ценности, семейные реликвии, попал в Лондон, в Кембриджский университет, где изучал французскую литературу и энтомологию.

В 1922 году в Берлине был убит отец. Но Набокова-писателя сразу же поддержали отцовские соратники, бывшие кадеты, эсеры (и «братья» по могучей масонской ложе) вроде издателя берлинской газеты «Руль» В.И. Гессена. Друзья отца, а затем и издатели, близкие к П.Н. Милюкову, к семье Слонимов, лесоторговцев (из их рода жена Набокова Вера Слоним) сделали творческий дебют Набокова, поэта и прозаика, весьма заметным, многозначительным. Благодаря этим же связям, Набоков (как и М.А. Алданов), по сути дела, заполнил страницы «Современных записок» — ведущего журнала эмиграции.

В 1923 году он выпустил две книги стихов — «Гроздь» и «Горний путь». В 1926 году появится роман «Машенька», в 1929-м — «Защита Лужина», в 1936-м — «Приглашение на казнь», в 1938-м — «Дар». Он печатал эти и другие произведения — «Камера обскура» (1933), «Отчаяние» (1934), множество рассказов — под псевдонимом «В. Сирин».





Владимир Набоков. *1907 г.*

В.Д. Набоков и Е.И. Набокова (Рукавишникова), отец и мать писателя. *1900 г.*

В мифологии Средних веков сирин — райская птица-дева с женской головкой и грудью. Она зачаровывает людей райским пением и служит символом бесприютной, гонимой души.

В 1937 году Набоков с семьей покинул фашистскую Германию и поселился во Франции: его жене Вере Слоним при Гитлере угрожало перемещение в еврейское гетто или в концлагерь. В 1940 году писатель эмигрирует в США и долгие годы работает преподавателем в американских колледжах и университетах. Большинство новых произведений он пишет по-английски, в том числе и популярный, имевший миллионные тиражи роман «Лолита» (1955), переводит на английский язык «Евгения Онегина» с подробным комментарием к пушкинскому роману, читает (а потом издает) лекции по русской и мировой литературе.

Последние годы жизни Набоков прожил в Швейцарии, на берегу Женевского озера, в гостинице городка Монтре. На английском языке Набоков написал два известных в Америке романа «Бледный огонь» и «Ада, или Страсть».

Умер писатель от болезни легких в 1977 году. На могиле его близ Монтре — надпись по-французски: «Владимир Набоков. Писатель. 1899—1977».

Лирика Набокова: воспоминание об утраченной России

Раннее творчество Набокова, когда в нем еще свежа была рана от разлуки с Россией, с русским словом, наиболее открыто, понятно, близко русской повествовательной традиции. В нем нет «ребусов», головоломок, требующих разгадки, игры приемами.

О чем говорят стихи Набокова?

Конечно, в них много воспоминаний о парковой, усадебной, но какой-то нерусской, скорее английской России. Удаленность от России, взгляд на нее с дачной веранды ощутим в этой лирике:

Вот дачный сад, где счастливы мы были:
Стеклянный шар, жасмин...
(*1918*)

Бархатно-черная, с теплым отливом
сливы созревшей,
вот распахнулась она.
(*«Бабочка», 1917—1922*)

На пляже в полдень лиловатый,
В морском каникульном раю
Снимал купальщик полосатый
Свою счастливую семью.
(*«Снимок», 1927*)

Находясь в эмиграции, Набоков-поэт не забыл ни Луги, ни реки Оредежь в Рождествене, но то, что у него не было ни малой, ни большой родины, сказывалось во всем: реального теплого неба Родины в его лирике мало. Да и условный, символический образ России весьма зыбок, театрален, подражателен. Марина Цветаева страдала от «неконкретности» своего образа России. Набоков этого страдания не знает:

Была ты и будешь. Таинственно создан я
из блеска и дыма твоих облаков.
Когда надо мною ночь плещется звездная,
я слышу твой реющий зов.



В.В. Набоков. *1916 г.*

Ты — в сердце, Россия. Ты — цепь и подножие,
ты — в ропоте крови, в смятенье мечты.
И мне ли плутать в этот век бездорожия?
Мне светишь по-прежнему ты.
(*«Россия»*, *1919*)

Конечно, здесь много риторики и нет еще полного понимания масштабов утраты. Какая Россия светит по-прежнему поэту? Новой, «Красной Совдепии», он не любил. Но и тоска по старой крайне отвлеченна. Это не тоска Бунина, Шмелева. Нет колдовской легкости блоковских, есенинских пейзажей или волшебной тяжести ахматовских державных строк о России.

Диалог Набокова с Россией мог быть крайне мучителен:

Отвяжись, я тебя умоляю!
Вечер страшен, гул жизни затих.
Я беспомощен. Я умираю
от слепых наплываний твоих...

Дорогими слепыми глазами
не смотри на меня, пожалей,

не ищи в этой угольной яме,
не нащупывай жизни моей!

Ибо годы прошли и столетья,
и за горе, за муку, за стыд, —
поздно, поздно! — никто не ответит,
и душа никому не простит.
(*«К России», 1939*)

Зинаида Шаховская, писательница-эмигрантка, в статье «Набоков, или Рана изгнания» (1959) скажет, к неудовольствию Набокова, о главной бедности художественного мира писателя: «В ледяной пустыне копошатся существа, не совсем очеловеченные. К персонажам, им созданным, Набоков относится безучастно, поэтому им не хватает души. Как бы из-за ностальгии по человеку Набоков очеловечивает предметы...» Но очеловечивает демонстративно, вызывающе, чем еще больше усиливает ощущение холода.

Может быть, вообще в лирике Набоков лишь «закалял мускулы музы», говоря на его же языке? Сооружал мастерскую слов?

Кстати сказать, ума и проницательности хватило Набокову для того, чтобы в романе «Дар» посмеяться над всеми банальностями своей же поэзии и ее технологией. Герой романа, тоже поэт и прозаик, Годунов-Чердынцев, раздумывает:

«Рифмы по мере моей охоты за ними сложились у меня в практическую систему несколько картотечного порядка. Они были распределены по семейкам... «Летучий» сразу собирал тучи над кручами жгучей пустыни и неминучей судьбы. «Небосклон» направлял музу к балкону и указывал ей на клен. «Цветы» подзывали мечты, на ты, среди темноты... «Глаза» синели в обществе бирюзы, грозы и стрекоз — и лучше было их не трогать. «Деревья» скучно стояли в паре с «кочевья»... «Ветер» был одинок — только вдали бегал непривлекательный сеттер...»

Роман «Машенька» (1926) — начало бездорожья героев Набокова

Кого собрал Набоков в этом романе в бедном берлинском пансионе госпожи Дорн, прямо у железной дороги? Что за «потерянные русские тени» сходятся за обеденным столом, в номерах пансионаковчега?

При ближайшем рассмотрении этого группового портрета скитальцев, потерявших Родину, легко установить: это действительно тени, воплощения колоритных человеческих типов былой России. Старый поэт Подтягин, строки которого (из старого журнала) цитирует главная, но так и не явившаяся в пансион героиня романа — «Над опушкою полная светит луна», — это конечно же собирательный образ старого поэта-воздыхателя с добавлениями мотивов лирики Фофанова, Апухтина. Клара, тихая барышня, влюбленная в главного героя Ганина, словно выброшена из русской чеховской провинции, где за ней непременно ухаживал бы земский врач или солидный архитектор, учитель гимназии. Даже деятельный, полный сил, энергии молодости и известного авантюризма Ганин — это какая-то загадочная смесь чеховского гордеца-дуэлянта Соленого из «Трех сестер» и идеализированного М. Цветаевой в «Лебедином стане» обломка «белой гвардии», «первопоходника», сподвижника Корнилова в 1918 году.

Правда, в отличие от тех белых офицеров, которые покидали в 1920 году Крым, Ганин не знает мучительных видений, которые жили в поэтах первого поколения эмиграции.

Главный источник драматизма в судьбе персонажей «Машеньки» состоит в ожидании каких-то неведомых перемен в судьбе, вмешательства высших сил в нестерпимое, разрушительное для душ состояние бездомности, непрочности, временности существования. Их характеризует ожидание помощи и неверие в эту помощь судьбы. Они разобщены даже в тесной гостиной, совсем не терпят друг друга, как Ганин не терпит Алферова. Но стоит им подумать о том, что вокруг них нет даже русской речи, и это зыбкое содружество начинает казаться дорогим, спасительным. Весь ужас беженства запечатлен Набоковым очень точно. Нет России — нет дома, нет ощущения самого себя.

Ганин случайно увидел фотографию Машеньки, своей идеальной возлюбленной, еще до Первой мировой войны, до дней смуты, увидел ее в руках Алферова («А вот это Машенька, жена моя»), и мир в очередной раз словно покачнулся в его сознании. Его переживания во время ночного хождения по Берлину, по улицам, «ставшим широкими, как черные блестящие моря», воссозданы Набоковым с глубоким чувством сострадания, боли. Затем все это исчезнет.

«Бывают такие мгновения, когда все становится чудовищным, *бездонно-глубоким*, когда кажется *так страшно жить и еще страшнее умереть*. И вдруг, пока мчишься так по ночному городу, *сквозь слезы глядя на огни* и ловя в них дивное ослепительное воспоминанье счас-



В.В. Набоков. *Кембридж. 1920 г.*

тья, — женское лицо, всплывшее опять после многих лет житейского забвения, — вдруг, *пока мчишься и безумствуешь* так, вежливо остановит тебя прохожий и спросит, как пройти на такую-то улицу — голосом обыкновенным, но которого уже никогда больше не услышишь» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Этот обыкновенный, будничный, отрезвляющий вопрос прохожего, голос улицы среди внутренней бури, пожара в душе Ганина, — приговор герою, всей его исключительности, демонизму, гордости, снобизму. Ты обыкновенный беженец, до тебя нет никому дела. И несчастье твое — обычное, никому не интересное. И страна твоя — вовсе не в центре внимания рядового берлинца. Отвыкай от своей гордости!

Отвыкай, врастай в берлинский быт, начинай гоняться за деньгами, не смущайся стать человеком толпы, узнавать себя среди статистов в фильме, в съемках которого ты участвовал, и тогда, может быть, выживешь. Пока Ганин, сидя в кинозале, еще горд: «...с пронзительным содроганьем стыда узнал себя самого среди этих людей, хлопавших по заказу...»

Но отвыкание от России, неопределенное ожидание перемен действует разрушительно на психику всех героев «Машеньки». Быстро разрушается — и не только от старости — старый поэт Подтягин: один сер-

дечный приступ следует за другим, его отъезд во Францию то и дело задерживается. В финале он вообще теряет паспорт (т.е. надежду). Обостренной, мучительной становится надежда Клары на ответное чувство Ганина, на его поддержку, на обретение опоры в нем. «Он весь чудесный», — думает она о нем, прощая Ганину и неосуществленное им преступление.

Горечь всего непрочного бытия подчеркнута в романе очень изобретательно. Набоков искусно проводит аналогию между всеми этими героями и мебелью, вещами в пансионе. Когда-то пансион был квартирой умершего мужа госпожи Дорн и вещи жили в определенном порядке, жили совместно. Сейчас же комнаты превратились в гостиничные номера, и, чтобы как-то меблировать их, заполнить пустоту, госпожа Дорн разлучила вещи, расставила их по номерам без особого смысла:

«Столы, стулья, скрипучие шкафы и *ухабистые кушетки разбрелись по комнатам*, которые она собиралась сдавать, и, разлучившись таким образом друг с другом, сразу поблекли, приняли унылый и нелепый вид, как кости разобранного скелета. Письменный стол покойника, дубовая громада... оказался в первом номере, где жил Алферов, а вертящийся табурет, некогда приобретенный со столом этим вместе, *сиротливо отошел* к танцорам, жившим в комнате шестой. *Чета зеленых кресел тоже разделилась: одно скучало* у Ганина, в другом *сиживала* сама хозяйка...» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Очень интересен этот отточенный *метафорический аллегоризм* Набокова. Разрозненные вещи — это зеркала, отражающие разрозненность людей.

Дольше всех сопротивляется непрочности, ненадежности жизни, конечно, главный герой Ганин. Он молод, самокритичен, полон неистраченной энергии: его ожидания и его воспоминания не тоскливы... Мысленная, условная встреча с Машенькой обострила все его чувства. Он торопливо помогает Подтягину. Он умело отодвигает в сторону Алферова в день приезда Машеньки, напоив его и переставив стрелки на часах. Но и на часах его жизни стрелки уже сдвинуты в сторону отчаяния, нерешительности. Если не вернешь былой России, если нет Родины, то ничего не изменит и встреча с Машенькой, частью былой России, понятной, близкой только там, на золотой странице молодости.

Задумайтесь над смыслом названия романа. Почему Набоков предпочел его первоначальному заглавию — «Счастье»?

В финале и Ганин словно надламывается. Он исчезает — и от Машеньки (за полчаса до прихода поезда), и от Клары, и от Подтягина. Исчезает, чтобы скрыть свое духовное банкротство, утрату воли, деградацию.

В романе **«Защита Лужина»** (1929) событиям революции, жизни в России в 1910—1912 годах отведено очень мало места. Набоков вообще считал все перевороты, революции чем-то слишком простым, однозначным, а фотографии политических деятелей, кумиров толпы, не любил даже разглядывать. Какие-то этикетки, а не лица! Зато присутствие шахматного дара, даже гениальности в своем герое Лужине, как нечто исключительное, возвышенное, он воссоздает предельно подробно. В мире шахмат, в комбинациях игры, атак и «защиты» Лужин спасает свое «я». Но именно здесь его настигает безумие. Его спасает и губит этот условный, фантастический мир. Лужин имел и прототипа — гениального русского шахматиста, наделенного маниакальной жаждой игры, Алехина, первого русского чемпиона мира.

Даже в символическом сне Лужин видит себя голым на огромной шахматной доске. Все свои страхи перед жизнью герой переживает в форме обороны от натиска на него шахматных фигур, в состоянии вовлеченности «в игру, не им затеянную, но с ужасной силой направленную против него». И спастись от агрессии роковых фигур — увы, это была последняя галлюцинация героя! — можно было только в одном случае: «Нужно выпасть из игры». В финале он, как лунатик, и выпадает из окна, на тротуар, в бездну, которая тоже поделена «на бледные и темные квадраты».

В варианте игры Лужина с Турати, в выборе защиты (а не атаки) сказалась обида самого Набокова на историю, на беды изгнания, его поиск защиты от зла.

Ганин в «Машеньке» пуст, он обречен на скитания в силу того, что вывез из России лишь бессильные воспоминания. Лужин по-другому беззащитен перед средой, перед временем: он вывез с собой свой дар, бремя шахматных страстей, бремя своей исключительности. Весь мир для него — одна затянувшаяся шахматная партия, доска с фигурами и 64-мя квадратами.

Вначале, еще на Родине, окружающие не видят, в какую бездну они ласково погружают одаренного мальчика:

«Теперь смотри, как они все двигаются. Конек, конечно, скачет... А едят они так, — говорила тетя. — Как будто, понимаешь, вытесняют. А пешки так: бочком. Когда можно взять короля, это называется шах; когда ему некуда сунуться, это — мат».

Какая мягкая, снисходительная ирония, теплая, блуждающая улыбка — увы, редкая на лице Набокова! — окрашивает такие страницы! Он знает конец Лужина, когда ему, как королю, тоже будет «некуда сунуться».

Роковой подарок – коробка, ящик с фигурами – стал смыслом всей жизни, «таинственной игрушкой». И на какое-то время – опорой, защитой от всех напастей современности.

Символический смысл названия «Защита Лужина» состоял в том, что все фигурки на шахматной доске не просто повторяют душевные состояния героя, но резко их укрупняют, возвеличивают. Жизнь и игра совпадают для Лужина, игра становится и метафорой жизни, и синонимом отрыва от жизни, подмены жизни. Можно быть благодарным Набокову за такое обновление языка реализма: это возвращение к языку «Невского проспекта», «Носа», «Портрета» Н.В. Гоголя, но на ином уровне.

Кульминация всех событий – поединок Лужина с шахматистом Турати. Здесь концентрируются защищенность и беззащитность, нежизнеспособность гения, твердо стоящего лишь среди шахматных фигур. Он и видит и не видит передвигаемые фигуры! Вернее, он видит за ними нечто более страшное, волнующее, чем обычные люди. Лужин даже слышит игру, слышит, как Одиссей, голоса сирен, магические музыкальные сигналы:

«Ни с того, ни с сего *нежно запела струна*. Это одна из сил Турати заняла диагональную линию. Но сразу и у Лужина тихохонько *наметилась какая-то мелодия*. На мгновение *протрепетали* таинственные возмож-



В.В. Набоков. *1938 г.*



В.Е. Слоним, жена писателя. *1923 г.*

ности, и потом опять — тишина... и вдруг опять неожиданная вспышка, *быстрое сочетание звуков*: сшиблись две мелкие силы» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Вся изумительно изображенная партия, — это симфония, борьба страстей, звуков, «трубных голосов», борений души, острого переживания угроз. «Музыкальная буря охватила доску, и Лужин упорно в ней искал нужный ему отчетливый маленький звук, чтобы в свою очередь раздуть его в громовую гармонию. Теперь все на доске дышало жизнью... В упоительных и ужасных дебрях бродила мысль Лужина».

Гибель героя, конечно, предрешена. Он стал, по существу, лунатиком, во всем мире открывающим только «черные квадраты боли», «теневых королей», «световых пешек». И любой натиск обыденщины, семьи, тем более нажим импресарио, рокового эксплуататора его таланта Валентинова, изнуряющего дар, мозг Лужина, предопределил чисто шахматный ответ: в финале повести Лужин не просто шагнул из окна на улицу. Он, как шахматный король перед угрозой мата, рассмотрел вначале «бледные и темные квадраты», т.е. свободные поля на доске.

Реальной Машеньке никогда не сравниться с той идеальнейшей, оставшейся в России и возможной только в России — таков самый глубокий смысл бегства Ганина в «Машеньке». Для Лужина определяющим является нечто подобное: реальная жизнь едва ли дотянет по яркости, музыкальности, осуществленности до его «защиты», до свободы решений на шахматной доске.

*САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА



Прочитайте рассказ В. Набокова «Облако, озеро, башня» (1937) из цикла «Весна в Фиальте». Прокомментируйте его содержание, опираясь на вопросы и задания к тексту.

1. Что составляет проблемный узел сюжетной завязки рассказа? Как соотносятся ее смысловые элементы («эмигранты из России», «увеспоездка», «берлинское лето»)?
2. Как охарактеризован главный герой рассказа? Почему автор акцентирует внимание на заурядности, «стертости» его портрета? Какими новыми чертами «обрастает» фигура Василия Ивановича по ходу сюжета? Какие детали «сигнализируют» о принадлежности героя к русской духовной культуре?
3. Что представляют собой спутники Василия Ивановича по «увеспоездке»? Как раскрываются различные лики пошлости во внешнем облике и поведении «предводителя» поездки двух Шульцев, Шрама, почтового чиновника и их спутниц? В чем особая выразительность сцены пения «гимна торжествующей



В.В. Набоков

пошлости»? Как этот эпизод соотносится со временем действия — второй половиной 30-х годов? Что происходило тогда в Германии?

4. Какие детали подчеркивают горечь эмигрантского небытия (например, огромный круглый хлеб, который дали нести Василию Ивановичу)? Чего старается не замечать и во что вглядывается герой? Почему автор говорит о «драгоценных, опытных» глазах Василия Ивановича?
5. Что вместила в себя «одна солнечная секунда» пребывания героя на синем озере? Как показано столкновение поэзии и прозы жизни в их крайних проявлениях? Выдерживает ли герой это столкновение?
6. Случайно ли упоминание о томике Тютчева, который берет в поездку Василий Иванович? Как соотносится с идеей рассказа кощунственно-смешное каламбурное прочтение известной строки («Мы слизь. Реченная есть ложь»)? Каковы нравственно-философские итоги истории, рассказанной писателем?

* * *

Последние годы жизни Набокова в Монтре, на берегу Женевского озера, были печально счастливыми. Нобелевской премии он, увы, не получил: ее отдали в тот год (1970) А.И. Солженицыну. «Подвела» Набокова, увы, «Лолита», роман, принесший мировую славу, но сочтенный, и не без оснований, порно-эротическим. А когда Солженицын написал Набокову, что правомерней было бы присуждение премии не ему, а именно Набокову, то никакого ответа на письмо не последовало. Набоков, имея свое жилище, предпочитал жить в гостинице: все-таки активный жизнеоборот, гул жизни вокруг себя! Вся его жизнь — свидетельство трагического поединка между гордым, независимым творческим «я» и миром, непрерывного бегства от него.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. Что в детские и юношеские годы Набокова предопределило его оторванность от России, революции? Чем опасен для русского писателя «вакуум» высокомерия, заносчивости, убеждения в собственной избранности?
2. Что в лирике Набокова указывает на духовное голодание, избыток парковой, окультуренной, дачно-усадебной России при явном дефиците России народной?
3. Как объяснить бегство героя «Машеньки» от встречи с реальной Машенькой? Почему крах Ганина — это и крах всех, веривших в него?
4. Чем явился для Лужина подарок — коробка с шахматными фигурами? В чем смысл переноса центра интересов личности в сферу загадочной игры?
5. Почему Набоков был столь одинок даже в эмиграции, несопоставим ни с И. Буниным, ни с И. Шмелевым? Какую роль сыграл его переход на английский язык, а также коммерческий успех романа «Лолита»?
6. Обратите внимание на двойственность образа Родины в творчестве Владимира Набокова. Что притягивало его, потомка родовитой и богатой семьи, к России и что страшило его в ней? Каков подлинный смысл горестно-страстного признания-исповеди:

Ты — в сердце, Россия! Ты — цель и подножие,
ты — в ропоте крови, в смятенье мечты?
(*«Россия»*)

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



Метафорический аллегоризм.
Роман-ребус.
Элитарная проза.
Литературное двуязычие.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ



1. Образ утраченной Родины в лирике В. Набокова.
2. Облик русской эмиграции в романе В. Набокова «Машенька».
3. Человек и его дар в набоковской прозе («Защита Лужина», «Дар»).

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

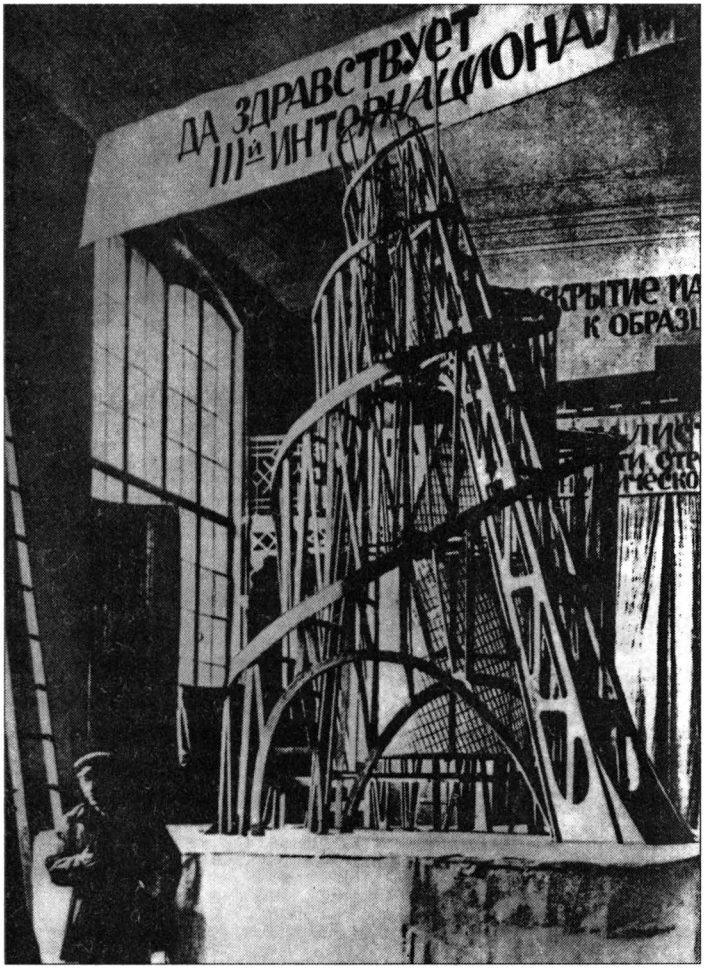


1. Основные приемы художественной выразительности в прозе В. Набокова.
2. Литературная деятельность Набокова-переводчика (перевод «Евгения Онегина» на английский язык).

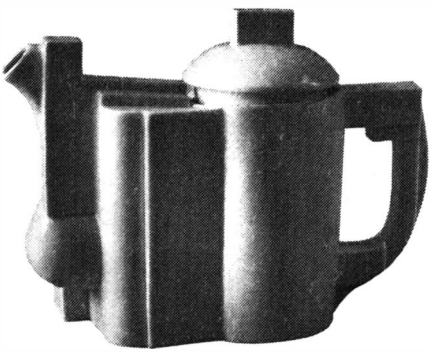
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



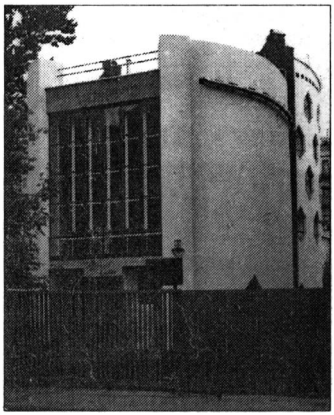
1. *Анастасьев Н.* Феномен Набокова. М., 1992.
2. *Зверев А.М.* Набоков. М., 2001.
3. *Литовецкий М.* Беззвучный взрыв любви // Урал. 1992. № 4.
4. *Мулярчик А.С.* Русская проза Владимира Набокова. М., 1997.
5. *Целкова Л.Н.* В.В. Набоков в жизни и творчестве. М., 2002.

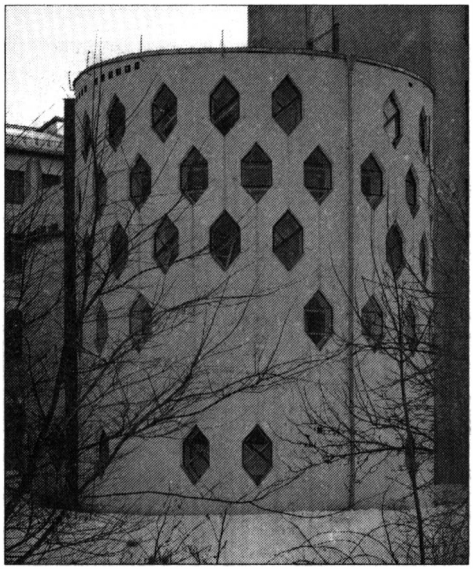


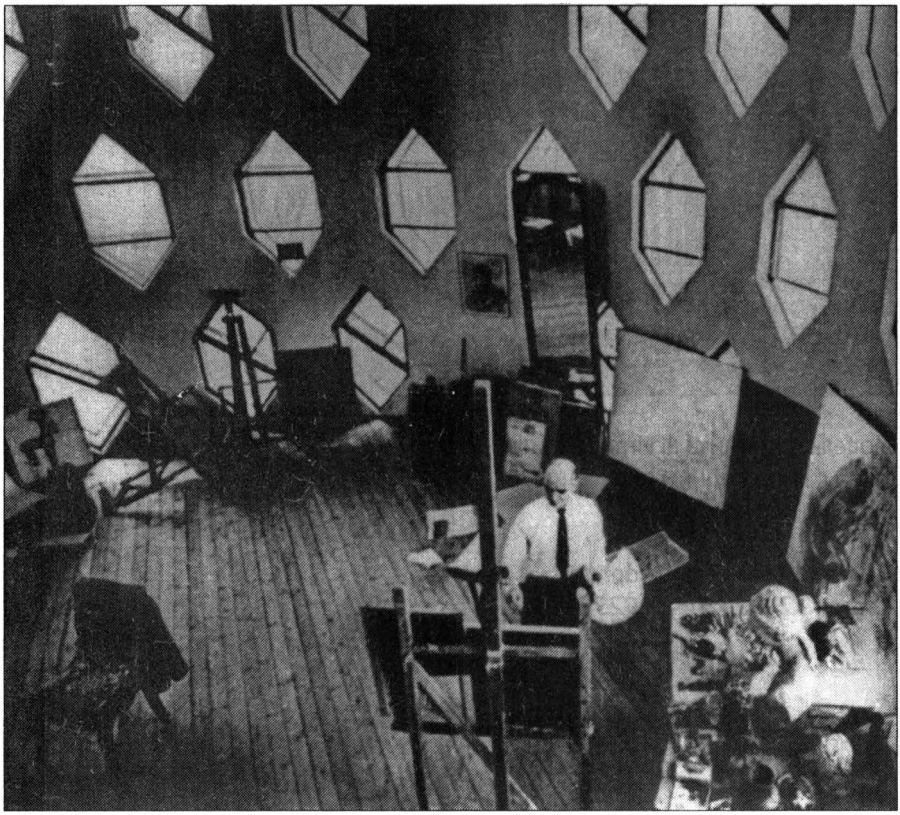
Модель памятника III Интернационалу. *1920 г.* На переднем плане автор модели *В.Е. Татлин*



Революционный фарфор. *Автор К.С. Малевич. 1923 г.*



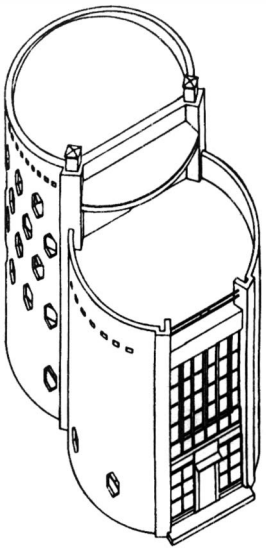


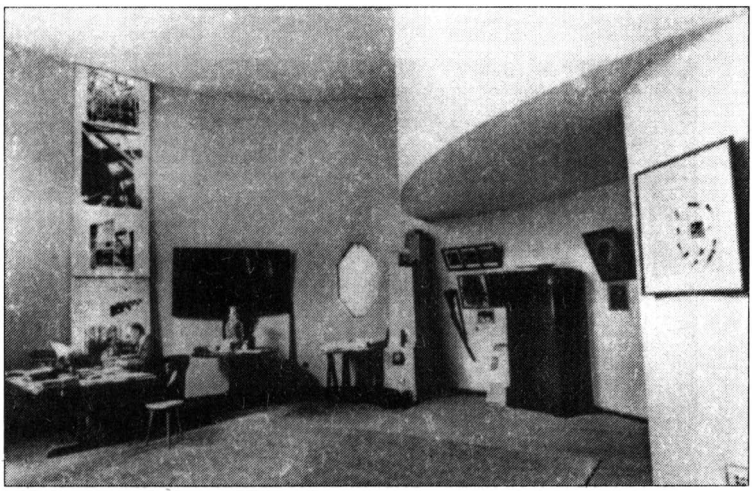


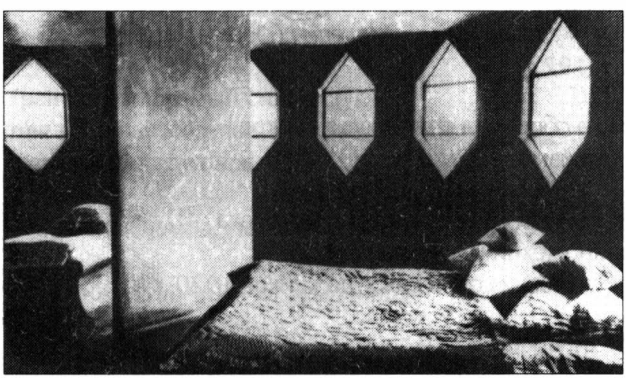
Дом-мастерская архитектора
К.С. Мельникова. Москва,
Кривоарбатский переулок, д. 10.
1927–1929 гг.:

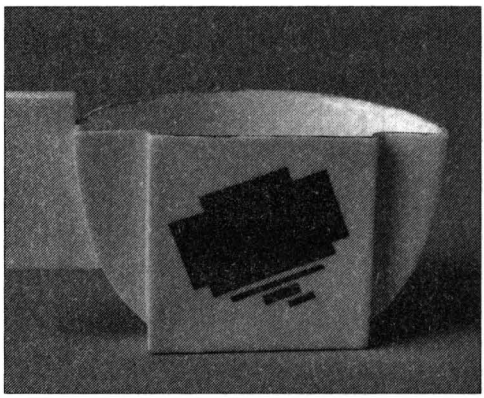
фасад;
вид со двора;
интерьер мастерской – перед
мольбертом К.С. Мельников
(на предыдущей странице);

макет-аксонометрия (наглядное
изображение предмета на плоскости)
дома К.С. Мельникова;
интерьер гостиной;
интерьер спальни



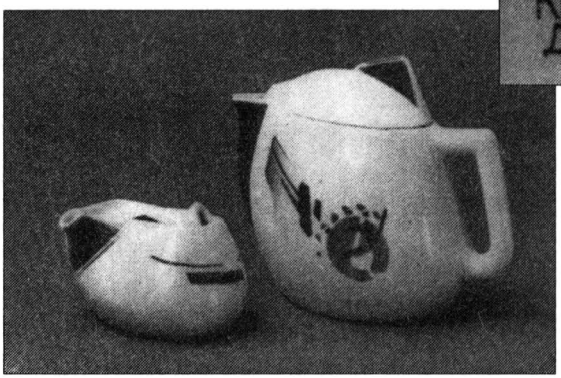












Классические образцы дизайна советского конструктивизма:

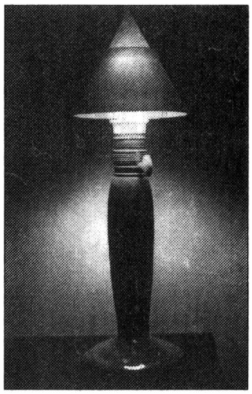
чашка «Супрематизм». *Художники К.С. Малевич (форма), И. Чашник (роспись). 1923 г.;*

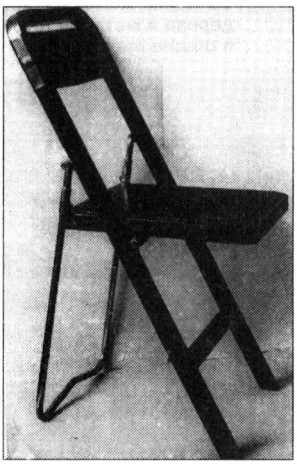
«ВХУТЕИН» – обложка сборника статей художников советского конструктивизма. *1929 г.;*

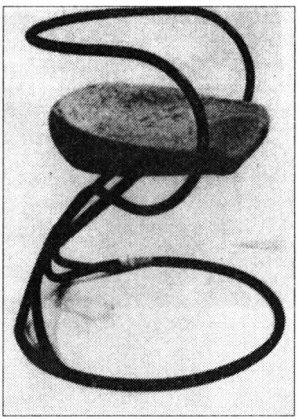
фирменная марка керамического факультета Вхутемаса (Высшие художественно-технические мастерские) одного из центров подготовки советских художников 1920-х гг.;

сервиз «Новый быт»: горчичница и чайник. *Автор П. Кожин. 1930 г.*







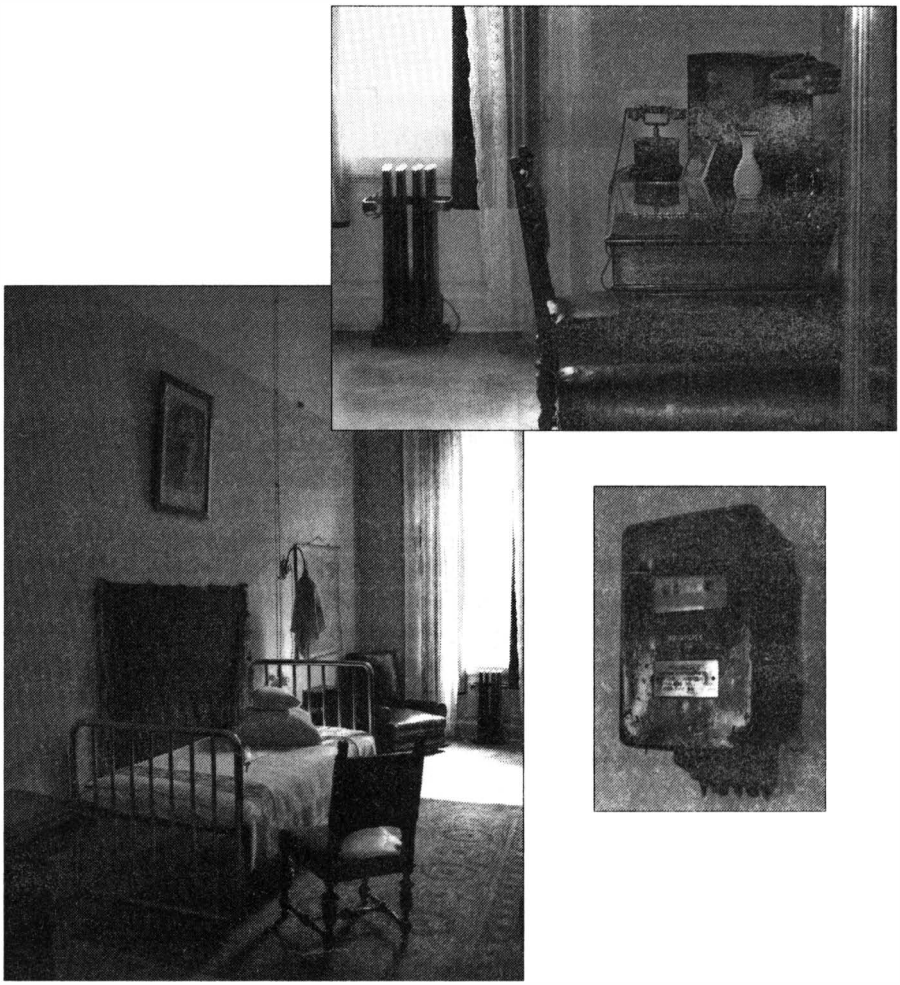


трансформируемый стол и стул
для зрительных залов, столовых, клубов.
Автор П. Галактионов. 1929 г.;

настольная лампа. *Автор В. Ковальский. 1929 г.*;

складной стул. *Автор Б. Земляницын. 1928 г.;*

рессорный стул. *Автор Н. Рогожин. 1929 г.*



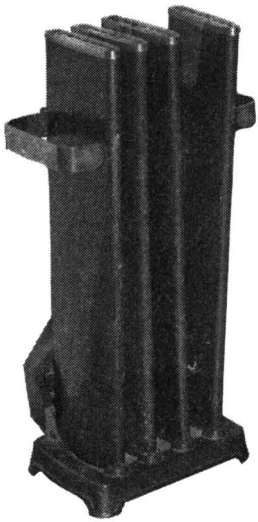
Интерьеры музея-квартиры
Н.А. Островского, где писатель
жил в 1935–1936 гг. (Государственный музей
Гуманитарный центр «Преодоление»
им. Н.А. Островского, Москва, ул. Тверская, д.14):

кабинет Н.А. Островского
(две верхние фотографии);

электрический счетчик в прихожей квартиры
Н.А. Островского;





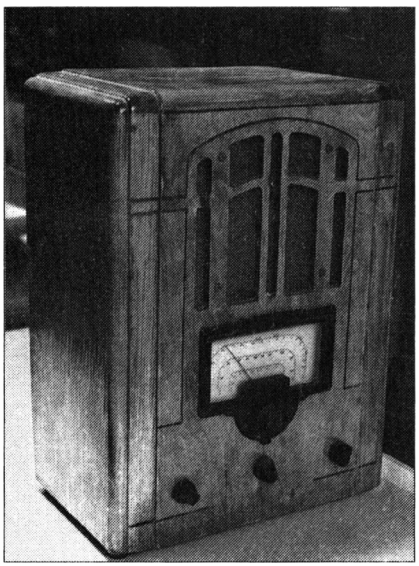


столовая;

графин;

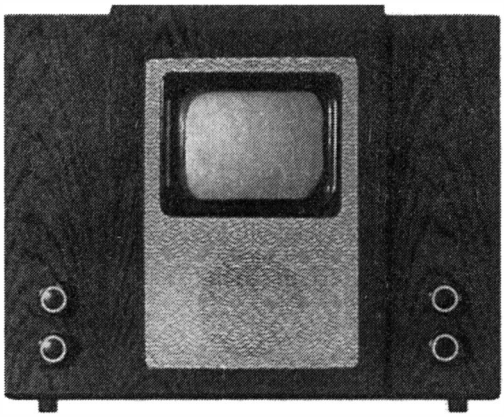
электрообогреватель,
сделанный для писателя
по спецзаказу

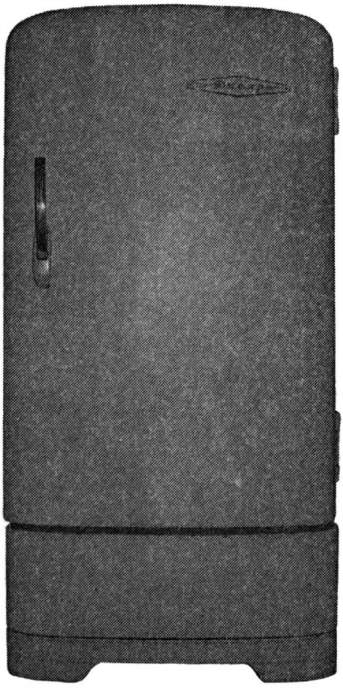




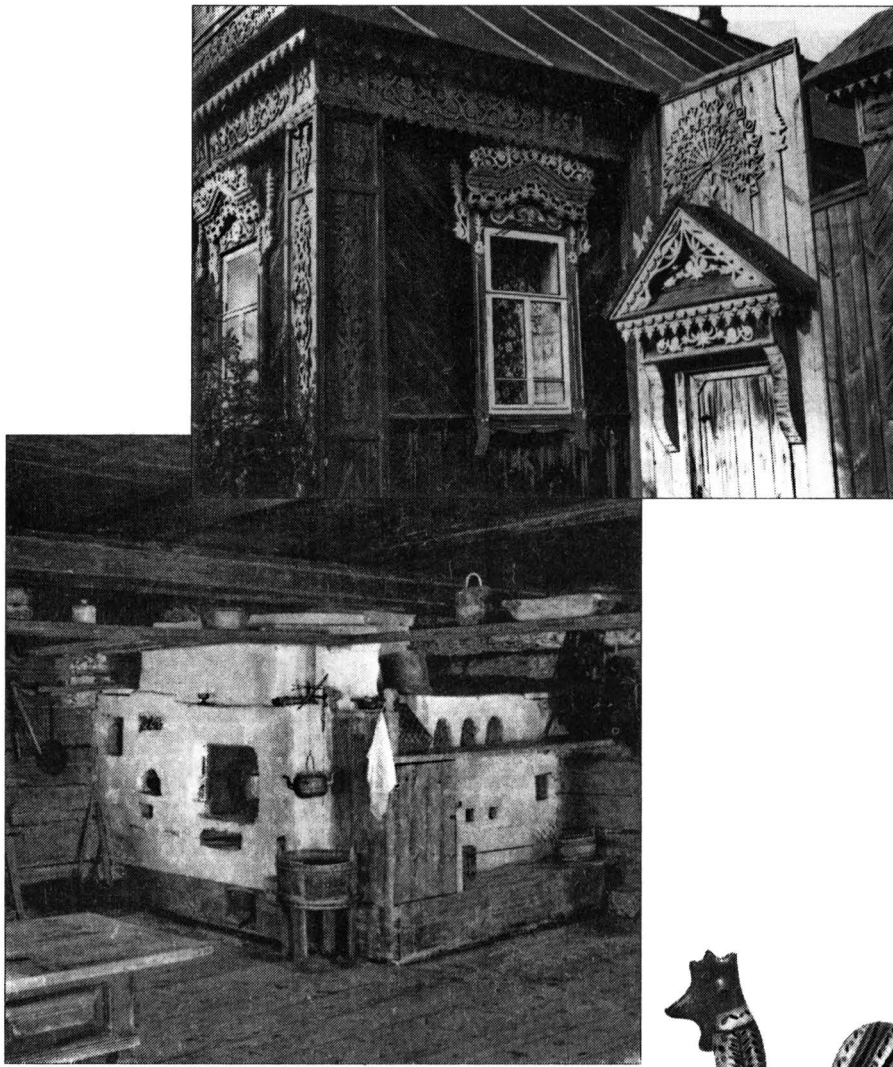
Предметы быта 1930—1960-х гг.:

патефон;
телефон;
радиоприемник.
На следующей странице:
телевизор КВН;
холодильник «Днепр»;
магнитофон «Маяк»






MARK





Предметы деревенского быта и народного декоративно-прикладного искусства:

деревянные резные наличники;
угол избы с русской печью;
глиняная игрушка;







берестяные кузовки;
прялка;
корзины;
ковш-утица





Техника начала XXI в.

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ (1941—1945)

Почему необходимо вспоминать о войне, о нашей Победе?

Вопрос этот не так уж прост. Во многих освобожденных в годы войны Красной Армией странах Восточной Европы, даже Прибалтики сносятся памятники нашим погибшим воинам, оскверняются обелиски, могилы, превозносятся бывшие пособники гитлеровцев, пишутся такие «летописи» войны, в которых нет места подвигам и жертвам России.

Еще лукавей, коварней натужные «рассуждения» о ненужности памяти о подвиге нашего народа в битвах под Москвой и Сталинградом, на Днепре и на Одере, «под звездами балканскими» и за Полярным кругом. «Ну, сколько раз можно реконструировать то, что происходило так давно? Это против законов памяти, которой положено все тяжелое забыть, успокоиться, улечься. Война — это огромный, но потухший, остывший вулкан XX века. В мире и без войн так мало доброты, очевиден дефицит милосердия. Не сохраняет ли русская литература, так долго жившая памятью о войне, агрессивную воинственность? Она не дает человеку пожить в мире, покое, то и дело опускаясь в кратер потухшего вулкана...»

Так нередко рассуждали зарубежные писатели, обращаясь к писателям из России, Белоруссии в 80—90-е годы.

Нередко можно слышать и еще более странные рассуждения о «подлинном» герое войны: «Если писать и читать сегодня о войне, то я хотела бы написать и прочитать о человеке, который счастлив, что не смог убивать, — писала на исходе XX века Светлана Алексиевич, видная писательница-публицистка из Белоруссии. — Прицелился в оптический прицел — и не выстрелил. Поймал мишень — и остановился»[1].

Кто же в таком случае морально выше: Константин Симонов, автор антифашистского стихотворения «Убей его!» (1941), В.И. Лебе-

[1] Человек больше войны // Знамя. 2000. № 6.

дев-Кумач с его стихотворением «Священная война» (23 июня 1941), ставшим песней, где говорилось, что «гнилой фашистской нечисти загоним пулю в лоб», или С. Алексиевич с ее спорным пониманием гуманизма и христианской «всепрощающей» души солдата? Получается, что прав был любой дезертир, спасавший свою жизнь: «человек больше войны»? И мы должны восхищаться мудростью не Настены, а дезертира Андрея Гуськова в повести «Живи и помни» В. Распутина?

Почему все же надо вспоминать о Великой Отечественной войне? Почему все же был и будет прав вопреки всему поэт Евгений Винокуров в своей песне о Сережке с Малой Бронной и Витьке с Моховой, говоря, что их «помнит мир спасенный»?

Публицистика времен войны: И. Эренбург, А. Толстой, Л. Леонов, О. Берггольц

Литература о Великой Отечественной войне началась без паузы, подготовительного этапа, без дистанции времени — с *публицистических выступлений* писателей, их *очерков, репортажей* с полей сражений.

> ***Публицистика*** — это жанр, в котором информация о событиях напрямую сопряжена с оценочностью и эмоциональностью, нередко с выполнением литературой внехудожественных, социально-политических функций, с прямым вмешательством в историю.

Облик публицистической статьи 1941—1942 годов складывался в спешке, в таком напряжении сил писателей, что о соблюдении каких-либо канонов, эстетических норм, верности жанру помнить было некогда. Смертельная опасность для Родины превращала саму идею спасения ее, идею предельной мобилизации всех сил сражающегося народа... в материал статьи, определяла ее структуру, звучание голоса писателя. «Наше дело правое. Враг будет разбит. Победа будет за нами» — эти формулы, идеи, прозвучавшие уже 22 июня 1941 года в выступлении В.М. Молотова (а затем 3 июля 1941 года — в выступлении И.В. Сталина), необходимо было немедленно, оперативно развертывать, утверждать, превращать в «науку ненависти». Слово — полководец человечьей силы, а не резонатор его слабостей... Вещать «как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных» может лишь человек с развитым, выстраданным чувством Родины.

В чем состояла особенность публицистического слова **Ильи Григорьевича Эренбурга** (1891—1967), создателя нескольких книг статей, очерков под общим названием «Война»?

Этот писатель, родившийся в Киеве, поэт, романист, многие годы работавший корреспондентом во Франции, наблюдавший за вторжением фашистов в эту страну, за унизительным падением Парижа, первым раскрыл облик врага, облик «обыкновенного фашизма».

И. Эренбург развеял иллюзии многих людей, вступивших в войну с наивной верой, что «против нас идут люди», не знавших, что «против нас шли изверги, избравшие своей эмблемой череп, молодые беззастенчивые грабители» («О ненависти»). И. Эренбург первым ввел на страницы печати кличку «фриц», вошедшую в разговорный обиход. Он развеял ореол могущества, непобедимости фашистской армии. До этого врага часто называли «герман», «германец», а теперь его «разжаловали во фрица».

Множество документов, писем, бесед с пленными привел в своих статьях Илья Эренбург, показывая убогий мирок фашиствующей «немчуры», выкормыша не Германии, а гитлерии.

«Полдня я провел с этими зверьми, — писал И. Эренбург в статье «Когда они обезоружены» 14 сентября 1941 года, — летчик, кончивший гимназию, не знал имен Гейне, Шекспира... Толстого... Самый чистый экземпляр — ефрейтор Беккер. Он говорит: «Благодаря войне я попутешествовал».

«Кто из нас теперь не знает облика среднего гитлеровца, этого примитивного существа, убежденного в своем превосходстве над человечеством... восторженного куроеда и деловитого палача, который... оказавшись в плену, деревянным голосом говорит: «Гитлер капут», — писал Эренбург в очередном публицистическом репортаже «Рабы смерти».

Илья Эренбург первым расслышал и донес до сражавшегося народа ту чудовищную цель, что ставил перед собой гитлеризм, те песни, что пели, маршируя среди развалин Минска и Смоленска, в лагерях смерти солдаты Гитлера:

Если весь мир будет лежать в развалинах,
К черту, нам на это наплевать.
Мы все равно будем маршировать дальше,
Потому что сегодня нам принадлежит Германия,
Завтра — весь мир...

Алексей Николаевич Толстой, создатель эпопей «Хождение по мукам» и «Петр Первый», как публицист сосредоточился на ином нравственно-философском аспекте событий. Война раскрыла великий смысл

исторических традиций, «русской идеи», патриотизма как народоорганизующей силы. Он громко возвестил в своих статьях — прежде всего в таких, как «Что мы защищаем» (27 июня 1941), «Москве угрожает враг» (16 октября 1941), «Родина» (7 ноября 1941) и др., — что великое прошлое России стало прямым участником борьбы со смертельным для Родины врагом. Статьи Толстого были уже не публицистическими репортажами из окопа, с борта самолета, корабля, из цеха завода, а своего рода возвышенной «лирикой в прозе», очерками русской истории, обращениями к памяти, к основам русской души. Фашизм не имеет истории. Кроме описи убийств, грабежей, черного дыма лагерей смерти вроде Освенцима ему нечего рассказать о себе: это тирания бессовестности, бесчеловечности.

«Гнездо наше, Родина, возобладало над всеми нашими чувствами... Тени минувших поколений ждут от нас величия души и велят нам: «Свершайте!» — писал он в 1941 году.

Алексей Толстой многих заставил иначе смотреть на великие фигуры Дмитрия Донского, Александра Невского, Ивана Грозного и даже... русских офицеров, солдат Первой мировой войны.

В жанре публицистики активно работали в годы войны **М. Шолохов** (он же создавал и роман «Они сражались за Родину»), **Л. Леонов, А. Фадеев** (в освобожденном Донбассе он отыскал и тему романа о молодых подпольщиках «Молодая гвардия»), **К. Симонов, В. Гроссман, А. Первенцев, Б. Горбатов** (автор повести «Непокоренные»).



Выступление А.Н. Толстого. *1941 г.*

Сейчас очевидно, что многие патриотические мотивы публицистики А.Н. Толстого, Л.М. Леонова, И.Г. Эренбурга, О.Ф. Берггольц и др. отразились и в тексте нового гимна СССР, сменившего в 1944 году «Интернационал», и в решении И.В. Сталина о восстановлении Русской православной церкви, и в возрождении традиции салютов в честь побед (замена колокольного звона), и в возвращении Красной Армии знаков различия былой русской армии. Каждый из них вписал в летопись войны, в биографию народного подвига свою страницу.

Молодой поэт **Сергей Наровчатов,** в последующем автор исторических поэм, в 1941 году прекрасно сказал о власти исторической патриотической памяти в душе бойца:

В своей печали древним песням равный,
Я сёла, словно летопись, листал
И в каждой бабе видел Ярославну,
Во всех ручьях Непрядву узнавал.

Крови своей, своим святыням верный,
Слова старинные я повторял, скорбя:
— Россия, мати! Свете мой безмерный,
Какою местью мстить мне за тебя?
(«В те годы»)

В целом же образ России вобрал множество неназванных глубин, обогатился образами: «Соловьиное горло берез» (*А. Прокофьев*), «Рассвет в апреле — Русская душа» (*Е. Долматовский*), «И фрески Андрея Рублева / На темной церковной стене» (*Дм. Кедрин*).

Особенно самобытен был вклад в публицистику тех лет **В.С. Гроссмана (1905—1964)**, в последующем создателя романов «За правое дело» и «Жизнь и судьба».

Сейчас стали достоянием истории все очень достоверные, трагически напряженные репортажи Гроссмана 1942—1943 годов из Сталинграда (он был корреспондентом «Красной звезды»). Но, скажем, фрагмент из очерка «Южнее главного удара» (1942) может быть смело назван достойным эпиграфом ко всей судьбе воинов-сталинградцев:

«Железный ветер бил в лицо, и они все шли вперед, и снова чувство суеверного страха охватило противника: люди ли шли в атаку, смертны ли они? Да, они были простыми смертными, и мало кто уцелел из них, но они сделали свое дело».

Вступив в 1943—1944 годах вместе с Красной Армией на территорию Польши, Гроссман (он потерял мать в фашистском лагере) рас-



В.С. Гроссман



Ольга Берггольц.
Художник Л. Фейнберг.
1945 г.

сказал об ужасах конвейеров уничтожения людей вроде Освенцима, Майданека, Треблинки. Каким издевательством над человечеством веяло уже от «девизов», лозунгов на воротах лагерей — «Jedem seinem» («Каждому — свое») или «Arbeit macht frei» («Работа делает свободным»)! В очерке «Треблинский ад» (1944) В.С. Гроссман выделил эпизод, достойный войти во все исторические летописи: в толпе обреченных, гонимых к «газовне», плачущих, потерянных людей прозвучало громкое, неожиданное слово утешения и угрозы... из уст еврейского мальчика, сказавшего родителям: «Сталин отомстит за все», он и здесь «устроит фашизму Сталинград»! И дело здесь не в имени вождя, его «культе», а в вере в мощь и справедливость грядущего отмщения, в неизбежность победы над злом.

Совершенно особый жанр публицистики — точнее, *радиопублицистики* — разработала, сделала принципом всей жизни в блокадном Ленинграде **О.Ф. Берггольц (1910—1975)**, поэт, прозаик, перенесшая перед войной трагические испытания ареста, гибели близких, в том числе и ее первого мужа — поэта Бориса Корнилова. Поистине «библейски грозный» Ленинград — весь «израненный, в темном инее», погруженный во тьму, связанный со страной лишь хрупкой Дорогой жизни по льду Ладожского озера — возникает в ее радиорепортажах, точнее, в диалогах с городом, с простой соседкой по квар-

тире Дарьей Власьевной. В свои *радиостатьи*, диалоги она часто включала стихи. Ее публицистика — это «ленинградский опыт» сострадания и боли, ответственности за слово. Это она, Ольга Берггольц, «блокадная муза», сказала о ленинградской пайке: «Сто двадцать пять блокадных грамм / С огнем и кровью пополам». Радиопередачи поэтессы были, как и Ленинградская симфония (7-я) Дм. Шостаковича, вызовом фашизму, гимном подвигу Ленинграда: «И гордости своей не утаю, / Что рядовым вошла в судьбу твою, / Мой город, в званье твоего поэта». Фашисты, попадая в плен под Ленинградом, первым делом жалостливо оправдывались: «Я не стрелял по Ленинграду!» Величие мук города действовало и на них, рождало эти трусливые оправдания.

Ольге Берггольц принадлежат слова, высеченные на обелисках, памятниках погибшим:

Но знай, внимающий этим камням:
Никто не забыт и ничто не забыто.

Главная послевоенная книга О. Берггольц «Узел» (1965), с трудом вышедшая в эпоху застоя, как и книга ее лирической прозы «Дневные звезды» (1959), — это новое воскрешение эпохи, радостей и трагедий целого поколения. «Из недр души свой стих я выдирала, / Не пощадив живую ткань ее», — скажет она в поэме «Твой путь».

Основные мотивы лирики военных лет

Поэты необыкновенно быстро отреагировали на начало войны: уже 24 июня 1941 года в центральных газетах появилось стихотворение **В.И. Лебедева-Кумача «Священная война»**, положенное на музыку А. Александровым, а 25 июня — **«Песня смелых» А.А. Суркова**. Оба поэтических текста были образцом так называемой *маршевой песни*, объединившей в себе волю, энергию молодости, решимости разгромить фашистскую «силу темную». Всей формой стихотворной фразы, ритмом, неизменно чеканным, строевым, повторами ключевого слова эти песни были рассчитаны на воплощение «ярости благородной», духа верности Родине:

Смелый к победе стремится,
Смелым — дорога вперед.
Смелого пуля боится,
Смелого штык не берет.

Немаловажен был и такой факт: Александр Васильевич Александров, в последующем создатель музыки гимна СССР (и ныне гимна России), способной объединить людей, вселить ощущение высоты духа, уверенности при мысли о Родине, был по первоначальному образованию церковным регентом, знатоком героических кантов[1] русской духовной музыки в ее хоровой, храмовой традиции.

Примечательна такая перекличка патриотических текстов: в 30-е годы звучала песня Д. Шостаковича на слова Б. Корнилова: «*Страна встает* со славою / На встречу дня». В 1941 году почти эти же слова, но в повелительной интонации зазвучали в «Священной войне»:

Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой...

Поэты тех лет осознали и усвоили главное ожидание читателя: никогда не поздно сказать о своем времени, но важно сказать *для времени*, найти для стиха место в рядах сражающегося народа. Поэтому никого не смущал откровенно призывный характер таких стихотворений, как «Убей его!» К. Симонова, «Ты — враг. И да здравствует кара и месть!..» А. Твардовского, «Согнем врага, чтоб зверь и трус хлебнул до смерти горя...» Н. Тихонова. Даже когда прямых патетических слов не было, всегда ощущалось, что душа поэта переполнена гневом, жаждой мести, почти криком. После войны, в 1962 году прозаик К. Воробьев назовет свою фронтовую повесть «Крик». Но еще в 1941 году поэт Сергей Наровчатов (1919—1981) напишет стихотворение с подобным названием. В нем «крик» растворен в ритме, во всех словесных красках. Поэт передает страшную перегрузку души, рождающую немоту:

По земле поземкой жаркой чад.
Стонет небо, стон проходит небом!
Облака, как лебеди, кричат
Над сожженным хлебом.

Хлеб дотла, и все село дотла.
Горе? Нет!.. Какое ж это горе...
Полплетня осталось от села,
Полплетня на взгорье.

[1] *Кант* — пение, песня (*лат.*). Первоначально — на религиозные тексты; с XVIII в. — бытовые, любовно-лирические, а также военно-патриотические.

Облака кричат. Кричат весь день.
И один под облаками
Я трясу, трясу, трясу плетень
Черными руками...

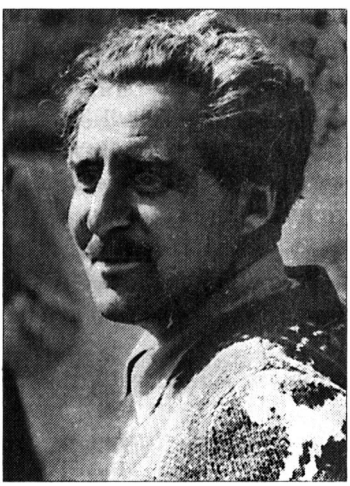
Свой исход находит боль, жажда возмездия. Сейчас мы, вероятно, с трудом понимаем такие состояния: суровое слово «горе» кажется уже слабым, неточным, бойцу хочется кричать на весь мир.

Лирика военных лет жила темой единения народа, она «прочерчивала» линии сердечных взаимосвязей людей. И эту объединяющую роль играли такие стихи, как **«Мужество» (1942) А.А. Ахматовой**, это стихотворение-клятва от имени народа:

И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!

В лирике многих поэтов — в частности, **Павла Шубина** (1914—1951) — получала углубленное развитие тема спасительного для воина ожидания любимой, верности, самой мысли о сохранности домашнего далекого очага, семьи, заявленная еще в 1941 году **К.М. Симоновым** в знаменитом стихотворении **«Жди меня»**. Павел Шубин нашел свои слова великой благодарности любимой, слова, полные изумления перед той,





К.М. Симонов и В.В. Серова, жена поэта, которой посвящено стихотворение «Жди меня»

Чья защита жгучая,
И какая сила
Гибель неминучую
Мимо проносила?

Вы за все ответчики —
Милые до муки
Худенькие плечики,
Маленькие руки.

Огромную роль играла в те годы песня или стихи, становившиеся песнями: «Ой туманы мои, растуманы...», «До свиданья, города и хаты...», «Огонек», «Где ж вы, где ж вы, очи карие?..», «В лесу прифронтовом» и др. М.В. Исаковского, «Дороги» Л. Ошанина (1912—1997), «Песня о Днепре», «Офицерский вальс», «Моя любимая» Е. Долматовского (1915—1994), стихи-песни А. Суркова, А. Фатьянова, А. Прокофьева.

Герой песен был сильнее войны, он и на войне оставался одухотворенным человеком.

Так, в песне **А. Суркова**, существовавшей вначале в виде стихотворения **«Бьется в тесной печурке огонь...»**, всесилие войны, царство жестокости как бы отрицается, снижается таким обращением к любимой (стихотворение адресовано жене, Софье Антоновне):

Про тебя мне шептали кусты
В белоснежных полях под Москвой.
Я хочу, чтобы слышала ты,
Как тоскует мой голос живой.

Можно всегда сказать, что возможности человеческого сердца не безграничны, что любые иллюзии и надежды свинцовая пурга сокрушит, убьет. Что смерть, до которой «четыре шага», — сильнее всех молитв любимой, которая сейчас «далеко-далеко». Объясняя состояние своего лирического героя, знающего, что до любимой «дойти нелегко» («между нами снега и снега»), что «на поленьях смола, как слеза», Сурков скажет: герой не будет разрывать кольцо смертей, сдавшись и улизнув из царства смерти. Он, как и герой Исаковского, силен иным решением: «дорога к ней идет через войну»... К ней и к себе самому, к огоньку той надежды, той доброты и человечности, что бьется, но не гаснет и «в тесной печурке», в четырех шагах от смерти.

«Соловьи» Алексея Фатьянова — шедевр песенного эпоса. Алексей Фатьянов (1919—1959), поэт из Вязников, Владимирской области, в стихотворении «Соловьи», положенном на музыку В. Соловьевым-Седым, создал *лиро-эпическую* песенную ситуацию. В песне особенно сильно противопоставлены стихии молодой, бушующей жизни, весны и смертельной опасности.



А.А. Сурков



С.А. Суркова – жена поэта

Вдумайтесь, вслушайтесь в песню. Поэт, словно отстраняясь от своих героев, отдыхающих, спящих в весеннее утро (или ночь?) солдат, «просит» природу, весну не пробуждать слишком сильной тоски в солдатах: пусть они «немного поспят» после черного труда пахарей войны. Он сообщает, правда, что едва ли природа его послушается:

Но что война для соловья, –
У соловья ведь жизнь своя.

Обратите внимание на такой нюанс: просьба поэта к весне, к соловьям, вселяющим в молодых солдат состояние, когда «солдатам стало не до сна» – какая-то нерешительная, очень нежная, не настойчивая, напевная. Он вроде бы просит весну остановить свое торжество, цветение, звучание. Но он и сам заслушался пением. Сам вспомнил «дом и сад зеленый над прудом, где соловьи всю ночь поют».

В этой робости, нерешительности, в раздумье – огромнейшая человечность, двойное, встречное движение чувства, фактически опровержение всей просьбы:

Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат,
Пусть солдаты немного поспят...

Не так-то уж громок голос соловья после пушечной пальбы, рева «мессеров», завывания авиабомб. По сути дела, поэт скорее предлагает соловьям именно тревожить солдат, вторгаться в их сны, приближать к ним Родину и все, что с ней связано:

Не спит солдат, припомнив дом
И сад зеленый над прудом,
Где соловьи всю ночь поют,
А в доме том солдата ждут.

Воспоминания — сильнее усталости, они создают огромный прилив сил, желание скорее разорвать жестокий, безмузыкальный круг войны. Подлинная тревога родилась бы в поэте, в солдатах в том случае, если бы соловьи не пели. И в лесу, и в их душах. Это означало бы, что враг остановил жизнь, омертвил все. Война тогда оказалась бы сильнее, больше человека. А сейчас? Песня завершается, с одной стороны, выводом о завтрашнем бое:

Но с каждым шагом в том бою
Нам ближе дом в родном краю.

И с другой стороны, концовкой, в которой вновь повторяется не решительная, а скорее двойственная просьба к соловьям — не пойте и пойте все-таки, живите своей жизнью:

Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат,
Пусть солдаты немного поспят,
Немного пусть поспят...

Музыка В. Соловьева-Седого усиливает те ощущения, которые не охвачены мыслью, но от этого стали еще более глубокими. В последующем именно В. Соловьев-Седой, угадав в Алексее Фатьянове песенную «нежность грустную русской души» (Есенин), напишет на его слова песни «Где же вы теперь, друзья-однополчане?», «Перелетные птицы», «Мы люди большого полета».



Муса Джалиль



А.И. Фатьянов

«Моабитские тетради» (1942—1944) Мусы Джалиля — лирика, мужественно разорвавшая цепь фашистской неволи — давно признана великим достоянием татарской и русской поэзии. Не без ее воздействия рожден был и знаменитый «Бухенвальдский набат» В. Мурадели, начинающийся словами «Люди мира, на минуту встаньте...». Книга Мусы Джалиля — это «моабитский набат», человеческий документ огромной эмоциональной силы. Для Луи Арагона, классика французской литературы, переводившего стихи Джалиля на французский язык, тетради его стихов, созданных в фашистском лагере Моабит, — это духовно-нравственный подвиг всемирного значения: «Он умер и за нас — французов... Муса Джалиль... Вы, люди, забывшие развешанные на стенах Франции большие красные плакаты, повторите это имя».

Муса Джалиль (настоящее имя Муса Мустафиевич Залилов, 1906—1944) был и до войны известным поэтом, участником Первого съезда Союза писателей СССР. Родившийся в бедной многодетной семье Мустафы Габдель-Залилова, пекаря, коробейника, он в двенадцать лет осиротел. Преодолевая трудности, он стремился к знаниям, хотел «быть таким, как Габдулла Тукай»... и Мажит Гафури (1880—1934), другой классик татарской литературы. Он учился в медресе, писал стихи и пьесы, активно участвовал в литературной жизни республики. Когда 17 июля 1939 года в Казани открылся оперный театр, то именно Муса Джалиль, человек высокой культуры, переводчик Пушкина, создал либретто национальной оперы «Алтынчэн» («Золотоволосая») на основе своей поэмы. Два композитора — первым был академик, москвич Б.В. Астафьев, автор балета «Пламя Парижа», затем Н. Жиганов — создали свои оперы по этому либретто.

Уже 23 июня 1941 года Муса Джалиль пришел в военкомат и заявил о своем желании идти добровольцем на фронт. В июле 1942 года от Мусы Джалиля, воевавшего в звании политрука на Волховском фронте, перестали приходить письма домой. «Долго ждала я, — вспоминала вдова поэта Амина Джалиль, — и вот наконец пришло самое худшее: Джалиль без вести пропал. Многие годы я не знала о его судьбе».

Он воевал во 2-й Ударной армии (позорно преданной А.А. Власовым), когда та была окружена в районе Волхова, Старой Руссы. Какую-то надежду на его спасение оставляли рассказы сотрудников армейской газеты «Отвага», вышедших из окружения. Они были последними, кто видел раненого М. Джалиля.

Увы, этот мужественный человек, расстрелявший, видимо, все патроны, был взят в плен и затем прошел через множество лагерей, тюрем, способных превратить человека в лагерную пыль. Он просил Родину простить его:

Прости меня, твоего рядового,
Самую малую часть твою,
Прости за то, что я не умер
Смертью солдата в жарком бою.
(*«Прости, Родина»*)

Первая весть о Мусе Джалиле пришла весной 1945 года, когда в Моабитской тюрьме нашли письмо поэта «К моим товарищам-писателям в Москву». В 1946 году в Союз писателей Татарстана попала первая тетрадь лагерных стихов поэта от бывшего военнопленного Н. Терегулова, а в 1947 году бельгиец-антифашист Андре Тиммерманс передал в советское посольство в Бельгии другой блокнот стихов своего соседа по камере в Моабитской тюрьме.

Муса Джалиль словно воскрес из небытия. Он заговорил с читателями на языке воина, не сложившего оружия и в плену:

Сердце с последним дыханием жизни
Выполнит твердую клятву свою:
Песни всегда посвящал я отчизне,
Ныне отчизне я жизнь отдаю.

Пел я, весеннюю свежесть почуя,
Пел я, вступая за Родину в бой.
Вот и последнюю песню пишу я,
Видя топор палача над собой...

Стихи эти были созданы в кошмарных условиях бараков, камер смерти, порой среди людей дрогнувших, растерянных. Они не имели черновиков. Но как громко звучал «моабитский набат» с ярко выраженными мотивами мести врагу, с призывами разорвать «колючие оковы» лагеря! Эта героическая тема нашла свое отражение в памятнике поэту, у кремля в Казани — в фигуре бойца, рвущего проволоку, символизирующую путы плена и страха.

Муса Джалиль готовил восстание узников всех национальностей, устанавливал связи с польскими партизанами (в Радоме). Он срывал планы гитлеровцев, надеявшихся создать воинские части из пленных — поволжских татар, чувашей, башкир, мари.

В «Моабитских тетрадях» оживают и простые приметы былого счастья — в любви, в труде среди родного народа, и образ любимой («Жизнь моя перед тобою наземь / Упадет надломленным цветком»), и призыв беречь детей, которых осиротила война...

В 1956 году Мусе Джалилю было посмертно присвоено звание Героя Советского Союза. В 1957 году он — первый среди поэтов — стал лауреатом Ленинской премии. Азербайджанский поэт Самед Вургун на торжественно-траурном собрании в Казани, посвященном десятой годовщине гибели создателя «Моабитских тетрадей», поставив его в один ряд с чехом Юлиусом Фучиком (автором «Репортажа с петлей на шее»), предсказал его легендарную судьбу: «Пройдут эпохи, века пройдут — образ Мусы Джалиля легендой дойдет до будущих поколений». Он будет напоминать о том, что бессмертен подвиг тех, кто бросил вызов фашизму, философии «сверхчеловеков».

«Василий Теркин» Александра Твардовского — книга про бойца. Жанр поэмы утвердился в поэзии не сразу: он явно вырастал на основе лирических дерзаний, расцвета прозы, но прежде всего победных деяний народа. В разные годы войны появятся поэмы *М. Алигер* (1915—1992) *«Зоя»* (1942) о подвиге Зои Космодемьянской, *«Сын»* (1943) *П. Антокольского* (1896—1978), *«Двадцать восемь»* (1942) *М. Светлова.* Вершиной всей поэзии времен войны стали поэмы Александра Твардовского «Василий Теркин. Книга про бойца» (1941—1945) и «Дом у дороги» (1942—1946).

Как возник этот полуфольклорный, неунывающий Вася Теркин? Солдат, что в огне не горит и в воде не тонет? В сознании Твардовского этот вечно возрождающийся герой заявил о себе еще в 1940 году на Карельском фронте, в год «незнаменитой войны» с Финляндией. В Великую Отечественную войну замысел фольклорного характера был резко углублен поэтом, персонаж поэмы перестал быть развлекательно-веселым, шутейным. Правда, элементы сказочного бессмертия, неуязвимости остались. И потому герой мог сказать о себе:

Был рассеян я частично,
А частично истреблен...

Так говорили в отчетах о боях, сводках о потерях, о «рассеянных» частях. Но этот частично истребляемый, вновь возрождающийся, жизнестойкий герой утратил условность, стал не просто «человеком-народом», неким собирательным образом. Он стал серьезнее, ближе к читателю, конкретнее. Поэт говорит:

Парень в этом роде
В каждой роте есть всегда
Да и в каждом взводе.



«Вон!»
Ц. С.

Вася Тёркин

ХРОНИКА

Специальный корреспондент нашего отдела «Прямой наводкой» Вася Теркин, пребывающий на передовых позициях, готовит интересный материал, который будет печататься у нас в ближайшее время.

Кстати помещаем последний портрет Васи Теркина.

А. ФЛИТ.

ДУХ (крепость 40°)

Фрагмент газеты «На страже Родины» от 31 декабря 1939 г.



Василий Теркин.
Иллюстрация О.Г. Верейского. 1946 г.

Естественно, что Теркина Твардовский сделал пехотинцем, т.е. предельно приблизил к самой опасной, трудоемкой работе на войне. Он должен идти пешком по земле, часто встречаться с людьми то в колонне на дороге (глава о гармони), то в избе, где он починил часы старику и старухе, то на переправе, где погибло столько молодых ребят. «Теркин — это жизнью тертый человек», — говорил Твардовский. Но не обтесанный жизнью до круглоты Платона Каратаева. Его речь не столь уж богата пословицами, тем более — нарочито цитируемыми пословицами, песенными интонациями. Но в присловьях, прибаутках Теркина, даже в шутливой просьбе после подвига:

— А еще нельзя ли стопку,
Потому как молодец? —

живет дух народного языка. Один из лучших исследователей поэмы — А. Л. Гришунин отыскал в рукописных вариантах поэмы строки, говорящие о поисках поэтом национальных, суворовских истоков теркинского характера:

И в своей шинели мятой,
Похудевший, бородатый,
В самый раз походит он
На российского солдата
Всех кампаний и времен.

Безусловно, Твардовский прекрасно понимал, что изначальная схема характера Теркина, идущая из русских сказок о находчивом бойце-удальце, из песен о чудо-богатырях, о казаках, что «дымом греются, шилом бреются», делала этого бойца крестьянином в солдатской шинели. Но ведь масштаб событий в поэме — от картин отступления, когда Теркин заходил в хаты, от стыда и вины «цепляясь за порог», до трагедийной сцены переправы — говорил об общенародном, общенациональном величии героя. Собственно, одно другому не противоречило: крестьянское начало оживало и в маршалах Жукове, Коневе, в сельском духовенстве был родовой корень маршала Василевского... «Мы все почти что поголовно оттуда люди, от земли», — скажет о целом поколении Твардовский.

В наиболее драматичные моменты Твардовский как бы незаметно приходит на помощь герою, усиливает — без нажима — общенародное звучание теркинских слов о войне. Во всей поэме слышен голос самого автора. Иногда он слышен из-за плеча героя, из шума событий, иногда в единстве с его голосом.

Уже после войны Твардовский опубликовал поэму **«Дом у дороги»**. Она представила необычнейший лик войны: это самое встревоженное, печальное, с открытым концом произведение о солдате Андрее Сивцове и его семье, о его горе на безлюдном пепелище, о фашистском концлагере, где оказалась (да еще с ребенком) Анна Сивцова. Поэма эта внутренне близка стихотворению М.В. Исаковского «Враги сожгли родную хату» (1945): то же одиночество, тот же вопрос: «Куда идти теперь солдату, / Кому нести печаль свою?»

Ничего утешительного нет ни в финале, ни в развернутых картинах отступления 1941 года, когда беженцы с трудом могли напоить детей у колодцев, ни в общей панораме эпохи:

Когда с нещадной силой
Старинным голосом война
По всей стране завыла.

Поэт как бы даже не хочет писать о всех бедах, он боится подавить воображение читателя страдальческим лиризмом, «плачами». Он даже предупреждает нас из того жаркого лета 1941 года:

Нет, ты смотреть не выходи
Ребят на водопое.
Скорей своих прижми к груди,
Пока они с тобою...

Удивительной многозначностью отмечен в поэме «Дом у дороги» рефрен, поговорка из крестьянского быта:

Коси коса, пока роса,
Роса долой — и мы домой...

Сколько раз он повторяется — столько раз меняется его смысл: то он воскрешает надежды солдата, то усиливает чувство потери. Можно сказать, что в этой цитируемой пословице важна аллитерация: *коси, коса, роса* — она отзывается как эхо во всей поэме.

В целом пафос народосбережения в поэме крайне драматичен (особенно в сценах спасения ребенка Анны в концлагере). Поэт нигде не скрасил историю Родины утешительством. Вся поэма, как и отпочковавшееся от «Теркина» стихотворение «*Я убит подо Ржевом*» (1945—1946), как стихотворение-реквием «*В тот день, когда окончилась война...*», короткое стихотворение «*Я знаю, никакой моей вины...*» (1966) — это вариация вопроса: как истории, потомкам оправдать, возвысить и тем самым спасти от забвения светлые душевные порывы тех, кого взяла война? Конечно, никакой вины нет у тех, кто пришел с войны, перед теми, кто ушел в невозвратную даль, погиб, не узнав, «наш ли Ржев, наконец», наш ли Киев, Смоленск, Орел. «И все же, все же, все же...» — говорит поэт.

Истинным шедевром всей лирики военных лет остается и сейчас эпическое стихотворение **М.В. Исаковского «Враги сожгли родную хату» (1945)**.

Обратите внимание на две подробности этого, известного как песня, стихотворения. «Враги» не абстрактная сила, а некие бесчеловечные люди, у которых тоже, по всей видимости, были семьи, дети, дом. Еще глубже по смыслу слово «сгубили»: «сгубили всю его семью». Чтецы, произносящие эту строку со словом «убили», упрощают смысл: сгубить невооруженного, беззащитного — поступок палаческий, подлый. Убивают равного тебе в бою, здесь же сгубили, ничего не страшась. А как страшен тот «перекресток двух дорог» с его камнем, куда пришел солдат! Вся жизнь его рассечена, разрублена этим перекрестком войны, перекрестком неизбывного горя. «Праздник возвращения» солдат нес семье, жене, своему дому, нес, чтобы отдать его им... *Его дар некому принять*... Он опоздал, «задержался» — не по своей вине! — в пути, потому что «шел к тебе четыре года»... Будут ли благодарны те, кому он принес свободу от фашизма? Слеза солдата столь тяжела, столь горюча, что, кажется, прожигает камень...



А.Т. Твардовский. *Май 1945 г.*

Мир в свете подвига: проза о войне 1941—1945 годов

Путь литературы от полета стиха к поступи прозы, от поэзии или «лирики в прозе» (публицистики) к аналитическому исследованию характеров и многоплановому изображению войны был достаточно сложным. Существовала известная последовательность в выдвижении на первый план жанров: лирической миниатюры, песни, статьи, очерка, наконец, драмы и повести. Даже в творчестве писателей, владевших всеми этими жанрами. Например, в творчестве К.М. Симонова, Л.М. Леонова, А.П. Платонова.

В 1943 году появилась *полудокументальная повесть* **А.А. Бека** (1903—1972) «Волоколамское шоссе» о боях под Москвой дивизии генерала Ивана Панфилова: на участке его дивизии совершили свой подвиг двадцать восемь бойцов, остановивших у разъезда Дубосеково фашистские танки. «Велика Россия, а отступать некуда, — позади Москва» — эти слова были рождены в их рядах. В центре внимания автора — командир дивизии, погибший под Москвой в том же 1941 году, и воин-казах Боурджан Момыш-Улы, старающийся во всем походить на Панфилова, запоминающий его по-суворовски краткие наставления:

«Солдат идет в бой не умирать, а жить».
«Жалеть — значит не жалеть».
«Солдат умом должен воевать».
«Не жалейте людей до боя, а в бою...»
«Берегите, берегите солдата в бою».

Константин Симонов — один из самых оперативных, смело вторгавшихся в сложные ситуации войны писателей — после серии стихотворений (свыше 17 композиторов написали музыку на текст его знаменитого стихотворения «Жди меня»), очерков, *репортажей с фронта* создал вначале пьесу «Русские люди» (1942), а через год — первую повесть о Сталинградской битве «Дни и ночи». Это повесть о двух месяцах сражения батальона капитана Сабурова в руинах Сталинграда, буквально на кромке берега, на «пятачке», с которого «шагнувшую вспять ногу некуда ставить». Повесть и сейчас поражает картинами человеческого сверхнапряжения: тот же Сабуров, налаживая связь с отрезанным полком, трижды в течение ночи проползает по берегу Волги, сквозь немецкие позиции, к своим.

С крупными прозаическими произведениями выступили в годы войны и вскоре после нее **Эммануил Казакевич** (1913–1962), написавший повесть о подвиге группы разведчиков «Звезда» (1947), **Михаил Бубеннов** (1909–1983), автор романа «Белая береза», писавшегося с 1942 по 1947 год, **Вера Панова** (1905–1973), запечатлевшая героический труд врачей и медсестер санитарного поезда в повести «Спутники» (1946), ставшей основой фильма «Поезд милосердия», **Андрей Платонов**, опубликовавший сборники рассказов «Одухотворенные люди» (1942), «В сторону заката солнца» (1945), **Леонид Соболев** (1898–1971), рассказавший о подвигах моряков в книге «Морская душа» (1942), и, наконец, **Борис Полевой** (1908–1981), отобразивший судьбу летчика Алексея Маресьева, реальное событие, в «Повести о настоящем человеке» (1947).

Подлинными шедеврами прозы военных лет стали, безусловно, романы «Молодая гвардия» (1-я ред. 1945) **А.А. Фадеева**, «В окопах Сталинграда» (1946) **В.П. Некрасова** и незавершенный роман **М. А. Шолохова** «Они сражались за Родину» (начат в 1943).

Роман Михаила Шолохова о солдатах разбитого, поредевшего полка, сражающегося на Дону, — не во всем эпичен, часто он фрагментарен. Но когда в силу вступало и на его страницах эпическое, народное дарование великого художника, то возникали картины, передающие сложное со-

стояние множества солдатских сознаний, народной души в июле — августе 1942 года. С одной стороны, и нельзя не отходить, избегая окружения, если «...от полка остались рожки да ножки, сохранили только знамя, несколько пулеметов и противотанковых ружей да кухню», если «...по степям бродят какие-то дикие части». С другой стороны, что ему, солдату с ружьем, сказать той старухе из казачьего хутора, которая прямо говорит бронебойщику Лопахину: «Взялись воевать — так воюйте, окаянные, как следует, не таскайте супротивника через всю державу».

«А народ на кого бросаете?» — добавляет эта же безымянная женщина в поношенной юбке, со сморщенной коричневой ладонью. Вслед за этими общими словами о народе, о его горе возникает образ ребенка — это уже излюбленный шолоховский прием, судя по рассказу «Шибалково семя», по финалу «Тихого Дона», где Григорий Мелехов поднимает на руках сына Мишатку, судя по «Судьбе человека» — как частица народа, уходящая в будущее.

«Около ветряной мельницы босой белоголовый мальчик, лет семи, пас гусей... Николай (Стрельцов. — *В. Ч.*) пристально посмотрел на него и в изумлении широко раскрыл глаза: до чего же похож! Такие же, как у старшего сынишки, широко поставленные голубые глаза, такие же льняные волосы... Неуловимое сходство было и в чертах лица и во всей небольшой, плотно сбитой фигурке. Где-то он теперь, его маленький, бесконечно родной Николенька Стрельцов? Захотелось еще раз взглянуть на мальчика, так разительно похожего на сына, но Николай сдержался: перед боем не нужны ему воспоминания, от которых размякает сердце».

Из впечатлений военных лет вырос позднее и эпический рассказ **М.А. Шолохова «Судьба человека» (1956)**. Бесспорное совершенство этой новеллы, ее удача — в случайном или преднамеренном выборе автором сказовой формы, в трансформации его в подставного рассказчика — простого солдата Андрея Соколова, в предельном упрощении сюжетных коллизий, в развертывании исключительно «биографии переживаний» героя.

Уровень языковой способности, речевой пластичности Андрея Соколова таков, что позволяет ввести в его речь и житейские афоризмы, и простенькие изречения, своего рода вехи вдоль сюжетной траектории судьбы. По сути дела, в «Судьбе человека» создана была яркая «языковая личность» героя, лаборатория живого слова со своей устойчивой лексикой и подвижным потенциалом смысловых оттенков слова (семантикой).

«Формировали нас под Белой Церковью, на Украине...»;

«Немец тогда (т.е. в мае 1942 года. — *В. Ч.*) здорово наступал, и оказалась одна наша... батарея почти без снарядов»;

«Куда меня только не гоняли за два года плена!.. Природа везде там, браток, разная, но стреляли и били нашего брата везде одинаково»;

«Но он (немецкий комендант. — *В. Ч.*) смотрит внимательно так и говорит: «Ты хоть закуси перед смертью». Я ему на это отвечаю: «Я после первого стакана не закусываю»;

«А тут еще одна беда: почти каждую ночь своих покойников дорогих во сне вижу. И все больше так, что я — за колючей проволокой, а они на воле, по другую сторону».

Эти обрывки единого монолога, речевой картины биографии героя, безусловно, далеко не полно, усеченно передают весь его жизненный путь. О многом Соколов говорит очень бегло. Иногда новеллистическое сжатие материала, биографии героя порождает обобщения такого плана: «Били нас за то, что ты — русский, за то, что на белый свет еще смотришь, за то, что на них, сволочей, работаешь... Били запросто, для того, чтобы когда-нибудь да убить до смерти».

Тяжело говорить об этом, тошно жить среди таких воспоминаний! Оценка пережитого вложена в интонацию, в своеобразное настроение героя, жаждущего не столько развернуть эпизоды плена, сколько отмахнуться от прошлого, выкинуть все из памяти. Герой и хочет и не хо-



М.А. Шолохов. *1941 г.*



Андрей Соколов. *Иллюстрация к рассказу «Судьба человека». Художник О.Г. Верейский. 1956 г.*

чет рассказывать. Его переполняет жажда исповеди, но он не знает, «как сердцу высказать себя», боится и живописности рассказа, и невыразительности, бледности его. Читатель не сразу заметит, пожалуй, что герой развертывает не историю событий (войны, плена, своего сиротства и встреч с Ванюшкой), а создает цельную летопись своих переживаний, самобытнейших душевных движений, глубоко концептуальную картину умирания и нового сотворения личности.

Общая идея рассказа лишь однажды, в финале, высказана прямо: «И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек несгибаемой воли, выдюжит и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его Родина». Но эта идея выглядит приписанной, вставной. Важнее та неосознанная, не выговоренная ясно философия личного достоинства, гордости без самолюбия, надежды, что лежит в ткани отдельных сцен, диалогов и в известном смысле вне их, в некоем целом, на которое сам Соколов и не посягает. Все отдельные сценки, ситуации эту философию, теплоту патриотизма, чувство народа в Соколове непрерывно заостряют, даже внешне сокрушая, терзая его. Он постоянно выражает свое понимание частностей, как бы поясняющих это великое целое, то, чем владеет народ.

Велел немец, пленивший Андрея Соколова, снять для него сапоги, но этот подарок не смирил его: «Раза три оглянулся на меня, глазами сверкает, как волчонок, злится, а чего? Будто я с него сапоги снял, а не он с меня». Громыхает лагерфюрер перед строем военнопленных как матерщинник, щеголяет ненормативной лексикой: «...а нам от этого легче становится: вроде слова-то наши, природные, вроде ветерком с родной стороны подувает».

И наконец, кульминация — сцена противостояния Соколова мелочному глумлению разгулявшейся фашистской солдатни. Мелкие эти душонки, знающие о своей безнаказанности, о праве на любые глумления (и это понимает Соколов), изумлены тем, что ничтожная «лагерная пыль», завтрашняя горсть пепла вдруг отказывается закусить и после второго стакана шнапса:

«Наливает мне комендант третий стакан, а у самого руки трясутся от смеха. Этот стакан я выпил врастяжку... После этого комендант стал серьезный с виду, поправил у себя на груди два железных креста».

Руки, трясущиеся не от страха, а от смеха, — это, конечно, одна из удачнейших деталей рассказа. Смех здесь, как и внезапное, воинственное выпячивание немцем своих наград, говорит все же о его страхе, об ожидании грядущего возмездия.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. В известном стихотворении Николая Рубцова есть строки: «Россия, Русь! Храни себя, храни...» Как слова Толстого, обращенные в 1941 году к России, перекликаются с этим лирическим призывом?
2. Почему в литературе военных лет принципы непротивления, всепрощения, заповедь «не убий» были отодвинуты на второй план?
3. В чем состояла зловещая угроза философии и практики фашизма, «очищавшего жизненное пространство» от других народов, культур? Какова роль публицистики военных лет в развенчании этой философии?
4. В чем состоял смысл стихотворения А. Ахматовой «Мужество»? Как оно отражает гамму настроений, переполнявших людей в это трагическое время?
5. Какие песни военных лет вы слышали? Как прощались в песне уходившие на фронт и провожавшие их «города и хаты»? Как перекликались в тех же песнях бойцы и их любимые «в темную ночь, когда пули свистят по степи»?

*6. В чем состоит сложный смысл стихотворения «Соловьи» Алексея Фатьянова? О чем он реально просит: «не тревожьте солдат» или «тревожьте», возрождайте в них образ Родины?

7. Как переданы в «Василии Теркине» центральные для Твардовского темы дома, дороги, Родины? Как с ними связан лейтмотив неистребимости солдата, превращения его в «человека-народ»?
8. Можно ли сказать о Василии Теркине, подчеркивая его фольклорные корни, что это не характер, а тип народного героя? Или в нем диалектически сочетаются, с одной стороны, непохожесть, индивидуальность и с другой — универсальность, повторяемость духовных качеств?
9. Что преобладает в Теркине: крестьянское, деревенское или общенациональное начало, можно ли считать его воплощением «русской точки зрения» на войну, на великий смысл битвы «ради жизни на земле»?

*10. В чем идейно-тематическое сходство стихотворения М. Исаковского «Враги сожгли родную хату» и поэмы А. Твардовского «Дом у дороги»?

*11. В чем состояла особенность прозы, выраставшей из документа, реального события войны? В какой степени выражал сам себя материал жизни вопреки очевидным слабостям автора (например, очерковой манеры письма Б. Полевого в «Повести о настоящем человеке»)?

*12. Как вы понимаете смысл шолоховского сюжетного приема, связанного с образом ребенка в финале? Как этот эпический прием подчеркивает идею непрерывности жизни народа, мысль о народосбережении?

13. Как выражает протестующее, бунтующее начало своей души Андрей Соколов в фашистском плену?

14. Почему надо вспоминать о народном подвиге 1941—1945 годов, хранить вечный огонь битвы «не ради славы, ради жизни на земле»?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



Военная публицистика.
Фронтовой репортаж.
Радиостатья.
Маршевая песня.
Эпическая новелла.
Документальная проза.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ



1. Вера, любовь, ненависть в лирике военных лет.

2. Собирательный образ русского солдата в поэме А. Твардовского «Василий Теркин».

3. Тема русского характера в прозе периода Великой Отечественной войны.

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ



1. Публицистика военных лет: темы, образы, жанры.

2. Жанрово-тематическое своеобразие песен военных лет.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Абрамов А.М.* Лирика и эпос Великой Отечественной войны. М., 1975.

2. *Пьяных М.Ф.* «Ради жизни на земле»: Русская поэзия в Великой Отечественной войне. М., 1985.

3. *Рубашкин А.И.* Прямая речь: очерки о советской писательской публицистике. Л., 1980.

4. *Гришунин А.Л.* «Василий Теркин» Александра Твардовского. М., 1981.

5. *Лазарев Л.И.* Военная проза Константина Симонова. М., 1974.

6. *Твардовский А.Т.* В. Некрасов. В окопах Сталинграда // Вопросы литературы. 1988. № 10.

7. *Бочаров А.Г.* Слово о победителях: Военная проза Э. Казакевича. М., 1970.



АЛЕКСАНДР ТРИФОНОВИЧ **ТВАРДОВСКИЙ**

1910—1971

Страницы творческой биографии поэта

Летом 1925 года в газете «Смоленская деревня» было опубликовано стихотворение молодого поэта-селькора — Александра Твардовского. Оно называлось «Новая изба» и начиналось уверенно пафосными строками:

Пахнет свежей сосновой смолою,
Желтоватые стены блестят.
Хорошо заживем мы с весною
Здесь на новый, советский лад.

Здесь и есенинская поэтика избы («Пахнет рыхлыми драченами...»), и отголоски есенинского мифа о «мужицком» рае на земле, — нет только есенинской боли и грусти по «Руси уходящей». Так в год трагической гибели «последнего поэта деревни» зазвучал голос пятнадцатилетнего смоленского комсомольца, будущего автора «Василия Теркина» и «За далью — даль». Впереди его ждут учеба в Смоленском педагогическом институте и в МИФЛИ, литературная работа в Смоленске и Москве, годы ученичества и литературное признание. Но вернемся к истокам биографии поэта.

«Родился в Смоленщине, в 1910 году, 21 июня, на «хуторе пустоши Столпово», так назывался в бумагах клочок земли, приобретенный моим отцом, Трифоном Гордеевичем Твардовским», — указывал поэт в автобиографии. В семье сельского кузнеца ценили книгу: долгими зимними вечерами глава семьи читал детям вслух Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Некрасова (примечательно, что Александр начал писать стихи до овладения грамотой). Мать поэта, Мария Митрофа-

новна (в девичестве — Плескачевская), родом из семьи оскудевших дворян, была женщиной впечатлительной и сентиментальной («Ее до слез трогал звук пастушьей трубы <...> или отголосок песни с далеких деревенских полей, или... например, запах первого молодого сена, вид какого-нибудь одинокого деревца»). Начало литературной карьеры сына родители восприняли с гордостью и... опасением (пугала странность и неопределенность подобной стези). Вместе с тем именно в семье сформировался внутренний облик поэта, соединивший в себе отцовское правдолюбие и жизнестойкость с материнской чуткостью души. «Над полями дым стоит весенний./Я иду, живущий, полный сил» — это голос юности, жадной до впечатлений, не имеющей опыта оглядки назад. Но этот опыт скоро придет, оставив в душе поэта глубокий, неизгладимый след.

Весной 1931 года семья Твардовских (за исключением работавшего в Смоленске Александра), причисленная к «кулацкому классу», была вывезена за Урал вместе с сотнями других «спецпереселенцев». И это в то время, когда молодой поэт Твардовский пишет очерки о колхозной Смоленщине и поэму «Путь к социализму»! Вести о семье застали Твардовского врасплох: не имея возможности реально помочь близким, Александр сам оказался под пристальным наблюдением местных и столичных литературных властей, и прежде всего —



Александр Твардовский. *1927 г.*

всесильного РАППа. В этих условиях единственно возможным проявлением «политической зрелости» было следование «верховному» лозунгу «сын за отца не отвечает» («О годы юности немилой, / Ее жестоких передряг. / То был отец, то вдруг он — враг» — так это вспомнится в исповедальной поэме «По праву памяти»). Оказавшись в опальной когорте «клейменых сыновей», Александр пытался (в духе времени) объяснить происходящее логикой великой борьбы за всеобщее счастье. Этой логикой пронизана поэма **«Страна Муравия» (1936)** — своеобразная «мужицкая одиссея» со счастливым концом. Но даже в этом идеологически выдержанном произведении (в первой его редакции) слышны отголоски личной драмы поэта:

Их не били, не вязали,
Не пытали пытками,
Их везли, везли возами
С детьми и пожитками.

Не случайно критические отзывы о «Стране Муравии» прозвучали весьма противоречиво: были обвинения в симпатии к кулакам, были и высокие оценки Б.Л. Пастернака, К.И. Чуковского, С.Я. Маршака. Одиссея семьи поэта оказалась столь же богата перипетиями: здесь и незаконный выезд (фактически побег) Трифона Гордеевича с малолетним Павлом из спецлагеря, и переезд семьи в Сибирь, а затем в Русский Турек на Вятке, куда весной 1936 года приедет и Александр. Приедет, чтобы помочь семье перебраться в Смоленск, где жила сестра матери, Анна Митрофановна...

К концу 30-х годов Александр Твардовский, автор «Страны Муравии» и нескольких сборников лирики, приобретает всесоюзную известность (в 1939 году тогда еще студенту Твардовскому будет вручен орден Ленина за заслуги в области литературы). Вместе с тем и эти годы были для поэта нелегкими: в 1937-м он вступается за опального друга, критика А.В. Македонова, и навлекает на себя политические обвинения, а осенью 1939-го открывается военная страница биографии Твардовского. Западная Белоруссия, затем финская кампания 1939—1940 годов и огненные дороги Великой Отечественной — вот послужной список военного спецкорреспондента Твардовского. В эти годы написаны **«Рассказ танкиста»** (1941), **«Баллада о товарище»** (1942), **«Партизанам Смоленщины»** (1942), **«Возмездие»** (1944) и, конечно, бессмертный **«Василий Теркин»** (см. раздел «Литература периода Великой Отечественной войны»). В послевоенные годы тема войны не уходит из творчества Твардовского, отзываясь в сердце поэта «жесто-

кой памятью» («Куда ни взгляну, ни пойду я — / Жестокая память жива»). **«Я убит подо Ржевом»**, **«Дом у дороги»** — эти и другие послевоенные шедевры поэта стали частью памяти нации, пережившей жестокие испытания «ради жизни на земле».

Пятидесятые годы стали началом литературной деятельности Твардовского в журнале «Новый мир». В качестве главного редактора одного из самых популярных «толстых» литературных журналов он способствовал появлению в печати «оттепельной» повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (предисловие Твардовского), а также произведений М. Булгакова, Б. Пастернака, М. Цветаевой, В. Тендрякова, В. Быкова и многих других. Между тем для Твардовского-художника высокая должность обернулась творческой и человеческой драмой: пробивая путь на страницы журнала многим уважаемым им авторам, он испытывал серьезнейшие затруднения с публикацией собственных произведений. Речь идет прежде всего о поэмах **«Теркин на том свете»** (1954—1963) и **«По праву памяти»** (1969). Первая из них, по замечанию самого поэта, не являлась продолжением «Книги про бойца», а образ Теркина был перенесен в совершенно иной, сатирико-публицистический контекст. Обобщенный образ «загробно-номенклатурного» мира, в который попадает покинувший «этот» свет Теркин, дает развернутую картину «лучшего и передового» общества, где каждый шаг человека (в данном случае — покойника) учтен и строго нормирован. Причем вся затейливая инфраструктура «того света» является очевидным аналогом административно-бюрократической системы тех лет. Здесь есть и «Преисподнее бюро», и «Комитет по делам перестройки вечной», и передовая «Гробгазета»! Как тут не вспомнить гоголевских «живых мертвецов», ведь поэма Твардовского была адресована чиновным функционерам «этого» света. Удивительно ли, что новый «Теркин» встретил сильнейшее сопротивление со стороны «прототипов» поэмы? В конечном итоге поэма, лично поддержанная Хрущевым и опубликованная в «Известиях» и «Новом мире», была, выражаясь по-теркински, «частично рассеяна и частично истреблена», т.е. постепенно вытеснена из литературно-издательского пространства. Еще драматичней складывалась судьба поэмы «По праву памяти» (о ее содержании — ниже), попытки публикации которой навлекли на автора обвинения в «поэтизации кулачества» (система наглядно продемонстрировала, что у нее тоже есть память). Это был сигнал о завершении политической «оттепели» в стране.

Последние годы жизни поэта были осложнены событиями вокруг «Нового мира». С помощью кадровых «перетасовок» и откровенного

давления власти добивались отставки главного редактора («Новый мир» идет ко дну, / Честь и совесть на кону», — запишет в своем дневнике поэт). Меньше чем через год после добровольной отставки Твардовского не станет. И как горький упрек современникам прозвучит поминальное слово А. Солженицына: «Безумные! Когда раздадутся голоса молодые, резкие — вы еще пожалеете, что с вами нет этого терпеливого критика, чей мягкий увещевательный голос слышали все. Вам впору будет землю руками разгребать, чтобы Трифоныча вернуть. Да поздно».

«Я полон веры несомненной...»

В одном из своих последних, «итоговых» стихотворений Твардовский формулирует некое кредо художника:

С тропы своей ни в чем не соступая,
Не отступая — быть самим собой.
Так со своей управиться судьбой,
Чтоб в ней себя нашла судьба любая
И чью-то душу отпустила боль.

Что же определяло «самость» творческой судьбы Александра Твардовского? Что питало его слово, будоражило душу, побуждало к перу? Прежде всего — доставшееся от предков «нутряное» чувство родной земли:

Рожь отволновалась.
Дым прошел,
Налило зерно до половины.
Колос мягок, но уже тяжел.
И уже в нем запах есть овинный...

В этих скупых строчках — мироощущение крестьянина, переданное через почти осязаемые детали, знакомые запахи, приметы. «В Твардовском до конца дней его оставалось что-то от крестьянского сына, сельского жителя, причем жителя не южных станиц и сел — крупных, многолюдных, а среднерусских небольших, тихих деревенек и одиноких хуторов», — вспоминал о поэте А.И. Кондратович. Эта приверженность художника к малой родине звучит то как юношеская клятва («Мы не забудем никогда, / Что мы отсюда родом»), то как взволнованное послание с Большой земли («За тысячу верст / От родимого дома / Вдруг



А.Т. Твардовский. *1941 г.*

ветер завоет/ Знакомо-знакомо...»). Чувство Родины в ранней лирике Твардовского лишено лермонтовского «остранения», обособленности от массового патриотического сознания. В стихотворении **«Путник»** (1936) соотношение малого и великого в понятии Родины передано через финально-завещательный мотив в духе фольклорной традиции:

Везде я и гость и хозяин,
Любые откроются двери,
И где я умру, я не знаю,
Но места искать не намерен.

Под кустиком первым, под камнем
Копайте, друзья, мне могилу.
Где лягу, там будет легка мне
Земля моей родины милой.

Авторское чувство единения со стремительно обновляющейся страной и ее людьми здесь выражено подчеркнуто декларативно, с использованием императивных конструкций, характерных для «лозун-

говой» поэзии тех лет. Но даже в этих стихах проступает что-то личностное, сокровенное, не подпадающее под идеологические установки. Все клятвы и заявления молодого поэта пройдут испытание временем и судьбой, а юношескую фразеологию сменят глубокие, лично выстраданные размышления о судьбах России. И не случайно в годы военных испытаний, когда смертельная опасность угрожала существованию Советского государства, поэт неоднократно будет возвращаться к теме малой родины, тревожась за судьбу родного уголка земли: «Ветром, что ли, подунуло / С тех печальных полей, / Что там с ней, как подумаю, / Стороною моей!» (ветер, подувший с родимой стороны, — один из наиболее часто встречающихся у Твардовского образов). Этим же чувством наделен и авторский «земляк» Василий Теркин, произносящий, как заклинание, слова песни:

Мне не надо, братцы, ордена.
Мне слава не нужна,
А нужна, больна мне родина,
Родная сторона!
(*«О герое»*)

Что это, как не способность «говорить народом» (формула М. Цветаевой), сливая свой голос с многоголосием «торжеств и бед народных»?!

Глубинные связи судьбы поэта с биографией страны находят свое выражение не только на эмоциональном, но и на событийном уровне. Весь содержательно-событийный ряд лирики Твардовского — это своеобразный «фонд народной памяти», в котором нет деления на главное и второстепенное, великое и незначительное, а есть единое движение истории народа. Это прежде всего относится к уже упомянутой теме «жестокой памяти» военного лихолетья. В одном их вершинных творений поэта — стихотворении **«Я убит подо Ржевом» (1946)** — павшие передают это нелегкое бремя живым: «Все на вас перечислено/ Навсегда, не на срок». Удивительной художественной мощью пронизан монолог безымянного воина, обращенный к ныне живущим:

Я — где корни слепые
Ищут корма во тьме;
Я — где с облачком пыли
Ходит рожь на холме...

Исследователи по-разному определяют жанр этого стихотворения: *лирическая историческая песня*, лирический рассказ-монолог, симфо-

ническая поэма. «Я в сущности — прозаик», — признавался Твардовский, и это отчасти верно. «Я убит подо Ржевом» — органический сплав лирики и эпоса, личной трагедии и стихии общенародного горя. Лирическое «я» в стихотворении — не только воплощенная скорбь неутоленной жизни, но и напоминание о вечной связи между павшими и живыми (возможно, именно это произведение Твардовского отозвалось в строчках Владимира Высоцкого «Наши мертвые нас не оставят в беде, / Наши павшие — как часовые» («Он не вернулся из боя»).

Тема памяти проходит через все творчество поэта, стирая грани между прошлым, настоящим и будущим. «Все время думаю: как понять то, что произошло, происходит с нами. Мне все хочется утоптать, как сено на возу, увязать в одно, чтобы не сыпалось», — запишет Твардовский в своем дневнике. Это по-крестьянски основательное желание добраться до сердцевины всего происходящего с особой силой охватит поэта в период идеологической «смены вех» — освобождения страны от гнета сталинского режима. Сокрушение вчерашних идолов, сопровождающее новый поворот истории, вызвало живой отклик у поэта, отдавшего немало сил и энергии служению «генеральной линии» партии. Осмысление событий недавней истории требовало как взгляда изнутри, из опыта собственной жизни, так и широкого философского видения. Обратимся к одному из стихотворений 1963 года:

Дробится рваный цоколь монумента,
Взвывает сталь отбойных молотков.
Крутой раствор особого цемента
Рассчитан был на тысячи веков.

Пришло так быстро время пересчета,
И так нагляден нынешний урок:
Чрезмерная о вечности забота —
Она, по справедливости, не впрок...

«Не впрок» оказались многочисленные памятники «вождю народов», спешно разрушаемые в рамках кампании по разоблачению «культа личности». Перед нами — сатирический памфлет со злободневным содержанием и одновременно философское раздумье о человеке и Истории, о вечном и преходящем. В первой строфе сконцентрированы прозаические детали, передающие напряжение техники, разрушающей символ величия единоличной власти. Но далее «технологическая» конкретность реалий сменяется размышлением о сущности столкновения двух разнонаправленных исторических инициа-

тив — стремления увековечить идею абсолютной власти и тенденции к ее разоблачению и забвению. Авторская позиция в стихотворении неоднозначна. С одной стороны, происходящее — это «урок вождям», чьи притязания на бессмертие зачастую оказываются «не впрок» целым народам. С другой стороны, та же чрезмерность видится поэту и в попытках стереть прошлое из памяти нации: «вычищая» прошлое из своего исторического опыта, общество обрекает себя на повторение трагических ошибок. Можно разрушить железобетонный постамент, но возможно ли изъять связанный с ним «сюжет» истории? Ответ на этот вопрос дан в заключительной строфе стихотворения:

Все, что на свете сделано руками,
Рукам под силу обратить на слом,
Но дело в том,
Что сам собою камень, —
Он не бывает ни добром, ни злом.

Вспомним известную формулу Л. Толстого: «Движение народов производит не власть... но деятельность всех людей, принимающих участие в событии». Человеческим трудом укрепляется мощь империй, возводятся и свергаются со своих постаментов идолы власти. Поэт еще раз напоминает о том, что критерии добра и зла находятся не вовне, а внутри человека и борьбу во имя добра надо начинать с ревизии собственной души.

От стихотворения к стихотворению, от поэмы к поэме Твардовский углубляет свою основную тему, обобщив ее в поэме-исповеди **«По праву памяти» (1969)**, впервые опубликованной в 1987 году. Это не только покаянная *«исповедь* сына века», но и прямое обращение к последующим поколениям:

Уже тот век не безответен,
Он так ли, сяк ли распочат.
Он приоткрыт отцам и детям
И настежь будет для внучат.

Примечательно, что первая глава поэмы «Перед отлетом» была опубликована в последнем прижизненном сборнике поэта без ссылки на основной текст и под нейтральным заголовком — «На сеновале» (это цензура еще могла допустить). Ее содержание и стилистика напоминают раннюю лирику поэта: это рассказ о юности, не знающей сомнений и готовящейся к походу за всеобщим счастьем («И сколько

нам завидных далей/ Сулила общая мечта»). В главах «Сын за отца не отвечает» и «О памяти» автор размышляет о том, как была разрушена, поругана романтическая мечта поколения о справедливом переустройстве мира, как «сыновья» оказались заложниками репрессивной политики «всеобщего отца», наивно верящими в необходимость революционного насилия:

А мы, кичась неверьем в Бога,
Во имя собственных святынь
Той жертвы требовали строго:
Отринь отца и мать отринь.

Горько иронизируя, поэт не щадит себя, напоминая об ответственности каждого перед судом совести.

Поэму «По праву памяти» Твардовский писал с 1966 по 1969 год, первоначально планируя включить этот текст в качестве самостоятельной главы в поэму «За далью — даль». В 1969 году поэт попытался опубликовать фрагмент новой поэмы в февральской книжке «Нового мира», но в последний момент эти стихи были изъяты из корректуры, а журнал подвергся очередной «далеко идущей» критике. Для Твардовского как редактора одного из самых либеральных литературных журналов тех лет происходящее с ним было весьма симптоматично: уроки и сам пафос XX съезда партии уходили в прошлое, а настоящее пугало признаками реставрации эпохи чисток и «суровых наказаний». В этой ситуации содержание поэмы обретало двоякий смысл: заявляя свое право на трагически правдивое освещение того, что было «жизнь тому назад», автор одновременно адресовал эту правду тем партийным идеологам, которые, откровенно пренебрегая уроками истории, готовы были вернуть течение жизни в прежнее русло. Показательна и дальнейшая история публикации произведения: начиная с апреля 1969 года решение Главлита каждый раз переносится на месяц, и поэма «перекочевывает» в план следующего номера. Наконец, решение принято: стихи Твардовского не печатать. С этого момента начинается «внежурнальная» история поэмы: она ходит по рукам в рукописных вариантах, разделив участь многих «опальных» произведений семидесятых. Так Твардовский вновь стал одним из «клейменых сыновей» отчизны, а его исповедальная поэма дошла до широкого круга читателей лишь спустя восемнадцать лет — в период возвращения «задержанной» литературы.

Каковы нравственные уроки поэмы? С одной стороны, автор говорит об ужасных последствиях режима: разрушении связей между поколениями, девальвации важнейших нравственных понятий. Вместе с тем историческому суду подлежат и те, кто ныне пытается «в забве-

нье утопить живую быль», преследуя очередные политические интересы. Как и в стихотворении о «чудотворных» разрушителях монументов, в поэме отчетливо заявлено «право памяти», без которого у человека и общества нет перспективы: «Кто прячет прошлое ревниво, / Тот вряд ли с будущим в ладу».

*САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА



Прочитайте стихотворение А. Твардовского «О сущем» (1958). Ответьте на следующие вопросы:

1. К какому жанру лирики вы бы отнесли это стихотворение? Есть ли признаки этого жанра в названии?
2. В чем особенности *архитектоники* стихотворения? Почему текст не разбит на катрены? Как это связано с содержательной стороной произведения?
3. Что отрицает и в чем нуждается поэт? Почему «отрицающая» часть стихотворения столь мала по сравнению с остальным текстом?
4. Чем наполнен перечислительный ряд стихотворения? Действительно ли речь идет о сущностных явлениях бытия? Соотнесите их со своими представлениями.
5. Какие черты поэтического стиля Твардовского вы можете отметить в стихотворении? Соотнесите его содержание с материалом данного раздела.

Поздняя лирика Твардовского

Стихотворения Твардовского конца 60-х годов — своего рода «лирика итогов». Это и трезвый анализ пройденного пути, и осмысление того печального периода жизни, когда пора «без паники укладывать вещички». Мудрое, по-крестьянски обстоятельное и неторопливое приготовление к «последней черте», прикосновение к «самому донышку» жизни не угнетает поэта безнадежностью, а, скорее, примиряет его с вечно умирающей и вечно возрождающейся природой:

В чем хочешь человечество вини
И самого себя, слуга народа,
Но ни при чем природа и погода:
Полны добра перед итогом года,
Как яблоки антоновские, дни.

Невольно сравнивая «ночные дары» космоса и «муравьиную злую возню» голубой планеты, поэт задумывается о вечных и преходящих ценностях этого мира. В стихотворении **«Время, скорое на расправу...»** (1968) этот план сравнения обретает конкретные черты. Безжалостное по отношению к власть имущим время оказывается бессильным перед искренним словом поэта:

Уж оно его и так и этак
Норовит забвению предать
И о том объявить в газетах
И по радио...
Глядь-поглядь,
За каким-то минучим сроком —
И у времени с языка
Вдруг срывается ненароком
Из того же стишка —
Строка.

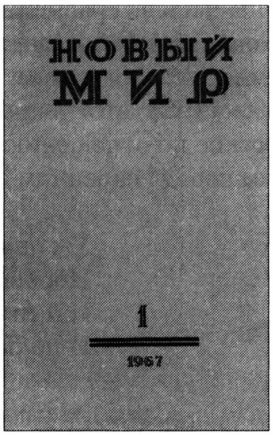
Что же определяет, по Твардовскому, меру живучести подлинной поэзии? Прежде всего стремление поэта быть нужным своему народу и одновременно его способность черпать из источника народной мудрости и опыта подлинные ценности, возвышающие душу художника. Говоря о народности поэзии Твардовского, уместно вспомнить строки из лирического дневника М.М. Пришвина: «В моей борьбе вынесла меня народность моя, язык мой материнский, чувство родины... Ничего с этим не сделаешь, и меня уничтожат, только если русский народ кончится, а он не кончается, а может быть, только начинается».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. В чем проявляется индивидуальность звучания патриотической лирики Твардовского? Что унаследовал поэт из русской классики и современной поэзии?
2. Прочитайте стихотворения Твардовского, посвященные природе («Перед дождем», «Ноябрь», «Как после мартовских метелей...», «Чуть зацветет иван-чай...»). Что в них свидетельствует о зоркости художника, его умении «читать жизнь»?
3. Как представлена в поэзии Твардовского военная тема? Что отличает стихотворения и поэмы 40-х годов от послевоенной лирики Твардовского о войне? В чем заключался секрет успе-





Обложка журнала. *1967 г.*

А.Т. Твардовский.
Конец 1960-х гг.

ха таких шедевров Твардовского, как поэма «Василий Теркин» и стихотворение «Я убит подо Ржевом»?

4. Как в творчестве Твардовского продолжена традиционная для русской поэзии тема самоопределения художника? Какие нравственные требования предъявлял Твардовский к себе и своему труду? Проанализируйте лирику поэта с точки зрения утверждения этих принципов.
5. Какое место в творчестве Твардовского занимают образы родителей? Что подчеркивает поэт во внутреннем облике отца и матери? Сравните образно-содержательную структуру цикла «Памяти матери» с произведениями аналогичной тематики в лирике Сергея Есенина. Обобщите свои наблюдения.
6. Прочитайте главы «Друг детства» и «Так это было» из поэмы Твардовского «За далью — даль». Сопоставьте их содержание с проблематикой поэмы «По праву памяти». Почему цензурным гонениям подверглась именно эта поэма?
7. Каковы мотивы поздней лирики Твардовского? Выделите черты элегического жанра в стихотворениях конца 60-х годов. Как соотносятся в них категории жизни и смерти, тема личного небытия и бесконечности мира?

***8.** Проиллюстрируйте конкретными примерами такие качества лирики Твардовского, как ее демократизм, народность, своеобразие ритма и интонации, «эпичность» и лаконизм в выборе изобразительных средств. Доказало ли творчество Твардовского устойчивость реалистического метода в русской поэзии XX века?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



Патриотическая лирика.
Лирическая историческая песня.
Лексико-интонационный строй стихотворения.
Архитектоника стиха.
Лирическая исповедь.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ



1. «Вся суть в одном-единственном завете...» (Нравственный облик поэта в лирике А.Твардовского.)
2. Тема исторической памяти и беспамятства в поэзии А.Твардовского.
3. Тема солдатского подвига в военной лирике А. Твардовского.
4. Философская проблематика поздней лирики А. Твардовского.

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ



1. Проблематика и литературная судьба поэмы А. Твардовского «Теркин на том свете».
2. Проза и публицистика А.Твардовского: проблематика и стиль.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Гришунин А.Л.* Творчество Твардовского. М., 1999.
2. *Кондратович А.И.* Ровесник любому поколению: Документальная повесть об А.Т. Твардовском. М., 1987.
3. *Македонов А.В.* Творческий путь Твардовского: дома и дороги. М., 1981.
4. *Романова Р.М.* Александр Твардовский: Страницы жизни и творчества. М., 1989.
5. *Турков А.М.* Твардовский. М., 1970.



*НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ **ЗАБОЛОЦКИЙ**

1903—1958

«Душа обязана трудиться»

Николай Алексеевич Заболоцкий, выдающийся представитель русской философской лирики XX века, прожил жизнь трудную, полную противоречий, моментов самоотрицания. Призыв — «душа обязана трудиться / И день и ночь, и день и ночь!..» — поэт относил прежде всего к себе. Этого классика русской поэзии XX века, успевшего при всем трагизме судьбы реализоваться, осуществиться, невозможно представить величаво-торжественным, спокойным ни в один момент его жизни.

«Быстро бегут дни. Работа гонит их вперед с неудержимой силой», — напишет он в одном из писем. Заболоцкий умер в 55 лет. Внезапно остановилось сердце, измученное каторжным трудом в Сибири, на Дальнем Востоке после ареста и суда в 1938 году. «Здоровье моего сердца осталось в содовой грязи одного сибирского озера», — с грустной иронией скажет он в конце жизненного пути.

Николай Алексеевич Заболоцкий родился в 1903 году в семье агронома Алексея Заболотского (так!) и учительницы Лидии Дьяконовой на ферме близ Казани, но крещен был в городе Уржуме Вятской губернии. Отсюда частое обозначение места его рождения — Уржум. В селе Сернур под Уржумом, в частых беседах с отцом о культуре и тайнах земледелия, среди русских крестьян и марийцев, еще сохранивших языческие верования, культ священных берез, обряды шаманского чародейства (камлания), прошли его детские годы. В 1913 году будущий поэт поступил в Уржумское реальное училище. Впоследствии он учился в Москве на медика, в Петрограде — в Педагогическом институте им. Герцена. В 1922 году были опубликованы первые стихи поэта и статья «О сущности символизма».

В середине 20-х годов молодой Заболоцкий, редактор детской секции Госиздата, автор книги «Хорошие сапоги» (1928), знакомится

с участниками группы ОБЭРИУ (Объединение реального искусства) Д. Хармсом, А. Введенским, К. Вагиновым и др. и становится деятельным сторонником, «теоретиком» этого объединения. Оно, правда, существовало скорее в пылких декларациях, театрализованных выступлениях, заявляло о себе на диспутах, на «Афишах Дома печати» в Ленинграде. От этого значение обэриутов, или «чинарей», как раньше называли себя Д. Хармс, А. Введенский, — совмещение слов «чин» (т.е. духовный ранг) и «чинарик» (т.е. маленький окурок) — для ранней поэзии Заболоцкого не умалялось. Первая книга серьезных стихов Заболоцкого «Столбцы» (1929), имевшая большой успех, несет в себе следы программ ОБЭРИУ, в том числе и программ, написанных лично им.

Обэриуты искали смысл в абсурде, ум — в зауми, представляли мир в формах гротеска, фантастических видений. Они «сдвигали» всю жизнь и слово в стихию игры, часто алогичной, «нелепой». Не в таком ли плане звучат метафоры из раннего Заболоцкого: «Прямые лысые мужья / Сидят как выстрел из ружья» («Свадьба»); «Младенец крепнет и мужает / И вдруг, шагая через стол, / Садится прямо в комсомол» («Новый быт»).

Обэриуты, неутомимые пересмешники, мастера игрового отношения к театрализованной жизни-творчеству, даже свои псевдонимы сооружали, как Хармс-Ювачев, неожиданно (из франц. *charm* — «чары», «обаяние» и англ. *harm* — «вред», «несчастье»). Они были врагами обычного, трафаретного смысла слова: оно для них звучало слишком прозаично, выхолощенно. Эта тяга ко всему необычному, игровому помогла многим из обэриутов стать отличными детскими поэтами.

Николай Заболоцкий обладал слишком сильным природным началом, чтобы разделить восторги собратьев по поводу «заумного языка», «сдвигологии», «войны всем смыслам» во имя создания абсурдной действительности. Но он поддержал их стремление возродить в поэзии «новое ощущение жизни и ее предметов», очистить конкретный предмет от литературной и обиходной шелухи. Он мечтал явить читателю мир, до этого «замусоленный языками множества глупцов, запутанный в тину «переживаний» и «эмоций», во всей чистоте своих конкретных мужественных форм» (Из декларации обэриутов, 1928).

Сборник «Столбцы» (1929) — дебют мастера

Сборник «Столбцы» — в лучших стихотворениях, составивших его, — это, конечно, фантасмагоричная картина Ленинграда, поданного с изнанки, с нарочитой, обывательски-нэповской стороны. Здесь царству-

ет густой, мещанский быт, стихия чревоугодничества, рынка, пивных. Эта стихия сплющила, сдавила человека, сузила его кругозор. В «Столбцах» вечерний бар превращается в «глушь бутылочного рая», где официантка или певица — «сирена бледная за стойкой / Гостей попотчует настойкой», в нем живет «бедлам с цветами пополам». Здесь «новый быт» осознает свою новизну в таких приметах свадьбы, как явление председателя жилкома (или профсоюза) вместо попа с крестом:

И, принимая красный спич,
Сидит на столике Ильич.

Под влиянием обэриутов в сборнике идет всяческое усиление негативных, мещанских черт Ленинграда 20-х годов:

Народный дом — курятник радости,
амбар волшебного житья,
корыто праздничное страсти,
густое пекло бытия.

Из всех обозначений девичьей красоты, очарования молодости Заболоцкий в «Столбцах» знает, увы, только одно: «тут девка водит на аркане / Свою пречистую собачку»; «он девок трогает рукой»; «целует девку Иванов»; «но нету девок перед ним»... «Бабы», конечно, — «словно кадки»...

При описании рынка у Заболоцкого далеко не все воссоздано в духе обэриутов, их вселенской ироничности. Поэт настроен смеяться, создавать вывернутый, гротескный мир, но в его картинах оживает веселый, здоровый дух карнавала, дух французского романиста Рабле, может быть, даже пышность базаров Б.М. Кустодиева:

Сверкают саблями селедки,
Их глазки маленькие кротки,
Но вот, разрезаны ножом,
Они свиваются ужом.
(«На рынке»)

Угри, подобные колбасам,
В копченой пышности и лени
Дымились, подогнув колени,
И среди них, как желтый клык,
Сиял на блюде царь-балык.
(«Рыбная лавка»)

Да это уже не рынок, а пиршество земли, коллекция ее даров, демонстрация жизнетворчества и мощи природы! Этого вывода поэт в «Столбцах» еще не делал: уж очень примитивны, незаметны или вульгарны на его рыбных базарах, свадьбах обитатели, хозяева и посетители рынков. Здесь «весы читают «Отче наш», здесь мораль никак не пробьется «сквозь мяса жирные траншеи», здесь «самовар шумит домашним генералом». Поэт с ужасом смотрит на это царство живописной неодушевленной материи и не знает, где же его место в мире новых героев быта:

Ужели там найти мне место,
Где ждет меня моя невеста,
Где стулья выстроились в ряд,
Где горка — словно Арарат?..
(«Ивановы»)

Свое будущее место в «Столбцах» он лишь намечает, скорее, намекает на него. В стихотворении «Обед» он воссоздает весь обряд «кровавого искусства жить» — рубку мяса, овощей. Мы видим метанье луковиц и картофелин в кипящей кастрюле. Поэт возвращает память к земле, где все эти продукты: и картофелины, и луковицы — еще жили, еще не узнали смерти, этого метанья в кипятке:

Когда б мы видели в сиянии лучей
блаженное младенчество растений, —
мы, верно б, опустились на колени
перед кипящею кастрюлькой овощей.

Вскоре после «Столбцов» поэт нашел и с тех пор не утрачивал свое место в мире природы, в царстве растений и животных. Нашел его вовсе не через рынок, не через обжорный ряд и прилавки с битой птицей, мясом. В 1929—1930 годах он напишет натурфилософскую поэму «Торжество земледелия», затем поэмы «Безумный волк», «Деревья», «Венчание плодами». Это был его поэтический проект установления единства мироздания, объединения живых и неживых форм материи, умножения чистоты и гармоничности отношений человека с природой.

Природа и человек в ней должны выйти из состояния «вековечной давильни» — это ключевой образ всей поэзии Заболоцкого, — когда сильные пожирают более слабых, но и сами затем становятся добычей сильнейших.



Н.А. Заболоцкий. *Середина 1930-х гг.*

В 1934 году поэт опять создаст образ мира, где слабые существа поедаются другими, более сильными, а эти сильные становятся кормом для еще более сильных: это процесс бесконечный, соединяющий бытие и смерть. А где же бессмертие? Его герой Лодейников однажды услышал (осознал) в ночном саду страшную гармонию пожирания, круговорот последовательного истребления:

...Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшаяся адом,
Свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы.
Природы вековечная давильня
Соединяла смерть и бытие
В один клубок... (Выделено мной. — *В.Ч.*)
(«Лодейников»)

Весьма непредсказуем такой страшный миропорядок. И увенчивается этот круговорот, увы, человеческим «грабежом» природы во всех ее видах.

Картина «природы вековечной давильни» — не собственное открытие Заболоцкого. Он создал эту картину на основе идей и образов философа *Н.Ф. Федорова* (1828—1903), создателя грандиозной философской утопии «Философия общего дела», и, конечно, его последователя, калужского мечтателя *К.Э. Циолковского* (1857—1935). С последним Николай Заболоцкий переписывался в 1932 году, соглашаясь и споря, посвящая его в круг своих тем.

Эти произведения послужили основой политических обвинений в адрес Заболоцкого. «Он притворился юродивым, инфантильным сказочником, разыграл перед нами хитрый и гнусный пасквиль на коллективизацию» (А. Тарасенков — о поэме Заболоцкого «Торжество земледелия»). Какие-то связи с Н.И. Бухариным, осужденным в 1938 году, видимо, у Н.А. Заболоцкого были (жена поэта уничтожила перед его арестом свидетельства этих контактов), но о сознательном обличении коллективизации речи быть, конечно, не могло. Поэт мечтал о том, чтобы изжить в природе процесс пожирания одних существ другими, «природы вековечную давильню» — воплощение ее рынок! — а совсем не думал о воспевании кулака.

В марте 1938 года Заболоцкий был арестован. В тюрьме и лагерях Заболоцкий пробыл с 1938 по 1944 год. После возвращения в Москву, в Тарусу, где он подолгу жил, начался самый плодотворный период его творческой жизни. Поэт перевел «Слово о полку Игореве» (уже в 1945 году), поэму Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре», создал целую антологию переводов грузинской лирики. Но самое главное — он раскрыл потенциальные богатства человеческой души как высшего проявления всей, и духовной в том числе, жизни природы. Это очень драматичная страница его лирики. В ней, как заметил ученый В.П. Смирнов, поэт не только «стремился постичь противоречия, но и брал самого себя как элемент противоречия».

*САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА



Прочитайте стихотворение Н. Заболоцкого «Я воспитан природой суровой...» (1953). Проанализируйте его на основе тезисного плана.

1. Присутствие второго плана, «плана судьбы» в первой строке стихотворения (многозначность эпитета).
2. Строгость и безыскусственность метафорического строя стихотворения («подорожника твердый клинок», «жизнь потоком светящейся пыли» и т.д.).
3. Аскетизм, самодостаточность мировоззрения героя, его готовность довольствоваться малым («мне довольно», «чем обычней», «пролежал бы всю ночь»).

4. «Государство ромашек» как своеобразный «внутренний социум» лирического героя, духовная «среда обитания».
5. Соединение осязаемого природного мира малой родины и манящих небесных тайн («И туманные звезды светили, / Заливая лучами кусты»).
6. Наличие психологического параллелизма в его архаических, мифологических формах (отождествление, полное слияние природного начала и человеческого «я»).
7. Смысловая нагруженность ритмического строя стихотворения (трехстопный анапест), «раздумчивость» синтаксиса, простота рифм. Влияние традиций русской лирики на поэтику Заболоцкого (поэзия Н.А. Некрасова, Ф.И. Тютчева, А.К. Толстого, С.А. Есенина и др.).

«Что есть красота?» — вечный вопрос и завещание Заболоцкого

В 1957 году Заболоцкий напишет стихотворение **«Гроза идет»** — удивительный по концентрации мысли и чувства очерк своей биографии, лирический высокоторжественный рассказ о развертывании таланта, о сходстве жизни с деревом, которое гроза расщепляет, но оно остается жить:

Сколько раз она меня ловила,
Сколько раз, сверкая серебром,
Сломанными молниями била,
Каменный выкатывала гром!

Сколько раз, ее увидев в поле,
Замедлял я робкие шаги
И стоял, сливаясь поневоле
С белым блеском вольтовой дуги!

Вот он — кедр у нашего балкона.
Надвое громами расщеплен...

Как всегда у Заболоцкого, предметный образ предельно отчетлив, резок, вещественен: молния — это вольтова дуга, кедр не просто расщеплен, но «сквозь живое сердце древесины пролегает рана от огня». Свою мечту юности — увидеть мир «голыми глазами», без шелухи фраз, красивостей — поэт не забыл, не оставил. Но сейчас он ищет у кедра, «дерева печали», слишком высоко взлетевшего в небо, ответа на свой вопрос:

Пой мне песню, дерево печали!
Я, как ты, ворвался в высоту,
Но меня лишь молнии встречали
И огнем сжигали на лету.

Почему же, надвое расколот,
Я, как ты, не умер у крыльца,
И в душе все тот же лютый голод,
И любовь, и песня до конца!

Заключительные строки — это одна из многих замечательных вопрошающих концовок, характерных для всего позднего Заболоцкого. Их очень много рассеяно — нередко даже в самом начале стихотворений, в их середине:

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
(*«Завещание»*)

Горит весь мир, прозрачен и духовен.
(*«Вечер на Оке»*)

Ну, а что же с тобой приключилось,
Что с душой приключилось твоей?
(«Облетают последние маки»)

Я разве только я? Я — только краткий миг
Чужих существований...
(*«Во многом знании — немалая печаль...»*)

Можно вспомнить и зазвучавшее в песне слово Заболоцкого — его чудесное **«Признание»** (1957), в котором чувство благодарности любимой («ты и песнь моя обручальная, / И звезда моя сумасшедшая») вновь увенчивается, замыкается, растворяется в труднейшем вопросе, на который нет ответа:

Что прибавится — не убавится,
Что не сбудется — позабудется...
Отчего же ты плачешь, красавица?
Или это мне только чудится?

Нет, это не чудится поэту, т.е. не упрощается, не сливается с чем-то однозначным. Все дело в том, что он верит: «Душа, увы, не вы-

страдает счастья, / Но может выстрадать себя». А поскольку этот процесс создания, «выстрадывания» души бесконечен, прерывист, чреват опасностями измены самому себе, то нота тревоги, интонация вопроса должна всегда сопровождать человека, лишать его пустой самоуверенности. В особенности перед лицом природы.

Лавина вопросов порождает в поэзии Заболоцкого целую серию настоятельных советов, размышлений-предписаний.

Как же металась душа поэта перед неразрешимыми проблемами просветления человеческой души, установления теснейших взаимосвязей и с «деревом печали», и с миром природы, который горит, «прозрачен и духовен»! Перечитайте эти наставления-повеления поэта, вновь переходящие в вопросы или скрывающие их:

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.
(«*Портрет*»)

Есть лица — подобья ликующих песен.
Из этих, как солнце, сияющих нот
Составлена песня небесных высот.
(«*О красоте человеческих лиц*»)

Не позволяй душе лениться!
Чтоб в ступе воду не толочь...
(«*Не позволяй душе лениться*»)

Опыт анализа стихотворения «Некрасивая девочка» (1955). Прежде всего обратите внимание на предельно активное начало стихотворения, сопряженное с обостренной наблюдательностью, с непрерывно идущим в душе раздумьем о красоте. Это тема всех «портретов» Заболоцкого. Из стайки играющих, внешне таких одинаковых детей сразу выхватывается эта девочка:

Среди других играющих детей
Она напоминает лягушонка.
Заправлена в трусы худая рубашонка,
Колечки рыжеватые кудрей...

Поэт успевает заметить среди «других», т.е. одинаковых, ничем не выделяющихся, средних (а может быть, и красивеньких?), детей ее особен-

ность: она играет не своими игрушками, она не имеет подарков вроде велосипеда у мальчишек. И рубашонка у нее — «худая», т.е. скромная, бедная, о ней нечего сказать. Эта девочка еще не понимает резкой границы между тщеславием богатства и своей бедностью, между чужим и своим:

Она ж за ними бегает по следу.
Чужая радость так же, как своя,
Томит ее и вон из сердца рвется...

Поэт предчувствует, что жестокий мир скоро напомнит ей и об этой худой рубашонке, и о чужом и своем, и о чертах лица, которые «остры и некрасивы». Он обидит бедную дурнушку и едва ли пощадит — сломает, как игрушку, ее сердце. Вера поэта, что младенческая грация души перетопит тяжкий камень неуважения, надменности, недоброты, что чистый пламень огня спасет и ее, совершенно не имеет оттенка назидательности, упрека красивым. Это все сплошное предположение, надежда. Поэт помнит о высшей красоте — огне, который принес людям Прометей, помнит о том, что и в природе, как в сосуде, всего прекраснее, важнее всего то, что

Горит весь мир, прозрачен и духовен,
Теперь-то он поистине хорош...
(*«Вечер на Оке»*)

Но все ли мыслят так возвышенно? Все ли способны отрешиться от идеала плотской, земной, даже грубоватой красоты? Все ли способны оценить даже то слово «мерцает», которое Заболоцкий выбрал для концовки? А оно не заменимо словами «сверкает», «блистает», «играет светом»:

...что есть красота
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

«Сверкает» все искусственное, сверкает холодная поверхность, порой самоварное «золото», а мерцает, т.е. рождает тепло и свет, все живущее, естественное, небесное, выстраданное. Оно не яркое, но волшебное. И как всегда у поэта — целых два вопроса, уходящих в вечность, не разрешенных до конца, — в финале стихотворения. Это не философский комментарий, вкрапленный в него (чаще всего эти вкрапления, афоризмы только и замечаются в Заболоцком!), а итог многих раздумий без окончательного ответа, выходивших на поверхность

печатной страницы. Как соединить форму (сосуд) и волшебное мерцание? Не обесценив оба лика Красоты? Как «расправится» жизнь с доверчивой душой этой некрасивой девочки, едва она покинет детство?

«Мерцание» как вид особого свечения привлекал Заболоцкого всегда. В стихотворении «Портрет» (портрет А. Струйской кисти Ф.С. Рокотова) красота предстает как загадка, приблизившаяся к людям, «мерцающая» из тьмы былого:

Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач...

Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза.
(Выделено мной. — *В.Ч.*)

Обратите внимание на два слова — «полуплач» и «мерцают». Лирика для Заболоцкого — не обильные слезы, лирика — это сдержанные слезы. И замена слова «сверкают» на «мерцают», да еще «со дна души», — тоже не случайна.

В «Некрасивой девочке» прямого выхода к глубинам души, к небесным высотам, к божественной родине истинной красоты, к той красоте, рядом с которой находится добро («нравственная красота»), нет. Здесь все как будто — в пределах детской площадки, ничто не уходит за пределы земного времени: и тревоги, и надежды. Но в финале поэт как бы вырывается из тесного круга, преодолевает земное (и бытовое) притяжение, напоминает о том, что душа человеческая, сотворенная Богом, имеет бездонную глубину, свою реальность, «в прелести которой очищается и просветляется вся скорбь бытия». И ведь не столь уж важно, красив ли был внешне Моцарт, через «музыку которого мы становимся причастниками детской игры неких ангельских существ», глух ли (т.е. обижен судьбой) был угрюмый часто Бетховен, замкнут ли И. Бах, музыка которого «как бы отверзает нам небеса» (*С.Л. Франк* «Духовные основы общества»).

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. Почему Николая Заболоцкого привлекло дерзкое новаторство так называемых обэриутов, их поиск нового взгляда на город, на быт времен нэпа?

2. Почему Заболоцкому казался неправильным, антиприродным тот мировой порядок, при котором слабое пожирается более сильным, а сильное — сильнейшим? Тот порядок, который он называл «природы вековечная давильня»? О каком союзе человека и животных, растений мечтал он в «Торжестве земледелия»?
3. Почему весь мир для поэта «прозрачен и духовен»? О чем поэт говорит с «деревом печали», растущим и после удара молнии?
4. Перечитайте стихотворение Заболоцкого «Можжевеловый куст», написанное в интонациях русского романса. Каково образно-смысловое наполнение центрального символа стихотворения:

Можжевеловый куст, можжевеловый куст,
Остывающий лепет изменчивых уст.
Легкий лепет, едва отдающий смолой,
Проколовший меня смертоносной иглой!

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



«Натурфилософская» лирика.
Гротескный образ.
Философский комментарий.
Лирический очерк.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ



1. Диалог с природой в лирике Н. Заболоцкого.
2. «Вечные вопросы» и их осмысление в поэзии Н. Заболоцкого.
3. Сквозные мотивы и образы в произведениях Заболоцкого разных лет.

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ



1. Лирика Н. Заболоцкого и поэзия обэриутов.
2. Темы и образы поздней лирики Заболоцкого.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Заболоцкий Н.А.* Огонь, мерцающий в сосуде...: Стихотворения и поэмы. Письма и статьи. Воспоминания современников. М., 1995.
2. *Македонов А.В.* Николай Заболоцкий: Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., 1987.
3. *Ростовцева И.И.* Мир Заболоцкого. М., 2003.
4. *Турков А.М.* «С этапа на этап...»: О творчестве Н. Заболоцкого // Литература в школе. 2002. № 4.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 50—80-Х ГОДОВ

Сороковые и пятидесятые годы XX века — осмысление Великой Победы

Поэты-фронтовики так скажут об истоках этого осмысления, власти воспоминаний о войне, о ее безымянных высотах:

И осторожно ходит по земле —
Босая Память — маленькая женщина.
(*Е. Исаев*)

Не я участвую в войне,
Она участвует во мне.
(*Ю. Левитанский*)

В 40—50-е годы досказывали свое слово о войне поэты С. Гудзенко, М. Дудин, А. Фатьянов, С. Орлов, М. Алигер, Е. Долматовский, входили с новыми темами Ю. Друнина, А. Межиров, Д. Самойлов, В. Федоров, С. Викулов, С. Наровчатов, М. Луконин, А. Яшин, А. Недогонов, С. Смирнов, Б. Слуцкий, Е. Винокуров.

Основной мотив этой лирики, душевный настрой людей в годы войны, удачно выразил **Александр Межиров** (р. 1923) в стихотворении «Музыка»:

Какая музыка была!
Какая музыка играла,
Когда и души, и тела
Война проклятая попрала.

Какая музыка во всем,
Всем и для всех — не по ранжиру.
Осилим... Выстоим... Спасем...
Ах, не до жиру — быть бы живу...

Этот поэт напишет много стихов о войне — «Воспоминания о пехоте», «Коммунисты, вперед» и др. Он будет постоянно развивать тему различия восприятия в разные годы: «Но даже смерть в семнадцать — ма-

лость, / В семнадцать лет любое зло / Совсем легко воспринималось, / Да отложилось глубоко...» Может быть, этот мотив перекликается и с известным, вошедшим в поговорку стихотворением **Давида Самойлова** (1920–1990) этих же лет «Сороковые — роковые», где сопоставлены две стихии: «война гуляет по России, а мы — такие молодые».

Эта трагическая «музыка», а проще говоря, ощущение священного смысла войны, всеобщего равенства людей в тылу и на фронте перед бедой, неумирающей памяти были прекрасно выражены в сборниках бывшего санинструктора **Юлии Друниной** (1924–1991), участника обороны Ленинграда **Михаила Дудина** (1916–1993), фронтовика **Михаила Луконина** (1918–1976), танкиста **Сергея Орлова** (1921–1977) и др. Нравственная проблематика этой поэзии была очерчена несколькими центральными мотивами:

— во-первых, мотивом грандиозности подвига, свершенного простыми людьми в шинелях, скрытым изумлением, выразившимся, например, в строках Сергея Орлова:

Это было все-таки со мной
В день девятый мая, в сорок пятом:
Мир желанный на оси земной
Утвердил я, будучи солдатом.

— во-вторых, своеобразной ностальгией по фронтовому братству, по высоте духовного взлета, пережитого в огненные годы на безымянных высотах войны. «Мне часто снятся те ребята», — скажет в своей песне из кинофильма «Тишина» М. Матусовский. «Я знаю, никакой моей вины... — задумается герой Твардовского о не пришедших с войны. — И все же, все же, все же...» Ностальгия по фронтовому дружеству будет вырастать до раздумий о качестве времени, о яркости жизни. Этот мотив выразила, например, Ю. Друнина, сказав, что она, простая санитарка, та, для которой «бытом стала смерть», убеждена:

...Никогда так ярко
Уже не будет жизнь моя гореть.

Литература в послевоенное, но оттого не менее суровое время (ведь началась «холодная война» с бывшими союзниками, явно устрашавшими СССР ядерной бомбой) считалась мобилизованной, встроенной во все дела страны. Она боролась за мир (а угроза войны была реальной) всеми видами поэтического слова, публицистических жанров. Типич-



С.С. Орлов



Ю.В. Друнина

ным образцом книги, посвященной теме борьбы за мир, был, например, сборник стихов К. Симонова «Друзья и враги» (1948). Поэт входил в зал перед зарубежной публикой с таким ощущением:

Я вышел на трибуну в зал,
Мне зал напоминал войну,
А тишина — ту тишину,
Что обрывает первый залп.

Из эмиграции — а во Франции, США еще жили в 50-е годы и И.А. Бунин, А.М. Ремизов, Г.В. Иванов, В.В. Набоков, М.А. Алданов и др. — доходили восторженные оценки И.А. Буниным языка поэмы А. Твардовского «Василий Теркин», новеллы К.Г. Паустовского «Корчма на Брагинке» и т.п. Однако атмосфера разрыва с эмиграцией сохранялась. Сохранялась в связи с усилением «холодной войны».

Орбита войны, как постепенно выяснялось в 40—60-е годы, была почти безграничной. «Война вошла в мальчишество мое» — так говорили о себе поэты 60—90-х годов Ю. Кузнецов, Ф. Чуев, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, А. Передреев. От имени всего поколения юных блокадников Ленинграда сказал о необычнейшей ситуации, страшном и гордом мироощущении мальчишек военных лет **Юрий Воронов** (1929—1993):

В блокадных днях
Мы так и не узнали:
Меж юностью и детством
Где черта?
И в этом нет беды,
Но взрослым людям,
Уже прожившим многие года,
Вдруг страшно оттого,

Нам в сорок третьем
Выдали медали,
И только в сорок пятом
Паспорта.

Что мы не будем
Ни старше, ни взрослее,
Чем тогда.

В умонастроениях советских людей в те годы присутствовала, помимо великой гордости за Победу, достигнутую вместе с союзниками, и известная горечь: вновь зазвучали угрозы в наш адрес, образовалась сеть военных баз вокруг разоренного войной СССР...

Литературный процесс в этих условиях стал управляемым, руководимым. Напомним некоторые суровые вехи этой управляемости, регламентации:

1) партийное постановление «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» от 14 августа 1946 года, после которого ленинградцы А.А. Ахматова и М.М. Зощенко, обвиненные в «духе низкопоклонства перед современной буржуазной культурой Запада», были исключены из Союза писателей;

2) в понимание «социалистического реализма» вносились с помощью нормативных, управляемых дискуссий 1946–1952 годов совершенно недопустимые «уточнения», «углубления». Например, предписывалось учитывать, что в нашем обществе исключена сама возможность противоречий и конфликтов (кроме борьбы с пережитками капитализма!), а потому литераторам вменялось в обязанность изображение борьбы «хорошего с лучшим», «хорошего с отличным».

Главный порок произведений, игравших роль образца для подражания, – таких, как «Далеко от Москвы» (1948) В. Ажаева, «Кавалер Золотой Звезды» (1947–1948) С. Бабаевского, «От всего сердца» (1948) Е. Мальцева и др., – состоял в том, что они, безусловно, излишне украшали, лакировали действительность. Эти романы имели ясную цель – в условиях послевоенного трудового сверхнапряжения, борьбы с монополией США на атомное оружие и т. п. обеспечить известный духовный подъем, призвать к труду и подвигам. Эту задачу они выполняли плохо: полуправда не убеждает. Фактически в этих романах рост героев выражался не в нравственном самоуглублении, воскрешении, а в карьерном повышении по должности. Герои-руководители в целом не просто выходили на работу, а как бы... *являлись* народу.

После войны вновь стали утверждаться и аксиомы полуправды, и всякого рода нормативы. Так, ведущей, нормативной вновь стала «тема рабочего класса». Само по себе это было справедливо, но эта тема исследовалась крайне иллюстративно. Множество романов о рабочем классе, конечно создаваемых в спешке, с натуры, по «социальному заказу», имели не названия, а обозначения профессии героев – «Водители»

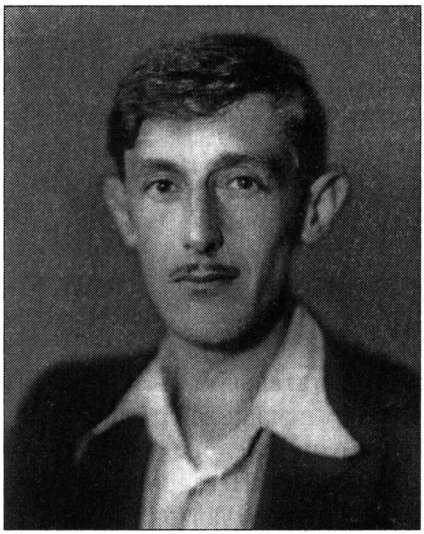
(1950) А. Рыбакова, «Шахтеры» (1949) В. Игишева, «Стахановцы» (1950) П. Шебунина, «Комбайнеры» (1950) Т. Журавлева или прозрачно-символические названия – «Высота» (1951) Е. Воробьева, «Счастье» (1947) П. Павленко. Внимание к форме произведений, репортажей с производственных площадок, было резко ослаблено: считалось, что литературу движет вперед «опережающее развитие содержания». А форма? А форма – приложится...

Однако и в это время были художники, которые искали совершенно другой путь к народу, совсем иначе включались в духовное воспитание народа, в созидание подлинной, не парадной государственности и патриотизма. Этот путь, часто сопряженный с непониманием, прочерчивал и рассказ «Возвращение» (1946) А. Платонова, и роман «Русский лес» (1953) Л. Леонова, и очерки «Районные будни» (1952) В. Овечкина, и такие произведения М. Пришвина, как сказка-быль «Кладовая солнца» (1945), повесть-сказка «Корабельная чаща» (1954), и пьесы Алексея Арбузова «Домик на окраине» (1943) и «Годы странствий» (1954).

Повесть Виктора Платоновича Некрасова (1911–1987) «В окопах Сталинграда» (1946) – это уникальное для всей литературы 40-х годов явление. Впервые, вероятно, в истории батальной прозы явилось произведение, написанное в спокойной, чеховской манере, без подчеркивания исключительности ситуаций, патетической концентрации страстей. Писатель заговорил о своих героях как бы вполголоса, не пытаясь перекричать войну, с позиций «окопной правды». Неожиданностей в этой повести много.

Необычны прежде всего главные герои – молодой офицер Керженцев, предшественник будущих лейтенантов из повестей Ю. Бондарева, Г. Бакланова, К. Воробьева, и его ординарец, сибиряк Валега. Эта пара: Керженцев – заботливый Валега, отчасти напоминающая Гринева и Савельича («Капитанская дочка»), вовсе не иллюстрировала так называемое морально-политическое единство народа и интеллигенции. Их нравственные взаимосвязи в чем-то проще, душевнее, их глубина обозначается в бытовых деталях: Керженцев знает все даже о «тайных» запасах своего солдата (об иголке с ниткой в его пилотке, о консервах в рюкзаке), но и тот вовремя поправляет командирские планы. Их патриотизм тоже по-чеховски стыдлив, спрятан в подтексте жизнеощущений, скрыт иронией. Керженцев первым угадал скрытую теплоту патриотизма рядовых людей, похожих на его Валегу:

«Валега вот читает по складам, в делении путается, не знает, сколько семью восемь, и спроси его, что такое социализм или родина, он, ейбогу, толком не объяснит: слишком для него трудны определяемые словом понятия. Но за родину – за меня, Игоря, за товарищей своих по полку, за свою покосившуюся хибарку где-то на Урале, за Сталина, ко-



В.П. Некрасов

торого он никогда не видел... — он будет драться до последнего патрона. А кончатся патроны — кулаками, зубами... Вот это и есть русский человек. Сидя в окопе, он будет больше старшину ругать, чем немцев, а дойдет до дела — покажет себя».

Необычна в этой повести о буднях сталинградского сражения, об окопах такая подробность, уводящая мысль читателя к теме христианского Рождества, к теме магов-волхвов, к Вифлеемской звезде, приведшей их к месту, «где был Младенец» (т.е. Христос). Герой однажды ползет на высотку, чувствуя «ветер от пуль», и видит: «Прямо передо мной звезда, большая, яркая, немигающая Вифлеемская звезда. Я ползу прямо на нее». Через две страницы тот же Керженцев закрепляет, узаконивает это спасительное видение:

«Вифлеемская звезда сейчас уже над самой головой. Зеленоватая, немигающая, как глаз кошачий. Привела и стала. Вот здесь — и никуда больше».

Путь этой повести к большому читателю был крайне труден. Как показала в своем интересном исследовании судеб эмиграции «второй» и «третьей» волн Е.Ю. Зубарева, ее оценивали как «взгляд из окопа», «ползучий реализм», «ремаркизм» (по аналогии с романом немецкого летописца Первой мировой войны Э.М. Ремарка «На западном фронте без перемен». — *В.Ч.*), не понимали, что Некрасов «экспериментирует с жанром, сочетая черты повести, дневника, записок».

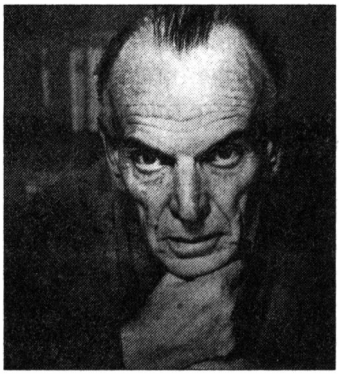
Философия патриотизма К.Г. Паустовского и Л.М. Леонова

Константин Георгиевич Паустовский (1892—1968), мастер новеллы, начавший свой творческий путь еще в 30-е годы, именно в 40—50-е годы обрел значение ключевой фигуры литературного процесса, связывающей классический период русской прозы и современность. Константин Паустовский и в послевоенные годы писал рассказы в привычной для него манере: словно изнемогая под бременем своей отзывчивости, чуткости к поэтической прелести пейзажа, отдельного русского слова. Он почти по-левитановски понимал *лиризм* как переживание красоты, притягательной силы, заключенной в просторах полей, лесов, далей, открывающихся с берега Оки, Волги, Онежского озера. Он не просто соединял слово, краски, звуки, слышал музыку Чайковского и видел пейзаж Нестерова, Левитана, Пластова, когда писал свои пейзажи. Для него, автора «Повести о жизни» (1947—1963), «Повести о лесах» (1948), природа — это пиршество красок, живой организм из трав, воздуха, солнечных лучей:

«У самой воды большими куртинами выглядывали из зарослей мяты невинные *голубоглазые незабудки*. А дальше, за свисающими петлями ежевики, цвела по откосу дикая рябинка с тугими *желтыми соцветиями*. Высокий *красный клевер* перемешивался с мышиным горошком и подмаренником, а надо всем этим тесно столпившимся содружеством цветов подымался исполинский чертополох. Он крепко стоял по пояс в траве и был похож *на рыцаря в латах* со стальными шипами на локтях и наколенниках.

Нагретый воздух над цветами «мрел», качался, и почти из каждой чашечки высовывалось полосатое брюшко шмеля, пчелы или осы. Как *белые и лимонные листья*, всегда вкось, летали бабочки».

Так писатель открывает читателю сферы, недоступные простому зрению, придает его взгляду силу увеличительного стекла, вызывает к жизни целую симфонию цветов в их взаимодействии. Он — певец чуда, состоявшегося в пейзаже, которое доступно всем. Читать такие новеллы Паустовского, как «Телеграмма», «Дождливый рассвет», «Кордон 273», «Ильинский омут», «Старый челн», его жизнеописания Чайковского, Андерсена, книгу о творчестве «Золотая роза», — подлинное наслаждение для глаза, для слуха, для сердца. В его художественных мирах гармонично слиты описание, чувство авторского восхищения прекрасным и тревожной заботы о природе. Все мировосприятие усилено пониманием законов совершенства в жизни природы.



К.Г. Паустовский.
Фотография Ф. Халсманна



Л.М. Леонов.
Фотография М.С. Наппельбаума

***Роман «Русский лес» (1953) Леонида Леонова (1899–1994).** К 1953 году известнейший русский прозаик Леонид Максимович Леонов прошел большой и сложный творческий путь. Он родился в 1899 году в семье бывшего крепостного, поэта-суриковца Максима Леонова (его псевдоним — Максим Горемыка). Была такая поэтическая школа скромных поэтов из крестьян, вечно скорбивших о бедном деревенском люде, писавших в духе Некрасова и народных песен; имя свое школа получила от имени Ивана Захаровича Сурикова (1841–1880), автора текстов известных песен «Рябина» и «Степь да степь кругом». Ее секретарем одно время был даже С.А. Есенин.

Первые произведения молодого Леонида Леонова, воевавшего в Красной Армии, — это короткие повести и рассказы «Бурыга» (1922), «Петушихинский пролом» (1923), «Туатамур» (1924), «Конец мелкого человека» (1924) и сравнительно небольшой роман «Барсуки» (1924). Эта проза была весьма близка «орнаментальной» (мелодично-поэтической, украшенной, фигурной) прозе Б. Пильняка, А. Ремизова, А. Белого, Е. Замятина.

В годы Великой Отечественной войны Леонид Леонов создал пьесу «Нашествие» (1942), в которой был частично реализован замысел: показать вышедшего на свободу репрессированного человека, ставшего вопреки обидам самоотверженным защитником Родины.

Философия патриотизма — т.е. система взглядов на устойчивые вечные черты русского характера, на взаимосвязь прошлого и настоящего, на роль самой природы России («русского леса» как зеленого друга и живого участника истории) в формировании человеческой души — в романе «Русский лес» утверждается в активнейшем споре главных героев.

Леонид Леонов исходил из мысли: в мире всегда есть люди, которые, не имея чувства Родины, считающие, что «где хорошо, там и Родина», не терпят этого высокого и бескорыстного чувства и в других. И не просто не терпят, а всячески высмеивают, очерняют, топчут это чувство. Спор ученого-лесовода Ивана Вихрова и его яростного недруга Грацианского, готового обесплодить, обескровить Россию, безжалостно сметая ее леса, опустошая ее недра во имя якобы укрепления могущества — главный сюжетный центр романа.

Конечно, время ограничило возможности писателя в развертывании этого конфликта, навязало некий производственный смысл всему спору. Вихров на протяжении всего романа требует восстановления лесов, разумного сбережения их, а не безответственных рубок. Грацианский обвиняет его на языке демагога 30-х годов: «Поясни нам, простым людям, с каких политических позиций призывал ты нас раздумывать перед каждым ударом топора?.. Сознайся, наконец, ради каких адских целей стремился ты ограничить советские рубки годовым приростом, другими словами — осиротить котлованы наших пятилеток?.. Скажи, чего тебе было затевать этот великий плач над дровяным поленом?»

Видимо, этот пласт споров сейчас, как наиболее публицистический, в наибольшей степени устарел. Хотя грацианские повторяются, оживают в новых ликах. Самая резкая грань философии патриотизма все же в другом: в постоянном возвращении Вихрова к лесному роднику, к защите этого «лесного сердца» Родины.

В романе одновременно звучат мысли и о лесосбережении и народосбережении. Вырубим леса, продадим в чужие руки землю... «Прозябнет землица без своей зеленой шубейки, и здоровьишко станет у нее шибко колебательное... И будет вам лето без тучек, иная зима без снегов. И как побьете до последнего деревца русские-то леса, тут и отправитесь, родимые, за хлебушком на чужую сторону», — говорит один из народных правдоискателей.

Потому и троекратные паломничества Вихрова в знакомый бор, к заветному роднику — это не поездки лесовода, а хождения великого патриота к святыне, сберегающей от смертельных «порубок» народ. К роднику пришел Вихров и после войны.

«Света прибавилось достаточно, чтобы различить, как вздымался в своей норке хрустальный бугорок и сплетались струйки бессонной воды. Нет, Калинов родничок не жаловался, что потревожила война, не благодарил, что отстояли, а лишь воркотливо рассказывал о своих недавних злоключениях.

Оставалось напиться на весь остаток жизни той живой воды».

В 1963 году Л. Леонов завершит работу над трагической повестью «Evgenia Ivanovna» о судьбе русской эмигрантки, испытывающей ностальгическое притяжение к Родине, не сумевшей избавиться от него.

В последние годы жизни Леонид Леонов работал над завершением романа «Пирамида» (романа-наваждения в 3 частях), задуманного еще во время войны и выпущенного в 1994 году, перед самой кончиной писателя. По мысли Леонова, равновесие между силами Добра и Зла к концу XX века резко нарушилось: не в пользу Добра. Вероятно, в силу тревоги за будущее писатель еще более, чем ранее, запутал «лабиринт» сюжета в этом романе-наваждении.

«Оттепель» и появление «громких» (эстрадных) и «тихих» лириков

Процесс рождения нового типа литературного движения — «Оттепель» — получил свое определение от одноименной повести (1954) И.Г. Эренбурга. Она была для писателей не кратковременным состоянием освобождения, отрезвления от догм, от полуправды, а достаточно длительным процессом. «Оттепель» имела свои этапы продвижения вперед и возврата к старому, неполное, частичное возвращение запрещенной ранее литературы (например, публикация романа «Мастер и Маргарита» в 1966 году или выход 9 томов собрания сочинений И.А. Бунина в 1956-м) и эпизоды проработок, осуждений.

Важный этап «Оттепели» — это появление серии художественных произведений, утверждавших новый тип взаимосвязей писателя и общества, право писателя видеть мир, каков он есть. Это и роман **В.Д. Дудинцева** (1918—1998) «Не хлебом единым» (1956), и стихи вологодского поэта **А. Яшина** (1913—1968) из сборника с характерным названием «Босиком по земле» (1965), повесть **В. Ф. Тендрякова** (1923—1984) «Падение Ивана Чупрова» (1953) и роман «Тугой узел» (1956). Последний отрезок «Оттепели» (1961—1963) правомерно связывается с романом писателя-фронтовика **Ю.В. Бондарева** (р. 1924) «Тишина» (1960), ранними романами «Звездный билет» (1961) и «Апельсины из Марокко» (1963) **В. Аксенова** (р. 1932), публицистической поэзией **Е. Евтушенко** и др. в журнале «Юность» и, безусловно, с первым достоверным описанием лагеря — повестью «Один день Ивана Денисовича» (1962) **А.И. Солженицына**.

В этот же период резко возрастает роль так называемого «самиздата» и «тамиздата», объединений авангардной поэзии вроде «лианозовской школы» и песенных «рок-кабаре», своего рода «солнечного подполья» для авторской, «подъездной» или «путевой» песни.



Н.И. Глазков. *1950-е гг.*

Собрание «самиздатских» сборников поэта

Фрагмент титульного листа одного из сборников

МОСКВА–1958–САМСЕБЯИЗДАТ.

Одним из интереснейших «подпольных» поэтов этой эпохи был Николай Иванович Глазков (1919–1979), придумавший слово «самсебяиздат»: так он называл сброшюрованные им машинописные книжки, которые распространялись «из рук в руки». Противостояние «официальной» печати в неподдельной «рукописности» души поэта осмыслены им отнюдь не в политических категориях:

Дел не в печатанье, не в литере –
Не умру, так проживу и без:
На творителей и вторителей
Мир разделен весь.

Ему, ироничному и парадоксальному мыслителю (кстати, сыгравшему в фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев» одну из самых лиричных ролей – человека с крыльями) еще не сложившегося отечественного андеграунда принадлежат поэтические строки, ставшие афоризмом:

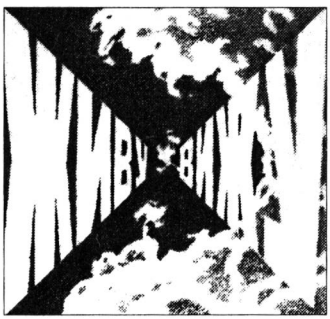
Я на мир взираю из-под столика,
Век двадцатый – век необычайный.
Чем он интересней для историка,
Тем для современника печальней!

«Лианозовское» (по названию одной из подмосковных деревень, впоследствии ставшей окраиной города) содружество поэтов и художников,



Поэты и художники андеграунда 1960–1970-х гг., слева направо: стоят – Э. Лимонов, Ст. Лён, сидят – В. Бахчанян, Г. Сапгир, И. Холин. *1974 г.*

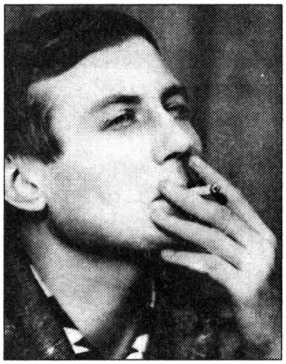




Работы художника Э.В. Булатова: портрет поэта Вс.Н. Некрасова. *1981 г.*; «Живу – вижу», композиция на тему стихотворения Вс.Н. Некрасова. *1988 г.*

куда входили О. Рабин, Г. Сапгир, И. Холин, Вс. Некрасов и др., сформировалось в 1950-е гг. вокруг семьи художников Е.Л. Кропивницкого и О.А. Потаповой, на квартире которых проходили регулярные встречи представителей неофициального искусства и сочувствующей им интеллигенции. Подобно русским футуристам (В. Хлебникову, Д. Бурлюку, В. Маяковскому), «лианозовцы» стремились к максимальному взаимодействию и даже слиянию изобразительного искусства и литературы, что нашло выражение в так называемой «визуальной» поэзии.

Поэтическая «оттепель»: «громкая» (эстрадная) лирика. В статье «Поэт и площадь» Андрей Вознесенский, вспоминая поэтический бум конца 50-х – начала 60-х годов, «бесконвойный» выход поэзии на эстраду, в целом возобновление лирики как саморазвивающегося мнения, голоса эпохи, создал своеобразный портрет самого «громкого» лирика тех лет Евгения Евтушенко во взаимодействии с его расчетливо ошеломляемой аудиторией на площади Маяковского:



Е.А. Евтушенко. *1960-е гг.*

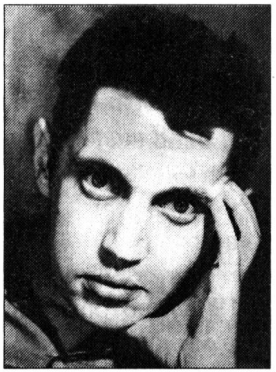


Б.А. Ахмадулина. *1961 г.*

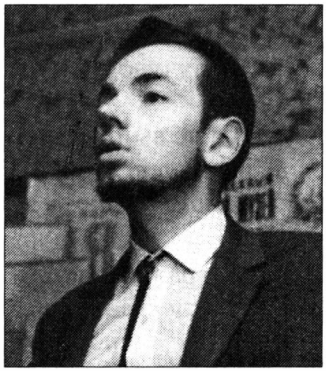
«Ах, площадь, как холодит губы твой морозный микрофон, как сладко томит колени твой тревожный простор, твоя черная свобода... — тысячеголовая, ждущая, окутанная туманным дыханием... Страшно стоять над площадью Маяковского... Евтушенко, в пальто «в елочку», с коротковатыми рукавами, рубит осенний воздух ритмическим, митинговым жестом... Он лирически вбирает политический нерв мгновения... Русская поэзия вырвалась на площади, залы, стадионы. Захотелось набрать полные легкие и крикнуть. 60-е годы нашли себя в синтезе слова и сцены, поэта и актера...»

Собственно, это и портрет Евтушенко, и оценка многих граней поэтического бума, в целом ориентированного на поддержку ломки, сокрушения старого, когда «и голосом ломавшимся моим / Ломавшееся время закричало» (*Е. Евтушенко*). Безусловно, **Евгений Александрович Евтушенко** (р. 1933) был главным агитатором, поэтическим лидером этого короткого противоречивого периода, завершившегося в 1964 году с отстранением от власти Н.С. Хрущева. Сейчас очевидно, что сам бунт поэтов-шестидесятников был плановым, имел свои допуски и ограничения, не только внешние.

Лирика молодого Е. Евтушенко, окончившего в 1954 году Литературный институт, — и прежде всего такие его книги, как «Шоссе энтузиастов» (1956), «Яблоко» (1960), «Нежность» (1962), «Взмах руки» (1962), «Катер связи» (1967), «Поэт в России больше, чем поэт» (1973), «Точка опоры» (1981), — не только превосходила поэзию многих современников своей известностью в России и за ее пределами. В ее «громкости», или «эстрадности», заключено было множество формул перехода к либеральной весне. В таких его стихотворениях, как «Карьера» («Я делаю себе карьеру / Тем, что не делаю ее...»), «Граж-



Р.И. Рождественский



А.А. Вознесенский. *1961 г.*

дане, послушайте меня», «Наследники Сталина» («Безмолвствовал мрамор...»), «Давайте, мальчики!», «Хотят ли русские войны», «Нигилист», «Гражданственность — талант нелегкий», «Памяти Ахматовой» и др., звучали типичные «антикультовские» мотивы. Поэт критиковал ритуалы и обычаи советской эпохи, помпезность, лакировку. В дальнейшем он был удостоен звания почетного члена Американской академии искусств, Европейской академии искусств, награжден несколькими орденами. С началом 80–90-х годов он — сопредседатель общества «Мемориал», сподвижник М.С. Горбачева. Со временем его поэзия (за исключением лирических стихотворений, обращенных к вечным темам и глубоким чувствам) потеряла свою актуальность, хотя долго сохранялись «его артистизм, актерское обаяние и умение передавать свое возбуждение почти любой аудитории»[1].

В пространных поэмах вроде «Братской ГЭС» (1965) с радостным хором молодых энтузиастов-сибиряков, «Казанский университет» (1970), «Мама и нейтронная бомба» (1982) Евтушенко временами стал превращаться в явного оратора, газетного трибуна. «Громкая» лирика создавала полый внутри мираж мира: народ превращался в публику, которую надо было веселить, учить жить по законам эстрады.

В большом количестве поэм, лирических сборников, романов Евтушенко («Ягодные места», 1981; «Не умирай прежде смерти», 1987), сценариев («Детский сад», 1983; «Похороны Сталина», 1990) ярко выражена тенденция быстрого затухания «громкой» поэзии. Затухание вытекало из ее агитационности, крикливости, эгоцентризма. Поэт очень часто только «разъяснял» самого себя:

[1] Русские писатели. XX век. М., 1998.

Среди совсем нестрашных с виду
полужеланий,
получувств
щемит:
неужто я не выйду,
неужто я не получусь?
(*«Я что-то часто замечаю...»*)

Занимаю трамваи с бою,
увлеченно кому-то лгу,
и бегу я сам за собою
и догнать себя не могу.
(*«Я шатаюсь в толкучке столичной...»*)

Многие мотивы гражданской лирики Евтушенко развил **Роберт Иванович Рождественский** (1932—1994), который еще в годы учебы в Литературном институте познакомился и с Е. Евтушенко, учившимся на старшем курсе, и с Б. Ахмадулиной, тоже начинавшей в плеяде «громких» поэтов. Его книги «Флаги весны» (1955), «За двадцать лет» (1973), героические баллады («Огромный город», «Баллада о спасенном знамени»), поэма «Реквием» (1961) были во многом иллюстративными, публицистичными. Р. Рождественский, не имевший вкуса к экспериментам, легко узнаваемый в своей зависимости от Маяковского по интонации и строфической лестнице, вернул поэзию к романтике революции, к образам Гражданской войны. Он не только дополнил «конспект» настроений и эмоций, запечатленных Е. Евтушенко, но придал теме освобождения души, иллюзиям и надеждам — особенно в своих песнях — всеобщий упрощенно-риторический характер и, увы, часто сентиментальную «философичность».

Лучшие песни Р. Рождественского — в частности, к телесериалу «Семнадцать мгновений весны» — свидетельствовали об отходе поэта от «модной» эстрадности.

Осознав в конце недолгой своей жизни, в предчувствии смерти свою слишком обильную дань риторике, поэт горестно сказал о себе: «Из того, что довелось мне сделать, / Выдохнуть случайно довелось, / Может, наберется строчек десять... / хорошо бы, / Если б набралось» («Никому из нас не жить повторно...»).

Последние стихотворные строки поэта, созданные после расстрела властью Белого дома в 1993 году, за несколько дней до кончины, — свидетельство резкого повзросления, отрезвления, трагического самоочищения поэта-романтика:

Ты меня в поход не зови,
мы и так по пояс в крови!
Над Россией сквозь годы-века
шли
кровавые облака.

Умываемся кровью мы.
Воздвигали мы на крови
гнезда
ненависти и любви.
На крови посреди земли
тюрьмы строили
и кремли.
Рекам крови потерян счет...
А она все течет и течет.

Андрей Андреевич Вознесенский (1933–2010), выпускник Московского архитектурного института (в 1957 году), создал свои первые книги также в 60-е годы: «Парабола» (1960), «Треугольная груша» (1962), «Антимиры» (1964), «Ахиллесово сердце» (1966). Он имел свою читательскую аудиторию и свои поэтические истоки, весьма серьезные. Не отрицая важности площади, даже стадиона, как резонатора поэтического голоса, Вознесенский обращался и в годы «оттепели», и позднее, в годы перестройки, когда выйдут его новые книги («Прорабы духа», 1984; «Ров», 1987; «Аксиомы самоиска», 1990; «Россия. Poesia», 1991), прежде всего к интеллектуалам, «физикам и лирикам». Основой «самоиска» поэта стали во многом традиция Б. Пастернака (с «одержимой» метафоричностью мира) и развивающийся опыт русского и мирового авангарда.

«Молюсь именам, зернам культуры и гармонии», — признается он. Вознесенский утвердил, как своеобразный центр мироздания, истории, фигуры творцов — воителей-ваятелей, собирательный образ человека-артиста, Колумба в океане культуры. Он любит слово «мастер»: «Мастера», «Прорабы духа» — названия его книг, поэм. Он провозгласил еще в юности, многократно затем повторив, углубив, основной принцип новой поэзии:

Художник первородный
Всегда трибун.
В нем дух переворота
И вечно бунт...

Поэзия Вознесенского, неравнодушного и к современным средствам распространения информации — отсюда и его «видеомы», и поэма «Ru» в Интернете, — до сих пор шокирует дерзким сопряжением, сближением далеких вещей и идей по сходству. Чайки в небесном просторе — это «плавки» Бога, незримого для нас, «пельмени как Сатурны», аэропорт из стекла — «стакан синевы».

Метафоры Вознесенского, мастера строки, — это важнейший элемент содержания его поэзии: из метафорических открытий, сближений,

соотнесений создана и его «существованья ткань сквозная». «Вы читали? — биополе распахали»; «Мой кот, как радиоприемник, / Зеленым глазом ловит мир»; «По лицу проносятся очи, / Как буксующий мотоцикл»; «Мое лицо никак не выжмет / Штангу ушей»; «Отлетали ножки от кузнечиков, / Как дужки отломившихся очков» и т.п. Фактически Андрей Вознесенский низвел свою Музу с Олимпа — до огней аэропорта, шоссе, кузни, митинга в Политехническом, застолья в бойлерной и т.п.

И все же самое вечное в поэзии Вознесенского — это стихотворения типа «Осени в Сигулде» или те мгновения, когда он оставляет «депо метафор», кузницу необычных образов и признается просто:

Тишины хочу, тишины...
Нервы, что ли, обожжены?..
Тишины...
(*«Тишины!»*)

Я не знаю, как остальные,
но я чувствую жесточайшую
не по прошлому ностальгию —
ностальгию по настоящему.
(*«Ностальгия по настоящему»*)

К началу 70-х годов стало очевидно, что поэтический бум исчерпал себя: началось падение популярности поэтических вечеров-митингов. Сами создатели «громкой» лирики искали уже многозначительной тишины, заявляли: «И все к Пушкину тянет, все к Пушкину, / Ну, а он — высоко-высоко» (*Евтушенко*). Вторжение научно-технической революции выдвинуло перед поэзией нелегкую проблему взаимоотношений «физиков и лириков». «Опадают наши рифмы, / И величье постепенно / Отступает в логарифмы», — скажет в это время Б. Слуцкий. И самое главное — начала выдвигаться фигура поющего поэта, барда, доверяющего все сокровенные тайны души слушателю. Не случайно даже в период «оттепели» бывали ситуации, когда слышнее становился камерный голос **Беллы Ахатовны Ахмадулиной** (р. 1937) в ее книгах «Струна» (1962), «Уроки музыки» (1969), «Свеча» (1977) и др. Она выработала язык невысказанных намеков, самонаблюдений, словно укротила крик, научилась по-ахматовски ценить паузы, прочерки, глубокое дыхание:

Влечет меня старинный слог.
Есть обаянье в древней речи.
Она бывает наших слов
и современнее и резче.

Вскричать: «Полцарства за коня!» —
какая вспыльчивость и щедрость!
Но снизойдет и на меня
последнего задора тщетность, —

напишет она, как бы оставляя гремучую смесь сиюминутных страстей, скучный тарарам побед и поражений тщеславия.

Нравственно-философский смысл «тихой» лирики. Поэтическое течение, названное *«тихой» лирикой*, заявило о себе уже в начале 60-х годов после выхода книги **Николая Михайловича Рубцова** (1936–1971) «Звезда полей» (1967) со стихами 1962–1966 годов. Сам Рубцов (о нем — см. отдельную главу), предельно непрактичный, склонный к бродяжьей жизни, гонимый нуждой еще с детдомовских времен, работавший до поступления в Литературный институт кочегаром на тральщике, служивший в Североморске, на роль лидера никогда не претендовал. Может быть, к нему, к его песенной поэзии действительно относится строка К. Фофанова «ангел Родины незлобивой моей», найденная современным писателем Николаем Коняевым?

Программой всей «тихой» лирики стало стихотворение Рубцова «Видение на холме» (1962), сразу вырвавшее поэзию из круга политических тем, жизнеощущений «громких» поэтов-публицистов. Он заговорил о народосбережении, о спасении Руси, о приближении к ней темных разрушительных сил:

Взбегу на холм
и упаду
в траву.
И древностью повеет вдруг из дола!
Засвищут стрелы будто наяву,
Блеснет в глаза кривым ножом монгола!
Пустынный свет на звездных берегах
И вереницы птиц твоих, Россия,
Затмит на миг в крови и жемчугах
Тупой башмак скуластого Батыя...

Россия, Русь! Храни себя, храни!
Смотри, опять в леса твои и долы
Со всех сторон нагрянули они,
Иных времен татары и монголы...

В такого рода апокалиптических предчувствиях, тревогах — «лес крестов в окрестностях России!» — русская поэзия вдруг словно вспомнила о начале XX века, о блоковском цикле «На поле Куликовом». Она вспомнила о есенинских мотивах конца золотой бревенчатой избы и всей «тихой» Родины, о последних поэмах Н. А. Клюева «Погорельщина», «Песнь о великой Матери» и др. Следует сказать, что и сам Се-

вер, Вологда, Беломорье, былой Олонецкий край пришлись скитальцу Рубцову, бездомному и в Вологде, как-то кстати.

Николаю Рубцову был близок **Анатолий Константинович Передреев** (1934—1987), автор книги «Равнина» (1971). В ней вновь выдвинута тема хрупкости, незащищенности щедрой на сострадание русской души. Поэт писал о лани («красавица, глупыш, трусиха — лань»), о романсе («еще струна натянута до боли, / Еще душе так непомерно жаль / Той красоты, рожденной в чистом поле»), писал об отчем доме («в этом доме ждет меня годами / прибранная чистая кровать»). Но внезапно весь строй его чувств перебивался грустнейшим видением:

И вот над краем
Дорогим и милым
Кричит петух...
Кого зовет он так
По белу свету?
Как будто знает —
Песнь его слышна,
И понимает —
Русскому поэту
Нужна земля
И Родина нужна.

«Тихая» лирика возвратила поэзии традиции Афанасия Фета, Федора Тютчева — и прежде всего их способность жить на грани тишины, в ней, светлой тишине, находить свой смысл жизни, черпать убежденность, что музыка — ближайший союзник поэзии. **Владимир Николаевич Соколов** (1928—1997) скажет в одной из книг:

Спасибо, музыка, за то,
Чего и умным не подделать,
За то спасибо, что никто
Не знает, что с тобой поделать.

Основные книги Владимира Соколова — «Трава под снегом» (1958), «На солнечной стороне» (1961), «Смена дней» (1965), «Снег в сентябре» (1968) — о поисках поэтом своего места среди высокой культуры, среди природы и поэзии чувств: «Вдали от всех парнасов. / От мелочных сует / Со мной опять Некрасов / И Афанасий Фет».

Многие из поэтов этой группы были близки к созданию романсов, стихотворных ноктюрнов, не боялись упрека в «старомодности», т.е. естественности. Сама же по себе деревенская жизнь часто освещалась ими

бегло: все они были по отношению к деревне своеобразными «попутчиками», людьми с обочины, не городскими и не деревенскими. Трагизм этого положения особенно усилился к концу века, когда у Владимира Соколова рождаются горькие в своей искренности строки:

Я устал от двадцатого века,
От его окровавленных рек.
И не надо мне прав человека,
Я давно уже не человек.

Творчество Юрия Кузнецова. Своеобразным явлением в поэзии, часто жестким по мироощущениям, суровым даже в выражении любви к России, в своей гражданственности, стало творчество кубанца Юрия Поликарповича Кузнецова (1941–2003). «Идти мне железным путем», — скажет он о себе: и железа много в тяжеловесной его присяге на верность Родине, в его христианстве, порой и публицистичности гротескных образов. Даже сказку об Иванушке-дурачке в атомный век, о его слепом доверии к опасным чудесам науки, о терзаниях природы, он изложил по-своему. Иван-дурак, помня сказку о лягушке, оборачивающейся царевной, видимо, решил ускорить этот «процесс», он превратил чудо в чудовищное насилие:

«Пригодится на правое дело!» —
Положил он лягушку в платок.
Вскрыл ей белое царское тело
И пустил электрический ток.

В долгих муках она умирала,
В каждой жилке стучали века.
И улыбка познанья играла
На счастливом лице дурака.
(*«Атомная сказка»*)

Поэзия Юрия Кузнецова — это царство столь смелых, рискованных гипербол, жестоких красок, что не все способны усвоить этот язык. Поэт Николай Дмитриев в предисловии к его книге «До последнего края» (2001) отметил, что родной кубанский ландшафт рано «разомкнул душу, породил удаль в душе Юрия Кузнецова», укрепил волю «сражаться с невидимым злом, что стоит между миром и Богом», придал «особую фигуральность языку» («Тот, кто идет до последнего края»). С одной стороны, он, например, возводит тему памяти, образ отца-фронтовика на чрезвычайную, небесную высоту, всем понятную, приемлемую:



Ю.П. Кузнецов

Шел отец, шел отец невредим
Через минное поле.
Превратился в клубящийся дым —
Ни могилы, ни боли...
Столб крутящейся пыли бредет,
Одинокий и страшный...

Но, с другой стороны, преодоление чувства безотцовщины, невыносимой боли, пустоты свершается через такое шокирующее действо: «Я пил из черепа отца / За правду на земле, / За сказку русского лица / И верный путь во мгле».

Не все поймут правду таких гипербол. Особенно если вспомнят тех печенегов, которые подстерегли князя Святослава у днепровских порогов, убили его и потом, по преданию, сделали из его черепа чашу и пили из нее.

Еще страшнее, пожалуй, образ забвения в стихотворении «Неизвестный солдат» (1998), где солдат выбирается из безымянной могилы в Александровском саду и, «как хвост победного парада, влачит он свой кровавый след» по Красной площади. Этот последний ползущий, а не марширующий знаменосец — горестный упрек Родине человека без имени.

В статье «Воззрение», законченной за несколько дней до смерти, поэт сказал о своем пути, о своем язычестве и христианстве: «Как поэт я больше был бы у места в дописьменный период, хаживал бы по долам и горам и воспевал подвиги Святогора. Но на все промысел Божий. Я родился в прозаическом двадцатом веке. Впрочем, он тоже ге-

роический, но по-своему. И в нем оказался только один богатырь — русский народ. Он боролся с чудовищами и даже с собственной тенью. Но это богатырь, так сказать, рассредоточенный. Его нужно было сфокусировать в слове, что я и сделал. Человек в моих стихах равен народу».

Возвращение, даже неполное, поэзии О. Мандельштама, Н. Клюева, П. Васильева, новые циклы стихов и книги Н. Заболоцкого, А. Тарковского («Перед снегом», 1962 и «Земля-земное», 1966), В. Шаламова, появление глав из «Поэмы без героя» (1940–1965) А. Ахматовой, наконец, распространение поэзии русской эмиграции, — все это оказалось в итоге самым знаменательным, судьбоносным сдвигом, мощной поэтической волной, умножившей запас духовной высоты. В этой поэзии жил более многогранный, духовно более сложный образ России.

«Окопный реализм» писателей-фронтовиков 60–70-х годов

Повести и романы **Юрия Васильевича Бондарева** (р. в городе Орске в 1924 году) — **«Батальоны просят огня» (1957), «Последние залпы» (1959), «Горячий снег» (1970)** — посвящены войне. Творческий дебют писателя-фронтовика, командира орудия, раненного под Сталинградом, был столь заметен, так богат новизной ситуаций, героями, картинами переживаний человека на войне, что не все обратили внимание: а ведь эта суровейшая проза явно несет следы поэтики, языка К.Г. Паустовского, его наставника в годы учебы в Литературном институте в 1946–1950 годах. Даже мимолетные ностальгические жизнеощущения Бондарева носят элегически созерцательный, мелодический характер: он видит мир в красках, сложных композициях фигур, трагической игре сверхчеловеческих сил.

«Бывает так: дохнет случайно дымком махорки в лицо, донесет осенний ветер запах сырой земли или как-то по-особому затлеет в дымном московском небе закат в глубине улиц — и встанет вдруг перед глазами разбитый, весь в *желтой грязи* шлях, мокрые вещмешки идущих по обочине солдат, силуэты орудий и машин, дождь, косо хлещущий по лужам, и впереди, в серой мути рассвета, — *обугленные сады*, *черные пепелища* хат за мостком, расплывчатые пятна ракит в дождливом воздухе на окраине деревни. Отовсюду пахнет толом, в садах *темнеют воронки*, дождь смывает *налет гари* с уцелевших яблонь...

Вспоминается это по странной ассоциации ощущений, и, охваченный прежними, еще не потухшими чувствами, долго куришь, стоя где-нибудь в переулке Замоскворечья, глядя на закат, что был таким же

когда-то лет... назад, где-нибудь под Лисичанском или Тернополем» (выделено мной. — *В.Ч.*).

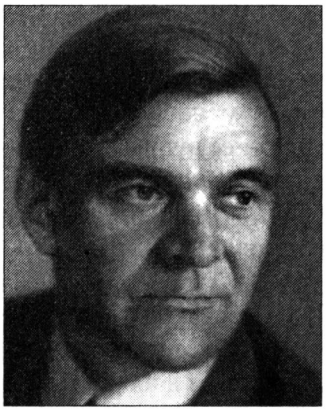
Активный насыщенный аудиовизуальный фон, обилие цветовых пятен, непрерывное углубление цветовых характеристик — «черные пепелища», «обугленные сады», «темнеют воронки», «налет гари» (т.е. пепла, черноты) — первый и характерный признак бондаревской «окопной земли». Временами кажется, что он пишет о войне даже избыточно метафорично, словно подбирая цвета, пятна, объемы предметов, вернее, сочетания цветов, скопления предметов, не умея, хоть один из героев повести «Последние залпы» и призывает к этому, «зажать душу в кулак». Душа не сжимается в кулак.

Сюжеты первых бондаревских повестей (да и романа «Горячий снег») обладают одним качеством: это «предельные», «непосильные» ситуации, исключительные по сосредоточению, концентрации действия на пятачке, на плацдарме, на острие вражеского наступления.

В «Батальонах...» мы видим пехотные батальоны и артиллеристов под командой молодого Бориса Ермакова на плацдарме за Днепром, в цепочке боев с превосходящими силами врага, без огневой поддержки своих. В «Последних залпах» батареи капитана Новикова сдерживают отход вражеских танков. В «Горячем снеге» ситуация еще предельнее: целая армия фашистского генерала Манштейна рвется в окруженный Сталинград, ее нельзя пропустить, и вновь эту практически непосильную задачу решает горстка молодых артиллеристов.

Вспомните песню «На безымянной высоте» из кинофильма «Тишина» по сценарию Бондарева (с ее точным обозначением бондаревского хронотопа: «горела роща в час заката», «над нами «мессеры» кружили», «землянка наша в три наката, сосна сгоревшая над ней», «нас оставалось только трое»)... Никаких общих слов о панораме войны, о ее закономерностях, и самое главное: окопный реализм всей *лейтенантской прозы* исходил из нового взгляда на само сражение без былой победности, без заданной уверенности в победе. Каждый бой — это возможность и победы и поражения. А разве гибель друзей, даже в случае победы, не элемент поражения, торжества зла? Конфликт переносится в сердечную глубину, в пространство памяти.

Война — и в повестях Ю. Бондарева, и в повести **Г. Бакланова** «Пядь земли» (1960), и в повестях **К. Воробьева** «Убиты под Москвой» (1961), «Крик» (1962), и в популярных в то время повестях **В. Быкова** «Третья ракета» (1962), «Сотников» (1970) — это сочетание предсказуемого и непредсказуемого, возможности победить и опасности поражения. Война — это всегда спор альтернатив. Об этом неизменно помнили наши предки.



Ю.В. Бондарев



К.Д. Воробьев

Ведь не случайно Дмитрий Донской искал благословения перед битвой на Куликовом поле 1380 года у святителя Руси Сергия Радонежского. Не случайно в «Слове о полку Игореве» такую грандиозную роль играли всякого рода предзнаменования, затмения, приметы победы и поражения.

В произведениях Бондарева этот спор альтернатив, колебания чаши весов в свою пользу разрешают очень молодые герои, «мальчики». Так их зовут более старшие. Эти мальчики-лейтенанты — замечательнейшее открытие всей окопной прозы. И дело не только в возрасте, в цветении их надежд, мечтаний. Главное их обаяние — в идеальности, надежности, свете души. Им чужда всякая мистика заклинаний, суеверий, примет, им нужна победа, но как часто они переживают, даже выстояв, оставшись хозяевами на поле боя, такое состояние: «Нас оставалось только трое из восемнадцати ребят...» Это раздумье — на всю жизнь.

Эти «мальчики» — какие-то чудесные идеалисты, поистине золотое поколение в истории России — даже в госпитале не задерживаются. Борис Ермаков, молодой капитан из повести «Батальоны просят огня», сбежал из госпиталя, не долечившись. Будто война вот-вот кончится без него.

Какая-то нерасчетливость, хрупкость душевных движений, отступлений от мелкой регламентации и одновременно внутренняя деликатность при обсуждении сложных вопросов присутствует во всех бондаревских офицерах. Они, по сути дела, аскетично целомудренны, но внешне даже цинично-саркастичны, порой наигранно романтичны.

В 70–90-е годы, после романа «Горячий снег» об очередной предельной ситуации сражения артбатареи с танками, Юрий Бондарев

выступит с романами «Берег» (1975), «Выбор» (1980), «Игра» (1985), «Искушение» (1991), которые в целом можно отнести к типу остросюжетного романа о судьбах интеллигенции — художников, кинорежиссеров, ученых. Трудность анализа этих романов, относимых иногда к «постсоцреализму», состоит, по мнению исследовательницы В.Г. Макашиной, в том, что «герои соприкасаются с действительностью главным образом в пространстве рефлексии и мысли», что «реальность проступает в романах лишь в отрывках, снах».

Повесть К.Д. Воробьева (1919—1975) «Убиты под Москвой» (1961). Этот писатель родился в селе Нижний Реутец Медынского района Курской области, но после войны (он чудом уцелел в плену, в лагерях смерти) жил в Вильнюсе. В Литве он после побега из плена воевал в партизанском отряде, в Литве же написал в 1943 году повесть о лагере смерти «Это мы, Господи!». Она была опубликована лишь в 1986 году.

Чем примечательна повесть «Убиты под Москвой»?

Прежде всего тем, что она раскрывает драматичнейший процесс рождения войны народной, процесс выдвижения самим народом в час беды новых людей, лидеров, которые имеют качества, необходимые для спасения народа.

Сам Константин Воробьев, вспоминая себя как руководителя отряда стихийных (самочинных) партизан, с изумлением спрашивал:

«Но как это тебе удалось? В отряде ведь потом были бежавшие из плена майоры, капитаны, старшие политруки, батальонные комиссары и *даже один полковник, но командовал ты, лейтенант.* Как это тебе удалось?.. Не знаю. Я был... Но, может, и нет. Смелые были многие, *но вот сохранивший себя настоящим лейтенантом — ты был один*» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Как видите, множество людей в шинелях — еще толпа, а не боевая единица! И в жизни оставшийся лейтенантом человек важнее растерявшихся полковников...

В начале повести колонну кремлевских курсантов вел под Клин навстречу врагу капитан Рюмин. Этот щеголеватый офицер шел, помахивая ивовым прутиком, который все называют «стеком». Английский «стек», надо сказать созвучный в глазах взводного Алексея Ястребова и тугим кожаным перчаткам, и ледяной надменности его кумира, доминирует в тексте. А противостоит ему народное слово «репица», невзначай вырвавшееся из уст пожилого пехотинца, уже побывавшего в боях с танками. Он учит курсантов бою с танками. «Ведь танку в лоб не проймешь такой поллитрой! — говорит он курсантам. — Тут надо ждать, покуда она репицу свою подставит тебе». Что за редкое слово?

Где его отыскал писатель? В словаре С.И. Ожегова оно истолковано так: «Репица. — У позвоночных животных: выступающая у хвоста конечная часть позвоночника».

Пролог повести — это еще апофеоз нерассуждающей отваги, торжество корпоративного офицерского аристократизма: «Учебная рота кремлевских курсантов шла на фронт...» Эти двести сорок курсантов кажутся целиком скопированными с того же капитана Рюмина. Поражает почти графическая четкость в обрисовке монолитной колонны, ее вызывающе-игрового аристократизма, презрения к гибельным обстоятельствам. Однако рота воюет пока лишь тем, что гордо не обращает внимания ни на что: «Рота рассыпалась и падала по команде капитана — четкой и торжественно напряженной, как на параде».

Рюмин с его надменной улыбкой, фуражкой, сдвинутой на висок, отчасти уже несет в себе обреченность (и это при его кожаных перчатках, почти презрении к смерти). Он оледенел, застыл. Вся колонна, что ложится на землю, а после обстрела «юнкерсов» кричит «по-мальчишески звонко и почти радостно», этого чувства обреченности не знает. Они хотят победить, а не блистательно умереть на последнем параде.

В повести два центральных события — ночная атака курсантов на село, разгром фашистов и трагическое окружение их в лесу, гибель, отчаяние Рюмина, приведшее его к самоубийству. К войне народной, длительной, суровой он был не готов: у нее другие правила, она требует иных расчетов, иной агитработы. Алексей Ястребов видит, как буквально на глазах стареет Рюмин, теряется. Он пробует спасти его:

«Ничего, товарищ капитан! Мы их, гадов, всех потом, как вчера ночью! Мы их... Пускай только... Они еще не так заблюют!.. У нас еще Урал и Сибирь есть, забыли, что ли! Ничего!»

Ничего не помогло: Рюмин застрелился, оставшись духовно в рамках предвоенных представлений о войне. Алексей Ястребов вспомнил урок солдата о приемах боя с танками. Развязка всех этих конфликтных узелков — в последнем сражении Алексея с неожиданно появившимся немецким танком уже после самоубийства Рюмина. Характерно, что окопом Алексею, из которого он бросил бутылку (и бросил не в лоб, а в «репицу»!), послужила полуприсыпанная могила недавнего командира. Началась и для него война, похожая на смертный бой, на суровый ратный труд, без ритуалов и обрядов парадного величия.

Позднее — вслед за Ю. Бондаревым, К. Воробьевым, Г. Баклановым — новый тип «окопного реализма», серию боев в предельно критической ситуации без предрешенной победы, укрепят и пополнят **А. Ананьев** (1925–2001) с романом «Танки идут ромбом» (1963), **В. Курочкин** (1925–

1976), создатель повести «На войне как на войне» (1965) с народным характером младшего лейтенанта Сани Малешкина, командира самоходки.

Ленинградец Виктор Курочкин, командир самоходной артустановки во время войны, необычайно тонко сочетает комические приключения Малешкина и его экипажа (они даже бросили свою машину, протаранив хату, не выключив мотора) и подвиг, как бы случайный. Герой гибнет от осколка, перерезавшего ему горло: «Саня задергался, захрипел и открыл глаза. А закрыть их уже не хватило жизни».

Фронтовые страницы современной прозы позднее были дополнены **Вяч. Кондратьевым** (1920–1993), написавшим повесть «Сашка» (1979), первую в его «ржевском цикле» (т.е. о мучительных боях подо Ржевом); **Б.Л. Васильевым** (р. 1924), прославившимся повестью «А зори здесь тихие...» (1969) и одноименным фильмом С.И. Ростоцкого (1972). Совершенно особыми страницами военной прозы – уже не лейтенантской, не окопной – станут в 70–80-е годы произведения **Е.И. Носова** (1925–2002) «Усвятские шлемоносцы» (1977) и **В.П. Астафьева** (1924–2001) «Пастух и пастушка» (1967; оконч. ред. 1989) и «Прокляты и убиты» (1992–1994). О них речь пойдет дальше.

Новый образ русской деревни и крестьянской души

Вероятно, впервые в истории русской советской прозы именно жанр делового очерка, или лирического дневника, стал истоком течения, имевшего огромный обновляющий смысл.

> ***Очерк*** (проблемный, путевой, портретный) – это жанр прозы, средний между исследованием и рассказом, как правило, бессюжетный, нравоописательный, с огромной «организующей», т.е. объясняющей, ролью автора. Владимир Даль, составитель известного «Толкового словаря живого великорусского языка», дал такое определение этого жанра: «Очеркивать – обводить, обозначать чертами, обрисовать, сделать очерк, ограничить линиями, чертами... Очерк – рисунок без теней... письменное краткое... описание чего-либо в кратких чертах».

В.В. Овечкин (1905–1968) пробудил «память» жанра очерка, его волю к исследованию, анализу, его предельное уважение к фактам. Вслед за его «Районными буднями» (1952–1956) возникло множество очерковых произведений – скажем, «Из записок агронома» (1953) **Г.Н. Троепольского** (1905–1995), «Очерки и рассказы» (1955)

С.П. Залыгина (1913–2000) и др. Все это была нравоописательная литература, в которой герои важны были как представители среды, носители определенных нравов. Сюжеты в этих очерках, или полуновеллах, были не развиты, а сцены и эпизоды соединялись в композиционное целое за счет авторского вмешательства (или через подставного рассказчика). Может быть, эти же очерки заставили писателя-очеркиста **Бориса Можаева** (1932–1996), выросшего в рязанской деревне, после социально-сатирической повести 1966 года «Живой» (в журнальном варианте – «Из жизни Федора Кузькина») написать роман о событиях коллективизации «Мужики и бабы» (1976–1986). Для Можаева, как, впрочем, и для В. Белова в романе «Кануны» (1972–1984), и для архангелогородца Ф. Абрамова, коллективизация – это распад сельской общины, «лада» (т.е. гармонии взаимоотношений мужика с землей и людьми, с прошлым): «...на огромном кострище корчилась и распадалась вековечная русская община».

«Владимирские проселки» (1957) и «Капля росы» (1960) **В.А. Солоухина** (1924–1997), «Северный дневник» (1973) **Ю.П. Казакова** (1927–1982) – это уже «свободные повествования», переходные явления между очерком и лирической повестью.

Время выделило из этой путевой, в меру беллетризованной, проблемной прозы, стремившейся не разоблачать пресловутую «собственническую душу» крестьянина, а раскрывать его таланты труженика, его знание земли, произведение Юрия Казакова «Северный дневник» и его рассказ «Долгие крики».

Задумайтесь на миг: не вспомнила ли русская литература в лице вольного путешественника по проселкам (у В. Солоухина, В. Лихоносова), в фигуре охотника (у Ю. Казакова, а затем у Ф. Абрамова (в повести «Деревянные кони»), в образе вечного зоркого «рыболова» (у В. Астафьева и др.) об эпохе И.С. Тургенева, герое-повествователе в «Записках охотника»? Официозная критика тех лет твердила, что «жизнь надо показывать в ее революционном развитии», смотреть на все с высоких, передовых позиций, а тут вдруг возникла, как у Тургенева, собирательная фигура правдоискателя – фигура охотника, скитальца-моралиста по деревенской Руси с острым слухом, волей к анализу фактов под необычным углом зрения, со свободой мысли. Охотник чаще всего выходец из деревни. Он движется сразу – и в глубины деревенской, исконной России, нередко на забытую Родину, как в рассказе В. Белова «За тремя волоками», и в глубины собственной души. Эти «два путешествия» наглядно исследованы Юрием Казаковым и Федором Абрамовым.

Вехи самопознания в рассказе Юрия Казакова «Долгие крики» (1973). Юрий Казаков, москвич, выросший на Арбате, окончивший Музыкальное училище им. Гнесиных, неожиданно после успешного творческого дебюта решил поехать на русский Север, пожить «в местах исконных русских поселений, в местах, где жизнь идет не на скорую руку, а постоянная, столетняя». В первых очерках «Северного дневника» он еще очень далек от этой северной земли. Правда, душа его буквально содрогается, замирает от ужаса во время охоты (с катера) на морских зверей — белух.

Этих зверей загоняют с помощью катера в ловушку, в зону отстрела. Поморы радуются успеху, а герой-повествователь в очерке «Белуха» боится близкого уже побоища, жаждет спасения белух. Он молит о неудаче всей охоты в чисто хозяйственном плане, видя выигрыш для всех — и потомков! — в ином, более высоком, экологическом, нравственном плане:

«Но, разглядев белух, я вдруг остыл и положил винтовку и стал молиться. Господи, думал я, отвернули бы они в море! Испортились бы наши моторы! И что стоит *этим прекрасным существам*, даже войдя в загон, перевалить через верхний ряд сетей, через поплавки, и уйти дальше, и продолжать *свою непостижимую, неподвластную человеку жизнь!*» (выделено мной. — *В. Ч.*).

В других случаях писатель совершенно не «слушает» отчеты своих героев об уловах, отстрелах, о перевыполненных планах, но зато прекрасно слышит любое колоритное слово. Как прекрасны все пояснения рыбаков, касающиеся возраста тюленей:

«Первый тюлень, который родился, дите, на ладошке поместится, — это тебе *зеленец*... А потом он белеет, шкурка-то белеет, и называется тогда *белек*...

Потом пятнышки идут по ней, по тюлешке-ти, и это у нас *серка, серочка*...

А на другой год, тюлень-ти, большой — большо-о-ой... И называется *серун*... А на третий год самый настоящий *лысун*. Понял ты? Не серун — лысу-ун! Лысун, а самка — *утельга*».

Открытие забытого сказа Ю. Казаковым-новеллистом имело огромное значение не для одной деревенской прозы.

Рассказ «Долгие крики» — это органическая часть полуочеркового «Северного дневника» и одновременно высшая точка исповедально-лирической прозы, предвещавшая нравственную проповедь «Прощания с Матёрой» (1976) В. Распутина.

Это увлекательный рассказ о приготовлениях к охоте, о поездке на Север, в заветный уголок для глухариной охоты, и о финальном решении героя не стрелять в царственных, древних птиц.



Ю.П. Казаков. *Фотография А. Лесса*

Он начинается с воспоминаний о детских мечтах, о романтических грезах, желании стать охотником, т.е. настоящим мужчиной:

«Сколько раз я читал, как кого-нибудь еще в детстве или в ранней юности взяли на охоту — отец или дядя или деревенский старик...»

На заветный северный остров в тайге (место охоты) герою рассказа трудно добраться: надо для начала разбудить протяжными криками старика-перевозчика. Водное пространство, топкое болото, отделяющие заветный мир от повседневного, — это в известном смысле символическая преграда, имеющая свое назначение, сюжетное и психологическое. На пути к своему высшему «я» герой ищет подобные преграды.

«Долгие крики» — это, в сущности, не только заповедный остров где-то на Севере, куда ведет через гибельное болото узкая тропа, где живет одинокий старик-перевозчик (ему-то и надо «долго кричать», чтобы он перевез паломников-охотников на остров). «Долгие крики» — сложная метафора, обозначающая паломничество, самоочищение в пути к святыне, к исконной глубине, протест против суетных, грешных «коротких криков». Эта метафора носит этический характер.

Символы вообще живут до тех пор, пока они не навязчивы. Именно таковы все символы в «Долгих криках». В кульминационной сцене рассказа — ночном шествии героев к месту охоты (и к монастырю с обросшими мхом плитами на могилах) — много и естественного и символического. Символична предельно узкая, прерывистая полузатопленная тропа («узость праведного пути»), условны и опорные палки, которые

велел взять паломникам проводник (можно увидеть в них посохи странников, пилигримов). Все вдруг оказались предельно одиноки:

«В десять часов стало темнеть, короткая наша цепочка растянулась, проводник, шедший впереди, исчез, товарищ мой, который шел за мной, тоже исчез. Каждый оказался одинок в этих сумерках, в мертвой тишине, доски колыхались под ногами... и все чаще среди красноватой торфяной жижи попадались окна мертвой воды. Они казались черными на фоне восточной сумрачной стороны и свинцово поблескивали...»

Как мимолетное, но крайне важное воспоминание о былом пути в жизни, ориентированной на культуру, с опорой на ее образы, мелькает обрывок из великой «Божественной комедии» Данте, образ хаотичного леса как главной среды жизни, подчеркивающей трагическую тему одиночества, мук самопознания и выбора:

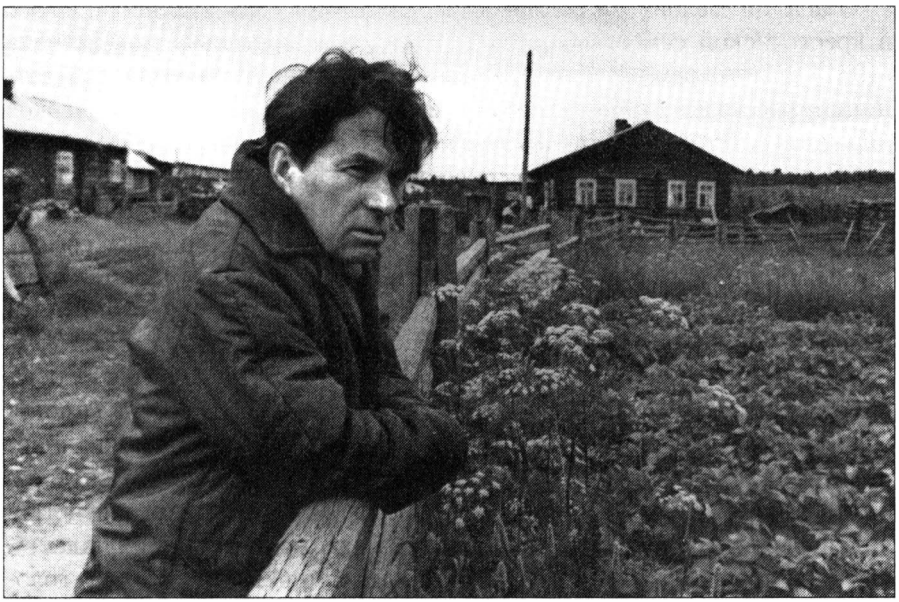
Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу...
(*Перевод М. Лозинского*)

Сразу после завершения «узкого пути», движения в бесконечность следует финал, вернее, финал-кульминация: на рассвете должна начаться охота, в лучах рассвета вот-вот полетят глухари. Долго подготавливаемой «охоты» в «Долгих криках», увы, не произошло.

В финале выяснилось, что герой-паломник, прошедший сквозь чистилище, побывавший на кладбище забытого монастыря, — это уже совершенно иной человек. Он едва ли будет стрелять, он отверг охоту как разрешенный цивилизацией вид убийства. Рассвет начался не на глухариной поляне, а в его душе:

«Неужели, думал я, сейчас все произойдет, и я услышу и увижу то, о чем с таким упоением читал в зимние, голодные, военные вечера? Неужели сейчас он (глухарь. — *В. Ч.*) цокнет, как ногтем по табакерке, вслушается, снова цокнет, потом еще и еще, чаще и чаще, и засвиристит, заскиркает, тряся своей бородой, а я, спотыкаясь о коряги, стану скакать на это скирканье? Неужели бывает, что когда долго кричишь, тебя кто-то и услышит — человек ли, судьба ли?..»

Позднее будут много говорить о постепенной «христианизации» новеллы и повести на «крестьянскую тему», о ее сентиментально-романтической тенденции. Масштаб новаторства Ю. Казакова определяется тем, что охота как *вид злой праздности* посрамлена нравственным преображением героя. Герой-охотник, т.е. легкомысленный мечтатель, искатель острых ощущений, игры уступает место своего рода новой лич-



Ф.А. Абрамов. *1960-е гг.*

ности, напряженная духовная жизнь которой переместилась в иную систему ценностей и нравственных начал.

Следует заметить, что мотив несостоявшейся охоты, отказа от чисто игровой деятельности после нравственного потрясения, прозвучал и в повести «Деревянные кони» (1977) **Федора Абрамова (1920–1983).** «После отъезда Милентьевны я не прожил в Пыжме и трех дней, потому что все мне вдруг опостылело, все представилось *какой-то игрой, а не настоящей жизнью*: и *мои охотничьи шатания по лесу*, и рыбалка, и даже мои волхвования над крестьянской стариной» (выделено мной. — *В. Ч.*). Творчество Федора Абрамова — начиная с очерка «Вокруг да около» (1963) и кончая известной тетралогией, серией эпических романов о семье Пряслиных («Братья и сестры», «Две зимы и три лета», «Пути-перепутья», «Дом») — неотделимо от глубочайшей нравственно-философской эволюции А. Т. Твардовского в 60-е годы, переоценки им, другом Ф. Абрамова, событий коллективизации, судеб деревни.

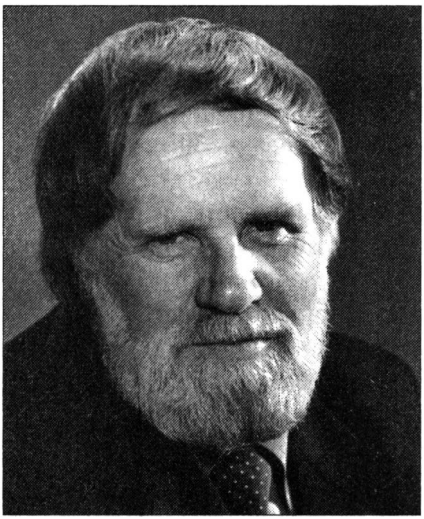
Повесть «Привычное дело» (1966) В. Белова: глубина и цельность нравственного мира человека от земли. «Привычное дело» Василия Ивановича Белова (р. 1932) — это поэтизация избы, народного уклада, традиций крестьянской культуры.

Василий Белов — выходец из вологодского села Тимониха, вырос в крестьянской семье. Сборник его стихов «Деревенька моя лесная» (1961) заметил земляк поэт А. Яшин. В дальнейшем он создаст «Плотницкие рассказы» (1968), «Бухтины вологодские» (1969), книгу очерков народной эстетики «Лад» (1979—1981), роман «Все впереди» (1985).

Повесть «Привычное дело» невелика по объему, весьма проста и однородна по составу героев — это многодетная семья крестьянина Ивана Африкановича Дрынова и его жены — доярки Катерины, их соседи, друзья. В персонажный ряд в качестве равноправных членов семьи сельского сообщества включены и корова-кормилица Рогуля, и лошадь Пармен. Вещи, окружающие Ивана Африкановича — колодец, баня, родник, наконец, заветный бор, — тоже члены его семьи. «Событий бытия» (*М. Бахтин*) в повести немного: труд Катерины (иногда сразу же после родов, что ее и погубило), поездка Ивана Африкановича в город, «на чужбину», с мешком лука, ради спасения семьи, заработка, забавные приключения его после застолья. До Белова не встречался, вероятно, писатель, рисующий такую стыдливую в проявлении высоких чувств семейную пару. «Нипошто пришел, нипошто», — говорит, например, на своем говоре Катерина, когда Иван Африканович прибежал в роддом. Но она любит мужа и готова ради таких мгновений к напряженному труду во имя своего дома, бесконечно растущей семьи. И пожалуй, не было в русской прозе столь глубокого горя (после похорон Аксиньи в «Тихом Доне» М.А. Шолохова) до финальной сцены «Привычного дела», когда Иван Африканович, пережив и похороны жены, свое сиротство и блуждания в знакомом лесу, раздав часть детей по приютам, к родне, горюет в сороковой день на могиле жены:

«...Я ведь дурак был, худо я тебя берег, знаешь сама... Вот один теперь... Как по огню ступаю, по тебе хожу, прости... Худо мне без тебя, вздоху нет, Катя. Уж так худо, думал, за тобой следом... А вот оклемался... А твой голос помню. И всю тебя, Катерина, так помню, что... Да. Ты, значит, за ребят не думай ничего. Поднимутся. Вот уж самый младший, Ванюшка-то, слова говорит... такой парень толковый и глазами весь в тебя. Я уж... да. Это, буду к тебе ходить-то, а ты меня и жди иногда... Катя... Ты, Катя, где есть-то? Милая, светлая моя, мне-то... Мне-то чего... Ну... теперече... вон рябины тебе принес... Катя, голубушка...»

Отметим, чуть забегая вперед, что в этом фрагменте сказа с типично крестьянскими повторами («худо мне», «худо» вместо «плохо», «больно»), с языческим ощущением неразделимости бытия, стиранием границ между жизнью и смертью («посмертием»), с редкими вкраплениями патетики («милая, светлая моя») ощутим редкий слух Василия Белова на народную речь, очевидно искусство вживания



В.И. Белов. *Фотография Н. Кочнева*

в народный характер, в память слова. Это искусство раскроется и в его «Плотницких рассказах», в «Бухтинах вологодских», в большом романе о коллективизации «Кануны» (1972–1976).

Что священно, вечно, бесценно для Ивана Африкановича, для Катерины? Им дороже всего их изба, их дом. Он совсем не богатый, во всем обычный — с передним углом, с самоваром, печью, с жердью, привинченной к потолку люлькой («очепом») для покачивания колыбели очередного младенца. «Очеп» — своего рода ось всего деревенского, изолированного мира!

Иван Африканович в повести ни разу не высказывает патетических восторгов перед очагом, семьей. Ему это тоже «нипошто». Все, что окружает его, — и поля, и речка, и дорога в райцентр, где он, получая товар для магазина, сталкивается с опасными для него абстрактными понятиями «квитанция», «чек», «растрата» и т.п. — для него священные, но одновременно и будничные явления и вещи. Он захвачен ритмом труда и дней. Но пока есть этот дом, есть семья — от древней бабки Евстальи до шестимесячного младенца, есть двор с колодцем — еще многое терпимо. К тому же в Иване Африкановиче есть замечательная черта: он понимает, что выжить можно только вместе со всем народом, а не одному. Именно народ создает целую систему не просто выживания, а цветущей, радостной, упорядоченной жизни. Позднее писатель назовет эту систему правил, норм труда, быта, взаимоотношений с землей, жизнь в согласии с природным календарем «Ладом».

Ярким явлением в литературе данного направления стала проза В.Г. Распутина (повести **«Прощание с Матёрой»**, 1976; **«Живи и помни»**, 1975 и др.) и В.П. Астафьева (цикл новелл **«Царь-рыба»**, 1976; повесть **«Печальный детектив»**, 1986 и др.). Их творчеству посвящены специальные разделы учебника.

Театр Вампилова: мучительные поиски спасительных нравственных ориентиров. Драматург-новатор, иркутянин **Александр Валентинович Вампилов (1937—1972)** трагически погиб на Байкале. Жизнь его оборвалась на самом взлете: лодка, на которой он плыл по Байкалу, наткнулась на топляк и перевернулась. Друг Вампилова уцепился за днище, надеясь, что лодку заметят скорее, чем его, а Вампилов поплыл к берегу. И доплыл, почувствовал дно под ногами, но уже не выдержало — холодна байкальская вода! — сердце.

Александр Вампилов написал не так уж много пьес, они далеко не равнозначны, но тем не менее он создал свой *театр*. Он развивался на основе сложной гуманистической мысли: как найти в будничной, остановившейся жизни (реально в годы застоя!), среди растущего отчуждения людей друг от друга такие нравственные ориентиры, которые станут лекарством от безнадежности, безверия, нравственного равнодушия?

Весьма характерные строки популярной песни 60—70-х годов говорили о трудном выборе молодых героев, об их растерянности перед произволом, расчетливостью, карьеризмом:

А я еду, а я еду за туманом,
За мечтами и за запахом тайги.

В 1979 году в дискуссии о так называемой «деревенской прозе» — а это была очень активная «ветвь» литературы! — зазвучала одна тревожная мысль: почему все чаще положительный герой, нравственный образец «попадает в страдательное положение»? «В поисках страдающей фигуры писателям приходится уходить все дальше от главных магистралей действительности, куда-нибудь на обреченный остров, в тайгу, в тундру, на лесной кордон. То есть, образно говоря, смотреть не вперед, а назад или вбок».

Действительно, и старухи-праведницы В. Распутина, и спасающий в тайге другую душу герой В. Астафьева в «Царь-рыбе», и даже гибнущие в тайге изыскатели дорог в повести В. Чивилихина «Серебряные рельсы», многочисленные «люди в кирзовых сапогах», т.е. геологи, строители дорог, того же БАМа (в романе О. Куваева «Территория» и др.) — все это страдающие герои, ищущие себя в какой-то исключительной опасности, в кризисной ситуации. Они действительно «едут

за туманом», но... уезжают и от социальной действительности, от городской среды.

Александр Вампилов, коренной сибиряк, стоял, видимо, перед этой проблемой «страдающего» или уже «поверженного» героя, сдавшегося пошлости, расчеловечивающей среде, в труднейшем раздумье.

Драматургические решения Александра Вампилова, сочетающие гротеск, лирическую дерзость, эксцентрику, доныне поражают психологической точностью. С этой точки зрения — оправданности невероятного — их и следует рассматривать.

Задумайтесь над ключевой ситуацией в пьесе **«Старший сын»** (1968), которую в 1972 году поставили 44 театра. Двое друзей, студент Бусыгин и его циничный дружок Сильва, начинают свою беседу о человечности, о взаимопомощи на ветру, в нарастающей тьме, под чужими окнами и плотно закрытыми дверьми. Начинают с ноты недоверия ко всем и всему: «Кто ты такой, какое им до тебя дело? У людей толстая кожа, и пробить ее не так-то просто». Бездумно, озорно войдя (вторглись!) в одну из дверей, объявив Бусыгина старшим сыном главы семьи (это сделал пустоватый, поверхностный Сильва), они заставили ошеломленного юношу Васеньку, младшего сына хозяина, незадачливого музыканта Сарафанова, изумленно произнести великое слово «брат»... И пусть на первых порах самозванец Бусыгин еще смеется над этой растерянностью, над добротой всей семьи, повторяет, как артист, дежурный текст роли: «Что нам надо? Доверия. Человек человеку брат, надеюсь, ты об этом слышал... Брат, страждущий, голодный, холодный стоит у порога, а он даже не предложит ему присесть...» Он вообще предполагал, что его попросту выгонят. Бусыгин уговаривает, укоряет Васеньку, высокое понятие «брат» превращает в разменную монету чудачества, озорства.

Но постепенно к нему приходит догадка: почему этому озорству вдруг поверили? Нет, не для всех еще дешев человек, особенно родной, блудный сын. Комедийное, да еще авантюрное начало стало для всей семьи Сарафановых, распадающейся, переживающей множество невзгод, первым актом возрождения, преображения.

Молодой драматург совершил радикальнейший прорыв к тем великим нравственным ценностям, которые часто погребены под житейским мусором, заболтаны, искривлены.

Пьесы Вампилова парадоксально сочетали трагический гротеск и водевильность, естественность и неведомые, якобы невозможные ранее для героев психологические изменения; все становилось возможным для выбитых из колеи, потрясенных сознаний. А. Вампилов искал маргинальные характеры, относимые какой-то роковой силой на обочину жизни.

«Маргинальный» — не значит «плохой», «преступный», это растерявшийся, наивный, не умеющий часто жить по волчьим законам. А. Вампилов искал и находил даже целые маргинальные семьи, слои общества.

Что же происходит в дальнейшем с парочкой озорников, Бусыгиным и Сильвой, со всей семьей Сарафановых? По мере того как самозванцы вживаются в быт этой семьи, происходит постепенное потускнение весельчака Сильвы, который так и остался забавником, мелким трюкачом, почти не расслышавшим слова «брат», и наоборот — резкое выдвижение вперед фигуры Бусыгина. Он глубоко оценил эту странную, внешне обычную семью, ее ожидания, которые он... как бы исполнил! Жизнь — не поприще для затяжного озорства, игры в духе модных в те годы обладателей «звездных билетов» (была в те годы популярна повесть В. Аксенова «Звездный билет», — в ней господствовал только тип Сильвы, вечного весельчака и циника).

В других художественных мирах эта недобрая эксцентричная шутка осталась бы в рамках эпизода, анекдота: никто не стал бы такой неразумной игре двух молодых шалопаев подыгрывать! Здесь же в ответ на это явное надувательство, ложь, почти аферизм, Сарафанов восклицает: «Сын, сынок!» И юный самозванец, невзначай прикоснувшийся к какой-то ране, драме, переживает потрясение. Разыгрывание, стихия озорных выходок перерастает в *психологическую драму*. Ложное обретение родных становится истинным. Весь мир Вампилова так пропитан фантасмагориями, эксцентрикой, что в парадоксальную выходку обитатели случайной квартиры поверили, убедили затем самих выдумщиков в правде этого мнимого сыновства, заставили их же повести себя сообразно фантастической логике.

Сочетающей нежную мечтательность и грубый опыт жизни, отверженность от мечты, истины, была, конечно, пьеса **«Утиная охота»** (1970). В сознании ее главного героя Виктора Зилова смешалось множество событий — и смерть отца, и измена жены, и неприятности по работе, и обманы со стороны друзей.

В связи с этой редкой «многосоставностью», текучестью характера Зилова он оценивается и как выродившийся безвольный бунтарь против всеобщего притворства, и как отчаянная, забубенная голова, способная все вокруг себя осквернить. Он не дорожит доверием еще не знающей его Ирины. Его упрекали и в маниакальной страсти к злым забавам, превращению жизни в жесточайший театр. Впрочем, и с ним «друзья» поступают так же. Поистине с вызывающей и устрашающей насмешки начинается эта пьеса. «Незабвенному безвременно сгоревшему на работе Зилову Виктору Александровичу от безутешных друзей», — венок с такой «шутливой» надписью посылают Зилову «дру-

зья». В финале Зилов припомнит эту шутку, устроив «друзьям» скандал в кафе, сцену разоблачений.

Во время застолья по поводу своего новоселья он сразу же приглашает всех пить, не разводить «душевности»:

«З и л о в. Итак, друзья... (*Взял в руки рюмку.*) Поехали?

С а я п и н. Понеслись.

В а л е р и я. Стойте! «Понеслись», «поехали»! Что вы, в пивной, что ли. Здесь новоселье, по-моему.

З и л о в. Так, а что ты предлагаешь?

В а л е р и я. Ну есть же какие-то традиции, обычаи... Кто-нибудь знает, наверное... (*Молчание.*)»

Кто-нибудь, может, уже и не помнит ничего, но все «знает» и помнит, конечно, прежде всего Зилов. Это знание обычаев, традиций — и это один из парадоксов характера! — выявляется в той ярости, жестокости, с которой он все святое, явно завещанное топчет, оскорбляет. В. Шукшин оценивал характер Зилова, смелое открытие Вампилова, так: «Кто такой Зилов у Вампилова? Демагог чувств. Грозится покончить с собой — и остается жить. Да еще упрекает... Страшный человек: все может повернуть так, как захочет — так и эдак». Даже телеграмма отца о приближающейся смерти ему смешна: «...полежит, полежит, — потом, глядишь, поднялся, — жив, здоров и водочку принимает».

История одаренной, но уже почти опустошенной души, лишь имитирующей волю к жизни, не способной отличить, как в случае с новой знакомой Ириной, «влюбился он или издевается», — развернуто изложена в «Утиной охоте» интереснейшим языком. Конфликты, осложнения, удары судьбы, саморазоблачения буквально настигают Зилова, создают во всей пьесе невиданное напряжение. Вокруг Зилова возникает ореол и бунтаря, и страдальца, и жертвы среды. Но это обманчивое впечатление.

В итоге и охота, и природа, и тишина оказываются абстракциями. Зилов вдохновенно сочиняет некий идеальный мир, другой берег («Я повезу тебя на тот берег, ты хочешь... мы поплывем, как во сне, неизвестно куда. А когда поднимается солнце? О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви...»). Но герой уже ограблен, осквернен всей суетой, пошлостью быта, его обещания — лишь исповедь, отчаянная попытка устоять среди «приличной» банды пошлых друзей, угроз символического Официанта: этот страшный, загадочный, деловитый персонаж возвещает, что близко уже время расчеловеченных «крутых» убийц, «братков».

Отчасти Зилов похож на Егора Прокудина в «Калине красной» В. Шукшина: один рвется из пут среды в царство утиной охоты, тишину таежной реки, другой — в чистоту дома Байкаловых.



А.В. Вампилов



В.С. Розов

Многомерное восприятие человека вне рамок схемы «положительный — отрицательный герой» не без воздействия А.Н. Арбузова будет органически усвоено и развито в драматургии 50—70-х годов: в пьесах **Леонида Зорина** (р. 1924) «Друзья и годы» (1961), «Варшавская мелодия» (1966), «Царская охота» (1974), в таких пьесах **Виктора Розова** (1913—2004), как «В добрый час!» (1953), «В поисках радости» (1956), «Вечно живые» (1956). Критик Е.А. Стрельцова справедливо заметила, что не одни участники драмы «Вечно живые» (киноверсия М. Калатозова «Летят журавли») остаются в памяти вечно живыми: «бессмертными оказываются сами понятия «честь», «достоинство», «долг», «порядочность». Память о жизни, отданной за эти понятия, освещает максимализм бунтов «розовских мальчиков». Следует сказать, что актеры Алексей Баталов и Татьяна Самойлова сделали эти высокие понятия предельно очеловеченными.

«Городская проза»

В разные годы эту весьма сложную иронически-философскую прозу называли то «городской», то «интеллектуальной», даже «философской», но суть ее, обращенной всецело к личности, к памяти, мукам повседневных нравственных отношений в общественной среде, эти определения раскрывают слабо.

«Городская проза» — это не только тематическое единство группы произведений (если бы все дело было в теме, то в ее состав следовало бы

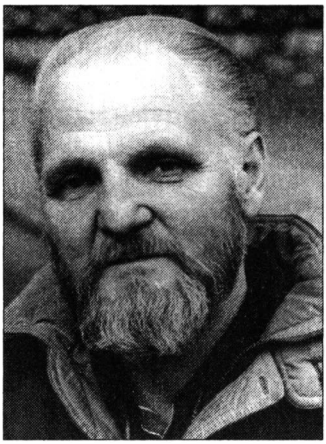
включать и былой «производственный роман»), не перенос действия из пейзажной среды, из циклического природного времени. Все дело — в точке зрения, в особенностях конфликтов, сжатых, сконцентрированных на тесном и преимущественно духовно-психологическом пространстве. Современный город — сосредоточение глубоких драм, преступлений, обманов, бытовых историй, обостренных исканий, «трений» между людьми, группами, часто не врачуемых природой, дорогой, одиночеством. Самый городской писатель в этом плане — Федор Достоевский.

Термин «городская проза» (или «интеллектуальная») в достаточной мере условен. И все же его можно употреблять в том смысле, в каком писал о городе, о грандиозном воплощении истории, не менее природном в XX веке, чем были усадьба или изба, Борис Пастернак:

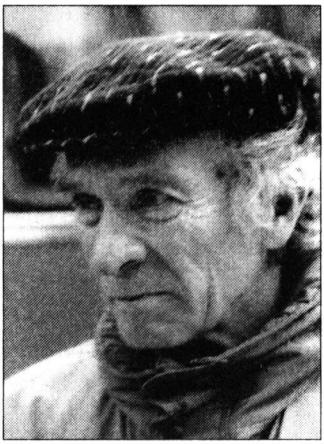
Он создал тысячи диковин
И может не бояться стуж.
Он с ног до головы духовен
Мильоном в нем живущих душ.
(Выделено мной. — *В.Ч.*)
(«Город»)

Эта проза — предельно философична. Она исследует мир через призму культуры, философии, религии. В этом смысле она «интеллектуальна». Для этой прозы течение времени — это движение духа, драмы идей, многоголосие индивидуальных сознаний. А каждое сознание — это «сокращенная Вселенная». В известном смысле «интеллектуальная проза» 50–80-х годов продолжает и традиции М.А. Булгакова, оценивавшего мир в «Мастере и Маргарите» сквозь призму великого мифа о Христе, и Л.М. Леонова, автора «Русского леса», и, безусловно, философской прозы, дневников М.М. Пришвина, романа «Жизнь Арсеньева» И.А. Бунина и «Жизнь Клима Самгина» М. Горького. Из представителей русской эмиграции можно назвать Владимира Набокова с его культом художественной формы.

Показателем наивысших достижений «городской» прозы, ее движения идей и форм, ломки привычных форм повествования стали так называемые семейно-бытовые повести **Юрия Трифонова** на московском материале — «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971) и его же роман «Дом на набережной» (1976), повесть **Ю.О. Домбровского** (1909–1978) «Хранитель древностей» (1964), имеющая скрытое до 1978 года продолжение в виде его романа-завещания «Факультет ненужных вещей» (1978). Весьма популярны были в 60–80-е годы повести **Владимира Маканина** «Предтеча» (1982), «Где сходилось небо с холмами» (1984), роман **Андрея Битова** «Пуш-



В.Н. Крупин



В.И. Лихоносов

кинский дом» (1971), повести краснодарца **Виктора Лихоносова** (р. 1936) «Брянские» (1963), «Люблю тебя светло» (1969), повесть **Владимира Крупина** «Живая вода» (1980).

Юрий Валентинович Трифонов (1925—1981) родился в Москве, в семье профессионального революционера, долгое время принадлежавшего к правящей элите. Он жил в известном Доме Правительства на Берсеневской набережной, с удобствами, которых нигде в Москве не было (со своим закрытым «распределителем» продуктов). Обитатели этого дома против таких подарков судьбы никогда не возражали. И даже перегибы коллективизации, задевшие многие тысячи крестьян, они встречали без протеста. Но в 1937 году отца Трифонова арестовали как оппозиционера, все льготы, подарки судьбы перешли к новому типу номенклатурщиков, к их семьям, более вульгарным и примитивным.

Вначале будущий писатель учился в Литературном институте (у К.Г. Паустовского, К.А. Федина), опубликовал повесть **«Студенты»** (1950), вполне конъюнктурную (в ней разоблачаются профессора-космополиты), написал роман **«Утоление жажды»** (1963) и повесть **«Отблеск костра»** (1965), в которой уже прикоснулся к революционной биографии отца (позже проблема героики и приспособленчества, ответственности личности перед историей получит свое развитие в романе **«Старик»**, 1978).

На первый взгляд в трех московских повестях писателя и в романе **«Дом на набережной»** (1976) господствует стихия быта. Но какой смысл

вкладывается писателем в понятие «быт», т.е. житейские хлопоты, улучшение квартирной ситуации, захват дач, разводы, устройство детей?

«...Ах, Боже мой, не надо искать сложных причин! Все натянулось и треснуло от того, что напрягся быт. Современный брак — нежнейшая организация. Идея легкой разлуки — попробовать все сначала, пока еще не поздно, — постоянно витает в воздухе, как давняя мечта совершить, например, кругосветное путешествие».

Во всех «московских» повестях Юрия Трифонова — и тем более в романах «Дом на набережной» и «Старик» — быт наполнен мелочами, над которыми сами герои, правда, свободно иронизируют. Иронизируют, спасаясь от давления пошлости, но в то же время прекрасно понимают, что все мелочи, все мгновения образуют не «кусок жизни», а феномен жизни, феномен времени, т.е. нечто неразложимое, бесценное.

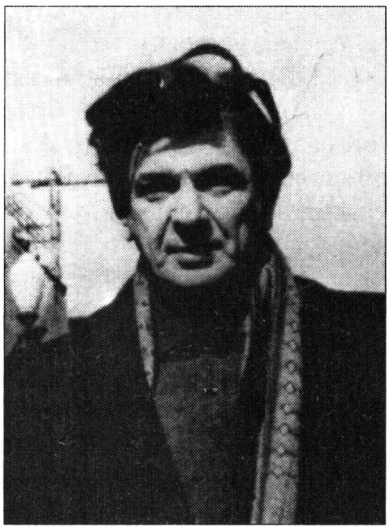
В повести **«Обмен»** (1969) главный герой, молодой ученый Виктор Дмитриев, по настоянию расторопной жены Лены (и ее родичей Лукьяновых) решил съехаться с уже смертельно больной матерью, т.е. свершить двойной обмен, взойти «в квартирном вопросе» на более престижный уровень. Метания героя по Москве, влияние на героя Лены, пленницы вещей, остальных Лукьяновых, поездки его на дачу в кооператив «Красный партизан», где некогда в 30-е годы жили одаренный льготами отец и его братья, люди элиты с революционными биографиями, люди из «дома на набережной», — и маячащий на горизонте обмен был триумфально свершен. Это почти возвращение в Кремль! Для Лены, которая «вгрызалась в свои желания, как бульдог», и меняться не нужно было ни в чем. Она вся пленена вещами, комфортом, привыкла отпихивать других в очередях, усмирять гордую свекровь, не желающую «олукьяниваться».

Но и сам Дмитриев — давно уже опустился. «Обмен» в нем свершен был гораздо раньше. Больная Ксения Федоровна, мать героя, хранительница какой-то нравственной высоты, особого, скажем так, «революционного аристократизма», помнящая о льготах и власти до падения мужа, говорит сыну о его снижении, «олукьянивании», вообще об измельчании, покорности духу вещизма:

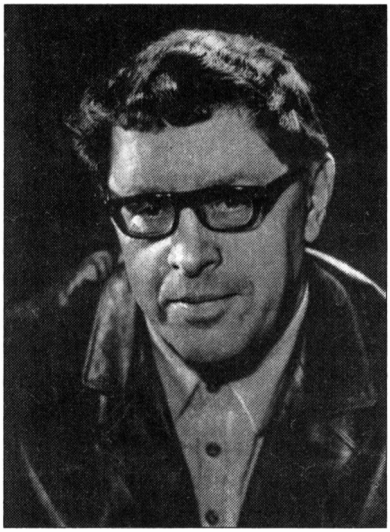
«— Ты уже обменялся, Витя. Обмен произошел... — Вновь наступило молчание. С закрытыми глазами она шептала невнятицу:

— Это было очень давно. И бывает всегда, каждый день, так что ты не удивляйся, Витя. И не сердись. Просто так незаметно...»

Сюжет увенчан аккордом, провоцирующим долгое прощание с героями, тревожное раздумье. Повесть Трифонова полна презрения к мещанам, ностальгии по «революционному аристократизму» отцов: теперь происходит «олукьянивание» их детей.



Ю.О. Домбровский



Ю.В. Трифонов

В другой повести, **«Предварительные итоги»** (1970), герой-переводчик, изнуряющий свой мозг (и талант), переводит ради денег нелепую поэму некоего среднеазиатского поэта-дельца Мансура «Золотой колокольчик» (прозвище героини поэмы, восточной девушки, данное ей за звонкий голосок). Он непрерывно «меняет» что-то возвышенное на усредненное, стандартное, «сделанное по мерке». Он способен чуть ли не на грани самонасмешки оценивать свой труд: «Практически могу переводить со всех языков мира, кроме двух, которые немного знаю — немецкого и английского, — но тут у меня не хватает духу или, может быть, совести». Как все упрощается в этой среде! Даже модного философа Николая Бердяева, навязываемого людям, как некогда Плеханова, хочется уже отбросить с кучей других... «белибердяевых», если и иконы на кухне, потеснившие репродукции «Пикассо или Хемингуэя в свитере», стали предметом тщеславия и обмена. Вне сомнения — эти люди займут первые ряды и в храме, не забыв по пути в него купить баночки сайры, снять нужное объявление, переглянуться с «нужными» людьми.

Философско-иронический, аналитический стиль Ю. Трифонова, его путь исследования человеческого интеллекта в схватках и компромиссах с веком по-своему продолжили и В. Маканин, и А. Битов, и Ф. Горенштейн в романах «Псалом» (1975) и «Место» (1977).

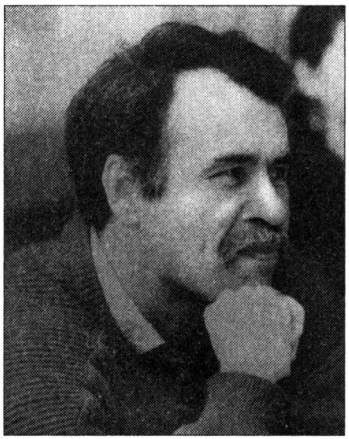
Владимир Семенович Маканин (р. 1937) — как характерны заголовки его повестей «Гражданин убегающий», «Антилидер», «Человек свиты», «Аварийный поселок», романа «Андеграунд, или Герой нашего времени» и др. — не просто исследует «барак» как временное пристанище людей вне групп, сословий, людей промежуточных: он создал тип героя без равновесия, без корней (но с развитой памятью о прошлом), раздавленного стандартами быта, но ищущего новых основ бытия, доверяющего своим снам, мечтам, астрологам. Можно выделить повесть **«Где сходилось небо с холмами»** (1984), в которой герой, композитор Башилов, ищет ответа на вопрос: почему не поют больше в его поселке, как в годы его юности? Неужели он обобрал всех, «высосал» мелодический дар из своей среды? В других повестях писатель исследует причуды полуобразованной среды, моды, толкающей людей к обманщикам-знахарям, утробным философам («Предтеча»), поведение толпы в очередях («Сюжеты усреднения»). Почему люди видят обман, но хотят... быть обманутыми?!

Особенно интересен в ряду этой прозы опыт **Андрея Георгиевича Битова** (р. 1937), художника, одержимого культурой как главным материалом созидания личности, памяти, системы самоанализа в романе **«Пушкинский дом»** (1971).

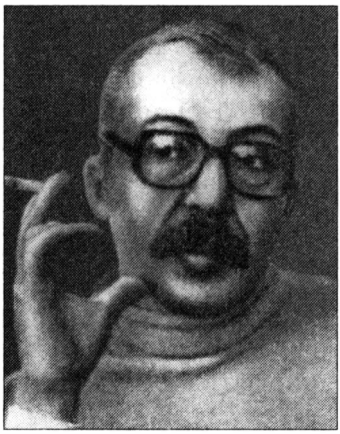
Известно, что для музыкантов очень важен *контрапункт:* это одновременное звучание пересеченных мелодий. Нужен очень тонкий слух, чтобы различить движение каждой мелодии — да еще в соотношении их с другими, в слиянии и противодействии. «Музыкальные», философско-психологические темы в «Пушкинском доме» то сходятся на какой-то общей ноте, — скажем, в диалоге-монологе «деда» с главным героем Левой Одоевцевым после возвращения деда из лагеря, то разбегаются, почти разрывая единство потока.

Следует заметить, что все диалоги внука, т.е. Левы Одоевцева, с дедом идут как бы через голову отца Левы, когда-то отрекшегося из-за страха от репрессированного отца. В подтексте всего поведения молодого героя — оценка предательства, соглашательства со злом, малодушия: все это существует где-то рядом... И автор, не безучастный к этим же этическим проблемам, порой заменяет героя, делает свои комментарии особой линией этого сложного романа. Естественно, что и сама русская литература — ведь Лева Одоевцев филолог — становится частью действительности.

Роман имеет множество характерных подзаголовков глав, эпиграфов: «Бедный всадник», «Не видимые глазу бесы», «Маскарад», «Дуэль», «Выстрел», «Утро разоблачения, или Бедные люди» и т.п. В сущности — это целый мир русской классики.



В.С. Маканин.
Фотография М. Пазия



А.Г. Битов

Порой кажется, что А. Битов несколько злоупотребляет моментами одержимости культурой, гипертрофией книжности в своем герое. Весь мир героев создан из сложных самоопределений, мечтаний.

Прекрасно, что герои, живя в мире культуры и пользуясь средствами культуры, стали способны тревожиться о том, что действительно надо спасать, и самым ускоренным, авральным способом. В романе звучит мысль: человечество, вторгшись в кладовую природных богатств, сорвав двери природы, по существу, не встало на путь прогресса. Превращение в «масскультуру» того, что ей противостоит, — процесс крайне опасный. А. Битов множеством способов — и через беседы, диалоги о судьбах культуры, и через роковые поединки Левы со своим бесом-искусителем Митишатьевым — доносит тревожную мысль: натиск подделок, пошлости на подлинную культуру возрастает.

Историческая романистика 60 — 80-х годов. Исторический роман как древо памяти

В 60—80-е годы появились произведения, сообщавшие новые сведения «о царях и графах» (вместо былых народных заступников Разина, Пугачева, декабристов и т.п.). Это романы **Валентина Саввича Пикуля (1928—1990)**, бывшего юнги, матроса на эсминце «Грозный» в годы Великой Отечественной войны, — «Пером и шпагой» (1972), «Слово и дело» (1975), «Битва железных канцлеров» (1977), т.е. князя Горча-

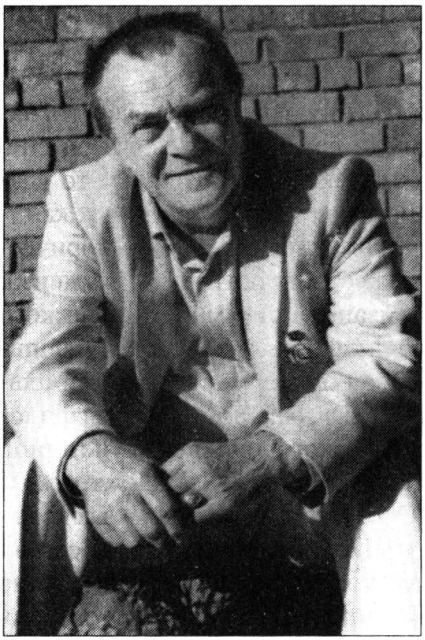
кова и Бисмарка, «У последней черты» (1979) — о последних годах династии Романовых и Григории Распутине, «Фаворит» (1984), в котором речь идет о Потемкине.

Валентин Пикуль предпринял грандиозную попытку раскрыть национально-государственный путь России среди враждебных ей сил, показать конфликт собирателей России и ее разрушителей. Это удалось лишь отчасти — прежде всего в романах «Битва железных канцлеров» и «У последней черты». Писатель сумел оживить историческую канву, извлечь потенциал художественности из документа, освоил приемы превращения (беллетризации) письма исторического деятеля или переписки в монолог героя или диалог, сцену. Он излишне легко «меблировал» эпоху, расписывая оргии Распутина или альков Екатерины II, но, к сожалению, не внес в сознание читателя философско-лирического, религиозно-мистического ощущения истории, присущего исторической романистике, скажем, *Д.С. Мережковского* («Христос и Антихрист»: «Юлиан Отступник», «Петр и Алексей» и др.) и *М.А. Алданова* («Мыслитель», «Повесть о смерти», «Десятая симфония» и др.). Он не создал «своих» характеров вроде Емельяна Пугачева из эпопеи *В.Я. Шишкова* «Емельян Пугачев» или Степана Разина («Я пришел дать вам волю» *В.М. Шукшина*).

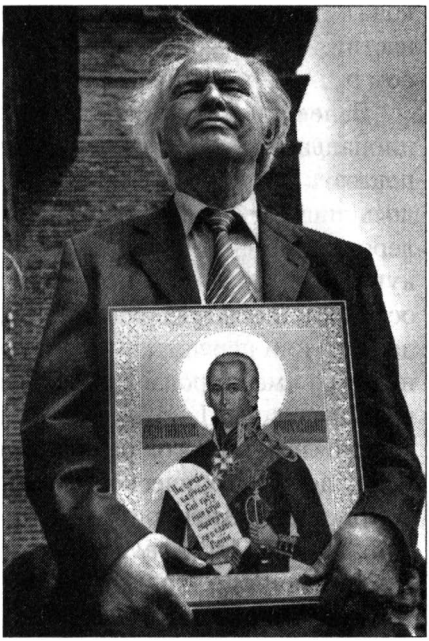
Опыт В. Пикуля, создателя драматичной художественно-документальной летописи ключевых событий русской истории, был органически освоен, обогащен в 80-е годы и в исторических романах **Валерия Ганичева** «Росс непобедимый» и «Флотовождь» (об адмирале Ф. Ушакове), и в целой серии произведений писателей-маринистов: москвича **В. Шигина** («Чесма»), калининградца **А. Соболева** («Награде не подлежит», «Штормовой пеленг»)...

Очевидно, что традиции русской маринистики, утвержденные в XIX веке «Морскими рассказами» *К. Станюковича*, обогащенные в XX веке романами *А. Новикова-Прибоя* «Цусима» и *Л. Соболева* «Капитальный ремонт», не могут умереть, пока Россия остается величайшей морской державой. Видимо, будет вечно прав В. Пикуль, когда в заключении романа «Моонзунд» (1975) обратился к своему читателю с такими словами: «Бегут волны. Бегут они и бегут. Рядом с людьми, рядом с кораблями. Читатель! Они бегут рядом с нашей историей».

Иной уровень в осмыслении истории, в поисках философии надежды достигнут был в романах **Дмитрия Балашова (1927–2000)** «Господин Великий Новгород» (1967), «Младший сын» (1975), «Великий стол» (1979), «Бремя власти» (1981), «Симеон Гордый» (1983). Будучи крупным фольклористом, знатоком разнообразных повествовательных структур (скажем, жанра «плачей», «молений»),



В.С. Пикуль



В.Н. Ганичев.
Фотография Г. Полякова

мира легенд, сказаний, народной фантастики, Балашов воссоздал путь истории, «собирание Руси», междоусобные войны в ритмах народной устной речи, умело используя лексику древнерусского языка, «учительской» прозы. Исследователь словесной ткани романов Д. Балашова Ю. Дюжев убедительно показал мастерство отождествления вихрей истории и образа «ветра-вестника» (беды, мора) на основе фольклорных традиций в «Симеоне Гордом»:

«...Застигнутые ветром горожане гнутся едва ли не до земли, двумя руками удерживают платы и шапки, бредут с натугою против ветра, отворачивая лица от упругих струй, а ветер тщится раздеть, сорвать и ферязь, и платье, холодными лапами шарит по телу, взметывает кур, с всполошным криком летящих по воздуху, разом выплескивает воду из бадей, несомых на коромыслах из реки, и вода, точно живая, долгими струями летит, рассыпаясь в мокрую пыль. Ветер выметывает улицы, ломает деревья, выглаживает траву».

Дмитрий Балашов сопереживает героям своих романов — в особенности защитникам новгородской вольницы, Марфе-посаднице (в одноименном романе), великому князю Даниле Александровичу

(«Младший сын»). Он исследует и сложную природу власти («Бремя власти»), горький смысл русских междоусобиц, столкновения патриотов, порой идеализируя даже «сепаратистов» вроде Михаила Тверского, тенденциозно, по-местнически снижая величие восходящей Москвы.

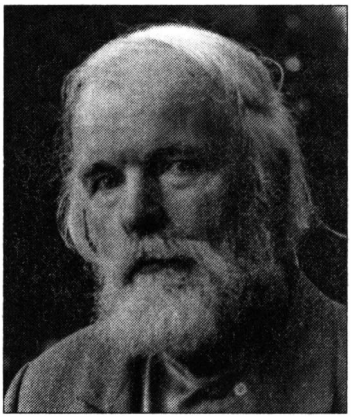
«Новгородская» тема — Балашов был истинным поклонником народоуправления, новгородского веча — увела его и ко временам более ранним, и к поздним: к романам «Государи московские», «Великий стол», «Отречение», «Святая Русь» (они писались с 1975 по 1997 год). Спорным в романах Д. Балашова является, видимо, взгляд на Золотую Орду, на ордынское иго, оборвавшее расцвет Киевской Руси, как на залог единства и целостности Руси и православия. Не иго, а благо! Как будто и не было гибели Козельска, где малолетний князь Василько утонул в крови мужественных защитников города от орд Батыя! И гибели Рязани, Владимира, Киева... Как будто не было и народных песен и легенд о гибели Русской земли, о злом иге Батыевом.

Опыт художника, много писавшего о сибирской тайге, ощущающего пейзаж как живое продолжение человеческой души, привнес в свой *роман-эссе* «Память» (1968—1983) и **Владимир Чивилихин (1928—1984)**, причудливо объединив в нем и жанр «археологических раскопок» (прекрасно изображена в романе осада Козельска, «злого города», ордами Батыя), утверждение своей версии авторства «Слова о полку Игореве», и раздумья о взаимоотношениях Руси со степью...

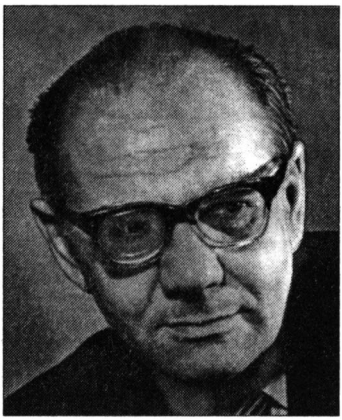
Владимир Чивилихин полемизирует с Д. Балашовым (и его наставником Л.Н. Гумилевым), явно идеализирующим Орду, игнорирующим последствия разрушения Киева, Владимира, лишающим смысла подвиги защитников Козельска, героев Куликовской битвы.

Роман «Память» назван романом-эссе. *Эссе* — это своего рода публицистический жанр, очерк, лирико-философское повествование, опирающееся на образы, пейзаж, свободный синтез разных приемов повествования.

Особое место в многосоставном духовном пространстве, своеобразно расширяя сферу свободы, самостоятельного выбора ориентиров, обогащения чувства пути, занимала в 60—80-е годы научно-фантастическая проза. Образцами ее были, конечно, романы **И.А. Ефремова (1907—1972)** — «Туманность Андромеды» (1957), «Лезвие бритвы» (1962), «Час быка» (1968) и книги братьев **Стругацких,** Аркадия Натановича (1925—1991) и Бориса Натановича (р. 1933), — «Трудно быть богом» (1964), «Улитка на склоне» (1966), «Гадкие лебеди» (1967), «Пикник на обочине» (1972), «Жук в муравейнике» (1979), «Отягощенные злом» (1988). Круг идей и проблем этих антиутопий — от тревог писателей в связи с явной неготовностью человека к испытанию новыми видами научных открытий, все-



Д.М. Балашов.
Фотография Н. Кочнева



В.А. Чивилихин.
Фотография Н. Кочнева

силием информатики до встречи с неземными цивилизациями и др. — сохраняет свою новизну и увлекательность доныне.

Специфическую сферу социально-политического романа породили в 60—80-е годы произведения на так называемую лагерную тему: прежде всего произведения **А.И. Солженицына** (см. соответствующую главу); «Колымские рассказы» (1966) **В.Т. Шаламова** (1907—1982); повесть «Крутой маршрут» (1967—1980) **Е.С. Гинзбург** (1904—1977); роман «Погружение во тьму» (1989) **О.В. Волкова** (1900—1996); «Черные камни» (1988) **А.В. Жигулина**; наконец, роман «Факультет ненужных вещей» (1978) **Ю.О. Домбровского** и др. Особенность, например, «Факультета...» в том, что главный герой его Зыбин, хранитель древностей, брошенный на конвейер допросов, не просто ведет свою дискуссию со следователями, Штернами, Хрипушиными, Долидзе: он видит их так же близко и так же далеко, как Понтия Пилата, как иерусалимский синедрион, осудивший Христа. Он видит все царство несвободы не как историю, а как «антиисторию, потому что она строится на принципах, на которых не может развиваться человеческое общество» (*И. Золотусский*).

Но даже учитывая количественное приумножение книг о лагерях, о репрессиях как неизбежном исходе борьбы за власть, нельзя говорить о существовании целой «Литературы Сопротивления».

Да, были в годы Гражданской войны письма В.Г. Короленко, этого «нравственного гения» русской литературы XX века, А.В. Луначарскому с протестом против террора, казней без суда на Украине, были стихи Н. Заболоцкого («Где-то поле возле Магадана...»), О. Берг-

гольц, Б. Ручьева о страшном шествии лагерников к забоям («по этой страшной, нелюдимой, своей по паспорту земле»), Анны Барковой, поэтессы из Иванова, когда-то отмеченной еще А. В. Луначарским... Бытовали и песни на лагерную тему — «Будь проклята ты, Колыма, что названа чудной планетой...» и др.

Однако никакой особой ветви эти автобиографичные произведения не образовали. Наивысшим достижением этой специфической группы произведений, говорящей о драматизме историко-литературного процесса, являются произведения вологодца В.Т. Шаламова. О нем — в разделе «У литературной карты России». К началу 90-х годов лагерная тема, даже пополненная повестью **С. Довлатова** «Зона» (1982), духовно почти исчерпала себя.

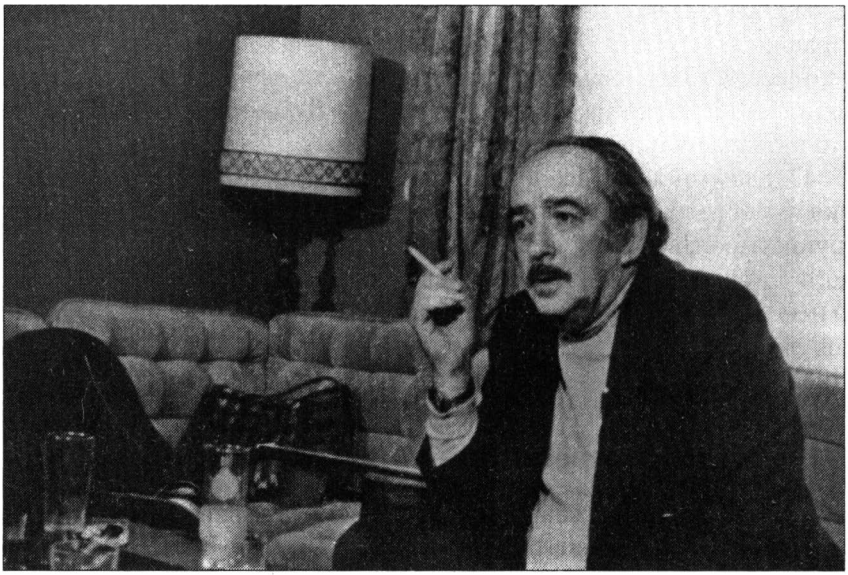
Авторская песня 60—80-х годов

Так называют один из жанров, появившихся в условиях жесткого идеологического давления конца 50-х — 60-х годов XX века. В это время были созданы различные художественные формы для выражения несогласия с действительностью — «самиздат», альтернативная живопись. Тогда же появилась и *авторская песня*. Она уходит корнями в народную смеховую культуру, использует образы и поэтику городского фольклора, анекдота, традиции городского романса XIX века, даже «блатные» мотивы.

Рождение жанра песни-рассказа, песни-исповеди, песни-моноспектакля, в котором поющий поэт становится своеобразным режиссером, музыкантом и, естественно, актером, «выпевающим», выговаривающим свои стихи, — прямое следствие торопливого перемещения духовно-нравственных ориентаций молодого поколения 60-х годов с общественного на частное, интимное.

У истоков авторской песни — до Владимира Высоцкого, Новеллы Матвеевой, Юлия Кима, Александра Башлачева, Виктора Цоя — стояли Б. Окуджава, А. Галич, Ю. Визбор.

В песнях **Александра Галича** (настоящее имя — Гинзбург Александр Аркадьевич, **1918—1977**) был вызов, утрированное нравственное противостояние частной жизни и казенщины. Не случайно возникла в песнях А. Галича и лагерная тема. В его моноспектаклях неизменно присутствовали театральная сюжетность, сценичность (он учился в театральной студии и создал пьесы «Вас вызывает Таймыр» (1948), сценарий фильма «Верные друзья». А. Галич культивировал тоскливый монолог, предельно злободневную, актуально-политизированную песню-балладу, явно рвущуюся из интимной компании на площадь, в толпу:



А.А. Галич. *1970-е гг.*

Я и сам живу — первый сорт!
Двадцать лет, как день, разменял!
Я в пивной сижу, словно лорд,
И даже зубы есть у меня!

Это был песенник-агитатор, не отходящий от идей «оттепели» даже в семейно-бытовых балладах, в таких стихах, как «Благословенность одиночества», «Старательский вальсок», «Последняя песня». Он сам говорил о себе: «Я ору ором» — и высмеивал демагогов и молчунов. Но рационализм, заданность по-своему иссушали эти моноспектакли, вариант «громкой» лирики. И лишь изредка в его творчестве появлялись пронзительно-лирические ноты:

Когда я вернусь,
Засвистят в феврале соловьи —
Тот старый мотив — тот давнишний, забытый, запетый.
И я упаду,
Побежденный своею победой,
И ткнусь головою, как в пристань, в колени твои!
Когда я вернусь...

А когда я вернусь?!..

Молодой поэт с гитарой и рюкзаком, менестрель студенчества, давший ему голос, **Юрий Визбор (1934–1984)** был выпускником одного из московских пединститутов, радио- и тележурналистом. Главная заслуга этого барда первого поколения в создании десятков «песен в свитере», «песен в ковбойке» (туристических, «таежных», альпинистских и т.п.). Он начал выпуск гибких грампластинок в журнале «Кругозор», пропаганду авторской песни в программах «Экран» на Центральном телевидении, наконец, в кино. До сих пор часто звучит его песня «Милая моя, солнышко лесное...» о прощании у янтарной сосны, когда «крылья сложили палатки» и «крылья расправил искатель разлук — самолет». Юрий Визбор верил, что «сами песни чуть-чуть делают время... выступают как советчики, выдвигают свою «аргументацию».

Булат Окуджава (1924–1997), поэт-фронтовик, исторический романист — его перу принадлежат романы «Бедный Авросимов. Глоток свободы» (1969), «Путешествие дилетантов» (1976–1978), «Свидание с Бонапартом» (1983) — внес в авторскую песню элементы городского романса, мягкой романтичности, весьма естественного, органичного синтеза высокой лирики и разговорной лексики. Его песни о «последнем случайном» троллейбусе, ночном корабле, где отчаявшейся человеческой душе приходят на помощь «матросы», о наивном парне, что «циркачку полюбил» («ему б кого-нибудь попроще»), о Смоленской дороге, о веселом барабанщике, наконец, о мужской компании, готовой пропеть «Славу Женщине моей» — это огромный единый мегатекст, оппозиция пошлости и обыденщине, яркое утверждение самоценности человеческой личности. И гимн ее страстному стремлению к единению перед лицом зла: «Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке».

Музыкален был для поэта весь мир окружающей жизни — от обычного московского двора, где царствовал Король (Ленька Королев), Арбата («Ах, Арбат, мой Арбат, ты — мое отечество») до душевных состояний воинов уходящего в ночь ударного батальона (кинофильм «Белорусский вокзал», 1971). Везде звучит «надежды маленький оркестрик», всюду — благодаря рефренам, повторам, ретроспективам — являются «часовые любви» или «три сестры милосердных — Вера, Надежда, Любовь».

Булат Окуджава не был проповедником агрессивности, он, как мог, противостоял оскудению, огрублению интеллектуального слоя общества. Поэтому человек, не живший на Арбате, мог искренне, думая о своем, подпевать поэту, создателю театра одного актера:



Б.Ш. Окуджава. *1962 г.*

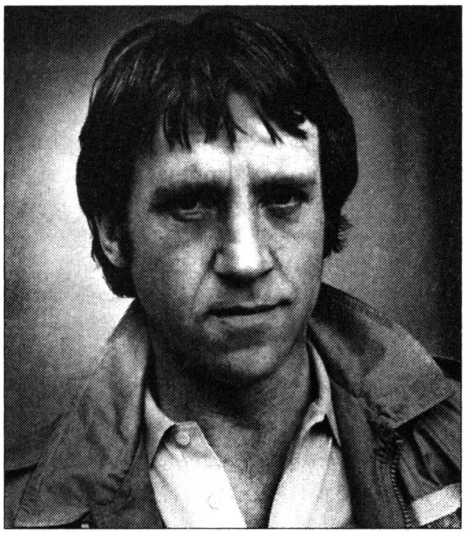
Ах, Арбат, мой Арбат,
ты — мое отечество,
никогда до конца не пройти тебя!

О неисчерпаемости чувства Родины и человеческой души говорил монотеатр Б. Окуджавы.

Поэт был глубоко искренен, когда пел: «И заслушаюсь я, и умру от любви и печали», «не расставайтесь с надеждой, маэстро, не убирайте ладони со лба».

Ответьте на вопросы: к какому времени обращена ностальгия Окуджавы — к прошлому, будущему, к вечной мечте? Присутствует ли в песнях Окуджавы ощущение преодоления боли, праздника жизни, на который не допущены грубость, примитивизм, душевная бедность?

Владимир Высоцкий (1938—1980), актер театра на Таганке, начавший петь еще на «капустниках» Школы-студии МХАТа, провел авторскую песню по пути эстетически рискованному: он начал с вариаций «блатного» фольклора, жестокой тюремной исповедальности, с воспроизведения жутких ситуаций блатной баллады. Тут он отчасти похож на А. Галича. Но уже к 1965 году он открыл для себя возможности резкого обогащения, расширения ресурсов, потенциала своей «напористой», трагедийной песни. «Охота на



В.С. Высоцкий

волков» (1968), «Кони привередливые» (1972), «Мы вращаем Землю» (1972), наконец, самые зрелые песни, полные предчувствия смерти («Но я приду по ваши души!», «Мне судьба — до последней черты, до креста» и др.), поражали совершенством перевоплощения, сменой авторских масок, серьезностью взгляда на устройство мира и человеческих душ. Он вернул образу поэта-певца предельную открытость, душевную обнаженность, даже надрыв, что в итоге его песню и истощило:

Я освещен, доступен всем глазам, —
Чего мне ждать — затишья или бури?
Я к микрофону встал, как к образам...
Нет-нет! сегодня точно — к амбразуре!

Песни Высоцкого предельно, преднамеренно диалогичны: он не выносил немой, застывшей аудитории, искал экстремальных средств, чтобы вызвать отклик, ответ, он буквально кричал. Даже простейшая просьба —

Протопи ты мне баньку по-белому —
Я от белого свету отвык, —
Угорю я — и мне, угорелому,
Пар горячий развяжет язык, —

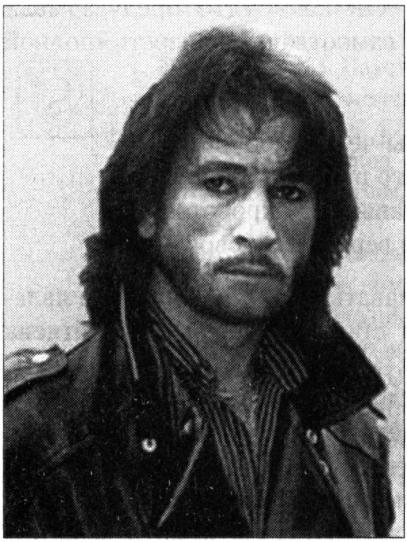
это заявка сразу и на исповедь, и на диалог. Всей ситуацией «охоты на волков», т.е. предельным самообнажением, криком: «Обложили меня! Обложили!» — Высоцкий провоцирует ответ, не вялое сострадание, а готовность к помощи. Как и в песне «Он не вернулся из боя». «Наши мертвые нас не оставят в беде, / Наши павшие — как часовые», — пел он, но все безмолвие, окружающее героя, его безответный оклик: «Друг! Оставь покурить!» — рождают жгучее чувство какой-то беды, желание заполнить этот провал.

Ответьте на вопрос: любил ли Высоцкий своих опустившихся героев в таких песнях, как «Диалог у телевизора» («Ой, Вань! Смотри, какие клоуны!..») или «Милицейский протокол» («Считать по-нашему, мы выпили немного...»)? Или он, как некогда М.М. Зощенко, отчасти страшился этих душевных бедолаг, «унесенных водкой»?

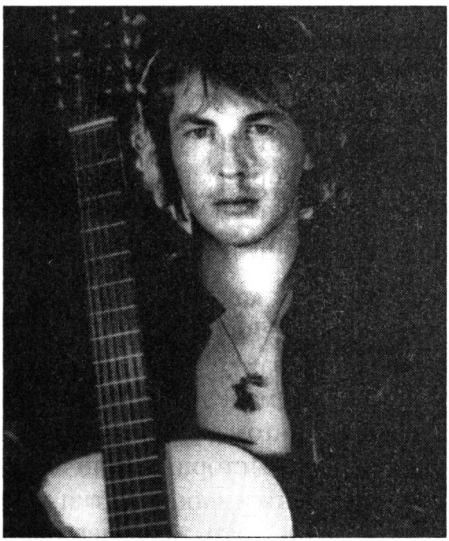
В 80-е годы среди бардов, связанных с традициями рок-музыки, выделялся певец **Игорь Тальков** (1956—1991), ставший известным вначале благодаря проникновенно-лиричным «Чистым прудам», а впоследствии создавший множество политических и гражданско-патриотических песен («Война», «Метаморфозы», «КПСС», «Господа-демократы», «Россия», «Родина моя»). Он верил, что «поэты не рождаются случайно», а в одной из самых глубоких своих песен, невольно предсказав собственную трагическую гибель, признался в заветной мечте:

Я пророчить не берусь,
Но точно знаю, что вернусь,
Пусть даже через сто веков,
В страну не дураков,
а гениев.
И, поверженный в бою,
Я воскресну и спою
На первом дне рождения
страны,
вернувшейся с войны.

Поэт **Александр Башлачев** (1962—1988) буквально ворвался в бардовскую культуру и сознание современников с тщетной надеждой разбудить спящую Русь, с мечтой о грядущем отчаянном полете:



И.В. Тальков



А.Н. Башлачев

Не плачь, не жалей. Кого нам жалеть?
Ведь ты, как и я, сирота.
Ну, что ты? Смелей. Нам нужно лететь!
А ну, от винта! Все от винта!

Александр Башлачев (СашБаш), певец любви, света, слушавший свою душу, считавший, что «каждую песню надо оправдать жизнью», верил, что все разрушительство имеет созидательный смысл: «Нужно немножечко почистить корни и из корней, в общем-то, исходить. Истина рождается как еретик, а умирает как предрассудок» (из беседы 1981 года).

Он родился в Череповце, свои первые песни — а они его буквально осеняли — начал создавать в период учебы на журфаке Уральского университета. «Я люблю время колокольчиков», — говорил он о постоянном своем музыкальном вдохновении:

Перегудом, перебором,
Да я за разговорами не разберусь,
Где Русь, где грусть.
Нас забудут — да не скоро,
А когда забудут, я опять вернусь.

Александр Башлачев действительно исходил из корней, в частности из частушек, а в текстах — из традиций предельно честной исповеди

идеальной, бескорыстнейшей души. Он как будто предугадывал трагический исход жизни с предельной самоотдачей, близость «полной гибели всерьез» (Б. Пастернак):

Пусть не ко двору эти ангелы-чернорабочие,
Прорвется к перу то, что долго рубить топорам,
Поэты в миру после строк ставят знак кровоточия,
К ним Бог на порог — но они верно имут свой страм...

Эстафету, как известно, надо передавать на бегу... Заметным явлением современной бардовской песни стала работа **Олега Митяева** (песни «Давай с тобой поговорим», «Соседка», «Француженка», «Лето — это маленькая жизнь», «Светлое прошлое», «Крепитесь, люди, скоро лето» и др.), продолжающего и развивающего традиции Ю. Визбора. История различных течений рок-музыки, их «философии», недолговечность бытия на грани субкультуры и романтических просветлений окружена легендами, часто живет в памяти фанатов. Продолжают активную концертную деятельность такие корифеи отечественной рок-музыки, как **Андрей Макаревич** («Машина времени»), **Борис Гребенщиков** («Аквариум»), **Юрий Шевчук** («ДДТ»), **Константин Кинчев** («Алиса»), соединяющие социальный и философский пафос с исповедальностью и лиризмом. Некоторые барды вроде **Егора** (Игоря Федоровича) **Летова** (1964—2008) своей судьбой и песнями создавали и создают героическую альтернативу массе «сладких мальчиков», шоу-идолов, коммерческих звезд казино.

Истоки доверия к красивым легендам, окружающим бардов, — в их предельной самоотдаче, в детском бескорыстии, одиночестве, нищенстве, предчувствиях обмана как в прошлом, так и в перестроечном грядущем. Задумайтесь над строфой известной песни **Виктора Цоя** (1962—1990) — одного из последних идеалистов, не плененных стихией бизнеса (группа «Кино»):

Электрический свет продолжает наш день,
И коробка от спичек пуста,
Но на кухне синим цветком горит газ,
Сигареты в руках, чай на столе — эта схема проста,
И больше нет ничего: *все находится в нас.*
(«Перемен!»)

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. В новеллах К.Г. Паустовского много так называемых «несостоявшихся событий», молчаливых сюжетов и диалогов душ. Что же притягивало читателей 40–50-х годов к этому мастеру новеллы?
2. Что понимается под «оттепелью» 1953–1964 годов? Какие писательские имена выделялись в этот период развития русской литературы?
*3. В чем смысл приходов Вихрова, героя романа «Русский лес» Л. Леонова, к лесному роднику? Расскажите о своем заветном месте в мире русской природы.
4. Почему так быстро истощилась «громкая» (эстрадная) лирика? В чем своеобразие Николая Рубцова? Почему после смерти поэта родилось так много песен на его стихи?
5. Почему русская «деревенская проза» стала на многие десятилетия своеобразной вершиной обновления всего литературного процесса? Каковы важнейшие категории поэтики художников этого направления?
6. Какую роль сыграла фронтовая биография в творчестве Ю. Бондарева, К. Воробьева, Г. Бакланова? Как война «участвует» в них?
7. Почему термин «городская проза» означает не только тему, место действия, но и обостренность конфликтов, не смягчаемых циклическим природным временем?
8. В чем смысл «обменов», опустошений в душе героев повестей Ю. Трифонова? В чем своеобразие его возвращений к «отблескам костра», к трагическим эпизодам из биографии отцов-революционеров?
*9. В чем художественное своеобразие «Пушкинского дома» А. Битова?
*10. Что нового открыли в историческом прошлом России В. Пикуль, Д. Балашов, В. Чивилихин? Какую помощь оказали писателям исследования Л.Н. Гумилева, труды русских религиозных философов эмиграции?
11. Вы слышали, возможно, сами играли многие «авторские песни». Что брали барды из профессиональной поэзии и что отрицали в ней? Есть ли будущее у «авторской песни»?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



Лирическая проза.
Эстрадная поэзия.
«Тихая» лирика.
«Лейтенантская проза».
«Сжатый» эпос.
Психологическая драма.

«Городская проза».
«Почвенническая литература» («деревенская проза»).
Роман-эссе.
Историческая хроника.
Авторская песня.
Рок-поэзия.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ



1. Кто из поэтов 60-х годов мне ближе и почему.
2. Художественные особенности «деревенской прозы».
3. Нравственная проблематика «городских» повестей Ю. Трифонова.
4. Военная тема в прозе 60—80-х годов.
5. Картины исторического прошлого в прозе 60—80-х годов.
6. Поэт с гитарой (мотивы творчества одного из поэтов-бардов).

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

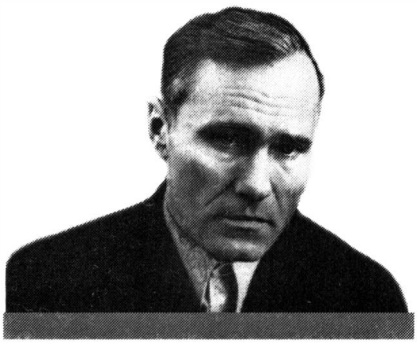


1. Нравственно-философская проблематика романа Л. Леонова «Русский лес».
2. Образно-стилистическое своеобразие романа А. Битова «Пушкинский дом».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. Оттепель. 1957 — 1959: Страницы русской советской литературы / Сост. С.И. Чупринин. М., 1990.
2. *Зайцев В.* Поэтическое открытие современности: Советская поэзия 50—80-х гг. М., 1988.
3. *Посошкова Е.* Молодежная «исповедальная проза» на рубеже 50—60-х годов в зеркале критики. Свердловск, 1990.
4. *Белая Г.* Художественный мир современной прозы. М., 1983.
5. *Сурганов В.* Человек на земле: Историко-литературный очерк. М., 1975.
6. *Иванова Н.* Проза Юрия Трифонова. М., 1984.
7. *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. М., 2002.



ВАСИЛИЙ МАКАРОВИЧ **ШУКШИН**

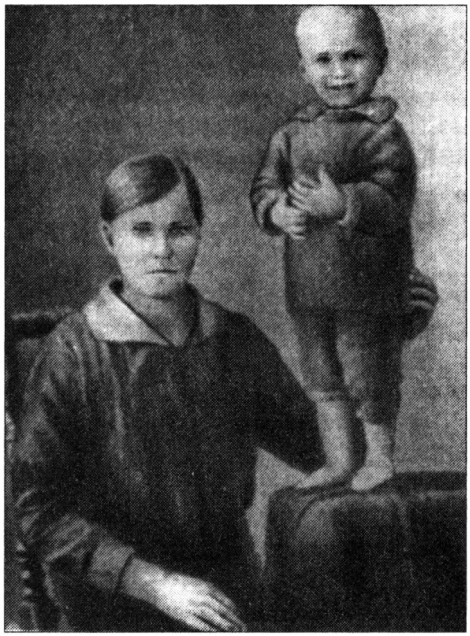
1929—1974

Путь в большую литературу

Василий Шукшин родился в селе Сростки Бийского района Алтайского края. После многих лет трудов, скитаний «в людях», — в колхозе, у себя на родине, в Средней России (Калуге, Владимире) — на разных производствах, службы во флоте — он экстерном сдает экзамены за три последних класса средней школы. Фамилия Шукшин — воплощение славяно-финно-тюркской Руси. «*Шукша* — льняная ко́стра, то есть волóкна, остающиеся после трепания и чесания льна» (из словаря Б. Федосюка «Русские фамилии»). Угро-финское племя черемисов издавна считало Шукшу божеством, неотлучно пребывающим между людьми. В романе Шукшина о Степане Разине «Я пришел дать вам волю» писатель упоминает приток реки Суры — «малую речушку Шукшу» и деревню Шукшу, где «коноплю ро́стили... сушили, мяли, теребили» и откуда мужики «ажник в Сибирь двинулись», на его родину Алтай.

Вскоре после этого, — правда, не сразу, а после недолгой работы в школе — он вырвался в Москву (на деньги от продажи телки) и волей случая попал во ВГИК (Всесоюзный государственный институт кинематографии). В весьма сложной, кастово-замкнутой среде кинематографистов Шукшин — актер и режиссер — в течение ряда лет, сохраняя, скрывая природную свою свободу, свой «алтайский» (и шире — деревенский) патриотизм, многому научился.

В 1963 году у Шукшина вышла первая книга рассказов «Сельские жители». Далее последовали киносценарии «Живет такой парень» (1964), «Калина красная» (1973), рассказы с переплетением сказа и диалога, складывавшиеся в циклы, — «Земляки» (1970), «Характеры» (1973) и романы — «Любавины» (1965) и «Я пришел дать вам волю» (1971). Последний роман — исторический, посвящен Степану Ра-





В.М. Шукшин во время службы на Черноморском флоте. *1949 г.*

М.С. Шукшина, мать писателя, с трехлетним Василием. *1932 г.*

зину, роль которого в будущем фильме Шукшин мечтал, но, увы, не успел сыграть. Шукшина — одновременно актера, режиссера и сценариста — называли образно «рекой с тремя руслами», и, пожалуй, именно о шукшинском времени жизни сказал его однокурсник по ВГИКу Андрей Тарковский в книге «Запечатленное время»: «История — еще не Время. И эволюция тоже. Это последовательность. Время — это состояние. Пламя, в котором живет саламандра человеческой души». Умер Шукшин, скорее всего, от перенапряжения всей творческой жизни в кино, литературе, особенно творчества последних лет — на съемках фильма по роману М.А. Шолохова «Они сражались за Родину» (режиссер С. Бондарчук) 2 октября 1974 года.

*САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА



Прочитайте рассказ В. Шукшина «Выбираю деревню на жительство». Ответьте на следующие вопросы.

1. Что мы узнаем о герое рассказа из его предыстории? Что читается за авторскими формулировками: «Николай Григорьевич вполне нормально и хорошо прожил», «все было хорошо и нормально»?

2. В чем заключалась «странность» Николая Григорьевича, его «прихоть»? Почему для своего «мероприятия» Кузовников выбирал субботу, «когда работа кончалась, когда дома, в тепле, ждала жена, когда все в порядке и на душе хорошо и мирно»?
3. По какому сценарию каждый раз проходят «торги» Николая Григорьевича? Что интересует героя в рассказах сельских жителей?
4. Как меняется тональность беседы, когда речь заходит не о ценах и «природе», а о деревенских людях? Почему рассказчики «незаметно для себя — начинали слегка врать друг другу»? Что толкает их на невинную ложь?
5. Какую часть рассказа можно считать его кульминацией? В чем глубинные причины перевоплощения Николая Григорьевича, его внутреннего надрыва?
6. Обратите внимание на многозначный смысл названия рассказа. Как оно соотносится с обликом главного героя? С авторской позицией в рассказе?
7. Современник В. Шукшина, поэт Николай Рубцов в одном из своих стихотворений признавался: «Меня все терзают грани / Меж городом и селом...» Ощущаются ли эти «грани» в прозе Шукшина?

Шукшинские «чудики» — путь к правде народного характера

Перечитайте рассказ **«Одни»**, так похожий своей идилличностью на повесть «Старосветские помещики» Н.В. Гоголя. Он поддается не только прочтению, но и инсценировке. Деревенская изба, два старика, живущие в ней. Марфа, скупая, прижимистая старуха, и шорник Антип, способный часами играть на балалайке, оставив выгодное свое дело, «микробизнес», играть, забывая обо всем, ничего не видя вокруг. Чудится Марфе полный упадок хозяйства — и все из-за этой страсти, в ее понимании — «придури». Так и не научилась она за сорок лет совместной жизни понимать, когда Антип шутит, а когда говорит всерьез. Она и боится его, и все же поддается очарованию этой светлой души.

Антип — певческая душа, музыка для него — это мир иной, хотя и не запредельный. Он видит, что еще и Марфу можно вырвать из стихии денег, рынка, поисков выгоды. Вот и она начинает, всплакнув, подпевать мужу. В эти мгновения Антип сияет, его маленькие умные глазки светятся озорным блеском, а порой он срывается с места и идет «по избе мелким бесом, игриво виляя костлявыми бедрами...».

После одного из таких стихийных концертов Марфа даже устыдилась своих насмешек над «придурью», своего практицизма.

«— Антип, а Антип!.. Прости ты меня, если я в чем-нибудь тебя обижаю, — проговорила она сквозь слезы.

— Ерунда, — сказал Антип. — Ты меня тоже прости, если я виноватый.

— Играть тебе не даю...

— Ерунда, — опять сказал Антип. — Мне дай волю — я день и ночь согласен играть. Так тоже нельзя. Я понимаю.

— Хочешь, читушечку тебе возьмем?»

Попробуйте ответить на вопросы: как сочетались у Шукшина игровое и серьезное начала? Что скрывалось за этой двуплановостью? Почему игра превращалась порой в маленький праздник?

В 1967 году был опубликован рассказ Шукшина **«Чудик»**. В нем явился характер смешного, открытого, доброго простака, говорящего на особом игровом жаргоне. Вспомните его искреннюю телеграмму жене:

«В аэропорту Чудик написал телеграмму жене:

«Приземлились. Ветка сирени упала на грудь, милая Груша, меня не забудь. Васятка».

Телеграфистка, строгая, сухая женщина, прочитав телеграмму, предложила:

— Составьте иначе. Вы взрослый человек, не в детсаде... В письмах можете писать что угодно, а телеграмма — это вид связи. Это открытый текст.

Чудик переписал:

«Приземлились. Все в порядке. Васятка».

В целом *герои-«чудики»* Шукшина и их драмы — замечательнейшее открытие писателя. Он запечатлел — и опять с шутками, юмором, в комических ситуациях — тот сигнал тревоги, боли, о котором С. Есенин выразился так:

Мне страшно, ведь душа проходит,
Как молодость и как любовь.

В рассказе **«В профиль и анфас»** выведены два героя — старик-крестьянин, который помнит о нужде, голоде, о бесплатном (за трудодни-палочки) труде, и молодой парень Иван, которому позорно, «скучно на один желудок работать». Дед, живущий целиком в «кре-

стьянской Атлантиде», упрекает Ивана в пресыщенности, в изнеженности: «А мясо не позорно есть?» Но в ответ он слышит вздох: «Не поймешь, дед...» Диалог продолжается:

«— Женись, маяться перестанешь. Не до того будет.

— Нет, тоже не то. *Я должен сгорать от любви.* А где тут сгоришь! Не понимаю: то ли *я один такой дурак, то ли все так, но помалкивают...*» (выделено мной. — *В. Ч.*)

Чудак Колька Паратов (**«Жена мужа в Париж провожала»**) пьет во дворе дома, провоцируя на скандал свою жадную, тупую жену:

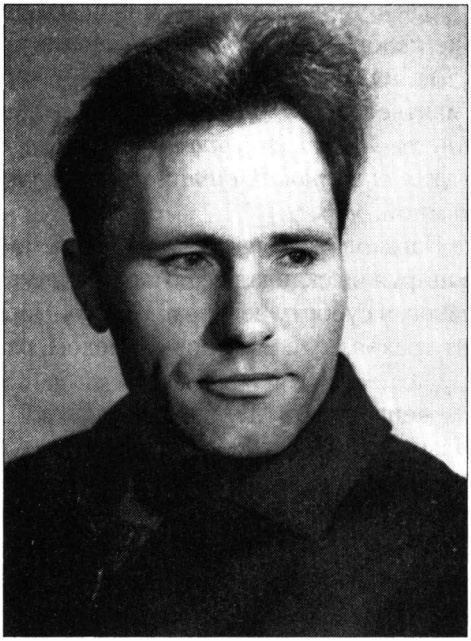
«Каждую неделю, в субботу вечером, Колька Паратов дает во дворе концерт. Выносит трехрядку с малиновым мехом, разворачивает ее, и:

А жена мужа в Париж провожала,
Насушила ему сухарей...»

Шукшин опускает по привычке все, что отвлекает внимание от этого человеческого лица, от его гримас и боли. Просто сообщается, что «вокруг Кольки собирается изрядно людей», что на его вызов, обращенный к жене Валюше, — «Отреагируй, лапочка!.. Хоть одним глазком, хоть левой ноженькой!» — слышится грубовато-отчужденный окрик: «Кретин!»

Колька Паратов — певческая, веселая натура — никак не может опуститься до родичей-торгашей, до мясников-продавцов: он хочет «сгорать от любви». А со всех сторон он слышит приглашения — упрощайся, становись глупей, примитивней, «умей вертеться» и т.п.

Василий Шукшин ясно ощутил, что общество 60—70-х годов все больше раскалывается на народ, живущий трудно, в извечных заботах о детях, стариках, и так называемую «публику», возводящую в идеал легкость, безответственность решений, увлечений, времяпрепровождения. Она, «публика», — и не городская, и не деревенская — согласна с любым разрушением, загрязнением родного дома, культуры, самого русского языка. До поры обилие этой «публики» было еще не страшно. Но и в шукшинское время эта полукультурная, примитивная среда уже породила целый пласт массово-популистского искусства, паразитирующего чаще всего на высокой культуре. Этот пласт получил название «китч» от немецкого жаргонного слова *kitsch* («халтура»). Элементы жалкого «китча» — гитары с бантами в общежитиях, пепельницы в виде бюста Венеры, открытки веером на стене, кружева и салфеточки, всякие амулеты в кабинах шоферов, заклинательные мотивы в тостах, здравицах, рыночные экзотические картины, «астрологические» пейзажи. Все это входило в «интерьер» его новеллистики. Как вошли



В.М. Шукшин. *1964 г.*

и «тексты» из стандартных душещипательных надписей на фото, надписей в граверных мастерских на вазах, портфелях, часах:

На долгую вечную память,
А может, на несколько дней,
Ведь это зависит от дружбы,
От дружбы твоей и моей.

Сюда же относится и пресловутая «ветка сирени упала на грудь», которую вычеркнули у «чудика» в телеграмме.

В повествовательной технике Шукшина, в его абсолютном слухе на все голоса жизни, умении героев «подать реплику» партнеру, в чувстве общей «сценичности» жизни, легко дробящейся и дробимой на кадры, мизансцены, присутствовало много юмористических находок.

В этих сценках резко возросла роль реплик. «В какой области *выявляете* себя?» — так спрашивает кандидата наук его деревенский земляк Глеб («Срезал»); «Твой *бугор* в яме?» — это одна секретарша

спрашивает другую по телефону (о начальнике, на работе он или в отъезде); «Тут пошел наш Иван *тянуть резину* и торговаться, как делают нынешние слесари-сантехники» — это о герое сказки «До третьих петухов». «*Понесу по кочкам*», «свадьба — это еще *не знак качества*», «за это *никакой статьи нет*» (т.е. наказания), «бросил пить — нечем *вакуум заполнить*», «я девчонка совсем молодая, а *душе моей тысяча лет*», «о *культуре тела* никакого понятия», «примешь» (т.е. выпьешь) и т.п. Богатство реплик Шукшина весьма пестрое, смешанное, окрашенное иронией. Шутка Шукшина и его приемы *ироического словообразования* близки пародийным приемам Вен. Ерофеева, автора прозаической поэмы «Москва — Петушки».

Наивысший успех новеллистического искусства Шукшина связан с рассказами, в которых происходит своеобразная смена героями лица, биографии, хлестаковское пребывание в чужой маске, в чужой роли. Шукшин смело вторгается в сферу такого хлестаковского, крайнего «озорства» героев, розыгрыша, загадочного надувательства. Вся зрелая новеллистика Шукшина кажется всего лишь изложением занимательных историй не менее занимательным образом.

Эта игра в занимательное притворство происходит, например, в рассказе **«Миль пардон, мадам»**. Герой его Бронька Пупков подсаживается к чужим застольям и развлекает хозяев, угощаясь сам, рассказом, как ему поручали Гитлера «кокнуть» («погасить зловредную свечку») и как он промахнулся. «Прошу плеснуть», — тихо, требовательно говорил Бронька, завершая, не без слезы вдохновения, свой номер.

Таков же и рассказ **«Генерал Малафейкин»**, где простой столяр, шабашничающий на генеральских дачах, притворяется генералом милиции.

Подумайте над вопросом: в чем неоднозначность, неодномерность характеров этих шукшинских «фантазеров» из народной среды?

В рассказе **«Срезал»** деревенский пересмешник и мужицкий пророк Глеб Капустин, уже давно вовлекший в свои обличения знатных земляков, приезжих кандидатов, ученых, односельчан, действительно сбивает с толку своими «художествами» заезжего интеллектуала. Сбивает с первых же реплик:

«— Ну, и как насчет первичности?
— Какой первичности? — опять не понял кандидат...
— Первичности духа и материи...
— Как всегда... Материя первична...
— А дух?

— А дух — потом. А что?»

Перечитайте этот небольшой рассказ — и вы почувствуете всю страшноватую природу смеха, нарочитого «переодевания» Глеба в спорщика.

Глеб Капустин не только «срезает» догмы лжи, пустой демагогии, газетной «брехни». В нем скрыт и протест деревни, вообще низовой России против оторвавшейся от нее псевдоинтеллигенции, научившейся «мудро» презирать свою же Родину.

Василий Шукшин первым задумался над проблемой огромной важности: почему вся эта деревенская, низовая Россия так боится... Москвы, владеющей «телевластью», способной соткать паутину лжи, демагогии и т.п. Обратим внимание на исключительную свободу, виртуозное мастерство Шукшина-новеллиста при изложении затасканных сюжетов о наездах героев-горожан к деревенской родне: эти встречи по-разному воссозданы в рассказах «Игнаха приехал» (1963), «Свояк Сергей Сергеевич» (1969), «Срезал» (1970) и др. И вдруг — как протест против самоповторения — этот мотив встречи выходца из деревни с родным людом предстает в трагикомическом виде в рассказе «Выбираю деревню на жительство» (1973).

Особенности новеллистики В. Шукшина (сравнивая с рассказами В. Распутина, В. Белова, Е. Носова) прекрасно раскрыл петербуржец Е. Вертлиба в своей книге «Василий Шукшин и русское духовное возрождение» (СПб., 1992):

— «у Шукшина событие изживает себя, и повествование останавливается, кажется, чаще без символического заострения вытекающей идеи»;

— «чуть ли не в каждом его рассказе действие, начавшись неприметно, почти без повода, приобретает такую стремительность, что не может не привести к конфликту»;

— диалог у Шукшина — «чертеж характеров»;

— «писатель и из песен иногда извлекал «живые голоса» заголовков для своих произведений: «Вянет, пропадает», «В воскресенье мать-старушка», «Калина красная», «Жена мужа в Париж провожала».

В двойном адресе иронии, насмешек Шукшина — в киноповести «Калина красная», в *сказках-притчах* «До третьих петухов», «А поутру они проснулись» и т.д. — сконцентрировалась вся тревога писателя за «край родной долготерпенья» (*Тютчев*) — Россию.

Иван-дурак в сказке **«До третьих петухов»** вздумал добыть справку, что он «умный».

В сказке неожиданно появился образ медведя — это своеобразное зеркало души того же Ивана, его возможная судьба, если «черти» окончательно обживут монастырь, Россию. Когда друзья сове-

товали убрать его из сказки, Шукшин пояснял: «Медведь — это природа, естество...» Иван в своем хождении за справкой защищает и эту наивную, доверчивую, простодушную природность.

Мрачнейший «антикарнавал» в виде Изящного черта, Алки-Несмеяны, чертей окружил в сказке-аллегории Ивана: и он, как последний озорник, «чудик» писателя, выскочивший из-под обложки книги сказок, вынужден искать помощи и у Ильи-Муромца, и у Атамана, и даже у медведя — у всего великого Прошлого.

Эта сказка словно обращена ко всем, пережившим трагедии России в конце XX века. Шукшин уже не удовлетворен идеалом «порядочного человека», заведомого «негероя»: «Вечно кого-то боимся, кого-то опасаемся. Каждая гнида будет из себя... великую тварь строить... Не хочу! Хватит! Надоело!»

В сценарии и фильме **«Калина красная»** (1973) банда не может простить вчерашнему деревенскому жителю Егору Прокудину, оступившемуся в голодное время, потерявшему дом, мать, его решение вернуться к здоровой жизни, к семье, к земле.

Весь сценарий — серия злых метаний Егора между этой бандой, преследующей его, и простым, наивным сельским людом. Этот люд не знает даже части тех ужасов, грязи тюремного, преступного и коммерческого быта, который узнал Егор. Его реплики в диалоге с теми, кого он любил больше всего, с сельскими жителями, с родной Катунью, поражают глубоко скрытым драматизмом.

Вспомните изумительный по озорству мысли, сложности притворства, имитации монолог Егора в сельском доме невесты, когда его обидели, напомнили о воровском прошлом. Он сразу же надевает на себя удобную маску прокурора, возможно, начальника лагеря, воспитателя и начинает обличать стариков, родителей Любы Байкаловой, умело «внедряя» в свою речь типовые официозные интонации, «доводы», поддевки. Он и защищает себя как демагог, и едва ли не плачет, высмеивая и эту демагогическую лексику:

«Видите, как мы славно пристроились жить! — заговорил Егор, изредка остро взглядывая на сидящего старика. — Страна производит электричество, паровозы, миллионы тонн чугуна... Люди напрягают все силы. Люди буквально падают от напряжения, ликвидируют остатки разгильдяйства и слабоумия, люди, можно сказать, заикаются от напряжения, — Егор наскочил на слово «напряжение» и с удовольствием смаковал его, — люди покрываются морщинами на Крайнем Севере и *вынуждены вставлять себе золотые зубы*... А в это самое время *находятся другие люди, которые из всех достижений человечества облюбовали себе печку*! Вот как! Славно, славно... Будем лучше чувал

подпирать ногами, *чем дружно напрягаться вместе со всеми...*» (выделено мной. — *В. Ч.*)

Наивны и лживы те идеологические властители, которые скороговоркой повторяют эти идеологические клише, штампы («страна производит электричество» и т. п.). Многие из них вскоре перейдут на другой жаргон и даже возьмут свечки в руки, выставят нательные кресты. Но наивны, легко поддаются очередным «чародеям» и словоблудам и те, кто облюбовал печку. В итоге они тоже возьмутся, — может быть, более искренне! — за те же свечки и кресты...

Эта хлестаковщина и «чудизм» в Егоре Проскудине не скрывают трагической обреченности героя: не осядет он на землю, не успокоится за рулем трактора... В финале сценария звучит голос Шукшина, говорящий о трагедии раскрестьянивания, распыления деревенской Руси, — трагедии, принявшей в судьбе Егора непоправимый характер: «И лежал он, русский крестьянин, в родной степи вблизи от дома...» Не вор, не персонаж криминальной драмы — оторванный от земли, родины, матери раскрестьяненный сеятель и хранитель...

Справедливо мнение писателя Евгения Вертлиба, высказанное в уже упомянутой книге:

«Шукшин — божественный правдоискатель, активная совесть народа. Его жизнетворчество стимулируется приобщением к «разинскому делу» — восстановлению справедливости на Руси. Шукшин — разинская воля и русская баня нравственно-религиозного возрождения России».

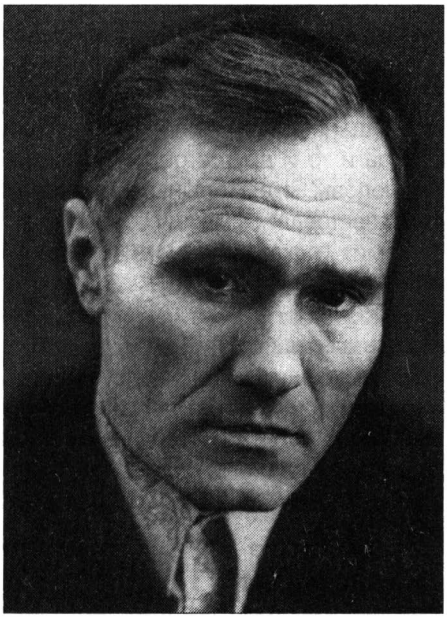
В связи с этим спорным остается вопрос отнесения произведений Шукшина к «деревенской прозе».

Последние произведения Шукшина — и прежде всего сценарий «Калина красная» и сказка «До третьих петухов» — своеобразные вехи на перевале, у начала нового восхождения. Это был краткий миг самооценки и даже переоценки всей былой системы художественных верований. И гуманистический спор с эклектической мещанской философией, индивидуализмом, диктатом убогих стереотипов нравственной жизни достиг в них наивысшей остроты.

Что объединяет эти различные произведения?

Решительный нравственный разрыв главных героев, будь то Егор Прокудин, вчерашний вор, или Иван-дурак, с привычным, казалось бы, устоявшимся своим бытием. Егор бежит из банды, Иван-дурак также хочет навсегда отсечь свою тень, прилепившуюся к нему кличку «дурак» и все, что определяло до этого его жизнь как дурака, даже шута...

Объединяет эти произведения и наиболее четко выраженный мотив раскаяния, возвращения к тому, «чем здоровый живет человек». Они глубо-



В.М. Шукшин. 1974 г.
Последняя фотография

ко антимещанские по своему пафосу: ведь в бандитизме мещанство «добирает» недостающие его бытию драматические черты, бурность и тревожность существования. А в сладкой жизни так называемой духовной элиты, «тихо звереющей от скуки», оно находит какое-то возвышенное оправдание своим коммерческо-накопительским усилиям.

На первый взгляд путь Ивана-дурака за справкой, удостоверяющей, что он просто бесхитростный, даже талантливый парень, гораздо легче, чем путь Егора Прокудина. В этом фантастическом мире, где живут Змей Горыныч, дочка Бабы Яги, некие черти во главе с Изящным чертом, штурмующие монастырь, Мудрец, приводящий Ивана в компанию Алки-Несмеяны, нет ни ножей, ни револьверов, мелькающих в руках у Губошлепа, Бульди.

Здесь вообще все как будто симпатизируют Ивану. Дочка Бабы Яги приглашает его занять соответствующее место в их компании: «Истопником будешь при коттеджике... Когда будешь строить, запланируй себе комнату в подвале... Тепло, тихо, никакой заботушки. Гости наверху заскучали — куда пойти? К Ивану: истории разные слушать...» И вся компания юнцов с Алкой-Несмеяной уже использует Ивана в момент крайней скуки в роли простодушного весельчака. И делается это опять-таки в форме поклонения Ивану как олицетворению народа, выражается в пошло-почтительной форме.

«Да, господа хорошие, в поисках так называемого веселья совсем забыли о народе. А ведь народ не скучал! Народ смеялся!.. Умел смеяться...»

Собственно говоря, в сказке Иван проходит через фантастические миры «просвещенного мещанства», то философствующего о народе, то презирающего его. Иногда и то и другое обрушивается на Ивана одновременно. Так, все три головы Змея Горыныча оценивают его по-разному. «Головы Горыныча посоветовались между собой.

— По-моему, он хамит, — сказала одна.

Вторая подумала и сказала:

— Дурак, а нервный.

А третья выразилась и вовсе кратко:

— Лангет, — сказала она».

Муки беззащитности перед этим перекрестным пренебрежительным изучением и унижением, печаль при исполнении старинной русской песни, звучащей, в сущности, в шабаше, — все переживает Иван.

Каковы были бы реальные, а не сказочные, не мифические пути Василия Шукшина, приходится только предполагать. Свет из-за перевала, на который он почти взошел, только еще осветил его лицо, открыл возможности, ведомые лишь ему. Но, вероятно, вечной и еще более укрепленной осталась бы его антимещанская позиция, выраженная им однажды: «Нет, так просто мужика я вам не отдам!»

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. В чем новизна тематики и героев прозы В. Шукшина? Что внесли в русскую прозу его «чудики»?
2. Какие грани национального характера высвечивает проза Шукшина? Что ближе всего автору в «простом» человеке?
3. Каковы особенности сюжета и проблематики таких рассказов, как «Срезал», «Миль пардон, мадам»? Чего в них больше: занимательности или драматизма? Как соотносятся в них герой-одиночка и окружающая его «публика»?

*4. В чем противоречивость характера и судьбы Егора Прокудина, героя «Калины красной»? Как совмещаются в нем черты «святого и грешного» русского человека?

*5. Какие мотивы и настроения определяют характер позднего творчества В. Шукшина? В чем, по Шукшину, проявилось несовершенство текущей жизни и что беспокоило его в будущем?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



Герой-«чудик».
Сказка-притча.
Киноповесть.
Пародийность языка.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ



1. Тема города и деревни в рассказах В. Шукшина.
2. Быт и бытие героев В. Шукшина.
3. Тема народного правдоискательства в прозе В. Шукшина.
4. В чем своеобразие шукшинских «чудиков»?

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

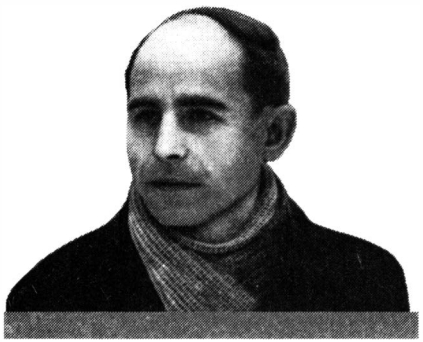


1. Сатирические мотивы в прозе В. Шукшина.
2. Жанр киноповести в творчестве В. Шукшина.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Апухтина В.А.* Проза В. Шукшина. М., 1986.
2. *Вертлиб Е.* Василий Шукшин и русское духовное возрождение. СПб., 1992.
3. *Горн В.Ф.* Василий Шукшин: Штрихи к портрету. М., 1993.
4. *Емельянов Л.* Василий Шукшин: Очерк творчества. М., 1983.
5. *Коробов В.* Василий Шукшин. М., 1984.
6. *Толченова Н.Л.* Слово о Шукшине. М., 1982.
7. *Чалмаев В.А.* В.М. Шукшин в жизни и творчестве. М., 2008.



НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ **РУБЦОВ**

1936—1971

«Изранена судьба, очаг испепелен»: поиск спасительных вечных причалов — главный смысл духовного пути Рубцова

Замечательный русский композитор XX века Георгий Васильевич Свиридов, с какой-то трогательной нежностью относившийся и к «святой простоте» зрелого Сергея Есенина, и к Николаю Рубцову, «ангелу Родины незлобивой моей», с провидческой грустью сказал в прямой связи с сиротской судьбой этого поэта: «Страшно увеличилось ощущение бездомности русского человека. За последние годы».

Разве не испытывали чувства сиротства, бездомности Виктор Астафьев, ссыльнопоселенец в Игарке, и заброшенный послевоенной судьбой в Казахстан Евгений Носов, и навсегда потерявший родную деревню, ушедшую с могилами предков на дно рукотворного моря, Валентин Распутин? Тень раннего сиротства, жизни «в людях», без родного очага, коснулась многих писателей, поэтов, певцов. А безотцовщина Шукшина?

Мать умерла.
Отец ушел на фронт.
Соседка злая
Не дает проходу.
Я смутно помню
Утро похорон
И за окошком
Скудную природу.
(«Детство»)

Эти скупые строки воспоминания — и отпечаток индивидуальной судьбы, и часть того общего, типичного, что определяло судьбу поколения, вкусившего горький хлеб военного детства.

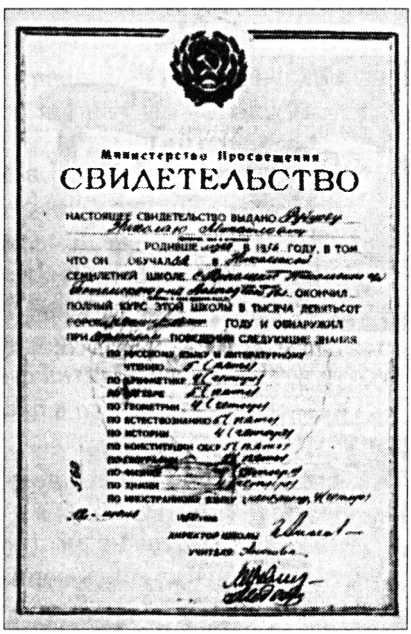
Николай Рубцов родился 3 января 1936 года в городке Емецке Архангельской области. Он был пятым ребенком в семье, в шесть лет (в 1942 году) потерял мать, фактически остался без отца и был отдан в детдом в селе Никольском под Тотьмой. Рубцов испытал горечь сиротства и бездомности, пожалуй, в самой полной, трагической мере. О ребяческой детдомовской «обиде» на раннее сиротство он, в сущности «подранок» войны, скажет еще сдержанно: «Для нас звучало / Как-то незнакомо, / Нас обижало / Слово «сирота»...» Он даже пошутит как-то детски трогательно над случайно выскочившим на дорогу испугавшимся зайчишкой, не знающим:

...Что друзей-то у него
После дедушки Мазая
Не осталось никого...

С годами это чувство одиночества, тоски по своему, родному человеку, по некрасовскому дедушке Мазаю, спасающему зайчишек, а главным образом по матери, обрело почти трагическое звучание. Множество раз Рубцов будет вспоминать — прямо или косвенно — именно



Н. Рубцов в детском доме в Никольском.
Фрагмент фотографии



Министерство Просвещения

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Свидетельство об окончании Н. Рубцовым средней школы

безмолвную, все понимающую мать. «*Мать придет* и уснет без улыбки» («Прощальная песня»); «*Мать моя* здесь похоронена / В детские годы мои» («Тихая моя родина»); «*Матушка* возьмет ведро, / Молча принесет воды» («В горнице»). И если он порой говорил: «Ищу простой сердечный быт» («Кружусь ли я...») — и не находил его вплоть до 33 лет, не имея ни постоянной прописки, ни квартиры, — то имел в виду мать, ее сердце, русский огонек доброты. Можно ли удивляться тому, что после бесконечной смены общежитских коек, после детдома — во время работы на Кировском заводе, работы на тральщике на Балтике, после казарменных «уютов» на Северном флоте, студенческих коек Литературного института с 1962 года — поэт написал предельно искреннее стихотворение о спасительном причале — «Русский огонек»?!

«Музыкальное слово» Николая Рубцова

Стихотворение **«Русский огонек»** (1964) начинается с типичной для Рубцова картины странствий, скитаний. Конечно, скитаний вынужденных, обусловленных множеством причин. Нет особой чуткости в словах тех, кто задним числом говорит ныне о Рубцове: «по натуре Рубцов был бродягой», «образ жизни Рубцов вел беспорядочный, богемный», «был... даже люмпеном». Все похоже и все... неверно. Особенно в свете его же «Русского огонька», даже его прекрасного начала:

Погружены
в томительный мороз,
Вокруг меня снега *оцепенели,*
Оцепенели маленькие ели,
И было небо темное, *без звезд.*
Какая глушь! Я был *один живой,*
Один живой в бескрайнем *мертвом* поле!
Вдруг *тихий свет* (пригрезившийся, что ли?)
Мелькнул *в пустыне,*
как сторожевой...
(Выделено мной. — *В.Ч.*)

Боль одиночества не выставлена напоказ, она даже не названа, но отголосок ее звучит в недоверии к огоньку, к свету — «пригрезившийся, что ли?».

По интонации, особой напевности стихотворение изначально противостоит модной в 60-е годы гражданской лирике, с ее громкими возгласами, обращениями к потенциальному читателю. Напевность усиливает повторение глагола «оцепенели», ощущение одиночества подчеркивается двойным повторением сочетания «один живой». Как сильно обозначена тема оцепенения: «мертвое поле», «в пустыне»! Свет огонька в мертвом поле, среди оцепенения не яркий и не слабый — он кроткий, *«тихий»*. «Тихий ангел пролетел»... — не в таком ли свете? Поэт избегает ударных звуков и ударных красок ради одного: усилить звучание столь же тихих, негромких истин, которые живут в сердцах людей, еще поддерживающих огонек, готовых сказать путнику: «Вот печь для вас... И теплая одежда»...

Кто же они, эти держатели спасительного огня, те, кто в ответ на предложение оплатить ночлег, отвечают: «Господь с тобой! Мы денег не берем...»? Они рождают в путнике ответное обещание:

— Что ж, — говорю, — желаю вам здоровья!
За все добро расплатимся добром,
За всю любовь расплатимся любовью...

Это собирательный образ русских женщин, матерей, знающих горечь утрат, переживших гибель сыновей. Как всегда в стихах-сновидениях Рубцова, они в тени. Есть только горестный намек на их сиротство, они живут прошлым. Намек возникает при беглом осмотре «желтых снимков», т.е. фотографий далеких предвоенных и военных лет («сиротский смысл семейных фотографий»). Этот намек усилен дважды повторенным вопросом: «Скажи, родимый, будет ли война?»

Может быть, все очарование лирики Рубцова в подобных молчаливых, во всяком случае немногословных душевных движениях? В способности поэта переживать как свою боль далекие и чужие утраты? В его муках печали, меланхолии образ дорогого ему человека, той же матери, образ себя самого в детстве так хочется возродить, удержать в памяти!

Финал изумительного стихотворения — это уже апофеоз добра, громкое утверждение мысли, что еще «свет не без добрых людей», что среди всеобщего кочевья, временных причалов и приютов жив этот огонек:

Спасибо, скромный русский огонек,
За то, что ты в предчувствии тревожном

Горишь для тех, кто в поле бездорожном
От всех друзей отчаянно далек,
За то, что, с доброй верою дружа,
Среди тревог великих и разбоя
Горишь, горишь, как добрая душа,
Горишь во мгле — и нет тебе покоя...

В других стихотворениях тема «русского огонька», расплаты добром за добро, как воплощение истинной взаимосвязи людей, принимает характер молений, просьб к России, предостережений. Действительно, «нет тебе покоя». В стихотворении **«Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...»** (1963) поэт говорит о своих страхах перед измельчанием человеческих душ. Он обнажает временность множества «истин» грубого преуспевания, эгоизма, безбожия. Лирическая личность, создаваемая поэтом, явно укрупняется: ей ведома и православная панорама мира с некоей возвышенной силой, и суета массового измельчания:

Боюсь, что над нами не будет таинственной силы,
Что, выплыв на лодке, повсюду достану шестом,
Что, все понимая, без грусти пойду до могилы...
Отчизна и воля — останься, мое божество!

Без грусти, без утрат, оказывается, нельзя идти в жизни... Мелководье, упрощение — это уже полная утрата того, что «душа хранит» (не память, а душа). Поэт словно предугадал то, что ныне философы называют главным мошенничеством массовой, клиповой, рекламной псевдокультуры: «Создание образа жизни без утраты... В рекламе жизнь — это жизнь в ничем не ограниченной полноте, потому что в любой момент мы можем докупить себе новую вещь и переживать жизнь еще прекрасней» (*М. Яниона*). Но вместе с такой безгранично «счастливой» жизнью исчезает и память о родстве, и способность к боли и состраданию. Возникает не очаг тепла, не «русский огонек», а лживая общность людей с урезанными желаниями и чувствами. Замолкает целый оркестр чувств. А потому поэт вновь и вновь уверяет себя и других: «В этой деревне *огни* не погашены, / Ты мне тоску не пророчь!» («Зимняя песня»); «*Огонь* в печи не спит, перекликаясь / С глухим дождем, струящимся по крыше» («Осенние этюды»); «Россия, Русь! Храни себя, храни!» («Видения на холме») и др.

*САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА



Прочитайте стихотворение Н. Рубцова «Душа хранит» (1966) и проанализируйте его, опираясь на следующие вопросы и задания.

1. Обратитесь к первой строфе стихотворения. Что скрывается за внешней, изобразительной стороной представленной поэтом картины? Сопоставьте ее с началом известного стихотворения А. Блока «Река раскинулась. Течет, грустит лениво...» из цикла «На поле Куликовом».
2. С помощью каких художественных средств создается собирательный образ Руси во второй строфе? Почему Божий храм отражается не гладью водного зеркала, а его «глубиной»?
3. В чем смысл метафоры «Русь — великий звездочет»? Что противопоставляет поэт разрушительной силе времени?
4. Как последняя строфа стихотворения соотносится с его заглавием? В чем для поэта выражается «красота былых времен»?
5. Выделите ключевые образы стихотворения, раскройте многозначность их звучания. В каком отношении можно говорить о «программности» этого стихотворения в творчестве Рубцова? Прокомментируйте следующее высказывание известного критика В. Кожинова о поэзии Н. Рубцова: «Дело вовсе не в том, что поэт говорит нечто о природе, истории, народе... Дело в том, что в его поэзии как бы говорят сами природа, история, народ. Их живые и подлинные голоса естественно звучат в голосе поэта, ибо Николай Рубцов... был, по слову Есенина, поэт "от чего-то", а не "для чего-то"».

В звучании тишины

Лаконичное стихотворение **«В горнице»** (1963) имеет удивительный зачин (*запев*):

В горнице моей светло,
Это от ночной звезды.
Матушка возьмет ведро,
Молча принесет воды.

Поэт, по сути, раскрывает секрет негасимости «русского огонька»: он способен оживать и в свете «звезды полей», в свете того, что душа хранит, в особом звучании тишины Родины. Если Рубцов действительно был «путником на краю поля», как удачно сказал его биограф

Николай Коняев, то весь путь этого путника, как общенационального поэта, состоял из уходов и возвращений. Он весь в кружении, в непокое, полон обостренного слуха («Я люблю, когда шумят березы», «Острова свои обогреваем», «И меж берез, домов, поленниц / Горит, струясь, небесный свет!» и др.). Он уходит и... не уходит. Не следует поэтому печалиться вместе с поэтом, уверявшим в «Дорожной элегии», что он вечно в разлуке с чем-то дорогим:

Дорога, дорога.
Разлука, разлука.
Знакома до срока
Дорожная мука.

И отчее племя,
И близкие души,
И лучшее время
Все дальше, все глуше...

В действительности (и это секрет «легкой светописи» всей поэзии Рубцова) светлые души и мгновения всегда с ним. Они все ближе и ближе...

Что же за горница возникает в стихотворении «В горнице»?

Загадочно в самом запеве этого стихотворения многое. Откуда явилась в эту горницу, освещенную даже не светом луны, что вполне возможно, а светом звезды молчаливая мать, названная нежно — «матушка»? Не частица ль это страдающей души, все той же сиротской души поэта? Как возникает это ведро, полное живой воды (полное ведро — к счастью), и даже не ведро, а, скорее, тема какой-то жажды душевной, чувство неисполненного долга?

Две следующие строфы стихотворения о неполитых, увядших цветах «в садике моем», о лодке, забытой, догнивающей на речной мели, наконец, обещание: «Буду поливать цветы, / Думать о своей судьбе» приближают читателя к далекому 1942 году. Тогда чужие люди объявили пятерым детям: «Ваша мама умерла». Драма не развернута, сжата, уведена внутрь. Не все объясняет и подсказка исследователей: мол, поэт забыл снабдить стихотворение подзаголовком «сон», хотя оно явно разворачивает именно сновидение, возрождает свет звезды, который освещает никогда не умиравшую в памяти поэта мать. А горница — это его душа. Это все отчасти справедливо, но всегда необходимо включать в анализ этого стихотворения и другие строки поэта о матери, о ночной звезде, о лодке. Ведь увядшие красные цветы возникают еще раз в стихотворении «Аленький цветок», в котором поэт вспомнит одну из немногих идиллических картин своего детства:

В зарослях сада нашего
Прятался я как мог.
Там я тайком выращивал
Аленький свой цветок...

Его, этот цветок, он нес за гробом матери... Может быть, и он, цветок, нереален, символичен, как и лодка — символ движения на тот берег, в шумную сложную жизнь... И реальность сновидения («сон окутал родину мою») — это всегда самая доподлинная реальность для поэта: в ней смягчены боли и обиды, здесь поэт спасает свое «я»!

Анализ черновых вариантов этого стихотворения, в котором тень матери всколыхнула душу, а ночная звезда осветила вечное обязательство взращивать этот цветок, знак благодарности матери, любви («буду поливать цветы»), позволяет создать множество дополнительных версий его понимания. Да, это сон, а свет звезды — это свет, замерцавший в душе... И эти «красные цветы мои», что в «садике завяли все», неразрывно связаны с матерью, с ее смертью. В черновиках остались две чудесные строфы, к сожалению, вычеркнутые:

Сколько же в моей дали
Радостей пропало, бед?
Словно бы при мне прошли
Тысячи безвестных лет.

•

Словно бы я слышу звон
Вымерших пасхальных сел...
Сон, сон, сон
Тихо затуманит все...

«Россия, Русь! Храни себя, храни!»

Диалог поэта с Россией в стихотворениях «Душа хранит», «Тихая моя родина», «Над вечным покоем», «Журавли», «Ферапонтово» не имел аналогов в поэзии 60—80-х годов.

Их и сейчас часто не понимают, создавая из поэзии Рубцова «страну без соседей». Вошло в моду подчеркивать явную «нездешность» Рубцова, его ангельскую природу, его обращение только к таинственным, «бездонным глубинам, недоступным для государства и общества, созданным цивилизацией», к безначальной «стихии ветра», к пению «незримых певчих» (*В. Кожинов*), подчеркивать его причастность

«к тому, что, в сущности, невыразимо» (*М. Лобанов*). Биограф поэта Николай Коняев порой эту легенду о нездешности Рубцова, этакого Моцарта, занесшего в нашу эпоху несколько «песен райских», доводит до предела. Даже обычный ливень, затяжной дождь («Седьмые сутки дождь не умолкает, / И некому его остановить...») для биографа связан «с грозным десятым стихом из седьмой главы книги «Бытие»: «Через семь дней воды потопа пришли на землю». Да ведь такие потопы на Вологодчине вполне естественны: это вовсе не наказание земле за то, что «она растленна, ибо всякая плоть извратила путь свой на земле».

Если верить в такие высокие, но все-таки книжные истоки сновидений Рубцова, то почему она не столь тяжеловесна, как поэзия премудрого его земляка Н. Клюева, почему его певческая сила столь близка, понятна, открыта всем? И почему потребность в его слове так конкретна, так определенна у всех, кто жаждет очиститься, просветлиться перед памятью поэта? Кто жаждет повторить вслед за поэтом — как вызов всему жестокому, бесчестному, что грубо навязывается Родине — его строки:

До конца
До тихого креста
Пусть душа
Останется чиста!
Перед этой
Желтой, захолустной
Стороной березовой
Моей.

Диалог поэта с Родиной, Русью или с «этой деревней», в которой «огни не погашены», наконец, со «старой дорогой», где «русский дух в веках произошел», как правило, свершается под знаком вечности. На часах поэта как будто нет секундных стрелок современности. Здесь — века, здесь стоит «как сон столетий, Божий храм». И даже мелькает береза — «старая, как Русь, — / И вся она как огненная буря» («Осенние этюды»). Вечной музыкой ему представляется, скорее, шум берез, нежели перипетии обыденной жизни:

...Слушаю — и набегают слезы
На глаза, отвыкшие от слез.

Все очнется в памяти невольно,
Отзовется в сердце и крови.

Еще большую власть над временем имеет светлая печаль путешествий в детство: она «как лунный свет овладевает миром». В целом, если учесть, что поэт нередко создает, уточняет смысл образа «звезда полей» в разных стихотворениях, говоря даже о России: «О, Русь — великий звездочет», сам образ Руси для него высок, несокрушим и свят. Ее звезд — не свергнуть с высоты!

При жизни Николай Рубцов выпустил всего четыре небольших книги лирики: «Лирика» (1965), «Звезда полей» (1967), «Душа хранит» (1969) и «Сосен шум» (1970). Лишь на первых порах — и то крайне непрочно, уступая, может быть, давлению «вологодской школы» — он наспех вписался в среду так называемых «почвенников», «деревенщиков», заступившись за деревню, за избу — малую модель вселенной:

Ах, город село таранит!
Ах, что-то пойдет на слом!
Меня все терзают грани
Меж городом и селом...

В дальнейшем поэт как бы вышел из этих плотных публицистических рядов, где провозглашали, что «добро должно быть с кулаками» (*С. Куняев*), где сетовали при виде окраины бараков («И города из нас не получилось, / И навсегда утрачено село» (*А. Передреев*). Или пробовали — что тоже было творческим подвигом! — увековечить красоту особого «лада», соборного строя душ и единения без принуждения, в споре с надвигавшимся на село «разладом» («Лад» В.И. Белова).

По сути дела, все чудесные запевы, зачины рубцовской лирики — это взлеты чувства над любой публицистикой, над всеми, что

...ищут драки
на газетных и прочих полях...

Вечное и современное плотно сплелись, сгустились в его зрелой лирике. Переберите в памяти хотя бы некоторые из рубцовских запевов, обращений к себе или к Руси: это часто самостоятельные, *миниатюрные стихотворения* из одной или нескольких строк. Они преисполнены опыта страданий века и сострадания, молитвенной страстности:

Остановись, дороженька моя!
(*«Гуляевская горка»*)

Горел прощальный наш костер,
Как мимолетный сон природы...
(*«Прощальный костер»*)

В минуты музыки печальной
Я представляю желтый плес.
(*«В минуту музыки»*)

С каждой избою и тучею,
С громом, готовым упасть,
Чувствую самую жгучую,
Самую смертную связь.
(*«Тихая моя родина!»*)

Кажется, что это остановленный «час души», миг души... Текста мало, а подтекст беспределен, произнесенное слово быстро отзвучит, но «эхо», «звучащая» пауза не кончается, длится, становясь содержанием. Егор Исаев, издавший рубцовскую «Звезду полей» в издательстве «Советский писатель» (1967), справедливо сказал, что в свой диалог с Россией поэт внес всего себя, всю нежность и бескорыстие надежд, веры, внес свою «даль памяти» и «суд памяти»:

«Есть задушевность, раздумчивость и какая-то тихая ясность беседы. В ней есть своя особая предвечерность — углубленный звук, о многом *говорящая пауза*... Слово его не столько обозначает предмет, сколько живет предметом, высказывается его состоянием. Да, она (поэзия Рубцова. — *В. Ч.*) во многом — о прошлом. Но мимолетное прощание всегда предопределяется мимолетностью и несерьезностью встреч. И такая мимолетность не свойственна творчеству Рубцова. Он если прощается, то обязательно любя. *Он как бы печалуется любовью. А если уж встречается, то тоже для того, чтобы полюбить. Его стихи учат чувству мучительного постоянства*» (выделено мной. — *В. Ч.*).

В диалоге с Россией Рубцов обладал, конечно, одним поистине беспредельным простором, которого, как он предвидел, больше всего страшились все недруги России: ему было необыкновенно *просторно не в прошлом*, а *в вечном*, там, где «русский дух в веках произошел» («Старая дорога»), где царствует «бессмертных звезд Руси, / Спокойных звезд безбрежное мерцанье» («Видения на холме»). Он буквально увлекал и утешал тех, кто еще искал единения с душой Родины, с ее песней, с ее святой простотой:

О, сельские виды! О дивное счастье родиться
В лугах, словно ангел, под куполом синих небес!
Боюсь я, боюсь я, как вольная сильная птица,
Разбить свои крылья и больше не видеть чудес!



Н.М. Рубцов

И потому, как проницательно заметил критик В. Кожинов, Рубцову так необходим был почти неземной свет, идеальнейший, звучащий вид материи. Во всей его поэзии много молчания, много невысказанных вопросов, почти отсутствуют ударные краски, собственно красочность. Но в ней живет — в любой строке, в любом пейзаже — *свет.*

Светлый покой
Опустился с небес.

Когда заря, *светясь* по сосняку,
Горит, горит, и лес уже не дремлет.

Светлыми звездами нежно украшена
Тихая зимняя ночь...
(Выделено мной. — *В.Ч.*)

Это, конечно, свет той печали, о которой Пушкин сказал: «Печаль моя светла». И свет сердца, почти начало «святости» в душе. Ведь молитва — это тоже свет, свечение и мерцание доброты, начало «русского огонька». «В душевном порыве, в красках его поэзии, — писал о Рубцове Г.В. Свиридов в своем дневнике, — с преобладанием густого черного цвета, столь характерного для Севера России, в

итоге побеждает именно свет, сберегающий связь времен, отгоняющий все беззвездные кошмары, способные оцепенить природу и народ». И понятия «национальная идея», «русская идея» для Рубцова — это совсем не то, что выдумали, напророчили те или иные движения, партии, мыслители, а то, что «возвышенная сила», в конечном счете Бог, предопределили России, промыслили про ее судьбу, про ее вечность. Долг поэта — разгадать этот промысел, раскрыть «что-то Божье в земной красоте»:

И однажды возникло из грезы,
Из молящейся этой души,
Как трава, как вода, как березы,
Диво дивное в русской глуши!
(*«Ферапонтово»*)

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. Как известно, Сергей Есенин, назвавший себя «поэтом золотой бревенчатой избы», возражал против сужения его творчества до «деревенской» темы. Что можно сказать в этой связи о лирике Николая Рубцова? Что, по вашему мнению, составляет ее внутренний стержень?
2. «Душа», «свет», «звезда», «лодка» — эти и другие образы-мотивы являются ключевыми для рубцовской лирики. Проследите их развитие в стихотворениях поэта разных лет. Меняется или остается неизменным их внутренний смысл?
3. В жизни каждого поэта есть свои вершины и свои «бездны». Как в творчестве Рубцова соотносятся «кризисные» мотивы («Я умру в крещенские морозы...», «Гость», «Посвящение другу») и пафос жизнеутверждения, жизнеприятия («Подорожники», «Доволен я буквально всем!», «Букет»)? Что ближе для вас в рубцовской лирике?

*4. В творчестве Рубцова немало стихов, посвященных великим русским поэтам («О Пушкине», «Приезд Тютчева», «Сергей Есенин»). Ощущается ли влияние указанных авторов на лирику Рубцова? Проиллюстрируйте свои наблюдения.

*5. Составьте тематический «календарь» рубцовской лирики. Как представлены в ней времена года и какие мотивы связаны с каждым из них?

6. Как в лирике Рубцова представлен мир «братьев меньших» («Воробей», «Про зайца», «Медведь» и др.)? Что сближает эти стихи с известными произведениями Некрасова и Есенина?

7. В чем заключается «феномен» Рубцова, лирика которого стала общенациональным достоянием? Что, по вашему мнению, составляет наиболее важную черту творчества поэта?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



«Тихая» лирика.
Напевный стих.
«Лирическая светопись».
«Говорящая» пауза.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ



1. Образ «тихой родины» в лирике Н. Рубцова.
2. Жанр стихотворения-«предупреждения» в поэзии Н. Рубцова.
3. «Здесь русский дух в веках произошел» (по лирике Н. Рубцова).
4. Образ Матери и мотив Дома в лирике Н. Рубцова.

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

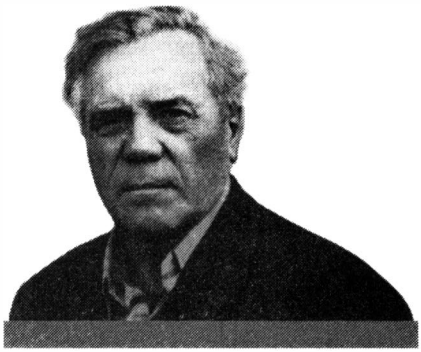


1. Темы и мотивы русской классики в поэзии Н. Рубцова.
2. Стихотворение Н. Рубцова «В горнице»: ранние редакции и опыт анализа.
3. Мотив сиротства в поэзии Н. Рубцова.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Бараков В.* Лирика Николая Рубцова. Вологда, 1993.
2. *Белков В.* Жизнь Рубцова. Вологда, 1993.
3. Воспоминания о Н. Рубцове. Архангельск; Вологда, 1983.
4. *Кожинов В.* Николай Рубцов. М., 1976.
5. *Коняев Н.* Николай Рубцов. М., 2001. (ЖЗЛ).
6. Николай Рубцов: Вологодская трагедия / Сост., подгот. текстов Н.М. Коняева. М., 1998.



ВИКТОР ПЕТРОВИЧ **АСТАФЬЕВ**

1924—2001

Творящая сила памяти. Исповедальное слово Виктора Астафьева

Может быть, главное очарование почти всех текстов Виктора Петровича Астафьева, работавшего в разных жанрах, — от рассказов для детей вроде «Васюткина озера» (1956) до лиро-эпического романа «Прокляты и убиты» (1992—1994) или «Последнего поклона» (1968—1989), эпохального полотна о своем детстве и родовом древе, в сущности, романа, «притворившегося» мемуарами, — в том, что он угадал обостренное ожидание читателя, утомленного беллетристикой и журнализмом, его тоску по предельно *исповедальному* страстному слову. И при этом слову, тесно связанному с автобиографией художника.

Исповедь — это свет совести, невольный самоотчет с опорой на воспоминания, страстное чтение в книге собственной жизни, с мучительным и возвышенным чувством покаяния, неполной реализованности себя. Исповедальность, нечто куда более строгое, чем пресловутый лиризм, «душевность», пафос словесных жестов, поскольку от исповеди неотделим и религиозный опыт, и порывы раскаявшейся в чем-то, обиженной миром души. Великий Пушкин сказал о состоянии, близком к исповеди, как своеобразной трагической самооценке, о взгляде на жизнь «с конца»:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Как много значат дважды повторенное «горько» и семантически близкие глагол «жалуюсь» и словосочетание «слезы лью». Этой «несмываемостью» строк — и их вечной «несгораемостью»! — отмечены в XX веке не очень многие книги. Но среди них такие шедевры *исповедально-автобиографической прозы* и поэзии XX века, как роман-исповедь И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева», «Реквием» А.А. Ахматовой, почти все стихотворения С.А. Есенина, обращенные к матери, отчасти цикл-воспоминание А.Т. Твардовского «Памяти матери», в котором как бы сомкнуты воедино исповедь и покаяние.

Цикл о матери и поэму «По праву памяти» Твардовский, один из учителей Астафьева, написал, подойдя к своему шестидесятилетию. Для синтеза исповеди и автобиографии нужна ретроспектива, нужно чаще всего, чтобы воспоминание разворачивало свой длинный свиток. «Перед сонным попом не исповедуются», — говорит народная мудрость. Но и с молодой, «непроснувшейся» душой, с беспамятством тоже не создать исповедь.

Виктор Астафьев изначально исповедален. Главная особенность всего творчества этого писателя — ретроспективность, воспоминательность его взгляда на мир. Пожалуй, лишь несколько произведений — роман **«Печальный детектив»** (1986), отчасти **«Царь-рыба»** (1976) да рассказ **«Людочка»** (1989) — написаны Астафьевым как бы с натуры... из недр смутной современности.

А весь остальной корпус астафьевской прозы?

Произведения писателя всегда жгуче современны, хотя писал он их на материале — войны, коллективизации, сиротского детства, — отдалившемся, взятом ретроспективно. Откуда-то неизменно бралась у него дистанция времени... И писал он уже первые зрелые свои произведения вроде повестей «Перевал», «Стародуб», созданные в тридцать пять лет, словно исповедуясь перед читателем за все случившееся (и неслучившееся) в его жизни. Он писал с ощущением — «пришла пора отчитаться за грехи, пробил крестный час» («Царь-рыба»), отчитаться с глубоким знанием самого себя (развитым и ранимым, но не эгоистическим самосознанием) и с волей к предельной откровенности.

Весь жизненный опыт вынуждал его преодолевать и легковесный лиризм, и описательство, искать в душе энергию, молитвенную силу, способную укрупнить, преобразить и без того драматичные жизненные ситуации, остановить время и расширить обозреваемое пространство.

Может быть, в главном прав зарубежный исследователь Ж. Нива, сказавший, что даже в слова пушкинского Сальери — «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет и выше» — Астафьев всем подтекстом своих исповедальных и автобиографичных книг вносит серьезную поправку, давая понять, что все-таки «есть правда выше».

Вероятно, потому — хотя Астафьева, может быть, нельзя считать открыто верующим, воцерковленным! — «весь его мир пропитан крестьянским религиозным мироощущением, а чувство, что все мы прикреплены к «древу жизни», и есть самый стержень астафьевского мировоззрения» (*Ж. Нива*).

Новеллы «Капля» («Царь-рыба», 1976) — образец единства автобиографии и исповеди. Эта новелла, вторая в «Царь-рыбе», — внешне типично бессобытийная, развернутая просто, в духе «рассказов у костра», — повествует о том, как один из братьев писателя Коля (Кольча) и его таежный друг Аким, охотник и рыбак, сын захожего русского охотника и женщины долганки (из малой народности на Енисее), заманили повествователя в плаванье на речку Опариху. Зачем? «Насмотришься на реку, братца с приятелем наслушаешься» — так объясняет свое согласие на это путешествие-приключение сам автор. Таких «простодушных» мотивировок вообще много в малой прозе Астафьева. Наслушаться того же Акима, этого астафьевского Дерсу Узала, вероятно, невозможно: его речь — это фактически говор природы, он прерывается тем или иным природным впечатлением, его ответным действием. Иногда реплики и действия совмещаются, как это и случилось после кражи червей дятлом-желной. Дятлы похватали эту наживку, «сложили» червей в брюхо — надо спасать идею рыбалки...

Все присутствие Акима — самой деятельной и непорушенной, активной «части» тайги, реки! — отгоняет в авторе даже «слабенькое дуновение грусти», возрождает возбужденное увлечение рыбалкой, когда он «забыл про комаров, про братана, про родное дитя». Восприятие тайги, то темнеющей, когда кедрач подходит вплотную к реке, то изумляющей прозрачностью и знойной студеностью воды, обилием проток, завалов, окрашено присутствием Акима, этого природного человека. Он живет, ничем не обижая тайгу.

Природное начало в человеке — это всегда нечто младенческое, птенцовое. В одной из «Затесей» (есть у Астафьева такой цикл зарисовок) героиня говорит о своей маленькой девочке, как-то особенно родственно сказавшей автору, чужаку «приветное слово»:

«Ей пока еще все люди — братья!»

Сам писатель в той же новелле «Капля», глядя на Акима, Кольчу, на их бесхитростные природные радости, на их ожидание чуда, думает о себе:

«Все мы, русские люди, до старости остаемся ребятишками, вечно ждем подарков, сказочек, чего-то необыкновенного, согревающего,

даже прожигающего душу, *покрытую окалиной грубости*, но в середке незащищенную, которая и *в изношенном, истерзанном, старом теле часто ухитряется сохраняться в птенцовом пухе»* (выделено мной. — *В.Ч.*).

Да, «окалина грубости», горечь испытаний, все, что внес суровый мир в душу человека, крайне велики. Сам повествователь, вспоминающий фронт, уже совсем иной, непохожий на эту «младую жизнь». Он и рассматривает своих юных спутников, всю стихию жизни в свете каких-то сложных, далеко не всегда радостных впечатлений. Его внутренний мир, исповедальный порыв и раскрывается в образе «капли» в миг ее набухания, падения.

Обратите внимание на очень естественную, хотя и резкую перемену самого угла зрения, интонаций повествования в рассказе, на внезапное выдвижение автора, личностного начала на первый план. Его тревоги, боли, догадки о будущем спящих детей — ведь когда-нибудь никто не сможет их греть и оберегать! — вошли в раздумье-описание.

> «Капля висела над моим лицом, прозрачная и грузная. Таловый листок держал ее в стоке желобка. «Не падай, не падай!» — заклинал я, просил, молил, кожей и сердцем внимая покою, скрытому в себе и в мире.
>
> В глуби лесов угадывалось чье-то тайное дыхание, мягкие шаги. И в небе чудилось осмысленное, но тоже тайное движение облаков, а может быть, *иных миров* или «ангелов крыла»? В такой райской тишине и в ангелов поверишь, и в вечное блаженство, и в истлевание зла, и в воскрешение вечной доброты.
>
> Но капля, капля?
>
> Я закинул руки за голову. Высоко-высоко, в сереньком, чуть размытом над далеким Енисеем небе различил две мерцающие звездочки... Звезды всегда вызывают во мне чувство сосущего, тоскливого успокоения своим лампадным светом, неотгаданностью, недоступностью...
>
> Но при чем тут небо, звезды, ночь, таежная тьма?
>
> Это она, *моя душа, наполнила все вокруг беспокойством, недоверием, ожиданием беды.* Тайга на земле и звезды на небе были тысячи лет до нас... И я не хочу, не стану думать о том, что там, за тайгою? Не желаю!» (выделено мной. — *В.Ч.*).

Работа памяти, движение мысли и чувства, раздумья о «капле», о быстротечности жизни, о падении (умирании) или схождении человека — куда! — «под вечны своды» — завершаются в целом на оптимистической, жизнелюбивой ноте. Пришло утро, уже вся «тайга дышала, просыпалась, росла». «Сердце мое трепыхнулось и оробело от радости, — признается повествователь, — на каждом листке, на каждой хво-

инке, травке, в венцах соцветий... на сухостоинах и на живых стволах деревьев, даже на сапогах спящих ребят *мерцали, светили, играли капли, и каждая роняла крошечную блестку света, но, слившись вместе, эти блестки заливали сиянием торжествующей жизни все вокруг»* (выделено мной. — *В.Ч.*).

Может быть, образ капли — это не просто символ хрупкости мира, но символ бесконечности и неостановимости жизни? Капля в ее «накоплении», сгущении и падении — это, по сути дела, модель жизни, всех ее этапов, от расцвета до бессильного падения.

Биография писателя

Виктор Астафьев родился 1 мая 1924 года в крестьянской семье в селе Овсянка Красноярского края. Он рано потерял мать (она утонула в Енисее в 1931 году) и воспитывался в семье дедушки и бабушки. Отец? Он — птица перелетная, с малым, видимо, чувством ответственности за детей (в нескольких семьях), — явится несколько раз в «Последнем поклоне» в виде типичного существа, «унесенного водкой»,



П.П. Астафьев и Л.И. Астафьева, отец и мать писателя с сыном Виктором. *1931 г.*



В.П. Астафьев (слева) в Краснодарском госпитале. *1944 г.*

как тысячи ему подобных, вызвав порыв доброты, смущения, муки. До коллективизации дед имел немалое, зажиточное хозяйство, мельницу. И самое важное — громадный авторитет, созданный жизненным опытом, трудом, опытом противостояния соблазнам легкой жизни!

В годы коллективизации, в годы переселения сотен тысяч людей в Сибирь, а сибиряков — на Крайний Север, будущий писатель попал в Игарку, в детдом. Подробности сиротского бытия в условиях вечной мерзлоты, среди беспризорников, блатарей («вольных людей») из домов-времянок, преображенные особым страдающим сознанием писателя, отразились в повестях «Перевал», «Кража», во множестве новелл «Последнего поклона», «Царь-рыбы».

...Осенью 1942 года Астафьев ушел на фронт добровольцем. В армии он был шофером, артразведчиком, связистом. Связистом «стал» и Алексей Шестаков, один из главных героев романа «Прокляты и убиты». Видимо, пребывание на фронте в звании солдата, чаще всего в пехоте, суровый прозаизм окопной войны, ночевки на земле, в траншеях, под дождем обусловили стойкую жизненную и творческую позицию писателя относительно «правды о войне». «Мы дрогли в военных окопах, а затем боролись с разрухой и нуждой», — скажет он о себе и о целом поколении фронтовиков.

Виктор Астафьев, как моральный судия, лидер этой прозы рядовых, окопников, затем будет брать под защиту и К. Воробьева, и Е. Носова, и В. Кондратьева.

Да и самый близкий писателю герой — таежник Аким в «Царь-рыбе» вступится всецело по-астафьевски, по-христиански за униженного нищетой солдатика Кирдягу-деревягу. Этот солдат от всей войны получил на память только громыхающую деревягу (протез) да медаль «За отвагу», позволяющую ему, фронтовому снайперу, выделяться среди «бросовой бродяжни»... И вдруг эту медаль в насмешку, чтобы выточить из нее блесну, выманил городской щеголь, циник и индивидуалист Гога Герцев.

«Ну ты и падаль! — покачал головой Аким. — Кирьку старухи зовут Божьим человеком. Да, он Божий и есть! Бог тебя и накажет...»

И это заклинание-угроза в «Царь-рыбе», увы, исполнилась... Ненавязчиво и неотвратимо, в глубине тайги. Нельзя у нищего посох — знак памяти о себе — отнимать...

Всю жизнь Астафьев испытывал стыд от «красивой» заказной литературы о войне. Он буквально страдал от празднично-мелодраматичной фразы о войне, от всей казенной витрины подвигов. Протест Астафьева, перенесшего контузию, тяжелое ранение, чуть не потерявшего глаз, можно понять: он видел иную войну... Он видел такие брат-



В.П. Астафьев. 1960-е гг.

ские могилы на окраине выморочной деревушки, в которых похоронено больше солдат, чем было в ней жителей — даже до войны!

После войны писатель поселился («очусовел на 18 лет») в городе Чусовом на Урале вместе с женой М.С. Корякиной, впоследствии писательницей, и стал работать то грузчиком, то слесарем, то литейщиком, то плотником в вагонном депо.

К 1959 году Астафьев — член Союза писателей, автор книг для детей «Васюткино озеро» (1956) и «Дядя Кузя, лиса и кот» (1957). Но подлинный творческий дебют писателя — повести «Стародуб» (1959), «Перевал» (1959) и рассказ «Солдат и мать» (1960). В последующие годы Астафьев — слушатель Высших литературных курсов, член редколлегий журналов «Наш современник» и «Новый мир», лауреат Государственной премии СССР (1978) за книгу «Царь-рыба». Критика относила его произведения то к «деревенской», то к «военной» прозе. Астафьев — человек с ярко выраженной, часто противоречивой, всегда самобытнейшей позицией.

Умер писатель в 2001 году в родном селе Овсянка под Красноярском, куда он вернулся в 1980 году после недолгого проживания в Вологде.

«Царь-рыба» (1976) — горизонты «натурфилософской прозы»

Известно, что *натурфилософия* — умозрительное осмысление природы — начинается после разрушения сказки, сладкой легенды о незыблемой и невозмутимой природе. Она начинается тогда, когда человек осознает, что он, находясь внутри природы, оказался уже вне ее. И ему недостаточно только собирать факты, подробности, а нужна «тайна» как составная часть всего видимого мира, нужна некая *утаенность, неявность* во всем явном и очевидном. Без сказки правды в мире не бывает...

Человек страстно жаждет вернуться к природе, преодолеть отрыв, вновь созерцать будучи «не вне природы, а как бы внутри ее». Ведь истинная натурфилософия — это «жажда учения о слиянности природы и мысли».

Подробный анализ любого из рассказов «Царь-рыбы», этого многосоставного повествования о Сибири конца XX века, с сопоставлением испорченного бездуховностью, отчуждением поселка Чуш и спасаемой Богом Боганиды, с небывалой для XX века историей любви-благодарности Эли и Акима («Сон о белых горах»), крайне интересен. Но, пожалуй, всего важнее понять смысл рассказа, давшего название всей книге.

Опыт анализа рассказа «Царь-рыба». К моменту создания этого рассказа повесть американского писателя *Эрнеста Хемингуэя* «Старик и море» (1952), удостоенная в 1954 году Нобелевской премии, стала почти хрестоматийной. Читатели во всем мире — и в Советском Союзе — были изумлены отчаянной борьбой старого рыбака-кубинца Сантьяго вначале с добычей, гигантской меч-рыбой, а затем со стаями акул, рвущих эту добычу. Акулы превращают могучий корпус рыбы в «длинный белый позвоночник с огромным хвостом на конце». Выигран или проигран героем последний поединок с судьбой? Прав ли писатель в том, что «победитель не получает ничего»? Как понимать второй смысл поединка рыбака с акулами, это явное соучастие в страданиях рыбы, «соперничество в страдании», когда герой словно не добычу свою защищает от акул, не хлеб свой насущный, а... «собрал всю свою боль, и весь остаток сил, и всю свою давно утраченную гордость и *бросил все это против мук, которые терпела рыба*»?

После появления «Царь-рыбы» Астафьева никто не задумывался почему-то о сходстве (и отличиях) двух поединков, о стремлении героев Хемингуэя и Астафьева «купить себе хоть немного удачи, если ее

где-нибудь продают», о молитвах, возносимых героями-рыбаками в Карибском море и на Енисее. В конце концов и герой Астафьева почти умоляет свою царь-рыбу смириться, не губить его, умоляет почти одинаково, слово в слово, с героем Хемингуэя:

«Послушай, рыба? — сказал ей старик. — Ведь тебе все равно умирать. Зачем же тебе надо, чтобы и я тоже умер?»

В Енисее, северной реке, в тех грозных водах, что изображает Астафьев, конечно, нет акул, но схватка рыбака-браконьера Игнатьича с царь-рыбой, гигантским осетром необыкновенной красоты и мощи, полна, как и у американского писателя, истинно эпического драматизма. Как и в «Старике и море», поимка такой рыбы — это великая удача, победа человека, по тогдашним понятиям — почти «покорение» природы. Царь-рыба не поймана на крючок, не попалась в сеть. О ней сказано иначе: «В этот миг *заявила о себе рыбина*, пошла в сторону, защелкали о железо крючки, голубые искорки из борта высекло... За кормой взбурлило грузное тело рыбины, вертанулось, забунтовало, разбрасывая воду, словно лохмотья горелого, черного тряпья... Что-то редкостное, первобытное было не только в величине рыбы, но и в формах ее тела... рыба вдруг показалась Игнатьичу зловещей».

В слове «заявила» важен корень — «явление», царственный приход, не униженный даже крючьями самоловов, пленом. Она не знает чувства плененности в родном, могучем Енисее!

Герой думает иначе: он поймал, пленил, покорил природу, добыча должна смириться. «Да что же это я? — поразился рыбак. — Ни Бога, ни черта не боюсь, одну темну силу почитаю... Так, может, в силе-то и дело?»

Как далеко зашел человек в своем хищническом потреблении даров природы, что нагло потревожил даже донные глубины реки! И хорошо еще, что герой Астафьева испугался своей удачи как грехопадения, испугался своего упования на одну силу. С этого испуга — неведомого герою Хемингуэя! — и начинается у Астафьева движение сюжета совсем в иную сторону.

Никто не отнимает у Игнатьича добычи, не «обгладывает» ее, и нужды ломать весла о головы акул, как у героя повести «Старик и море», в рассказе Астафьева нет. Да и раздумий о прибыли, о деньгах в сознании Игнатьича, в отличие от помыслов старика, считающего, сколько фунтов отгрызла первая акула, не возникает. Есть сходство героев в одном: оба верят в свою силу, повторяют, на свой лад, что «глупо терять надежду», «забудь о страхе», «человека можно уничтожить, но его нельзя победить» (это у Хемингуэя) или «докажи, каков рыбак?»; «Царь-рыба попадается раз в жизни», «А-а, была не была! —

удало, со всего маху Игнатьич жахнул обухом топора в лоб царь-рыбу»; «Не-ет! Не да-а-амся!» (это у Астафьева). Но на этом, пожалуй, сходство произведений, сюжетов борьбы кончается, и в «Царь-рыбе» вступает в силу иная тема покаяния и вины, которой нет в «Старике и море». В данном случае мы не говорим о различном масштабе дарований, своеобразии художественных решений.

Герой Астафьева, выбившись из сил, запутавшись в крючках из собственных самоловов, связанный одной гибельной цепью с царь-рыбой, воплощением могучей, непокоренной природы, в итоге... отказывается от своей добычи! Эта добыча грешна. Он боится ее как неожиданной кары, как призрака возмездия... Меч-рыба тоже долго таскает слабенькую лодку Сантьяго по теплому морю, но герою вовсе не страшно: он всегда находит огни Гаваны. В «Царь-рыбе» простора меньше, но он страшнее. Рыба тащит героя в глубину, в него вселяется покорность, «согласие со смертью, которое и есть уже смерть, поворот ключа во врата на тот свет»... Ситуация покаяния, самоотчета перед гибелью осложняется тем, что, по сути дела, Игнатьич выпал из лодки, он висит на паутинке тетивы, висит над бездной воды... К тому же царь-рыба, измученная, израненная, щупая что-то в воде чуткими присосками, словно ждет от него ответа за все свои муки, за крючки, что он всадил в ее царственное тело:

«Он вздрогнул, ужаснулся, показалось, что рыба, хрустя жабрами и ртом, медленно сжевывала его заживо... нащупывала его и, ткнувшись хрящом холодного носа в теплый бок... будто перепиливала надреберье тупой ножовкой...»

Финальный аккорд всего поединка, итог безжалостного вторжения человека в природу, символ этого вторжения, технического превосходства человека — стальные крючья, кромсающие и ее и человека, — это моление Игнатьича:

«Господи! Да разведи ты нас! Отпусти эту тварь на волю! Не по руке мне она!»

По сути дела, герой ищет... поражения, которое и будет его нравственной победой!

Подобных молений в душе героя Хемингуэя не возникает, хотя он тоже молится о спасении добычи, мечтает о всеобщей радости: «Сколько людей накормлю»...

Астафьевский вариант борьбы рыбака с царь-рыбой, с судьбой, тесно связанный с другими рассказами повествования, сейчас предстает крайне тревожным. Его Игнатьич проходит все стадии мучений. То он вдруг осознает, что он, человек, — царь всей природы, и она, рыба, — царь реки — на одной ловушке и их караулит одна и та же мучительная

смерть. Сама рыба уже кажется ему оборотнем. Но он вдруг вспомнил, как давным-давно столкнул в реку безответную робкую деревенскую девчонку Глашку, столкнул с обрывистого берега из ревности. Он и ее, эту Глашу, умоляет, повиснув над бездной, простить его.

Есть что-то вещее, похожее на заклинание, в невысказанном упреке Глаши своему давнему обидчику: «Пусть вас Бог простит... а у меня на это сил нету, силы мои в соленый порошок смололись, со слезьми высочились».

Завершение поединка — и не примирение и не победа. Помогли ли моления Игнатьича или просто выпали — из ног ловца, из тела рыбы — зловещие крючья? Что-то их пока развело... Судить трудно, но, когда рыба ушла, когда вновь ее, природу, охватило буйство, герой ощущает: «...ему сделалось легче. Телу — оттого, что рыба не тянула вниз, *душе — от какого-то, еще не постигнутого умом, освобождения*» (выделено мной. — *В.Ч.*).

Может быть, совсем не случайно и фамилия Игнатьича, как и его брата по кличке Командор, — Утробин? «Волк по утробе вор, а человек — по зависти», — говорят в народе. И первая мысль Игнатьича при поимке царь-рыбы типично волчья, «утробная»: «В осетре икры ведра два, если не больше». И себя он видит еще сквозь призму двух утробных людей из поселка Чуша, нищеброда, попрошайки Дамки и бывшего бандеровца Трохотало: «Все хапуги схожи нутром и мордой». И прав — в глубоком суждении не об одной «Царь-рыбе», но о всем творчестве Астафьева — французский славист Жорж Нива:

«В основе повести — глубокое чувство грехопадения: человек виновен, человек портит подаренный ему мир. Забывается детство мира и детство человека, когда человек чувствовал «кожей мир вокруг». Социальная жизнь сурова, безжалостна. Человек — сирота на этой земле. Спасают человека чувство вины и чувство братства... Острое чувство вины, ослепляющее чувство одухотворенности мира — весь этот религиозный подтекст частично замаскирован, частично высказан в идеях и категориях нового почвенничества».

*Самостоятельный анализ текста



Пользуясь материалом раздела, посвященного книге В.П. Астафьева «Царь-рыба», напишите эссе на тему «Человек и природа в рассказе В. Астафьева «Царь-рыба» и повести Э. Хемингуэя «Старик и море».

«Последний поклон» (1968—1989) — единство в многообразии

В 60—80-е годы в воспоминаниях писателя все чаще звучала горечь утраты. Чего? Не просто родных. Целой цивилизации, во многом дорогой, но нередко и огорчавшей его. Астафьев ощущал, что время выдувает из памяти звуки той жизни, которую он, художник, так любил. «Люди пишут, а время стирает» (*С. Маршак*).

Писатель остро переживал эти духовные опустошения. В такие мгновения и возникают — не только в «Последнем поклоне» — сильнейшие порывы оживить как нечто самое чистое, вечно спасающее — образ мальчика, «монаха в новых штанах», «ангела-хранителя», «мальчика в белой рубахе» с его окружением, с подарками от бабушки в виде пряничного «коня с розовой гривой».

Как построен «Последний поклон» — книга новелл в трех томах?

Виктор Астафьев прекрасно понимал, что *новеллистический роман* имеет достоинства, но знает и свои ограничения: картина жизни в нем дробится, застывает в серии подробностей, портретов, статичных эпизодов. В этой картине, по существу, нет движения, а есть только потенциальная его возможность.

Писатель считал «Последний поклон» развивающейся, «становящейся книгой». «Я вместе с ней куда-то двигался, она то замирала, то вдруг оживала», — говорил он. Если в первом издании 1968 года «Последний поклон» имел эпиграф из строк замечательного балкарского поэта-фронтовика Кайсына Кулиева — «Мир детства, с ним навечно расставанье, назад ни тропок нету, ни следа», то потом этот эпиграф был автором снят. «Встретивший меня как-то мудрый горец... Кайсын Кулиев спросил: «Что же эпиграф-то снял?» — и сам себе ответил, грустно покачивая головой: «Понимаю. Книга переросла воспоминания детства», — рассказывал Астафьев.

Она не просто переросла детство, но обрела движение, создавшее «фильм», цельность, укрупнившую былые кинокадры.

В последнем отдельном прижизненном издании (1989) «Последний поклон» состоит из трех книг, среди которых, естественно, есть и первоначальный состав новелл 1968 года, ставших хрестоматийными: «Конь с розовой гривой», «Зорькина песня», «Осенние грусти и радости», «Ангел-хранитель» <...> «Монах в новых штанах», «Запах сена», «Гори-гори ясно», «Деревья растут для всех», «Мальчик в белой рубахе» (последние пять новелл добавлены в 1978 году). В полном издании писатель заново перегруппировал новеллы, безусловно понимая, что «книга ушла из детства дальше»,

а потому взрослая повесть 1966 года «Где-то гремит война», как и воспоминание о возвращении домой с фронта, с посвящением «Сергею Павловичу Залыгину — земляку» перешли в заключительный раздел...

Рассказ «Бабушкин праздник» согласно этой внутренней хронологии, тех подвижек от детства к войне — явно центральное звено всех трех томов: еще собраны воедино все родичи, еще безбрежно веселье, еще не рассеяны эти родичи по разным уголкам Сибири. Да и устои стихийной, «роевой» (как в пчелином улье) жизни сохранены. Хотя уже прошла коллективизация, прокатилось раскулачивание, а в кругу родных появилась уже Танька-активистка, горластая простодушная агитаторша, отвыкшая (освобожденная) от семейного хозяйства, потерявшая инстинкт сбережения семьи, детей, родного гнезда.

В других новеллах говорится и о захвате домов раскулаченных, разорении деревни, о переселении в Игарку: но развернутой картины коллективизации писатель не дает. Зато другое — не менее важное — зазвучало в «Бабушкином празднике» в полную силу — трагическое предчувствие ухода целой эпохи. Критик И. Борисова, справедливо оценив центральное место «Бабушкиного праздника» во всей книге, удачно описала состояние Астафьева: «Незаметно отвлекшись от быта, вдруг обнаружит горький предел этого буйства и этого разгула... Он (Астафьев. — *В. Ч.*) все меньше любуется их яркостью и внезапностью, и все острее и острее забота: нет ли в этом расточительстве бесплодия, а в этой бесплодности самоистребления?»

Невеселый и веселый праздник... В предыстории всего живописнейшего детства в «Бабушкином празднике» целая серия других новелл.

Подвиг бабушки начался в день смерти матери этого Витька, «Витьки Катеринина» (так в деревне его и зовут), когда она прямо сказала близким — родным и соседям:

«Мужики! Надо что-то делать, мужики... — взревела она. — Пропадет парнишка. А он пропадет — и я не жилец на этом свете. Я и дня не проживу...»

Вот какого человека на свой лад чествует деревенская родня, далекие и близкие соседи Левонтий и Васеня в «Бабушкином празднике»!

Ее праздник (празднище) — это не просто праздный, «неработный» день, не отвлеченный «велик-день». «Примечай будни, а праздники сами будут», «И дурак праздник знает, да будней не помнит», — подобные народные суждения о «вырастании» праздника из буднич-

ных трудов прекрасно знает автор рассказа и его герои. Все помнят будни выживания...

Центральный эпизод рассказа «Бабушкин праздник», объединяющий лучшие помыслы родичей, чьи жизни порой «растрепаны, как льняной сноп на неисправной мялке», чьи обиды осели в донные глубины души, — конечно, эпизод застольного пения. И аромат стряпни, и ласковые приглашения деда «Милости прошу, гостеньки дорогие!», и сам стол, воссозданный писателем с истинной роскошью словесных красок, — все отодвигается в сторону, когда в дело вступает песня. Момент очищения, оглядки на всю жизнь приходит для всех: пространство песни — тоже пространство исповеди. Она, песня, вступает дважды. В первый раз, когда поет сама бабушка, — «стоя, негромко, чуть хрипловато и сама себе помахивая рукой». Она поет песню «Течет реченька», рождая в младшей родне, подпевающей ей, волю «сокрушить все худое на своем пути, гордясь собою и тем человеком, который произвел их на свет, выстрадал и наделил трудолюбивой песенной душой».

Но подлинное очарование праздника — при всем обилии пьяных сцен, связывании соседа Левонтия, невеселой горечи похмелья! — в *коллективном пении* песни, «изложении» вслух мечтаний, тоски, предчувствий неволи, беды. Астафьев не вдается в детали песни, где вор в законе увлекает вписанную в банду «детку» своей тоской:

Люби меня, детка, покуль я на воле,
Покуль я на воле — я твой.
Судьба нас разлучит, я буду жить в неволе,
Тобой завладеет другой...

Вообще говоря, писатель нередко опускает реальный, часто весьма невысокий смысл вводимых в тексты блатных песен, опускает ради того, чтобы выразить наивные чувства поющих, тех, кто прилепился, не замаравшись, к такой песне.

«Пели надрывно, с отчаянностью. Даже дедушка шевелил ртом, хотя никогда не слышал, как он поет. *Гудел басом* вдовый, бездетный Ксенофонт. *Остро вонзался в песню* голос Августы. *На наивысшем дребезге и слезе* шел голос Апрони... Ладно *вела песню* жена Кольчи-младшего Нюра. Она вовремя направляла хор в русло и прихватывала тех, кто норовил *откачнуться и вывалиться из песни, как из лодки*. Ухом приложившись к гармошке, чтобы хоть самому слышать звук, *с подтрясом, как артист*, пел Мишка Коршуков» (выделено мной. — *В.Ч.*).

«Правда не бывает выборочной». Повесть «Пастух и пастушка»

Начало так называемых перестроечных лет, а затем распад Советского Союза, всю годину Смуты Астафьев, получивший звание Героя Социалистического Труда (1989), четыре Государственные премии СССР и Российской Федерации, встретил с печальным ощущением всеобщей разрухи, бессилия благородных людей в борьбе со злом. Печаль его была не светла: нарастал его счет претензий к самому русскому народу, к русскому простаку, Иванушке-дурачку. Даже собственные «поэмы о прошлом» казались уже ему слишком радостными. Не случайно его роман 1982—1985 годов носил название «Печальный детектив»: герой этого романа милиционер и начинающий писатель Сошнин не сломлен еще схватками со злом уголовным и чиновным, в городе Хайловске(!) и селе Тугожилине(!), но и он уже однажды стал жертвой пьяной шпаны... с вилами в руках! А герой-мститель классической новеллы «Людочка» (1987), видимо сам прошедший все круги ада, уголовных миров, — судя по «мотивам» татуировки на его теле, увиденным падчерицей Людочкой! — не прошел мимо зла, не стал беззащитно ждать удара, но... Сам способ его мести за Людочку, изнасилованную бандитом Стрекачом, лидером мелкой городской шайки, и затем повесившуюся, не вынеся позора, страшен. Герой бросает Стрекача в дымящуюся зловонную канаву, свершая акт самосуда (подобное разрешение конфликта есть в фильме «Ворошиловский стрелок» с М. Ульяновым в главной роли и в повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана»). Может быть, само убийство совершено им импульсивно? Он и до этого после похорон Людочки искал исхода своей тоски, своей вины перед ней. И ему стало невозможно жить, если он не прочертит границу между преступным, грязным миром и миром нормальных людей, в который он только что вернулся.

Писатель не скрыл страшной подробности — и это снимает обвинение в проповеди самосудов! — в облике отчима: он на миг предстал тоже озверевшим, расчеловеченным, предстал как «беспощадным временем сотворенное двуногое существо с вываренными до белизны глазами». Не таковы ли и солдаты Астафьева в их смертных поединках? В свете этой коллизии и ее трагического — и для преступника и для одинокого мстителя! — разрешения понятен эпиграф к повести Астафьева «Веселый солдат» (1998): «Боже! пусто и страшно становится в твоем мире» (Н.В. Гоголь).

Уже повесть **«Пастух и пастушка»** (1967, оконч. ред. 1989) отразила глубочайший конфликт в мировоззрении писателя. Это поистине виртуозное соединение автобиографии с религиозным подтекстом, а вер-

нее, точный мгновенный «фотоснимок» процесса просветления человека, горького осознания своего грехопадения и попыток нового мучительного прикрепления к «древу жизни». При всем обилии в повести «озарений», разноплановых лирических «мыслеощущений», порой весьма неотчетливых, излишне красивых (*«сиреневая музыка»*, «та женщина *тоской остановилась* в нем»), весьма важной оказалась сила сопряжения, концентрации всех ее частей, пластов, концов и начал.

При анализе повести прежде всего следует, вероятно, обратить внимание на три опорные внесюжетные точки, поддерживающие и обрамляющие ее нравственно-философский каркас. Безусловно, две точки весьма очевидны. Первая из них — это развернутое вступление, предваряющее и картину боя в зимнюю ночь 1943 года, и встречу лейтенанта Бориса Костяева и нездешней, явно не крестьянки, Люси в украинском селе, и разлуку, и последующую смертельную тоску героя. Эта героиня, представленная в повести символической фигурой — нет, не Матери-Родины, а скорее оскорбленной, обокраденной Красоты! — окруженная мифологическим сиянием, приходит к заброшенной могиле Бориса. Ее земная дорога (читателю еще неизвестная) здесь, в степи, переходит в пути небесные. Ее обездоленная, как бы выжженная горем жизнь явно искалечена:

> «Пепельным тленом отливала предзимняя степь, *угрюмо нависал над нею древний хребет, устало и глубоко вдавшийся грудью в равнину*, да бельма солончаков отблескивали все так же холодно и немо.
>
> Но это там, дальше, у неба. А здесь лишь скорбно шелестели немощные травы и похрустывал костлявый татарник.
>
> Она развязала платок, прижалась к могиле.
>
> — Почему ты лежишь один, посреди России?» (выделено мной. — *В.Ч.*).

Эти же мотивы скорби, тоски, вины живой перед павшим звучат и в финальной беседе Люси с Борисом (это вторая опорная точка), вернее, в слушании ею самой себя, «седой женщины с отцветшими древними глазами», в обещании не просто вернуться к нему, а быть вместе.

Единый монолог героини, разбитый на две части, конечно, не стянул бы все повествование воедино, он стал бы высокопарным вещанием, риторикой, если бы не третья опорная «пасторальная» точка — в середине повести. В освобожденной от врага деревне бойцы нашли трупы старика и старухи, пастуха и пастушки, ни в чем «не виноватых» ни друг перед другом, ни перед миром: их не разлучила даже смерть. И не столь важно, кто их убил — фашисты, свои или война как запредельное Зло!

«Угрюмо смотрели военные на старика и старуху, наверное, живших по-всякому: и в ругани, и в житейских дрязгах, но обнявшихся преданно в смертный час».

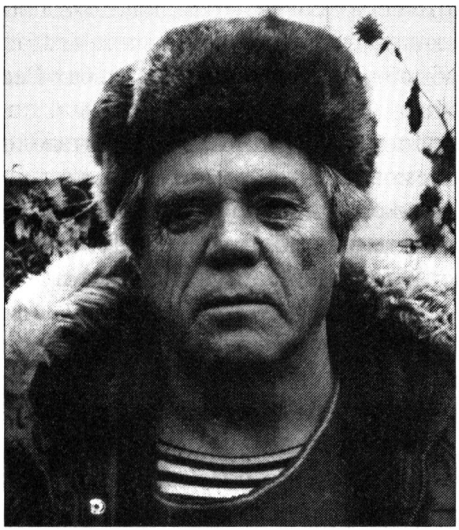
Однако подлинную силу всей символике хождения Люси на могилу Бориса и неразлучной пасторальной паре «пастуха и пастушки», убитой войной, придает все же сюжетная, действенная часть повести. Сцены ночной битвы с окруженными немцами, поведение и линия судьбы старшины Мохнакова, сросшегося с безумием войны и одновременно ищущего смерти... Вся сюжетно развернутая картина смертной тоски Бориса в госпитале, в санитарном поезде, когда после просветления, потрясения пережитым в украинском селе «нести свою душу Борису стало еще тяжелее...». Здесь — центр повести.

Что же убивает война в душах людей, в мире?

Батальные фрески Астафьева утяжелены, укрупнены тем, что он фактически рисует не столько фронт, не огненную черту сражения, а некую внеэмпирическую, абсолютную «тьму», темноту, помрачение. Здесь нет земного света нигде... «Безмерное терпение кончалось, и у молодых солдат являлось желание ринуться в *кромешную темноту, разрешить неведомое* пальбой, боем, истратить накопившуюся злость».

Безусловно, кризис мировосприятия, взгляда Астафьева на войну, на воюющий народ еще не дал о себе знать в полную силу. В конце концов писатель завершил повесть картиной победы, уничтожения корсунь-шевченковской группировки в полном соответствии с историей. А то, что и Мохнаков уже ищет смерти, не вынеся тягот войны, что Борис Костяев «выпадает» из войны, — это и сейчас воспринимается как своего рода полемический выпад писателя, его ответ на назойливо утверждавшиеся представления о непобедимости Красной Армии. Радость побед она, конечно, познала, но и горечь убывания человечности в человеке тоже ощутила в полной мере. Увы, очень скоро к этой взвешенной гуманистической позиции, не корежившей в целом творческих устоев писателя — «правда не может быть выборочной» (т.е. ни лакировочно-оптимистической, ни заданно-очернительской), скоро примешается нечто весьма разрушительное, политиканское.

В 1992 году он в интервью с критиком В. Курбатовым, смешав воедино нравы разных эпох, выскажет и такое труднорасщепляемое на составные части публицистическое мыслеощущение: «Коли бы сейчас началась война, ни я бы сам добровольно не пошел, ни внуков бы не пустил. Стоит ли погибать за народ, который перед всякой властью на карачки становится, ворам завидует, жулья развел на полстраны и уже готов родных коммунистов обратно позвать, только бы пожрать дали и работы не спрашивали». Это обличение говорит о растерянности художника, о резком увеличении кричащих противоречий, мук ищущей мысли писателя.



В.П. Астафьев. *1987 г.*

Вечное и преходящее в романе «Прокляты и убиты» (1992—1994)

Роман «Прокляты и убиты», безусловно, вобрал в себя опыт другого крупного произведения Астафьева — «Царь-рыба», сложный опыт жанрово многосоставного произведения, синтезирующего различные повествовательные структуры — лирической повести, хроники, сказовой новеллы, миниатюры, притчи. Поэтому помимо двух частей, двух книг — «Чертова яма» и «Плацдарм» — в романе «Прокляты и убиты» следует различать и другие составляющие: вставные новеллы, развернутые лирические отступления, даже прямые публицистические, иронические выпады, скажем, в адрес А.В. Суворова, который, дескать, «...истаскал за собой по Европе, извел тучи русских мужиков, в Альпах их морозил, в чужих реках топил — и герой на все времена» и т.п.

При чтении этого порой не совсем упорядоченного произведения следует отделять слой «ершистой» политизированной риторики от глубоких философско-этических проникновений, часто исповедального плана, в природу переживаний солдата в экстремальных условиях казармы, плацдарма на правом берегу Днепра в 1943 году. Не всегда различные повествовательные структуры плавно сопряжены, гармонизированы. Этот разноплановый роман огромен, — и надо привыкнуть к своеобразной, может быть, раздражающей астафьевской «поэтике дис-

гармоний», стилистических сбоев, к обилию словесных узоров, напряженной метафористике, к десяткам импульсивных заявлений «от автора», скажем, о пагубной роли марксизма в судьбах России, о скучности занудной и противной книги «История ВКП(б)» и т.п.

Противоречивый поток обрушивается на читателя и при сюжетной развертке некоторых конфликтов романа. Так, неприязнь бойцов и командиров, сражавшихся на плацдарме, порой без хлеба и боеприпасов, к тыловой крысе, начальнику политотдела Мусенку, разрешается явно путем самосуда. Астафьев одобряет убийство этого Мусенка, «руководящего нехристя», с помощью его же шофера. Многих, вероятно, способна смутить и безальтернативная «шутейность», с которой писатель сообщает о том, как тот или иной герой «упер с кухни аж целого барана», «тырил, конечно, что плохо лежит», «складником распластал один мешок». Ведь он обокрал не начальство, а своих же товарищей!

Подобных сюжетных осложнений, как и неожиданных публицистических выпадов в адрес любой патетики столь много в романе, что критик В. Бондаренко в статье «Порча Виктора Астафьева» оценил весь роман как «запредельную искренность порченого человека», отметив, к счастью: «Если попробовать снять пласт этой «новой правды порченого человека», которой хотел подивить всех уважаемый писатель, то мы получим прекрасные батальные сцены, живые человеческие образы, мы увидим тот самый героизм русского человека, который и привел к Победе» (*В. Бондаренко* «Реальная литература»).

Истоки этих очевидных противоречий, — с одной стороны, прекрасные батальные сцены, живые образы, а с другой — «порченое» видение войны, ненависть к штабам, тотальное отрицание всякой духовности у соотечественников, неприязнь к любой идеологии — вовсе не в пресловутой «порче». И то и другое в обширном, многосоставном романе возникло на основе все той же астафьевской «философии снизу», нешаблонного почвенничества, особого беспокойства, которые отмечал Ж. Нива как «моральный и религиозный подтексты» «Царь-рыбы».

В романе резко изменилось былое отношение к стародубцам: суждение Коли Рындина о секте «оконников», их заповеди о «проклятых и убитых» вошло в роман как нечто близкое автору. Да и голос прадеда о стадной покорности народа в «Краже», который и потопить бы можно, если бы не жалко было дорогой посудины (баржи!), — как заведомо проклятое стадо, в которое «бесы вошли» — и он явно зазвучал в романе. Пересмотр ли это или итог скрытого движения мысли писателя?

Кого собирает, вернее, любовно подбирает Астафьев в первой книге романа в подготовительный лагерь для призывников, в промороженные

казармы и загаженные леса «Чертовой ямы»? Уже сам подбор героев и отношение к этому пестрому персонажному ряду говорит о многом.

Вот Коля Рындин, великан-старообрядец с реки Амыл, притока Енисея, выходец из таежного рода («...детей в дому двенадцать, родни и вовсе не перечесть»). Он и на войну идет как на промысел в тайгу. И сразу же его таежные навыки жизни, уроки роевой жизни понадобились в грязной, дизентерийной казарме. Он лечит соседей по нарам от поноса, от «штуки переходчивой», некоей серой смесью, объясняя ее состав:

«Сушеная черемуховая кора с ягодой черемухи, кровохлебка, змеевик, марьин корень и ешшо разное чего из лесного разнотравья, все это сушеное, толченое лечебное свойство освящено и ошоптано бабушкой Секлетиньей — лекарем и колдуном, по всему Амылу известным. Хотя тайга наша богата умным людом, но против баушки, — Коля Рындин значительно поднял палец к потолку. — Она не то что понос, она хоть грыжу, хоть изжогу, хоть рожу — все-все вплоть до туберкулеза заговорит. И ишшо брюхо терет».

Таков герой, которого сама природа освятила и «ошоптала», чей дух родства и землячества объединяет людей сильнее казенной дисциплины и приказа, просветляет даже блатных вроде Булдакова. Он и становится носителем стойкости, бессознательной воли к победе. Без него вся солдатская масса — это «шатучий людской сброд», «табуны», «разбродное стадо», где чистят друг у друга карманы и сидора, воруют — даже на плацдарме — патроны, хлеб, воруют во вражеских траншеях. Комиссары, политруки, командиры — порой и любимые, вроде младшего лейтенанта Шуся, майора Зарубина — должны негласно ориентироваться на этот авторитет Коли Рындина, авторитет вненачальственный, природный. Когда озверевший лейтенант Пшенный замучил, забил тощего, слабого солдатика Попцова, то именно Коля Рындин криком-молитвой предотвратил самосуд солдат. А на плацдарме — это уже во второй книге — именно Рындин с его таежными, охотничьими инстинктами, не умевший «поднять в себе злобы», и совершил самый памятный подвиг.

Что же он сделал?

На посту, застигнутый врасплох немецкой разведкой, он не сразу осознал, что его берут в плен, связывают, затыкают ему кляпом рот, вырвав к тому же винтовку. И, лишь догадавшись, что это немцы, что он — их добыча, Коля начал защищаться. «Он их поднял и понес на себе, что медведь на горбу, не понимая, куда и зачем тащит врагов, ноги сами правились к ближней обороне, к ячейке сержанта Финифатьева, к ровику боевого охранения». Такой бессознательный, медвежий героизм для Астафьева тоже самый подлинный, природный.

Однако писатель вовремя осознал опасность сползания в идеализацию такого типа героя. Главный герой романа Алексей Шестаков, связист, участник всей операции с захватом плацдарма, удержанием его, своего рода соавтор в повествовании о судьбах многих персонажей, уже лишен этой одномерности, слащавой доприродности.

В этом крестьянском парне, Василии Теркине Астафьева, помимо силы, интуитивного понимания опасностей, находчивости (иногда действительно запредельной, может быть, даже шкурнической, воровской), есть и свой дар предвидения ситуации, и почти командирский расчет. Он, стоя перед Днепром, первым сообразил, что переправа на подручных средствах — гибель. «Лодку надо раздобыть. Подручные средства — это несерьезно». И он раздобыл лодку, ставшую затем чуть ли не «живым персонажем» романа, объектом новых захватов, реквизиций. Собственно, и вся серия эпизодов переправы, данных с разных позиций, в процессе движения этого солдата, «пехотинца истории», в лодке с катушкой проводов, отталкивающего веслом утопающих, — итог его редкой наблюдательности, душевного богатства. Может быть, и все батальные сцены на плацдарме, и характеры майора Зарубина, политрука Финифатьева, наконец, эпизоды атак и контратак получились крайне пластичными благодаря душевной открытости этого таежника.

Диапазон мыслечувствований героя, конечно, то и дело расширяется благодаря явным вторжениям автора. Здесь не все равноценно. Утопающий, борющийся за жизнь Лешка, еще пробующий спасти раненого в главе «День пятый», конечно, убедительнее, ближе читателю, чем тот же герой, вдруг обругавший подпольщиков и реальных партизан: «...никогда всерьез не принимавший партизан, пленных и прочую братию, якобы так героически сражавшихся в тылу врага, что остальной армии остается лишь с песнями двигаться на запад». Зачем так походя обесценивать реальные дела партизан-героев В. Быкова, А. Адамовича, С. Алексиевич, Я. Брыля? Но в целом, к счастью, чувство меры не изменило автору. Он в допустимых дозах обогащает мировидение героя за счет своей биографии. И благодаря этому единству автора и соавтора вновь возникли грандиозные фрески разрушительной, непосильной для человеческих душ борьбы, военной страды, когда сила огня, смерти явно превосходит силы людей. Плывущие ночью на лодках, бревнах, плотах солдаты, да еще среди разрывов снарядов, кажется, и не один реальный Днепр уже форсируют:

«Продырявленный черный подол ночи вздымался, вздыхал вверх, купол воды, отделившийся ото дна, обнажал *жуткую бесстыдную наготу* протоки, пятнисто-желтую, с серыми лоскутьями донных отложений. Из крошева дресвы, из шевелящейся слизи торчал когтистой лапой

корень, *вытекал фиолетовый зрак*, к которому прилипла толстой ресницей трава. Из травы, из грязи, безголовая, безглазая, белым привидением ползла, вилась червь, не иначе как из самой преисподней возникшая».

Виктор Астафьев, если его рассматривать в единстве творчества и биографии, — это человек, бесконечно увлеченный живописностью жизни, фигурностью народной речи, боготворивший природу, в особенности сибирские реки, тайгу. «И жизни нет конца, и мукам краю», — записал он однажды для себя. Груз памяти пригибал его к земле, омрачал его раздумья, но и повышал строгость его исповедей.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. Какие темы и мотивы составляют «биографическое пространство» астафьевской прозы? В чем проявляется ее исповедальный, «светоносный» характер?
2. В чем жанровое и композиционное своеобразие астафьевского «повествования в рассказах», объединенного общим названием «Царь-рыба»? Как в нем проявляются черты так называемой «натурфилософской прозы»? Что нового вносит Астафьев в решение вечной темы ответственности человека перед природой? Как соотносятся между собой различные персонажи и сюжеты повести?
*3. Какова проблематика новеллистического романа Астафьева «Последний поклон»? Что позволяет рассматривать рассказ «Бабушкин праздник» как центральное звено трехтомного цикла новелл? Как представлена в нем «старая» деревня, ее традиции и духовно-нравственный уклад? В чем идейно-философский смысл названия, объединяющего рассказы, входящие в цикл?
4. Что объединяет такие произведения Астафьева 80-х годов, как роман «Печальный детектив» и рассказ «Людочка»? Какова позиция автора в решении темы социального зла, раскрытии негативных сторон национального бытия?
*5. В чем необычность, художественная новизна военного эпоса В. Астафьева? Как в повести «Пастух и пастушка» представлена проблема убывания человечности в человеке в условиях войны? Каковы внутренние причины «выпадения» Бориса Костяева из войны, приведшего к трагической развязке?
*6. Что определяет внутреннюю полемичность романа «Прокляты и убиты» как еще одной попытки Астафьева сказать жестокую правду о войне? Какие мотивы ранней прозы писателя нашли свое отражение в романе и что в нем характерно для позднего творчества писателя?

7. Нужен ли современности герой, активно заступающийся «за всех униженных, всех обиженных», или достаточно «просто порядочных людей», кто молится за Русь, полагаясь на помощь свыше?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



Автобиографизм.
Исповедальность прозы.
«Натурфилософская проза».
Новеллистический цикл.
Стилеобразующая деталь.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ



1. Нравственная проблематика прозы В. Астафьева (по одному из произведений писателя).
2. Человечность природы и природа человека в повести В. Астафьева «Царь-рыба».
3. «Чувствовать кожей мир вокруг» (по прозе В. Астафьева).
4. Герои и сюжеты «военной» прозы В. Астафьева.

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

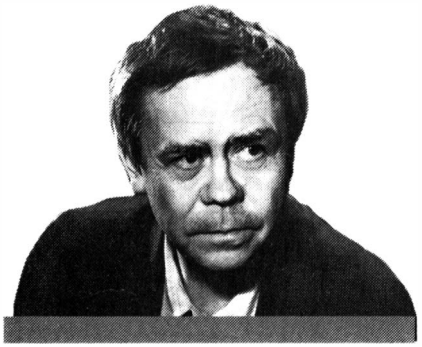


1. Тема детства в творчестве В. Астафьева.
2. Роман В. Астафьева «Прокляты и убиты»: характеры и проблематика.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Вахитова Т.М.* Повествование в рассказах В. Астафьева «Царь-рыба». М., 1988.
2. Крест бесконечный. В. Астафьев — В. Курбатов: Письма из глубины России. Иркутск, 2002.
3. *Курбатов В.* Жизнь на миру: Виктор Астафьев // Русская литература XX века / Под ред. В.В. Кожинова. М., 1999.
4. *Ланщиков А.П.* Виктор Астафьев: Жизнь и творчество. М., 1992.
5. «Печальный детектив» В. Астафьева: Мнение читателей и отклики критиков // Вопросы литературы. 1986. № 11.
6. *Чекунова Т.А.* Нравственный мир героев Астафьева. М., 1983.
7. *Яновский Н.Н.* Виктор Астафьев: Очерк творчества. М., 1982.



ВАЛЕНТИН ГРИГОРЬЕВИЧ **РАСПУТИН**

Род. в 1937

«Язык пространства, сжатого до точки» (О. Мандельштам)

Что поражает читателя в «повестях-драмах», в «сжатых эпопеях», в рассказах Валентина Распутина? Прежде всего в повестях «Последний срок» (1970), «Живи и помни» (1974), «Прощание с Матёрой» (1976), «Пожар» (1985)? В рассказах 90-х годов «Не могу-у...», «Нежданно-негаданно», «В непогоду»? В новейшей повести, скорее чрезвычайно драматичном романе «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003) с выстрелом, раздавшимся в грозной и грязной прокуратуре, этой кульминацией нравственного протеста главной героини. Невольно обращаешь внимание на определенную устойчивость, вечную повторяемость, сгущенность мотивов тревоги, знаков беды уже в самих распутинских названиях... Везде «крайнее» катастрофическое состояние, везде — жизнь дошла до края...

Может быть, именно эта особая «нежданность-негаданность», распутинский драматизм завязки, всего событийного ряда, открываемого то картиной затопления (не просто некоего сибирского села, но целого материка былой цивилизации!), то заревом пожара в лесном поселке, и поражает прежде всего.

Это не значит, конечно, что в произведениях Распутина нет напряженного внешнего действия, конфликтов, нет юмора, — есть в них и сочные бытовые сцены, и трагические уходы из жизни, есть развернутые, как лирические стихотворения, эпические пейзажи Сибири. Но впечатляет именно катастрофический ход событий, утрата многими героями внутреннего смысла жизни, исчезновение прошлого, защитной силы Дома, семьи. Везде, в любой строке, как электричество в проводах, «бьется», растекается обжигающая душу тревога, боль, жажда,

о которой он сказал словами Ф.М. Достоевского: «Откройте русскому человеку русский «свет»... И увидите, какой исполин, могучий и правдивый, мудрый и кроткий, вырастет перед изумленным миром».

«Жизнь настала облегченная, — говорит об одной незаметной утрате-катастрофе герой распутинской повести «Прощание с Матёрой». — Только при этой облегченности и себя чувствуешь как-то не во весь свой вес, без твердости и надежности, будто любому дурному ветру ничего не стоит подхватить тебя и сорвать — ищи потом, где ты есть; какая-то противная неуверенность исподтишка точит и точит: ты это или не ты?»

Все художественное пространство Распутина — и малые детали, и главные конфликты, и даже пейзажи — насыщено этими вопросами, страхами перед «облегченностью», т.е. беспочвенностью, бездомностью, и волей к самопознанию, самоидентификации, т.е. возрождению надежных ориентиров жизни. Он умный и внимательный смотритель русской жизни. Все напряжение в *сжатых эпопеях* (повестях) или драматичнейших новеллах писателя создается нравственными решениями то деревенской женщины Настены, принимающей на себя вину мужа-дезертира («Живи и помни»), то деянием Тамары Ивановны («Дочь Ивана, мать Ивана»), бросившей в одиночку вызов всеобщей запуганности и равнодушию.

Время, рубеж XX и XXI веков, заставило всех задуматься: а случаен ли вообще многозначительный, провидческий, «болевой» эпиграф Распутина к повести «Пожар» — строка из народной песни «Горит село, горит родное»? Этот пожар, интонации боли за человека и Родину преобразили и сюжеты, и характеры, и всю структуру распутинского повествования, включая язык и исполненные скорбной тоски *лирические «сверхпейзажи»* с неизменной Ангарой, Байкалом — «светлым оком Сибири».

«Пожар», то тлеющий, то вспыхивающий, — везде. Рубеж веков вынес свое определение источника нашего жизненного опыта: «Свой жизненный опыт мы получаем в условиях катастроф» (так сказал великий немецкий драматург XX века Бертольт Брехт).

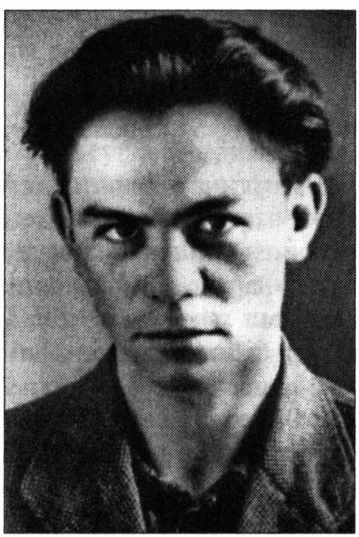
Былое причисление Валентина Распутина к «деревенским писателям» с их специфической, достаточно узкой почвеннической проблематикой сейчас выглядит справедливым лишь отчасти. Не в боязни за деревню только, которую «город таранит», — секрет духовной мощи сильного страдальческого духа, целостности всего пространства сжатых романов Распутина. Жизнь в России таранит и город и село. Горит не одно село родное, пожар тлеет в душах, порождая или усталость, или протест.

Безусловно прав был зарубежный ученый Жорж Нива, сказавший еще в 1978 году об Астафьеве и Распутине, словно предвидя всю их весьма различную эволюцию: «У Астафьева мы находим больше, чем шаблонное почвенничество. У него, как и у Валентина Распутина, обнаруживается острая духовная жажда... Главное стремление, пусть тревожное, пусть смутное — к просветлению... Острое чувство вины, ослепляющее чувство одухотворенности мира — весь этот религиозный подтекст частично замаскирован, частично высказан в идеях и категориях нового почвенничества».

Творческий путь Валентина Распутина

Писатель родился в 1937 году в селении Усть-Уда Иркутской области (впоследствии исчезнувшем, попавшем при создании водохранилищ в зону затопления), окончил Иркутский университет и некоторое время работал журналистом в сибирских газетах.

В университете Распутин познакомился и подружился с Александром Вампиловым, другим знаменитым иркутянином, автором пьес «Утиная охота», «Старший сын», «Прошлым летом в Чулимске». Вскоре после первых публикаций 1965—1967 годов он вошел как духовно близкий художник в круг друзей В. Шукшина, В. Белова, В. Чивилихина. Долгие годы Распутин дружил с В.П. Астафьевым, органи-



В.Г. Распутин. *1950-е гг.*

чески усвоил многое в философских и патриотических исканиях московских художников И. Глазунова, К. Васильева, великого композитора Г.В. Свиридова, круга писателей журнала «Наш современник», включая его поэтическое крыло (С. Викулов, В. Соколов, Н. Рубцов, Ю. Кузнецов, С. Куняев). Он не ведал чувства сиротства, бездомности, духа кочевья. В очерке «Иркутск с нами» (1979) Распутин, обычно чуждый патетики, громких слов, скажет о родной Сибири, о Байкале, об Ангаре, которую он проехал «вверх и вниз по течению», о Родине почти как певец «русского леса» Леонид Леонов:

«Удивительно и невыразимо чувство Родины... Какую светлую радость и какую сладчайшую тоску дарит оно, навещая нас то ли в часы разлуки, то ли в счастливый час проникновенности и отзвука! И человек, который в обычной жизни слышит мало и видит недалеко, *волшебным образом получает в этот час предельные слух и зрение, позволяющие ему опускаться в самые заповедные дали, в глухие глубины истории родной земли*... Былинный источник силы от матери-земли представляется ныне *не для избранных, не для богатырей* только, но для всех нас источником исключительно важным и целебным, с той самой волшебной живой водой» (выделено мной. — *В.Ч.*).

«Деревенская проза» к моменту появления В.Г. Распутина — а он на пять лет моложе В. Белова, на восемь лет В. Шукшина, на целых семнадцать лет Ф.А. Абрамова — развивалась очень бурно. Она накопила множество обобщений и лирических осмыслений чувства Родины, счастья «тихой родины» (*Н. Рубцов*). Накопила — в особом виде — эмоциональных признаний в любви к истокам, к детской избяной колыбели, к сенокосу, к избе — святилищу земли, к особому миропорядку, «ладу», т.е. регламенту и духу семейной, хозяйственной и религиозной жизни деревенского дома.

Первая повесть В. Распутина **«Деньги для Марии» (1967)** показала массовому читателю, что молодой писатель еще высоко ценил в прозе сюжетное начало, мгновенную драматизацию будничного течения жизни, ценил такие «нарушения» покоя и тишины, которые, как вспышки, озаряют всю жизнь героев и «тихой» Родины. Чаще всего эти нарушения — беда, «знаки беды» разного масштаба.

Его ранняя проза уже несла в себе дух тревоги, скрытой до поры катастрофичности. В 1997 году писатель признается:

«Стал я по ночам слышать звон. Будто трогают длинную, протянутую *через небо струну*, и она откликается томным, чистым, занывающим звуком... Вызванивающий, невесть откуда берущийся, невесть что говорящий сигнал завораживает меня... повергает меня в оцепенение: что дальше?

Что это? — или меня уже зовут?» *(«Видение»)*

Этот образ Н.В. Гоголя — «струна звенит в тумане» («Записки сумасшедшего»), — видимо, долго вызревал в сознании Распутина. Звенящая струна тревоги, символ быстротекущей жизни, беды звучит уже в первой повести писателя.

В этой повести беда вроде бы небольшая, вполне земная: у продавщицы сельского магазина Марии обнаружилась недостача в тысячу рублей. Она по простоте душевной, в силу близких, почти родственных отношений с односельчанами, друзьями с детских лет, порой не отчужденно продавала товары, а часто давала их в долг, плохо считала. Как заметила биограф Распутина Светлана Семенова, — «магазин Марии, где женщины часами судачили о жизни, где брали даже мелкие ссуды, где сдерживали продажу водки, главного зла, — а до этого здесь уже «погорели» две продавщицы, — нес с собой «родственно-душевный», «патриархальный» тип исполнения своей службы, естественный в условиях небольшого сельского коллектива». И вот ревизор обнаружил недостачу в тысячу рублей. Это ужаснуло и Марию, и мужа ее тракториста Кузьму, и детей. Ревизор, правда, пожалел героиню и дал доброй, непрактичной Марии возможность за пять дней собрать недостающие деньги... Данный эпизод остро поставил вопрос: а как поведет себя вся патриархальная, природная среда, соборная душа народа в отношении Марии? Явит ли она всю силу родства, праведнические начала, совесть? Спасет ли героиню?

Весь конфликт повести еще эскизен, в известном смысле предварителен. Мы только ощущаем, что островок, материк замкнутого, «обетованного» пространства, где еще не знают роковой силы «квитанции», «ссуды», «недостачи», «банкротства» (т.е. власти и игры денег), только окружают силы сурового, дисгармоничного мира. Какой-то мимолетный намек на катастрофическое, «запредельное» обесчеловечивание звучит, правда, в мольбе Марии о спасении. Она страшится не одной тюрьмы, а распада личности, распада вне своего дома, в отрыве от защитной силы семьи. «Я вспомнила, кто-то рассказывал, что бабы там, *в тюрьмах этих, вытворяют друг над другом.* Срам какой. Мне стало нехорошо. А потом думаю: да ведь я еще *не там*, а еще *здесь*», — говорит она, виновная без вины, мужу Кузьме (выделено мной. — *В.Ч.*).

Кстати говоря, этот же мотив «я еще *не там,* а еще *здесь*» прозвучит и в последней повести Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана». Но куда громче и страшнее, безысходнее! После выхода из зоны героиня повести Тамара Ивановна осознает, как сблизились эти «там» и «здесь», тюрьма и преступная насквозь «нормальная» жизнь:

«И вот теперь, жадно всматриваясь в людей, оставшихся *здесь*, ничем не стесненных, безоговорочно себе принадлежащих, она вдруг поразилась: да ведь это лица тех, за кем наблюдала она *там*. Те же самые *стылость, неполнота, следы существованья только одной, далеко не лучшей частью*» (выделено мной. — *В.Ч.*).

Время с его «порчей» как будто бы прошло сквозь народ, сквозь людей, заставило везде *перешагивать* годы только частью себя, и далеко не лучшей частью. Все лучшее в душах — не развернуто, спрятано.

...В целом же повесть «Деньги для Марии» с хождениями Кузьмы с шапкой по избам, с собранием в колхозе, на котором председатель предложил служащим просто расписаться в ведомости, а деньги отдать в долг Кузьме на спасение Марии, выглядит бытовым происшествием. Не на большой еще глубине ведется исследование душ.

Эту же тему Распутин продолжит в последующей серии «повестей-трагедий», начиная с повести «Последний срок», затем в повестях «Прощание с Матёрой» и «Пожар». И после пятнадцати лет работы в жанре публицистики, очеркистики — в повести «Дочь Ивана, мать Ивана» и новеллистике 90-х годов. И в каждом из этих произведений — все тот же сюжетный момент катастрофы и его отражение в психике. И всякий раз — острое ощущение нехватки в человеке сил для борьбы с этой бедой и... все более трепетные мольбы, обращения к некоей высшей спасительной силе. Отметим, что и силы добра от повести к повести становятся все более обожествленными, христианскими, а героини, посланцы добра, почти святыми (таковы и старуха Анна в повести «Последний срок», и старухи с острова Матёра). А силы зла, «разлада» предстают все более дьявольскими, бесовскими: такова в повести «Пожар» одичавшая, человекообразная биомасса неких люмпенов (без Бога в душе, без совести), не спасающих общее добро в час пожара, а разворовывающих его. Подобная поляризация увеличивает и меру страдания лучших героев, их тоски, ощущения слабости своих сил, и глубину и страстность молений, протеста писателя, драматизм его «сжатых эпопей».

Случайно ли именно женские характеры властно и естественно выдвинулись в центр художественного космоса писателя? Они у него воплощение и страдания от несовершенства мира, и нравственного суда. Один из современников В. Распутина трагический поэт-бард Александр Башлачев почти по-распутински сказал о невольной участи, обреченности именно женщины на подвиг спасения жизни: «Женщина гораздо выше, чем человек. Это еще один из языков, на котором с нами говорит мировая душа». В. Распутин назовет женщину «мироткущей», созидающей ткань, основу жизни, дар любви.

Хочется вспомнить и еще одного современника Распутина, поэта-эмигранта Наума Коржавина, использовавшего некрасовский образ русской женщины, утверждая своеобразный «женоцентризм»:

...Столетье промчалось. И снова
Как в тот незапамятный год —
Коня на скаку остановит,
В горящую избу войдет.
Ей жить бы хотелось иначе,
Носить драгоценный наряд...
Но кони — все скачут и скачут.
А избы горят и горят.
(«Вариации из Некрасова»)

Само понимание жертвы, трагического решения (скажем, самоубийства Настены, бросившейся в воды Ангары, попытки самоубийства Тамары Ивановны после мести злу) у В. Распутина будет чрезвычайно углублено. Русский философ А. Лосев однажды определил двойной смысл жертвенного поступка:

«В жертве сразу дано и наше человеческое ничтожество и слабость, и наше человеческое достоинство и сила... бессмыслица и тьма прожитой жизни отмирают и забываются как тяжелый и уже миновавший сон».

Взгляните сквозь призму этой мысли на жертвенные подвиги героинь Распутина. На сам «пожар» в известной повести, на переживание «непогоды» в рассказе «В непогоду»... Во все «горящие избы», т.е. узлы бед, входят его героини.

«Живя, умей все пережить»: нравственные уроки повести «Последний срок» (1970)

«Повесть-драма» или *«сжатая эпопея»* В. Распутина — явление не застывшее, не случайная находка, лишенная развития, обновления. Писатель объективно запечатлел в ней драматичную ситуацию времен так называемого «застоя»: человек 60—70-х годов уже утрачивал опору в незыблемой, как казалось до этого, официозной идеологии, риторике, в предписанной морали. На него надвинулись новые, непонятные ему силы — то власть денег, то образцы карьеризма, имитаций служения Родине, а в сфере экологии — «осушений» и «затоплений», «пожаров», осветивших облик невиданной породы «нелюдей»... Как устоять, где взять силы, веру, сберечь себя? Или вымаливать помощи у Бога, или вносить «добавку» — в виде водки — в организм, как Михаил в «Последнем сроке», т.е. медленно убивать себя?

Тревожнейший вопрос — почему люди начинают жить не лучшей стороной души, низменной, даже подлой? — в разных формах возникал перед Распутиным уже в 70—80-е годы. Русская беда, вернее, понимание ее теми, кто в нее ввергнут обманом, духом пассивности, иждивенчества, зреет крайне трудно, мучительно. Она часто сливается с бытом, гаснет в людской многотерпеливости, всепрощении.

Обратимся к проблематике повести «Последний срок». Все ли читатели ощутили в полной мере в 1970 году скрытые тревоги писателя в этой драматичнейшей повести? Тревоги, изложенные несхематично, исключительно пластично переведенные в два сюжетных течения, вернее, противотечения под крышей избы? Но сейчас тогдашнее восприятие уже изменилось: время внесло свои поправки... Подтекст стал текстом, намеки зазвучали в полную силу.

Задумайтесь над одним из самых загадочных эпизодов повести — над ситуацией с ожиданием и *неприездом* к умирающей старухе Анне как раз ее любимейшей, младшей дочери Татьяны (Таньчоры). Казалось бы — хватит драматизма в самом прощании с жизнью, в снах старухи, невольном потрясении обыденного сознания, возникшем в ее детях. Но вдруг — еще одна неожиданная ступень драматизации, сгущения всего пограничного состояния просветлений и помрачений, в котором старуха даже «смерть свою умаяла до того, что та теперь не в силах сюда добраться».

Есть что-то очень трогательное в том, как терпеливо, но и упрямо, истово ждет эта Анна, мать пятерых детей (четверо из них уже сидят возле нее), именно эту загадочную дочь, ждет как небесную гостью. «Не хватало только Татьяны»; «Танчора, — с мольбой выговорила старуха»; «Вот Татьяна и теперь не едет... Если она и сегодня не приедет, мать с ума сойдет. Она и так-то надоела нам со своей Таньчорой: то во сне ее увидит, то еще как»... «И вот Таньчора как уехала, так и сгинула» и т.п.

Серия подобных обмолвок, мысленных обращений матери к дочери, далекой, какой-то «нездешней», оставшейся где-то за пределами мира, во всем понятного и старухе и «здешним», земным детям Варваре, Люсе, Илье, Михаилу, в конце концов завершается воспоминаниями старухи о письмах от Таньчоры.

В письмах сына Ильи она, мать, запомнила: торопливо и как бы в шутку он спрашивал: «Как там мать дышит? Как там у матери *делишки*?» Дочь Люся, непрерывно наставлявшая «темную» родню, сохранила и в письмах свой менторский склад речи: «Скажите маме, что лекарства помогают в любом возрасте», «Следите, чтобы мама зимой одевалась лучше».

Какие ритуальные, дежурные чувства! Да еще командное высокомерие...

Письма Танчоры, весь ее лишь отчасти раскрытый духовный облик как бы вводят в диалог с матерью совсем иного, высшего посредника, души соединяются куда более вечной и великой связью. Та богатая духовность, сила внутреннего чувства, некоторая метафизичность беспокойства, которые были достоянием «высоко культивированного сознания», как заметила С. Семенова, автор книги «Валентин Распутин», явились в этой простой крестьянке.

> «То, что Таньчора хотела сказать ей, она говорила не через кого-то, а прямо, как бы видя перед собой мать, она не писала: «скажите маме», она писала: «мама моя!», и это *ласково-призывное* и *одинокое* «мама моя!» заставляло старуху *замирать от счастья и страха...*» (выделено мной. — *В.Ч.*).
>
> «И старуха вдруг светлела, легко, кончиками узких губ произносила те же самые слова и слышала *в них только ласку, пронизанную мягким Таньчориным голосом.* Потом слова эти повторялись уже без нее, без старухи, без ее губ — одним Таньчориным голосом, звучащим близко и ясно, как наяву, но все тише и тише; наконец они *умолкали до полного беззвучия*» (выделено мной. — *В.Ч.*).

Дар постижения интимнейших взаимосвязей, духа родственности людей — одно из замечательнейших свойств таланта Распутина.

Старуха больше уверена в детях-простецах, вроде Варвары, Ильи, Люси: тут нет чрезмерной утонченной душевности, их помыслы просты и «кротки», но зато нет и большой опасности для их жизненного устройства! Невысоко в душевном плане взлетят, но не сильно и ушибутся, если упадут, эти Икары! Они и разъехались бесчувственно за день до смерти матери, оказавшись близко к ней лишь физически.

Варвара уже сейчас готова «обвыть», т.е. оплакать по старому канону, мать... И оплачет в меру горестно, но, к счастью, ничего с ней и после этого не случится. И будет она донашивать то платье, которое сшила для похорон «официозная» Люся, которое она, Варвара, выклянчила. Михаил и до поминок... «помянул» ее, мать, с Ильей...

Совсем иной состав любви и душевной приязни у старухи и Танчоры. Никак не хочет старая Анна умирать в одиночку... без последней встречи с Таньчорой! Тоска не отпускает ее из жизни.

В повести еще почти ничего не говорится об огромном, бушующем где-то за пределами избы мире, о том опыте страданий и катастроф, встреч со злом, скитаний, что, видимо, и сформировал эту сверхчуткость, свет души в неведомой Таньчоре, «русский свет», о котором ныне так

тревожится Распутин-публицист; но в ней, неведомой, пребывающей за пределами быта, — истоки нравственных решений, всей красоты других, «явных» героинь писателя — Настены, Тамары Ивановны.

Как много сказано этим простейшим, несущим и радость и боль возгласом «мама моя!».

> «Старуха не помнила, чтобы Таньчора так называла ее дома — нет... Значит, дочь нашла для нее их уже там, *на чужой стороне*; старуха шепотом, одними губами произносила обращенное к ней «мама моя!» и слышала *в нем такой сиротливый стон, такую боль*, что ей становилось жутко, и она втихомолку от себя плакала, думая, что не помнит начала слез, и говоря себе, что они пролились совсем по другой причине... Смириться со своими страхами, а это было еще хуже, тогда труднее было искать надежду. Надежда идет от Бога, думала старуха, потому что надежда робка, стеснительна, добра, а страхи, которые от черта, навязчивы и грубы, — так зачем поддаваться им?» (выделено мной. — *В.Ч.*).

Не правда ли — очень интимный и непростой путь от одной души к другой, от материнского сердца к дочернему, путь догадок и сострадания к нелегкому, видимо, жизненному странствию родной сиротствующей души рисует Распутин? Как нелепа на этом фоне сама мысль о неприятии Распутиным города, «асфальта», вся схема примитивного почвенничества, которой его некогда подчиняли!

Все пестрые эпизоды прощания детей с матерью словно вписаны в предельно одухотворенное пространство. Временами кажется, что и тень шолоховской Ильиничны, зовущей сына Григория в финале эпопеи в лунную ночь, стоя у плетня, молящейся за него, тоже умершей после того, как ей стало ясно, что сына она не дождется, — словно наложилась на характер героини Распутина.

Повесть «Последний срок» имеет многозначительную концовку, скупо освещающую весь скрытый, но весьма напряженный конфликт (и это при внешнем согласии персонажей, постоянном миротворстве со стороны главной героини старухи Анны!) между умирающей старухой и приехавшими (и, увы, отъехавшими бесчувственно) детьми. Финал, как и название, это *выдвинутый вперед элемент содержания.*

Что же сказано в финале?

Девочка Нинка, внучка старухи, увидела, как один из отъезжающих грубовато предлагает другому: «Может, на дороженьку выпьем?», как другая «тетя» (Люся), явно не слыша слов старухи: «Помру я, помру. От увидите. Седни же. Погодите чутельку, погодите», советует бабушке нечто предельно нелепое: «Выздоравливай, мама. И не думай ни о какой смерти». Девочка сделала краткий свой вывод:

«Они нехорошие, — жалея старуху, сказала Нинка об отъезжающих.

Губы у старухи шевельнулись — *то ли в улыбке, то ли в усмешке*» (выделено мной. — *В.Ч.*).

В этой первой зрелой повести Валентин Распутин, по существу, вырвался из проблематики и даже поэтики писателей эпохи оттепели, шестидесятников.

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА



Прочитайте рассказ В. Распутина «Не могу-у...», вошедший в книгу «Век живи — век люби» (1982), и проанализируйте его, опираясь на следующую систему вопросов и заданий.

1. Обратитесь к началу повествования. Укажите в нем характерные признаки жанра путевого очерка. Какой тон повествованию задает экспозиционная часть рассказа — описание поезда, вагона и пассажиров?
2. Что более всего поражает автора-повествователя во внешнем облике пьяного страдальца? Как соотносятся в нем «прежний человек» и «догорающее черным жаром» человекоподобное существо? Что побуждает рассказчика вспомнить имена Стеньки Разина и Ермака, Минина и Пожарского? Почему так важна в рассказе эта историческая ретроспектива?
3. Как соприкосновение с чужой трагедией выявляет меру человеческого в каждом из участников «дорожной» сцены? Какими «болевыми точками» изобилует беседа «проезжающих» с опустившимся человеком со странным именем Герольд? Какую роль в характеристике героя играют слова «бич», «бичевать» (одна из расшифровок слова «бич» — «бывший интеллигентный человек»)?
4. Какое новое звучание обретает в финале рассказа тема дороги, жизненного пути? Как в контексте общей проблематики рассказа звучит последний диалог:

«— А куда едешь? Где сходить тебе? — неловко и озадаченно спросил еще верзила.

Мужик вскинул голову и прокричал:

— Где сбросят. Понятно? Где сбросят...»

5. Какие «знаки беды» разглядел Распутин-художник в так называемые «застойные» годы российской жизни? Какое продолжение получила тема «убывания» человека в последующем творчестве писателя? В чем глубинный смысл основного лейтмотива повествования — реплики-стона «Не могу-у...»?

Повесть «Живи и помни» (1974) — лабиринт психологических сцеплений в душе главной героини

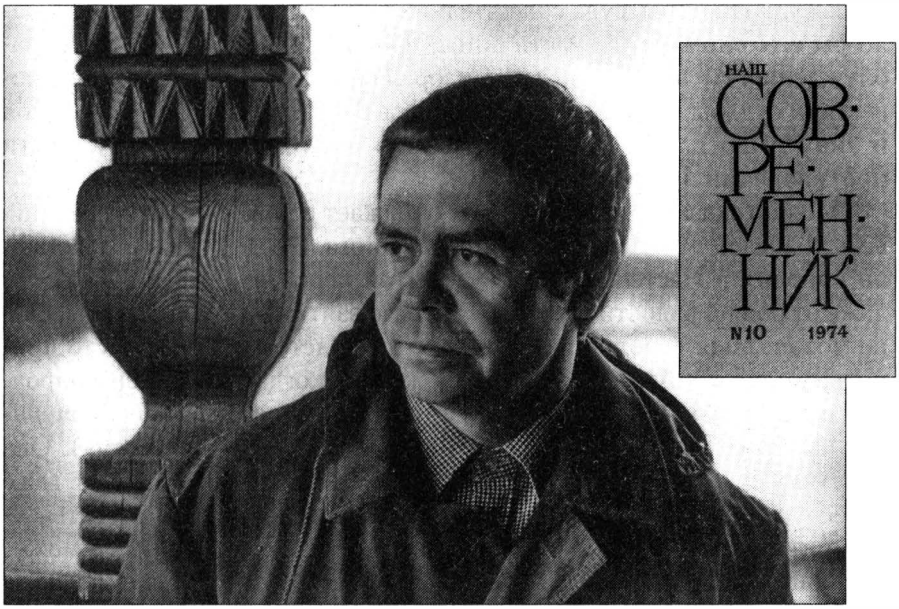
До создания этой повести В. Распутин совершил немало поездок по Сибири, по Ангаре и Байкалу. В повести 1972 года «Вниз и вверх по течению» (очерк одной поездки) герой, молодой писатель, отвечает на вопрос деревенской родни, матери («Места себе не находишь?»), на безмолвные вопросы в собственной душе («Где это он? Куда забрел?») предельно искренне: «Не нахожу».

Вероятно, это переходное скитальческое состояние испытывали в эти десятилетия — 70—80-е годы — очень многие писатели, называвшиеся «деревенскими», или создателями «натурфилософской прозы», подобной «Царь-рыбе» В. Астафьева. Да и Василий Шукшин явно ощущал сильнейшее неудовлетворение тем, что за ним искусственно закрепляли одну дозволенную дежурную роль — певца комичных (ерничающих) и несложных «чудиков».

В очерке «Вниз и вверх по течению» герой Распутина, тоже писатель, не находящий себе места, явно боится своего пространства — между... двумя еще не написанными книгами. С одной стороны, встреча и прощание с родиной, где уже не витал над водами чистый и ветхий дух тайны, — это почти предвестие «Прощания с Матёрой». А с другой? Вот мелькнула в очерке на одной пристани пара молодоженов, невеста, взятая явно на стороне, одинокая среди чужой родни: «Невеста держала жениха за руку, и на губах ее забито и слабо билась улыбка»... Да это почти Настена из «Живи и помни»! Ее тоже взяли в дом мужа Андрея Гуськова со стороны, и она, кроме руки мужа, судорожно сжатой руки избранника и защитника, не имела никакой опоры в новом окружении.

Правда, было и в этом очерке, и во многих других одно начало, укреплявшее ценностно-смысловой мир будущих повестей писателя: был вечно живой, наделенный почти духовной жизнью *водный простор* Ангары. Распутин, до этого писавший очерки о Сибири-стройплощадке, передовом рубеже индустрии России («Костровые новых городов», 1966), увидел, как и Астафьев, Сибирь-родину, он вписал Ангару на литературную карту России. Именно этот водный простор (да еще беспредельный Байкал) помогли затем и саму Матёру, обетованный остров, окружить не враждебной, а какой-то родственной стихией. В душе же Настены из «Живи и помни» водный простор помог создать сложнейший лабиринт помрачений, отчаяния и просветлений...

Река все чаще стала уводить героев Распутина в особую даль: не только «в даль векового родового миропорядка», как отвлеченно го-



В.Г. Распутин. *1970-е гг.;* обложка журнала «Наш современник» (№ 10. 1974), в котором была впервые опубликована повесть «Живи и помни»

ворят иные исследователи, но и в глубину, неявную, скрытую еще, собственных душ.

Впрочем, единого направления, единого духовно-эмоционального пространства для восхождения в повести «Живи и помни» нет — в ней живут два психологически разных, даже противоположных центра: с одной стороны — дом Настены, ее свекра, весь мир села в годы войны и первую послевоенную весну и с другой — «логово», шалаш ее мужа Андрея на острове, где он укрывается, сбежав из госпиталя, ищет для себя особой судьбы. И водный простор Ангары тоже играет двойственную роль: он то соединяет эти два полюса, позволяет Настене видеть, узнавать Андрея иным, то резко подчеркивает их различия. Такого сгущения и разделения пространства еще не было в прозе Распутина. Особенно если учесть масштабы опасности для Настены, того, что некий Иннокентий Иванович уже выслеживает Настену как пособницу дезертира и доносит. В повести не сразу произошло и резкое выдвижение на первый план именно женского характера. Ведь повесть могла иметь — как свидетельствует биограф В. Распутина С. Семенова — совсем иной финал: скорбный дезертир, муж Настены, в результате общих мучительных раздумий, устыдив-

шись суда Настены, суда совести, покончил бы с собой. Это возвышало бы его, снимало бы часть вины, превращало бы малодушие в заблуждение. Но в итоге писатель избрал совсем иное завершение и повести, и судьбы Настены: она бросилась в волны Ангары, взяв на себя и вину Андрея. Это решение говорило о глубине мук, трагичности противоречий в ее душе.

Можно сказать, что этот финал обнажает всю меру мук, страданий, весь диапазон душевных колебаний героини. Вина Андрея возрастает: он породил в Настене чувство закрытой перспективы, оторванности даже от общей радости Победы. Ей негде взять энергию надежды. Она не может, видя голод в деревне, сиротство детей и вдов, просто принять и спрятать Андрея. Да ведь он же был когда-то наделен природной смелостью! Она шла за ним в его дом, не просто держась, а *опираясь* на его руку, на его характер («земли под собой не вижу»). Она воистину спасала его и на фронте... своим ожиданием! «Я, может, даже чересчур тебя ждала, свободы тебе там не давала, мешала воевать», — говорит героиня мужу. Это явное «оговаривание» себя! И не может она понять или не желает понимать, что кто-то мог в это время искать особой судьбы, отклониться от общего народного пути.

Настена не может бросить мужа, отвернуться от человека, который к тому же в этот трагический час так же, как она, Настена, стал жить ожиданием их общего долгожданного ребенка, жить будущим, а не своей роковой ошибкой. Как нелегко проложить дорогу в это будущее, не измельчаясь, не прячась в «логове»!

Героиня, правда еще очень смутно, понимает, что ее Андрей, в сущности наделенный именно природной смелостью, бессознательной законопослушностью, оказался опустошенным, бессильным перед страшным злом войны: он воевал честно, но с чувством обреченности, «воевал смертником» (детей у них не было). Патриархальная мораль вообще плохо поддерживает человека в испытаниях за пределами деревни: понять идею государства, важность его силы для всех, его «пользу» и для тебя, жителя из глухой деревни на Ангаре, эта мораль не помогает... Муки осознания всей коллизии осложнены тем, что в это роковое время в грязной пещере, на острове, она, так жаждавшая и до войны материнства, ощутила в себе биение новой жизни...

Настена пытается смягчить эгоизм, явное недомыслие Андрея (все-таки он муж!) тем, что присоединяет к его вине свою чистоту и благородство: авось и это Богом «зачтется», скрасит невыносимый мрак, возродит энергию надежды. «Раз ты виноват, то и я с тобой виноватая. Вместе будем отвечать. Если бы не я — этого (т.е. дезертирства. — *В.Ч.*), может, и не случилось бы. И ты на себя одного вину не бери... Хочешь

или не хочешь, а мы везде были вместе». Она не ищет своего спасения вне Андрея. А он? Для него возможен (да уже и избран в миг бегства!) путь и вне Настены, по волчьим кругам небытия. Он едва ли понимал, что дорога к ней, Настене, шла тогда через войну, а не в обход ее.

В финале повести Настена, деревенская Мадонна, не дождавшаяся своего младенца, искупая не свою вину, а вину Андрея, всей ограниченной патриархальной морали, вину жестокого времени, не умевшего «разбираться в тонкостях», бросается в Ангару. Но неотразимость последнего довода Настены, это ее страшное «оправдание» перед миром, крик о своей чистоте и благородстве, создает непреходящее «эхо» в сердце и душе читателя.

Как воссоздается весь процесс просветления, одухотворения характера Настены?

Известный писатель Сергей Залыгин в предисловии к книге В. Распутина «Век живи — век люби» (1982) выделил как главное выражение народности (не элитарности) его таланта: «Слишком хорошо и точно знать все свои качества и весь свой характер — это черта не народная, другое дело — *самого себя открывать по мере действительной необходимости.* Разве Распутин тому не пример?»

Настена тоже не знает себя «хорошо и точно», ей чужд рационализм, она именно то открывает, то теряет саму себя. И вся поэтика повести — это чередование озарений, особых магических вспышек в сознании.

Поэтика озарений, красочных наваждений присутствует в повести «Живи и помни», усиливая муки расколотого сознания обоих героев, помогает досказывать авторские мысли о величии сострадания, соучастия в чужой беде, неожиданное узнавание персонажем самого себя, — это следствие причин, часто не вполне ясных самим героям. Таковы, например, внутренние метания Настены, ждущей и скрывающей ребенка, свое давнее ожидание, ее раздумье об игре рока, судьбы, как будто кружащей «вокруг» человека.

Страшная сама по себе мысль: ребенок желанен и... незаконен, он пришел «с противоположной стороны, он сразу выдаст отца и погубит его». И не правда ли — достаточно извилист, даже загадочен, светел и темен путь мысли Настены? Ребенок — это счастье, но ведь все село после его рождения будет спрашивать об отце его? Это счастье надо скрывать, подходить к нему с какой-то противоположной стороны? А это чуждо всей душе героини. Беда «притемняет» счастье, сам ход мыслей героини.

Подобный «лабиринт сцеплений» в психологической жизни героини обогащает и циклическое бытовое время («деревенское время»), и таежное пространство, все то, что составляет предметно-временной

мир, сгусток зримого пространства и как бы незримого времени. Распутин подает эти сгустки какими-то толчками — вторжение Андрея в баню на усадьбе родителей в виде оборотня, «черного, большого и лохматого существа», внезапное импульсивное решение Настены подписаться на заем в две тысячи рублей («может, хотела облигациями откупиться за мужика своего»), финальная гибель в водах Ангары...

Эти неожиданные сюжетные повороты не только приводят весь предметный мир в движение... Рождается то сложнейшее взаимодействие видимой движущейся природы и души. В. Распутин достигает максимума выразительности в малом пространстве, он резко возвышает ценность мгновения, отдельного впечатления. Андрей Гуськов слышит, «как поет на льду лунный свет», а Настена видит восходящие со дна Ангары мерцания: «как из жуткой красивой сказки, — в нем струилось и трепетало небо». Холод одиночества несет этот лунный свет.

Последние мгновения жизни Настены, плывущей в лодке по Ангаре, раскрыты своеобразно. Нашлись люди, преследующие ее, но кое-кто понял смысл ее страдания, самоотречения во имя Андрея, ее молитв и надежд. Она не злостная укрывательница дезертира, и безысходность ее положения — не моральный проигрыш. Она не отреклась, не покинула, не прокляла мужа, но одновременно она же всем сердцем понимает и правду тех вдов, сирот, которые могут ей сказать: «А ведь наши мужья, отцы головы сложили на фронте...»

«Настена! Не смей!» — кричит героине, уже наклонившейся над бортом лодки, фронтовик — и это факт ее понимания! — Максим Вологжин.

Настена «посмела»... Может быть, и решительный характер Тамары Ивановны в повести «Дочь Ивана, мать Ивана», тоже «посмевшей» защитить от бесчестия свою душу, семью, род, — новая реконструкция, развитие (и бессмертие) той же Настены? Может быть, все движение писателя от одного женского характера к другому — это тяготение к скорбным глубинам жизни России, к свету «пожара», то и дело вспыхивающего в этих глубинах?

Повести «Прощание с Матёрой» (1976) и «Пожар» (1985) — прощание с «деревенской прозой»

Почему в «деревенской прозе» — в ее наиболее завершенных, зрелых произведениях вроде «Последнего поклона» В. Астафьева, «Лада» В. Белова, наконец, в распутинском **«Прощании с Матёрой»** — так много стариков и старух?

Дело, видимо, не только в объеме и качестве памяти, в особой, почти «антикварной» красочности языка именно пожилых собеседников писателей. Они действительно, как сказал некогда С. Есенин, «корявыми немытыми речами... свою обсуживают «жись». Они мудры, проницательны, харизматичны. Сами речения этих героинь полны энергии, выразительности, неуступчивости, вовсе не расслабленной, не предзакатной. «Нонче свет пополам переломился... Все сломя голову вперед бегут», — говорит старуха Дарья у В. Распутина, не уговаривая, а настаивая на том, чтобы все посмотрели и «назадь себя», в прошлое с чертами будущего (т.е. вечное).

На первый взгляд в «Прощании с Матёрой», с этой крестьянской Атлантидой, обетованным островом, уходящим на дно рукотворного моря, В. Распутин идет даже дальше В. Белова именно в освящении, «сакрализации» (сакральный — священный) уходящих патриархальных миров. Если у В. Белова священна изба, «сосновая цитадель», очаг жизни, колыбель, весь двор Ивана Африкановича, корова Рогуля, то у В. Распутина весь остров Матёра — это обетованная земля, исключительное безгрешное пространство, отделенное многими водами от чуждого грешного мира. Водный рубеж — лучшая граница.

Если у В. Белова все традиционное пространство колхозной прозы — райком, правление колхоза, собрание, отстающие и «передовые» труженики — заменилось избой Ивана Африкановича, его миропорядком, «ладом» (едины дети и бабка Евстолья), то у В. Распутина гармонический мир Матёры вообще стал как бы самым святым местом на земле. На острове Матёра уцелел царственный лиственъ, «ось мира». Обитательницы острова — старухи-праведницы — привечают не узнаваемого нигде, гонимого везде в мире Богодула, странника, юродивого, «Божьего человека». Как ожесточилась, огрубела жизнь на Руси, если нынешняя Русь не узнает в Богодуле тех, кто извечно молился за нее, кто избирал для себя ради народа идеал «святого нищенства», вечной молитвы, страдания? Богодул — это именно «юродивый», т.е. презревший суету, богатство, все виды внешнего успеха, умерщвляющий плоть ради причастности ко Христу, искупления вины перед вечностью. Таких героев не было в русской пореволюционной прозе: это и есть «постсоветское» в советском.

Фактически, кроме Матрены-праведницы в рассказе А.И. Солженицына «Матренин двор» (1963), не было и таких величавых в своей обреченности старух-праведниц, которых вывел В. Распутин. Они живут в особом «времени-пространстве» — времени прощания, тревоги, начертания последних знаков, пророческих заветов. Это по-

следние праведницы на земле. По ночам остров обходит «Хозяин» — вымышленное существо, добрый дух земли. И как священный Китеж-град, остров Матёра у Распутина окружен хаотичным, жестоким, агрессивным миром, от воздействий которого он как бы погружается на дно.

Может быть, в этой повести герои слишком много и точно знают о себе, они настолько «завершены», что утратили способность развития, движения, несколько окаменели в своей праведной обреченности? А потому прав В. Курбатов, который улавливает в старухах идею движения в будущее, заставляя вспомнить, что Матёрой «в Сибири зовется срединное течение реки», так определяется «первородная живая сила», и все вместе имеет великим началом слово — «мать».

Повесть **«Пожар»**, имеющая многозначительный эпиграф «Горит село, горит родное... / Горит вся родина моя», выглядит как последний акт трагедии, разрушения былого нравственного уклада, поражения былого природно-патриархального человека.

В повести «Пожар» вновь сведены в поединке носители моральных устоев былой «Матёры» с их совестливостью, глубоким пониманием души (своей и чужой), с духом нестяжательства и доброты (они все из села Егоровка, ушедшего под воду) и существа, духовно и нравственно падшие, разрушающие все вокруг себя. Главный герой повести Иван Петрович изумляется одной удручающей его перемене в земляках: все так любят вспоминать былую высоконравственную жизнь, готовы молиться на свое прошлое, но вдруг так легко предают свои же воспоминания перед натиском «архаровцев». «Люди, столкнувшись с какой-то невиданной сплоткой, держащейся не на лучшем, а словно бы на худшем в человеке, растерялись и старались держаться от архаровцев подальше. Сотни народу в поселке, а десяток захватил власть — вот чего не мог понять Иван Петрович» — эта прозорливая нота тревоги относится уже не столько к поселку Сосновка, а ко всей России 80—90-х годов. Как же так?

Ответа на этот вопрос в 1985 году писатель явно не знал. Но что произошло в момент пожара? Весьма многозначительное событие. Один из ключевых героев, и в «Пожаре» и во всем художественном мире Распутина, немой богатырь дядя Миша Хампо, самый совестливый герой, поставленный охранять спасенное от огня добро, вдруг отказался от принципа непротивления, от юродства, от молитв. Даже осознав, как неравны его силы в одиночку перед пакостниками-«архаровцами», сыплющими удары и сбоку, и в спину, он не стал спасать себя, самоумаляться до «святой» покорности: он ценой своей жизни остановил зло, скрутил его «в три погибели»...

В известном плане можно сказать: кроткая Русь, вечно увещевавшая злодеев, взывавшая к их совести, чести, вдруг неожиданно выдвинула из своей среды бойца. Подобный поворот сюжета не является, конечно, свидетельством разочарования писателя в идеалах праведничества. Но поступок дяди Миши Хампо весьма симптоматичен: само по себе праведничество, отчуждение от социальных битв становится в итоге равнодушием даже к собственной судьбе. И тем более — к судьбе России, тоже попадающей в руки «архаровцев».

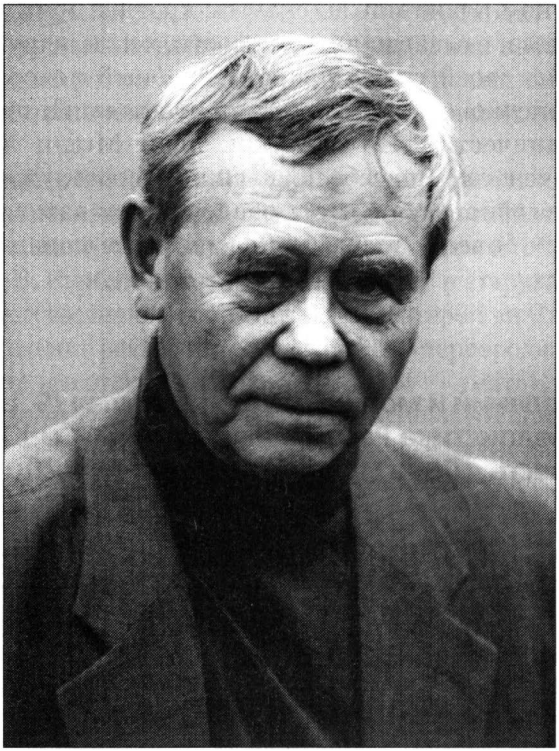
* «Молений и молний взаимная сила» (В. Шаламов): новеллистика Распутина рубежа XX и XXI веков, повесть «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003)

Вспомните, как тревожно заканчивалась повесть «Пожар», повесть-предвидение. Уже пришли в лесной поселок на Ангаре пресловутые «архаровцы», посланцы грязного криминального безвременья, готовые не спасать, а безнаказанно грабить поселок и его достояние в час пожара. Уже зазвучали в «Пожаре» исполненные особой тоски лирические «сверхпейзажи» Распутина — «тихая, печальная и *притаенная* лежала в рыхлом снегу земля». Как созвучны они его пейзажам в новой повести: «День был тихий, *обмерший*, грустный... солнце устало точило слабый, едва *подкрашенный* свет». Писатель, словно задав себе нелегкий вопрос на вырост, на длительное духовно-нравственное восхождение, вдруг спросил в финале «Пожара» вместе с героем всю притихшую ошеломленную русскую землю:

«Молчит земля.
Что ты есть, молчаливая наша земля, доколе молчишь ты?
И разве молчишь ты?»

Жизнь будет затем буквально терзать, томить писателя некоей скрытой тайной своего самотечения, безмолвия, созревания русской беды. Где же та точка — смирения, протеста? — на которой зло все же сгорит обессиленным? Обращение и возвращение всех к Богу?

Почти полтора десятилетия мысль В. Распутина как бы изнемогала в потоке подобных вопросов, «кружась» вокруг Байкала, символического источника вселенской чистоты, вокруг родной Ангары.



В.Г. Распутин. *1990-е гг.*

В рассказе **«Нежданно-негаданно»** (2000) деревенский герой Семен Поздняков, побывав на уродливом городском базаре, где агрессивно воинствуют дюжие женщины-челночницы с багровыми лицами, пришельцы-торгаши с порциями наркотиков, спас (на время) девочку-беженку Катю с ангельским лицом: ее приспособила попрошайничать, используя русское сострадание, пришлая мафия. Но вдруг и к нему, в ангарское село Заморы, явились подручные той же мафии, тупые «быки», и забрали ребенка в свой страшный бизнес. И что же герой, вся молчаливая земля? Заморы — это и «заморить» и «замереть»... Если Егор Прокудин в «Калине красной» В.М. Шукшина взял перед встречей с бандой для защиты хотя бы гаечный ключ, то Семен Поздняков, безоружный, растерянный, неготовый к «диалогу» с нелюдьми, как и вся доверчивая Россия, попросту отдал девочку в жуткий мир преступников. Отдал в состоянии какого-то отчаяния, смирения, нерешительности, нравственного паралича! А ведь этот герой уже стихийно, как и вся Россия, прозябающая в выживании, понимает: здесь, на этом аршине пространства, убывает вся Россия, убывает, сжимается, вытесняется из будущего он сам, его род, язык.

В повести **«Дочь Ивана, мать Ивана»** Распутин не просто собрал воедино все разрозненные мотивы отчаяния и боли, крупицы надежды. Он собрал обитателей рынка, взяточников из прокуратуры, всех других характерных персонажей новой эпохи вроде Егорьевны («Объегорьевны»), мелко преуспевающей рыночницы, философствующего бомжа-губошлепа, сдающего жилье проституткам. Это уже не рабочие, не крестьяне, а какая-то межсословная, бесхребетная «человеческая щебенка». И безнациональная даже: обозначение насильников «кавказцами» в повести не должно никого смущать, ведь речь идет о психологии людей, растерявших в криминальной атмосфере торжища и лучшие национальные черты. В том числе и те, что жили в былых русских героях Распутина.

Но ни этот активнейший фон из устоявших в беде персонажей или сломленных, оправдывающих свое саморазорение, свое ползучее положение, ни сам по себе «центр» нового миропорядка, красочный базар с его выморочными собачьими будками-ларьками, ни «система» правосудия, представленная взяточником-следователем Цоколем(!), не стали ведущими в катастрофическом движении жизни в повести. Сюжетные подробности «заурядного события», унижения, когда насильник, «расцепив зубы, зажав поднятую вверх лицом голову, как кочан капусты, и влил водку до последней капли» доверчивой девушке, поистине страшны.

В повседневность вошли вседозволенность и безразличие к чужой — да и своей тоже — беде! Но еще страшнее иное — боль, сопереживание писателя. Он вновь сгущает, концентрирует эти моменты сопереживания, создает свое трагическое пространство.

В конце концов основа сюжета, главное детективное событие первой половины повести — последующий самосуд над этим насильником, выстрел Тамары Ивановны, оборвавший шелест денежных купюр в грязном кабинете, — это куда более страшное повторение известных сюжетных ситуаций. И в фильме «Ворошиловский стрелок» С. Говорухина с его мотивом прямой народной мести злу, и в рассказе В. Астафьева «Людочка», где самосуд человека из народа опередил лицемерное судебное решение, которое конечно же было бы вполне оправдательным в отношении мерзости.

Странно и страшновато подобное возрождение идеи подвига, героического деяния... Кстати говоря, и до Тамары Ивановны распутинские женщины брали в руки ружье, чтобы внести в жизнь справедливость. И кто же из них первая? Да старуха Анна («Последний срок»), в молодости, конечно! Она, защищая сына Миньку, которому сторож влепил заряд соли за невинную ребячью попытку нарвать гороху, ответила жадюге на том же уровне. «В упор из обоих стволов посолила ему

задницу, да так, что он потом до-о-олго ни сидеть, ни лежать не мог». Вот откуда явилось и вновь выстрелило «ружье»!

Конечно, всех масштабов гибельного «пожара», охватившего ценности России, эта вспышка одинокого выстрела героини повести не могла осветить. Но малый просвет в стене долготерпения она резко обозначила. Именно женщина, она, «мироткущая», по обозначению женской души В. Распутиным, оказалась на острие перелома, на рубеже от терпения к возмездию. Она как бы устраняет самую гнилую часть в «ткани» жизни.

В характере Тамары Ивановны получает завершение вся линия тревожных состояний, вопросов к молчаливой земле, к народу, к его жизнестойкости, та линия, что давно вывела автора «Пожара» на целый ряд самообъяснений, исповедальных оценок себя, всей народной души.

«Мы, русские, большой наглости не выдерживаем, — признается один из героев новой повести. — Маленькой, гонору всякого, этого и у нас самих в достатке, а большой, которая больше самого человека, то ли боимся, то ли стыдимся. В нас какой-то стопор есть».

Сорвать этот «стопор» детской уступчивости трудно еще и потому, что «власть, она распояску злодею дала», что с ним, злодеем, «по совести не поговоришь».

Но выбор дороги самоспасения неизбежен, неотвратим, и «поправлять» изуродованный ход жизни придется всем. Тамара Ивановна не просто защищает честь рода, семьи, она «поправляет», как может, «перекосы» в сфере правосудия, не оправдывая, конечно, самосуда как такового:

«А я и не жалею о сделанном. Теперь мне каторга шесть лет, а если бы насильник ушел безнаказанным, — твердо подчеркнула она, — для меня бы и воля на всю жизнь сделалась каторгой...»

Впрочем, ее последнее слово звучит и раньше, когда она бросает жестокие слова прокурорше, упрекающей дочь Тамары Ивановны, не обратившейся якобы за помощью... к народу:

«Вы что думаете, — задыхалась она, — что, если бы она, наша дочь, на трамвайной остановке бросилась искать защиту, — помогли бы ей? Вы уверены? А я не уверена... Люди до того напуганы, что они уж и кричать от страха не могут... Это вы привыкли, что насилуют, — вообще, везде! А мы не вообще, у нас дочь!»

...Страшен первый шаг, труден первый путь... Героиня повести заставляет всех — и так велико возникшее уважение к героине со стороны окружающих, вплоть до уцелевших от разложения следователей, — осознать, что и вне тюрьмы уже царит та же несвобода смирения перед злом... «Те же самые стылость, неполнота, следы су-

ществованья только одной, далеко не лучшей частью». А где же лучшие части народной души, сознания? Сколько можно жить в состоянии бессилия, изнеможения, спасаясь лишь слезами перед затмевающим все бесстыдством разрушителей? Все герои как будто ждали выхода из безнадежной, тупиковой ситуации, все заспешили со своими «поправками». Целая «философия снизу», опровергающая ложь, возникает в повести. Даже Егорьевна, часть якобы новой преуспевающей России, примеряет опередивший всех поступок Тамары Ивановны к себе: «Я бы так не смогла, я бы струсила. А она героиня. Раньше рожать надо было, рожать и рожать каждый год, чтоб стать мать-героиней... А теперь вот: защитить их, роженых надо»...

Муж Тамары Ивановны Анатолий, давно потерявший работу, коллектив, живущий в состоянии еще только зреющего протеста, признается другу:

«А ведь это я, Демин, должен был сделать... что она сделала... что Тамара моя сделала. Это мужик должен был сделать, отец. А мужика не оказалось, он спать ушел... устал сильно. Он и помнить забыл, что у него ружье двадцатого калибра за шкафом висит, а в шкафу два патрона с картечью уж который год, как часы, тикают. Я слышать должен был, как они тикают».

Но если Тамара Ивановна, дочь лесничего, сибиряка Ивана с Ангары, — это центральное звено в родословной цепи, — то ее сын, десятиклассник Иван — центральный обнадеживающий побег всего семейного древа. Он еще не развернут, как носитель энергии надежды, новых прозрений.

Может быть, самые сокровенные свои надежды вложил В. Распутин в наблюдения Ивана на Байкале. Что-то равное тургеневскому гимну во славу русского языка звучит в раздумьях Ивана о русском Слове:

> «Содержится оно в тебе в необходимой полноте, всему-всему на свете зная подлинную цену; когда плачет оно, это слово, горькими слезами уводимых в полон и обвязанных одной вереей многоверстовой колонны молодых русских женщин; когда торжественной медью гремит во дни побед и стольных праздников; когда безошибочно знает оно, в какие минуты говорить страстно и в какие нежно... когда есть в тебе это всемогущее родное слово рядом с сердцем и душой, напитанных родовой кровью, — вот тогда ошибиться нельзя. Оно, это слово, сильнее гимна и флага, клятвы и обета; с древнейших времен оно само по себе непорушимая клятва и присяга. Есть оно — и все остальное есть, а нет — и нечем будет закрепить самые искренние порывы».

Кстати говоря, многие речения, отдельные слова В. Распутин собирал в поселении старообрядцев на берегу Ледовитого океана с символическим названием Русское Устье.

Читая эти явно *внесюжетные отступления*, вспышки сознания писателя, говорящие о его вкусе к неуловимому, загадочному в русской истории, ощущаешь, как велико его стремление прийти на помощь Родине, избавить ее от чумы беспамятства и оглупления. Какой-то незримый колокол — тревог и надежд — слитно грохочет в его душе.

Особенности психологического анализа в «катастрофическом пространстве» Валентина Распутина. Все эпизоды, сцены, пейзажи повести «Дочь Ивана, мать Ивана» имеют свое напряжение, скрытый драматизм. Уже первый абзац повести, когда в родной дом не пришла ночевать Светка, дочь Тамары Ивановны, — это словно резкий «удар током»: «В *том нетерпении, горевшем огнем,* в каком находилась Тамара Ивановна, она бы услышала звук двери из любого угла <...> уже несколько часов продолжала стоять у окна, *точно вытянувшаяся струна*, направленная в улицу и ожидающая прикосновения <...> сама пугаясь продолжительности накала внутри, до сих пор не испепелившего ее»...

Подобные знаки сверхнапряжения, муки, материнской тревоги, превращения героини в «сгусток боли» можно отыскать на любой странице повести. «Все в ней исходило в пытке...»

Но особенно поучительны — и это предмет особого анализа — те фрагменты одухотворенного пространства повести, где драматизм происходящего как бы приглушен, растворен в будничных деяниях, мирных беседах, диалогах. Войдешь в пространство такой «тихой» сцены или «проходного» эпизода и выйдешь вдруг... в очередной круг ада, запредельного страдания! Бытовая сцена задним числом получает сложное, внебытовое наполнение.

О решении героини сделать ночью обрез (спилить часть ружейного ствола) и прийти в прокуратуру мы не знаем. И потому, вероятно, удивит и даже изумит то внешне мирное, но по существу страшное состояние, в котором находится Тамара Ивановна. Она лишь одна знает, как будет исковеркана завтра ее жизнь, как опасен (и неотвратим для нее!) предстоящий «самосуд». После упреков прокурорши в адрес своей дочери Светланы — «чего она боялась?» — после своих же доводов, весьма страстных, — отповедей лицемерной чиновнице, рисующей перед ней образ идеального, не разобщенного и запуганного народа, Тамара Ивановна как бы успокоилась. Она вдруг на удивление спокойно спросила прокуроршу о том, что такое

«санкция», т.е. мера пресечения, весьма растяжимая, по отношению к преступнику.

В дальнейшем читатель узнает, что Тамара Ивановна, *«невесть с чего приободрившаяся*, вдруг решила, что сегодня надо сделать ужин», т.е. собрать за столом всю семью. Решение это исполнено особого смысла: это прощание с семьей, с самой собой, прежней, это вновь короткий «последний срок».

Все происходящее в этот вечер в доме Тамары Ивановны, в ее душе — двойственный процесс: героиня и скрывает свой замысел единоличной мести, готовясь взять всю вину на себя, и то и дело выдает себя. Ей нужна ночь без свидетелей, способных отговорить ее. Поэтому она готовится отправить Светку ночевать к бабушке, а отправляя ее «обычным голосом, не позволив ему дрогнуть, сказала дочери, чтобы она отоспалась и без ее материнского звонка никуда не выходила». Она поддерживает внешне зряшный, пустоватый разговор о нравах в школе, о «правах человека» (детей) на уроках, о появлении «горнистов»: «На перемене голову запрокинут, бутылку с пивом в зубы... совсем как горнисты на пионерской зорьке. На глазах учителей. И те молчат».

Как мучительно напряжен — снова тема струны! — весь духовный мир героини! Это провода под током. Описание, даже бытописание становится психологической тканью, вестью о сердечных муках. «Говорили... и о чем говорили — Бог весть! Лишь бы не задевать свое, кровянившее сердце, лишь бы дать хоть немножко притихнуть боли».

Не вспоминается ли невольно иной высокий образец такого «праздника-прощания», иные картины боли и молений? И неразрешимости всей ситуации без жертвенного деяния? Конечно, Тамара Ивановна не Христос на Тайной вечере. И тот торт (чем не «пасха»?), «изделия сладкой жизни», которым, как надеется героиня, «отпечатается потом в памяти навсегда сегодняшний грустный вечер», — вовсе не причастие, не плоть и кровь Христовы, ведь героиня готовится пролить чужую кровь, совершить убийство! Мучительно-двойственно все состояние героини перед своей Голгофой с ее «подталкивающим жжением», снисходительным и добрым взглядом — перед разлукой! — на наивных дочь, сына, мужа, не знающих ее пути. Следователи и понятые потом легко найдут «улики», связывающие преступление с ней одной: «Все, значит, подготовила честь по чести, пошла и стрелила!.. Ну, молодец баба!»

Разумеется, не следует прямолинейно отсылать текст, воспроизводящий последний семейный ужин в доме Тамары Ивановны, к Тайной вечере, но справедливо мнение современного ученого Н.В. Корниенко

о том, что «тексты Св. Писания продолжают часто работать в глубине текстов романа, поэмы, в сюжете, стиле». И повесть Валентина Распутина это подтверждает.

В предпоследний момент перед выстрелом Тамаре Ивановне на подходе к прокуратуре слышится голос отца, заглушаемый громом:

«Томка, воротись! Томка-а-а! — истошно зовет отец, и гром опять грозно гремит вослед его словам».

Происходящее напоминает, оживляет крики, обращенные к Настене: «Настена, не смей!» А само собеседование с отцом, гром, «вмешивающийся» в диалог, говорит о соединении «молений и молний», о сложнейшей нравственной коллизии, не находящей в повести однозначного разрешения. Это уже не просто реализм, а нечто новое, сверхреалистичное: «Не соединился ли он (голос отца. — *В.Ч.*), как и гром небесный, еще постукивающий в отдалении, с реальностью отсюда? Не прячется ли где отец, наблюдая за нею, не его ли оберегающее заклинание прозвучало для нее громким криком?»

Сквозь огонь скорбей — к вечной России. Почти одновременно с повестью «Дочь Ивана, мать Ивана» В. Распутин написал и драматичнейший, почти *«дневниковый» рассказ* **«В непогоду»**.

В этом рассказе писатель изобразил состояние собственного смятения, потрясения от «бунта» природы, свое «чтение» ее грозных знаков, предупреждений человеку. Не забывайте, — словно говорит писатель, — что жизнь человека — составная часть природы, дарующей ему самовозобновление, продолжение себя! Ищите, как искал Н. Рубцов, «что-то Божье в земной красоте», в чарах и тайнах пространства! Снежная буря на Байкале, у истоков Ангары, когда в душу проникает «надрывающее стенание», когда, кажется, пришел Судный день и нас всех, и торжествующих и униженных в России, требует к ответу высшая сила — это голос природы. Именно он заставил героя-повествователя не всмотреться, а вчитаться в книгу природы, в ее вещие и высшие угрозы. Нет, вероятно, в нашей нынешней прозе более чуткого «чтеца» книги природы, чем Валентин Распутин: он проницательно угадывает в буре, в других знаках бед особый смысл: «невольно проступает и мученическая истина: дальше, больше, громче, чаще, — потому что скоро некому будет ужасаться, мы последние». Потому ему и нужен всегда Байкал как нравственная опора, «светлое око Сибири», нужна Ангара как воплощение чистоты и непокорной силы. Они-то и вносят главные «поправки» в уродливый ход истории, сметают знаки грабежа, покорности, ставят человека лицом к лицу с бедой.

Может быть, говорящие «сверхпейзажи», родственные образам простора, степного и небесного, песни, солнца в «Тихом Доне» М.А. Шолохова, потому так напоены провидческим тревожным зрением, что вся проза В. Распутина — это единое полотно, это «существованья ткань сквозная» (Б. Пастернак). Дух протеста и надежды витает над страницами всего творчества Распутина. А вместе с ним — и энергия народного пробуждения, воли отстоять вечные основы национального бытия.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. Какими вопросами, тревогами и сомнениями насыщено творчество В. Распутина разных лет? Что доминирует в проблематике его произведений?

*2. В чем заключаются нравственные уроки повестей В. Распутина «Деньги для Марии» и «Последний срок»? Как заявлена в них тема духовной разобщенности людей, разрушения общего «лада» русской жизни? Какие черты национального характера находят свое отражение в образах Марии и старухи Анны?

3. В чем смысл названия повести В. Распутина «Живи и помни»? Чем объединены и в чем различны трагедии Андрея и Настены Гуськовых? Что составляет сложный «лабиринт сцеплений» в психологической жизни главной героини повести и в частности — в ее финальном роковом решении?

4. Что составляет основную нравственную коллизию повести «Прощание с Матёрой»? В чем противопоставлены в ней образы материнских старожилов и «обсевков», «пожегщиков», призванных осуществить идею «покорения» природного пространства Матёры? Какова роль символических образов, составляющих особое пространство повести, — царственного лиственя, «Хозяина» — доброго духа земли — и других? Чем «высветлен», оправдан печальный финал повести о гибели Матёры?

5. Как в повестях В. Распутина «Пожар» и «Дочь Ивана, мать Ивана» соединяются злободневное, социальное и вечное, непреходящее? Что представляют собой силы зла, с которыми сталкиваются Иван Петрович и семья Тамары Ивановны? Как в обоих произведениях решается традиционная тема смирения и протеста, моления и противостояния злу?

*6. Сопоставьте проблематику и героев повести «Дочь Ивана, мать Ивана» и рассказа «Нежданно-негаданно».Что изменилось в сознании писателя, его взгляде на «русскую беду»? В чем заключается неоднозначность, противоречивость позиции художника?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



«Сжатая» эпопея.
Лирический пейзаж.
«Деревенская проза».
Путевой очерк.
Трагическое пространство.
Внесюжетное отступление.
«Дневниковый рассказ».

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ



1. Нравственные уроки прозы В. Распутина (на примере одного из произведений писателя).
2. Вечное и преходящее в повести В. Распутина «Прощание с Матёрой».
3. В чем нравственная сила Настены? (По повести В. Распутина «Живи и помни».)
4. Тема смирения и протеста в повестях В. Распутина («Пожар», «Дочь Ивана, мать Ивана»).
5. Что объединяет главных героинь прозы В. Распутина?

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

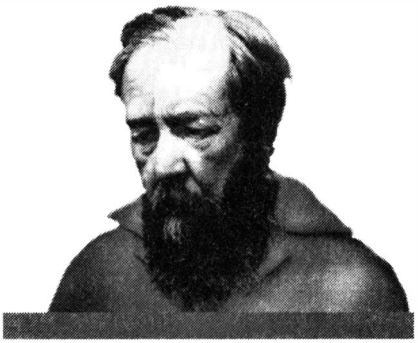


1. Творчество В. Распутина и традиции «деревенской прозы».
2. Темы и мотивы публицистики В. Распутина.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Золотусский И.П.* В свете пожара. М., 1989.
2. *Котенко Н.Н.* Валентин Распутин. М., 1988.
3. *Курбатов В.Я.* Права памяти и память правды: Валентин Распутин // Русская литература XX века. М., 1999.
4. *Семенова С.* Валентин Распутин. М., 1987.
5. *Тендитник Н.С.* Валентин Распутин: Очерк жизни и творчества. Иркутск, 1987.



АЛЕКСАНДР ИСАЕВИЧ **СОЛЖЕНИЦЫН**

1918—2008

Имя Александра Солженицына невольно связывается у многих читателей с самым впечатляющим его героем, рязанским крестьянином, бывшим солдатом, лагерным «работягой» с номером Щ-854 — Иваном Денисовичем Шуховым из повести «Один день Ивана Денисовича» (1962). Этот терпеливый, все выносящий герой, своего рода Платон Каратаев XX века, в стертом ватнике-бушлате, с портянкой у лица от мороза в своем шествии в замерзающей колонне, среди ледяных просторов, освобождал, распрямлял сознание. Хотя рассвет был еще холодным, очередной день нелегким и все шествие колонны скорее печалило, чем вселяло надежды:

Не будет! Не было сверкающего мира!
Портянка в инее — повязкой у лица.
О кашах спор, да окрик бригадира,
И — день, и — день, и — нет ему конца...

И как бы ни менялись исторические обстоятельства, Иван Денисович продолжает скорбный путь в той легендарной уже колонне. Эта повесть сразу же породила неубывающий интерес к личности Солженицына, к истокам его творчества. Последующее присуждение ему Нобелевской премии (1970) и высылка из СССР (1974) этот интерес к биографии и его творчеству еще более обострили.

Годы детства и ученичества

Александр Исаевич Солженицын родился 11 декабря 1918 года в Кисловодске. Отчество Исаевич — результат милицейской ошибки при выдаче паспорта в Ростове-на-Дону в 1936 году.

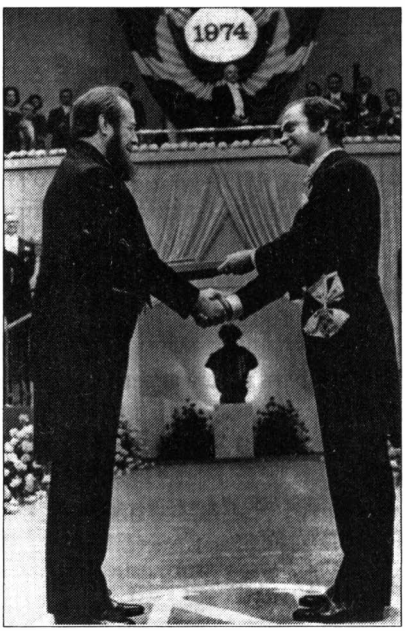
Отца своего, офицера царской армии Исаакия Семеновича Солженицына, выходца из крестьянской семьи, участника трагического похода ге-

нерала Самсонова в Восточную Пруссию в августе 1914 года (начало Первой мировой войны), будущий писатель не увидел: отец погиб при загадочных обстоятельствах за несколько месяцев до рождения сына. Мать — Таисия Захаровна Щербак, дочь крупного землевладельца на Кубани, прекрасно знавшая иностранные (европейские) языки, — стала главным воспитателем, умным другом и советчиком будущего писателя.

В 1924 году Таисия Захаровна с сыном переехала в Ростов.

Мать много рассказывала об отце, о прошлом казачьего рода Солженицыных.

История отцовского рода была не просто увлекательна. Всю жизнь Солженицына-писателя будет волновать вопрос: «Как отбираются люди в народ?» Следует заметить, что в 20—30-е годы господствовал официозный образ народа, «представителей народа» в литературной истории — народен был бунтарь Степан Разин или Емельян Пугачев, но как бы вненародны были Рублев, Суворов, патриот-канцлер Горчаков и, скажем, композитор Рахманинов.



Вручение А.И. Солженцыну
королем Швеции Нобелевской
премии по литературе за 1970 год.
Фотография 1974 г.

В рассказах матери, вошедших в ином виде в роман-хронику «Красное колесо», отбор людей в народ свершался вне этих штампов, классовых границ, с какой-то высшей, нравственно-духовной точки зрения, с позиций сбережения России, народа, ее духа: «Не по рождению, не по труду своих рук и не по крылам своей образованности отбираются люди в народ. А — по душе» («В круге первом»).

В процессе этого отбора по душе, по совести, по духовной самоотдаче Родине каждый человек и созидает себя. Таким праведником, не менявшим в угоду другим убеждений, был, по рассказам матери, отец: в молодости он увлекался учением Л.Н. Толстого, в 1914 году добровольцем пошел на фронт. И в 1917 году, когда в сражавшейся армии рухнула дисциплина, когда солдаты быстро забыли о присяге на верность царю и Отечеству, отец не бросил боевых позиций своей батареи, честно держал фронт перед войсками кайзера Вильгельма.

Дед, Захар Щербак, был на Ставрополье своего рода совестливым «плантатором». Он начал коммерческую карьеру с обзаведения «капиталом» в виде десятка овец, затем в трудовом рвении умножил его многократно. И не стал «кровопийцей», рабом копейки, не оторвался почти ни в чем от своих же крестьян, рабочих. Он остался равнодушен к роскоши, а в голодные годы готов был кормить (и смирять этим) людей, подстрекаемых к бунту.

Былая православная Россия жила в отдаленных углах как бы под сенью объединяющего всех Креста. Во многих людях — крестьянах, купцах, студентах, в заводчиках, жертвовавших деньги на храмы, музеи и на революцию, — сохранялась, как заметит позднее Солженицын, «простота... дослужебная, дочиновная, досословная, догосударственная, невежественно-природная простота» («Красное колесо»).

В предвоенные годы Солженицын закончит в Ростове среднюю школу и сразу же (в 1936 году) поступит в Ростовский университет на физико-математический факультет. Все его студенческие годы, проведенные в компании друзей, среди которых была и Наталья Решетовская, будущая жена Солженицына, автор мемуарных книг о жизни и творчестве писателя, — это годы напряженной учебы, совместных турпоходов (и велопоходов) по Военно-Грузинской дороге, по Украине и Крыму, Северному Кавказу, любительских спектаклей, юношеского стихотворства в литкружке.

Еще в юности родилось в Солженицыне стремление написать свою «главную книгу» — о трагедии России в 1917 году, о заблуждении интеллигенции (левой, либеральной), проложившей дорогу к собственной гибели... Этой книгой, имевшей вначале название «Люби революцию», станет хроника-эпопея «Красное колесо» (1983—1986).

В 1941 году Солженицын окончил Ростовский университет (а вместе с этим он оставил точные науки) и выехал в Москву, чтобы сдать экзамены (за 2-й курс) в Московском институте философии, литературы и истории (МИФЛИ) и начать учебу в нем на очном отделении. Заочно он уже учился в этом институте с 1939 года. Но едва он устроился в общежитии МИФЛИ (позднее писатель назовет этот замечательный институт — «Запорожская Сечь свободной мысли»), как услышал трагическую новость: бронированные армады Гитлера напали на Советский Союз, первые бомбы обрушились на мирные советские города!

Война: путь самопознания и прозрений

Будучи мобилизован в армию в октябре 1941 года, Солженицын вначале попал в гужетранспортный батальон («лошадиную роту»). В письме от 25 декабря 1941 года он без всякого восторга пишет Н. Решетовской: «Сегодня чистил навоз и вспомнил, что я именинник, как нельзя кстати пришлось...» И тут же формулирует — вписывая саму войну в какой-то необходимый ему для самопознания, прозрений акт жизненного сценария! — особое отношение к войне: «Нельзя стать большим русским писателем, живя в России 41—43 годов и не побывав на фронте».

В 1943 году после взятия Орла Солженицын будет награжден орденом Отечественной войны II степени, в 1944 году — после взятия Бобруйска — орденом Красного Знамени. В Восточной Пруссии он, уже капитан, мужественно выведет из вражеского окружения свою часть.

В феврале 1945 года за резко непочтительное отношение — в переписке с другом юности Н. Виткевичем — к Ленину и Сталину Солженицын был арестован и осужден на 8 лет.

«Лагерные университеты»

Маршрут тюремных и лагерных скитаний капитана Солженицына имел несколько очевидных вех: в 1945 году — лагерь на Калужской заставе, с лета 1946 до лета 1947 года — спецтюрьма в городе Рыбинске (недолго — в Загорске), затем — до 1949 года,— «Марфинская шарашка» (т.е. спецтюрьма) в северном пригороде Москвы, с 1950 года — лагерные работы в Экибастузе (Казахстан). Если учесть, что в «Марфинской шарашке» (она изображена в романе «В круге первом») писатель мог много читать (и «Войну и мир» Л.Н. Толстого,

и сочинения А.К. Толстого, А. Фета, и словарь В.И. Даля и др.), беседовать (спорить) с весьма оригинальными, разносторонне образованными людьми вроде инженера-любомудра Д.М. Панина, критика-германиста Л.З. Копелева и др., то лагерный маршрут Солженицына был, видимо, менее «крутой», чем, скажем, маршруты «погружений во тьму» О.В. Волкова, пролегавшие через Соловки, В.Т. Шаламова — через ледяные пустыни Колымы.

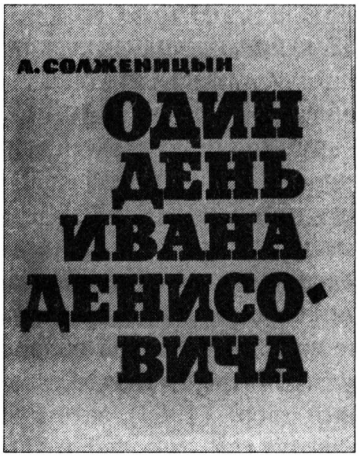
В феврале 1953 года Солженицын был освобожден из лагеря, стал «вечным ссыльнопоселенцем» в ауле Кок-Терек Джамбульской области. После реабилитации 6 февраля писатель некоторое время работал в Мезиновской школе во Владимирской области, здесь он жил в деревне Мильцево в избе у Матрены Васильевны Захаровой — вспомним рассказ «Матренин двор» (1963), затем, восстановив семейные отношения с Н.А. Решетовской, жившей и работавшей с 1949 года в Рязани, переехал к ней в Рязань. Здесь писатель жил с 1957 по 1969 год. В Мильцеве (в 1956—1957 гг.), в избе незабвенной Матрены Васильевны, была в основном закончена первая редакция романа «В круге первом», в Рязани в два приема — весной 1959 года и осенью того же года — написан «Один день Ивана Денисовича».

Повесть «Один день Ивана Денисовича» (1959)

Писать что-либо в зоне, в лагерных бараках, в тюремных вагонах было, как известно, строжайше запрещено. Солженицын обходил запрет по-своему: в лагере он писал, например, автобиографическую эпопею в стихах «Дороженька» и заучивал ее же. Кое-какие главы из нее он затем восстановит. Рождались и, к счастью, не умирали и другие замыслы... Секрет возникновения повести «Один день Ивана Денисовича» и жанровую форму ее (детальная запись впечатлений, ощущений одного дня из жизни рядового, «сказ» о себе заключенного) писатель объяснял так:

«Я в 1950 году, в какой-то долгий лагерный зимний день таскал носилки с напарником и думал: как описать всю нашу лагерную жизнь? По сути дела, достаточно описать всего один день в подробностях, в мельчайших подробностях, и день самого простого работяги, и тут отразится вся наша жизнь. И даже не надо нагнетать каких-то ужасов, не надо, чтоб это был какой-то особенный день, а — рядовой, вот тот самый день, из которого складывается жизнь».

Этот внешний расчет, реализованный через девять лет, оказался судьбоносным: повесть «Один день Ивана Денисовича» оказалась ви-



Обложка первого издания повести
(Москва, «Советский писатель», 1963 г.)

зитной карточкой, эмблемой писателя, не заслоненной его же многостраничными романами.

В повести как бы два, то сливающихся, то разделяющихся, голоса, два рассказчика, активно (но ненавязчиво) помогающих друг другу.

При анализе повести следует обращать внимание на пограничные точки, т.е. моменты передачи нити повествования из рук автора в руки героя с его структурой речи. В этих точках всезнающий автор как бы уступает часть своих полномочий герою, но и герой не подминает автора, не ослушивается его. Одна из таких точек от автора к герою — объяснение Шухова: «Как сел? Как выйдешь?» Другая — от героя к автору — беседа Цезаря и старика о фильме «Иван Грозный».

Безусловно, первым мы слышим голос автора, усваиваем его угол зрения. В его власти все: он изображает и самого Ивана Денисовича, то лежащего утром под одеялом и бушлатом, «сунув обе ноги в подвернутый рукав телогрейки», то бегущего на мороз, думающего о том, куда их погонят работать, делает его объектом описания, типической частью среды. В известном смысле не более важной частью, чем угловые вышки, надзирательская, столовая, ритуал «шмона», подробности лагерных преданий, бесед.

Но чем больше мы вслушиваемся в монолог автора, всматриваемся в подробности быта, в фигуры заключенных, тем яснее становится следующее: а ведь многое автору как бы «подсказывает» соавтор, Шухов! Именно он начинает обострять, *усиливать наблюдательность* ав-

тора, он вносит свой язык, свой угол зрения на течение дня. Монолог автора о лагере становится «сказом», стилизованной исповедью героя. Александр Твардовский не случайно сказал о повести: «Лагерь, с точки зрения мужика, очень народная вещь».

Однако и автор, т.е. сам писатель, с его раздумьями о народе, о народном чувстве, инстинкте нравственного самосохранения среди деморализующей стихии лагеря, не исчезает в монологе героя. В конце концов целый ряд персонажей в повести — например, Цезарь Маркович, получающий посылки, рассуждающий о гениальности фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный», о ловкости в обхождениях цензуры, и жилистый старик-интеллигент, называющий ловкость лжи режиссера по-своему («заказ собачий выполнял»), — вне кругозора Ивана Денисовича. Слушая эти умные беседы «образованцев», Шухов только и отмечает: «Кашу ест ртом бесчувственным, она ему не впрок».

Заметим, что язык повествования поразил читателей не только новизной (как и материал), но *необычным составом речевых пластов.* Такого сложного сплетения речевых пластов — от лагерно-блатной лексики («опер», «падло», «качать права», «стучать», «попки», «придурки», «шмон») до просторечных словоупотреблений («загнуть» — сказать неправдоподобное, «вкалывать», «матернуть», «пригребаться» — придираться) и речений из словаря В. Даля («ежеден», «поменело», «закалелый», «лють», «вбирчиво», «не пролья», «толпошиться» и т.п.) — не знала русская проза 50—60-х годов. Повесть Солженицына и в языковом плане, прежде всего в плане возрождения сказа, в искусстве сказывания, преодоления книжности, отказа от всякого рода казенных «речезаменителей» предваряла будущие успехи «деревенской прозы». И в частности — искусство сказа В.П. Астафьева в «Последнем поклоне» и «Царь-рыбе».

Глубокое вживание автора в героя, взаимное перевоплощение их, *двуединство* точек зрения обусловило и свободу сюжетного развертывания характера Ивана Денисовича и всех конфликтов повести, скрытых и явных. Ограниченное пространство «дня» стало на редкость просторным.

...Уже первые мгновения жизни Ивана Денисовича на глазах, а вернее в сознании читателя-соучастника говорят о независимости героя, о мудром покорстве судьбе и непрерывном созидании особого духовного пространства, какой-то внутренней устойчивости. Лагерь — это стихия несвободы, обезличивания людей. Фактически из материала несвободы, которым плотно заполнена, угрожающе заставлена вся внешняя жизнь этого героя, творится особое сознание, в наибольшей мере живущее правдой. Можно сказать, что Шухов вставал, распрямлялся, будто поднимаясь с земли во весь рост.

Вслушаемся в тот неслышный монолог, который звучит в сознании Шухова, идущего на работу в колонне по ледяной степи. Он пробует осмыслить вести из родной деревни, где дробят колхоз, урезают огороды, насмерть душат налогами всякую предприимчивость. И толкают людей на бегство от земли, подводят к странному виду наживы: к малеванью цветных «ковров» на клеенке, на ситце, по трафарету. Вместо труда на земле — жалкое, униженное искусство «красилей» как очередной способ выживания в «чокнутом», извращенном мире.

«Из рассказов вольных шоферов и экскаваторщиков видит Шухов, что прямую дорогу людям загородили, но люди не теряются: в обход идут и тем живы.

В обход бы и Шухов пробрался. Заработок (у «красилей». — *В. Ч.*), видать, легкий, огневой. И от своих деревенских отставать вроде бы обидно... Но, по душе, не хотел бы Иван Денисович за те ковры браться. Для них развязность нужна, нахальство, милиции на лапу совать. Шухов же сорок лет землю топчет, уж зубов нет половины и на голове плешь, никому никогда не давал и не брал ни с кого, и в лагере не научился».

Весь лагерь и труд в нем, хитрости выживания при строительстве «Соцгородка» — это растлевающий страшный путь в обход всего естественного, нормального. Здесь царствует не труд, а фикция труда. Все помыслы уходят на показуху, имитацию дела. Обстоятельства заставляют и Шухова как-то приспосабливаться ко всеобщему «обходу», деморализации. Но в то же время, достраивая свой внутренний мир, герой оказался способным увлечь и других своим моральным строительством, вернуть и им память о деятельном, непоруганном добре.

Вся чудесная сцена кладки стены — это эпизод раскрепощения, в котором преображается вся бригада — и подносящие раствор Алешка-баптист с кавторангом, и бригадир Тюрин, и, конечно, Шухов. Унижена, оскорблена была даже охрана, которую забыли, которой перестали страшиться!

Парадоксальность этой сцены в том, что сферой раскрепощения героев, их взлета становится самое закрепощенное и отчужденное от них — труд и его результаты. Во всей сцене — ни намека на пробуждение братства, христианизацию сознания, на праведничество:

«Шухов и другие каменщики перестали чувствовать мороз. От быстрой захватчивой работы прошел по ним сперва первый жарок — тот жарок, от которого под бушлатом, под телогрейкой, под верхней и нижней рубахами, мокреет. Но они ни на миг не останавливались и гнали кладку дальше и дальше. И часом спустя пробил их второй жарок — тот, от которого пот высыхает. В 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».

Все дело в том, что и Иван Денисович, говоря на его языке, «неправильный лагерник», первый праведник среди народных героев писателя.

Оценки повести-дебюта Солженицына в целом определялись ее актуальностью в утверждении идей «оттепели», полезностью в критике культа личности. Только немногие заметили в ней *праведническую точку зрения* в Иване Денисовиче, баптисте Алеше, праведных не на словах, а на деле, заметили, что даже последний диалог Ивана Денисовича с Алешей-баптистом имеет глубинную параллель с диалогом Ивана Карамазова с Алешей («Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского).

Варлам Шаламов, прочитав одним из первых повесть, проницательно заметил, увидев в Шухове мужика-праведника: «Это — лагерь с точки зрения лагерного «работяги», который знает мастерство, умеет «заработать», работяги, но не Цезаря Марковича и кавторанга... Это увлечение работой несколько сродни тому чувству азарта, когда две голодные колонны обгоняют друг друга, это детскость души... Пусть «Один день...» будет для вас тем же, чем «Записки из Мертвого дома» были для Достоевского».

От тезиса — к характеру: своеобразие Солженицына-новеллиста

Малая проза Солженицына — рассказы «Матренин двор» (1963), «Случай на станции Кочетовка» (1963), «Захар-Калита» (1966), «На изломе жизни» (1977), его новейшие *«двучастные рассказы»*: «Молодняк» (1993), «Настенька» (1995) и др. — позволяет поставить любопытную проблему взаимодействия жанров романа, повести, даже публицистики и рассказа.

Концепции романов, публицистики писателя воздействуют на построение любого его рассказа, большая проза или тезисы публицистики «управляют» характерами в малой.

Рассказ **«Матренин двор»** крайне интересен в этом плане. Он наполнен тезисами, рассуждениями о праведничестве, о красоте народного характера. Малая площадь рассказа — даже по сравнению с повестью «Один день Ивана Денисовича» — заставила писателя быть предельно изобретательным в развитии сюжета «Матренина двора», в изложении любимых идей, в превращении тезиса в характер.

При внимательном чтении рассказа становится очевидным, что прежде чем *найти* характер одинокой *праведницы* Матрены, Солженицын ищет... праведную землю. Правда, называет он ее иначе — «нутряной Россией». Но сути дела это не меняет. Найдешь праведный уголок — найдешь праведницу! Поиски эти исключительно активны, рационалистичны, преднамеренны.

Герой-повествователь признается, что ему после Казахстана, после «пыльной горячей пустыни» хотелось «затесаться и затеряться в самой нутряной России — если такая где-то была, жила». Он такую — нутряную, праведную Россию, да еще «подальше от железной дороги», подальше «от областного центра», т.е. от власти, от плакатов, собраний — как бы и нашел... в избе, во дворе Матрены. Бедность Матрены, ее мучительная битва за пенсию с тьмой канцелярий, с официозной средой подчеркивает для автора подлинность находки: этот двор — оазис праведности. «Трудом праведным не наживешь палат каменных», — говорит народ. Здесь именно труд праведный, внечиновный, внекарьерный. Исконная Русь активно противопоставляется — в беседах героя с Матреной, в описании Тальнова — России чиновной, официозной. Автору любопытно его местопребывание между этими двумя стихиями — одинокой Матреной и, скажем, той председательницей, «городской женщиной», которая гоняет ее на бесплатные работы. «И вилы свои бери!» — кричит она, «шурша твердой юбкой».

Обратите внимание на речь героини. В чем необычность, своеобразие ее оттенков? Как явлена в ней столь желанная для автора «нутряная Россия»?

Солженицын 50—60-х годов — дитя своего времени и всей идеологии «шестидесятников», яростных недругов бюрократии — искусно, экономно развивает мотивы конфликта двух Россий. Он сообщает, что Матрена заплуталась в дебрях неправедной бюрократии:

«...Она была больна, но не считалась инвалидом; она четверть века проработала в колхозе, но потому что не на заводе — не полагалось ей пенсии *за себя*, а добиваться можно было только *за мужа*, то есть за утерю кормильца. Но мужа не было уже пятнадцать лет, с начала войны, и нелегко было теперь добыть те справки с разных мест о его *стаже* и сколько он там получал».

О том, что она все же получила пенсию, сообщается бегло. Зато сама ее гибель — на роковом переезде — предсказывается часто: героиня боится гудящего поезда, путей, идея перевоза ее горницы возникла из-за отсутствия в этом лесном краю теса, бревен, хотя герой-председатель Горшков свел под корень изрядно гектаров леса и сбыл в Одесскую

область... Гибель дремучих лесов — и это в деревне Мещоре! — переживших, перестоявших революцию, «переломы-перемолы» 30-х годов, для автора «Матренина двора» означает утрату спасительного начала жизни. «Веселый смолистый запах» в рассказе Солженицына в чем-то близок и аромату «ядреной антоновки», и запаху «грибной сырости» из бунинских «Антоновских яблок». Какая сила жизни входила в человека, резко отличная от лживого оптимизма плакатов! Горница — это сердцевина, краса дома Матрены. В итоге гибнет Матренин двор, и она, последняя праведница, тоже гибнет. И в финале писатель, создатель двух праведнических характеров — Ивана Денисовича и Спиридона («В круге первом»), — досказывает идею рассказа:

«Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село.

Ни город.

Ни вся земля наша».

Эта фраза была отшлифована, отточена уже в романах писателя; энергия мысли, анализа вынесла ее в финал рассказа.

Захар-Калита из одноименного рассказа — беднейший мужик из села Куликовка — самовольно произвел себя в смотрители Куликова поля. Это тоже особый вид подвижничества. Он не имеет даже избы, выпал из колхоза, из класса «колхозного крестьянства», он прикрепил себя к условному историческому пространству, месту битвы 1380 года:

«Смотритель был ражий мужик, отчасти похож и на разбойника. Руки и ноги у него здоровы́ удались, а еще рубаха была привольно расстегнута, кепка посажена косовато, из-под нее выбилась рыжизна... На смотрителе был расстегнутый пиджак — долгополый и охватистый, как бушлат, кой-где и подштопанный, а цвета того же самого из присказки — серо-буро-малинового. В пиджачном отвороте сияла звезда — мы сперва подумали, орденская, нет — звезда октябренка с Лениным в кружке. Под пиджаком он носил навыпуск длинную синюю в белую полоску ситцевую рубаху, какую только в деревне могли ему сшить; зато перепоясана была рубаха армейским ремнем с пятиконечной звездою».

Солженицын — отличный портретист, если считать портрет, одежду героя средоточием, пересечением застывших, еще не развернутых или уже завершенных «сюжетов» жизни, дорог героя.

В портрете и в одежде Захара странно смешались черты нищеты, «сюжет» жизни разоренной деревни — с сюжетами официальной жизни, со знаками власти. Армейское в 50-е годы было синонимом начальственного: отсюда ситцевая рубаха и ремень со звездой, значок октябренка. Как это быть без награды в эпоху нарочитых массовых награждений 60-х годов! Но этот современный Касьян с Красивой Мечи, Бирюк или Калиныч — вспомним «Записки охотника» Тургенева — ночующий в стогу

сена, таскающий в торбе («калите») книгу отзывов для посетителей Куликова поля, одержим какой-то странной, почти инстинктивной памятью об историческом прошлом, об исчезнувшей Родине.

«Он сел, ссутулился еще горше, закурил, и курил с такой неутоленной кручиной, с такой потерянностью, *как будто все легшие на этом поле легли только вчера и были ему братья, свояки и сыновья, и он не знал теперь, как жить дальше*» (выделено мной. — *В. Ч.*).

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА



Ознакомьтесь с прозаической миниатюрой А. Солженицына «Отражение в воде» из цикла «Крохотки» (1960). Проанализируйте текст с учетом:

- авторского жанра (сравните с жанром стихотворения в прозе);
- наличия лирического начала, приемов поэтической речи;
- философского резюме, тяготеющего к жанру притчи (простое сравнение с символическим подтекстом);
- авторской стилистики (обращенность к читателю-другу, соотечественнику).

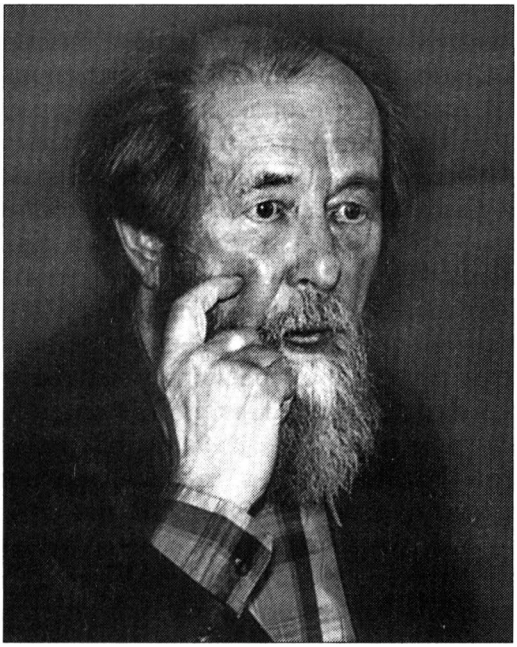
*«Красное колесо» — общая характеристика книги

Главной книгой, созданной после «Архипелага ГУЛАГ» (1958—1967), стало многотомное «Красное колесо», роман из «узлов», т.е. частей, о Февральской революции, Столыпине, предреволюционной эпохе.

После 1969 года Солженицын полностью посвятил себя написанию романа.

Что изменилось в его взгляде на исторические фигуры, социальные типы, партии 1914—1917 годов по сравнению с давними, юношескими, и более поздними, фронтовыми оценками?

Прежде всего — и это показатель зрелости мысли Солженицына-историка — он изжил методологию, призванную оценивать все наоборот: вот, мол, считали раньше плохим, реакционным казачество, я покажу все наоборот... Прилипла, мол, в официозной публицистике к Николаю II этикетка «кровавый», а я покажу его «святым»... Изгнан из Петербурга 25 октября 1917 года П.Н. Милюков, один из тех «временных» правителей, коим балтийский матрос возвестил: «Слазь! Кончилось ваше время!» — теперь, мол, следует показать страдающих либералов, кадетов, меньшевиков благородными патриотами Руси!.. Плох был Петр Столыпин — я покажу как воплощение благородства



А.И. Солженицын

его убийцу Богрова. Нет, из официозных схем ничего не следует!.. И метод «переиначивания» — убежден был Солженицын — не ведет к исторической истине.

Прав был известный историк литературы, блистательный публицист и критик Вадим Кожинов (1929—1999), когда отмечал одну из знаменательных особенностей всей русской литературы XX века: «Драматические и трагические судьбы, выпавшие на долю русских писателей XX века, конечно же, нанесли тяжкий ущерб, но... породили в наиболее достойных из них такую силу *сопротивления* злу и лжи, которая, воплотившись в произведения, придала им особенную ценность. Без этого сопротивления нельзя себе представить тот художественный мир, который открывается перед нами, скажем, в поэзии Анны Ахматовой или Николая Заболоцкого, в прозе Андрея Платонова или Александра Солженицына».

Солженицын смог стать выше и былого официального мифа о мускулистой руке пролетариата, свергнувшей прогнивший царизм, и эмигрантского мифа о «революции» как «заговоре», как о бунте низших стихий против высших, о слепом вихре, торжестве зверя, враж-

дебного культуре. Правоверным монархистам он мог спокойно сказать, что Николай II хороший, вероятно, человек, но не государственный муж. Он дважды потерял Россию — первый раз, когда принял ее от отца в относительном порядке, и второй раз, когда «русский Бисмарк» Столыпин на свой лад успокоил ее, привел к известному экономическому расцвету после 1905 года. Либералам, эсерам, чтившим память Милюкова, Струве, Керенского, он мог напомнить, что именно эти «мармеладные» вожди, без крупицы железа в характерах, разложили русскую армию, породили в солдатах и крестьянах психологию «демократического люмпенства». А в Богрове, убийце Столыпина, сыне киевского богача, агенте тайной полиции, ведущим мотивом была не идея социальной справедливости, блага народного, а вульгарнейшая клановая, родовая антихристианская ненависть к России!

В силу этой, куда более высокой, свободы от любой мифологии, догматики «Красное колесо» выросло за время его создания с 1969 года в глубокомысленный трагический *роман-хронику* с совершенно уникальным образом автора-повествователя, с чрезвычайно активным, самодвижущимся историческим фоном, с непрерывным передвижением вымышленных и подлинных героев. «Подчиняя исторический процесс строго «отмеренным» срокам («Красное колесо» — это серия «романов-узлов» вроде «Августа четырнадцатого», «Октября шестнадцатого» и т.п. — *В. Ч.*), Солженицын неизбежно отодвигает вымышленных героев на второй план... сгущенно или в конечном фазисе берется не судьба человека, а сама история, ее узел, отчего главными героями узла становятся исторические личности, те, которых история, какие бы они ни были, заурядные или яркие, выдвигает на авансцену», — писал издатель этих романов на Западе Н. Струве.

Но беда этого растянутого романа в «узлах» — вернее, для этого романа — скрывалась вне его: за время его написания многие источники романа, скажем, мемуары В.В. Шульгина «Дни», воспоминания царских министров, эсеров и монархистов, документы и т.п. были рассекречены, опубликованы... И роман «Красное колесо» потерял эффект новизны.

* * *

Солженицын — самобытнейший художник, яркая персонификация трагедий, побед, величия России, прежде всего духовности — в 1994 году возвратился в Россию. Его творческий путь — и особенно в жанре новеллистики и публицистики — продолжается. Он явно очень многое уточняет на своем пути самопознания, раздумий о грядущем обустройстве постсоветской России.

Он не оставляет поэтому и перо публициста, создавая то манифест «Как нам обустроить Россию?» (1990), то аналитическое исследование по острому вопросу межнациональных взаимоотношений русских и евреев «Двести лет вместе» (2000).

Писатель чрезвычайно болезненно переживает разрушение великой державы. Он пишет новые и новые «двучастные» рассказы, «Крохотки». Прочитайте одну из последних «Крохоток», мудрую притчу о добре и зле.

Внешне эта зарисовка кажется очень унылой, полной бессилия перед сорняками, забившими грядки, нивы России. Но сколько неприязни, отвращения к «лихому зелью» в ней: это отвращение, подчеркнутое автором, лишает зелье будущего...

«Сколько же труда кладет земледелец: сохранить зерна до срока, посеять угодно, доходить до плодов растения добрые. Но с дикой радостью вбрасываются сорняки — не только без ухода-досмотра, а против всякого ухода, в насмешку. То-то и пословица: лихое зелье — не скоро в землю уйдет.

Отчего же у добрых растений всегда сил меньше?

Видя невылазность человеческой истории, что в дальнем-дальнем давно, что в наисегодняшнем сегодня, — понуро склоняешь голову: да, знать — таков закон истории. И нам из него не выбиться — никогда. Никакими благими издумками, никакими земными прожектами.

До конца человечества.

И отпущено каждому живущему только: свой труд — и своя ноша».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. Как сказалась биография, происхождение Солженицына на общем направлении его обличительного дарования? Какую Россию он любил?
2. В чем преимущество яркого и живого человеческого характера перед множеством наукообразной статистики? Почему читатель нередко помнит одного Ивана Денисовича Шухова из повести «Один день Ивана Денисовича», забыв о целых исследованиях лагерной темы?
3. В повести «Один день Ивана Денисовича» два повествователя. Как объединяет их богатство одного дня, одной человеческой судьбы?
4. В чем выразилось труженическое начало характера Ивана Денисовича? В каких эпизодах повести происходит своеобразное высвобождение героя, его распрямление?

5. Как в прозе Солженицына представлен тип праведника, без которого «не стоит земля наша»? В чем противопоставлены образы Матрены и «черного» старика Фаддея в рассказе «Матренин двор»?

*6. Почему так безрадостен, невесел чаще всего Солженицын, видя «Россию в обвале»? Этого ли он хотел, «сокрушая» советскую цивилизацию XX века?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



Двуединство автора и героя.
Роман-хроника.
Речевая почвенность.
Тип героя-праведника.
«Двучастный» рассказ.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ



1. Как прожил свой день герой «Одного дня Ивана Денисовича»?
2. Изображение народного характера в прозе А. Солженицына («Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор»).
3. Художник или историк? (Размышления о прозе Солженицына.)
4. «Крохотки» Солженицына: жанровое своеобразие и тематика.

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ



1. История русской революции в «большой» прозе А. Солженицына.
2. Публицистика А. Солженицына последних лет: темы, проблематика, пафос.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Лакшин В.Я.* Иван Денисович, его друзья и недруги // *Лакшин В.Я.* Пути журнальные. М., 1990.
2. *Нива Ж.* Александр Солженицын. М., 1992.
3. *Спиваковский П.Е.* Феномен Солженицына: новый взгляд. М., 1998.
4. *Чалмаев В.А.* Александр Солженицын. Жизнь и творчество. М., 1994.

*У ЛИТЕРАТУРНОЙ КАРТЫ РОССИИ



Варлам Тихонович Шаламов (1907—1982) родился в Вологде, в семье, тесно связанной с православием: отец его был не просто священником, но и церковным и общественным деятелем, происходившим из потомственной священнической семьи. В.Т. Шаламов учился в вологодской гимназии. В 1926 году поступил на факультет советского права Московского университета, участвовал — скорее как слушатель, «сочувственник» — в дискуссиях поэтов, в спорах ЛЕФа и РАППа, втянулся в политиканскую возню: он наивно, ради успеха отвергнутых историей сил, взялся распространять известное письмо В. И. Ленина к XII съезду ВКП(б). И был арестован (впервые — в 1929 году на пять лет, вторично — в 1937 году). После освобождения в 1951 году жил на Колыме до 1953 года.

В отличие от заданно-пропагандистской, прагматичной поэзии о лагере, о Колыме, вроде песни Ю. Алешковского «Товарищ Сталин, вы большой ученый», песен А. Галича и др., Варлам Шаламов *пишет* в «Колымских рассказах» *о лагере* не языком присяжного «антисталиниста», а как художник-гуманист, исследующий лагерь как предельно опасную среду, опасную натиском на человека страшных стихий зла, скрытого в обществе, человеке, в безумном часто мире. Это — репортажи из ада.

Сущность спора Шаламова и Солженицына при взаимном уважении, согласии относительно ужаса несвободы состояла в том, что Солженицын постоянно «благодарил» тюрьму как школу воспитания («Благословляю тебя, тюрьма, что ты была в моей жизни» и др.), благодарил ее за то, что она стерла всяческие иллюзии, направила его на истинный путь в литературе, ускорила обретение себя. В. Шаламов говорил о тюрьме и лагерном беспределе совершенно иначе: «Даже часу не надо человеку быть в лагере. Лагерь — отрицательная школа жизни целиком и полностью. Ничего полезного, нужного никто оттуда не вынесет, ни сам заключенный, ни его начальник, ни его охрана... Каждая минута лагерной жизни — отравленная минута». Он был убе-

жден, что есть вещи, которых «человек не должен знать, не должен видеть», что XX век с его лагерным опытом поставил под сомнение многие ценности, даже спасительную веру в Бога. «Веру в Бога я потерял давно», — заметит он, добавив, что нигде не прибегал к его помощи.

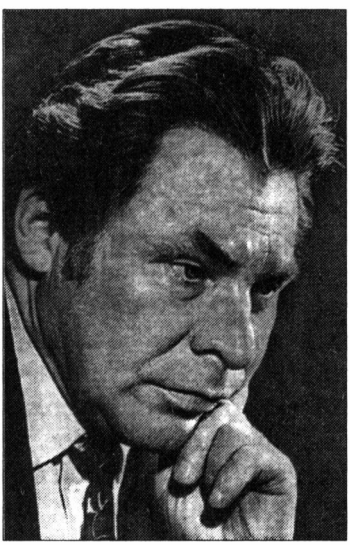
Писатель не очень-то верил и в воспитательную силу слова: «Есть какая-то глубочайшая неправда в том, что человеческое страдание становится предметом искусства, что живая мука, кровь, боль выступают в виде картины, стихотворения, романа. Это — всегда фальшь, всегда... Хуже всего то, что для художника записать — это значит отделаться от боли, ослабить боль — свою, внутри, боль. И это тоже плохо» («Из черновых записей 70-х годов»).

К концу 90-х годов в полной мере обозначился главный смысл «новой прозы» Шаламова (так называл он свои **«Колымские рассказы»**): это поединок слова с абсурдом, исследование той «экзистенциальной и художественной силы, которая побеждает абсурд», способ донести запредельный ужас, состояния внечеловеческие, зачеловеческие, не добавив ничего «художественного», и при этом остаться в сфере высокого искусства.

Один из лучших рассказов Шаламова «Сентенция» посвящен как раз такой победе культуры над перевернутым миром, возвращению памяти, психологической атмосферы восхождения к слову. Герой рад



В.Т. Шаламов. *1930-е гг.*



Е.И. Носов. *1970-е гг.*
Фотография Н. Кочнева

тому, что вспомнил — из многих забываемых слов — слово «сентенция». Новеллы Шаламова, впрочем, как и стихотворения, пронизанные запредельной, ледяной мерзлотой, окутанные белой мглой, близкой символу смерти, богаты метафорами, игрой смыслов, противопоставлений «холода» и «тепла», небытия и жизни, прочности и «таянья» души, особых ритмов созерцания, раздумья, также соучаствующих в победе слова над абсурдом.

Евгений Иванович Носов (1925—2002) свои детские годы провел в родном селе Толмачеве, на берегах Сейма, главной «текучей воды», как говорили в старину о реках Курщины. Из Курска, где работал слесарем, котельщиком, молотобойцем его отец, будущий писатель в 18 лет ушел на фронт. А когда вернулся с фронта с тяжелым ранением, полученным под Кенигсбергом, когда пришел в школу в 10 класс, то ученики... приняли его, в гимнастерке, с медалями и орденами, за нового учителя. Подлинной школой для Носова, автора книг «На рыбачьей тропе» (1958) и «Тридцать зерен» (1961), стали, наряду с опытом работы в газете, Высшие литературные курсы в Москве, на которых он учился в 1960—1962 годах вместе с В. Астафьевым, поэтом-ивановцем В. Жуковым, драматургом из Петрозаводска П. Борисковым, мастером детской прозы из Тулы И. Панькиным...

Зрелые рассказы 70—80-х годов — «В чистом поле за проселком», «Объездчик», «Шуба», «Пятый день осенней выставки», «За долами, за лесами», повесть «И уплывают пароходы, и остаются берега» — ввели Носова, певца курской, вологодской деревни, Стрелецкой степи и Кижей, в круг писателей «деревенской» темы. Но для него малая деревенская родина, Сейм с травянистыми берегами, усыпанными гусиными перьями, Десна с ее сенокосными лугами — это скорее лирические величины, нравственные ценности. «А человек в нем остался», — напишет он о герое повести «Моя Джомолунгма», исковерканном войной фронтовике на тележке, потерявшем обе ноги: «остаться человеком» в XX веке не так-то просто.

Именно о человеке, об остающейся в нем нравственной силе, о его чувстве Родины, говорит и особый, «негромкий» *военный эпос* Евгения Носова. Его повести **«Красное вино победы»** (быт госпитальной палаты в 1945 году), **«Шопен, соната № 2»** (открытие памятника павшим) и **«Усвятские шлемоносцы»** (эпическая фреска о проводах на фронт в 1941 году) — это война без войны.

В этом эпосе нет сражений, нет геройств, нет подвигов, он говорит о человеке, еще только идущем на войну, как Касьян, или уже выпавшем из ее смертного водоворота, как от ран умирающий ездо-

вой Копешкин («Красное вино победы»). Но как очевидна в этом эпосе именно «завязь характеров», молчаливое восхищение автора тем, что после всех испытаний человек в них остается человеком, не теряет образа Родины в памяти.

Василий Дмитриевич Федоров (1918—1984) родился в Кемерове, в многодетной рабочей семье, но вырос в деревне Марьевка Кемеровской области: ее он и стал считать своей родиной. Поэт даже написал поэму «Марьевская летопись» (1946) о своем труде — пастуха, водовоза, пахаря.

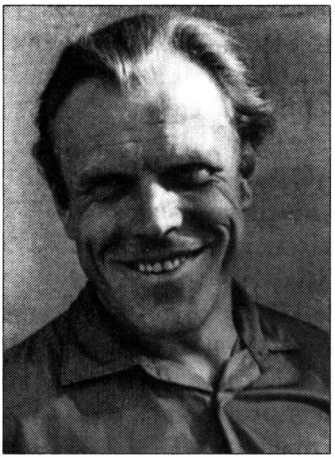
Многие годы Федоров работал в Новосибирске на авиационном заводе. В силу обстоятельств поэт был вынужден создавать пафосную, натужно-оптимистическую лирику, превращать поэмы — он автор многих поэм, среди которых есть и поэма с необычным, шокирующим сюжетом «Женитьба Дон-Жуана» (1973—1977) — в растянутые оды. Но исключительная честность, убежденность, что истинная поэзия обязана быть смелой, новаторской, «левой», но «не левее сердца», долг перед людьми, отдавшими Родине в годы Великой Отечественной войны силы, красоту, цветение молодости, всегда уберегали его от фальши.

За красоту
Людей живущих,
За красоту времен грядущих
Мы заплатили красотой —

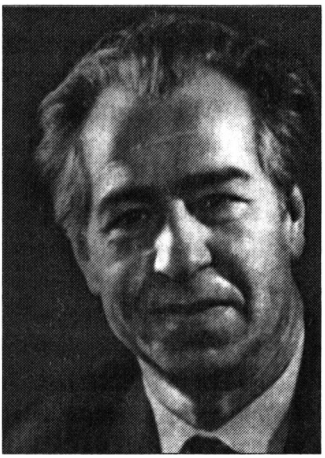
так обозначил он весь крестный путь России.

Поэма **«Проданная Венера» (1956)**, где и прозвучали эти знаменитые слова, содержит, причем во всем сюжете, на всех уровнях текста, один взыскательный вечный вопрос. Прекрасен в поэме портрет деревенской красавицы Наташи Граевой, стыдливой, смущаемой в юности восторгами, но в годы войны отдавшей все цветение жизни тяжелым трудам, делу Победы. Ее поэт видит такой:

...с темными горшками,
Перекаленными в печах,
С шестипудовыми мешками
На перекошенных плечах.
При встрече
На дороге пыльной
Ее глаза несли мне весть,
Что от работы непосильной
Вся свяла, не успев расцвесть...



В.А. Солоухин.
Фотография Е. Ряпасова



В.Д. Федоров.
Фотография Н. Кочнева

На фоне этой судьбы участь другой «Венеры» — картины Тициана, проданной в годы индустриализации, в дни строительства Магнитки и Кузнецкстроя, в обмен на зарубежные станки, моторы, уже не столь трагична. Эта тициановская Венера тоже может «обижаться»: ведь утрата ее — тоже убыль красоты России, пусть и временная, возместимая. Перед ней еще можно оправдаться. А вот когда перед совестью поэта является постаревшая Наташа Граева, когда она с укором смотрит на него, то всякая сухая диалектика, риторика оправданий куда-то испаряется:

— Вы перед вечной оправдались,
Попробуйте перед земной...

Не заключена ли в этих словах вся судьба России, вечно жертвующей многим, спасающей красоту времен грядущих ценой многих не расцветших жизней? Как оправдать эти жертвы?

Василий Федоров был моральной опорой, неофициальным лидером русской *гражданственной поэзии*, противостоявшей и «эстрадной» поэзии, и отчасти внесоциальной «тихой» лирике. Далеко не все равноценно, удачно в лирике его учеников — например, выходца из смоленского села Заболотье Владимира Фирсова (р. 1937). Но нередко и в их поэзии являлись — в духе В. Федорова, помнившего, что «сердца — это высоты, которых отдавать нельзя», — памятные поэти-

ческие обобщения, полные острой тревоги, воли защитить русский народ, вечно виноватый, от тех или иных злобных обвинений:

Мы виноваты...
А по чьей вине
На каждого Ивана — по войне,
На каждую могилу — по кресту
Иль по звезде, чтоб видеть за версту?!

Владимир Алексеевич Солоухин (1924—1997) родился в селе Алепине Владимирской области в крестьянской семье, учился в индустриальном техникуме, а после службы в полку специального назначения в Кремле (1942—1946) поступил на поэтический семинар Литературного института. В родном Алепине писатель и был похоронен.

Свой литературный путь начал как журналист «Огонька», автор поэтических сборников «Разрыв-трава» (1956), «Журавлиха» (1959), «Имеющий в руках цветы» (1962) и др. Но подлинным открытием своего, солоухинского, философско-лирического художественного мира стали его **«Владимирские проселки» (1957)** — в жанровом плане это *очерки и дневник пешего путешествия* по Владимирскому Ополью, от Юрьева-Польского до древнего Суздаля, города-памятника, — и сенсационные художественно-исторические очерки **«Письма из Русского музея» (1966)** и **«Черные доски» (1969)**.

«Я шел по родной земле, я шел по своей тропе», — скажет о себе Владимир Солоухин. Эта тропа к малой родине, протоптанная им, потом разветвилась, «разбежалась» в русской прозе на множество подобных же путешествий «по родным проселкам». Он убедил, что тропа, даже тропинка к малой родине, к стране детства не беднее любой «магистрали». «Солоухинская тропа» до сих пор поражает радостью первооткрывателя, свежестью восторгов, богатством эмоциональных впечатлений.

«А однажды подняли глаза и остановились завороженные... Далеко над рожью сверкнула белизной островерхая башенка с голубой луковкой, а рядом пять башенок и пять луковок вместе, а левее — высокая тонкая колокольня. А еще левее розоватые, как бы крепкие стены монастыря — тоже все в башенках... Кроме полутонов участвовали в создании сказочной картины три основных цвета — зелено-золотой — ржаного поля, темно-голубой — небесного фона и сверкающий белый — многочисленных суздальских церквей», — писал Солоухин о своем вхождении в Суздаль, о подъеме души, открывшей это сокровище русской истории.

В «Письмах из Русского музея» Солоухин запечатлел свое духовное восхождение к величию русской иконы, к чудесным творениям двух «Моцартов русской церковной живописи» — Дионисия и Андрея Рублева. «Висит несомненный шедевр, который хоть в Эрмитаж, хоть в Лувр... Под иконой — табличка: «Село Кривое»... Не какой-нибудь народный примитив, не экзотика, не африканская маска, не глиняный божок... По сказочной жар-птице на каждое северное село», — писал он о своем паломничестве в деревни и монастыри Вологодчины.

Владимир Солоухин был истинным хранителем духовных ценностей России, ее памятников — от усадьбы Г. Р. Державина Званка, Оптиной пустыни до храма Христа Спасителя в Москве. Не потеряли своего значения и его задушевные книги **«Времена года: Картины русской природы»** (1964), **«Третья охота»** (1967), книга о радости сбора грибов, третьей — после ружейной и после рыбной ловли — охоты.

Нельзя не оценить — и весьма высоко — и творческий путь поэтов всех республик России, в те 50—80-е годы уже не просто активно учившихся у мастеров русской культуры всех эпох. Всероссийский читатель давно расслышал их самобытные голоса. Замечательный башкирский поэт **Мустай Карим** (1919—2005) сказал от имени всей плеяды народных поэтов и прозаиков Башкортостана, Татарии, Дагестана, Калмыкии, Кабардино-Балкарии, Чувашии, Удмуртии, Коми и др.:

Не русский я, но россиянин. Зваться
Так навсегда, душа моя, гордись!
Пять жизней дай! Им может поравняться
Моей судьбы единственная жизнь.

Это высокое чувство семьи единой, умножающее силу всхожести таланта, силу родной почвы, никогда не сглаживало яркой национальной специфики поэтических голосов. Прежде всего собратьев Мустая Карима, балкарца **Кайсына Кулиева** (1917—1985), бывшего бойца-парашютиста в годы войны, певца «раненого камня», и аварца **Расула Гамзатова** (1923—2003), проза и песни на стихи которого (особенно его классическое стихотворение-реквием «Журавли», поэма «Горянка» и книга прозы «Мой Дагестан» в переводе В. Солоухина) вошли в духовный мир всей России. Всероссийский читатель благодаря переводам на русский язык осознал как часть общего пространства культуры и интеллектуальную поэму «Бунт разума» (1987) калмыка **Давида Кугультинова** (1922—2006), и творческие искания мастера верлибра чуваша **Геннадия Айги** (1934—2006), ученика М.А. Светлова, и роман «Чудесные мгновения» (1981) кабардинца **Алима Кешокова** (1914—2001),

и прозу нивха **Вл. Санги** (р. 1935) и чукчи **Ю. Рытхэу** (1930–2008), и языческие поэмы манси **Ю. Шесталова** (р. 1937).

Все они по-своему выразили подъем национального самосознания, волю своих народов к осмыслению своего прошлого, своего неповторимого лица и судьбы в изменчивом мире. Эти поэты вписали на литературную карту России и «Севера доверчивый простор», и степи, и Урал, где Европа сходится с безбрежной Азией, и, конечно, Кавказ. Строки Кайсына Кулиева:

Когда я говорю с горами,
Я с целым миром говорю.
Мне внемлет дерево, и камень,
И свет, рождающий зарю.

Я говорю с нависшей где-то
Вершиною, что так бела,
Как будто совесть мира это
И лишь такой она была, –

могут быть по праву оценены и сейчас как призыв сберегать чудесное общее пространство нашей культуры. «Вражды между народами не бывает, бывает она между амбициозными властолюбцами или кровавыми злодеями, – говорил в 2004 году мудрый аксакал башкирской культуры Мустай Карим. – Вот они-то, поджидая время хаоса, вседозволенности и безнаказанности, затевают кровавые побоища».

Прочтите вслух хотя бы одно – из последних лирических автопортретов – стихотворение Мустая Карима из цикла «В неправедности дни душа моя безгласна» (2004):

Стареют радости мои,
И обновляются тревоги...
На изнурительной дороге,
Душа, об отдыхе моли!..

Добро, содеянное мной,
На дно уходит. А всплывают
Мои ошибки. Так бывает
Нередко на тропе земной.

Мир косо на меня глядит:
Не задержался ль я на свете?
Меня обходит даже ветер,
Волос моих не шевелит,
А теребит ковыль в степи...

...И это, старина, стерпи.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



1. Что объединяет военные повести Е. Носова с произведениями, воссоздающими картины мирной деревенской жизни? Как в творчестве писателя представлены народные характеры и судьбы?
2. В чем суть полемики между В. Шаламовым и А. Солженицыным применительно к «лагерной» теме?
3. Чем отличалась поэзия В. Федорова от «громкой», эстрадной, и «тихой» лирики 60—70-х годов?
4. Что является объектом *словесной живописи* В. Солоухина? Как в его произведениях воплощена идея духовной жизнеспособности нации?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



Военный эпос.
«Лагерная» проза.
Гражданственная поэзия.
Жанр путевых заметок.
Словесная живопись.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Шкловский Е.* Варлам Шаламов. М., 1991.
2. *Чалмаев В.А.* Храм Афродиты: Творческий путь и мастерство Е. Носова. М., 1972.
3. *Шевелева И.М.* «Не левее сердца»: Литературный портрет поэта В. Федорова. М., 1990.
4. *Цветов Г.А.* Художественно-публицистическая проза Вл. Солоухина // Жанрово-стилевые поиски советской литературы 70-х годов. Л., 1981.

НОВЕЙШАЯ РУССКАЯ ПРОЗА И ПОЭЗИЯ 80—90-Х ГОДОВ. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРЕЛОМНОЙ ЭПОХИ

Какой-либо единой исчерпывающей характеристики общественной и культурно-исторической ситуации после 1991 года, после официального разрушения СССР до сих пор не существует. Чаще всего этот период называют не оценочно, а описательно, нейтрально — «постсоветский», «время реформ», «эра демократизации» и т.п. Конца этому периоду тотального пересмотра всех устоев и норм, очередной волны сноса памятников, полосы переименований, устройства «поминок по советской литературе» тоже не видно.

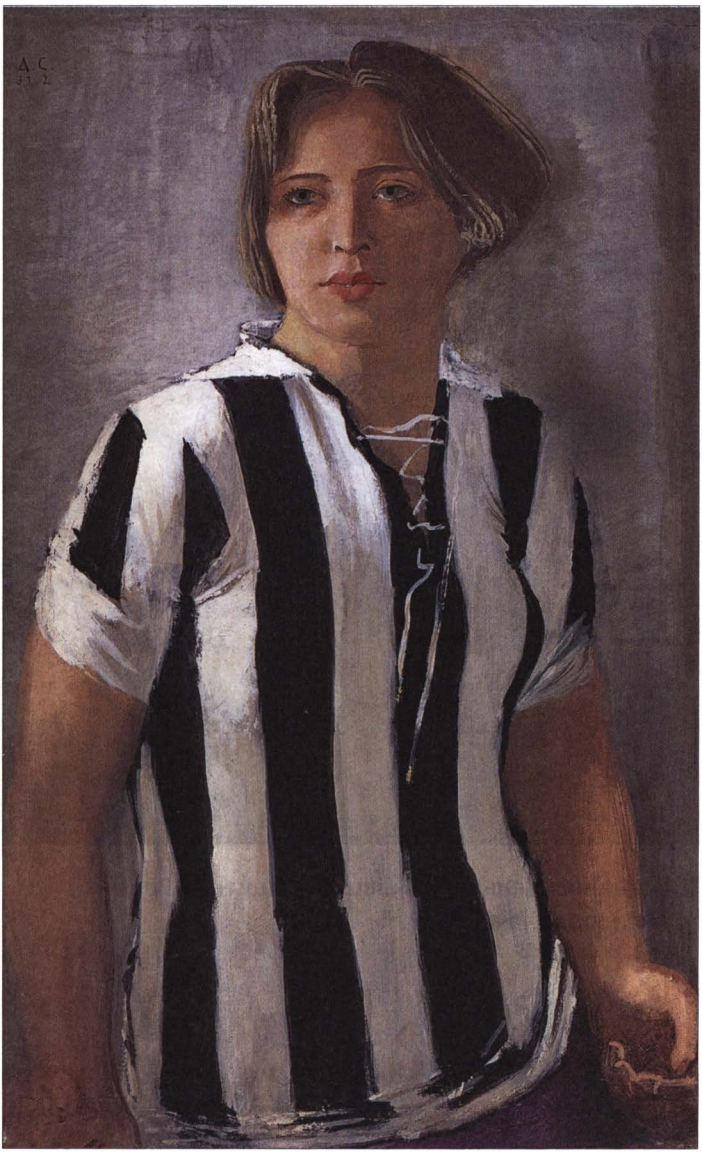
Литературный процесс этих лет отмечен, с одной стороны, насильственным насаждением *массовой культуры* и, с другой, якобы элитарной литературы, вне традиций классики и Серебряного века, крайнего модернизма и постмодернизма, существующих нередко на попечении теоретиков, узких групп. Вопрос: «Обновление все это или только жадное суетливое разрушение?» — остается и поныне открытым.

Вспомним строки Ярослава Смелякова, звучащие ныне тоже как вопрос, обращенный к каждому, живущему часто среди руин, развалин, в атмосфере, когда для многих уже нет ничего святого:

Спервоначалу и доныне,
Как солнце зимнее в окне,
Должны быть все-таки святыни
В любой значительной стране?

Должны ли? Или они совершенно не нужны в современной России, особенно в безнравственном сражении за материальный успех любой ценой? И не надо потому пугаться эйфории разрушительства, жизни среди руин культуры, среди дешевых, скверных ее заменителей?

К сожалению, эйфория разрушительства в конце XX века приняла характер открытой неприязни ко всем предшествующим эпохам. Даже к либеральной литературе «оттепели». А в качестве средств для разрушения нередко прагматично использовались даже авторы вроде А. Платонова, рожденные революцией.



А.Н. Самохвалов.
Девушка в футболке (портрет Е.П. Адамовой).
1932 г.



Н.П. Богданов-Бельский. Бывший защитник Родины.
Первая половина 1920-х гг.



Б.В. Иогансон. Допрос коммунистов. ***1933 г.***



П.П. Кончаловский. Портрет дочери. ***1925 г.***



А.А. Пластов. Колхозный праздник («Праздник урожая»). ***1937 г.***



А.А. Дейнека. Будущие летчики. *1937 г.*



А.А. Дейнека. Окраина Москвы. 1941 год. ***1941 г.***



К.Ф. Юон. Парад на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 года. ***1942 г.***



А.А. Дейнека. Оборона Севастополя. ***1942 г.***



А.И. Лактионов. Письмо с фронта. ***1947 г.***



Ф.П. Решетников. Прибыл на каникулы. ***1948 г.***



В.Е. Попков. Строители Братской ГЭС. ***1960—1961 гг.***



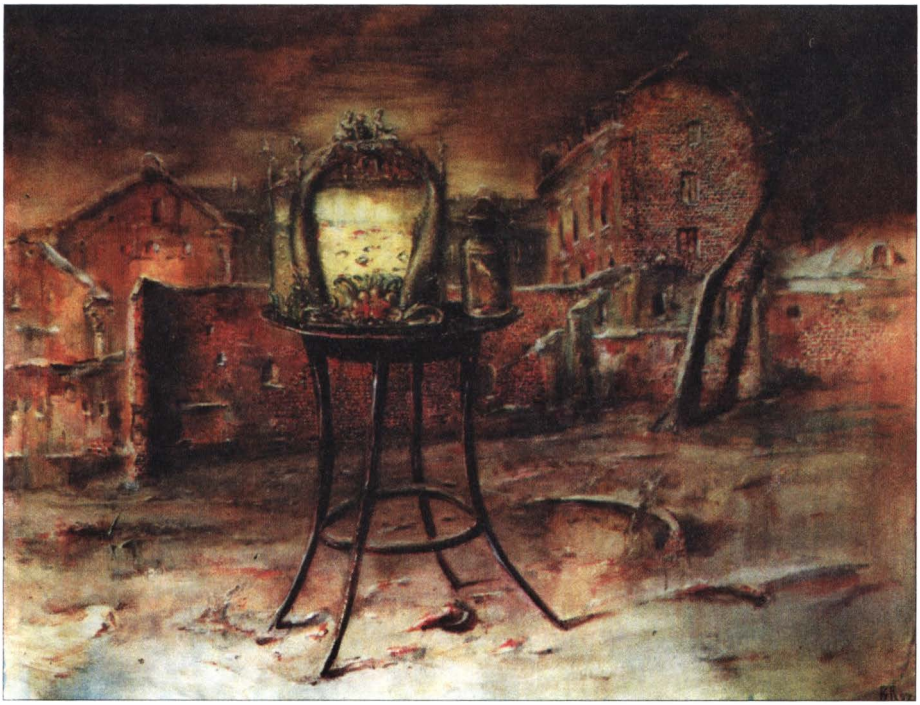
В.Е. Попков. Северная песня. ***1969 г.***



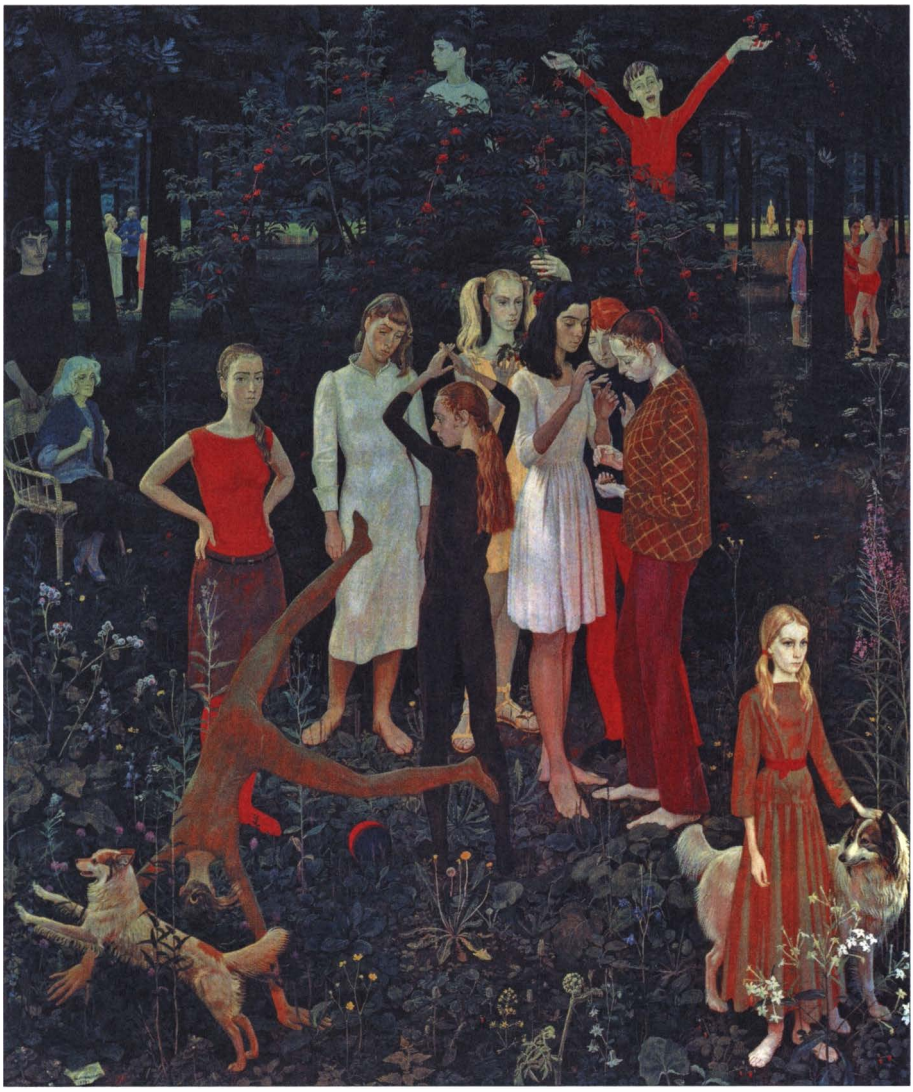
О.Я. Рабин. Натюрморт. ***1968 г.***



Э.В. Булатов. Улица Красикова. ***1976—1977 гг.***



В.Е. Брайнин. «Я родился в 1951 году» (левая часть триптиха). ***1987 г.***



Д.Д. Жилинский. Воскресный день. ***1973 г.***

В 1990 году появилась статья Вик. Ерофеева «Поминки по советской литературе» (Литературная газета. № 27), в которой зачеркивался почти весь 70-летний путь русской литературы в XX веке. И самым почетным покойником на этих поминках стал, конечно, М. Горький.

В другой своей работе этот же критик определил пафос разрушительства, скептицизма всей новой литературы так: «Новая русская литература засомневалась во всем без исключения: в любви, детях, вере, церкви, культуре, красоте, благородстве, материнстве, народной мудрости... Развивается эстетика эпатажа и шока, усиливается интерес к «грязному» слову, мату как детонатору текста... Мое поколение стало рупором зла, приняло его в себя, предоставило ему огромные возможности самовыражения».

Прав ли критик, говоря от имени всех и за всех? И можно ли сделать подобный скептицизм мудростью на все времена? Или это очередное сбрасывание с корабля современности Пушкина и Толстого, а заодно и Блока с Маяковским?

Вслед за этими декларациями, вызвавшими возражения даже В. Астафьева, отметившего, что часто затеваются поминки и по живым, явилась целая серия субъективных обличений предшествующего исторического периода. Эти декларации сделали свое злое дело, на время устранили из литературного процесса Горького и Маяковского, Шолохова и Есенина. Преждевременны были и «поминки по советской литературе», если учесть плодотворную работу именно в 80—90-е годы писателей-реалистов В. Астафьева, Ю. Бондарева, Е. Носова, В. Богомолова, В. Максимова, А. Солженицына, В. Распутина, В. Маканина, Б. Екимова. Явно поспешный характер носило отрешение якобы «засомневавшейся» литературы от добра, от защиты ею всех благороднейших порывов и тревог человека. Литература не может жить проповедью жестокости, зла, бесчувственности, наживы любой ценой, абсурдности человеческого бытия.

Реалистическая проза

Реалистическая литература первой испытала на себе удар разрушителей, но, к счастью для читателя, устояла. Изображение жизни в формах самой жизни, с опорой на ощутимые чувственно образы, на реальный сюжет, стержнем которого является человеческая биография, глубокий интерес к человеческой душе, не превращенной в конгломерат смутных, неопределенных, звериных инстинктов, — все это не могло

в одночасье исчезнуть даже в условиях распада, разрушения. Хотя господство «социального заказа» криминального капитализма, которому не нужна, как выяснилось, великая культура, не могло не сказаться.

Конечно, реализм 80—90-х годов, отвергнув прямолинейные схемы, иллюстративность, утопизм мечтаний, псевдомасштабность, понимание прекрасного как лакированного, не остался равнодушным и к условно-метафорическому языку, и к символике, к иронии, к притче. И даже — к эксцентрическим перемещениям героев из одной эпохи в другую, вообще к свободе эксперимента. Но он сохранил не просто верность «натуре» — историческую достоверность событий, русский язык без новоявленного словесного мусора («секвестр», «консенсус», «саммит», «хит», «спонсор», «киллер»), опору на характер (а не цветовое пятно, логическую конструкцию), — но и веру в гуманистическую миссию художника. «Мы — не хирурги, мы — боль», — говорил об этой миссии А.И. Герцен.

Перечислим хотя бы некоторые имена и яркие художественные явления, характеризующие формирование и эволюцию *прозы с реалистической доминантой:*

Валентин Распутин, автор рассказов «В одном сибирском городе», «В больнице», «В ту же землю...», «Нежданно-негаданно» и «В непогоду»; повести «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003);

Борис Екимов (р. 1938), прозаик из Волгограда, автор романа «Родительский дом» (1988), повести «Пастушья звезда» (1989), многих рассказов;

Евгений Носов, после «Усвятских шлемоносцев» (1977) создавший серию рассказов «Темная вода», «Карманный фонарик», «Костер на ветру», «Красное, желтое, зеленое...»;

Виктор Астафьев, выступивший в жанре «жестокого реализма» с романом «Прокляты и убиты» (1992—1994) и рассказом «Людочка» (1989);

Владимир Богомолов (1926—2003), автор романа «Момент истины» (1973) и новой повести «В кригере» (1993);

Юрий Бондарев (р. 1924), продолживший свою летопись века в романах «Выбор» (1980), «Игра» (1985), «Искушение» (1991);

Петр Проскурин (1928—2001), после романов «Судьба» (1972), «Имя твое» (1977) написавший завершающий роман «Отречение» (1987—1990), в котором действие перенесено в перестроечную эпоху;

Юрий Поляков (р. 1954) с романом «Замыслил я побег» (1998).

Кроме перечисленного, к прозе с реалистической доминантой (при явном усилении взаимодействия с модернизмом) относятся:

повести **В. Маканина** (р. 1937) — «Лаз» (1991), «Скучающие шоферы» (1992);

повести и рассказы **Л. Петрушевской** (р. 1938) — «Свой круг» (1988), «Время ночь» (1992), «По дороге бога Эроса» (1993);

повести **С. Каледина** (р. 1949) «Смиренное кладбище» (1987) и «Стройбат» (1991);

романы **В. Аксенова** (1932—2009) — «Остров Крым» (1979), «В поисках грустного бэби» (1987), «Московская сага» (1992), «Новый сладостный стиль» (1998);

публицистические романы **А. Проханова** (р. 1938) — «Последний солдат Империи» (1993), «Чеченский блюз» (1997).

Какие новые конфликты, состояния общества запечатлела эта, часто не замечаемая, проза? Как изменилась система нравственных и социальных ориентаций людей, потерявших опору в виде кодексов нравственности былых коллективов, социальных групп, оставшихся в одиночестве перед натиском проповедей жестокости, аморализма, перед очередными «архаровцами»?

В рассказе Валентина Распутина «Нежданно-негаданно» главный герой способен делать добро до тех пор, пока от него не потребуется решительный поступок, пока за свой добрый порыв не нужно вступать в борьбу.

У этой нерешительности много истоков, ее корни — в общей ошеломившей всех атмосфере времени, в незащищенности человека, в торжестве «новой» морали.

В рассказе Виктора Астафьева «Людочка» самосуд опередил решение суда. Да и реализм повествования стал (явно опережая кинореализм фильма «Ворошиловский стрелок» С. Говорухина, сценарий Ю. Полякова) крайне жестоким.

Не задумывались ли вы, если видели фильм «Ворошиловский стрелок», почему так спешит главный герой (М. Ульянов в его роли), мститель за поруганную внучку, с покупкой винтовки, отстрелом шайки негодяев? Не кажется ли вам, что он ощущает, что и в нем убывает злость, ярость на фоне забивающей «козла» за столом дворовой, равнодушной к его беде, всеобщему горю компании?Не боится ли он и своего смирения, равнодушия? А вдруг и он сам будет глядеть на групповое изнасилование как на... обычное происшествие?

Как вы оцениваете подобный избыток жестоких, порой крайне грубых подробностей, этот гиперреализм, через который должна была пройти реалистическая проза? И права ли в итоге Л. Петрушевская, которая заявила, что «любое несчастье, отрепетированное в искусстве, вызывает тем сильнее катарсис, возвращая к жизни, чем совершеннее,

гармоничнее прошла репетиция страдания и страха» (из лекции Л. Петрушевской в Гарвардском университете «Язык толпы и язык литературы», 1991)?

В творчестве **Людмилы Петрушевской** реализм оказался в известной опасности от избытка натурализма, от концентрации грязных подробностей, явной ущербности судеб людей. «Маша оправлялась после жестокой беготни за одним человеком, сделала от него аборт, а он остался с семьей» («Время ночь»); «Один врач начал лечить себя сам и долечился до того, что вместо одного мизинца на ноге у него потеряла чувствительность вся ступня» («Смысл жизни»). Элементы натурализма, того, что сейчас называют «чернухой», есть и в хронике «Новые Робинзоны»: «Ничего не говорила, *сопли слизывала*», «солил *мертвого поросенка*, который в тряпке был очень похож на ребенка», «глаза, как *мокрые* дырочки». Автор исходит из принципа: литература — репетиция сострадания. И чем ущербнее, несчастнее, в известном смысле «футлярнее» (т.е. замкнутей, поглощенней своей бедой) сознание, тем необходимее найти путь к состраданию. Тяжело читать о бедах — еще тяжелее жить среди бедолаг и не обозлиться.

Однако нельзя тонуть среди пресловутой «чернухи», забывать о светлых сторонах жизни.

Даже высоконравственное, трагическое решение героини рассказа Л. Петрушевской **«Свой круг»** (может быть, самого типичного для нее) — обеспечить ребенка заботой отца и мачехи после своей смерти, — выглядит крайне жестоким, во всяком случае парадоксальным.

Что за «свой круг» окружает эту героиню? Можно ли его назвать дружеским?

В рассказе есть подлость и малодушие, свои неудачники и испорченные, дошедшие до цинизма женщины без детей. Здесь мужья както без осуждения «переходят» от одной подруги к другой. Что сохранять в «своем круге»? И все же он дорог героине: другой дружбы она уже не видит. Крайне глубок смысл финальной сцены. Героиня, знающая о своей близкой смерти, нарочно ударила сына Алешку по лицу, вызвала всеобщее осуждение, услышала крики о лишении ее материнства, вырвала решение бывшего мужа Коли (он здесь же, с новой женой и подругой героини Маришей) забрать мальчика к себе. Теперь-то он будет — хотя бы из тщеславия — заботиться о сыне после ее смерти?!

Кажется крайним, весьма экспрессивным заострением чувства материнской тревоги, боли за ребенка последний монолог героини, так оценивающей свою же финальную жестокую игру со «своим кругом»:

«Я уже устроила его судьбу очень дешевой ценой. Так бы он после моей смерти пошел по интернатам и был бы с трудом принимаемым гостем в своем родном отцовском доме... И вот вся дешево доставшаяся сцена с избиением младенцев дала толчок длинной новой романтической традиции в жизни моего сироты Алеши, с его благородными новыми приемными родителями, которые свои интересы забудут, а его интересы будут блюсти... Алеша, я думаю, придет ко мне в первый день Пасхи, я с ним мысленно договорилась, показала ему дорожку и день... и там, среди крашеных яиц, среди пластмассовых венков и помятой, пьяной и доброй толпы, он меня простит, что я не дала ему попрощаться, а ударила его по лицу вместо благословения. Но так лучше — для всех. Я умная, я понимаю».

Среди своеобразных, ставших популярными в годы смуты, последовательниц Л. Петрушевской, ее темы «маленького человека», жертвы тысячи случаев, бытовых невзгод, выделяется, конечно, **Людмила Улицкая**, автор романов «Казус Кукоцкого», «Даниэль Штайн, переводчик», повестей «Веселые похороны», «Медея и ее дети», десятков рассказов. «Ее произведения отличают напряженный сюжет, тончайшая нюансировка характеров и подлинный драматизм событий» — так нередко характеризуются ее книги. Во многих случаях эта «нюансировка» — при немалом потенциале культуры, явном усвоении опыта В.В. Набокова и др. — действительно способна заворожить читателя. Например, в рассказах «Орловы-Соколовы», «Счастливые» и др. Улицкая — подлинный мастер в использовании несобственно прямой речи, в реконструкции через речь героинь чужих сознаний, в раскрытии внутреннего движения новеллы. Но нередко границы между нравственным и безнравственным — якобы в поисках предельного, полного раскрытия человеческой природы — в ее новеллах размываются. С какой-то мягкой интонацией прощения к тайному, увы, созданному якобы проклятым строем греху философа Николая Романовича («Голубчик»), гомосексуалиста, говорится о его явной душевной нечистоплотности. Он женится на бедной, глуповатой кастелянше из академической поликлиники, увидев ее с десятилетним сыном Славочкой на работе, заранее предвкушая все будущее соблазнение ребенка: «Настоящий гаремный мальчик... Еще два-три годика набрать... Двенадцать — сладчайший возраст...»

Может быть, это все невинная шалость утонченного интеллигента? Может быть, все оправдывает формула: «Всюду жизнь...» И нечего вмешиваться в это цветение чувств грязного старца? Но ведь этот развращенный философом Славочка в итоге погиб, став забавой для еще более грязных существ.

Еще необычней все жизненное пространство и взаимосвязь людей в прозе **Владимира Маканина**.

Этот писатель в повести «Один и одна» наиболее смело отошел от приемов социологической беллетризации, начал анализ многих переломов в душе городской интеллигенции еще на исходе эры застоя. Он не случайно сделал героя повести инженера Головина «одним». Заметьте, никакого «мы», никакого «наше», никаких общепринятых предписанных ориентиров для восхождения, исправления, обогащения личности для него уже нет.

Владимира Маканина до этого произведения и после него, основываясь на проблематике его повестей «Голубое и красное», «Где сходилось небо с холмами», рассказов «Человек свиты», «Антилидер», «Гражданин убегающий», называли «Колумбом бараков» (*Л. Аннинский*), певцом некоего «срединного человека», маргинала с обочины, теряющего нравственные ориентиры, сползающего вниз, в многолюдье духовно незрячей толпы. Такого безвольного «гения» легко сламывает даже знахарь-экстрасенс Якушкин (повесть «Предтеча»).

Однако в повести «Один и одна» таким огромным, скученным пространством, тесным бараком вдруг стала... Москва! Не коллектив с его лидерами и антилидерами, не какая-то иная идейная общность или платформа интересует его, а почти биологические законы жизни, единство пчелиного роя. Задумайтесь над ключевым монологом героя повести «Один и одна», его исповедью (перед столь же одиноким другом Игорем). В чем смысл его обращения к образу бессознательного, интуитивного единства — рою?

«Роен ты или не роен? — вот в чем вопрос, вот в чем для вас вся истина: вы, Игорь, сильны ройностью... Ни ум, ни познания — ничто не имеет самостоятельного смысла, если ты не роен, не растворен в шумном и большом рое... Особенности не ищи, ни о чем особенном не думай, войди в рой, прилепись и будешь спасен. Рой сам найдет тебе и дело и оправдание дела, не твоя забота — хотя, пожалуй, ты (к тому же!) будешь думать, что дело нашел себе сам. Будешь счастлив... и ведь какая вроде бы малость: не покидать родню, людей, близких, деловых и помогающих друзей, трудиться, жениться, иметь детей... так просто! И так бесконечно много! И что бы там ни стало, как бы ты ни заблуждался — *ты роен, и уже потому ты прощен и спасен... через капилляры ты уже связан с городом, с космосом общей жизни*» (выделено мной. — *В. Ч.*).

В дальнейшем проза В. Маканина стала еще более мрачной: жизнь его героев — это сплошные «сюжеты усреднения», это процесс поглощения личности «самотеченьем» жизни, роевой, грубой, гасящей всякие надежды.

В повестях-эссе «Сюжеты усреднения» (1992), в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), повести «Стол, накрытый сукном и с графином посредине» (1999) он раскрыл опаснейший процесс «растворения всякой индивидуальности в средней массе», в среде безликих социальных типов нового пошиба. Писателя справедливо называют мастером «социального человековедения» (*И. Роднянская*), защитником личностного начала.

Черты переходности, когда обновление и разрушение нередко почти неразличимы, когда в единстве живут сходства и различия, породили и особый язык повествования. Чаще всего — это язык исповедей и диалогов, поиск тех или иных шокирующих кульминаций, загадочных концовок. Произошло смешение школ, вернее, преодоление их ограничений: былые «деревенщики» или писатели-баталисты стали изощренными психологами без деклараций, без громких слов о превосходстве села над городом, «почвы» над «асфальтом» или «окопной правды» над «генштабовским аршином». Реалистическая проза стала в известном смысле «текучей», ориентированной на частую смену подставных героев-повествователей, на обострение читательских ожиданий. Она ориентируется на контекст всей литературы, на субкультуру (т.е. сопутствующие культуре явления).

Что произошло в прозе — и в плане утрат, и в плане важных приобретений — благодаря очевидной смене «героического характера» на характер «порядочного человека»? В результате отказа от нормативного схематического противостояния положительного героя отрицательному? Как изменилась природа конфликтности многих произведений, пути протекания и разрешения конфликтов в таких произведениях, как повести «Пастушья звезда» и рассказ «Ночь исцеления» Б. Екимова?

Повесть прозаика-волгоградца **Бориса Екимова «Пастушья звезда» (1989)** — о старом чабане-пенсионере, вернувшемся из города в родную степь, ставшем наемным рабочим у безнравственного торгаша-кавказца и в итоге взбунтовавшемся против воровства как новой нормы бытия, — талантливое исследование характера «порядочного» человека, принципиального «не героя». В целом Борис Екимов — один из последних «осуществившихся» «деревенских» писателей (в условиях «усталости», исчерпанности этого течения) — лучше всего изображает эпизоды взаимной моральной помощи, спасения, исцеления добротой.

В хрестоматийном рассказе Екимова **«Ночь исцеления» (1986)** Гриша, внук бабки Дуни, приехав на хутор, в избу бабушки, стал именно исцелителем ее измученной, исстрадавшейся за многие десятилетия войн, страхов, голода, беспаспортного житья души. Бабушку Дуню до этого, по сути дела, вытолкнули из своей жизни, из городской квартиры родители Гриши: былая жизнь слишком явно живет в ее сновидениях. Это былое каждую ночь буквально кричит (она говорит во сне) о былых бедах (потере карточек, реквизициях мешков, спорах из-за документа, справки и иных документов бесправных ранее крестьян и т.п.). Никто не хочет врачевать старуху, то и дело кричащую во сне. Гриша, услышав сонное причитание бабушки: «Потеряла... Нету... Нету карточек... — бормотала баба Дуня еще негромко. — Карточки... Где... карточки... — и слезы, слезы подкатывали», — вначале тоже хотел по примеру родителей «крикнуть громче, и даже ногу поднял, чтобы топнуть»... Но затем произошло чудо душевного просветления:

«Сердце мальчика облилось жалостью и болью. Забыв обдуманное, он опустился на колени перед кроватью и стал убеждать, мягко, ласково.

— Вот ваши карточки, бабаня... В синем платочке, да? Ваши в синем платочке? Это ваши, вы обронили. А я поднял. Вот видите, возьмите, — настойчиво повторял он. — Все целые, берите.

Баба Дуня смолкла. Видимо, там, во сне, она все слышала и понимала. Не сразу пришли слова. Но они пришли.

— Мои, мои... Платочек мой, синий. Люди скажут. Мои карточки, я обронила. Спаси Христос, добрый человек».

По сути дела, этот юный «психиатр» снял многолетнюю тревогу, исцелил душу. Чужую, но одновременно и свою. Утром он хотел хвастливо рассказать бабушке о своей хитрой «терапии». «Но вдруг обожгло его ясной мыслью: «Нельзя говорить». Он отчетливо понял: ни слова, ни даже намека... Нужно делать и молчать. Завтрашнюю ночь и ту, что будет за ней. Нужно делать и молчать. И придет исцеление».

Примечателен и крохотный рассказ о другом ребенке, маленьком хозяине в опустевшем хуторе, **«Фетисыч» (1996)**. Этот мальчик после смерти старенькой учительницы не пожелал переселяться в большое село. Он стал требовать: «Учительницу бы нам найти...» А пока — взял «руководство» классом в свои руки, возложил на себя великую заботу: «Не будет уроков, — повесят замок, цветы померзнут. А через неделю... школу разгромят. Сначала вынут стекла. Говорят, они дорогие. Потом снимут двери, окна выдерут. И пойдут курочить. Первое время — по ночам, таясь...» Этот мальчик напомнил современному читателю и о

Мишке Дадонове («Ташкент — город хлебный» А. Неверова), и о Петруше из классического рассказа А. Платонова «Возвращение».

Крайне своеобразно, в зоне эстетического риска совершается нравственное просветление в повести **Сергея Каледина «Смиренное кладбище» (1987)**. Эта повесть поражает материалом, событийным фоном: историей рабочего похоронной команды Лешки Воробьева (Воробья), ее, команды, жаргоном и навыками жизни — продажей («бесхоз толкнуть») бесхозных могил, оград, надгробных плит, вечным пьянством. Захватывающий поединок за дом, за будущее сына, отчасти, правда, искалеченного, ведет в повести Лешка Воробей, человек, брошенный обстоятельствами жизни буквально на социальное дно. Он еще не понимает всех опасностей. Среда и ему навязывает уродливую шкалу ценностей. И все же свеча совести в нем не гаснет.

Какие качества и особенности повествовательной стратегии, сюжетосложения, языка (автора и персонажа) усвоила реалистическая проза у так называемой «субкультуры», т.е. сопутствующих культуре явлений — анекдота, бардовской песни, языка рекламы, «новояза» (т.е. лексики, вторгшейся в наш обиход в 90-е годы)? Ведь всякий спуск с высот абстракций, возвышенной риторики немыслим без смешения высокого и низкого, без эпатирования читателя ненормативной, «грязной» лексикой...

Образцом такого смешения является повесть Г. Головина «День рождения покойника», где действуют алконавты (т.е. алкоголики).

Еще поучительнее — повесть **Владимира Богомолова «В кригере» (1993)**. Здесь сам язык — герой повествования. «Кригер» — это вагон для перевозки тяжелораненых. В нем заседает комиссия, распределяющая молодых фронтовиков на новые места службы. Центральной стала сцена заседания комиссии, распределяющей офицеров, во время которого звучат и уговоры, и угрозы, и советы. Перед лицом этой комиссии — а на дворе еще 1946 год! — многие из раненых, недолечившихся героев Богомолова ощущают себя песчинками, их мнут с помощью окриков, грубых словесных конструкций. Без ненормативной лексики этот «кригер» не может обойтись: это горькое похмелье войны, наследие штрафбатов, барахолок, лагерей.

Черты переходности, растерянности перед новой, часто криминально-преступной, стихией жизни, обнаружились и в творчестве **Андрея Битова** (р. 1937), создавшего в 1990–2000-е годы эссе «Человек в пейзаже», «Оглашенные» и др. Его относили к продолжателям экологической

темы. Но он писал, в сущности, об ином. «Но это еще что — грабеж среды обитания. А ведь есть вещи еще потоньше и попрозрачнее, чем вода, побесплотнее, чем воздух... Дух! Какой еще никем не ловленный разбой кипит на его этажах!» («Человек в пейзаже»).

Еще необычней все жизненное пространство и взаимосвязи людей, заменившие якобы былой коллективизм, дружбу, гуманизм в ироническом романе **Евгения Попова** (р. 1946) «Прекрасности жизни» (1992), построенном как своеобразное перебрасывание в смеховой, игровой мир всего, что еще не выявило свой поддельный, имитационный характер; в пьесах популярного драматурга из Екатеринбурга **Николая Коляды** (р. 1957) «Играем в фанты» (1986), «Рогатка», «Полонез Огиньского», «Венский стул», обращенных к маргинальным прослойкам постперестроечного социума. Не случайно его пьесы привлекли внимание режиссера-авангардиста Р. Виктюка. Все эти произведения — о растущем одиночестве людей, об остром чувстве неполноценности, заурядности их жизни.

К чести современной критики следует отнести эпизоды ее гуманистической активности, протеста против такой «переходности», когда под видом обновления культуры свершался переход к контркультуре. Так, критика вначале крайне терпимо отнеслась к «феномену Сорокина», т.е. к явлению таких произведений **Владимира Сорокина** (р. 1955), как роман «Очередь» (1985), книги «Сердца четырех», «Месяц в Дахау» (обе — 1994), где он показал себя мастером имитаций разных стилей, способным копировать все обветшавшее. Но уже рассказ «Сергей Андреевич», где лучший ученик поедает на лесной поляне теплые экскременты любимого учителя, другие произведения, где выгребные ямы, мат, все скверное, что есть в быту, определяют «норму бытия», вызвали бурный протест не только критики, но и ряда писателей, в частности Татьяны Толстой.

Проза с реалистической доминантой не просто устояла в 90-е годы перед натиском разрушительства, высмеивания ее языка, но и продемонстрировала свою способность к развитию, подлинному обновлению. Свидетельством этого обновления стали и новые части романа **В. Белова «Кануны»** (1997—1998), и «двучастные» рассказы **А. Солженицына «На изломах»** (1996) и **«Желябугские выселки»** (1998), и сложный по структуре роман эмигранта, бывшего диссидента **В. Максимова** (1930 — 1995) **«Кочевание до смерти»** (1994). И даже спорный во многом роман **Г. Владимова** (1931—2003) **«Генерал и его армия»** (1994) написан в реалистическом ключе. Этот роман о войне, о взятии Киева в 1943 году примыкает к так называемой «плацдармной» прозе, т.е. изображению битвы на плацдарме, почти в окружении, в предельно опасной ситуации (таковы почти все повести В. Быкова, Ю. Бондарева и др.).

Роман Г. Владимова «Генерал и его армия», сложный роман В. Астафьева «Прокляты и убиты», многие военные главы романа С. Липкина «Записки жильца» — свидетельства неимоверной трудности движения ху-

дожников к правде о войне. С. Липкин саму победу объясняет по-новому: «Не Сталин разгромил Гитлера, не русские одолели немцев — победило страдание, дух поборол плоть».

Сильными эпизодами романа Г. Владимова являются те, где сказался контроль материала, самой истории, — скажем, ответ одного царского офицера фашистскому генералу Гудериану в 1941 году: «Не обессудьте, генерал, но теперь мы боремся за Россию, и в этом все едины». К такому выводу в 1941 году пришел и А.И. Деникин, отказавшийся от сотрудничества с гитлеровцами «против России», и многие из эмигрантов, даже репрессированных, раскулаченных.

В романе Г. Владимова главный герой Кобрисов хочет служить Родине, Отечеству, но не режиму и выдвигает перед собой неразрешимый в военных условиях, резко возвышающий его вопрос: как взять город Мырятин, часть России, не платя за него жизнями солдат? «Что же мы за Россию будем платить Россией?» — спрашивает он себя. Подобные вопросы, не имеющие ничего общего с безответственностью и самодовольством карьеристов, полагавших, что «война все спишет», что Победа все оправдает, — свидетельство глубокой взаимосвязи Г. Владимова, автора замечательных повестей «Большая руда» (1961), «Верный Руслан» (1979), романа «Три минуты молчания» (1976), с Родиной. Есть эмиграция, почти насильственная, но нет разлуки с Родиной.

Эволюция модернистской и постмодернистской прозы и поэзии

Модернистская и постмодернистская проза и поэзия имеет множество дробных наименований: «другая литература», «условно-метафорическая», «ироническая» проза и поэзия, «андеграунд», «сверхреализм», «артистическая проза», «соц-арт», «новая волна» и т.п.

В чем их близость друг другу?

«У меня в голове всегда туман. Мыслей нет — видения. И даже не видения — слова. И даже не слова, а запятые. Дайте бумагу — и все их запишу» — так самовыражается герой одного из рассказов писателя-модерниста А. Ровнера. Еще характернее программное признание поэта-постмодерниста Д. Пригова, полное презрения к ушедшему реализму, к любым святыням:

Вот дождь идет, мы с тараканом
Сидим у мокрого окна
И вдаль глядим, где из тумана
Встает желанная страна.

Иногда эту прозу и поэзию, осознанно отошедшую от реализма (якобы усталого, «изношенного» метода), называют условно-фантасмагорической, сюрреалистической волной, включающей элементы сновидений, галлюцинаций, ориентированной на процесс всеобщей, как говорят, «визуализации» культуры, т.е. перевода ее на язык телевидения, видео, Интернета. Мы сейчас *видим* культуру, точнее, рассматриваем ее, не очень отличая от псевдокультуры.

Модернизм – индивидуалистическое явление в культуре XX века, проявляющее себя отчетливее всего в поэзии. Для него произведение искусства – это предмет, конструируемый из сознания, посредством сознания, не имеющий связей с объективно существующим миром и его законами. Искусство в модернизме перестает быть средством познания мира, нравственного воспитания, оно не только не повторяет реальности, но деформирует ее, заставляет читателя или зрителя блуждать среди знаков, схем, хаоса пятен. В своих крайних проявлениях модернизм приходит к отрицанию специфики искусства.

Постмодернизм конца XX века в еще большей мере отдаляет литературу от реального мира: для него реален только текст произведения, восходящий к другим текстам, активно устраняющий даже фигуру автора, сохраняющий ее как подсобную, нужную лишь для цитаций, для связи с другими текстами. В итоге устраняется и представление о самом произведении: его текст – часть единого анонимного «Текста» мировой литературы. Теоретик постмодернизма В. Курицын видит в постмодернизме приоритет «энергетики» над семантикой (т.е. смыслом), радикальную иронию и самоиронию, движение от текста – к «анонимному бормотанию», от сознания – к подсознанию.

Александр Солженицын в 1993 году в «Ответном слове на присуждение литературной награды Американского национального клуба искусств» так сказал о натиске постмодернизма и массовой культуры: «Для постмодернистов мир не содержит реальных ценностей. Даже есть выражение «мир как текст» – как вторичное, как текст произведения, созданный автором... Только это и есть стоящая реальность. Оттого повышенное значение приобретает игра – но не моцартианская игра радостно переполненной Вселенной – а натужная игра на пустотах».

Виртуальность – «это не искусственная реальность, а отсутствие деления реальностей на истинные и иллюзорные» (*В. Курицын*). Виртуальность предполагает, что «статус мира сомнителен», а реализма – тем более, что мир дан только как описание мира, перечисление вещей, как тот или иной «способ судить о нем» и т.п.

Какие произведения в наибольшей мере характерны для новой волны?

Прежде всего это поэма в прозе **Венедикта Ерофеева** «Москва — Петушки» (1970), изданная на Родине в 1989 году, романы и повести **Виктора Пелевина** «Жизнь насекомых» (1993), «Чапаев и Пустота» (1996) и др., повесть **Ф. Искандера** (р. 1929) «Кролики и удавы» (1987), повесть **В. Пьецуха** (р. 1946) «Новая московская философия» (1989) и др. Из писателей «третьей волны» русской эмиграции убежденным постмодернистом является **Саша Соколов** (р. 1943), автор романов «Школа для дураков» (1973), «Между собакой и волком» (1980); в первом из них отразился опыт пребывания героя в госпитале для душевнобольных, во втором — исследование сумерек сознания. «Выражение «Между собакой и волком» означает дословный перевод с французского «сумерки»... Соколов не столько обозначает конкретное время, сколько еще раз напоминает о неразличимости границ между сознанием и подсознанием. Сумерки — состояние души, мостик между происходящим и кажущимся», — писала Е.Ю. Зубарева в исследовании судеб новейшей волны русской эмиграции.

В наибольшей степени характерна для всей постмодернистской прозы, безусловно, поэма **Вен. Ерофеева (1938—1990) «Москва — Петушки» (1970)**. В свое время произведение было отмечено и великим филологом М.М. Бахтиным, и современным литературоведом С. Аверинцевым, переведена на многие языки. Это типичный образец предельного выпадения из времени (застоя, безвременья), модель жизни в образе писателя-бомжа, «унесенного водкой». Типичен и особый «плебейский аристократизм», способность преображать трезвый мир в пьяный, делать водку, как заметил один апологет повести, «повивальной бабкой новой реальности».

Венедикт Ерофеев к моменту написания поэмы (он родился в п. Чупа Мурманской области, учился в Орехове-Зуеве, Владимире, жил в д. Мышлино под Петушками) был бездомным человеком, целиком сосредоточенным на своем литературном, общекультурном развитии. Он жил в царстве текстов, отлично знал русскую поэзию, музыку. Реальный же мир — это было время так называемого застоя — он воспринимал предельно саркастически. «Все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян», — говорит его герой, объясняя главную «неправильность» жизни автора: поиск галлюцинаций, неординарных сюжетов.

Что же реально представляет собой его поэма в прозе?



Скульптурная композиция по мотивам поэмы «Москва – Петушки». Москва, пл. Борьбы

Сюжет поэмы носит откровенно трагический и гротесковый характер: он зеркально точно отражает всю бессмыслицу жизни героя, его обреченность. Это, собственно, не движение, а пир в электричке, длящееся застолье (хотя стола и сервировки нет), пир мудрости с жертвенными возлияниями на пути в блаженные Петушки, как заметила *О. Седакова*, поэтесса и друг Венички («Пир любви на шестьдесят пятом километре», 1998). Не столь важна для беседующих, а точнее, для монологической по преимуществу структуры поэмы и конечная цель пути.

Характерно, что в фигуре Венички не только смыкается «демократизм и элитарность, грубость и утонченность, фарс и трагедия» (*А. Зорин*), но где-то просматривается и проекция на образ Христа... правда, с гротескным уточнением: каждому новообращенному в электричке «христианину» Веничка не только дает свое благословение, но и... наливает чарку «кубанской» или «кориандровой»!



Фотоколлаж по мотивам поэмы «Москва — Петушки»: Курский вокзал, электричка до Петушков (*съемка 2007 г.*), портрет Вен. Ерофеева

В чем смысл Веничкиного, говоря словами А. Блока, «всемирного запоя»?

Веничка — «алкоголик с нежной душой» — не видит в водке примитивного средства опьянения. Она отделяет для героя «мыслящие» существа от «существ немыслящих», как бы помогает духовному восхождению собеседников. Беседа за чаркой служит этической цели, единению душ, она соединяет любовь и жалость.

И нередко — это предел отчаяния, боли, отчужденности от мира — чарка служит предпосылкой сентенций, злых суждений о чем угодно, скажем, о народе: «Зато у моего народа — какие глаза! Они постоянно навыкате, но — никакого напряжения в них. Полное отсутствие всякого смысла — но зато какая мощь! (Какая духовная мощь!) Эти глаза не продадут. Ничего не продадут и ничего не купят». Искать в подобных насмешках заданной цели невозможно: он

и о себе был часто не лучшего мнения, он насмешничал для того, «чтобы не загордился человек».

Сам Венедикт Ерофеев, по воспоминаниям друзей, вовсе не был вульгарным пьяницей: его игры с алкоголем были чем-то вроде священнодействия. «Питие наше должно быть лишено элементов фарса и забубенности», — говорит он. Скучную, тупую пьянку писатель сразу же прерывал, говоря спутникам: «Мне с вами не о чем пить», «С тем, кто лакает, не об чем пить», «Что интересного в бочке, если в ней не ночевал Диоген»...

Можно увидеть во всем этом и традиционное прожигание жизни, будни богемы, говорливую немоту однообразного стука стаканов. Но одно обстоятельство придает всей серии сцен русского пьянства в повести, потоку эксцентричных суждений, преисполненных ненависти к любым эталонам, штампам, былым «алмазным» добродетелям героев («Вы, алмазы, потонете, а мы, дерьмо, доплывем») известную цельность и глубину страдания. Нечто святое в отношении к младенцу сыну, к знакам покинутого детства в герое Ерофеева все же есть. Достаточно прочитать в главе «Салтыковская — Кучино» его монолог о прогулках с мальчиком среди сосен, обещание «пока не рухну, вечно буду зеленым».

«— *Зеленым*, — отозвался младенец.

— Или вот, например, одуванчик. Он все колышется и облетает от ветра, и грустно на него глядеть... Вот и я: разве я не облетаю?»

Венедикт Ерофеев действительно прожил жизнь своего героя. Он и сам «освобожден» был всем образом жизни и от профессии, и от всех видов идеологии, и часто от прописки.

Проза в стиле «фэнтези» и «ремейка». Обращаясь к знаковой фигуре **Виктора Пелевина (р. 1967)** и его произведениям, следует поставить вопрос: а долговечен ли успех всех, кто беспредельно далеко, за грань здравого смысла, заходит по пути злого пародирования, по пути смешения языков, стилей, фигур?

Главный источник новаторства В. Пелевина — то, что в зарубежном искусстве получило название fantasy — *фэнтези*. Фэнтези, т.е. фантазийность, В. Пелевина — это не фантастика, не способ разгадать не познанный еще мир, а мир, который возможно увидеть, скажем, перевернутому сознанию, параллельный существующему. Это смешение реального и придуманного, вероятного. Виктор Пелевин перенес опыт зарубежной фантазийности на почву отечественной словесности.

Как создается весь виртуальный или фэнтезийный мир в произведениях Пелевина?

В романе В. Пелевина **«Омон Ра» (1992)** объектами иронического «осмысления», попросту средством хаотизации мира стал и инструктор училища *Урчагин* (Павел Корчагин), и стрельбище пехотного училища имени Александра Матросова, и училище имени Алексея Мересьева, абитуриентам которого ампутируют ноги. Венчает всю эту «десакрализацию» (т.е. снятие ореола уважения, святости) превращение полета в космос в бутафорскую игру: вместо космоса герой «летает» в заброшенном тоннеле метро...

В романе **«Чапаев и Пустота» (1996)** В. Пелевин, по сути дела, создает из условно-реальных, ложно-достоверных подробностей (книг, фильма о Чапаеве) свой виртуальный мир, столь же реальный, сколько и вероятный. В этом мире свободно общаются Чапаев, Котовский и... белый барон Юнгерн, поэт Валерий Брюсов и прозаик Алексей Толстой пируют в литературном кабаке «Музыкальная табакерка» среди чекистов и пьяных матросов.

В данном случае налицо опыт американского искусства, в котором используется прием *ремейка* (remake — переделка), т.е. переделки известных сюжетов популярной литературы на современный лад.

«Играйте вместе со мной в мою фантастическую игру, — словно приглашает писатель. — И вы увидите, как абсурден, нелеп мир».

Обратимся к рассказу В. Пелевина о забавах воровских авторитетов **«Краткая история пейнтбола в Москве» (1997)**. Автор изображает «стрелку», сходку «восьмерки авторитетов» в загородном ресторане «Русская идея». Лидер «восьмерки» по кличке Кобзарь решил не останавливать характерных для банд кровавых разборок, заказных убийств. Он говорит: «Жизнь не остановить... чтобы в жизнь поступала свежая кровь, надо, чтобы из нее вытекала несвежая!» Надо лишь заменить настоящие убийства выстрелами из игрушечных пистолетов для пейнтбола. Не будем же мы убивать друг друга, помогая тем самым милиции! С увлечением рисует писатель невероятные «отстрелы» кубиками с краской гангстеров, удаляющихся затем из бизнеса, «из игры» в Пиренеи, на Мальдивские острова, не возникающих больше на воровском олимпе, утрачивающих роли идеологов преступного мира... Мелькает и Паша Мерседес (но не министр обороны Павел Грачев, а уголовник), и певец Шуфутинский, и даже газета «Литературный базар». Сильнее всего в виртуальном мире этого талантливого рассказа ужасает невероятная легкость привыкания к противоестественному, аморальному, к мироустройству, где забавляются, играют в убийства нелюди.

Для адекватного чтения и тем более понимания многочисленных произведений В. Пелевина необходимо принять множество условий: надо поверить, что жизнь — это балансирование между реальностью

и абсурдом, между книгой и историей, балансирование за пределами видимого мира, в запредельных мирах. Предсказать, предвидеть ничего нельзя, верить во что-то — тоже.

В мире Вен. Ерофеева хотя бы мелькают вехи реального движения электрички — Новогиреево, Реутово, Кучино — и есть одна бесспорная реальность, т.е. характер самого Венички, измученного своей драмой, сарказмом. Виктор Пелевин такого достоверного характера не создает. Ему кажутся непригодными ни маска чудака, ни само чудачество как форма внутренней эмиграции, ни метод «коллажа», т.е. составления официозных текстов в комическом «порядке» (это метод Евг. Попова), ни наглядное перелицовывание знаковых фигур. Впрочем, и то, и другое, и третье присутствует в его романах «Чапаев и Пустота», «Омон Ра», «Жизнь насекомых», но присутствует как игра.

В результате возникает псевдоисторический эпос, в котором нет реальной истории, но есть множество реальных для взвинченного авторского состояния ситуаций, произвольных и не очень естественных монологов и диалогов, отсылок к другим текстам и т.п.

Чтобы понять творчество Пелевина, необходим, как заметил восторженный читатель его прозы В. Курицын, «интерактивный» читатель, необходима «паутина Интернета». Короче говоря, необходимы исключительное родство элитарных душ, не вполне привычный способ мышления.

Однако следует признать, что далеко не все готовы целиком разделить ощущение ирреальности, абсурдности истории, крушения разума.

Эта проза, как заметили культурологи *И. Роднянская* и *Ю. Давыдов*, не просто отмывает былую патетику в порошке иронии, протирает запотевшие от оптимизма очки, но превращается в нечто вторичное, в... антикультуру, «существующую вне культуры, но за ее счет», не умеющую обойтись «без той культуры, которую она отрицает» (Социология контркультуры. М., 1980).

Смешно, но и грустно наблюдать в действии механизм своеобразной эксплуатации чужих образов, ситуаций по принципу: «Капитал ваш, культурный, а проценты с него — наши, постмодернистские».

Можно ли вечно жить «в стиральном порошке иронии»?

Эволюция модернистской прозы в 90-е годы неизбежно приводит к выводу: подлинное обновление менее всего связано с суетливым отрицательством абсолютно всего, что связано с прошлым. Безответственное отношение к прошлому, как близкому, так и далекому, выявляет в писателе способность лишь к кавалерийским наскокам, шумовым эффектам, к «чересчур сильно действующей магии собст-

венного результата» (*С.П. Залыгин*). Делая уступки этой «магии собственного результата», а проще говоря, эгоистическому самодовольству и саморекламе иных мастеров личного самоутверждения, мы все же должны говорить о несовпадении их результата «для себя» и результата «для всех».

Ответьте на вопросы: чего больше в иронической прозе — обновления или разрушения? Является ли она «веселым выходом из общекультурного тупика», как пишут ее апологеты, или она увеличивает бесконечность тупика?

Неореализм Татьяны Толстой (р. 1951). Традиционно визитными карточками Т. Толстой считаются рассказы «Поэт и муза», «Сомнамбула в тумане», «Факир»: в них действительно выразилось ее сострадательное и насмешливое одновременно отношение к героям-простакам, жалким лицедеям, притворщикам, противостоящим мещанским мирам и украшающим их же. Пожалела напористая «нормальная» (обычная) Нина бредящего в рифму блаженного чудака Гришуню, обитающего в дворницкой, вырвала его из «тлетворной среды» богемы, а он взял да и превратился... в собственность государства, в академический инвентарь. Доказал ей, что «он свой прах переживет и тленья убежит» — продал свой скелет в институт и тем самым... убежал от нее (**«Поэт и муза», 1986**).

Еще печальнее проделки другого лицедея — Филина в рассказе **«Факир» (1986)**: он принимает гостей в высотном доме, устрашает и привлекает всех «коллекцией» поклонниц, заставляет их возненавидеть убогие, будничные окраинные жилища где-то за окружной дорогой. Что-то похожее на горьковского Луку из «На дне» есть в его игре с мечтами, надеждами обычных людей. Его образ — «тоскливый огонек, словно зажатый в равнодушном кулаке» — как у Горького, куда-то влечет, манит многих. Он всех, как Лука, «проквасил» мечтой о чем-то необычном. Но оказалось, что и квартира, и все плетенье словес «факира» — подмостки сцены, компоненты игры. «Прощай, розовый дворец, прощай, мечта! Лети на все четыре стороны, Филин! Мы стояли с протянутой рукой — перед кем? Чем ты нас одарил? Твое дерево с золотыми плодами засохло, и речи твои — лишь фейерверк в ночи, минутный бег цветного ветра, истерика огненных роз во тьме над нашими волосами» — так прощается с факиром Галя, одна из идеалисток. От себя же Т. Толстая добавляет нечто утешительное и насмешливое: «Что ж, воспоем окраины, дожди, посеревшие дома, долгие вечера на пороге тьмы. Воспоем пустыри...»

Роман Т. Толстой **«Кысь» (2000)** — это антиутопия, воссоздающая жизнь условной низовой России «после взрыва», но взрыва не чернобыльского, а взрыва массового одичания, торжества контркультуры, беспамятства. Он стал толчком для ее прозрения: так, она всерьез заявляет сейчас, что кончилась эра равнодушия, безразличия, когда все трын-трава... И потому все картины унижения (и уничтожения) книги, общей деградации жителей Федора-Кузьмичска «после взрыва» тревожат, задевают воображение даже беспечного читателя. «Какая-то внутренняя Кысь», по мнению Т. Толстой (т.е. бессознательная тревога, крик об опасности, внутренний хаос, раздражение от склонности к развлечениям), сидит уже в каждом человеке. «Культура — это сложность. Убирая сложности, ты убираешь культуру», — писала она в газете «Вечерний клуб» в 2001 году. И потому так грустны все цитаты, которые, как обломки былой культуры, повторяют персонажи «Кысь», не понимая уже их смысла: «Миллион алых розг», «Достать чернил и плакать», «С ней не надо света», «Кадры» (вместо журнала «Кодры») и т.п. И все же это еще не полное прозрение. Обитатели Федора-Кузьмичска — это те же «совки», которые и после взрыва живут «совковым» сознанием. Любовные игры их свершаются в духе дикого коллективизма: персонажи забираются на печь и оттуда прыгают, «сигают» в центр плясок, хороводов. «Какую ухватишь — та и твоя», — говорит главный герой Бенедикт. Значит, взрыв необходим? И печаль Толстой не очень глубока. Получается, что «взрыв» только обнажил былую «совковость» русской провинции и деревни? Это еще не «антижизнь», а почти то же самое, что было раньше.

Ироническая поэзия 80—90-х годов. На исходе 1984—1987 годов для множества поэтов, прозаиков стало очевидно, что эстетика бунта многих патетичных «шестидесятников» — чаще всего называли Е. Евтушенко, Р. Рождественского — потеряла свою актуальность. На смену ей явилась «новая» эстетика, основанная на разрушительстве, подтачивании устоев, включении всех святынь в иронический контекст. Начался процесс создания особых, параллельных официозу точек зрения, позиций и новой «комической событийности». Он начался еще в 60-е годы в недрах своеобразной субкультуры — в стихии анекдота («армянского», «чукотского», анекдотов о Чапаеве и Петьке и т.п.), частушки, бардовской песни, полупрофессиональной эстрады (КВН), прикладной газетной юмористики вроде «Клуба 12 стульев» в «Литературной газете». В Самиздате давно блуждали стихи с озорной точкой зрения, немыслимой позицией или с невероятной для официозной поэзии «событийностью».

В 80—90-е годы завершилось формирование многоплановой, даже пестрой «иронической поэзии» (есть и другие определения ее, но спор о терминах в данном случае бесплоден). Началось массовое пародирование штампов, канонов. Поэзия пришла к зрелищному «шарлатанству», к игровому воплощению «нового опыта» жизни в специально созданном хаотичном, разорванном, даже абсурдном мире.

Безусловно, нельзя идеализировать весь поток «барачной» или иронической поэзии, весь опыт ее пародирования (а порой и инфантильного паразитирования!) штампов, формул, языковых клише былой монокультуры. Когда без конца длится игра с демонстративным эпатированием, встраиванием чужого текста в свой, игра с сюрпризами словесных наложений (порой с ненормативной лексикой), то, как заметила *И. Роднянская*, «смещаются и оползают самые основания поэтического творчества» и «зарастает путь к подлинной новизне» (Назад к Орфею // Новый мир. 1988. № 3).

Опасность таких затяжных игр на чужом поле очевидна. Так, иронические четверостишия **И. Губермана** (р. 1936), вначале поражавшие умелым пародированием песенных штампов, по мере их накопления стали всего лишь демонстрацией приема, новым штампом.

Ироническая поэзия тогда перерастает даже не в субкультуру, а в контркультуру, антикультуру, существующую вне культуры, но за ее счет, отрицающую культуру, но питающуюся соками отрицаемой культуры. Становится ясно: если нельзя было жить среди сплошной патетики, то также нельзя жить и среди сплошной иронии, только пародирования изношенных цитат.

Что такое соц-арт? Чаще всего это определение относят к перелицовщикам былых штампов, лозунгов, к создателям «альтернативной культуры», паразитирующей на терминологии разрушенного уклада.

Подобные писатели гордятся тем, что создают свою, параллельную вселенную, и не смущаются тем, что в ней... все вторично. Создание параллельной, комической вселенной с ее нелепостями и просветами здравого смысла, с перевернутостью настоящего, его обращенностью к героям хаотичной, абсурдной стороной, с выворачиванием наизнанку всего однозначного, прописного одухотворяет и поиск писателя-эмигранта **Владимира Войновича** (р. 1932) в неоднозначном романе-анекдоте «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» (1975). Он посвящен столкновениям с идиотизмом жизни нравственно здорового простака.

В жанре иронической поэзии работал **Дмитрий Пригов** (1940—2007), создавший тысячи поэтических строк по принципу переиначи-

вания былых образцов, их иронического превращения в свою противоположность. Многие из его вольных переложений весьма спорны, слеплены с откровенной пропагандистской целью. Так он переделал «Гренаду» М. А. Светлова: «Вашингтон он покинул, / Ушел воевать, / Чтоб землю в Гренаде / Мериканцам отдать». Вместо: «Он хату покинул, / Ушел воевать, / Чтоб землю в Гренаде / Крестьянам отдать».

В жанре иронической поэзии пробуют изобразить — и часто с немалой долей тревоги, даже отчаянием! — состояние личности современника, сложное, мозаичное часто противостояние разума и хаоса в ней и талантливые мастера **верлибра** (свободного стиха, без размера, с разделением текста на стихотворные строки только по интонационному принципу), такие, как **Владимир Бурич** (1932—1994) в книге «Тексты» (1989), **Вячеслав Куприянов** (р. 1939). В разработку верлибра, как особой семантико-синтаксической системы, жанрового и смыслового промежутка между поэзией и прозой, они внесли, в отличие от формалистов 20-х годов, острую гуманистическую тревогу, трагическое недоумение перед гримасами века, боль. Эти же состояния присутствуют и в поэзии **Генриха Сапгира** (1928—1999), **Льва Рубинштейна** (р. 1947).

Авангардная субкультура с ее неизбежным присутствием двух авторов, «наружного», правоверного соцреалиста и «подпольного», с изгаляющейся фантазией пародиста и ирониста, выдвинула в 80—90-е годы целую плеяду поэтов, пропагандистов ироничной аполитичности, одержимых идеей срывания масок, разрушения мифов, иногда отчаянием одиночества. Среди них — Т. Кибиров, Л. Рубинштейн, Б. Кенжеев, В. Кривулин, А. Еременко, С. Гандлевский, И. Губерман, Г. Сапгир.

Эссе

Обзор литературных явлений конца XX века был бы не совсем полон, если бы мы не сказали о таком внежанровом явлении, как *эссеизм*. Это не традиционная публицистика, но и не безбрежная лирическая проза, хотя ведущая роль в эссе автора-повествователя всегда очевидна.

> ***Эссе*** — прозаическое сочинение небольшого объема, подчиненное реализации прямой авторской мысли на всех уровнях текста: 1) в зарисовках реальных событий, в изложении фактов; 2) в авторской рефлексии, как бы беспокойно «омывающей» островки этой реальности; 3) в вымысле, который тоже включается в систему целостного мышления; 4) в ассоциациях, цитатах из общекультурного арсенала.

Типичным романом-эссе стал, например, «Пушкинский дом» А. Битова, а в эмигрантской прозе «третьей волны» — антисюжетный роман Саши Соколова «Между собакой и волком». Оба романа — свободные путешествия во времени, в историко-культурном пространстве, странствия не одного героя, но и его мысли, его усложненного сознания.

Эссе — это образное, исповедальное раздумье, акцентированная, неоднозначная мысль, исследование с лирическими монологами. Элементы эссеистики явно присутствуют и в реалистической прозе **Ю. Бондарева** («Мгновения»), **П. Проскурина** («Молитва предчувствия», 2001), в романе **С. Грачева** «Медвежий баян» (2000), в романах **А. Проханова** о событиях 1991—1993 годов и в модернистской прозе (**Ф. Искандера, М. Кураева, В. Аксенова**). Как разновидность эссеизма на духовно-религиозной основе можно оценить и последние произведения **В.А. Солоухина** («Чаша», «Время собирать камни»), и многие «Крохотки» **А. Солженицына**. Совершеннейшими образцами эссеизма 80—90-х годов стали, безусловно, все произведения **И. Бродского** о тайне красоты Венеции, в которой он жил каждую зиму, и роман кубанского писателя **В. Лихоносова** «Наш маленький Париж: ненаписанные воспоминания» (1983). Он посвящен истории казачества, но воссоздан с помощью подставного повествователя, эмигранта-казака, вернувшегося домой после сорока лет жизни в Париже, с «помощью» его памяти.

Ответьте на вопросы: в чем отличие просто путешествия в Париж, Венецию, Иерусалим и путевых очерков как отчета о поездке от паломничества, запечатленного затем в эссе? Чем опасно культивирование эссеизма? Не возникает ли порой игра души с самой собою, грозящая полным выпадением из реального времени, поглощение живого «я» книжными мирами?

Поэзия и судьба Иосифа Бродского (1940—1996)

Анна Ахматова на одном из подаренных Иосифу Александровичу Бродскому в начале 60-х годов сборников (а он был молодым переводчиком с английского, польского и испанского) написала не без естественной щедрости: «Иосифу Бродскому, чьи стихи кажутся мне волшебными».

На пути к трудному мастерству, к тому свету, который создает в стихотворении, как он сказал, «лампочки повышенный накал», накал, невыгодный «для мебели истертой», Иосиф Бродский пережил многое. Он вырос в семье фотографа в Ленинграде, в 15-летнем возрасте оставил школу, серьезно занявшись самообразованием (изучением



Иосиф Бродский с матерью М.М. Вольперт. *1946 г.*



И.А. Бродский в геологической экспедиции в Якутии. *Конец 1950-х гг.*

английского, польского языков, знакомством с англо-американской литературой, классической мифологией, религиозной философией). Привлекала его и профессия врача (готовясь к ней, он даже работал в морге). В 1963 году молодой переводчик был арестован по обвинению в тунеядстве, паразитическом образе жизни (до этого в «Вечернем Ленинграде» появилась статья «Окололитературный трутень» и подборка писем «читателей» с общим бичующим названием «Тунеядцам не место в нашем городе») и сослан в деревню Норенскую Архангельской области. Атмосферой ссылки в деревню, затерявшуюся в лесах, надеждой на спасительную миссию культуры, ее света, проникнуты строки стихотворного обращения к А. Ахматовой:

Звезда блестит, но ты далека.
Корова мычит, и дух молока
Мешается с запахом козьей мочи,
И громко блеет овца в ночи.

Шнурки башмаков и манжеты брюк,
А вовсе не то, что есть вокруг,
Мешает почувствовать мне наяву
Себя — младенцем в хлеву.

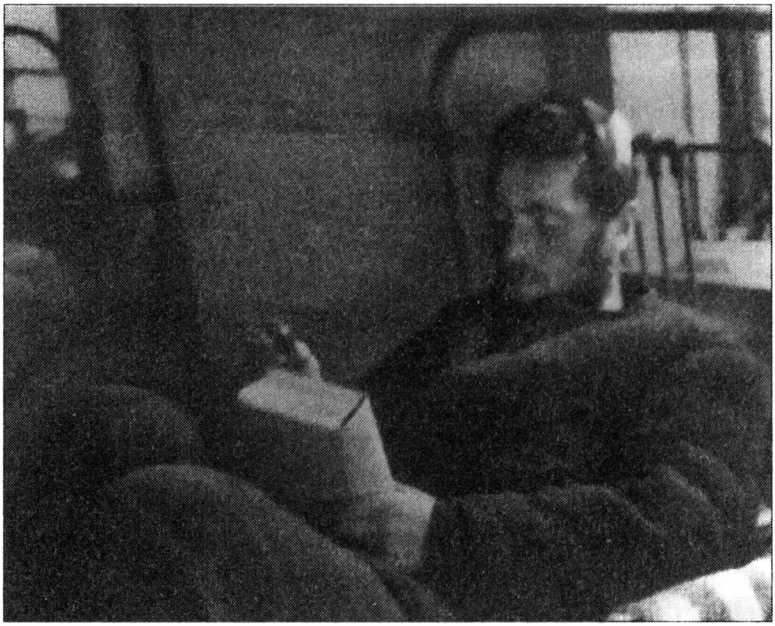
Удивительно свободная для 24-летнего Овидия из Петербурга духовная ситуация, переосмысление своей судьбы под звездой Рождества, в яслях, «пастушьей квартире» младенца Христа.

Позднее некоторые критики увидят в неожиданной для Бродского-поэта «деревенской» теме, в явной христианизации северной деревни («в деревне Бог живет не по углам, / как думают насмешники, а всюду...»), в своеобразной идеализации традиционных березок («там различаешь нательный крестик / в драной березке, в стебле пастушьей сумки») странную почвенную близость к поэзии Н. Рубцова с его «родимыми окрестностями», со «звездой полей». Мешает, правда, память о шнурках и манжетах брюк... Но уже первые поэтические книги Бродского, созданные вскоре после возвращения из ссылки и после эмиграции в 1972 году в США (вначале в г. Анн-Арбор, где находится издательство «Ардис», издававшее русских поэтов, затем в Нью-Йорк), показали, что обширное смысловое поле поэзии Бродского, область поэтических перекличек, реминисценций, «цитатность» в огромной мере связаны с Россией, с русской историей и культурой на всех ее уровнях. И если он скажет — «этот край недвижим... тут конец перспективы», — то это будет относиться к «империи» в его понимании, а не к России, тем более не к деревне.

Истинное богатство поэзии Бродского, предугаданное А. Ахматовой, его прозы, эссеистики (напомним его интересные эссе о Венеции, о духовном и поэтическом облике М. Цветаевой), оцененное в 1987 году присуждением Бродскому Нобелевской премии, — в создании «громадного мира зрения» *(Е. Рейн)*, в сотворении небывалой «предельно отстраненной надмирной точки зрения» *(А. Ранчин)*, в обратном, явно ощутимом адресе его посланий «ниоткуда с любовью»... Правда, в этих посланиях поэт не преодолел главной опасности: если ты шлешь посланья «с любовью ниоткуда», то они... и не придут «никуда»! Нельзя объясняться в любви, прячась от... предмета любви, не имея общего языка с ним... Поэтому любовь к России у Бродского есть, но она остается в разреженном пространстве.

Основные книги Бродского этих лет — «В Англии», «Конец прекрасной эпохи», «Часть речи» (все — 1977), «Римские элегии» (1982), «Новые стансы к Августе» (1983), «Урания» (1987). В 80—90-е годы на родине вышли «Назидание», «Осенний крик ястреба» (обе — 1990), «Форма времени. Стихотворения. Эссе. Пьесы» (в 3 т., 1992), «Пересеченная местность» (1995).

Все попытки определить это «ниоткуда с любовью», т.е. сердцевину лирического героя, место его «я» в истории, в мире, крайне инте-



И.А. Бродский в ссылке. Деревня Норенская Коношского района Архангельской области. *1964–1965 гг.*

ресны. Откуда — из какого века и места? — пишет, например, «Письмо римскому другу» явно ссыльный столичный житель, римлянин, объясняя выгоду своего провинциального житья:

Пусть и вправду, Постум, курица не птица,
но с куриными мозгами хватишь горя.
Если выпало в Империи родиться,
лучше жить в глухой провинции, у моря.

И от Цезаря далеко, и от вьюги.
Лебезить не нужно, трусить, торопиться.
Говоришь, что все наместники — ворюги?
Но ворюга мне милей, чем кровопийца.

Античные, «китайские» сюжеты («Письма династии Мин») оказываются благодаря этой мыслеемкой точке зрения полностью пригодными для бесед о современности, не о Риме, где живет Цезарь, а о всех столицах и всех провинциях. И дело даже не в мелкой акту-

альности намеков на сплошь праздничную, «юбилейную» историю Поднебесной империи Китая времен династии Мин — «теперь мы празднуем... невеселые, нечетные годовщины», «почему-то вокруг все больше бумаги, все меньше риса». Эти «Письма династии Мин» примечательны тем, что к читателю приближен некий условный мир китайского средневековья, имеющий сложную взаимосвязь с XX веком. Вообще вся поэзия Бродского предельно цитатна, он смотрит на мир сквозь множество текстов. Есть какое-то богатство интонаций, какое-то схождение с высот (из «ниоткуда») к другой душе. Но и к своей душе поэт, преодолевая отчуждение, тоже приближается. И меры этому приближению, т.е. самоуглублению этого «ниоткуда», как и любви, не было.

Творчеству И. Бродского во многом созвучна поэзия Ольги Седаковой (лирические циклы «Старые песни», «Китайское путешествие», «Ямбы» и др.). Сопоставьте лирику двух поэтов с точки зрения образности и стиля. Что составляет основу их поэтики?

Порой создается впечатление — с учетом реальной петербургской биографии юноши Бродского (а он работал и на заводе, и в геологоразведочных партиях), — что его признание «на Васильевский остров / я приду умирать» есть нечто, разрушающее это «ниоткуда», заземляющее поэта. Не борется ли он с надоевшей и ему пустотой? «Бродский — поэт сугубо петербургский... В его стихах пещерность коммунального быта перемешана с изысканнейшей дворцовостью ансамблей и интерьеров Петербурга... У поэта подъезд (коммуналки. — *В. Ч.*) упирается в Эрмитаж, а Эрмитаж упирается в подъезд, и оба исчезают друг в друге, образуя Васильевский остров», — писал В. Дмитриев («Бродский и Растрелли») об этом искусстве сочетать «ниоткуда» и «никуда».

На самом деле в творчестве Бродского смешано гораздо больше. И прежде всего в этой сложной поэзии причудливо, сложно соединились разноплановые веянья мировой поэзии, религиозной мысли, породив целую систему отсылок к известному, скрытых цитат, заимствований. Для свободы размышлений в обширнейшем культурном поле поэт избирает и вязкую форму многострофных стихов, и чрезвычайно яркую, «неспокойную» метафоричность, словно «взрывающую» спокойное собеседование. Много в его стихах и ироничности.

Но не все иронично, неуязвимо, тем более закрыто в его поэзии. Так, в **«Большой элегии Джону Донну» (1963)** среди прозаичных перечислений, характеризующих спящий мир, на читателя вдруг обрушивается целый каскад тревожных метафор:



И.А. Бродский

Все строки спят. Спит ямбов строгий свод.
Хореи спят, как стражи, слева, справа...
Спят беды все. Страданья крепко спят.
Пороки спят...

Но этот пейзаж, выражающий овеществление сна, покоя, «приполярного душевного климата», как выясняется по ходу чтения, говорит не о покое: к великому поэту и настоятелю собора Св. Павла в Лондоне Дж. Донну как бы слетает его душа, плачущая, разлученная с миром. Летящий снег да и сам сон, правда, не бездеятельны, они сшивают «пространство меж душой и спящим телом»:

...разлуку нашу здесь сшивая, снег,
и взад-вперед игла, игла летает.

Финальный вывод — он дает полное представление о И. Бродском как весьма непрозрачном, метафизическом поэте, Орфее «из ниоткуда», с чувством своего небытия, отчуждения от мира — это печальная сентенция о смысле смерти, венчающая весь магический сеанс жизни:

Ведь если можно с кем-то жизнь делить,
то кто же с нами нашу смерть разделит?
Дыра в сей ткани...
...И только небосвод
во мраке иногда берет иглу портного.

Все время следует учитывать, читая Бродского, что он принадлежит к числу тех поэтов, которые «доверяются речи, как запутавшийся всадник коню, а не зарифмовывают замысел... взывают к речи: «Вывози!» (*А. Лосев*). В этом плане он особенно близок М.И. Цветаевой.

Обращения поэта к оставленной Родине порой очень эмоциональны. Можно вспомнить его грустное обещание 1962 года, преисполненное любви к Петербургу, обещание прийти умирать на Васильевский остров, где

...душа, неустанно
поспешая во тьму,
промелькнет под мостами
в петроградском дыму,
и апрельская морось,
над затылком снежок,
и услышу я голос:
— До свиданья, дружок.



Санкт-Петербург. Васильевский остров

Вероятно, самое совершенное произведение Иосифа Бродского, связанное пафосом преемственности с поэмой-циклом А. Блока «На поле Куликовом», с циклом «Деревья» М.И. Цветаевой, где условные вечные деревья «сообщают» свое знание героине («трепеты таинств»), с «Реквиемом» А.А. Ахматовой, где героиня приказывает себе: «надо память до конца убить, / Надо, чтоб душа окаменела», — это поэма-цикл **«Часть речи» (1977)**. Это поэма-прощание — с Петербургом, с любовью, со всем ранее пережитым. В ней поэт — вот откуда взялось его особое местоположение, обратный адрес посланий «ниоткуда с любовью» (т.е. из кажущейся пустоты) — вырабатывает концепцию пребывания в неудобном, «крайнем положении», в пограничной ситуации между утраченным и чем-то еще не найденным, фактически за пределами обычного существования. Воспоминания в этом «ниоткуда» живее... призрачных фактов! В воспоминаниях (исповедях) человеческие страдания не преобразованы в спектакль, в игру, в них трагедия никогда не соседствует с фарсом.

Любопытно, что при такой «вызывающей» позиции творчество и русское слово становятся для Бродского сильнейшим средством противостояния этому «ниоткуда», т.е. нарастающей пустоте изгнанничества. «От всего человека вам остается часть речи. Часть речи вообще. Часть речи», — говорит он, называя свое творчество и любимый стихотворный размер дольник «тихотворением», жизнью в Слове. Именно поэтому «Часть речи» не рассыпается на фрагменты-зарисовки и размышления, на конгломерат ситуаций: единство этого цикла, как заметила исследовательница Е.А. Семенова, образует «воспоминание героя о возлюбленной, переход от земного бытия к потустороннему и существование там (одновременно прочитываемое как жизнь на чужбине)».

Может быть, избыточно громко, велеречиво звучат слова сподвижника Иосифа Бродского А. Наймана — «он нашел все спрятанные тайные штепсели энергосистемы русской грамматики» (Интервью В. Полухиной от 13 июля 1989), — но можно с уверенностью сказать, что русский язык действительно был самоопорой, пристанищем души поэта: «Не знаю я, в какую землю лягу, / Скрипи, скрипи перо! / Переводи бумагу...»; «И без костей язык, / до внятных звуков лаком, / Судьбу благодарит / кириллицыным знаком».

Не случайно Бродский так любил поэзию М. Цветаевой (она для него «звукосимвол XX века»), а свои стихи, подчеркивая важность переносов (*анжамбемана*), цветаевского размыкания письменной речи в устную, тягу к протяженности звучания, очень любил читать вслух. Он подчеркивал, что был русским поэтом по «языковому гражданству».



И.А. Бродский

Если быть предельно объективным, то следует признать, что это же «ниоткуда», ощущение пустоты жизни без Родины, присутствует и в поэзии других эмигрантов «третьей волны». В частности, в поэзии **Наума Коржавина** (р. 1925), в его признании:

Иль впрямь я разлюбил свою страну?
Смерть без нее, и с ней мне жизни нету.
Сбежать? Нелепо. Не поможет это
Тому, кто разлюбил свою страну.

В ситуации «ниоткуда», а точнее, в пространстве без почвы и родного неба, без материка Родины, когда «утонул в тумане отчий дом / затянуло память первым льдом», живет в поэзии и **Бахыт Кенжеев** (р. 1950), судя по книге «Осень в Америке», по его признаниям:

Да и что в этой жизни не остров
в море, в небе, неведомо где...

Одним из наиболее значительных стало стихотворение-реквием Бродского «На смерть Жукова». Здесь он уже теряет, разрушает свою позицию «ниоткуда с любовью». Он пишет почти из России и ей же, России. Поэт вначале осмысляет историческую фигуру с помощью далеких, античных образов: Жуков для него — тот же римский полководец Помпей, тот же Ганнибал со своим военным маневром в волжских степях... Но в стихотворение неожиданно вторгается нота, далеко уводящая от стиля некролога, от восторженного восхищения маршалом, Помпеем XX века. Его жизнь была полна превратностей, которым нет аналогий в былых эпохах. Георгий Жуков устрашал врага, но часто и сам бывал беззащитен. Он побеждал, но часто ценой множества солдатских жизней. Его оправдывает Победа, но как оправдывает себя он сам? Он велик в рамках истории XX века, но он же — прост, понятен всем в своих русских сапогах, в «прахорях»:

Сколько он пролил крови солдатской
в землю чужую! Что ж, горевал?
Вспомнил ли их, умирающий в штатской
белой кровати? Полный провал.
Что он ответит, встретившись в адской
области с ними? «Я воевал».

К правому делу Жуков десницы
больше уже не приложит в бою.
Спи! У истории русской страницы
хватит для тех, кто в пехотном строю
смело входили в чужие столицы,
но возвращались в страхе в свою.

Маршал! Поглотит алчная Лета
эти слова и твои прахоря...

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ



***1.** Каковы художественные особенности иронической, фантасмагорической поэзии и прозы Вен. Ерофеева («Москва — Петушки»), В. Пелевина («Чапаев и Пустота»), В. Войновича («Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина»), Д. Пригова? Как она взаимодействует со стихией субкультуры (анекдотом, КВН и т. п.)?

***2.** В чем гуманистический смысл «жестокой» прозы Л. Петрушевской? Является ли ущербность и суровость, известный «цинизм» героинь-повествовательниц свидетельством ущербности мира, силы зла, царящего в мире? Можно ли назвать эту прозу «репетицией сострадания»?

3. Насколько слышны читателю современной русской прозы и поэзии, как с реалистической, так и с модернистской доминантой, общие «жалобы» на XX век, горестные признания «Я устал от двадцатого века» (*В. Соколов*)? Чем объясняется обилие маргинальных, люмпенизированных типов, болезненно переживающих свою неполноценность, в прозе В. Распутина, В. Маканина, Е. Попова? Чем объясняется явное усиление христианских мотивов в лирике?

***4.** Попробуйте оценить круг тем, оценок, социологических выводов и рецептов мироустройства в книгах 90-х годов А. Солженицына «Как нам обустроить Россию» и «Россия в обвале». Есть ли в них косвенное подтверждение кризиса русских иллюзий о писателе как всеобщем учителе жизни?

***5.** Что означает позиция Бродского «с любовью ниоткуда»? Достоинством ли является ее видимая надпартийность, прикосновение к вечности или слабостью, заключающейся в определенном душевном вакууме?

6. Как преломляются облики иных культур, поэтических гениев в стилизациях Бродского?

***7.** Согласны ли вы с трактовкой образа Жукова в стихотворении Бродского? Сопоставьте тему солдатского возвращения на Родину («возвращались в страхе») с тематикой «Дома у дороги» А. Твардовского, «Враги сожгли родную хату» М. Исаковского. Идентичны ли мотивы переживания героев?

8. В чем заключается сложность и драматизм современной литературной ситуации? Каковы тенденции и перспективы развития отечественной литературы?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ



Массовая культура.
Реалистическая проза.
Литература постмодернизма.
Виртуальность.
Стиль фэнтези.
Ремейк.
Ироническая поэзия.
Эссеизм в литературе.

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ



1. Современная реалистическая проза (характеристика творчества одного из писателей).
2. Своеобразие модернистской и постмодернистской прозы последнего десятилетия (на примере одного из авторов).
3. Книги А. Солженицына 90-х годов: проблематика и авторская позиция.
4. Образно-стилистическое своеобразие поэзии И. Бродского.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА



1. *Золотусский И.* Крушение абстракций. М., 1989.
2. *Чупринин С.И.* Настающее настоящее. М., 1989.
3. *Роднянская И.* Художник в поисках истины. М., 1989.
4. *Новиков Вл.* Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991.
5. *Гушанская Е.А.* Вампилов: Очерк творчества. Л., 1990.
6. *Волков С.М.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.
7. *Липовецкий М.* Апофеоз частиц, или Диалоги с хаосом (о Вен. Ерофееве) // Знамя. 1992. № 8.
8. *Эпштейн М.* Концепты... Метаболы: О новых течениях в поэзии // Октябрь. 1988. № 4.
9. *Нефагина Г.* Русская проза второй половины 80 — начала 90-х годов. Минск, 1998.
10. *Курицын В.* Русский постмодернизм. М., 2000.
11. *Чалмаев В.А.* На войне остаться человеком: Фронтовые страницы русской прозы 60—90-х годов. М., 1998.
12. *Михайлов О.Н.* От Мережковского до Бродского. М., 2001.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современная поэтесса Мария Аввакумова, выросшая на земле Бориса Шергина и Федора Абрамова, в своем новом цикле стихов «Свет невыгорающий» о хождениях по святым местам, монастырям определила душевное состояние многих русских людей на рубеже тысячелетий как срыв, свержение с горы, своего рода оползень.

Летим с горы Тысячелетья.
Эй, кто там? Сторонись! Летим.
Кто всех шустрей, кто всех приметней,
И тот-то катится седым...

Уж мы не встретим у подножья
Ни тех, кто смел, ни тех, кто лих,
Ни самых архиосторожных,
А может, и себя самих.

Действительно, историческое время идет чрезвычайно быстро. Его бег (или полет?) жадно поглощает настоящее, в особенности миражные, обманчивые явления. И еще невозможно подвести какую-то черту под пережитым: черта оказывается слишком простой фигурой, скорость обвала, скольжения с горы все еще очень велика. И никак не отделаться, помня о духовной высоте русской культуры, о державном величии Родины, от того ощущения, которое запечатлела поэтесса:

Ужас нашего положения —
Наше с горних высот скольжение.

Но ведь эта высота — еще с нами! До нее — рукой подать. И голос великих заступников России, ее хранителей, творивших свой подвиг народосбережения, народоисцеления, сейчас звучит особенно громко.

Как не услышать, например, голос Михаила Пришвина, создателя безгранично сложных картин русской природы, лирического летописца эпохи? Подлинное движение к совершенству, духовному обогаще-

нию людей для него — в противостоянии злу (а не приспособлении к нему): «Настоящий реалист, по-моему, это кто сам видит одинаково и темное и светлое, *но дело свое ведет в светлую сторону и только пройденный в эту сторону путь считает реальностью*» (выделено мной. — *В.Ч.*).

На исходе XX века были опубликованы дневники, записные книжки Георгия Васильевича Свиридова, великого композитора и глубокого мыслителя. Он видел множество попыток «левого» искусства разрушить ядро русской культуры. И к какому же отрадному выводу он приходил? Он писал в дневнике для себя и... для нас:

«Путь «левизны», путь разрушения исчерпан русской музыкой до конца, как он исчерпан русской культурой. Здесь нет уже ничего принципиально нового (можно насаждать это взамен старой музыки), можно только продолжать разрушение, громоздить руину на руину...

Искусство не эклектическое, цельное должно держаться на прочной (крепкой) национальной традиции. Эта традиция не есть нечто застывшее, исчерпавшее себя... Напротив, *традиция — есть живой, бесконечно меняющийся организм. Одна лишь сердцевина его цельна. Она подобна цельному ядру, излучающему грандиозную энергию.*

Это ядро — суть нравственная жизнь нации, смысл ее существования»[1].

На наш взгляд, все тревожные, неизбежные образы горы (с которой «съехала» Россия) или уподобление смен течений, направлений в литературе сезонной смене листвы на ветвях дерева и т.п. все же условны, неточны. Рубеж XX и XXI веков застал многих писателей в состоянии известной растерянности, сомнений, тревог. Но не ясно ли в свете мысли М.М. Пришвина, Г.В. Свиридова, что все обманы, миражи недолговечны, что подлинно реально, не миражно в современной культуре только то, что свершилось на основе светоносной, излучающей огромную энергию национальной духовно-созидательной традиции? А все, что «левее сердца», т.е. вне сердца, — это и вне России?

Отход от «ядра», от сердцевины нравственного, патриотического сознания народа, его устоев сейчас осознается как страшная опасность для культуры. Так, прозаик Татьяна Толстая, один из лидеров современного модернизма, почти с возмущением говорит о феномене новейшего изнаночного «левого» антиреализма, о прозаике Владимире Сорокине, втиснувшем в свою «литературу» мат, отхожие места и все туалетные «отправления организма»: «Вечная клизма нашей литера-

[1] Наш современник. 2000. № 12.

туры... Почему он думает, что в литературе нужно устраивать отстойник, который он себе дома не позволит?»

Само обилие таких «покаяний» говорит о преемственности, вечности традиций русской культуры, о негасимом свете ее ядра. Нельзя долго жить по сценарию не во имя России, а против России! Вечно двигаться в сторону зла, мрака, «в сторону заката солнца», как писал Андрей Платонов. Между прочим, он писал это в годы Великой Отечественной войны, когда наша армия гнала фашистского зверя в его берлогу, добивала его в ней.

Высокие надежды вселяет сейчас появление множества новых литературных имен, таких, как:

воронежец **Вячеслав Дегтев** (р. 1959), автор отличных новелл «Падающие звезды», «Псы войны», «Приговоренный», «Хутор Чевенгур» (в 2002 году он выпустил книгу новелл «Волчьи песни», полную надежд и веры в конец «волчьего времени». Лучшая в книге новелла «Азбука выживания» — это свод заповедей сыну, явно выстраданных в смуту: «Избегай натоптанных избитых троп. Если за тобой повалила толпа — значит, путь изначально выбран неверный... Если идеи сделались «модны», значит, в этом есть удобная для толпы ложь... Красивые, хотя и извращенные иллюзии ей ближе, чем неприглядные истины»);

выходец из донской станицы Курехинской **Юрий Сергеев,** автор исторического романа «Княжий остров» (1995—1999);

москвич **Алексей Варламов**, выступивший с рядом романов и поэтичной повестью «Теплые острова в Холодном море» (2000);

пермяк **Алексей Иванов,** автор веселого и пронзительного романа «Географ глобус пропил» (2003), историко-этнографических повествований «Сердце Пармы» (2003) и «Золото бунта» (2005), краеведческого исследования «Message: Чусовая» (2007).

поэт-орловец **Виктор Дронников**, оренбуржец **Иван Уханов**, создатель сборника повестей и рассказов «Все равно буду любить» (2002).

Можно отметить и публикации рассказов **Евгения Носова** («Памятная медаль»), кубанца **Виктора Лихоносова**, новую повесть **Василия Белова** о композиторе В. Гаврилине «Голос, рожденный под Вологдой» (2004), художественную публицистику **Владимира Крупина**, исполненную веры в спасительную для России роль православия («Прощай, Россия, встретимся в раю», «Великорецкая купель», «Крестный ход», «Мы не люди, мы — вятские» — 90-е годы XX века), роман **Веры Галактионовой** «На острове Буяне» (2003), повести и романы выходца из семьи сельских учителей в Сибири **Леонида Бородина** (р. 1938) — «Третья правда» (1981), «Ловушка для Адама»

(1994), исторического романа о Марине Мнишек «Царица Смуты» и «Год гуда и печали» (1996).

Может быть, дело даже не в количестве имен или числе вновь возникших в русской провинции (ныне это серьезное понятие!) журналов, альманахов вроде «Русского эха», «Родной Кубани», «Нижнего Новгорода», «Вешних вод», «Коломны», «Русской провинции» (в Новгороде Великом) и т.п.

Важно само свечение ядра, восстановление провала, обретение заново всего «фонда преемственности», фонда традиций, оставленного XXI веку Россией всех веков. Оказалось, что украсть его временно можно, можно засыпать макулатурой второсортных детективов и порнографии, имитацией литературного труда. Но спрятать украденное... некуда!

Мог ли исчезнуть из современной культуры такой глубинный, сквозной мотив всей русской поэзии и прозы XX века, как постоянное воскрешение особой, «материнской точки зрения» на все события, борения, антагонизмы века? В особенности на деяния творцов распыления, измельчания народа и его древней жизни?

«Материнская точка зрения» всегда присутствовала в русском слове. Она открывала дорогу к свету из мрака отчаяния. Она живет в открываемой ныне вновь «Матери» М. Горького (в точке зрения Ниловны), в «Тихом Доне» М.А. Шолохова — в его Ильиничне и Наталье, в бессмертных посланиях, «письмах к матери» С. Есенина, в «Белой гвардии» М.А. Булгакова — в образе матери — «светлой королевы», в «Последнем поклоне» В.П. Астафьева — в образе бабушки. Да перед кем еще мог так горько рыдать шукшинский Егор Прокудин, воистину «пластаясь на берегу», оплакивая свою изуродованную жизнь, как сказал В. Белов, свидетель съемок «Калины красной» на Вологодчине? Как лучик света мелькает в деревенской избушке его мать, не узнающая сына, но помнящая его всегда... В сущности, ведущий мотив всей лучшей современной поэзии — это тоже горькая исповедь перед матерью, перед Родиной, стремление к ее возрождению. Все это варианты «русской точки зрения» на историю.

Согласны ли вы с тем, что исчезновение этой точки зрения делает художественное слово нищим? Как вы относитесь к литературе без нравственного смысла, без боли и жалости, где человек лишь мишень для автоматной очереди столь же автоматичного наемного убийцы? Долго ли можно забавляться зрелищами такого унижения человека?



Институт Русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук. Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4

Диалог современной литературы с историей крайне сложен, драматичен. Тоска проснувшегося стыда, отвращение ко лжи становятся залогом близкого возрождения подлинной литературы. Из безликих толп вновь возродится народ. И он отыщет, высоко оценит подвиги истинных подвижников русского слова. И оно победит, пробудит волю народа к самосбережению, чувство законности и незыблемости его места на родной земле.

Безусловно, прав крупнейший ученый наших дней Н.Н. Скатов в своих поисках выхода из «погружения во тьму», спасения литературы — «могучего, развернутого фронта, наступающего постоянно в одном направлении — к братству, свету, добру», в своем выводе: «Для нас классика пока еще и предмет гордости, своеобразная национальная витрина, и первое свидетельство признания нас в мире. Нельзя, блуждая в исторических потемках, самоубийственно загасить, пусть немногие, путеводные огни»[1].

[1] *Скатов Н.Н.* Погружение во тьму // Литературная газета. 2003. № 7.

Вопросы для обобщения по курсу

1. Как отразились в русской литературе XX века противоречия «новой эпохи»? Что разделило русских писателей и одновременно определило общность многих судеб? Что составляет основу сегодняшних споров о будущем отечественной литературы?
2. Сохранила ли литература XX века такие традиции предшествующих эпох, как народность, демократизм, «всемирность» звучания? Покажите это на конкретных примерах.
3. «О, звериная! / О, детская! / О, великая! / О, копеечная!» — так обозначил контрасты русской революции В. Маяковский. Как представлены в творчестве русских писателей различные лики «великой ереси» XX века?
4. Каким смысловым содержанием наполнен образ Дома, родного очага-пристанища в лирике и прозе XX века? Как он связан с проблематикой эпохи?
5. Проследите, как эволюционирует в литературе XX века «вечная», архетипическая[1] формула «отцы и дети». Какие новые оттенки звучания внес в нее новый век по сравнению с литературой XIX столетия?
6. Опираясь на опыт изучения литературы XIX века, раскройте роль таких мотивов «новой литературы», как мотив дороги и поиска смысла жизни, нравственного падения и восхождения к идеалу. Что привнесла в них эпоха «социальных экспериментов»?
7. Проведите параллели между произведениями писателей XIX и XX столетий, посвященными теме природы. Чем обогатила литература XX века формулу «человек и природа»?
8. Как в литературе XX столетия представлена тема города — очага современной цивилизации? Что внесли в нее поэты и прозаики вслед за Пушкиным, Гоголем, Некрасовым, Достоевским?
9. В чем специфика развития различных жанров сатиры в литературе XX века? Что было «наработано» в этой области предшествующей литературой и что добавила революционная эпоха?
10. Какие образы, сюжеты, детали свидетельствуют о преемственности литературы XIX и XX столетий в их обращенности к христианским ценностям вневременного звучания?
11. Была ли литература русского модернизма «беспочвенным» явлением? Имела ли она корни в отечественной культуре? Имеет ли их современный постмодернизм?
12. Какова роль мифа в литературе XIX—XX веков? С какой целью писатели используют в своих произведениях мифологические образы и сюжеты?
13. Приведите примеры использования «чужого» текста в произведениях писателей XX века. Чему служат аллюзии, реминисценции, перифразы в художественной системе автора? Охарактеризуйте с этих позиций современную литературную ситуацию.
14. Все ли «открыто» литературой предшествующих эпох? Каково ваше видение перспектив развития отечественной литературы?

---

[1] *Архетип* (от греч. *arche* — «древний») — прообраз, первичная схема, получающая конкретное воплощение в творчестве художника.

Список книг, использованных при составлении иллюстративного ряда учебника (части I и II)

1. «Перезвоны», литературно-художественный журнал. Латвия, Рига, 1925, № 2; 1926, № 9, № 16; 1927, № 34.
2. *Фадеев А.* Разгром. М.: Детгиз, 1949.
3. «Сарра Лебедева». М.: Советский художник, 1973.
4. *Курбатов. В.* Миг и вечность: Размышления о творчестве В. Астафьева. Красноярск: Красноярское книжное изд-во, 1983.
5. *Курбатов В.* Василий Шукшин. М.: Современник, 1984.
6. *Наппельбаум М.* Избранные фотографии. М.: Планета, 1985.
7. *Казаков Ю.* Две ночи. М.: Современник, 1986.
8. *Цветаева М.* Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1988.
9. *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1988.
10. *Пастернак Б.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1, 2, 5. М.: Художественная литература, 1989.
11. Анна Ахматова в портретах и фотографиях. М.: Государственный литературный музей, 1989.
12. *Ахматова А.* Фотобиография. М.: Издательство МПИ, 1989.
13. *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1990.
14. *Мандельштам О.* Камень. Л.: Наука, 1990.
15. *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990.
16. *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1990.
17. Наше наследие. 1991. № 3.
18. *Никич Г.А.* Владимир Брайнин: «Я родился в 1951 году». М.: Советский художник, 1991.
19. *Лаврентьев А.Н.* Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992.
20. *Хан-Магомедов С.О.* Пионеры советского дизайна. М.: Галларт, 1995.
21. Музей Есенина в книге. М.: АО «Конрад Пресс»: АО «Х.Г.С.», 1995.
22. *Цветаева А.И.* Воспоминания. М.: Изограф, 1995.

23. Строфы века / Сост. Е.А. Евтушенко. Минск; М.: Полифакт, 1995.

24. Самиздат века / Сост. А.И. Стреляный, Г.В. Сапгир, В.С. Бахтин, Н.Г. Ордынский. Минск; М.: Полифакт, 1997.

25. Строфы века — 2 / Сост. Е.В. Витковксий. М.: Полифакт, 1998.

26. *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС, 1920—1930: В 2 кн. М.: Ладья, 2000.

27. Русские писатели XX века: Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия: Рандеву-АМ, 2000.

28. *Толмачев М.В.* Бутылка в море. М.: Д. Аронов, 2002.

29. *Васильев Павел.* Сочинения, письма. М.: Эллис Лак, 2000, 2002.

30. Астафьевские чтения (17—18 мая 2002 года). Пермь, 2003.

31. *Распутин В.Г.* Вечна Родина. М.: Московский дом национальностей, 2004.

32. Андрей Белый. Александр Блок. Москва. М.: ОАО «Московские учебники», 2005.

33. *Кузнецов Ф.Ф.* «Тихий Дон»: судьба и правда великого романа. М., 2005.

34. *Лосев Л.В.* Иосиф Бродский. М.: Молодая гвардия, 2006.

35. *Быков Д.Л.* Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2006.

Издательство благодарит
Государственный литературный музей
за помощь в составлении иллюстративного ряда
и предоставленные изобразительные материалы.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 30—40-Х ГОДОВ 3
Особенности лирической поэзии 7
Михаил Аркадьевич Светлов 9
Михаил Васильевич Исаковский 9
Павел Николаевич Васильев 12
Литература 30-х годов о людях труда,
об индустриальной революции 14
Николай Островский 17
Тема коллективизации в литературе 20
М.А. Шолохов. «Поднятая целина» 20
А.Т. Твардовский. «Страна Муравия» 24
Первый съезд Союза писателей СССР 25
«Равенство дара души и глагола — вот поэт»:
Осип Мандельштам в 30-е годы 27
Эмигрантская «ветвь» русской литературы.
Ностальгический реализм И. Бунина и И. Шмелева 34
«Парижская нота» русской поэзии 30-х годов 40
Историзм Алексея Николаевича Толстого 45
Роман «Петр Первый 47

МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ШОЛОХОВ
Вёшенская — перекресток казачьей истории,
колыбель души и эпического таланта Шолохова 56
Жизненный путь Шолохова 57
«Донские рассказы» (1926) — новеллистический пролог
«Тихого Дона» 61
Роман-эпопея «Тихий Дон» (1928—1940) 69

У ЛИТЕРАТУРНОЙ КАРТЫ РОССИИ
Сергей Николаевич Марков 98
Борис Викторович Шергин 99
Александр Андреевич Прокофьев 101

МИХАИЛ АФАНАСЬЕВИЧ БУЛГАКОВ

Своеобразие жизненного опыта Михаила Булгакова 103
Повести «Роковые яйца» (1924) и «Собачье сердце» (1925) — первый этап в осмыслении темы революции 109
Дом Турбиных как библейский ковчег на волнах потопа 110
«Мастер и Маргарита» (1929—1940) — повествование-лабиринт: взаимодействие трех «романов в романе» — о Пилате, о Мастере, о дьяволе 119

БОРИС ЛЕОНИДОВИЧ ПАСТЕРНАК

Искусство активного понимания поэзии Бориса Пастернака 135
Жизненный и творческий путь поэта 138
«Существованья ткань сквозная» 142
Роман «Доктор Живаго» (1945—1955) 148

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВИЧ ПЛАТОНОВ

Дети — центр вселенной Платонова 159
Повесть «Сокровенный человек» (1928) 163
Повесть «Котлован» (1930) — реквием по утопии 167

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ НАБОКОВ

Биография и творческий путь 176
Лирика Набокова: воспоминание об утраченной России 179
Роман «Машенька» (1926) — начало бездорожья героев Набокова 181
Роман «Защита Лужина» 185

ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ (1941—1945)

Почему необходимо вспоминать о войне, о нашей Победе? 203
Публицистика времен войны: И. Эренбург, А. Толстой, Л. Леонов, О. Берггольц 204
Основные мотивы лирики военных лет 210
Мир в свете подвига: проза о войне 1941—1945 годов 221

АЛЕКСАНДР ТРИФОНОВИЧ ТВАРДОВСКИЙ

Страницы творческой биографии поэта 228
«Я полон веры несомненной...» 232
Поздняя лирика Твардовского 238

НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ ЗАБОЛОЦКИЙ

«Душа обязана трудиться» 242
Сборник «Столбцы» (1929) — дебют мастера 243
«Что есть красота?» — вечный вопрос и завещание Заболоцкого 248

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 50—80-Х ГОДОВ

Сороковые и пятидесятые годы XX века — осмысление Великой Победы 254
В.П. Некрасов. «В окопах Сталинграда» 258
Философия патриотизма К.Г. Паустовского и Л.М. Леонова 260
«Оттепель» и появление «громких» (эстрадных) и «тихих» лириков 263
Е.А. Евтушенко 266
Р.И. Рождественский 268
А.А. Вознесенский 269
Н.М. Рубцов 271
А.К. Передреев 272
В.Н. Соколов 272
Ю.П. Кузнецов 273
«Окопный реализм» писателей-фронтовиков 60—70-х годов 275
Ю.В. Бондарев 275
К.Д. Воробьев 278
Новый образ русской деревни и крестьянской души 280
В. Овечкин, Б. Можаев, Ю. Казаков 281
В. Белов. «Привычное дело» 285
А. Вампилов. «Старший сын», «Утиная охота» 288
«Городская» проза: Ю. Трифонов, В. Маканин, А. Битов 293
Историческая романистика 60—80-х годов. Исторический роман как древо памяти: В.С. Пикуль, Д. Балашов, В. Чивилихин 298
Авторская песня 60—80-х годов: А. Галич, Ю. Визбор, Б. Окуджава, В. Высоцкий 303

ВАСИЛИЙ МАКАРОВИЧ ШУКШИН

Путь в большую литературу 313
Шукшинские «чудики» — путь к правде народного характера 315

НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ РУБЦОВ

«Изранена судьба, очаг испепелен»: поиск спасительных вечных причалов — главный смысл духовного пути Рубцова 326
«Музыкальное слово» Николая Рубцова 328
В звучании тишины 331
«Россия, Русь! Храни себя, храни!» 333

ВИКТОР ПЕТРОВИЧ АСТАФЬЕВ

Творящая сила памяти. Исповедальное слово Виктора Астафьева 340
Биография писателя 344
«Царь-рыба» (1976) — горизонты «натурфилософской прозы» 347
«Последний поклон» (1968—1989) — единство в многообразии 351
«Правда не бывает выборочной». Повесть «Пастух и пастушка» 354
Вечное и преходящее в романе «Прокляты и убиты» (1992—1994) 357

ВАЛЕНТИН ГРИГОРЬЕВИЧ РАСПУТИН

«Язык пространства, сжатого до точки» (О. Мандельштам) 363
Творческий путь Валентина Распутина 365
«Живя, умей все пережить»: нравственные уроки повести «Последний срок» (1970) 369
Повесть «Живи и помни» (1974) — лабиринт психологических сцеплений в душе главной героини 374
Повести «Прощание с Матёрой» (1976) и «Пожар» (1985) — прощание с «деревенской прозой» 378
«Молений и молний взаимная сила» (В. Шаламов): новеллистика Распутина рубежа XX и XXI веков, повесть «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003) 381

АЛЕКСАНДР ИСАЕВИЧ СОЛЖЕНИЦЫН

Годы детства и ученичества 391
Война: путь самопознания и прозрений 394
«Лагерные университеты» 394
Повесть «Один день Ивана Денисовича» (1959) 395
От тезиса — к характеру: своеобразие Солженицына-новеллиста 399
«Матренин двор» 399
«Захар-Калита» 401
«Красное колесо» — общая характеристика книги 402

У ЛИТЕРАТУРНОЙ КАРТЫ РОССИИ

Варлам Тихонович Шаламов 407
Евгений Иванович Носов 409
Василий Дмитриевич Федоров 410
Владимир Алексеевич Солоухин 412

НОВЕЙШАЯ РУССКАЯ ПРОЗА И ПОЭЗИЯ 80—90-Х ГОДОВ. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРЕЛОМНОЙ ЭПОХИ 416

Реалистическая проза 417
Эволюция модернистской и постмодернистской прозы и поэзии 427
Эссе 438
Поэзия и судьба Иосифа Бродского (1940—1996) 439
Заключение 451
Вопросы для обобщения по курсу 456
Список книг, использованных при составлении иллюстративного ряда учебника (части I и II) 457

Учебное издание

Чалмаев Виктор Андреевич
Зинин Сергей Александрович

ЛИТЕРАТУРА

11 класс

Учебник для общеобразовательных учреждений
В двух частях

Часть II

В оформлении переплета использованы иллюстрации:
Григорий и Аксинья. Иллюстрация к роману М.А. Шолохова «Тихий Дон», художник О.Г. Верейский, 1952 г.;
«Чайная» (из серии «Селище»), художник Н.Н. Купреянов, 1924 г.;
Василий Теркин. Иллюстрация к поэме А.Т. Твардовского «Василий Теркин», художник О.Г. Верейский, 1946 г.

Художественное оформление, макет,
составление иллюстративного ряда,
подбор иллюстраций — *Н.Г. Ордынский*

Заведующий редакцией литературы *А.В. Федоров*
Редактор *Л.Н. Федосеева*
Художественный редактор *Н.Г. Ордынский*
Корректор *М.Г. Курносенкова*
Верстка *Н.Б. Поповой*

Подписано в печать 14.06.12. Формат 60 x 90/16 .
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Гарнитуры *ПТ* Петербург, *PT* FreeSet.
Усл. печ. л. 29+1(вкл.). Доп. тираж 8000 экз. Заказ 3627/12.
Изд. № 02175.
ООО «Русское слово — учебник».
125009, Москва, ул. Тверская, д. 9/17, стр. 5.
Тел.: (495) 969-24-54, 658-66-60.
Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт», г. Тверь, www.pareto-print.ru

ISBN 978-5-91218-532-8

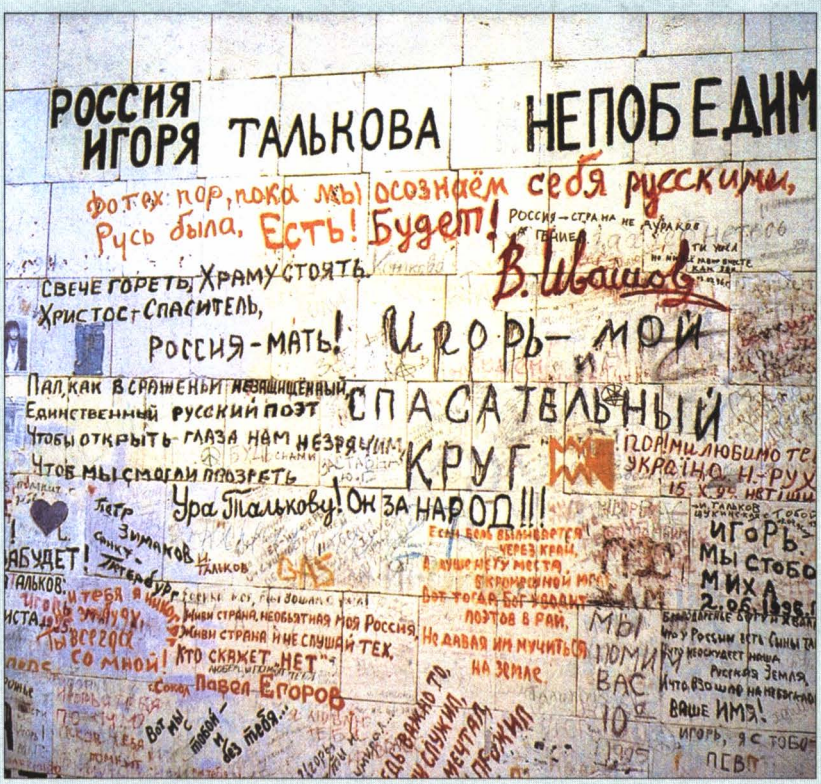




«Слава первому космонавту Ю.А. Гагарину!». Плакат. Художник В. Викторов. 1961 г.



«Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи!». Плакат. Художник Н.С. Бабин. 1976 г.



Стена памяти Игоря Талькова на Ваганьковском кладбище. Фотография 1996 г. (*После фотосъемки стена была закрашена*)



«Россия обязательно возродится!». Листовка комитета избирательной кампании кандидата на пост Президента РСФСР. 1991 г.

ЛИТЕРАТУРА

Чаще всего ее [книгу.—Ред.] называют другом.
Она бывает Учителем, ласковой матерью,
детищем и злым врагом.
Но, конечно, она — возлюбленная,
неподражаемая в постоянстве
и вечном равнодушии.
Ничто не дало миру столько добра
и столько зла, как книга,
и никто другой не пользовался таким почетом
в памяти далеких поколений.
Самым невозможным кажется
исчезновение книги,
замена ее иной человеческой выдумкой.
Это, конечно, случится, —
но к тому времени люди переродятся,
и не будет больше ни любви, ни вымысла,
ни наивной веры, украшающей нашу жизнь.
С жалостью думается о таких людях будущего.

М.А. ОСОРГИН
«ЗАМЕТКИ СТАРОГО КНИГОЕДА»

«РУССКОЕ СЛОВО»