11
I

В.А. Чалмаев
С.А. Зинин

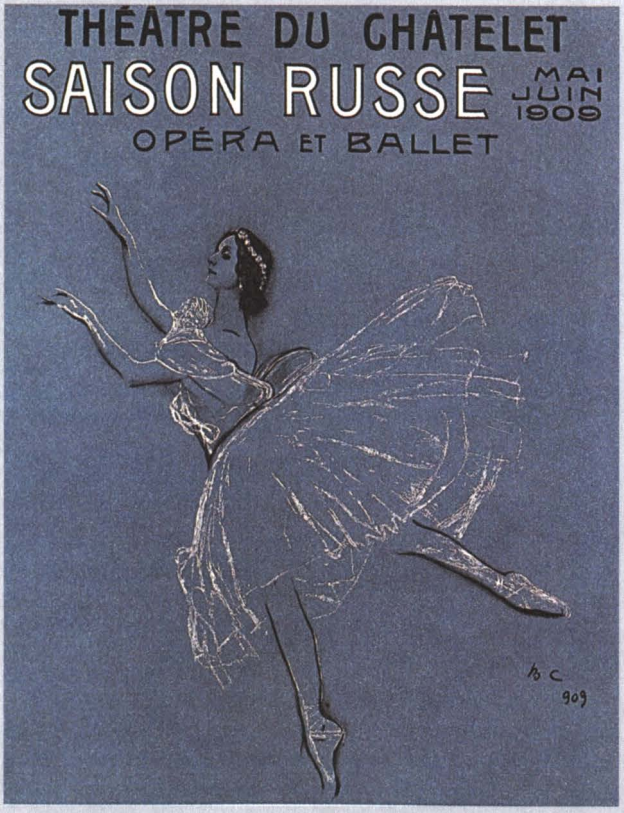
ЛИТЕРАТУРА

11 КЛАСС

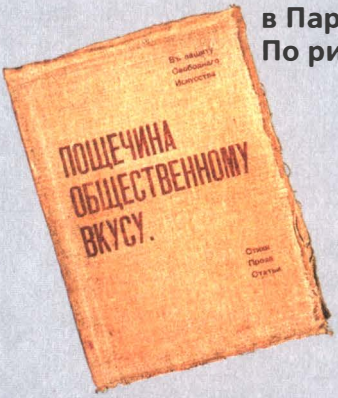
ЛИТЕРАТУРА
В.А. Чалмаев
С.А. Зинин

Эскиз декорации с персонажами балета «Снегурочка» на музыку оперы Н.А. Римского-Корсакова. Художник М.Ф. Ларионов. 1915 г.

Эскиз костюма солнца для балета «Снегурочка». Художник М.Ф. Ларионов. 1915 г.



Плакат-афиша «Русских сезонов» в Париже с изображением А.П. Павловой. По рисунку В.А. Серова. 1909 г.



«Пощечина общественному вкусу». Обложка первого манифеста футуристов. 1912 г.

В.А. Чалмаев
С.А. Зинин

Литература

11 класс

Учебник
для общеобразовательных
учреждений

В двух частях
Часть I

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. 1 / В.А. Чалмаев, С.А. Зинин. — 11-е изд. — М.: ООО «Русское слово — учебник», 2012. — 456 с.

ISBN 978-5-91218-531-1 (ч. 1)
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 978-5-91218-531-1 (ч. 1)
ISBN 978-5-91218-530-4

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

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Когда-то Максим Горький сказал, что книги для детей нужно писать, как для взрослых — только лучше. То же самое можно было бы сказать и об учебниках для школы. Вообще создание школьного учебника есть, может быть, самое сложное из литературных дел. Особенно сейчас, когда столь многое еще не устоялось и не улеглось. Еще не вполне ясно, что станет классикой и останется навсегда, а что — даже снискавшее сиюминутную популярность — тем не менее со временем забудется, и забудется тоже навсегда.

Вообще же перед современным читателем-учащимся ныне открыт широчайший литературный простор, о котором и помыслить не могли многие учащиеся предшествующих поколений: писатели разных направлений, разного общественно-политического опыта, писатели, оставшиеся в послереволюционной России, и те, что родились и выросли в ней, и те, что оказались за ее рубежами.

Не секрет, что в течение многих лет литература преподавалась у нас крайне односторонне. Изучали Горького, но не знали о Булгакове. Знали Маяковского, но и представления не имели о Николае Гумилеве или о Марине Цветаевой. Со временем возник соблазн («от противного») предать забвению Маяковского и Твардовского во имя Пастернака и Ахматовой.

Авторы учебника, который вы держите в руках, постарались найти золотую середину, соблюсти баланс для того, чтобы учащиеся смогли увидеть максимально объемную картину литературного развития страны.

Конечно, учебник есть только стартовая площадка для выхода в литературный космос. И, как всякий учебник по литературе, лишается смысла без обращения к книгам писателей и поэтов, о которых в учебнике идет речь. Именно на это должно быть обращено основное внимание. Нужно также иметь в виду, что литература, о которой рассказывает учебник, уж никак не просто развлекательное чтиво, направленное на то, чтобы убить время. Ее смысл и интерес в другом. Она призвана помочь человеку стать и остаться человеком. Но духовное богатство, которое она таит, можно получить, только заплатив за него — трудом. Так что, как сказал поэт, «не позволяй душе лениться».

Н.Н. СКАТОВ,
член-корреспондент Российской академии наук

ВВЕДЕНИЕ

Сложна и трагична судьба великой русской литературы XX века. Ни одна из зарубежных литератур этого времени не имела столь безграничного опыта тревог, надежд, обостренных нравственных исканий, боли за судьбу родного народа в час опасности. «Наше время трудновато для пера», — скажет Владимир Маяковский.

Ни одна мировая литература XX века, кроме русской, не знала и столь обширного *мартиролога*, списка безвременно, рано ушедших из жизни мастеров культуры. Поистине «темен жребий русского поэта» (М. Волошин)... Почти 70 лет русская литература находилась в состоянии «расколотой лиры», т.е. разрыва на две подсистемы, две половины, советскую и эмигрантскую. Отсюда источник ее многосоставности, многослойности. Невозможно сводить русскую литературу XX века только к революционным традициям, или только к одному богоискательству, к остро критичной «возвращенной» (т.е. долгие годы не издававшейся) литературе, или к пафосу прославления подвигов. Принцип рассмотрения ее эволюции от хорошего к лучшему совершенно непригоден.

Что же определяет единство и целостность многосоставной русской литературы XX века? Несмотря на то что она была разделена на две половины — советскую и эмигрантскую, русские писатели всегда осознавали себя и в России, и вне России частью Родины, жили сложным чувством любви к ней. Каждый находил в России свое.

«Если бы я эту «икону», эту Русь не любил, не видал, из-за чего же бы я так сходил с ума все эти годы, из-за чего страдал так беспрерывно, так люто. А ведь говорили, что я только ненавижу», — признался Иван Бунин, объясняя скрытый смысл своих печальнейших «Окаянных дней» (1918—1920).

Леонид Леонов, один из великих мастеров слова XX века, сказал об этом единстве души и Родины не менее проникновенно: «С малых лет мы без запинки читаем эту книгу жизни, написанную лепетом наших весенних ручьев... свистом нашей вьюги. Мы любим отчизну, мы сами физически сотканы из частиц ее неба, полей и рек».

Своя «икона», свой заветнейший образ Родины был у Михаила Шолохова, у Ивана Шмелева, у Марины Цветаевой, у Александра Твардовского, у Василия Шукшина, у Николая Рубцова...

Таким образом, русская литература XX века, развивающаяся в рамках героической и трагедийной истории России в этом веке,

не была простой суммой произведений, школ, течений. Она имела единое прошлое, богатейший «фонд преемственности». Правомерно говорить о ней как о «сложной целостности».

Основа этой системности и подвижнического пути русской литературы в мировой культуре — «русская точка зрения», особая нравственная позиция лучших художников. Эта точка зрения упорно защищалась русскими писателями и на Родине, и в эмиграции, часто в споре с суровым веком, в сопротивлении всем видам зла и лжи.

Мир в XX веке захлестывала стихия жестокости, разрушения человеческой личности, ее унижения и деградации, но русские писатели и поэты не отвернулись от человека, не предали его.

Русская литература XX века — это вечное заступничество за человека, спасение человечности в человеке. В ней народ узнавал и обретал себя, собирал волю для великих деяний.

«Все возможно — и удается все — но главное сеять души в людях», — писал Андрей Платонов. «От меня будет свету светло», — обещал мечтавший быть понятым в родной стране О. Мандельштам. «В этой деревне огни не погашены, / Ты мне тоску не пророчь», — говорил тихо, задумчиво Николай Рубцов, веря, что не погашены прежде всего огни в совестливых душах.

Нравственная позиция, «русская точка зрения», сказалась в том, что никакой другой литературе в мире (тем более — массовому искусству) не был так дорог человек — и не как условное, смутное пятно, знак, абстракция, а как яркая личность со всем богатством ее духовной жизни. Она не сводила человека к комплексу темных зловещих инстинктов разрушения или к образу откровенного приобретателя.

Замечательный русский композитор XX века Георгий Свиридов очень точно сказал в своем дневнике о нравственной высоте, спасительной для человека, для всей русской культуры: «*Русская культура неотделима от чувства совести. Совесть — вот что Россия принесла в мировое сознание.* А ныне — есть опасность лишиться этой высокой нравственной категории и выдавать за нее нечто совсем другое» (выделено Г.В. Свиридовым. — *В.Ч.*).

Понять и оценить подвиг русской литературы XX века — от предсимволистов конца XIX века, Бунина и Гумилева до «тихой лирики», и «деревенской прозы» 60—80-х годов — не так-то просто.

«Мы были людьми. Мы — эпохи...» Такую судьбу предскажет Борис Пастернак многим своим современникам. Не произошло ли действительно резкого укрупнения масштабов личности многих художников? Крикливые манифесты, необоснованные претензии забываются, творческие подвиги во имя Родины остаются в памяти потомков.

Погружение в самобытные миры «людей-эпох», носителей русской гуманистической точки зрения на события, на судьбу человека, требует эмоционального, личностного подхода к их труду. Марина Цветаева ждала именно такого понимания, почти сотворчества: «Я обращаюсь с требованьем веры/И с просьбой о любви...»

Ищите в себе такую любовь... Она вознаградится. Автобиографии крупнейших русских мастеров слова XX века насыщены просьбами о любви, надеждами: «Я хочу быть понят родной страной» (В. Маяковский). И потому при создании обзорно-аналитических глав, литературных портретов, образцов анализа авторы учебника пытаются разглядеть душу творца, а не одни следы воздействия школ, течений, политических событий. Они ищут все ту же «икону-Русь», ее историю, ставшую частью души художников.

Как построен данный учебник?

Выбор имен, произведений, тем для обзорно-аналитических глав обусловлен масштабами дарований писателей, значимостью их для времени, для русской культуры XX века. Содержание учебника соответствует требованиям Государственного образовательного стандарта и темам выпускных экзаменов.

Кроме того, в учебнике представлены произведения, предназначенные для учащихся, желающих знать больше, чем предполагает обязательный минимум содержания образования. Этот материал выделен другим шрифтом или обозначен символом *. В учебник также введен новый раздел, адресованный учащимся российской глубинки, — «У литературной карты России». Множество писателей, вроде Вяч. Шишкова, С. Сергеева-Ценского, Б. Шергина и др., давно имеют на родине музеи, им поставлены памятники в губернских центрах, есть улицы или библиотеки их имени. По русским рекам ходят пароходы с их именами, а киноверсии их романов — скажем, «Угрюм-река» Вяч. Шишкова — известны повсюду. Они, по существу, давно нанесли свою малую родину на литературную карту России.

В данном пособии рассматриваются советская и эмигрантская ветви русской литературы в их единстве на уровне языка, образа; введена тема «Парижская нота русской поэзии» и др.

Мы слишком долго видели закономерное в случайном, преходящем, привыкли к существованию разных взаимоисключающих «потоков». Сейчас возникает другая крайность — преувеличение и обособление роли эмигрантской ветви и «возвращенной» литературы, поспешные попытки при этом сотворить «поминки по советской литературе» (*В. Ерофеев*). И невольно умаляется роль нравственных ис-

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. Москва, ул. Поварская, д. 25а

каний русского художественного Слова, пусть и называвшегося иначе, — советской литературой.

Все великое — во всех потоках — восходило к высокому, патриотическому и гуманистическому единству. «Все мы голодны любовью к человеку», — признавался М. Горький. Эту любовь к России и человеку вы найдете в данном пособии: в обзорах, в литературных портретах, в анализах и интерпретациях произведений.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Что вам близко в русской литературе XX века? Какой период ее развития, какая ее ветвь кажутся вам наиболее значимыми?
2. Почему так много поколений преждевременно теряло своих поэтов? Что имел в виду Б. Пастернак, сказавший о вакансии поэта: «она опасна, если не пуста»?
3. Что позволяет говорить об условности деления русской литературы XX века на эмигрантскую и советскую и т.п.? В чем, кроме единого русского языка и общности классического наследия, видите вы глубокое единство отечественной литературы?
4. Какова роль литературной классики XX века в осознании сложности путей развития современного мира?

НАЧАЛО XX ВЕКА: ОЖИДАНИЯ, ТРЕВОГИ И НАДЕЖДЫ МАСТЕРОВ КУЛЬТУРЫ

...С какими чувствами провожали XIX век и встречали наступавший XX век многие выдающиеся представители русской художественной мысли, современники двух гениев — Льва Толстого и Антона Чехова?

Александру Блоку (1880—1921) в 1899 году еще нет 19 лет, он весь в предчувствии особой романтической судьбы. 31 декабря 1900 года он напишет стихотворение о прощании с XIX веком, о тревожном обязательстве идти тропой Пушкина в новом веке:

И ты, мой юный, мой печальный,
Уходишь прочь!
Привет тебе, привет прощальный
Шлю в эту ночь.
А я все тот же гость усталый
Земли чужой,
Бреду, как путник запоздалый,
За красотой.

Пушкин — вечно впереди, по сравнению с ним все — путники запоздалые. Но Блок, вечный путник и спутник, указал цель пути — «за красотой». И на этом пути земля станет родной...

Для двадцатисемилетнего *Валерия Брюсова*, наблюдавшего великий промышленный подъем России, создание в короткий срок Транссибирской магистрали и видевшего признаки социального взрыва, начало XX века означало одно: «Россия сейчас — интереснейшее место земного шара...»

Замечательный русский художник *Кузьма Петров-Водкин* (1878—1939), создатель символической картины «Купание красного коня» (1912) и серии портретов «крестьянских и пролетарских мадонн» с младенцами (1912—1918), осознает свое прощание с 1899 годом и встречу с 1900 годом крайне поэтично, в духе Апокалипсиса и просветленных надежд:

«Двадцатый век наступил не просто. Ведь из четырех цифр сорвались с места три: одна из девяток (в цифре 1899) перескочила к единице и два нуля (в цифре 1900) многообещающе расчистили дорогу идущему электромагнитному веку с летательными машинами, стальными

рыбами (т.е. подлодками. — *В. Ч.*) и прекрасными, как чертово наваждение, дредноутами (т.е. линейными кораблями. — *В. Ч.*).

Главным признаком новой эры наметилось движение, овладение пространством. Непоседничество, подобно древней переселенческой тяге, охватило вступивших в новый век».

Кстати говоря, символика картины «Купание красного коня» (см. цветную вклейку) Петрова-Водкина крайне сложна: в ней присутствует и память об иконописном Георгии Победоносце, и отголосок блоковской «степной кобылицы» из цикла «На поле Куликовом», и одновременно предчувствие поэтического видения С. Есенина — «весенней гулкой ранью проскакал на розовом коне».

Это многообразие неслиянных и в то же время перекликающихся творческих голосов составляет особое культурное пространство эпохи.

Андрей Белый (1880—1934), создатель романа «Петербург» (1916), высшего достижения символистской[1] прозы, на рубеже веков еще студент физико-математического факультета Московского университета, восторженный поклонник русского философа В. Соловьева и немецкого философа Ф. Ницше, вспомнит в 1921 году ощущение кризисности, непрочности, катастрофизма нового века:

...«Мир — взлетит!» —
Сказал, взрываясь, Фридрих Нитче...

Мир — рвался в опытах Кюри
Атомной, лопнувшею бомбой...

(«Первое свидание»)

Анна Ахматова (1889—1966), трагическая поэтесса XX века, имела свою, весьма убедительную хронологию: для нее истинный рубеж веков — это канун Первой мировой войны, 1913 год. Тогда пришел в Россию и в мир «не календарный — Настоящий Двадцатый Век». В его поступи, сквозь голоса литературной эпохи, она тоже ощутила скрытую угрозу:

И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул.
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.

(«Поэма без героя»)

[1] О символизме см. главу «Серебряный век русской поэзии».

Эти характеристики переломной, переходной, зыбкой эпохи, возникшие в трепетном сознании поэтов, художников, косвенно отражают реальные изменения и в научных взглядах времени после изобретения радио, т.е. беспроволочной связи, исследования феномена радиации, после первых полетов аэропланов (тогда говорили «летательных аппаратов»), после открытий специальной и общей теории относительности. Оказалось, что в науке в целом, не только в физике и математике, самыми плодотворными были те теории, которые вначале выглядели как безумные, радикальные, невероятные. Они несли совершенно новые точки зрения, новые уровни знания.

* Изменилось качественно духовное состояние науки. Многие века, включая и XIX век, считалось, что познающая мысль ученого, пройдя через бури и сомнения поиска, через риск эксперимента, в итоге, как корабль после шторма, входит в гавань, в область законченных и абсолютных знаний, в царство вечных истин. Чувство гавани — т.е. идея неизменных и вечных законов, полной очевидности и предсказуемости — как раз и исчезло в начале XX века. Покоя не стало и здесь. Напротив, беспокойство, натиск новых вопросов определили весь духовный климат тех лет. Ностальгия по неизвестному, по будущему пришла на смену чувству покоя.

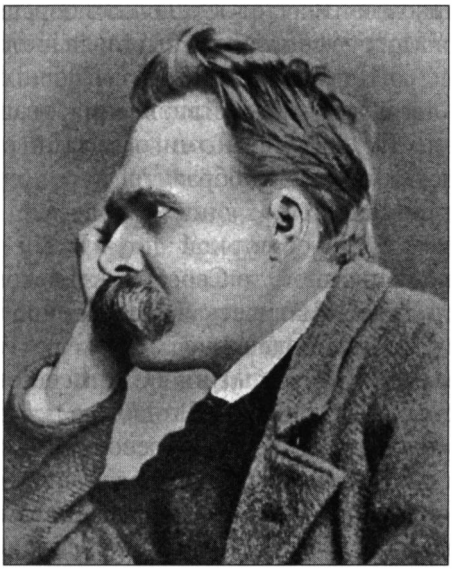
Все это перекликается с ощущениями Блока: «оставь красивые уюты», «покой нам только снится».

Во всей поэзии, прозе, как и в живописи XX века, в театре, происходит смещение акцентов с изобразительности на выразительность, с воссоздания действительности на ее пересоздание и усложненную оценку.

Фридрих Ницше (1844—1900) выпустил в 1884 году своего рода пророческую философскую поэму-трактат «Так говорил Заратустра» (образ вещателя и пророка Заратустры, его лозунги безграничной сверхчеловеческой свободы будут мелькать и в поэзии Маяковского, и в монологах героев босяцкого цикла Горького, и в культе человека-воина Н. Гумилева), которая в начале века была тоже вполне соотносима с открытиями Эйнштейна, опытами по расщеплению атома, темой «исчезновения материи». *«Ницшеанство»* — это проповедь ничем не сдерживаемого активизма воли, циничного пренебрежения вечными духовными ценностями, призыв к преодолению «ветхого» человека, власти среды, стандарта новейшим сверхчеловеком.

Решающим обстоятельством явилось вступление на поприще политической жизни, культуры огромного, неисчислимого класса: народной, «низовой» России. Не замечать его прихода, его «топота чу-

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



Фридрих Ницше. *1882 г.*

гунного» было невозможно. «Проникновение мужика — сначала в лице его авангарда, а потом во все более широких массах — во все области русской общественной, государственной, культурной жизни... есть, быть может, самый значительный и совершенно роковой стихийный процесс, который совершался неудержимо... Шаг за шагом, с неуклонностью стихийно-растительного процесса выдвигалась повсюду крестьянская Россия, надвигалась на дворянскую Россию и заставляла последнюю уступать себе место», — напишет философ С. Франк в 1923 году («Из размышлений о русской революции»).

Этот мужик, часто в мистифицированном виде, как скиф, язычник, новый Стенька Разин, а нередко и старообрядец, член секты хлыстов (у А. Белого в повести «Серебряный голубь»), наконец, как ненавистник города, носитель «избяной» правды у Н. Клюева, будет то грозной частью исторического фона, то активным действующим лицом. Он явится в повестях И. Бунина «Суходол» и «Деревня» и в поэзии С. Есенина. Тема народной, «низовой» России найдет свое воплощение и в живописи рязанского художника Филиппа Малявина (1869—1940), прежде всего в символических картинах «Крестьянки» (1904), «Вихрь» (1906), «Бабы» (1914), «Две девки» (1910-е гг.), с неизменными огненно-красными платками, развевающимися сарафанами (см. цветную вклейку).

Вторжение «низовой» России обусловило обращение к христианству. В 1913 году в Москве состоялась выставка икон, освобожденных от позднейших записей (т.е. наслоений, скрывающих изначальные лики святых), начались попытки установления взаимосвязей иконы и церковного зодчества с глубинными основами русской духовной жизни. Сейчас даже трудно вообразить, что почти весь XIX век не всматривался пристально в «Троицу» Рублева.

В целом же для всей литературной эпохи 1892[1]—1917 годов, называемой то предреволюционной, то Серебряным веком, была характерна весьма мучительная, драматическая раздвоенность.

В чем заключалась эта раздвоенность, даже растерянность, незнание того, «куда несет нас рок событий» (С.А. Есенин)?

С одной стороны, революция 1905 года, а за ней еще более грандиозная, как буря вселенского масштаба, революция 1917 года вселяли великие надежды на стремительное обновление существующего феодально-буржуазного порядка, строя «сытых» и «самодовольных» мещан. Валерий Брюсов в 1905 году будет искренне радоваться страху и краху «довольных», тех, кого напугали «дети пламенного дня» (т.е. восставшие рабочие):

Довольство ваше — радость стада,
Нашедшего клочок травы.
Быть сытым — больше вам не надо,
Есть жвачка — и блаженны вы!

(«Довольным»)

Александр Блок в том же 1905 году назовет своим исконным врагом, заслужившим возмездие, — «сытых», негодующих на «чернь», на «низовую» Россию:

Так — негодует все, что сыто,
Тоскует сытость важных чрев:
Ведь опрокинуто корыто,
Встревожен их прогнивший хлев!

(«Сытые»)

Максим Горький вовсе не выполнял некий социальный заказ, когда торопил начало бури, призывал ее быть грозной, устрашающей: «Буря! Скоро грянет буря... Пусть сильнее грянет буря!» («Песня

[1] В 1892 г. написана программная статья Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы».

о Буревестнике»). Да и слова его Сатина из пьесы «На дне» о величии человека («Человек выше сытости») определенным образом перекликаются с насмешками Брюсова и «корытом сытости» Блока. Горький лишь заострял многие грани общего умонастроения.

С другой стороны, уже на переломе XIX и XX веков, а особенно в промежутке между революциями 1905 и 1917 годов, тема возмездия интеллигенции за праздную и «сытую» жизнь приобретала и откровенно апокалиптический характер. Грядущая революция, которую призывали, благословляли, идеализировали, все чаще пугала своей неуправляемостью, загадочностью, чисто русским (пугачевским и разинским) максимализмом. Типичный представитель модернистских течений в живописи, музыке, поэзии, организатор триумфальных «Русских сезонов» балета в Париже[1] в 1908—1910 годах, Сергей Дягилев говорил на одной из выставок: «Мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой, неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет. ...я подымаю бокал за разрушенные стены прекрасных дворцов, так же как и за новые заветы новой эстетики».

Весьма часто обе тенденции — радостное безоглядное приятие грядущего и боль за неизбежное слепое разрушительство — крайне сложно смешивались, совмещались в творчестве многих мастеров культуры этой эпохи. И смешивались нередко в отдельных произведениях, ставших именно благодаря такому смешению, взаимопроникновению противоречивых мотивов подлинной классикой XX века. Совмещение крайностей — это черты творчества таких летописцев XX века, как В. Маяковский, С. Есенин, а позднее М. Шолохов, А. Платонов, В. Шукшин.

Часто за великими потрясениями и неслыханными переменами мастера культуры начала XX века видели преображение мира, утопический рай, рождение новой личности. Часто они же — и композитор А. Скрябин, и поэт И. Анненский, и, конечно, ранний В. Маяковский — бурно «выплакивали» свои тревоги за будущее человека, за его растущее бессилие перед «веком-волкодавом» (О. Мандельштам).

Задумаемся над серией предреволюционных картин замечательного русского художника Бориса Михайловича Кустодиева (1878—1927). Они изображают чаепития в трактирах, в городских купеческих усадьбах, эпизоды гуляний на Масленицу в провинции, румяных русских женщин, царственно величавых перед самоваром, с неизменной кошечкой у плеча и красивым чайным блюдцем. Что в них: ирония, предчувствие гибели, потери этой Руси, тот смех, с которым человечество расстается со своим

[1] Гастроли русского балета с участием таких мастеров, как Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский, Михаил Фокин.

прошлым? Или это солнечные грезы о бессмертии жизни, о прекрасной царственности таких беспечных величавых героев и героинь?

Идеальная, а не грубо-телесная полнота этих красавиц с ничем не омраченным взглядом, счастливой полуулыбкой, вся сказочно-узорная обстановка этих базаров, усадеб, лавок, трактиров, балаганов совершенно не похожа на «темное царство» купеческой жизни у А.Н. Островского, скажем, в «Грозе». Но остается загадкой: иронизирует ли художник, этот русский Рубенс, над своими простодушными дивными героями-детьми, красивыми куклами, над их беспечностью или глубоко скорбит в предчувствии утрат, гибели этой любимой им Руси? (См. цветную вклейку.)

Все было взаимосвязано в эту переходную эпоху — и живопись, и музыка Рахманинова и Скрябина, и театр, и выставка икон, и «Русские сезоны» балета в Париже... В силу иного, еще более драматичного смешения тревог и любви, боязни утраты духовного величия Руси и ощущения ее уязвимости, беззащитности, столь же сложно воспринимались все картины М.В. Нестерова (1862—1942), певца русского религиозного подвижничества, «святой Руси», «великих постригов» («Видение отроку Варфоломею» (1890), т.е. юному Сергию Радонежскому, «Святая Русь» (1906), «Великий постриг» (1897). Не так просто ответить на вопрос: воспел или отпел Нестеров свою монастырскую Русь? И все же сквозь краски скорби, боли от расстройства духовно-нравственной жизни в ликах нестеровских подвижников, пустынников и отроков, в особенности же нестеровских женщин, ищущих спасения в монастыре, угадывается великая вера в нравственные силы Родины (см. цветную вклейку).

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему образ стремительного движения, резкой смены и обновления в системе ценностей, в состоянии души всегда властвует в сознании художников в конце столетия? Соотнесите свой ответ с определением поэта в одном из стихотворений Б.Л. Пастернака: «Ты — вечности заложник, у времени в плену».
2. Вспомните образные характеристики XX века как века движения, бури, грядущего Апокалипсиса. Чем они были вызваны?
3. Что означало для культуры вторжение «низовой», мужицкой России в сферу истории, политики, языка? Почему этот «массовый пришелец» и вдохновлял, и страшил поэтов Серебряного века?

*4. Что объединяло в начале XX века художников М.В. Нестерова, Б.М. Кустодиева, композиторов С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина и лучших поэтов, прозаиков этого времени? Прав ли был О.Э. Мандельштам, сказавший о своем и всеобщем ощущении XX века: «Мне на плечи кидается век-волкодав»?

СУДЬБА РЕАЛИЗМА: ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО ПРОИЗВЕДЕНИЙ Л.Н. ТОЛСТОГО И А.П. ЧЕХОВА НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ

На рубеже XIX и XX веков существовало мнение, что реализм исчерпал себя, стал совпадать с «бытовизмом», что писателям-реалистам уже просто нечего сказать и они обречены на повторение былых достижений. Что столь необходимые для века революционных потрясений, великих научных открытий емкие, акцентирующие авторскую позицию художественные формы несет с собой лишь ориентированный на условно-символические формы изобразительности модернизм.

> ***Модернизм*** — общее название направлений в искусстве и литературе XX века (символизм, кубизм, авангардизм, сюрреализм, футуризм и т.д.), для которых характерны отрицание традиционных форм и эстетики прошлого, опора на условность стиля, экспериментаторство и противопоставление себя реализму.
> ***Декаданс*** — общее наименование кризисных явлений европейской культуры конца XIX — начала XX века, отмеченных настроениями безнадежности, неприятия жизни. Многие мотивы декаданса стали достоянием ряда художественных течений модернизма.

Мысль об «исчерпанности», смерти реализма в том виде, в каком он существовал на рубеже веков, высказывалась еще Л.Н. Толстым в апреле 1897 года: «Литература была белый лист, а теперь он весь исписан. Надо перевернуть или достать другой». Безусловно, необходимо было перевернуть ту страницу в истории реализма, которая была связана с превращением реализма в натурализм, даже в фотографизм, в чистую описательность.

> ***Натурализм*** — литературное направление, сложившееся в последней трети XIX века в Европе и США. Оно стремилось к точному изображению реальности и человеческого характера, обусловленного физиологической природой и средой. Натурализм — это искаженный, извращенный реализм, предлагающий читателю, зрителю, как заметил Е. Тагер, «муляж вместо статуи, фотографию вместо карти-

ны, стенографическую запись вместо поэтически обработанного текста — иначе говоря, механическое воспроизведение жизни, без обобщения, творческого осмысления».

В России натурализм возник в связи с распространением романов французского писателя Э. Золя, культивировавшего чисто физиологическое рассмотрение человека. Но нельзя постичь сущность человека, исходя только из того принципа, что «человек есть то, что он... ест», что он — «продукт среды».

В результате литература распалась на два несовместимых течения — реализм и модернизм. Многие считали, что все отсталое, вчерашнее, инертное потекло по руслу «уставшего» реализма, а все новое, имеющее будущее, — по руслам модернизма (символизма, акмеизма, футуризма). В итоге такого расслоения реальными преемниками золотого века якобы стали только модернисты, они и сформировали весь *«серебряный век»*, мятежный, богоищущий, бредивший красотой» (*С.К. Маковский*).

Подобное деление русской литературы начала XX века на два явно неравноценных русла, тем более предпочтение одного из них в качестве Серебряного века другому абсолютно неоправданно.

«Полифоническое единство» периода, называемого Серебряным веком, создавалось на почве диалога реализма и модернизма, сосуществования художественных систем, «открытых чужому опыту (граница не на замке), но и не настолько открытых, чтобы было возможно размыть их оппозицию друг другу» (*В.А. Келдыш*).

Понятие «Серебряный век» следует отнести только к поэзии конца XIX — начала XX века. Это образное определение не всей эпохи, а части предреволюционного литературного процесса — преимущественно поэзии, и возникло оно в среде русской поэтической эмиграции.

Сейчас можно заметить, что после сумеречной эпохи конца XIX века в названии Серебряный век было много ностальгической тоски, односторонности, идеализации былых, достаточно узких кружков, течений, группировок.

Но ведь узкие кружки, небольшие группки, замкнутые в салонах, выражали многое, но не исчерпывали всей духовной жизни России. Стоит обратить внимание на тиражи книг даже выдающихся символистов, акмеистов, футуристов: И. Северянин «Злато», 1908, тираж — 100 экз.; А. Блок «Земля в снегу», 1908, тираж — 2000 экз.; К. Бальмонт «Зеленый вертоград», 1909, тираж — 1300 экз.; А. Белый «Урна», 1909, тираж — 1200 экз.; И. Анненский «Кипарисовый ларец», 1910, тираж — 1200 экз.; М. Цветаева «Волшебный фонарь», 1912, тираж — 500 экз.; О. Мандельштам «Камень», 1913, тираж — 300 экз.

Король поэтов И. Северянин в 1910 году выпустил сборник стихов «Колье принцессы» тиражом в 100 экз., «Пролог. Эгофутуризм. Поэза грандиос» в 1911 году — тем же мизерным тиражом, а «Ручьи в лилиях. Поэзы» — опять тиражом в 100 экз. И это при огромном успехе устных выступлений!

Между тем первый том «Очерков и рассказов» М. Горького вышел в 1898 году тиражом в 3500 экз., а сборник стихов И.А. Бунина «Под открытым небом» в том же году — тиражом в 3600 экз. Горьковские сборники неореалистической прозы, сборники поэзии издательства «Знание», где печатались И. Бунин, И. Шмелев, А. Толстой, С. Сергеев-Ценский, только с марта по декабрь 1906 года (т.е. семью сборниками) собрали тираж в 222 тыс. экз. Многотиражным был и альманах «Шиповник», державшийся на прозе А. Ремизова, Б. Зайцева, — до 17 тыс. экз.

Таким образом, русская проза — прежде всего это касается творчества И.А. Бунина, М. Горького, А.И. Куприна, Л.Н. Андреева и др. — добилась многого, продолжая традиции великих реалистов Л.Н. Толстого и А.П. Чехова.

Обложки изданий начала XX в.

Лев Толстой в начале XX века: итоги и перспективы реализма

Отлучение великого бунтаря Л.Н. Толстого от Церкви постановлением Синода[1] от 22—24 февраля 1901 года, его 80-летие в 1908 году, уход из Ясной Поляны и смерть в 1910 году были объектом и темой множества философско-религиозных интерпретаций все первое десятилетие XX века[2]. В особенности — для Д. С. Мережковского, В. В. Розанова, Н. А. Бердяева, Вяч. Иванова, строивших свои религиозно-философские концепции, привлекая сочинения Толстого-моралиста (такие, как «Соединение и перевод четырех евангелий», «В чем моя вера», «Царство Божие внутри вас», «Рабство нашего времени», «Не могу молчать»), в конечном счете — для В.И. Ленина, убедительно доказавшего связь толстовских проповедей о непротивлении злу с поведением русского крестьянства в дни революции 1905 года. Но односторонность многих умствований, часто высокоталантливых, как и паломничеств в Ясную Поляну, состояла в одном: шли не к Толстому-художнику, а... к толстовской сохе и рубашке крестьянина.

Вспомните картину И. Е. Репина, изображающую Толстого на пашне бредущим за белой лошадью и сохой по борозде...

Между тем он был вовлечен в историю, в духовную жизнь России не через одни проповеди непротивления, а через свои гениальные прозаические творения. Может быть, незаметно для самого Толстого, создавшего на рубеже веков роман «Воскресение» (1899), повести «Хаджи-Мурат» (1896—1904), «Смерть Ивана Ильича» (1884—1886), «Крейцерова соната» (1887—1889), «Отец Сергий» (1890—1898), рассказ «После бала» (1903), драму «Живой труп» (1900), с его произведениями свершилось то же, что и с поэзией Пушкина: произошло массовое усвоение толстовского наследия, его проникновение — через начальную школу, букварь, «Родную речь», журналы вроде «Чтеца-декламатора» — в широчайшие слои народа, во все сословия. И когда в 1910-е годы и позднее футуристы призывали сбросить Пушкина с корабля современности или атаковать, «расстрелять генералов-классиков», то в принципе они не понимали, как коротки у них руки! И Пушкин, и Толстой, и Гоголь жили в тысячах цитат, жили в народе, внутри самого русского языка, во всех жанрах. Их слышали через язык!

---

[1] Решение, правда, не было объявлено официально.

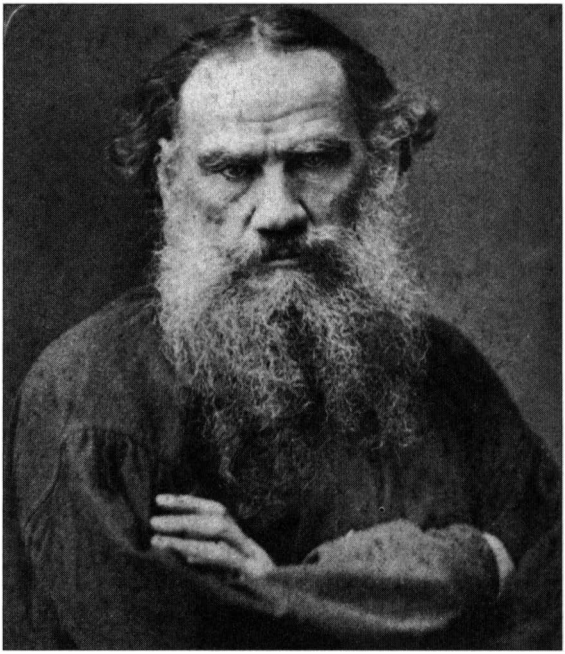
[2] Лев Толстой в эти годы — противник смертной казни, защитник стомиллионного русского крестьянства, создатель многих религиозно-нравственных проповедей. Многие его великие художественные произведения (включая драму «Живой труп») были опубликованы лишь после его смерти.

Лев Толстой на пашне. *Художник И.Е. Репин. 1887 г.*

Лев Толстой к тому же не был итогом, завершением движения реализма. Великий писатель открывал в это время новые горизонты для обогащения реализма. «Хаджи-Мурат» был уроком для всей прозы, уроком того, как небольшая повесть может вместить дух и масштабность эпоса. А пьеса «Живой труп» возникла из реальной истории мнимого самоубийцы и стала уроком «развертывания» скрытой драматургии факта, документа в панорамной драме, формой естественного самовыражения материала.

Поражает изумительное по точности обозначение Толстым своей новой позиции для проникновения в неисследованные глубины сознания в «Посмертных записках старца Федора Кузьмича»: герой этого рассказа, кающийся старец (по легенде — Александр I, не умерший в Таганроге в 1825 году, а взявший посох странника), ведет повествование «на пределе мысли и в начале молитвы». Какое потрясающее сочетание в акте познания, оценке мира знаний, полученных в жизни, в работе мысли и откровений «свыше»! Подобное одушевление знания молитвой присутствует во всей малой, нравоучительной прозе позднего Толстого.

Подобный язык — «на пределе мысли и в начале молитвы» — усвоил и реализм В. Распутина в «Прощании с Матёрой», В. Астафьева в «Царь-рыбе», В. Лихоносова в повести «Люблю тебя светло».



Л.Н. Толстой. *1885 г.*

В романе «Воскресение» с его резким сближением светских салонов и тюрьмы, кабинетов сановников и «дна» Толстой угадал важнейшую потребность литературы: на смену чисто изобразительным, пассивно-описательным задачам пришли задачи оценочные, сложные, требующие динамичного развертывания конфликта. Сила деталей вовсе не в их количестве. В рассказе «Хозяин и работник», где описывается мороз, метель, замерзание людей, мелькает всего одна деталь: отчаянно бьющееся на ветру замерзшее, одеревеневшее белье. Деталь говорит о жуткой метели и грядущем испытании человеческого сострадания. Еще более лаконичен язык Толстого в рассказах-притчах: он отказывается от роскошного накопления подробностей, замедленного описательства во имя активного выражения оценки, суда совести, испытания идеи.

XX век заново оценил и многое разглядел в эпосе Толстого. Например, многозначность самого слова «мир» в «Войне и мире»: это и перерыв в «войне», и образ бытия в согласии «с миром», и нравственный «мир», и мировоззрение, мироздание.

Именно в XX веке в творчестве Толстого, особенно в эпическом его периоде, была до конца разгадана толстовская тема ухода персона-

жа из детства, из стихии наивности, чистоты, целостного восприятия мира, и прежде всего дома. Человек ли покидает детство или оно покидает его? Ведь в жизни каждого человека есть состояние такого ухода, расставания, очерствения после встречи с суровейшим веком... И в такие мгновения мы оглядываемся на ту же Наташу Ростову, представленную, как известно, и в детском, и во взрослом, материнском, состояниях, но ни в чем не меняющуюся, сохранившуюся во всей чистоте, не порвавшую с прошлым. В XX веке эта светлая фигура стала как бы ближе к читателю, ярче, крупнее.

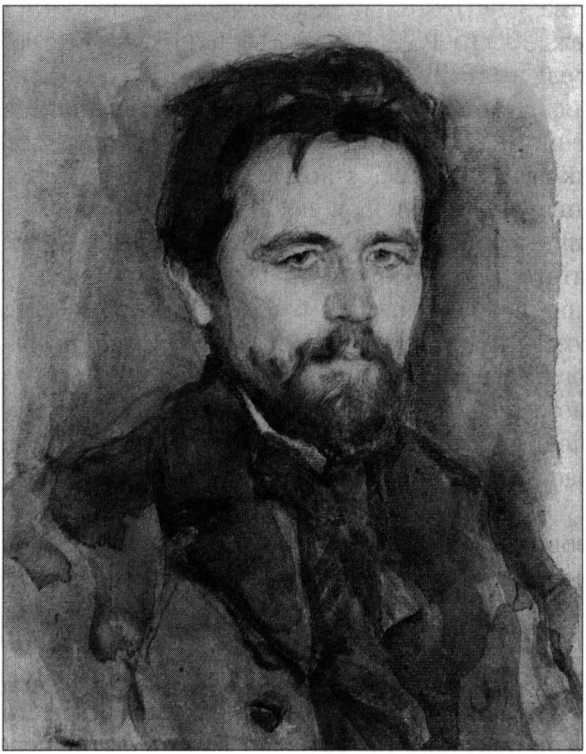
В поздних произведениях, в особенности в так называемой назидательной прозе, Толстой добился предельной емкости, концентрации формы, сложного взаимодействия деталей и целого, изображения и оценки.

Конечно, от него, великого морализатора, многие ждали спасительных советов относительно смысла и целей жизни. Но и в этих советах он часто оставался художником. Когда молодой Иван Бунин в 1890 году написал Толстому исповедальное письмо с вопросом — как реализовать себя в мире, как включиться в поток жизни и не потерять себя, Толстой ответил ему: «Не ждите от жизни ничего лучше того, что у Вас есть теперь, — момента более серьезного и важного, чем тот, который Вы теперь переживаете... Не думайте также о форме жизни иной, более желательной: все безразличны. Лучше та, в которой требуется напряжение духовной силы...» При личной встрече с Буниным он повторит тот же совет видеть бытие через быт и добавит еще одно: «Счастья в жизни нет, есть только зарницы его».

Для современника Бунина реалиста Ивана Шмелева, автора повести «Человек из ресторана», Толстой и Достоевский стали наставниками в своеобразном прорыве к сокровеннейшей сути человека, в искусстве изображения того, как человек выпадает из сферы политизированных страстей, освобождается от них в религиозном просветлении. Кстати говоря, и Бунин впоследствии напишет книгу «Освобождение Толстого», запечатлев в ней и свой путь освобождения от мелкой злободневности, публицистичности мысли.

А.П. Чехов: преодоление романтических иллюзий и «футлярности» человеческой жизни

А.П. Чехов на рубеже веков был не только центральной фигурой литературного процесса. С ним была связана и революция в русском театре — основание Московского Художественно-общедоступного театра (МХТ) К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко. Он был лично



А.П. Чехов. *Художник В.А. Серов. 1902 г.*

знаком, как и Толстой, с начинающим М. Горьким, наблюдал творческие дебюты реалистов и декадентов. В творчестве последних лет — в таких новеллах, как «Студент» (1894), «Человек в футляре» (1898), «Ионыч» (1898), и особенно в пьесе «Вишневый сад» (1904), — Чехов как бы предостерегает: завершить реалистическую традицию невозможно. Реализм способен создать картину мира, одновременно целостную, не расползающуюся на тяжеловесные бытовые подробности, но и фиксирующую множество частностей, нюансов. А они имеют сверхбытовое, почти символическое значение. При этом реализм не ставит под сомнение сюжет, характер, этическую серьезность повествования.

Сейчас совершенно очевидна роль Чехова на рубеже XIX и XX веков как своеобразного ответчика за чуть ли не всю русскую классику XIX века, за ее достижения и за ее же слабости, в частности за романтические иллюзии. Чехов — во многом в XIX веке. В том смысле, что при нем, на его глазах многие классические характеры, начиная с гри-

боедовского Чацкого, лермонтовского Грушницкого, тургеневского Рудина, как бы «завершали» свое существование — в искореженном, измененном состоянии.

Что такое вся судьба Войницкого, дяди Вани в пьесе «Дядя Ваня»? Этот герой вел хозяйство, служил якобы человеку-гению, творцу — а через его расцвет, творчество — всей культуре, прогрессу. Но это романтическое служение оказалось самообманом: профессор Серебряков, его кумир — типичный фразер, посредственность... Жизнь прожита во имя идеала, но носитель идеала подвел, обманул героя!

Что такое барон Тузенбах в пьесе «Три сестры» с его мечтательностью, высокими словами в духе Ленского? В пьесе он все время ссорится с офицером Солеными, своего рода Грушницким или Долоховым конца века. Едва только Тузенбах начинает сентиментально мечтать вслух, словно тургеневский Рудин или Аркадий из «Отцов и детей», как Соленый разражается серией насмешек: «...Цып, цып, цып... Барона кашей не корми, а только дай пофилософствовать». В финале этот Тузенбах-Ленский убит на глупой дуэли с Соленым-Грушницким.

Мечтателя Гаева в «Вишневом саде», повторяющего многие высокопарные слова из классических книг его юности, — по поводу «многоуважаемого шкафа», существование которого «больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра», по поводу «мужика», которого «надо знать!» — то и дело обрывают: «Опять вы, дядя! Вы, дядечка, молчите», «Дядечка, не нужно».

Чаще всего достается от Чехова близкому ему Тургеневу, воспитавшему целое поколение, готовое «идти в народ», как Нежданов в романе «Новь», умирать за болгар в очередной войне с турками, как баронесса Ю.П. Вревская, переступать самозабвенно любой порог, как героиня известного стихотворения в прозе. В «Рассказе неизвестного человека» Чехов скажет о своем трудном положении разрушителя иллюзий, насмешника над измельчавшим идеализмом: «Да, душа моя, Тургенев писал, *а я вот теперь за него кашу расхлебывай*» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Это «расхлебывай» означало: объясняйся с читателем, увлекавшимся идеализмом тургеневских девушек, самопожертвованием некрасовских народных заступников. Между тем Чехов прекрасно понимал то благородство, ту заботу о воспитании человека, которая побуждала и Тургенева, и Толстого, и Достоевского так вдохновенно, горячо писать о «маленьких людях», что они представали прямо-таки... великанами. Простой мужик Платон Каратаев был под стать любому мудрецу, а недоучившийся студент Раскольников становился сродни по крайней мере модному философу Артуру Шопенгауэру.

Плакат первого представления пьесы «Чайка»; «Вишневый сад» — автограф А.П. Чехова; здание МХТ (открытка начала XX в.)

В пьесе «Вишневый сад» чеховская ирония (и тревога, боль) по отношению к людям XIX века, вступающим в век XX под шум бьющихся бильярдных шаров и стук топора по стволам беззащитных вишен, обретает поистине трагический смысл. В ней есть сцена, где звучит насмешка над некрасовским, а заодно и надсоновским заступничеством за народ. В одном из эпизодов, когда купец Лопахин окончательно изнемог со своими предупреждениями о скорой продаже сада, когда почти умолк старый слуга Фирс (а ведь это доживший до конца века пушкинский Савельич!), появляется некий Прохожий. Вначале он просит хозяев усадьбы, вишневого сада, указать ему дорогу к станции (как будто у них самих есть в жизни ясный путь, цель?), а затем не то попрошайничает, не то... издевается над ними:

«— Брат мой, страдающий брат... выдь на Волгу, чей стон... (*Варе.*) Мадемуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать...»

Да это почти Сатин или Актер из пьесы Горького «На дне», еще не опустившиеся до ночлежки!

Если чей-то стон, чья-то боль, горечь и слышны в этой сцене, то, безусловно, это боль и стон самого иронизирующего Чехова. И усеченную строку С. Надсона — «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат», и обрывок из некрасовского стихотворения, где есть этот стон — «Выдь на Волгу, чей стон раздается / Над великою русской рекой», некогда благородные и великие слова, голоса музы мести и печали затаскали, сделали подручным средством попрошаек, маргиналов. Этот безымянный Прохожий, конечно, современник горьковских бродяг, философов поневоле, босяков с цитатами из Ф. Ницше и классических пьес на устах.

К сожалению, М. Горький сложного смысла ироничного страдания Чехова, его стона сквозь видимый смех не понял, хотя именно ему принадлежит жанровое определение чеховских пьес как «лирических комедий». Он счел «Вишневый сад» лишь насмешкой над старым миром и приветствием в адрес тех, кто оборвет эту нелепую жизнь, — с тоской по Парижу, с балом в разоренном доме, с идеалистом Петей Трофимовым в «поношенном сюртуке». Он оценил чеховскую пьесу вполне... по-горьковски: «Озорную штуку Вы выкинули, Антон Павлович. Дали красивую лирику, а потом вдруг звякнули со всего размаха топором по корневищам: к черту старую жизнь! Теперь, я уверен, ваша следующая пьеса будет революционная».

Еще более «озорными» (т.е. неоднозначными, полными тревоги за человека) были рассказы Чехова о «людях в футлярах»: рассказы «Человек в футляре», «Ионыч», «Крыжовник».

Понятие «футлярности» человеческого бытия, биографии как состояния окоченевшего, бескрылого существования и пошлости (т.е. механического повторения норм поведения, слов, формул) в этих произведениях приобрело поистине устрашающий характер.

Что загнало доктора Старцева в рассказе «Ионыч» в его «футляр», когда нормой жизни стало унылое, безрадостное, даже грубо-хамское приобретательство? Он в финале рассказа буквально одержим покупкой домов, лошадей, накоплением денег. Герой, по сути, окоченел, застыл, омертвел, как и учитель Беликов, в этих «футлярных» навыках жизни. Истоки омертвения — и тут изумляет емкость новеллистической формы, чеховское искусство выделения «случайностей» — в «футлярах», встреченных Ионычем в доме Туркиных, лучшем доме во всем городе. Они убили в молодом враче его идеальные представления о жизни.

«Сам Туркин, Иван Петрович... знал много шарад, анекдотов, поговорок, любил шутить и острить», — пишет Чехов об этой «активной», якобы насмешливой пошлости, приводя примеры игры ума: «моя благоверная написала большинский роман»; «покорчило (вместо «покорнейше». — *В. Ч.*) вас благодарю»; «испортились все запирательства» (запоры); «он не имеет никакого римского права сидеть у себя в больнице»...

Жена Ивана Петровича соткала себе кокон, живописный футляр из словес, из беллетристических красот романов, предваряющих чаепитие: «Мороз крепчал... Вера Иосифовна читала о том, как молодая, красивая графиня устраивала у себя в деревне школы, больницы, библиотеки и как она полюбила странствующего художника, — читала о том, чего никогда не бывает в жизни».

Парадоксально, что центральный эпизод, окончательно толкнувший Старцева в его «футляр», связан с кладбищем: там назначила ему свидание Екатерина Ивановна, дочь Туркиных.

И обманутый Старцев, уже почти надломленный, понимает в ночной атмосфере кладбища: в настоящей жизни не больше движения, новизны, чем здесь, в кладбищенской тишине...

Каков же общий вывод из наблюдений над повествовательным языком позднего Чехова? Его незавершенные «открытые» финалы — и в пьесах, и в малособытийных (и даже бессобытийных) новеллах, изображение подводных течений психологической жизни, лаконизм, использование символики и особая роль подтекста — это реализация главного гуманистического принципа художника: «важно не решение, а правильная постановка вопроса». Опыт правильной, т.е. глубокой, провидческой, постановки вопросов, опыт обращения к острым проблемам общественной жизни Чехов и завещал литературе XX века.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какова роль классиков XIX века, прежде всего Л. Толстого и А. Чехова, в поисках новых форм и средств реалистического отображения жизни?
2. В чем суть отличия натурализма с его внешним жизнеподобием от реализма, допускающего условные формы (фантастика, гипербола, гротеск и т.п.)? Какой из названных методов глубже проникает в сущность жизненных явлений?
3. В чем состояла «перспективность» толстовского реализма на рубеже веков? Что можно отнести к главным художественным открытиям Л. Толстого?

4. Какое место в творчестве А. Чехова занимает тема разрушения романтических иллюзий, «футлярного» существования человека? Что порождает духовную немощь чеховских героев, живущих «в долг», обесценивающих собственную жизнь?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Серебряный век русской поэзии.
Ницшеанские мотивы в литературе.
Неохристианское течение в русской культуре.
Модернизм.
Символизм.
Натурализм.
Реализм.
Декаданс.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Русская литература конца XIX — начала XX века (90-е годы). М., 1968.
2. Русская литература конца XIX — начала XX века (1901—1907). М., 1971.
3. Русская литература конца XIX — начала XX века (1908—1917). М., 1972.
4. История русской литературы XX века (Серебряный век) / Под ред. Ж. Нива и др. М., 1995.
5. Русская литература XX века / Под ред. В.А. Келдыша. М., 2001.
6. *Бовин С., Семибратова И.* Судьбы поэтов «серебряного века». М., 1993.
7. *Корецкая И.В.* Над страницами русской поэзии и прозы начала XX века. М., 1995.
8. *Колобаева Л.А.* Концепция личности в русской литературе XIX—XX веков. М., 1990.
9. *Максимов Д.Е.* Русские поэты начала века: Очерки. Л., 1986.
10. *Пайман Аврил.* История русского символизма. М., 1997.
11. *Пинаев С.М.* Над бездонным провалом в вечность. Русская поэзия серебряного века. М., 2001.
12. *Эткинд Е.* Русская поэзия XX века как единый процесс // Вопросы литературы. 1998. № 10.
13. Русская поэзия «серебряного века». 1890—1917: Антология / Под ред. М.Л. Гаспарова, И.В. Корецкой. М., 1993.

ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ **БУНИН**

1870—1953

Важнейшие эпизоды детства и юности. Приобщение к стихии русского языка

Иван Алексеевич Бунин — первый русский лауреат Нобелевской премии (она была присуждена ему в 1933 году с формулировкой «за строгий артистический талант, с которым он воссоздал в литературной прозе типичный русский характер») — родился 22 октября 1870 года в Воронеже. Детские и юношеские годы будущий писатель провел на Орловщине, в небольших хуторах, среди невысоких холмов, живописных балок, называемых здесь суходолами. Он любил тихие среднерусские реки, словно затаившие течение в низких травянистых берегах, с их волнующими названиями — Зуша, Гостомля, Тим, Орлик, Свапа, Снежеть, Дичня...

Из детской комнаты он, потомок известного, но обедневшего дворянского рода, шагнул прямо в степную природу, в стихию чистейшего народного языка. «Ни лицейских садов, ни царскосельских озер и лебедей, ничего мне, потомку «промотавшихся отцов», в удел уже не досталось», — вспоминал позднее Бунин. Денег в семье едва хватало на скромное житье на хуторах вроде Бутырок, Озерок и на оплату мещанской квартиры в Ельце, где жил юный Бунин-гимназист с 1881 года.

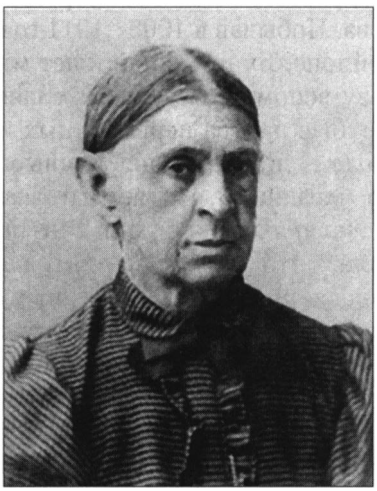
Безусловно, приметы родительской и всеобщей бедности дворян — щели в полах, вечное безденежье отца, беспомощного в делах житейских, в прошлом участника сражений на бастионах Севастополя в 1854 году — угнетали сознание Бунина-гимназиста, молодого поэта. Он очень рано вступил в полосу самонаблюдений, смутных раздумий о цели жизни, о собственном призвании.

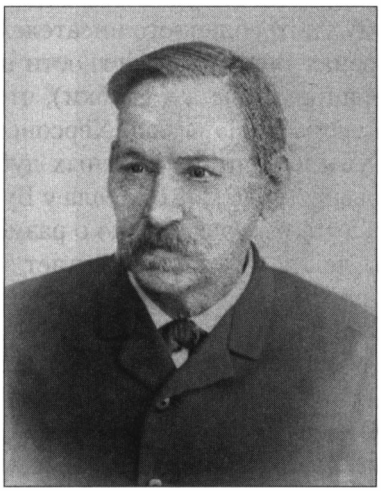
В знаменитом рассказе «Антоновские яблоки» (1900) — о нем речь впереди — писатель буквально с натуры, с характерными метафорами

напишет «портрет» запущенного, печального дворянского поместья: «Стоял он (дом. — *В. Ч.*) во главе двора, у самого сада, — ветви лип обнимали его... Мне его передний фасад представлялся всегда живым: точно *старое лицо глядит из-под огромной шапки впадинами глаз,* — окнами с перламутровыми от дождя и солнца стеклами. *А по бокам этих глаз были крыльца,* — два старых больших крыльца с колоннами» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Гимназии Бунин не закончил. В 17 лет он опубликовал стихотворение «Над могилой С.Я. Надсона» и вскоре был принят на работу в газету «Орловский вестник». В эти годы он то увлекался толстовством, то продолжал учиться по программе гимназии под руководством старшего брата народника Юлия, то просто ездил по Днепру, по Украине (тогда это была Южная Россия). Он признается впоследствии: «Не могу спокойно слышать слов: Чигирин, Черкасы, Хорол, Лубны, Чертомлык, Дикое поле... Были такие казаки, которые назывались «бродники», — от слова бродить. Вот, верно, и я бродник...»

Вскоре Бунин пережил полное разорение родителей: отец стыдливо ожидал помощи от сыновей. Трагически закончилась влюбленность в Веру Пащенко — дочь елецкого врача (прототип Лики в романе «Жизнь Арсеньева»). Случайно в Орле он видел (в 1894 году) траурный поезд с гробом императора Александра III и запомнил необычайно высокую фигуру великого князя Николая Николаевича: в 1929 году во Франции в эмиграции он увидит похороны и этого Романова.





Л.А. Бунина и А.Н. Бунин, мать и отец писателя

В 1897 году вышел первый сборник рассказов Бунина «На край света», а до этого (в 1891 году) он перевел «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло (за этот перевод и за сборник стихов «Листопад» (1901) Бунину была присуждена престижная Пушкинская премия). Сборники «Под открытым небом» (1898), «Стихи и рассказы» (1900) окончательно утвердили за Буниным почетное место среди писателей-реалистов.

Может быть, самый главный дар, который обрел Бунин в юности, тот дар, за который он прощал судьбе все несчастья, все печали (включая и вынужденную эмиграцию в 1920 году после «окаянных дней» смуты), — дар русской речи, приобщение к Слову в его «неразжиженном» и незамутненном виде.

Каждый писатель — это оригинальная языковая личность со своей лексикой и особым синтаксисом. Бунин — ярчайший пример тому. Он не сочинял искусственных неологизмов, не был он и собирателем диалектных слов, архаизмов. Но он мог с предельной естественностью произнести в 1919 году: «Скажи поклоны князю и княгине», отбросив расхожее «поклонись», «передай привет», по существу соединив слово и жест (поклон). Он мог при описании дождя создать новый эпитет «обломные ливни», «окладные дожди». А ведь это звучит гораздо сильнее, богаче по эмоциональной содержательности, нежели бесцветное «сильные», «затяжные» дожди. Ведь небо в грозу действительно как бы ломается, крошится после зигзага молний.

К бунинской лексике практически не нужно специальных пояснений, справок. Каждый легко дополнит, разовьет смысл, внутреннюю форму употребленного писателем слова. Побывав в 1908—1911 годах в странах Востока, в частности на Цейлоне, Бунин так опишет многое, например лодки (дубки), что сразу вспомнишь древних славян, ходивших на Царьград, Херсонес: «Грубые паруса первобытных пирог, унылых сигарообразных дубков» (т.е. лодки, выдолбленные из дубовых стволов). Колокола у Бунина «младшие», а не просто «меньшие» (это говорит только о размере). Летняя жара в бунинский полдень действительно обжигает, опаляет: это «средидневный вар» (т.е. почти кипящий, обваривающий среди дня зной). Святых на иконах, писанных во весь рост, Бунин называет «стоячие образа», а хутор, поселение для него — «селитьба». О рассвете Бунин нередко говорит «ободняется», т.е. является день...

О мелких жемчужинах бунинского языка — «безлетно» (вечно), «присельник» (пришлец), «не надобе» (так говорили дворовые, заменив оборот «не нужно»), «орлий» (орлиный), «зазимок» (первый снег), «корец» (т.е. ковш из коры), «изволок» (пригорок с длинным подъемом, где

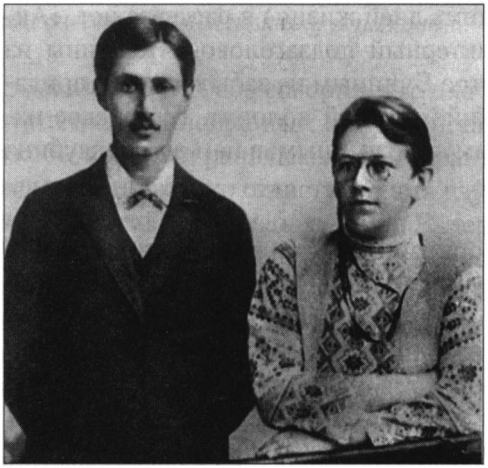
повозку надо «волочить», напоминание о «волоке Ламском», т.е. Волоколамске или Вышнем Волочке) — можно говорить бесконечно.

Все в мире в итоге замолкает, — скажет он в 1915 году, — молчат гробницы, мумии, барельефы, памятники, но...

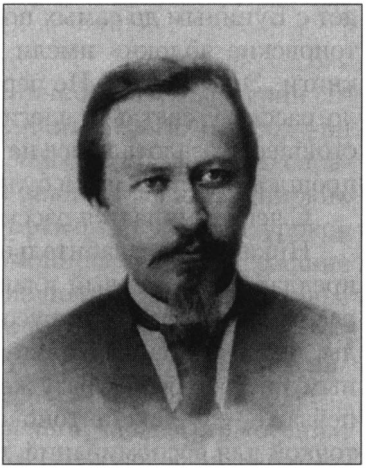
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь Письмена.
И нет у нас иного достоянья!
Умейте же беречь,
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный — речь.

«Антоновские яблоки» (1900) — лирическая новелла воспоминаний

Этот рассказ, типичный для всего раннего периода творчества Бунина, поэта и прозаика, был написан после двух драматичных событий в судьбе писателя. В 1894 году от Бунина, начинающего поэта, автора первых глав лирической летописи о захудалых дворянских поместьях, бежала, оставив коротенькую записку, Вера Пащенко: писателя спасли от самоубийства братья, увезя из Орла на отцовский хутор Огневку. В 1898 году в Одессе Бунин познакомился с дочерью издателя газеты «Южное обозрение» Анной Цакни. Пораженный внешностью девятнадцатилетней красавицы, он сразу же сделал ей предложе-



И.А. Бунин и В.В. Пащенко. *1892 г.*



Ю.А. Бунин, брат писателя

А.Н. Цакни и сын И.А. Бунина Николай

ние («Цакни была моим языческим увлечением», — позднее признается он). Но это мгновенное ослепление любви с первого взгляда быстро прошло, и к 1900 году, уже после рождения сына Николая (этот мальчик, единственный ребенок Бунина, проживет всего четыре года), писатель вынужден был оставить и жену, и ту пустоватую богемную среду, к которой она была привязана. Он вновь вернулся к родным в Огневку. Здесь и написаны были поэма «Листопад» и рассказ «Антоновские яблоки».

Прямой связи с личными утратами, с любовными разочарованиями, с тоской писателя по оставленному ребенку (его фотография будет с Буниным до самых последних дней жизни) в рассказе нет. «Антоновские яблоки» имели характерный подзаголовок «Картины из книги „Эпитафии“». Но пережитое Буниным не забылось: оно придало рассказу светлый, элегический, осенний колорит. Бунинское настоящее оказалось вовсе не таким однозначным: в нем есть и глубина прошлого, и прорывы в будущее.

С чего начинается рассказ?

Никаких предварительных описаний места и времени Бунин не предлагает: на первый план сразу же выдвигается подлинный герой рассказа — прекрасная русская осень с ее смешением тепла и прохлады, красок уходящего лета и увядания, с особым, радостно-тревожным, настроением. Сразу же сообщается и о той детали в этом осеннем пейзаже — запахе антоновских яблок, — которая станет отправной точкой для воспоминаний, для развития сюжета. Обратите внимание, что эта первая фраза рассказа начинается с многоточия, что означает одно: она как бы и не первая, а что-то продолжающая...

«...*Вспоминается мне* ранняя погожая осень. Август был с теплыми дождями, как будто нарочно выпадавшими до сева, — с дождиками в самую пору, в средине месяца, около праздника св. Лаврентия. А «осень и зима хороши живут, коли на Лаврентия вода тиха и дождик»... Потом бабьим летом паутины много село на поля. Это тоже добрый знак: «Много тенетника на бабье лето — осень ядреная»... *Помню* раннее, свежее, тихое утро... *Помню* большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад, *помню* кленовые аллеи, тонкий аромат опавшей листвы и — запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Дальше говорится не только о запахе яблок, но и о «душистом дыме вишневых сучьев», сжигаемых в костре, и о воде в осенних прудах, о смешанном запахе «озябшего за ночь, обнаженного сада».

Почему не видится прямо сейчас, а «вспоминается»? Не нарочито ли такое обрамление предельно наглядного, физически ощутимого предметного ряда?

Форма воспоминаний нужна Бунину для раскрытия единства двух сторон: того, что видит глаз, и того, что живет в сердце автора. Мотив продолжения, обозначенный многоточием, в свете этого понятен: «Антоновские яблоки» продолжают серию новелл об увядании, угасании дворянских гнезд, начатую рассказами «Танька» (1892), «На край света» (1895), «В деревне» (1897), «Кукушка» (1898). Рассказ углубляет также многие мотивы лирики Бунина этих лет.

В чем состояла главная особенность лирики Бунина как начала, объединяющего его новеллистику и поэзию?

Валерий Брюсов говорил, что она «внеличностна», что Бунин созерцатель, поглощенный природой как великим целым. Природу он якобы полюбил раньше... людей и раньше, чем самого себя. Это справедливо, но только отчасти: Бунин глубоко знал и «радость одиноких дум», счастье самонаблюдений. Валерий Брюсов не оценил уроков Чехова, усвоенных Буниным: передавать эмоциональное содержание внеэмоциональным образом, без прямых излияний души. «Соловья не должно быть заметно, а лес должен быть такой, чтобы все понимали, что в нем поет соловей», — говорил друг Чехова художник Левитан о подлинном лиризме в жизни.

Вся красота бунинской лирики, посвященной чаще всего «осени», переходной поре «листопада», — именно в скрытых душевных бурях, в драматичных ощущениях неумолимо бегущего времени, в прелести настоящего:

Седое небо надо мной
И лес раскрытый, обнаженный.
Внизу, вдоль просеки лесной,
Чернеет грязь в листве лимонной,

Вверху идет холодный шум,
Внизу — молчанье увяданья...
Вся молодость моя — скитанья
Да радость одиноких дум!
(«Седое небо надо мной...»)

Жесткой, черной листвой шелестит и трепещет кустарник,
Точно в снежную даль убегает в испуге.
В белом поле стога, косогор и забытый овчарник
Тонут в белом дыму разгулявшейся вьюги.
(«Жесткой, черной листвой...»)

Это краткое отступление позволяет сравнить редкую *живописность,* предметность лирики Бунина и элегическую напевность его прозы. В том числе и «Антоновских яблок». Где Бунин больше лирик и где живописец — в прозе или стихах? Спор на эту тему плодотворен: он позволяет понять, как сложна и всеобъемлюща эта «радость одиноких дум», как переполнен любой бунинский пейзаж глаголами действия, как чужд он статичности натурализма.

Опираясь на предшествующий опыт изучения лирической прозы (стихотворения в прозе И.С. Тургенева, авторские лирические отступления в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя), выделите ее важнейшие признаки.

Любое мгновение из жизни природы, запечатленное в стихотворениях, в рассказах Бунина, с одной стороны, предельно ощутимо, привязано к месту, конкретно: желтая (лимонная) листва рядом с черной сырой землей (грязью), снежная вьюга, которая предстает как «белый дым», затопляющий стога, косогор (они даже тонут). Самое неподвижное, имеющее корни — тот же кустарник — «убегает» в снежную даль. С другой стороны, предельно очевидно и состояние души, переживающей осень, зиму.

В одном раннем стихотворении Бунин сумел уловить даже особое дрожание, апрельское парение, струение воздуха над сучьями деревьев, еще не цветущих, не выгнавших листочков:

Как в апреле по ночам в аллее,
И все тоньше верхних сучьев дым,
И все легче, ближе и виднее
Побледневший небосклон за ним.

К кому приближается этот «побледневший» небосвод? Конечно, к автору, наделенному сверхчувствительной проницательностью, способному уловить и эту бледность небосвода, и тонкий дым вокруг сучьев. Можно сказать, что Бунин предвосхитил здесь строки С. Есенина — «все пройдет, как с белых яблонь дым» — и его же «вечерний несказанный свет», что струится над материнской избушкой.

Что же происходит в «Антоновских яблоках» сразу после того, как отзвучал пейзаж, после того, как «вспомнилась» пора листопада, уборка яблок, запах антоновки?

Взгляд автора свободно перемещается в пространстве между мужицкой избой, дворянской усадьбой (это чаще всего дома со старчески запавшими глазами-окнами), костром в саду и эпизодами охоты мелкопоместных дворян с гончими. Где-то мелькнет «молодая старостиха, беременная, с широким сонным лицом и важная, как холмогорская корова». Или сторож сада Николай даст барчуку пострелять из одностволки, «тяжелой, как лом». Соберутся охотники у Арсения Семеновича...

Эти фигуры воссозданы бегло, и внимания им уделено не больше, чем описанию библиотеки в иной усадьбе, где лежат «журналы с именами Жуковского, Батюшкова, лицеиста Пушкина...». Все это как бы другой собирательный герой рассказа — усадьба с ее атмосферой непрактичности, вольности, поисками острых ощущений.

Как объединить единым сюжетом этих двух героев — великолепную русскую осень и «остывающую» усадьбу с ее бессмертной атмосферой далекой эпохи?

Вскоре выясняется, что первое упоминание о запахе антоновских яблок и форма воспоминаний, ретроспективного рассказа о настоящем, как раз и имели огромный объединяющий смысл. Тема волнующего запаха антоновских яблок перестает быть частностью, подробностью усадебного детства. Этот мыслеобраз становится выражением любви Бунина — не к одной усадьбе — к России, ушедшей, нынешней, вечной. До конца дней он с горечью будет наблюдать, как XX век все свои дарования бросит... на покорение природы, на коверканье мироздания и человека.

Бунин все же не вспоминает, а пишет почти с натуры, все в родном Подстепье у него перед глазами. Но он настойчиво вводит неизменное «вспоминается», «помню», когда говорит о вечном запахе яблок.

Из дореволюционной усадебной жизни. *Фотография А.П. Боткиной*

Подобный прием — вспоминая, как бы отдаляя ту или иную жизненную сцену, предельно приближать ее к читателю, — служит двоякой цели: с одной стороны, выделяется нечто самое живописное, а с другой — все изображенное консервируется, «упаковывается» в копилку воспоминаний. Мгновенные фотографии желтеют, тускнеют, а вот «Русь-икона» живет вечно.

Бунинский *ностальгический реализм* (без внешней патетики) полон жизни во всех ее проявлениях. Бунина мучает пестрота жизни — из нее возникает и пестрота души народа: «Народ сам сказал про себя — «из нас, как из древа, — и дубина, и икона — в зависимости от того, кто это древо обрабатывает: Сергий Радонежский или Емелька Пугачев».

Запах яблок возник на первой странице рассказа... А затем запах этот исчезает вместе с продажей усадеб, садов. Но с его исчезновением кончается и повествование. Теряет смысл и путешествие повествователя по дворянским библиотекам. Усадьбы еще стоят с «впадинами глаз», но ушла музыка, исчез волшебный запах: «Запах антоновских яблок исчезает из помещичьих усадеб. Эти дни были так недавно, а меж тем мне кажется, что с тех пор прошло чуть не целое столетие...»

Итак, одна из подробностей усадебной жизни — запах яблок — стала заменителем сквозного сюжета, точкой отсчета в смене эпох.

Загадочность светлой печали «Антоновских яблок» и других рассказов об увядании усадеб, о сиротствующих библиотеках была поня-

И.А. Бунин. *1889 г.*

та не сразу. Одни критики отмечали приверженность Бунина к «старобарской складке поэтических наклонностей». Горький оценил рассказ не как «поэму запустения», а как поэму надежды, возрождения: «Это — хорошо. Тут Иван Бунин, как молодой бог, спел. Красиво, сочно, задушевно. Нет, хорошо, когда природа создает человека дворянином, хорошо...» Бунина-новеллиста вспоминали в связи с модным в начале века *импрессионизмом* — школой живописцев, возникшей во Франции, с ее культом колорита, игрой цветовых пятен, утратой предметности в игре света и воздуха.

Но ведь Бунин вовсе не утрачивал ради колорита, ради настроения строгости рисунка, предметности мира. Его символика предельно реалистична. Достаточно прочитать в «Антоновских яблоках» страницу, посвященную ночной грозе перед сценой охоты в 3-й главке рассказа. Она и символична — эта гроза над всем усадебным, изнеженным миром, — но и вполне конкретна:

«Ветер по целым дням *рвал и трепал* деревья, дожди поливали их с утра до ночи. Иногда к вечеру между хмурыми низкими тучами про-

бивался на западе трепещущий золотистый свет низкого солнца... Стоишь у окна и думаешь: «Авось, Бог даст, распогодится». Но *ветер не унимался*. Он *волновал* сад, *рвал непрерывно бегущую из трубы людской струю дыма* и снова нагонял зловещие космы пепельных облаков...

Из такой *трепки* сад выходил почти совсем обнаженным, засыпанным мокрыми листьями и каким-то притихшим, смирившимся» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Л.Н. Толстой не случайно отмечал бунинские «дождики». Прочитав поэтические строки Бунина об осени:

Грибы сошли, но крепко пахнет
В оврагах сыростью грибной, —

Толстой сказал: «Очень хорошо, очень верно!»

И в этом описании ночной грозы есть высшая степень сгущения, концентрации «деяний» грозы: чего стоит одна только струя дыма из трубы, которую дождь и ветер ломают, чуть ли не загоняют назад в трубу! Литературоведы называют подобные концентрированные описания «суггестивными», наделенными особой внушающей силой: в коротком фрагменте трижды встречаются однокоренные слова «трепал», «трепка», «трепещущий» и несколько близких им по смыслу глаголов действия — «рвал», «не унимался», «волновал»... Общее впечатление непокоя, борения, натиска неких стихий усиливает и финал: сад вышел из «трепки», как человек, «каким-то притихшим, смирившимся»...

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Прочитайте бунинское стихотворение «Вечер» и рассказ «Книга». Сопоставьте эти произведения, опираясь на следующие вопросы и задания.

1. В чем тематически перекликаются оба произведения? Попытайтесь мысленно «включить» один текст в другой. В какую из композиционных частей рассказа могут быть вписаны строки из «Вечера»?
2. Как в рассказе и стихотворении соотнесены «книжное» и «естественное» видение окружающего мира? Какие выводы делает художник из данного соотношения?
3. Какова идейно-смысловая функция картин «живой жизни» в «Книге» и «Вечере»? Как соотносятся в них прозаические и поэтические детали?

4. Как в обоих произведениях представлена традиционная для поэта антитеза — земля и небо?
5. В чем важность мотива птичьего пения для понимания авторской философской концепции в рассказе и стихотворении? Как реагирует на это пение лирический герой каждого из произведений?
6. Сопоставьте две формулы счастья, прозвучавшие в бунинских произведениях: «Он счастлив. Чем? Только тем, что живет на свете, то есть совершает нечто самое непостижимое в мире»; «Я вижу, слышу, счастлив. Все во мне». Противоречат ли они друг другу?
7. Дополните своими наблюдениями тезис о лиризме бунинской прозы и выделите важнейшие слагаемые творческой манеры писателя.

Раздумья о судьбах России. Повесть «Деревня» (1910)

Революция 1905 года, вызвавшая стремительный рост гражданской активности самых различных социальных слоев России, забастовки, зарево горящих помещичьих усадеб, пугавшее одних как признак новой пугачевщины и вдохновлявшее других, наконец, борьба в Думе, Столыпинская реформа — все это не могло не отразиться в творчестве Бунина.

В 1910 году он создаст повесть «Деревня», в 1911 году — близкую ей повесть «Суходол». Подобное внимание именно к деревенской России, уже не только усадебной, исторически объяснимо: Бунин верил, что если «валится», падает деревня, то «валится» вся Русь, а не какая-то ее часть. М. Горький, прочитав «Деревню», так именно и понял печаль Бунина: «Помимо первостепенной художественной ценности своей, «Деревня» Бунина была толчком, который заставил разбитое и расшатанное русское общество серьезно задуматься уже не о мужике, не о народе, а над строгим вопросом — быть или не быть России? Мы еще не думали о России, — как о целом, — это произведение указало нам необходимость мыслить именно обо всей стране, мыслить исторически...»

В центре внимания повествователя в «Деревне» — беднейшая деревня Дурновка со всем идиотизмом ее однообразного, застойного, но опасного бытия и два резонера, два брата Красовы: мелкий торгаш Тихон Ильич и Кузьма — анархист, скиталец, самоучка-сочинитель в одном лице. Где-то на периферии повествования остались события

русско-японской войны, забастовки, демонстрации, захваты помещичьих имений в 1905 году. Происходят мужицкие сходки, на которых обсуждается вопрос о земле, есть разбои на дорогах, ночные страхи... На сознание обитателей Дурновки, и прежде всего Тихона Ильича, Кузьмы, наваливается столько впечатлений, что «человеческой восприимчивости не хватало».

Как всегда, у Бунина эти впечатления не связаны прямо с бунтами, с разгромом помещичьих имений, демонстрациями в городах. Что все это, если несостоятельна вся жизнь обитателей Дурновки?! Например, жизнь Тихона Ильича, без конца что-то припоминающего, раздумывающего. Внезапные созерцания и догадки самоучки Кузьмы стали застывшими, бессильными и бездейственными. На всех героях — печать какой-то преждевременной немощи, усталости мысли, даже вырождения. Что за деревня, что за страна?! Пьянство — сущее гниение народа — не встречает отпора. Воровство — настоящая «вшивость государства» — повсеместно...

К этому времени Бунина уже называли нередко «королем изобразительности» (*З.Н. Гиппиус*). Он резко критиковал символизм, отвергал его язык, изобилие метафор («голуботусклая осень», «солнцевеющий хор», «черная вода пенноморозная», «орхидейные сны»), уводящих за пределы мира видимого и ощутимого, как стилевую игру. Но одновременно он тоже, как символисты, двигался «от реального к реальнейшему». Происходило своеобразное истончение художественной ткани его прозы. Правда, он не превращал реальный предмет в знак, в аллегорию. Он шел от вещи к словам, но сами эти слова становились все многозначнее.

«Господин из Сан-Франциско» (1915): неприятие Буниным «цивилизации одиночества»

Задолго до эмиграции, в годы поездок в Италию, на Цейлон, в Египет и Палестину, Бунин стал испытывать острейшую тревогу от власти мещанских стандартов, жестких норм «счастья», «успеха», утверждавшихся и в России, и во всем мире новыми хозяевами жизни. Он видел, что жизнь превращается в механическое функционирование.

Горьковской определенности, даже публицистичности в обозначении волчьих законов буржуазного бытия — «или всех грызи или лежи в грязи» («Фома Гордеев») — лирик Бунин, конечно, не знал. Не искал он и таких хлестких определений всеобщего отчуждения, равнодушия человека к человеку, которые выдвигал в последние предреволюционные годы А. М. Ремизов (1877—1957) в повести «Крестовые сестры» (1910): «Человек человеку бревно».

Иллюстрация к рассказу «Господин из Сан-Франциско».
Художник О.Д. Коровин. 1980 г.

Однако Бунин отчетливо осознавал, что все — и уже сколотившие капитал, и еще рвущиеся к деньгам — пленники золотой клетки, нового футляра, рабы одиночества. Господство идеи хищнического преуспевания превращают народ в безликую толпу, в сыпучий песок без истории, без чувства родины.

Кто же такой безымянный герой рассказа «Господин из Сан-Франциско», отправившийся после обретения определенных сумм на счетах в престижное и дорогостоящее путешествие в Европу, к ее священным камням?

Это бесцветный и одинокий человек среди столь же бесцветной и равнодушной толпы, окружающей его. Он настолько обезличен, что сама идея плаванья возникает в нем по законам подражания, равнения на стандарт: с такого рода поездок начинали наслаждение жизнью все люди его круга. Стандартные желания, стандартные ожидания комфорта, услуг, организованных «соблазнов» для неглубоких волнений не исчезли в герое ни разу. Весь пароход — громадный отель, ярмарка тщеславия с набором престижных удовольствий, услуг вроде предоставления «грелок для

согревания желудков». Это конвейер, по которому растекается — и ни шага в сторону! — вся эта толпа в пижамах, в смокингах, во фраках.

Обратите внимание при чтении рассказа на своеобразный хронометраж перемещений, на расписание дня: «до одиннадцати часов полагалось бодро гулять по палубам», «в одиннадцать подкрепляться бутербродами с бульоном» и т.д. Так перемещается товар на конвейере, а денежные потоки — со счета на счет. Стандартные, почти уже не исходящие от личности желания, поиски агрессивных развлечений, говорящие за человека таблички к барам, к бассейнам имеют огромную власть: они делают все предельно управляемым. Всесильная реклама, создающая желания, намерения, формирующая даже круг спутников, выбор знакомых, — это почти диктатор, самодержец для такой толпы. Ощущать себя господином герой может, только следуя нормам такой жизни, нравам своего окружения, т.е. становясь еще более безликим.

Как автор описывает внешность господина из Сан-Франциско? Какие детали описания носят знаковый, «говорящий» характер?

Никто не слышит среди обедов, безрадостного чревоугодия грозного предупреждения о близкой катастрофе для подобной цивилизации одиночества, потребления, для мира, где человек упрощен до уровня обыкновенного стяжателя. Хотя предупреждение громко заявляет о себе во всем: и в грозном гуле океана с его громадными валами за бортом, и в «адской топке» с котлами, где работают потные люди с багровыми отсветами пламени на лицах, и в самом названии города, из которого происходил господин, — Сан-Франциско. Город этот назван в честь христианского святого Франциска Ассизского, проповедовавшего крайнее сосредоточение души на вечных вопросах, аскетизм. Никакого сосредоточения душ теперь нигде нет, весь плавающий отель распылен на человеко-единицы, не помышляющие о заповедях святого. Символично и название корабля — «Атлантида».

Что же порождает глухоту и слепоту обитателей роскошного лайнера?

Сквозь оболочку нарядной, но искусственной, «безжизненной» жизни, сквозь поток удовольствий на корабле проглядывает одно стандартное, единственно понятное господину и его семье ожидание: деньги, деньги, деньги. Герой и его семья читают эту просьбу, скрытое ожидание в глазах официантов, извозчиков, в поклонах элегантных хозяев отелей, в платных улыбках гидов. И даже — в веселье нанятой для танцзала пары искусственных «молодоженов»... И надо сказать, читают не без удовольствия, невысказанного высокомерия.

Смерть героя, оцененная заметавшимся хозяином отеля как «пустяк, маленький обморок с одним господином из Сан-Франциско», последующее стремительное выселение его семьи из роскошных апартаментов — все это в итоге даже не обрело и признака трагедии, вообще какой бы то ни было значимости. Ни единое лицо не осветилось подлинной тревогой, ни единой думы о роковой черте между жизнью и смертью писатель не нашел возможным воспроизвести. Тут как будто некому и незачем страдать. Мир равнодушен к человеку, но и этот господин из толпы опустошен предшествующей жизнью.

Страдал только сам писатель, записав в дневнике свое драматичное переживание: «14—19 августа писал рассказ «Господин из Сан-Франциско»... Плакал, пиша конец. Но вообще душа тупа. И не нравится... Вижу многое хорошо, но нет забвенности, все думы об уходящей жизни».

Плакал Бунин, конечно, не над судьбой богатого американца, не нашедшего ни единой родственной души, а над вселенской загадкой смерти. Что же это такое? Может быть, смерть — это пушкинские вечные своды («мы все сойдем под вечны своды, / И чей-нибудь уж близок час»), стоящие где-то поодаль от человеческой жизни? Или механизм смерти изначально встроен в человеческую жизнь, заведен, как в часах, на определенное число оборотов в ней же?

Ужасна в итоге не сама по себе смерть данного героя, а, по сути дела, вся его предшествующая жизнь, не жизнь, а существование. В рассказе говорится о том, что герой, нажив богатство, чековую книжку, этой поездкой в пятьдесят восемь лет «только что приступал к жизни». Но выяснилось, что весь предшествующий опыт, сам тип поведения в том же Сан-Франциско, а проще говоря, в обезбоженном муравейнике наживы, ни к какой настоящей жизни господина не подготовил. Он ничего не знает, кроме погони за деньгами, он выпал... в никуда. Смысл рассказа не только в разоблачении буржуазного порядка, смысл этот более сложен: «...человек попадает в замкнутый, порочный круг, когда средства подменяют цель — жизнь. Будущее откладывается и может никогда не наступить» (*Л.А. Колобаева*).

Финал рассказа мрачен. О западне для человека, измельчающей его, убивающей задолго до смерти, говорит фантастическая подробность. Неожиданно возникает в рассказе условный Дьявол, что следит со скал Гибралтара за кораблем: «Бесчисленные огненные глаза корабля были за снегом едва видны Дьяволу, следившему со скал Гибралтара, с каменистых ворот двух миров, за уходившим в ночь и вьюгу кораблем. Дьявол был громаден, как утес, но громаден был и корабль, многоярусный, многотрубный, созданный гордыней Нового человека со старым сердцем».

«Легкое дыхание» (1916) — эпитафия ускользающей красоте

«Легкое дыхание» — это драматичный, искусно построенный, блестяще «запутанный» рассказ о недолгой «грешной» жизни и гибели гимназистки Оли Мещерской. Современный религиозный мыслитель М.М. Дунаев назвал его рассказом о любви терзающей и опьяняющей, увидел в нем только «поэтизацию легкости греха». «В знаменитом рассказе «Легкое дыхание» — гибель совсем юной бездумной грешницы Оли Мещерской как будто рассеивает в мире то поэтическое, как легкое дыхание, торжество греха, каким невещественно переполнено пространство рассказа».

В действительности рассказ этот — не о грехе и не о праведности, а о «легком дыхании» в человеке, вдохновении жизни в юной провинциалке. Он повествует о таланте любви, даре красоты, не замечающей себя, не понимающей, как могуч и одновременно как беззащитен этот светлый дар. Всем построением своим «Легкое дыхание» доносит мысль не о грешности Оли Мещерской (и не о праведности ее), убитой в порыве ревности на вокзале влюбленным в нее офицером, а о чем-то более сложном. О том, может быть, о чем позднее скажет другой поэт:

Быть женщиной — великий шаг,
Сводить с ума — геройство.
(Б. Пастернак)

Рассказ организован, композиционно выстроен на первый взгляд крайне хаотично. Он расчленен на причудливые эпизоды, очень произвольно, алогично следующие друг за другом. Что было раньше, что позже, автору как бы не важно. Читатель ощущает, что Бунин преднамеренно уводит действие, характер героини из центра на периферию, обостряет ожидание развязки. Не сразу поймешь, где в рассказе главные события, а где мелкие случайности.

Выстраивая сюжетно-композиционную канву рассказа, Бунин следует кинематографическому принципу ***«монтажной» композиции*** *(сцепление разрозненных деталей, микросюжетов и т.д.). Какого художественного эффекта добивается автор?*

Вся история недолгой жизни провинциальной гимназистки Оли Мещерской начинается с тягостного конца, способного убить всякую мысль о «легком дыхании», о светлой энергии молодости, о пылкости ее ожиданий, о даре безрассудной открытости. Не легкое человеческое дыхание, не талант человеческого обаяния мы видим, не тот огонь, го-

воря на языке А. Фета, «что просиял над целым мирозданьем», а тяжелый крепкий крест на могиле этой девушки и фарфоровый венок:

«На кладбище, над свежей глиняной насыпью стоит новый крест из дуба, крепкий, тяжелый, гладкий.

...Холодный ветер звенит и звенит фарфоровым венком у подножия креста.

В самый крест же вделан довольно большой, выпуклый фарфоровый медальон, а в медальоне — фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами.

Это Оля Мещерская...»

Это, конечно, не Оля, а глухой звон ветра в венке, безразличный ко всему холод земли и неба... Уж не кладбищенский ли это рассказ? Внешне он именно таков: через несколько страниц, спутав последовательность, писатель вновь приведет читателя к этому печальному месту: сюда, к кресту, придет классная дама из гимназии, где училась Оля Мещерская.

Она придет сама, чем-то недосягаемым для себя пораженная в иной, живой еще Оле (как ранее — в своем брате, убитом под Мукденом), и задумается над невыносимой ситуацией: «Этот венок, этот бугор, дубовый крест! Возможно ли, что под ним та, чьи глаза так бессмертно сияют из этого выпуклого фарфорового медальона...»

Страстные вопросы, почти протесты разрушают ореол модернистской кладбищенской повести, возвращающей к «Бедной Лизе» Карамзина. Былое вновь оказывается предельно живым, ощутимым. Как бесценен человек! Как невосполнима утрата! В Оле был в избытке тот душевный материал, которого совсем нет в наставнице: отсюда такое притяжение ее даже к памяти о «легком дыхании» ученицы. Это, в сущности, маленькая новелла о двух душах, учительницы и ученицы, восполняющих друг друга, крайне нужных друг другу. Какая дружба могла бы связать их!

Собственно, раздумья наставницы должны бы следовать сразу после печального пролога... Если бы писатель располагал события, т.е. фабулу, по прямой линии, то это так бы и случилось. Но в новелле житейское, реальное время не совпадает со временем, привнесенным писателем, создателем абсолютно непоследовательной последовательности, хронологии, которая разрывает бытовое сцепление фактов. Рассказ кажется даже конспектом судьбы героини, но весьма запутанным, переполненным беспорядочными сюжетными зигзагами, скачками...

После пролога мы сразу же узнаем живую Олю Мещерскую, с ее бессознательным вдохновением молодости, игрой чувств, особым бесстрашием и... беззащитностью перед варварством, вульгарностью. Она

была гадким утенком при всей своей красоте. Это была красота, которая себя не узнавала:

«Как тщательно причесывались некоторые ее подруги, как чистоплотны были, как следили за своими сдержанными движениями! А она ничего не боялась — ни чернильных пятен на пальцах, ни раскрасневшегося лица, ни растрепанных волос, ни заголившегося при падении на бегу колена... И уже пошли толки, что она ветрена, не может жить без поклонников, что в нее безумно влюблен гимназист Шеншин, что будто бы и она его любит, но так изменчива в обращении с ним, что он покушался на самоубийство...»

Однако все эти микрособытия (особенно любовь учащихся младших классов к Оле) не разрушали какого-то круга обреченности, которым словно заранее очерчена судьба героини. Она жила среди людей, не понимавших ее, не вполне догадывавшихся о ее чудесном «легком дыхании». Тот же гимназист Шеншин (не случайна здесь фетовская аллюзия) еще угадывал что-то чудесное в ней: он скорее сам покончит с собой от роковой любви, нежели покарает Олю за ее изменчивость, непостоянство, капризы. Образом той вселенной, где еще могла жить Оля, «кругом» ее бытия является каток в городском саду. Бунин пишет об этом «круге»: «розовый вечер, музыка и эта во все стороны скользящая на катке толпа, в которой Оля Мещерская казалась самой беззаботной, самой счастливой». Каток говорит о беззаботности, озорстве, безопасности, дозволенности флирта, капризов. Здесь все — скольжение и неопасные падения. Здесь Оля — в родной стихии: она даже забыла о своем грехопадении. Каток в уездном городке — своего рода бал. Здесь нет людей, «не имевших ровно ничего общего с тем кругом, к которому она принадлежала».

Правда, вслед за описанием катка в рассказе возникает сцена в дирекции гимназии, резко диссонирующая со всем: беседа Оли с начальницей, директрисой гимназии (та «спокойно сидела с вязаньем в руках за письменным столом, под царским портретом»). Тут выяснилось, что безгрешное вдохновение молодости, дар любви, не знающей рамок и границ, — все это уже очень далеко завело Олю. Эта девушка — уже «грешница», но не помнящая своего падения. И ее изменчивость в отношениях с гимназистом Шеншиным находит свое объяснение. Оля еще не понимала, как опасно уже ей выходить из «круга» людей, ее понимающих, опасно насмешничать над людьми иного плана, над тем же казачьим офицером с его деспотизмом собственника, «некрасивым и плебейского вида». Этот инородный для нее по своей сути герой, неинтересный и автору, прочитав страничку из ее дневника с рассказом о ее соблазнении, увидел в героине, в ее дневнике одно издевательст-

во над собой, над его, так сказать, устоями, принципами, над праведностью. Он-то и застрелил ее, как грубую, «легкомысленную», аморальную соблазнительницу. «Легкое дыхание» для него похоже только на «легкомыслие», жеманство, может быть, на подлость, коварство.

Героиня играючи переступила что-то важное, не заметив, не оценив безнравственной ошибки, аморальности, собственного греха. И в дальнейшем она, преждевременно превратившаяся из девочки в женщину, вызывающе спорящая с начальницей, завлекающая плебейское существо, офицера, и смеющаяся над ним, то сливается с общим фоном, с кругом, то выпархивает из него, из общепринятых морально-бытовых норм. Ее несет какой-то чудесный «ветер», «легкое дыхание», что-то неуловимое, исчезающее и в то же время как-то странно сохраняющееся в мировом балансе.

В эмиграции, вспоминая «Легкое дыхание», И.А. Бунин так объяснял своей собеседнице — писательнице Г.Н. Кузнецовой (судя по ее дневнику) очарование, влекущую силу героини:

«Говорили о «Легком дыхании». Я сказала, что меня в этом очаровательном рассказе всегда поражало то место, где Оля Мещерская весело, ни к чему, объявляет начальнице гимназии, что она уже женщина. Я старалась представить себе любую девочку-гимназистку, включая и себя, — и не могла представить, чтобы какая-нибудь из них могла сказать это. И. А. стал объяснять, что его всегда влекло изображение женщины, доведенной до предела своей «утробной сущности». «Только мы называем это утробностью, а я там назвал это легким дыханием» (*«Грасский дневник»*).

В финале во время последнего описания кладбища, визита классной дамы к могиле — эта строгая дама для финала как будто и нужна — выясняется, что героиня однажды мечтала сберечь, воспитать в себе некое светлое, возвышающее и защищающее ее начало. Оно поможет преодолеть косность, грубость, искусственность жизненных форм, понятий многих людей о романтической поверхностной красоте:

«...Какая красота должна быть у женщины. Там, понимаешь, столько насказано, что всего не упомнишь: ну, конечно, черные, кипящие смолой глаза, — ей-богу, так написано: кипящие смолой! — черные, как ночь, ресницы... колена цвета раковины... — но главное, знаешь ли что? — Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, — ты послушай, как я вздыхаю, — ведь правда, есть?

Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре».

Эта концовка, где еще живая Оля пробует — как она может — объяснить себя, опровергает и бунинское отождествление плотской,

грешной «утробности», и неземного «легкого дыхания». Может быть, легкое дыхание — это женственность, талант влюбленности, природного кокетства? Не такое ли легкое дыхание присутствовало и в юной Наташе Ростовой?

Оля слишком буквально поняла мысль о «легком дыхании». Она вычитала в старинной книге о совершенстве красоты как раз то, что... было в ней самой. И Бунин улыбается тому, как же права, как прозорлива была эта девочка, стихийно устремляясь к самому бессмертному. Оля сразу пропустила, обесценила все мещанские, декоративные, бьющие на эффект приметы красоты: «черные, кипящие смолой глаза», «нежно играющий румянец», «колена цвета раковины» и т.п. Для многих именно здесь якобы красота осознает себя красотой, опирающейся к тому же на дары извне, на помощь косметики или на природный, наглядный избыток женственности. Она избрала лишь «легкое дыхание».

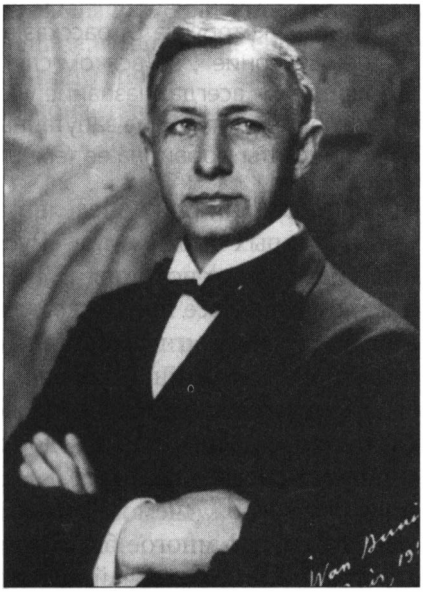
Согласитесь: если бы в центре повествования был только факт убийства из ревности, то весь рассказ свелся бы к описанию уголовного дела, к мелодраме на вокзале. Но убийство оттеснено в сторону, о нем бегло сообщается, как в хронике, — в двух строчках. Вообще все события даны обрывочно, эпизодично. О них говорится вскользь, бегло, «сценарно».

Рассказ в итоге повествует не о драме в некоей гимназии в провинциальном городке, а о жизненной силе, далеко не безгрешной, о «легком дыхании», переполняющем юную душу, рассеянном в мире. Эта сила заставляет героиню, как бабочку, выпархивать из рамок приличий, норм, гибнуть, наткнувшись на существо «плебейского вида», существо с иной душевной организацией.

«Чистый понедельник» (1944) — прощание на пороге монастыря

Уже в эмиграции Бунин создаст серию *новелл* о любви — сборник **«Темные аллеи»** (1943; 1946), русский лирический «Декамерон», — напомнив читателю о тургеневской традиции изображения причуд и странностей любви, часто необъяснимых, роковых: о «Первой любви», о «Песни торжествующей любви», о «Дворянском гнезде». В особенности близко тургеневской традиции изображение любви как своеобразного озарения, «пожара чувств», а также новеллистические ситуации, когда герой или героиня замечают «взгляды так жадно, так робко ловимые». Наиболее четко эти традиции просле-

В.Н. Муромцева-Бунина. *1907 г.*



И.А. Бунин. *1928 г.*

живаются в рассказе «Чистый понедельник» из сборника «Темные аллеи», в повестях «Митина любовь» (1927) и «Дело корнета Елагина» (1925).

Поэт и критик В. Ходасевич еще в начале 30-х годов отметит и близость Бунина к тургеневской романтической традиции изображения женской души, драм любви и одновременно «преодоление» Буниным Тургенева: «Бунин бесконечно суше и терпче, потому что он отжал и выплеснул всю воду тургеневского глубокомыслия и удалил без остатка весь сахар тургеневского лиризма».

«Этот рассказ («Чистый понедельник». — *В. Ч.*) Иван Алексеевич считал лучшим из всего того, что он написал», — вспоминала в 1960 году вдова писателя В.Н. Муромцева-Бунина. Она же сообщила и такую подробность: «Про «Чистый понедельник» он (Бунин. — *В. Ч.*) написал на обрывке бумаги в одну из своих бессонных ночей, цитирую по памяти: «Благодарю Бога, что он дал мне возможность написать „Чистый понедельник"».

Почему писатель, к этому времени создавший и «Жизнь Арсеньева», и «Митину любовь», и «Дело корнета Елагина», и целую книгу рассказов о любви «Темные аллеи», в которую и вошел «Чистый понедельник», выделял именно этот рассказ?

Секрет очарования его объясняет отчасти название той бунинской книги, в которую этот рассказ вошел. «Темные аллеи» — не «тенистые», не «вечерние», во всяком случае не бессолнечные, «прохладные» аллеи: как и всегда, название у Бунина призвано выразить его взгляд на иную «темноту» — на запутанные, порой трагически-опасные, мрачные лабиринты любви, на ее темные, не тихие, не прогулочные «аллеи»...

Рассказ «Чистый понедельник» на фоне других рассказов о любви, среди которых выделяются «Руся», «Генрих», «Темные аллеи», выглядит неожиданно спокойным. Любовь, как солнечный удар, как наваждение, ломающее все привычное, здесь словно рассредоточена, растянута. Она не связана с мгновением и его взрывной силой. И нет смертельного исхода, как в «Митиной любви», как в «Деле корнета Елагина».

Молодая влюбленная пара, достаточно обеспеченная, чтобы в Москве золотоглавой 1910-х годов жить весело, беспечно, каждый вечер мчаться в рестораны «Прага», «Эрмитаж», «Яр», старается не думать, по словам героя, «чем все это должно кончиться». В финале рассказа мы узнаем, что многое было предрешено, давно задумано загадочной героиней. Она не случайно запрещает говорить о совместном будущем. Покинув Москву и любимого, героиня прислала письмо: «В Москву не вернусь, пока пойду на послушание, потом, может быть, решусь на постриг... Пусть Бог даст сил не отвечать мне — бесполезно длить и увеличивать нашу муку...»

В свете этого признания становится очевидным, что все легкомысленное, беспечное, внешне праздное времяпрепровождение было... длящейся мукой, неразрешимым трагическим испытанием. А ведь какие яркие подробности былой московской жизни вбирала, сохраняла память героя... То же цыганское пение в ресторане: «Просила позвать цыган, и они входили нарочно шумно, развязно: впереди хора, с гитарой на голубой ленте через плечо, старый цыган в казакине с галунами, *с сизой мордой утопленника*, с голой, как чугунный шар, головой, за ним цыганка-запевало *с низким лбом под дегтярной челкой*... Она слушала песни *с томной, странной усмешкой*» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Действительно, величайшим счастьем, дарованным Богом, была возможность и готовность так полно, наглядно передавать в слове явный надлом, борение противоположных чувств. Причем чувств не только интимно-личных. Героиня Бунина словно угадывает за пестрым, ярким хороводом цыган в их цветистых нарядах грядущие утраты (отсюда и «сизая морда утопленника»): она едва ли не прячет, скрывая слезы, тоску за томной, странной усмешкой. А в ее роскошно обставленной квартире «зачем-то висел портрет босого Толстого».

По всему тексту рассказа рассеяны следы этого разлада, отголоски мотивов прощания героини со смеющейся, беспечной, еще сказочно богатой Москвой. Внезапно она предлагает герою:

«— Хотите поехать в Новодевичий монастырь?

Я удивился, но поспешил сказать:

— Хочу!

— Что ж все кабаки да кабаки, — прибавила она. — Вот вчера утром я была на Рогожском кладбище...»

Еще более неожиданно для героя звучит ее обмолвка: «Тут есть еще Марфо-Мариинская обитель...»

Понимает ли герой свою собеседницу, спутницу в хождениях по ресторанам, монастырям, театрам, трактирам? Ведь ее реакция на рассказ героя о том, как Юрий Долгорукий приглашал князя Святослава Северского на обед в Москву («и повеле устроить обед силен»), ее интерес к сказанию о деве Февронии и муже ее Петре, — это все знаки, симптомы драматичной внутренней борьбы, мук выбора между доступными атрибутами счастья (ведь перед ней — примерный в будущем муж, красавец, во всем покорный ей) и зовом бесконечности, последними тайнами России, ее религиозной глубиной. Она не верит, что способна уцелеть эта беспечная, яркая Москва. Ее влекут уголки утонувшей, ушедшей в себя, способной многое пережить Руси вечной, нерушимой. Она готова не укрываться в одном из них, а молиться за Русь. В силу этого любимейший человек, ее спутник и ее слуга, — одновременно и близко, и уже страшно далеко от нее.

Если рассматривать «Чистый понедельник», новеллу о разлуке двух чистых и юных душ, в контексте всего эмигрантского творчества Бунина, то и разлука, и атмосфера обреченности, и выбор монастыря как последнего спасения становятся очень понятными. Героиня еще до разрыва отношений с любимым принадлежит не окружающему миру, а Богу.

Подумайте: почему так подробно описывает Бунин ту литературно-театральную среду (а также атмосферу обедов в ресторанах, трактирах), в которой жили герои этой странной любовной истории? В чем состоит смысл главного эпизода увеселительной жизни — «капустника» в Художественном театре?

«На «капустнике» она много курила и все прихлебывала шампанское, пристально глядела на актеров, *с бойкими* выкриками и припевами изображавших нечто *будто бы парижское*, на большого Станиславского с белыми волосами и черными бровями и плотного Москвина в пенсне *на корытообразном лице*, — оба с нарочитой серьезностью и старательно-

И.А. Бунин. *Париж. 1948 г.*

стью, падая назад, выделывали под хохот публики отчаянный канкан. К нам подошел с бокалом в руке, бледный от хмеля, с крупным потом на лбу, на который свисал клок его белорусских волос, Качалов, поднял бокал и, *с деланной мрачной жадностью* глядя на нее, сказал своим низким актерским голосом:

— Царь-девица, Шамаханская царица, твое здоровье!» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Опять, как в сцене с пением цыган, — какой-то надрыв, обреченность, скорбная усмешка. В веселье все ищут не веселья, а забвения...

Между прочим, все участники «капустника» (своего рода псевдоспектакля, поддельного, шуточного и шутовского театрального действа) — герои знаменитой постановки горьковской пьесы «На дне» (И. Москвин — Лука, К. Станиславский — Сатин[1], В. Качалов — Барон). А те книги, что герой привозил на квартиру героине, находившуюся не случайно напротив храма Христа Спасителя, — книги Гофмансталя, Шницлера, Тетмайера, Пшибышевского — тоже из круга чтения символистов 1910-х годов.

Может быть, именно щемящая, душевная боль и усиливает религиозность героини, ее стремление «выпасть» из этого круговорота?

[1] См. фото на с. 83.

Ведь уход в монастырь — это выпадение человека из истории, способ преодолеть временное, суетное в стихии вечности. От «капустника» она и уходит в монастырь.

Бунин словно подводит итог всем ресурсам утонченной и обреченной элитарной среды: подлинный нравственный и духовный голод здесь уже не насытить. Героиня на языке Платона Каратаева объясняет своему другу и спутнику опустошенность, зыбкость, непрочность их московского, веселого житья: «Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь — надулось, а вытащишь — ничего нету». Ждать тревожного мгновения полного разочарования она не могла. Это невыносимо для нее. И потому героиня так внезапно отказывается продолжать обман, тянуть «бредень», скрывающий конечную пустоту. Марфо-Мариинская обитель, в которой герой в последний раз видит, уже как инокиню, свою любимую, — почти символ России.

* * *

Событиям революции 1917 года и Гражданской войны Бунин посвятит книгу публицистики «Окаянные дни» (о ней — в главе «Октябрьская революция и литературный процесс 20-х годов»), а в эмиграции, которая начнется в 1920 году, создаст кроме «Темных аллей» и другой ностальгический роман о молодости — «Жизнь Арсеньева» (1927—1933).

В годы Великой Отечественной войны Бунин пристально следит за событиями на просторах России, веря в ее могущество, переживая за исход сражений. Когда была освобождена от фашистов Франция, Бунин попал в Русский театр в Париже. В антракте произошел любопытный диалог с молодым советским офицером:

«...Подполковник встал и, обращаясь к соседу, сказал: «Кажется, я имею честь сидеть рядом с Иваном Алексеевичем Буниным?» И Бунин, поднявшись с юношеской стремительностью, ответил: «А я имею еще большую честь сидеть рядом с офицером вашей великой армии».

С мыслью о Родине, к сожалению не завершив книгу об А.П. Чехове, Бунин и умер 8 ноября 1953 года в Париже и был похоронен на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа. На могиле его был установлен — по эскизу А.Н. Бенуа — обетный каменный крест. Такие кресты на местах боев русичей с тевтонскими и ливонскими рыцарями Бунин очень любил и воспринимал как молчаливый памятник мужеству воинов Древней Руси.

Могила И.А. Бунина на кладбище
Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

***1.** Прочитайте стихотворения Бунина «Вечер», «Сумерки», «Христос воскрес! Опять с зарею...», «Слово». Выделите стилистические особенности бунинской лирики (соотношение живого языка и книжной речи, переносное значение слов, иносказания, метафоры). Приведите примеры из текстов.

***2.** Что сближает лирику и прозу Бунина с поэтикой символизма, провозглашавшего тезис о том, что «звуки правдивее слов»?

3. Что происходит с традиционным реалистическим сюжетом в «Антоновских яблоках»? Задумайтесь над определением сюжета (от *фр.* sujet) как «цепью событий, т.е. жизнью персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах» (В. Хализев) и попробуйте определить причины явного несоответствия сюжета рассказа этому определению? Какова здесь цепь или совокупность событий? В чем сюжетная занимательность?

4. Докажите, что Бунин вполне овладел умением по-толстовски «замечать и лелеять детали». Приведите конкретные примеры из бунинских произведений. Каковы особенности стилистики Бунина?

***5.** Воспел или «отпел» Иван Бунин в «Антоновских яблоках», в «Деревне», в «Суходоле», в «Косцах», в других новеллах и повестях

Русь, усадебную и крестьянскую? Что свидетельствует о двойственности позиции автора? Что внесли в рассказ «Антоновские яблоки» мотивы воспоминания («вспоминается мне», «помню»)?

6. Как в бунинских рассказах о любви воплотился совет Л. Толстого «не ждите от жизни ничего лучше того, что у вас есть теперь»? Как соотносятся в этих рассказах категории жизни и смерти, красоты и обыденности?
7. Как построен короткий рассказ «Легкое дыхание»? Почему Бунину важно было и начать, и завершить рассказ в одном и том же месте — у надгробного памятника героине? Почему «теснота», сдавленность пространства повествования оказалась столь необходимой для воплощения главной темы рассказа?
8. Каким образом сюжет «Легкого дыхания» с его зигзагообразным, возвратным движением событий, с их «растеканием» вперед и назад помогает выявить сущность легкого дыхания, вечное очарование героини?
9. Прочитайте внимательно описание маршрута увеселительного путешествия, который выбрал герой рассказа «Господин из Сан-Франциско», написанного в 1915 году, т.е. в год «беспримерной катастрофы» — войны, самой страшной фальши, лжи, согласно убеждениям Бунина. Какие другие подробности в рассказе — если оставить в стороне название парохода «Атлантида» — говорят о его глубинной взаимосвязи с историей XX века?
10. Что, по Бунину, является противовесом «закатной» цивилизации в рассказе «Господин из Сан-Франциско»? Какова роль эпизода с абруццкими горцами, возносящими хвалы «непорочной заступнице всех страждущих в этом злом и прекрасном мире»? Как можно истолковать выражение «гордыня Нового человека со старым сердцем»?
11. В чем отличие «Чистого понедельника» И.А. Бунина от «Дворянского гнезда» И.С. Тургенева? Спасает ли человека монастырь от внутреннего разлада с миром или он на свой лад подавляет, нивелирует внутренний мир, свободу личности?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Словесная живопись.
«Ностальгический» реализм.
Символика детали.
Импрессионизм.
«Монтажная» композиция.
Новелла.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ

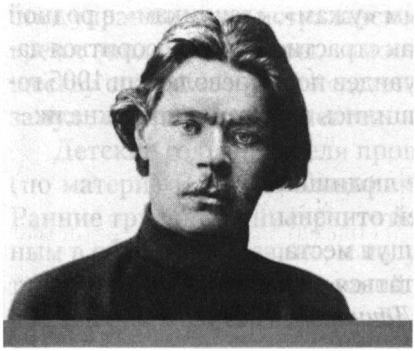
1. «Радость одиноких дум» (мотивы и образы бунинской лирики).
2. «Антоновские яблоки» как лирическая новелла.
3. Вещь и слово в ранней прозе И. Бунина.
4. Жизнь и смерть господина из Сан-Франциско.
5. Загадка Любви и Красоты в рассказе «Легкое дыхание».
6. Нравственно-философская проблематика рассказа «Чистый понедельник».
7. Что сближает прозу и лирику Бунина?

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

1. Традиции русского реализма в творчестве И. Бунина.
2. Тема Руси в прозе И. Бунина («Суходол», «Деревня»).
3. Жанр и проблематика «Окаянных дней» И. Бунина.
4. Основные темы и мотивы бунинского цикла «Темные аллеи».
5. Автобиографические мотивы в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Бабореко А.К.* Бунин: Жизнеописание. М., 2004. («ЖЗЛ»).
2. *Злочевская А.В.* Роль мистико-религиозного подтекста в рассказе И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» // Русская словесность. 2005. № 5.
3. *Каплан И.* В чем смысл рассказа «Легкое дыхание» // Литература. 1995. № 25.
4. *Колобаева Л.А.* Проза И.А. Бунина. М., 2000.
5. *Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1870—1953. М., 1994.
6. *Михайлов О.Н.* Строгий талант. И.А. Бунин. М., 1976.
7. *Смирнова Л.А.* Бунин: Жизнь и творчество. М., 1991.
8. *Танкова Н.* Урок по рассказу И. Бунина «Господин из Сан-Франциско» // Литература в школе. 1996. № 2.



МАКСИМ **ГОРЬКИЙ**

1868—1936

«Горьковский» путь в литературу: биография как труд по сотворению личности

«Вы самоучка? В своих рассказах Вы вполне художник, притом интеллигентный по-настоящему», — писал А.П. Чехов М. Горькому в январе 1899 года. Писал с некоторым недоверием к слухам о скитаниях Горького среди босяков, о его полной неучености.

Безусловно, Горький — больше чем самоучка. Он в подлинном смысле человек из низовой России, пришедший в литературу не через «профессорскую культуру», не через научную кафедру отца. В XX веке «горьковский» путь в литературу — через школу нужды, войн, голода, бед — станет весьма типичным. Не этим ли путем придут к читателям такие великие «самоучки», как Михаил Шолохов, Леонид Леонов, Андрей Платонов, а во второй половине XX века — Виктор Астафьев, Евгений Носов, отчасти Василий Шукшин, Венедикт Ерофеев, Константин Воробьев?

«Горьковский» путь в литературу — это непрерывность и напряженность самосозидания, стремления поставить и разрешить сложнейшие проблемы жизни. «Я в мир пришел, чтобы не соглашаться», — как характерна и знаменательна эта единственная строка, сохранившаяся в памяти Горького из уничтоженной юношеской поэмы «Песня старого дуба».

Французский писатель Ромен Роллан, друг Горького, отметит такую важную особенность таланта, которую вырабатывает «горьковский» путь: ярко выраженное *неравнодушие* ко всему, что свершается в России. Если быть равнодушным, то этот тяжелый путь вообще или не пройдешь, или... он ни к чему. В неравнодушии, страстном сопереживании, сострадании к человеку, жажде переспросить и себя, и других: «С кем вы, мастера культуры?» — источник горьковской мятежности, бунтарства, «чрезмерности» в воспевании человека. В нем же — источ-

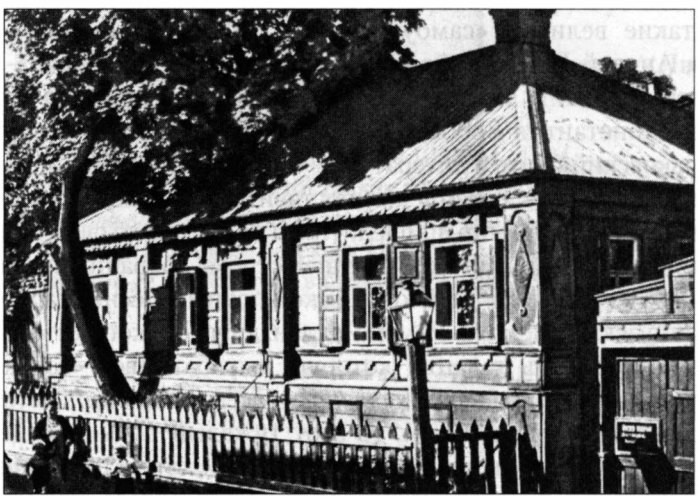
ник бурной неприязни к благоразумным «ужам», «дачникам» в родной стране. Равнодушный человек не мог так страстно, горячо ссориться даже с людьми из своего же окружения, увидев после революции 1905 года, как они испугались событий, устрашились перемен и потускнели:

Маленькие, нудные людишки
Ходят по земле моей отчизны.
Ходят — и уныло ищут места,
Где бы можно спрятаться от жизни.
(«Дачники», 1904)

Может быть, именно его дар неравнодушия, самосозидания породил и нынешнюю волну непризнания Горького, волну насилия над сознанием читателей, над историей, выразившуюся в попытках «убрать» Горького, сбросить его с пьедестала. Бессмысленных и обреченных попытках.

Вехи самосозидания, грани неравнодушия

Алексей Максимович Пешков (с 1892 года, с момента выхода в свет рассказа «Макар Чудра», публикующийся под псевдонимом Максим Горький) родился в 1868 году в Нижнем Новгороде. Отец его, Максим Савватиевич Пешков, «волгарь», матрос, капитан, к тридцати годам



Дом Кашириных. Ныне — музей детства А.М. Горького «Домик Каширина» (Нижний Новгород, Почтовый съезд, д. 21)

стал управляющим астраханской пароходной компанией. Он умер во время эпидемии холеры, самоотверженно ухаживая за сыном, по существу спасая его. Впоследствии мать, во второй раз неудачно выйдя замуж, обвинит сына Алексея... в смерти отца.

Детские годы писателя прошли в Нижнем Новгороде в доме деда (по матери) Василия Каширина, владельца красильного заведения. Ранние трудовые университеты — Алеша Пешков работал и посыльным в обувном магазине, и посудником на волжских пароходах, чертежником, пекарем в булочной Деренкова (в Казани) — еще не были «босяцкой» полосой жизни. Дед учил будущего писателя — с шести лет — церковнославянской грамоте, в девять отдал в Кунавинское училище. Василий Каширин был старшиной красильного цеха, депутатом Нижегородской думы. В 1879 году дед разорился.

С лета 1888 по октябрь 1892 года в поисках работы юноша Пешков исходил весь юг, от Астрахани до Бессарабии, от Крыма до Кавказа. Итогом странствий по России и непрерывного процесса самообразо-

Василий Каширин с сыном — дед и дядя Алексея Пешкова

вания стал рассказ «Макар Чудра», опубликованный в 1892 году в тифлисской газете «Кавказ» под псевдонимом М. Горький. К этому времени в творческом сознании молодого писателя (в те годы не только прозаика, но и поэта) уже сложились два ярких художественных мира. Они причудливо и сложно переходят один в другой.

Один из них — *легендарно-романтический*, доносящий до читателя «вкус свободы», дух новой романтики: этот мир создается в «Макаре Чудре», «Старухе Изергиль» (1895), «Песне о Соколе» (1895) и др.

Другой цикл, который называют по традиции *босяцким*, полный натуралистических подробностей, в котором якобы нет «неба», а есть «низкие своды подвала-пещеры», как в «На дне», — это рассказы и очерки «Челкаш» (1895), «Бывшие люди» (1897), «Два босяка» (1894) и др. Здесь все может быть определено и выражено той песней о жизни-тюрьме, о цепи обстоятельств, которую не порвать, о бессмысленности протеста, которая зазвучит в пьесе «На дне»:

Солнце всходит и заходит,
А в тюрьме моей темно...

В 1898 году выходит двухтомный сборник Горького «Очерки и рассказы», сделавший его знаменитым. Поддержанный либеральной интеллигенцией тех лет — от В.Г. Короленко и Д.С. Мережковского до сочувствующих революции купцов, банкиров, — Горький быстро превращается в лидера оппозиции царизму. Он становится — по терминологии тех лет — «Большим Максимом», вокруг которого объединяются ведущие писатели-неореалисты, т.е. «подмаксимки», или художники из созвездия «Большого Максима». В начале века возникает содружество писателей-реалистов «Среды», журнал «Жизнь», а с сентября 1900 года — издательство «Знание», идейным руководителем которого был Горький.

Небольшое отступление от биографии Горького крайне необходимо: ведь «Среды» и «Знание» с его высокой оплатой писательского труда — это тоже автобиографическое пространство Горького.

Писателей, приходивших в гостеприимный дом *Н.Д. Телешова* (1867—1957) в Москве на Большой Дмитровке, место заседаний «Сред», было много: прежде всего это Иван Бунин (и его брат Юлий); поэт и прозаик Степан Скиталец (1869—1941), автор рассказа «Октава» (1900) и повести «Этапы» (1908); драматург Сергей Найденов (1868—1922), создатель пьесы «Дети Ванюшина» (1901), высоко ценимый И.А. Буниным; Леонид Андреев (1871—1919), создатель замечательных реалистических рассказов «Баргамот и Га-

Постоянные участники «телешовских сред»:
слева направо: Скиталец (С.Г. Петров), Л.Н. Андреев, М. Горький, Н.Д. Телешов, Ф.И. Шаляпин, И.А. Бунин, Е.Н. Чириков.
Москва. 1902 г.

раська», «Петька на даче», «Кусака», а затем целой серии пьес с абстрактно-философским содержанием «Жизнь человека», «Царь Голод», «Океан», «Черные маски» и др.; Александр Серафимович (1863–1949), написавший в 1908 году рассказ «Пески», восхитивший Л.Н. Толстого, а после Октября 1917 года – роман «Железный поток» (1924); Евгений Чириков (1864–1932); Викентий Вересаев (1867–1945), в те годы прославившийся «Записками врача» (1901), а впоследствии книгой «Пушкин в жизни» (1926). Позднее на «Средах» появятся и Иван Шмелев, и будущий создатель пьесы «Любовь Яровая» Константин Тренев, и доктор Сергей Голоушев, он же Сергей Глаголь (именно ему, по злой иронии судьбы, приписывали создание «Тихого Дона»).

Революция 1905 года (в этот год Горький познакомился с В.И. Лениным) сложно отразилась на судьбе писателя. Он создал роман «Мать» (1906), очень «своевременную книгу», по определению Ленина, в которой пролетариат осознал себя художественно. И сейчас, правда, в ней можно выделить «социально-актуальный слой» и революционные сцены — вроде рабочей демонстрации, когда главный герой Павел Власов идет со знаменем во главе колонны. Но есть в романе и совершенно иная тема, не имеющая прямого отношения к работе Павла и его друзей по подполью: тема духовного, нравственного восхождения Ниловны, ее крестного пути, вбирающего апокрифы о хождении Богородицы по мукам, мотивы народно-социальных утопий. Эта линия правдоискательства, чуждая риторике поверхностных листовок из ее же тележки (они замаскированы лапшой!), материнская точка зрения, и сейчас не устарела.

В целом материнская линия, материнская точка зрения (а еще точнее — сердечная боль матери) в романе о классовой борьбе — одно из великих открытий Горького. Без этого открытия не было бы многих достижений даже М. Шолохова в «Тихом Доне», М. Булгакова в «Белой гвардии».

После написания «Матери» Горький попытался (вместе с философом А.А. Богдановым) возвысить идею социализма до новой революционной религии, способной переделать мир. В повести «Исповедь» (1908), активно не принятой В.И. Лениным, Горький предлагает «строить бога», творить его коллективно: в «старого» Бога люди просто верили, нового бога, т.е. социализм, они свободны строить, сотворять, растворяя любую индивидуальность в коллективном божестве, в каком-то абстрактном единстве.

Октябрьскую революцию Горький принял далеко не однозначно. Его испугали эксцессы пугачевщины, разинщины — в виде самосуда, опытов с реквизициями, фактическим разрушением культурных ценностей... О главном произведении Горького 1917—1918 годов — книге публицистики **«Несвоевременные мысли»** — речь пойдет в главе «Октябрьская революция и литературный процесс 20-х годов».

Арест и расстрел поэта Н.С. Гумилева в 1921 году ускорил отъезд Горького за рубеж (вначале в Германию, Чехословакию, а с весны 1924 года — в Италию, в Сорренто). В эти годы он дописывает автобиографическую трилогию — к «Детству» (1913) и «В людях» (1915) добавляются «Мои университеты» (1923), создается повесть «Дело Артамоновых» (1925). В Италии, а затем в России, куда Горький вернулся окончательно в 1933 году, он работает над романом-эпопеей «Жизнь Клима Самгина».

М. Горький. *Художник Ю.П. Анненков. 1920 г.*

В 30-е годы Горький — официально признанный «первый» советский писатель, один из создателей Союза писателей СССР, деятельный помощник и покровитель множества новых талантов, включая Шолохова, Платонова, «Серапионовых братьев» и др. В то же время это труднейшие годы его жизни. С одной стороны, в силу многих причин (и прежде всего застарелой неприязни к деревне, к мужику, якобы ордой «прущему» на город), он не заметил перегибов коллективизации. Р. Роллану в 30-е годы он казался «беркутом, сидящим в золоченой клетке». С другой стороны, он вовремя заметил опасность фашизма и призвал всех мастеров культуры определить свою точку зрения по этому вопросу (в статье «С кем вы, мастера культуры?»). Умер Горький в 1936 году, урна с его прахом была установлена в Кремлевской стене.

«Макар Чудра» (1892), «Старуха Изергиль» (1895) — романтические рассказы-легенды

Чем поражает пролог рассказа «Старуха Изергиль»?

На первый взгляд в нем изображен обычный виноградник на берегу моря, в Бессарабии, где-то под Аккерманом. Но с первых строк читатель буквально погружается в совершенно исключительную по изобилию красок, звучности, таинственности романтическую среду:

«Ветер тек широкой, ровной волной, но иногда он *точно прыгал через что-то невидимое* и, рождая сильный порыв, развевал волосы женщин *в фантастические гривы*, вздымавшиеся вокруг их голов. Это делало женщин странными и сказочными...

Луна взошла. *Ее диск был велик, кроваво-красен,* она казалась вышедшей из недр этой степи» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Подобные прологи, сразу отодвигающие в сторону множество реальных подробностей (скажем, тему тяжести труда на знойном винограднике, рваную или грязную одежду или обувь этих «сказочных» работниц и т.п.), типичны для романтических произведений Горького. И для романтического умонастроения вообще. И.А. Бунин, реалист, был не прав, когда недоумевал, прочитав «Песню о Соколе»: для чего это Уж заполз куда-то в горы? Романтическую ситуацию надо принимать сразу, как таковую, не задаваясь вопросами: отчего Буревестник летает над «ревущим гневно морем», а не над тихой рекой, отчего Данко тоже повел людей в бурю, непременно ночью, не попытавшись днем разведать дорогу?

Так что же такое ***романтизм***?

Вспомните варианты воплощения и заострения *романтического двоемирия*, разрыва между идеалом и действительностью, которые выработала классическая литература. Одним из воплощений романтизма, скорее романтики юности, был портрет Ленского, в котором выделена «всегда взволнованная речь и кудри черные до плеч».

Романтизм предлагал свое понимание героя и действительности, активно подчеркивал разрыв между мирами: один мир, лучший, неземной, истинное духовное царство — в душе героя, другой — эмпирическая действительность — вокруг него. Такая ситуация удобнее всего для освещения борьбы добра и зла, свободы и несвободы, для раскрытия высокого полета мечты и конфликта ее с «низкой» действительностью. Жизнь человека для романтизма — это почти всегда жизнь гения, пророка, художника в душе, в целом исключительной личности: он предпочитает вечное, абсолютное данному, текущему, неосуществимое — чему-то легко достижимому, всем доступному.

Горький говорил о романтизме: «Он — преувеличивает, ну да! Но ведь он преувеличивает добрые начала, свидетельствуя этим, как велика жажда добра в людях...»

Эта жажда добра и романтические преувеличения — в пейзаже, в образах героев — оживают уже в **«Макаре Чудре»,** прежде всего в освещении конфликта свободы и любви, в драматичнейшем, безумном разрешении его.

Герой-рассказчик, старый цыган Макар Чудра, изначально превращен... в романтического сказителя, пророка. Какая памятная метафора выбрана для неполной, приблизительной характеристики этого героя — одновременно и современника, и человека из иных веков: «...был похож на старый дуб, обожженный молнией...» Уцелеть от удара молнии способен не всякий дуб. Какое необычное воображение, вдохновение надо иметь в душе, чтобы верить, подобно Макару Чудре: «Ну, сокол, хочешь, скажу одну быль? А ты ее запомни и, как запомнишь, — век свой будешь свободной птицей».

Почему в своих ранних произведениях Горький часто прибегает к приему ***сюжетного обрамления****, предполагающего наличие рассказчика, связующего внешний, «обрамляющий», и основной сюжет?*

Макар создает многокрасочные, в известной мере экзотические (небывалые) портреты красавца удальца Лойко Зобара и Радды, он демонстрирует высокое искусство вживания в свой мир: Лойко, например, и его конь кажутся ему выкованными из одного куска железа, а его «улыбка — целое солнце».

Почему невозможен компромисс между одинаково чрезмерно свободолюбивыми Лойко и Раддой? Ведь вся человеческая жизнь — это примирение с возможным, с привычным, с будничным... Но ведь доведенные до абсолюта, до предела примиренность, компромиссность вырождаются в приспособленчество, в «мудрость» молчалиных и ужей... Как сохранить свободу, не став рабом любви, не потеряв чего-то драгоценного, «крылатого»?

Первая романтическая, взаимосвязанная любовью и враждой пара героев Горького — за ней последуют Данко и Ларра в «Старухе Изергиль», — лишь затронула целый комплекс сложнейших вопросов о границах свободы и смирения, о крылатости душ и их конфликте (друг с другом), о бескрылом сумеречном существовании многих.

«Наивный» романтизм старого Макара Чудры оказался очень удобен в композиционном плане для изложения, для развертывания главного мотива этого рассказа. Этот мотив — в своего рода упреке, обращен-

ном к современникам, живущим неяркой жизнью, забывшим о красоте свободы. Надо сказать, что объяснение того или иного эпизода одного из ранних романтических фантастически-легендарных рассказов — к этой серии относятся и «Легенда о маленькой фее и молодом чабане» (1895), и «Девушка и Смерть» (1892), и поэма «Человек» (1903) — следует часто искать в другом, в соседнем рассказе. И невысказанный упрек Макара Чудры, обращенный из тьмы веков, из какой-то абстрактной предыстории, звучит резче всего в «Песне о Марко»:

А вы на земле проживете,
Как черви слепые живут:
Ни сказок о вас не расскажут,
Ни песен про вас не споют...

Рассказ **«Старуха Изергиль»** как типично романтическое произведение композиционно организован еще более сложно: по существу, это патетический монолог с нарушениями хронологической последовательности, с отступлениями, пояснениями, с философскими оценками пережитого героиней в афористической форме. Романтическое двоемирие начинается с пейзажа-пролога, где уже мелькает темная тень Ларры («Смотри, вот идет Ларра!») и самой повествовательницы, пришедшей из бесконечно далекого прошлого. Оно столь же древнее, как и ее сказки о Данко и Ларре.

Трудно даже отделить эту героиню, голос которой не звучал, а «хрустел, точно старуха говорила костями», и пейзаж, сопутствующий ее повествованию. Все тучи, плывущие над ней, похожие на горный хребет, гасящие звезды одну за другой, столь же древние, доисторические, как и та гроза, которая встает на пути Данко через лес.

Все собрано, сконцентрировано на единой сценической площадке, слито в монологе Изергиль, расцвечено ее вдохновением, в известном смысле ностальгией.

Ей так хочется возвысить подвиг Данко, упрекнуть нынешнее бескрылое поколение, что возникает «лес», который похож на один из кругов ада: «болото разевало свою жадную гнилую пасть, глотая людей», «из тьмы ветвей смотрело на идущих что-то страшное, темное и холодное», «лес все гудел и гудел, вторя их крикам, и молнии разрывали тьму в клочья».

«Старуха Изергиль» пестрит не вполне естественными в такого рода прозе блестящими афоризмами. Кстати говоря, афористическая стихия в пьесе «На дне» во многом будет опираться на опыт романтических рассказов. Можно провести определенную параллель между

афоризмами из «На дне», скажем, об имени человека, звучащем гордо, о том, что «человек — выше сытости», о карете прошлого, в которой «никуда не уедешь», и афоризмами из романтических рассказов-легенд.

В ранней романтической прозе тон афоризмов отличается предельной уверенностью, подъемом духа, светлой мечтательностью:

«Рожденный ползать — летать не может».

«Безумство храбрых — вот мудрость жизни».

«За все, что человек берет, он платит собой: своим умом и силой, иногда — жизнью».

«В жизни, знаешь ли ты, всегда есть место подвигам. И те, которые не находят их для себя, — те просто лентяи или трусы».

Эта бодрость на фоне более взвешенных и раздумчивых афоризмов, монологов в пьесе «На дне» объяснима тем, что ранняя романтическая проза на целых десять лет ближе к сумеречной эпохе безвременной усталости. Ведь тогда царствовали совсем иные, чуждые Горькому жизнеощущения и их речевые выражения. Он обязан был кричать... громче! Именно поэтому у него «море смеялось»...

Вспомним, о чем писал в 80-е годы XIX века С.Я. Надсон: «Червяк, раздавленный судьбой», — это о человеке. И не только маленьком. «Нет, муза, не зови... Не увлекай мечтами» — это сказано о бессилии поэтического слова. «Как мало прожито — как много пережито» — это о всей жизни, о человеческом пути, обреченном на «пытку и крест».

Впрочем, уже и в рассказе «Старуха Изергиль», написанном три года спустя после «Макара Чудры», заметны перемены в самом романтическом двоемирии. Романтизм Горького — это состояние повышенной чуткости к переменам, к сдвигам, к ломке, в целом — к бурному развитию самой мечты. Фактически Горький путем романтического «вчувствования» обогащал и тот вымышленный уголок в мире, где шел спор о смысле свободы между Лойко и Раддой, между Данко и народом. Он часто предугадывал близкое будущее. Мечта достраивала собственные нравственные миры.

Подумайте: в чем противоположны и в чем схожи Ларра и Данко? Как соотносится с ними образ рассказчицы — старухи Изергиль?

На первый взгляд Ларра, воплощенный индивидуалист, полный гордости и презрения к законам толпы, убивающий девушку, оттолкнувшую его, только противоположен Данко. Данко видит, как жалки люди, как скованы они страхом. Но эти наблюдения не подтолкнули его на путь Ларры, путь высокомерного презрения к людям. Он избрал принципиально иной путь: ценой собственной жиз-

ни, даже слыша угрозы от малодушных и унылых, спасти людей. Он победил в себе... Ларру, победил свой индивидуализм и тем возвысил себя же:

«— Что сделаю я для людей?! — сильнее грома крикнул Данко.

И вдруг разорвал руками себе грудь и вырвал из нее свое сердце и высоко поднял его над головой».

Истинное величие Данко даже не в этом романтическом подвиге, не в горящем, как солнце, сердце, а в своеобразном психологическом решении, правда воссозданном сжато, неявно:

«Данко смотрел на тех, ради которых он понес труд, и видел, что они — как звери. Много людей стояло вокруг него, но не было на лицах их благородства, и нельзя было ему ждать пощады от них. Тогда и в *его сердце вскипело негодование, но от жалости к людям оно погасло.* Он любил людей и думал, что, может быть, без него они погибнут».

Как вы думаете, происходит ли борьба с индивидуализмом и в душе Данко?

Для автора-повествователя оба героя в чем-то сопоставимы: они исключительны, инородны, вне всеобщей несвободы, они изгнанники, неспособные жить в толпе. Данко мог только погибнуть во имя несчастных и, увы, озверевших в миг опасности людей.

Новый романтический идеал, образ героической личности рождался трудно. Где взять людей, рожденных «с солнцем в крови», если вокруг множество «людей в футлярах»? И потому в той же «Старухе Изергиль» часто сближаются романтические герои и романтические «злодеи». К примеру, характеристики Изергиль и Ларры очень близки.

«Он уже стал теперь как тень, — пора! Он живет тысячи лет, солнце высушило его тело, кровь и кости, и ветер распылил их. Вот что может сделать Бог с человеком за гордость!..» *(о Ларре).*

«Ее черные глаза были все-таки тусклы, их не оживило воспоминание. Луна освещала ее сухие, потрескавшиеся губы, заостренный подбородок с седыми волосами на нем и сморщенный нос, загнутый, словно клюв совы... можно было ждать, что сухая эта кожа разорвется вся, развалится кусками и передо мной встанет голый скелет с тусклыми черными глазами» (*об Изергиль).*

Вероятно, эту сложную позицию Горького следует выдвигать на первый план как позицию перехода к реалистическому повествованию. Тем более что целый ряд новейших открытий литературоведов свидетельствует о вполне земных, конкретно-исторических истоках характера и подвига Данко.

Как доказала И. Еремина, сотрудник музея М. Горького в Москве, весь подвиг (и бунт) Данко весьма похож на подвиг друга Горького народника Ромася, изображенного в «Моих университетах». Почему Ромась так спокоен, когда толпа, подстрекаемая богачами, готова растерзать его, своего заступника и освободителя? Почему он с усмешкой слушает угрозы, крики: «Кирпичами их издаля!»? А ведь это похоже на угрозы в адрес Данко: «Ты умрешь! Ты умрешь! — ревели они...» Все дело в том, что Ромась, типичный герой-одиночка, жил согласно народнической формуле: «Все для народа, но не через народ» (*Еремина И.* Романтика Горького в контексте современности).

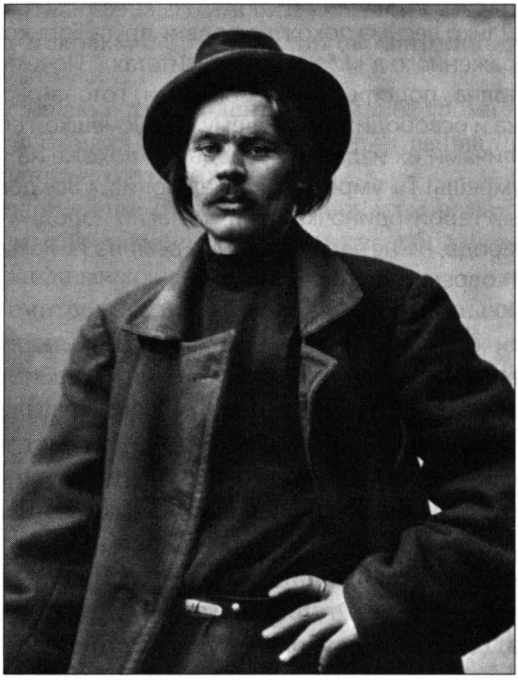
* «Босяцкий» цикл: «Челкаш» (1895), «Мальва» (1897)

Горьковские босяки резко отличаются от «униженных и оскорбленных», представленных ранее русской классикой: и от некрасовских нищих крестьян из поэмы «Кому на Руси жить хорошо», и от тургеневского Калиныча («Хорь и Калиныч»), и от Сони Мармеладовой («Преступление и наказание» Ф. Достоевского). Они наделены агрессивной гордостью, духом своеобразного неуступчивого равенства с Богом, свободой инстинктов.

Всякая милость к падшим, которую ставила себе в заслугу классика («И милость к падшим призывал»), этих агрессивных нищих, активно философствующих героев, пожалуй, оскорбит. Это люди — без Бога в душе, глубоко эгоцентричные, а одежды нищенства — только знаки свободы, даже величия.

Портовый вор **Челкаш** в одноименном рассказе — стихийно-мощная натура, герой, позволяющий себе помнить о красоте моря, о душевной щедрости. «Он, вор, любил море. Его кипучая нервная натура, жадная на впечатления, никогда не пресыщалась созерцанием этой темной широты, бескрайной, свободной и мощной». Простой трущобный пьяница и вор, думающий о жалком куске хлеба и чарке водки, пожалуй, не удостоился бы и внимания Горького.

Челкаш не подавлен даже грозным сочетанием металла, огня и пара, грохота, которое читается в облике современного порта. Своего помощника по ночному рискованному делу (а проще говоря — краже) деревенского парня Гаврилу, цели которого примитивны, Челкаш рассматривает со сложными чувствами зависти и... презрения. Он завидует Гавриле, напомнившему ему о его детстве, о запахе земли, о том порядке жизни, из которого он, Челкаш, выброшен. Но какими мелочными кажутся ему хозяйственные расчеты Гаврилы, жадно хва-



М. Горький. *1901 г.*

тающего проклятые деньги! Челкаш обижен не за себя одного: ему обидно и за море, величия которого не видит Гаврила, за свое великодушие, которого тот не понимает.

В рассказе **«Мальва»** героиня, женский вариант Челкаша, вообще «избила бы весь народ. И потом бы себя... страшной смертью...» за измельчание, склонность к смирению. Впрочем, она, как все горьковские аристократы «дна» — часто самые свирепые индивидуалисты, «сверхчеловеки», — даже не способна отчетливо выразить свои ожидания. Таких жалоб и угроз, приступов тоски, надрыва и невероятно злых, своевольных, запредельных желаний в «маленьком человеке» русская литература до Горького не знала.

Какой же это маленький человек, если даже жить в деревне Мальва не хочет: «Я в деревне-то хочу не хочу, а должна замуж идти. А замужем баба — вечная раба... А здесь я ничья... Как чайка, куда захочу, туда и полечу!»

Подумайте над вопросами: свобода это или разрушение личности? В чем суть жизненной философии героини?

К счастью, отрыва Горького от гуманистических традиций русской классики в «босяцком» цикле и в более позднем цикле очерков и рассказов «По Руси», созданном после революции 1905 года, не произошло.

Уроки Ф.М. Достоевского, Н.А. Некрасова, славившего: «золото, золото сердце народное», Горький не мог отбросить: многие характеры из недр народной, низовой России обладали к тому же известной энергией развития. В таких рассказах, как «Емельян Пиляй», «Каин и Артем», «Дед Архип и Ленька», в повести «Хозяин», позднее в рассказах «Двадцать шесть и одна», «Страсти-мордасти», и особенно в коротком рассказе «Ледоход», народный характер предстает вовсе не как эквивалент босяцкому, маргинальному.

Цикл новелл «По Руси» (1912—1913), имевший подзаголовок «Из впечатлений проходящего» (в особенности это касается характера старосты плотничьей артели Осипа, переходящего с артелью реку во время ледохода), говорит о том, что Горький высоко ценил коллективный разум, волю, дух единства, побеждающий все опасности: «Нравится мне Осип или нет, но готов идти рядом с ним всюду, куда надобно, — хоть бы снова через реку, по льду, ускользающему из-под ног...

Осип говорит, вздыхая:

— А душа человечья — крылата, — во сне она летает...

Крылата? Чудесно!..»

Горький подтверждает правоту Ф.М. Достоевского, сказавшего, что «в русском человеке из простонародья нужно уметь отличать красоту его от наносного варварства», уметь судить «русский народ не по тем мерзостям», которые он часто делает, а «по тем великим и святым вещам, по которым он и в самой мерзости своей постоянно вздыхает».

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Прочитайте небольшой горьковский рассказ «Проводник» из цикла «Записки из дневника» (1925), отразивший дореволюционный период жизни писателя. Постройте свой анализ, ориентируясь на вопросы и задания.

1. Обратитесь к экспозиционной части рассказа. Как взаимодействуют в ней предметно-изобразительный ряд («горячий песок» берега ленивой Оки) и содержание «интеллигентной» беседы героя-повествователя с доктором Полкановым?
2. Какие детали доминируют в облике проводника — «знающего старика» Петра? Что бросается в глаза в его поведении, манере держаться, ответных репликах в диалоге с «господами»?

3. Найдите первое описание леса в рассказе. Как ведет себя Петр, войдя в лес? Почему его спутники ощущают неуместность «самых умных слов» здесь, в лесу?
4. Почему слово «проводник», вынесенное в заглавие рассказа, в повествовании заменено на более пафосное — «путеводитель»? В чем заключается ироничность этого определения?
5. Перечитайте рассказ Петра о последствиях истории с барской обезьяной. Каковы мотивы ложного «путеводительства» Петра?
6. Каково отношение проводника к «ласковым господам»? Случайна ли перекличка сюжетов с обезьяной и ученым из Москвы в его рассказе? В чем смысл финальной реплики героя?
7. Как в «Проводнике» сочетаются черты бытового анекдота и притчи? Проведите параллели между горьковским рассказом и произведениями русской классики, затрагивающими тему «леса» русской жизни, поиска выхода из ее трагических тупиков («Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Лес» А.Н. Островского, сатирические сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина).

* Повесть «Фома Гордеев» (1899): голос правды в мире наживы

Главная особенность повести «Фома Гордеев», как и целого ряда рассказов, предшествующих пьесе «На дне», — это новая мера ценности человека: для Горького важна не степень его готовности к страданию, к терпению, даже не к состраданию, а к преодолению страданий, к неприятию жизни как сплошного страдания, смирения, даже и освященного молитвой. Ему важен в любом герое, как униженном, так и преуспевающем, — протест против застывшего порядка вещей, бескрылого существования. Писателю становятся дороги герои, в которых живет безмерность, безграничность запросов, надежд.

В 1926 году Горький, словно приоткрывая тайну той «репетиции бунта», или, как говорил писатель, «выламывания» иных купцов из своей среды, вспомнит о нижегородском купце Журавлеве, сказавшем ему о себе: «Всю жизнь я суда строил, а пустыря в душе своей не мог застроить». Горький продолжил эту мысль так: «Я мог бы показать Вам еще десятка полтора таких же больших людей, и все — с «пустырем» в душе. Присматривался я к ним очень зорко и — с любовью. Именно — с любовью. Русский «пустырь» — штука куда более страшная, чем это чувствовал Федор Достоевский».

Бунинский господин из Сан-Франциско мог жить по канонам своего круга, не замечая пустоты в душе, вернее, отсутствия души. Он

прикладывал свою жизнь к «делу», к бизнесу, а потом «приложил» ее, столь же бездумно, механически, к конвейеру удовольствий.

В русском купце, жившем вовсе не в «городе Желтого Дьявола» (так назовет Горький свой очерк об Америке, 1906), а в стране с древнейшими религиозно-нравственными традициями, такого упрощения, примитивизации еще не произошло. «Изумительно это отсутствие веры и в то же время — тоска по ней», — писал один из учеников Горького советский писатель К.А. Федин, оценивая главного героя поздней пьесы Горького «Егор Булычов и другие» (1932).

Как складывается духовно-нравственный путь главного героя повести «Фома Гордеев»? Какие характеры в окружающем мире в наибольшей степени влияют на этого стихийного бунтаря из богатой купеческой семьи?

Истоки бунта Фомы против опустошительного стяжательства, «пустыря в душе» — прежде всего в характере отца героя, Игната Гордеева.

Горький — мастер портрета, сжатых характеристик — сразу выделяет в этом накопителе богатства, основоположнике «дела» неустойчивость, зыбкость, полную несовместимость его «волжской», природной широты и узости накопительства.

Кличка Шалый, приросшая к Игнату, — весьма двусмысленна. С одной стороны, этот выходец из низов, из Руси бурлацкой, крестьянской, действительно любит шалить, т.е. играть, забавляться. Он озорник, уверенный, как ребенок, что любая его шалость простительна. С другой стороны, слово «шалить», имеющее и другой, опасный смысл — разбойничать, грабить, набеги творить, — говорит о его навыках разбойника, лихого грабителя. «Ведь ты разбойник, тятя?» — спрашивал Фома отца. Тот действительно вел свое дело как-то по-разбойничьи: то «в безумии жажды денег возвышался до поэзии», то «обнаруживал искреннее равнодушие к своему имуществу», горько сетовал, что «он не хозяин своего дела, а низкий раб его».

В повести то и дело происходит если не пробуждение совести (Игнат то буйно пьянствует, то жертвует множество денег на благотворительные цели), то своеобразное очищение этого героя. Он весело наблюдает, как могучая Волга ломает, прижав к берегу в ледоход, его баржу:

«Ты гляди, как работает Волга-то! Здорово? Она, матушка, всю землю может разворотить, как творог ножом, — гляди!.. Ну чего ж жалеть? Волга дала, Волга и взяла», — говорит он с озорством своему вечному оппоненту, философу наживы Якову Маякину.

Волга «ломает» что-то чуждое ему, угнездившееся в нем, вселяет уверенность, что его не до конца заковали в свои цепи деньги, эта страшная извращающая сила.

Фома рано увидел идеальное начало в отце, мрачном, изломанном, смелом человеке. Он услышал и воспринял его наивную мечту — сохранить свободу даже в рамках порабощающего «дела», среди всеобщего стяжательства, когда сильный давит слабых: «Дело — зверь живой и сильный, править им нужно умеючи, *взнуздывать надо крепко, а то оно тебя одолеет... Старайся стоять выше дела...* так поставь себя, чтоб все оно у тебя под ногами было, на виду» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Кто кого стопчет: дело наживы стопчет человека или человек победит эту стихию денег, всеобщего обмена совести, доброты на изворотливость, неверность, обман («не обманешь — не продашь»)? Фома вначале — зритель в споре отца с Маякиным, а затем в итоге — жертва этого же спора.

С юношеских лет Фома видит, как пытается воздействовать Маякин на отца. Но перевоспитать Игната Маякину не удалось, он так и остался «шалым». Зато на Фому, будущего зятя, способного, по его расчетам, восполнить и утрату сына (ушедшего якобы в революционеры), он возлагает все свои надежды.

Прежде всего, для дела наживы не нужен весь человек с его сердцем, памятью о тысячелетней России, даже о Волге и песнях: нужнее машина и человек, похожий на нее. «Воет, ноет, плачет, просит... пьян напивается... в нем (человеке. — *В. Ч.*) много лишнего для меня — ах, как много! А в машине, как в аршине, — ровно столько содержания, сколько требуется для дела...»

Но как убить душу в русском человеке, превратить его в бесчувственную машину? Путь один: реализовать наставления Маякина: «Тут, брат, подходя к человеку, держи в левой руке мед, а в правой — нож... Хорошо — дальше будет... Когда верх возьмешь, тогда и хорошо... Жизнь, брат Фома, очень просто поставлена: или всех грызи, или лежи в грязи».

В итоге Фома все же не стал прилежным учеником Маякина. Возник разлад, приведший к тому, что в финале повести на пиру у богача Кононова Фома взбунтовался. И не только не подкрепил философских основ Маякина, но и «выломился» из купеческого сословия и — шире! — из той новой действительности, которую эти дельцы творили.

В чем образ Фомы Гордеева перекликается с чеховским Лопахиным из «Вишневого сада» и в каком отношении эти герои могут быть противопоставлены друг другу?

Есть еще два великих героя, которые так или иначе повлияли на выбор Фомы, его психологически сложный путь самоанализа, самонаблюдения. Один из этих героев, умело вплетенных в сюжет судьбы, в череду поездок, скитаний, в полосу страстного правдоискательства

Фомы, — это Волга, второй — песня. Стихийная мощь Волги несопоставима с кружевами словес, обольщений Якова Маякина, с его идеалом всеобщей давильни, грызни. Вид Волги укрепляет в Фоме, еще ребенке, стремление стать кем-то большим, чем просто делец, денежный мешок, упрощенный накопитель:

«Величаво простерлась широкогрудая река; бесшумно, торжественно и неторопливо текут ее воды...

Всюду блеск, простор и свобода, весело зелены луга, ласково ясно голубое небо; в спокойном движении воды чуется сдержанная сила... Кажется, что за ленью *притаилась огромная сила, — сила необоримая, но еще лишенная сознания,* не создавшая себе ясных желаний и целей... Покорное терпение, молчаливое ожидание чего-то более живого слышатся даже в крике кукушки, прилетающем по ветру с берега на реку... *Заунывные песни точно просят о помощи...* Порой в них звучит удаль отчаяния... Река отвечает песням вздохами» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Как многозначен смысл этой символической Волги, ее «молчаливого ожидания», «вздохов», «силы необоримой», но лишенной ясных желаний и целей! Этот величественный и весьма одушевленный пейзаж отражает само историческое время, полное первых, самых трепетных и неясных ожиданий перемен. А бескрайняя водная гладь становится своеобразным зеркалом, отражающим противоречивость всего времени первоначального накопительства, талантливость и широту души вчерашних крепостных бурлаков и одновременно скрытую глубинную порочность того дела, которому они посвящают себя.

В романе «Дело Артамоновых» (1925) один из персонажей скажет после гибели здорового, сильного и энергичного Ильи Артамонова, родоначальника «дела», об утрате жизненной цели, о начале вырождения всего рода: «Кибитка потеряла колесо». Но ведь роман «Дело Артамоновых» писался после революции, когда сама история подсказала завершение летописи купеческого рода, его падение. В повести «Фома Гордеев» этого конца еще не видно, кибитка «дела», даже потеряв «колесо» (Фому после его бунта, «выламывания» из купеческого сословия, объявили сумасшедшим и отстранили от дела), еще продолжала «катиться».

«На дне» (1902) — вечный диалог-спор о нравственном восхождении человека

Драма «На дне» была создана сразу же как эпилог, после серии рассказов о босяках. Истоки будущего Горького-драматурга — в прямых обращениях героев его новелл к предполагаемому зрителю, в глубине их

тревог, завершенности афористичных реплик, монологов. Вслушайтесь только в сценические исповеди двух героев «босяцкого» цикла:

«...Ну, ладно, сапожник, а дальше что? Какое в этом для меня удовольствие?.. Сижу в яме и шью... Потом помру. Вот, говорят, холера... Ну и что же? Жил Григорий Орлов, шил сапоги — и помер от холеры. В чем же тут сила? И зачем это нужно, чтоб я жил, шил и помер, а?» — так философствовал, порой впадая в пьянство, кулаками выбивая ответ на свои вопросы из безответной жены Матрены, сапожник Орлов («Супруги Орловы»).

«Мне всегда хочется чего-то... А чего?.. не знаю. Иной раз бы в лодку — и в море! Далеко-о! И чтобы никогда больше людей не видать. А иной раз так бы каждого человека завертела да и пустила волчком вокруг себя. Смотрела бы на него и смеялась. То жалко всех мне, а пуще всех — себя самое, то избила бы весь народ» — такой клубок боли за народ, презрения к пассивности, покорности, горечи за свое бессилие звучит в сценичной исповеди рыбачки Мальвы («*Мальва*»).

Уточните свое представление о главном элементе драмы — **речи действующих лиц,** ее предельной эмоциональной насыщенности. В драме нет пейзажных пауз, скрыт голос автора, но прямая речь героев является одновременно и *побуждением к действию,* и *самим действием.* Драма вовлекает зрителя в прямой диалог с происходящим на сцене: эта вовлеченность резко усиливается благодаря синтезу слова и действия с актерской игрой (пантомимой), живописью (декорацией) и музыкой.

Обращение Горького к драме на пороге XX века было обусловлено взрывчатостью, драматизмом жизненного материала, тем, что множество таких персонажей, как Фома Гордеев, Челкаш, Мальва, были сбиты жизнью, снесены на обочину, буквально кричали о своей обиде на жизнь. В финале пьесы «На дне» зритель не просто услышит их крик (или стон), а попадет в атмосферу «суда» над старцем Лукой: зачем он всех взбудоражил, «проквасил» надеждами, мечтами, «поманил» («а сам — дорогу не сказал»)?

Таких эпизодов предельно полного выявления противоречий жизни ждали в это время и основатели Московского Художественного театра (МХТ) К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко. Они не случайно избрали эту пьесу (и отстояли ее в споре с цензурой). Новому театру нужен был своеобразный жесткий репертуар, отрицавший традиционную камерную, салонную, прогулочную пьесу с искусственными декорациями, с извечными резонерами, простаками, «злодеями». И самое важное — нужна была пьеса, в которой делался следующий шаг вперед в самом построении действия, совмещении диалогов и монологов.

«На дне». *Сцена из спектакля Московского Художественного театра. 1902 г.*

И Горький сделал этот шаг: в пьесе «На дне» возникло многоголосие — не скопление монологов, диалогов, а непрерывный *полилог*, такое многоголосие, когда говорящие слышат и отвечают друг другу, «зацепляют» окружающих, не вступая в прямой обмен репликами. Они думают и говорят о своем, но тем не менее вторгаются в чужие жалобы, тревоги, невольно дают оценки надеждам соседей по ночлежке. Звучит не голос, не слаженный хор, а хаотичная, неприглаженная жизнь.

Подобное многоголосие уже несли пьесы Чехова, но оно рождалось на основе созвучия настроений, лирических звучаний душ (в «Трех сестрах», «Дяде Ване»). Горький внес в «поэтику настроений» глубокую общественную значимость происходящего, диссонансы, трагизм падения человека на «дно», в пустоту. Вспомните, как Сатин в пьесе «На дне», досказывая свой монолог о человеке («Человек — вот правда!»), вдруг «очерчивает пальцем в воздухе фигуру человека». В воздухе или... в пустоте? Что это за чертеж? Не предупреждение ли об опасности... исчезновения человека?

Система персонажей и параллельных сюжетных линий в пьесе. Анализ сложной драматургической структуры пьесы лучше всего начать с усвоения системы персонажей и параллельных сюжетных линий. Тогда становится ясной философско-этическая проблематика, истоки конфликтов, споров, вызванных явлением в ночлежку Луки и его невольным духовно-нравственным врачеванием болезней ее обитателей.

Пьеса «На дне» по характеру своего построения принадлежит к *драматургии центробежной*, т.е. растекающейся вширь, *компози-*

ции. Ее можно назвать, как и другие пьесы Горького («Дачники», «Егор Булычов и другие»), сценами (сам автор определил жанр своего произведения как «картины»). Но при всей лабиринтности построения и неохваченности всех персонажей единым сюжетом каждый из них предельно выразителен благодаря языку. В пьесе нет афоризмов вообще, нельзя сказать, что это Горький в пьесе вещает: «В карете прошлого никуда не уедешь» и т.п. Афоризмы, или складные речи в рифму, картузника Бубнова («Такое житье, что как поутру встал, так и за вытье», «Люди все живут... как щепки по реке плывут» и т.п.) отличаются от не менее фигурных речей того же Луки («Есть — люди, а есть — иные — и человеки»; «Во что веришь, то и есть»). И тем более отличаются они от громокипящих афоризмов, речей Сатина.

Всмотритесь внимательно в сборный пункт сирот, горемык, маргиналов (людей с обочины жизни), собранных на тесную площадку подвала-пещеры в первом акте. Они собираются еще раз на пустырь — засоренное разным хламом и заросшее бурьяном дворовое место — в третьем акте. Вы сделаете любопытное открытие: *эта площадка, в сущности, разбита на ячейки*, на микропространства, норы. В них раздельно и даже отчужденно живут «бывшие» люди, лишенные дела, прошлого. Каждый живет со своей бедой, близкой к трагедии. Вот комната за тонкой перегородкой, в которой живет вор Васька Пепел, продающий ворованное хозяину ночлежки Костылеву. Он же — бывший любовник его жены Василисы, мечтающий уйти отсюда, из ночлежки, с Наташей, сестрой хозяйки. Треугольник Пепел — Василиса — Наташа имеет в пьесе самостоятельное значение. Но при всем драматизме борьбы в рамках его — Василиса подстрекает Пепла на расправу с мужем, лукаво обещает одарить его деньгами — для многих других обитателей ночлежки исход этой борьбы в треугольнике не столь важен.

Своя драма — несчастно прожитая жизнь, умирание в подвале — связывает Анну и слесаря Клеща. Драмой в драме являются и взаимоотношения торговки Квашни и полицейского Абрама Медведева, и постоянные «передразнивания» друг друга проститутки Насти и Барона. И здесь — своя взаимосвязь, притяжение. Барон, правда, говорит «мерзавке» Насте, высмеивающей его грезы: «Я — не чета тебе! Ты... мразь». Но едва Настя куда-то сбежит, не пожелав его слушать, как он ищет ее («Убежала... куда? Пойду посмотрю... где она?»). В известном смысле скрытую взаимосвязь всех разрозненных человеческих ячеек, единство бедолаг, даже дерущихся, высмеивающих друг друга, можно определить словами Насти, обращенными к Барону: «Ах ты, несчастный! Ведь ты... ты мной живешь, как червь — яблоком!»

Обратитесь к афише пьесы. Как заявлена в ней тема «дна»? Как вписаны в общую проблематику пьесы предыстории героев?

Самые отрешенные персонажи, замкнувшиеся в печали, в злом пессимизме, вроде картузника Бубнова, сами того не желая, вступают в спор, в беседу о сокровенном с другими, поддерживают многоголосие (полилог) пьесы. Задумайтесь об этом открытии Горького в связи с эпизодом из первого акта, когда идет беседа у постели больной Анны. Здесь присутствует и Наташа, надеющаяся связать свою судьбу с Пеплом, здесь же — Клещ и Пепел. Купивший нитки картузник Бубнов рассматривает свой товар.

Наташа. Ты бы, чай, теперь поласковей с ней обращался... ведь уже недолго...

Клещ. Знаю...

Наташа. Знаешь... Мало знать, ты — понимай. Ведь умирать-то страшно...

Пепел. А я вот — не боюсь...

Наташа. Как же!.. Храбрость...

Бубнов (*свистнув*). А нитки-то гнилые...

Мрачное замечание Бубнова о гнилых нитках, как бы разрушающее «не сшитый» еще союз Наташи и Пепла, не связано прямо с беседой Наташи и Клеща об Анне. Но как волнует оно и Пепла, и Наташу! Все это создает очень сложные взаимосвязи в системе персонажей. Сказанное случайно сплетается со звучащим именно теперь, рождается перекличка, происходит наложение одних диалогов на другие. Мы видим, что всех героев связывает воедино — и об этом дважды говорится в пьесе (даже после появления и исчезновения Луки) — неодолимая, мрачная власть реального круговорота событий, происходящих в ночлежке.

Горький отверг первоначальные названия пьесы — «Без солнца», «Ночлежка», «Дно», «На дне жизни». Решающее слово в выборе названия «На дне» принадлежало писателю Л. Н. Андрееву. Но тема бессолнечной жизни в пьесе осталась. Она заявлена в песне, возникающей, рождающейся в душах людей, разуверившихся в мечте, в правде. «Затягивай любимую!» — скажет Бубнов. И звучат слова песни:

Солнце всходит и заходит,
А в тюрьме моей темно.
Дни и ночи часовые
Стерегут мое окно.

Как хотите, стерегите,
Я и так не убегу.
Мне и хочется на волю,
Цепь порвать я не могу.

Для чего введена эта песня? Песня не поется, она сама по себе звучит в душе каждого. Не потому ли она «любимая»? Всех персонажей сковывает одна роковая цепь, которую им не порвать: Актеру не избавиться от пьянства; Барону — от паразитизма; Насте — от темноты, мрака, злобы; Наташе — от интриг Василисы.

Впечатление бессолнечной жизни, всеобщего поражения человечности и добра усиливают в пьесе и возглас Анны, оглядывающей утренний мрачный подвал («Каждый божий день... дайте хоть умереть спокойно!»), и совсем невеселый напев Луки («Середь но-очи... путь-дорогу не-е видать...»).

Все параллельно развивающиеся частные драмы, конфликты сходятся в итоге в этом безысходном стоне: «Цепь порвать я не могу». Темнота здесь густая, нерасходящаяся, изначальная, цепь как будто извечная, прочная. Кажется, ничего не могут изменить даже следующие одна за другой три смерти — Анны, Костылева, Актера.

Взгляните с этой точки зрения на смысловую систему реплик, скажем, Актера: он весь в предчувствии смерти, как беспомощный мотылек у костра. Непрестанные усилия Актера что-то вспомнить из былых ролей всегда печальны: он вспоминает чаще всего то Гамлета («Офелия! О... помяни меня в своих молитвах!»), то несчастного короля Лира, то строчку Пушкина («...наши сети притащили мертвеца»). «Семантическое (смысловое) ядро всех этих литературных реминисценций — уход из жизни, смерть. Сюжетный путь Актера, таким образом, задан уже в самом начале произведения, причем теми художественными средствами, которые определяют его профессию», — заметил исследователь Е. Красовский.

Подобное смысловое ядро имеет и система реплик Барона, Сатина, тем более Луки: они сотканы из случайных, мимолетных реплик, но ткань эта в итоге оказывается очень прочной, за словами, афоризмами обнаруживается ярко очерченный характер.

«Что лучше — истина или сострадание?» Главный *социально-философский* нерв пьесы — это спор о правде и мечте, о том, что лучше, спасительней для человека: жалость или истина? И начинается он с появления старца Луки.

Обратите внимание на такую подробность сценического действия: приход Луки в ночлежку, его неожиданно активная роль в спо-

рах о природе человека, спорах, превративших всех в «философов поневоле», резко изменили всю ситуацию в ночлежке. Еще забегают сюда, под своды подвала, и Василиса, и ее муж, выслеживая Ваську Пепла, еще подталкивает Василиса Пепла на преступление, еще вторгается сюда, в подвал, с улицы сапожник Алешка со стихийным протестом («И чтобы мной, хорошим человеком, командовал товарищ мой... пьяница, — не желаю!»). Но все интриги, сюжетики отходят на второй план. Главный спор, усиливший и разделенность, и единство персонажей ночлежки, свершается вне этих микрособытий, даже вне преступления Василисы, толкнувшей кипящий самовар на Наталью. Лука внес в подвал ноту сострадания, сочувствия, он оправдал право Актера, Насти, Анны на мечты, на молитву. И, сам того не желая, он обозначил реальное, взрывное разделение всех на два стана: «мечтателей» и «скептиков». Одни определились как носители «злой» правды, тоски, безнадежности, как узники, прикованные к этой правде, как к цепи. В других, благодаря Луке, вспыхнули неугасшие надежды. Вообще проблема веры как силы, способной изменить реальность, является в пьесе одной из ключевых. Не случайно на вопрос, есть ли Бог, Лука отвечает: «веришь — есть... Во что веришь, то и есть».

Обратите внимание на то, как «досочинил», возвысил простой совет Луки о поездке в лечебницу для алкоголиков тот же Актер: «Превосходная лечебница... Мрамор... мраморный пол! Свет... чистота, пища... все — даром! И мраморный пол, да!»

Как чутко слушает Луку Пепел, мгновенно изменяя свое представление о Сибири! Вначале он видит в Сибири только синоним каторги, видит бубновый туз[1] на спине да «путь сибирский дальний» в кандалах. А затем?

Л у к а. А хорошая сторона — Сибирь! Золотая сторона! Кто в силе да в разуме, тому там — как огурцу в парнике!

П е п е л. Старик! Зачем ты все врешь?

Л у к а. Ась?

П е п е л. Оглох! Зачем врешь, говорю?

Л у к а. Это в чем же вру-то я?

П е п е л. Во всем... Там у тебя хорошо, здесь хорошо... ведь — врешь! На что?

Пепел отвергает эту ложь о Сибири, высмеивает старика, но и страстно верит, ищет опоры в нем: Сибирь — это и его спасение от интриг Василисы, от обманов Костылева... Может быть, это утешение и ему необходимо?

[1] Каторжники в то время носили одежду с «бубновым тузом» (ромбом) на спине.

Даже к Сатину, рационалисту, презирающему своего сподвижника по шулерскому ремеслу Барона, Лука находит какой-то свой ключик: «Эдакий ты бравый... Костянтин... неглупый... Легко ты жизнь переносишь».

Может быть, Лука даже скептика Бубнова, до этого не жалевшего и умиравшую Анну («шум — смерти не помеха»), заставляет бросить в спор свои последние козыри. Бубнов яростно спорит с Лукой. Он упрекает Настю: «Она привыкла рожу себе подкрашивать... вот и душу хочет подкрасить... румянец на душу наводит». Но не Настя ему нужна: он целит в главного носителя иллюзий — в Луку. Этот старик, по мнению Бубнова, приукрасил души Анны, Актера, Пепла, даже Сатина. «Проквасил» всех обитателей если не волей к бунту, смелостью, то какой-то глубокой мечтательностью. Может быть, и решительность Пепла, убившего Костылева, отомстившего сразу всем — и Костылеву, и Василисе, и Медведеву, — его отчаянный протест рожден в итоге Лукой, его золотой сказкой о Сибири?

Самое загадочное в Луке — это самостоятельная жизнь образа, независимая не только от суда обитателей ночлежки, но и от... самого Горького!

По воспоминаниям И.М. Москвина, в постановке МХТа 18 декабря 1902 года Лука предстал как благородный утешитель, почти спаситель многих отчаявшихся обитателей ночлежки. Некоторые критики даже увидели в Луке «Данко, которому приданы лишь реальные черты», увидели «выразителя высшей правды». Иные нашли элементы возвышения проповедей Луки в стихах Беранже, которые, шатаясь, выкрикивает Актер:

Господа! Если к правде святой
Мир дорогу найти не умеет, —
Честь безумцу, который навеет
Человечеству сон золотой!

В атмосфере 1902—1905 годов возвышать утешителя, сеятеля иллюзий театр не хотел. К.С. Станиславский, один из постановщиков спектакля, в режиссерских тетрадях намечал путь «снижения», развенчания героя. Он предостерегал И.М. Москвина от идеализации странника, утешителя, сеятеля «снов золотых»: «Хитро поглядывает», «коварно улыбаясь», «вкрадчиво, мягко», «проскользнул», «видно, что врет», «сентиментально-трогательно врет», «Лука хитрый» и т.п. Но в целом ряде последующих постановок пьесы «На дне» — в особенности в постановке 1968 года театром «Современник» (режиссер — Г. Волчек, исполнитель роли Луки — И. Кваша) — вновь чрезвычайно ярко раскрывались именно сострадание, потрясенность старика тем, как много горя, бед, мучений в мире, как по-детски беспомощны люди, почти дети, перед злом.

Снизить образ Луки с помощью возвышения Сатина не удалось в постановке 1902 года... самому режиссеру К.С. Станиславскому. Он-то как

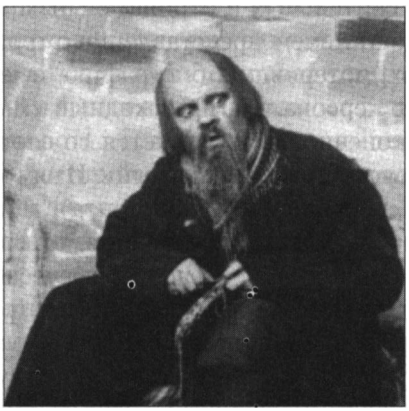
раз и играл роль Сатина, якобы антипода Луки. Текст этой внешне выигрышной роли (в психологическом плане все-таки пустоватой) перенасыщен, пересыпан гирляндами афоризмов. Они у всех на слуху: «В карете прошлого никуда не уедешь», «Ложь — религия рабов и хозяев!», «Человек! Это — великолепно! Это звучит... гордо!» и т. п. Эти афоризмы явно пришли в пьесу, с одной стороны, из романтических сказок, песен, легенд Горького. А с другой — из новых верований Горького 1900-х годов в величие разума, в Человека, равного Богу своей волей к пересотворению мира, из поэмы «Человек» (1903).

К.С. Станиславский, свидетель бурного восхождения писателя, вначале пришел к ошибочной мысли: в роли Сатина надо «внятно подносить публике удачные фразы роли», «крылатые слова», «надо представлять, а не жить на сцене». Увы, Сатин все же «плохо» противостоял Луке. В финале, на суде обитателей ночлежки он изумлял всех неожиданной защитой старика от обвинений (со стороны Барона) в шарлатанстве: правды он не любил, но и шарлатаном не был.

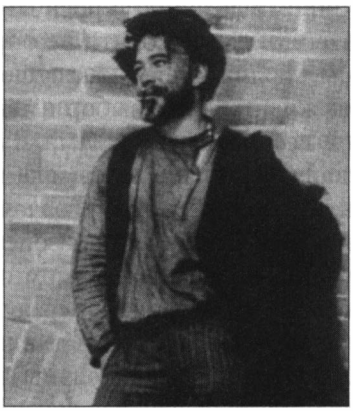
Эта позиция вносит в центральный конфликт пьесы новые осложнения, драматичнейшие подробности.

На исходе жизни Горький осудил Луку за утешительство, назвал «вредным старичком». Писатель как будто забыл, что были живы еще первые исполнители, актеры МХТ, которые помнят, что «Горький, читая слова Луки, обращенные к Анне, вытирал слезы», что «Горький симпатизировал Луке больше всех» (так писал И.М. Москвин, исполнитель роли Луки).

Сатин и Лука — антиподы или родственные души? Легкий путь противопоставления этих героев — путь во многом обманчивый. Неутомимый шутник, пересмешник Сатин, говорящий порой жестокие, циничные слова («Я тебе дам совет: ничего не делай! Просто обременяй землю!»), — во-



И.М. Москвин в образе Луки



К.С. Станиславский в образе Сатина

все не пустой лицедей, обманывающий самого себя. Он — тоже страдалец. «Веселый ты, Костянтин... приятный!» — говорит Лука. Он мягко, ненастойчиво, спрашивает его о той стезе, с которой Сатин «свихнулся». Оба они бессильные утешители, кроме слов да еще немалого жизненного опыта, ничем не располагающие. Только слова утешения у них разные. В Луке живет праведник, носитель идей сострадания, в романтике Сатине много вложенных извне идей грядущего технократического, интеллектуального обновления человечества, идей о грядущем величии разума.

Кажущиеся антиподы, Сатин и Лука во многих случаях ведут себя почти одинаково. И Лука, и Сатин пробуют спасти Ваську Пепла и Наташу, видя, какую коварную интригу задумала Василиса, любовница Пепла, жена Костылева. Даже после ухода Луки, ухода, обычно трактуемого как бегство лжеца, сеятеля иллюзий, как крах его (хотя старик и не обещал никому задержаться здесь), именно Сатин страстно защищает его: «Дубье... молчать о старике! (*Спокойнее.*) Ты, Барон, — всех хуже! Ты — ничего не понимаешь... и — врешь! Старик — не шарлатан!» Они оба понимают: нет правды вне человека. «Человек — вот правда».

Сейчас, не сглаживая противоположности многих мотивов утешительства (тема Луки) и одического, риторического восхваления человека (тема Сатина), следует видеть в героях двойственную, противоречивую, мятежную душу Горького тех лет. Позднее — уже в пьесе «Враги» (1906), тем более в романе «Мать» (1906) — этого спасительного для таланта духа исканий, сомнений, гамлетизма в Горьком не будет. Но и жизни, психологической многомерности героев, полифонизма страстей тоже не будет.

Пьеса «На дне» запечатлела на всех уровнях переломный момент в судьбе Горького. Талант писателя сопротивлялся прежде всего схематичному делению героев на положительных и отрицательных. Совершенно очевидно, что не оправдано ничем представление о героях пьесы, людях «дна», как существах, потерявших биографию, имена, идею жизни. Даже выбор имен для персонажей, их исходный смысл в ней весьма непрост. Имя Лука, конечно, ассоциируется со словом «лукавый». Но оно же означает и совсем другое: «светлый». Имя Константин, данное Сатину, означает «постоянный» (константа), в данном случае устойчивый резонер, который, даже передразнивая Актера («организм... органон»), помнит: «органон» в переводе с греческого означает «орган знания», «разумность». И не организм в Актере отравлен алкоголем, в нем поврежден орган знания, источник разумности. Столь же многозначительны и другие имена: Василиса («царствующая»), Настя («воскресшая»), Наташа («утешаемая»). Первым это заметил литературовед В.Ю. Троицкий.

Максим Горький. *Скульптор И. Шадр. 1939 г.*

Построение пьесы, чрезвычайно сжатой, часто переходящей в многоголосый хор, вся площадка подвала, поделенная на человеческие ячейки, на человеческие пары с параллельно развивающимися конфликтами, позволили стянуть очень многие противоречия драмы в удивительное целое. Эти пружины, «часовой завод» пьесы, не расслаблены доныне. Каждый акт кончается, например, смертью — Анны, Костылева, Актера, но ни одна из смертей не несет очистительного катарсиса. Читатель и зритель, вероятно, так до конца и не разгадают: идет ли в пьесе движение судеб героев сплошь по наклонной плоскости, торжествует ли одно зло, продолжается ли «кораблекрушение»? Или в этом трюме свершается и нечто иное — происходит утверждение новых ценностей, восхождение солнца. Порвется ли цепь, о которой поют герои в песне?

Завершая анализ пьесы, ее реплик, обратите внимание на афористичность, обилие жизненно-бытовых формул, речевых жестов, на пунктир лейтмотивов, говорящих о законности мечты, веры, о высоком предназначении человека. Следует подчеркнуть, что Горький как бы боялся холодной чеканки, внешнего блеска фраз. В любом эпизоде пьесы, как сигналы трудного восхождения к истине, не даруемой свыше, мелькают многоточия, паузы, своего рода провалы, прорывы в цепи общения, коммуникации. Есть муки слова и в монологах Сатина, и в косноязычных протестах Клеща, и в трудном речетворчестве Бубнова. Все это говорит о том, как сложен был путь героев ночлежки и самого Горького к трезвой правде и к просветляющей жизнь мечте.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как представлены свобода и «свободные люди» в ранних романтических легендах Горького? Как реализуются права на свободу в подвиге Данко и в эгоизме Ларры?

*2. В чем отличие обезбоженных босяков Горького от образов «маленького человека» в классике XIX века? Только ли сочувствие и боль вызывают они? Не опасно ли их беспредельное возвеличение? Проанализируйте с этих позиций небольшой рассказ «Мальва».

*3. Раскройте на конкретных примерах многосоставность, контрастность романтических гипербол в рассказе «Старуха Изергиль».

*4. Почему Фома Гордеев «выламывается» из своего купеческого сословия, из «дела», обесценивая всю воспитательную работу Якова Маякина? Что составляет основу его бунта?

5. Какими средствами автор «На дне» заставляет зрителя соучаствовать в сценическом действии, говорить с героями пьесы, а не пассивно следить за соответствием актера его роли?

6. Почему так трудна была роль старца Луки? Не говорит ли мечтатель Сатин еще более пылкие, громкие слова утешения, нежели Лука?

7. Какие взаимосвязанные пары героев видите вы в пьесе? Чем соперничество Василисы и Наташи из-за Пепла напоминает некоторые конфликты в драмах А.Н. Островского?

8. Раскройте смысл песни «Солнце всходит и заходит...» в свете многих смертей, катастроф и одновременно оптимистических речей Сатина. О безысходности говорит она или о грядущем просвете во мраке жизни?

*9. Какую роль в проблематике пьесы играет стихотворение П.Ж. Беранже «Безумцы»? В своем анализе используйте полный текст стихотворения.

10. Какова горьковская концепция Человека в произведениях разных лет? Как она отражает особенности мировоззрения писателя?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Романтизированное повествование.
Легендарно-романтический герой.
«Босяцкая» тема.
Сюжетное обрамление.
Полилог.
Центробежная композиция в драматургии.
Социально-философская драма.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ

1. Тема «крылатой души» в горьковской романтической прозе («Макар Чудра», «Старуха Изергиль»).
2. Легенда и действительность в рассказе «Старуха Изергиль».
3. Бунт «выломившейся» души в повести «Фома Гордеев».
4. Люди «дна»: характеры и судьбы (по драме М. Горького «На дне»).
5. Особенности любовного конфликта в пьесе «На дне».
6. «Существует только человек...» (философская проблематика пьесы «На дне»).

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

1. Новый тип героя в «босяцкой» прозе М. Горького.
2. Традиции и новаторство горьковского романтизма.
3. Мастерство Горького-драматурга в пьесах 30-х годов.
4. Идейно-художественное своеобразие поздней прозы Горького.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Баранов В.И.* Горький без грима. Тайна смерти: Роман-исследование. М., 1996.
2. *Вайнберг И.* Горький, знакомый и незнакомый // М. Горький. Несвоевременные мысли. М., 1990.
3. *Голубков М.М.* Герой и его время в романе М. Горького «Мать» // Литература в школе. 1986. № 3.
4. Максим Горький: Pro et contra. СПб., 1997.
5. *Муромский В.П.* К Горькому живому, нехрестоматийному // Литература в школе. 1992. № 6.
6. *Спиридонова Л.А.* М. Горький. Диалог с историей. М., 1994.
7. *Спиридонова Л.А.* М. Горький в жизни и творчестве. М., 2008.
8. *Сухих С.И.* Заблуждения и прозрения Максима Горького. Нижний Новгород, 1992.
9. *Троицкий В.Ю.* Пьеса М. Горького «На дне» // Литература в школе. 1998. № 8.
10. *Юзовский Ю.* «На дне» М. Горького. М., 1968.

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ **КУПРИН**

1870—1938

Жизненный и творческий путь

Александр Иванович Куприн родился в 1870 году в заштатном, почти сплошь деревянном в те годы, потому и часто горевшем городке Наровчате Пензенской губернии. Отец его Иван Иванович Куприн — мелкий чиновник, мать — обрусевшая татарская княжна Любовь Алексеевна Кулунчакова. В Наровчате жило много татар, мордвы, обедневших ордынских князей, которые вели род свой от Тохтамыша, Чингисхана. Жители соседних городков дразнили Наровчат, зная о его пожарах: «Наровчат — одни колышки торчат». В 1891 году сгорел и дом Куприных.

К этому времени, правда, семьи Куприных в Наровчате уже не было. Отец будущего писателя умер в 1871 году от холеры. И мать в 1873 году — надо отдать должное ее энергии — перевезла сына в Москву, вселилась в палату вдовьего дома на Кудринской площади и пристроила его, мечтавшего стать офицером, на средства опекунов сначала в сиротский Разумовский пансион, а затем — во 2-ю военную гимназию. В итоге он стал после окончания Александровского военного училища офицером и в чине подпоручика, как и герой его «Поединка» Ромашов, попал в казарму, в захолустный город Проскуров в Западной Украине.

Задумайтесь над глубоко драматичной в психологическом плане ситуацией: Александр Куприн, в будущем певец свободолюбивых рыбаков Балаклавы, цирковых артистов, полесской «колдуньи» Олеси, бродячих комедиантов с белым пуделем Арто, провел почти все детство и юность в казенной форме, в мундире. Ведь уже в сиротском пансионе у детей была форма — парусиновые панталоны и рубашка, обшитая вокруг ворота и рукавов кумачовой лентой. В гимназии воспитанники носили черные куртки с синими погонами. В военном

училище он насильственно был затянут в мундир. Не эти ли обстоятельства сформировали страстный протест автора «Олеси» и «Поединка» против духа казармы, муштры, несвободы, его чуткость к страданию других, любовь к простым людям, «детям природы»?

Безграничное свободолюбие Куприна, понимание им людей рискованных профессий — цирковых борцов, первых русских пилотов, скрипача из «Гамбринуса» и мальчика-акробата Сережи из «Белого пуделя», наконец, «психологии» жеребца Изумруда — все имело опору в его неожиданных для русской прозы пристрастиях к творчеству англичанина Р. Киплинга, норвежца К. Гамсуна и американца Дж. Лондона, воспевших людей, живущих в единстве с природой, их мужество в экзотических условиях джунглей, полярных снегов, океанов.

В 1894 году Куприн оставил военную службу и поселился в Киеве. Он отверг стихию наивного романтического стихотворства, захватившую его еще в годы учебы в кадетском корпусе, в училище, и стал репортером киевских газет «Киевское слово», «Киевлянин», «Волынь». В период острой материальной нужды он работал грузчиком в Одесском порту, изучал зубоврачебное дело, выступал на сцене. Первые его книги, выпущенные при поддержке В.Г. Короленко, — книги очерков, зарисовок с натуры «Киевские типы» (1896) и «Миниатюры» (1897). Повесть «Молох» (1896) — итог поездки Куприна-очеркиста в Донбасс — была замечена многими, но оценена крайне прагматично, неточно: в авторе ее увидели чуть ли не пламенного борца с капитализмом, апологета пролетариата.

Л.А. Куприна — мать А.И. Куприна

А.И. Куприн — офицер

Революционности Куприна, как, впрочем, и его контрреволюционности в 1919 году, когда он ушел вместе с армией Юденича в Эстонию, Финляндию, а затем в эмиграцию в Париж, не стоит преувеличивать. Куприн, «поэт радостной случайности» *(В. Кранихфельд),* умевший одухотворять земные радости труда, дружбы, творчество, не мог и не умел играть роль передового, реакционного или революционного художника. И в эмиграции он быстрее и яснее многих увидел лживость вчерашних лидеров милюковых, керенских, красновых и бывших террористов-эсеров: они для него были не лучше «демона» — коменданта революции Л.Д. Троцкого.

Характерно, что из всех событий революции 1905 года Куприну запомнился лейтенант-идеалист П.П. Шмидт, возглавивший восстание на крейсере «Очаков»: этот лейтенант на вечере в Севастополе 14 октября 1905 года приходил к нему с благодарностью за повесть «Поединок». Но сам образ революции, хотя Куприн и спасал матросов с «Очакова», остался для него красивой мечтой о романтическом будущем.

В рассказе «Штабс-капитан Рыбников» (1906) Куприн — в 1900-е годы уже признанный мастер новеллы, всегда остросюжетной, с элементами приключений — скажет о своем герое, репортере Шавинском:

«Шавинский — и по роду его занятия и по склонностям натуры — был собирателем человеческих документов, коллекционером редких и странных проявлений человеческого духа... Случалось, что такой добычей оказывался... шулер, зарвавшийся кассир или артельщик, тратящий по ресторанам, скачкам и игорным залам казенные деньги с безумием человека, несущегося в пропасть; но бывали также предметами его спортивного увлечения знаменитости сезона — пианисты, певцы, литераторы, чрезмерно счастливые игроки, жокеи, атлеты, входящие в моду кокотки».

Бесспорно, это сказано и о себе. Именно Куприн, создатель рассказа «Изумруд» (1907), посвященного памяти толстовского рысака Холстомера, очерков о «детях природы», о рыбаках-греках («Листригоны» (1907—1911), наконец, романа-исследования о язве проституции «Яма» (1909—1915), был первым русским писателем, который рискнул и спуститься в глубины моря с водолазами, и взлететь в небесную высь с одним из первых русских авиаторов С.И. Уточкиным.

Эмиграция Куприна была роковой ошибкой, во многом связанной с неприязнью писателя к фигуре Л.Д. Троцкого, проповедника и практика террора. Куприн долгое время не хотел уезжать, предполагал работать в Советской России, издавать народную газету «Земля».

Умер писатель вскоре после возвращения на Родину в 1938 году в Ленинграде и был похоронен на Волковом кладбище.

* Повесть «Олеся» (1898) — история расцвета и крушения «природной» личности

Эта небольшая повесть была итогом своеобразной творческой командировки писателя в Полесье, лесной патриархальный край на границе с Австро-Венгрией. Она имела подзаголовок «Из воспоминаний о Волыни». Но после первой публикации в газете «Киевлянин» — в номерах за октябрь и ноябрь 1898 года — писатель не только снял служебное, нарочитое вступление, написанное от имени старика Ивана Тимофеевича Порошина о былой любви к полесской «колдунье», он убрал форму воспоминаний, сделал героя молодым, полным светлых ожиданий, переживающим захватывающий роман с «колдуньей».

Правда, в начале повести еще сильно публицистическое начало. Как типично *очерковые, этнографические* следует оценить все начальные главки повести, в которых говорится о том, как «судьба забросила меня на целых шесть месяцев в глухую деревушку», как герой повести Иван Порошин с полесовщиком Ярмолой ходил на охоту, учил его грамоте. В главках еще нет сюжета, нет «пульса»: он появится, «забьется», когда герой попадет в лесную избушку, где живут изгнанные из села старуха Мануйлиха и ее внучка Олеся, «ведьмаки», колдуньи. На пороге этой избушки вскоре появится и Олеся.

В чем особенность завязки, необычной встречи двух будущих влюбленных?

Талант Куприна-реалиста в том и состоит, что эта завязка несет в себе не только описание Олеси, но и оценку героини, раскрытие ее единства с природой, и намек на будущее трагическое разрешение драмы любви. Ведь Ярмола мрачно отвернулся, не захотел проводить Ивана до этой избушки: это предвещает новое изгнание Мануйлихи и Олеси.

Какой же предстает Олеся в этой сцене-завязке?

«...В просвете быстро распахнувшейся двери показалась рослая смеющаяся девушка. Обеими руками она бережно поддерживала полосатый передник, из которого выглядывали три крошечные птичьи головки с красными шейками и черными блестящими глазенками.

— Смотри, бабушка, зяблики опять за мной увязались, — воскликнула она, громко смеясь, — посмотри, какие смешные... Голодные совсем. А у меня, как нарочно, хлеба с собой не было».

Куприн в этом эпизоде, в завязке любовной драмы, предстает мастером воссоздания характера и предметов реального мира в их единичности и целостности, предельной зримости, полноте бытия, многоцветности. Начало событий предсказывает, предвещает их развитие

и даже... финал. Мы еще не знаем Олесю, но уже видим ее способность приручать, покорять птенцов. Как это они, пугливо улетающие ото всех, могли «увязаться» за Олесей, вполне обычной деревенской девушкой в полосатом (потому что грубом, домотканом) переднике? Почему они так послушны в ее руках? Перелетают за ней, идут в руки, а в избе спокойно и доверчиво усаживаются на печку, рядом с ранее прирученными скворцами?

Не бросает ли эта сцена-завязка свою тень и на продолжение начавшихся здесь же отношений Олеси с Порошиным, с Ванечкой, на печальный финал этой любви? Он — тоже «зяблик», он будет «приручен» Олесей, но так и не станет ее защитником, опорой.

Олеся не только «приручит» этого «зяблика» Ванечку. Она, предельно близкий к природе человек, ничем не вредящая ей, не изнуряющая природу, человек дохристианского, языческого сознания, довольно быстро разгадает и суть этого доброго, мягкого и слабого своего друга:

«— Человек вы хотя и добрый, но только слабый... Доброта ваша не хорошая, не сердечная. Слову своему вы не господин. Над людьми любите верх брать, а сами им, хотя и не хотите, но подчиняетесь... Никого вы сердцем не полюбите, потому что сердце у вас холодное, ленивое».

Истинный драматизм повести, все богатство душевных сил Олеси, сотворившей поистине «счастливую быль» любви, состоит в ее презрении к собственным догадкам, предвидениям, к предостережениям родной бабки Мануйлихи. Она вся — вызов страхам, малодушию, даже... робости Ванечки-«зяблика». Растянутой кульминацией повести, полной тревог, гула грядущей опасности, стала вся душевная жизнь счастливой и вечно тревожной Олеси. Она боится своего чувства, боится дикой мести патриархального, полного суеверий села. Героиня видит, что по степени самоотдачи в любви она явно превосходит Ванечку: она рискует всем, он же... «Натешится он тобою вволю, да и бросит!» — предупреждает Олесю Мануйлиха.

В повести возникло два несоизмеримых душевных движения, отчасти повторяющих ситуации любимой Куприным повести Л.Н. Толстого «Казаки»: эпизоды любви-поклонения Оленина и казачки Марьяны. С одной стороны, несложное, неглубокое, хотя и красивое душевное движение героя, нового Оленина: его любовь к Олесе равна любви к природе, неведомому ему «естеству». С другой — глубочайшее трагическое душевное и духовное движение Олеси: она, в сущности, уходит из язычества, из состояния отрешенности от Христа, из блаженного неведения — к Богу, к ка-

кой-то высшей красоте и правде в любви. Ее в итоге и погубил внезапный приход в церковь, возмутивший косную патриархальную округу.

Намеком на глубочайшую психологическую драму Олеси, не понятую героем, стали ее расспросы в 11-й главке повести.

«Послушай, скажи мне, — продолжала она, — ты бы очень был доволен, если бы я когда-нибудь пошла в церковь? Только правду, истинную правду скажи». Герой что-то разъяснил ей вяло и скучно, не заметив, как важны были эти вопросы Олесе, как зреет в ней какое-то судьбоносное решение. «Она вдруг встрепенулась...»

Для характеристики этого «немужественного мужчины», мягкого мечтателя, неспособного встрепенуться, пойти на Голгофу (для язычницы, «ведьмаки» Олеси приход в церковь в центре села — Голгофа), Куприн избирает язык красивых банальностей: «Ночь слилась в какую-то волшебную, чарующую сказку», «Я, как языческий бог или как молодое, сильное животное, наслаждался светом, теплом... и спокойной, чувственной любовью», «И мы шли обнявшись среди улыбающейся живой легенды» и т.п.

Героя (и Куприна) во всем «поправила» в итоге язычница Олеся, которая оборвала этот поток слов, внесла в сюжет свое упрямство, настойчивость, готовность к жертве, свое понимание любви. Герой, даже в краткий миг расцвета любовной мечты, среди легенды и сказки старого бора, еще только мечтает, еще страшится предвидимого им будущего: «Я не смел даже воображать себе, какова будет Олеся, одетая в модное платье, разговаривающая в гостиной с женами моих сослуживцев, исторгнутая из этой очаровательной рамки старого леса, полного легенд и таинственных сил».

Олеся не знает этих красивых томлений, грез о будущем. Оказалось, что она гораздо духовнее героя, выше его «нормальной» любви. Героиня решилась, после страшных колебаний, споров с бабкой Мануйлихой, разрушавшей ее «слепую» мечту, на самое важное, доселе невозможное для нее. Она готова к венчанию, ей важна — ведь как разведены они с Ванечкой многими обстоятельствами, его «ученостью» и ее «природностью»! — помощь всесильного Бога, ее союзника. Она идет в церковь, пытается преодолеть «свое отчуждение от Бога, о котором она даже боялась говорить»... Герой, сам того не ведая, весьма неосторожными разговорами о венчании, о церкви, земном пристанище Бога, как бы затронул спящий хаос. Олеся понимает, что нельзя доверять Ванечке, этой доброте без сердца. Она предвидит, что на пути к храму ее ждет жестокость тех же людей, что изгнали ее с бабкой из села... И решается на это. Но кто измерил глубину сердца?

Что сближает и что разнит Олесю с горьковской Изергиль, юность которой была отмечена подвигами во имя любви?

Развязка всех событий, драмы Олеси печальна: ее, сразу после выхода из церкви, окружили живым кольцом ненависти, хохота, угроз «дегтем вымазать». Прозвучала угроза Олеси: «Вы еще наплачетесь досыта!» Но все свершилось вне поля зрения Порошина. Кто знает — может быть, Куприн пощадил героя? Ведь он был бы бессилен что-то изменить и лишь продемонстрировал бы натуру «зяблика», не выдержавшего испытания идеалом.

Однако и унижение Олеси в момент ее наивысшего просветления, и бегство ее и бабки Мануйлихи из их лесного домика, в целом осмысление величия любви не случайно потребовали вступления-воспоминания. Куприн отбросил его, но сама мысль о том, что только на исходе жизни Порошин «дорос» до Олеси, понял, как бесценен был дар судьбы, не пропала бесследно. Может быть, вся тема «Гранатового браслета» уже присутствовала в этой ранней повести?

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Прочитайте рассказ Куприна «Allez!», вышедший в окончательной редакции в 1906 году и вызвавший одобрительный отзыв Л. Н. Толстого. Ответьте на следующие вопросы.

1. Какие черты «купринского» стиля можно выделить в рассказе?
2. Проследите за развитием основного лейтмотива, обозначенного заглавием рассказа. Как он характеризует нравы современного общества и внутренний облик героини?
3. Что сближает гимнастку Нору с полесской «колдуньей» Олесей из одноименной повести? Какой тип личности притягивает внимание Куприна-художника на ранних этапах творчества?
4. Как представлена любовная тема в рассказе? Почему в прозе Куприна столь часто соседствуют красота и жестокость, подлинная страсть и низменный инстинкт, беззаветная вера в любовь и разрушающее предательство?
5. Каков исход схватки жестокого мира и «маленького человека» у Куприна? Раскройте соотношение деталей, характеризующих атмосферу цирка, работу акробатов, образ жизни «соло-клоуна» Менотти. Сопоставьте судьбу бедного циркового артиста с участью Актера из горьковской драмы «На дне».
6. Один из героев Куприна так формулирует свое творческое кредо: «...пожить внутренней жизнью и посмотреть на мир глазами каждого человека, которого встречаю» («Яма»). Решил ли сам Куприн эту задачу в рассказе «Allez!»?

* Поединок, в котором все проиграли

«Поединок» (1905) — тоже повесть о любви, о кризисе романтических верований — создавалась писателем в годы, предшествовавшие революции 1905 года. Это был период наибольшей близости Куприна к Горькому, к кругу демократических писателей из созвездия «Большого Максима». Не случайно она и опубликована была в сборнике издательства «Знание» с таким посвящением: «Максиму Горькому с чувством искренней дружбы и глубокого уважения за эту повесть посвящает автор». В личном письме Горькому от 5 мая 1905 года Куприн признается: «...Я могу сказать, что все смелое и буйное в моей повести принадлежит Вам».

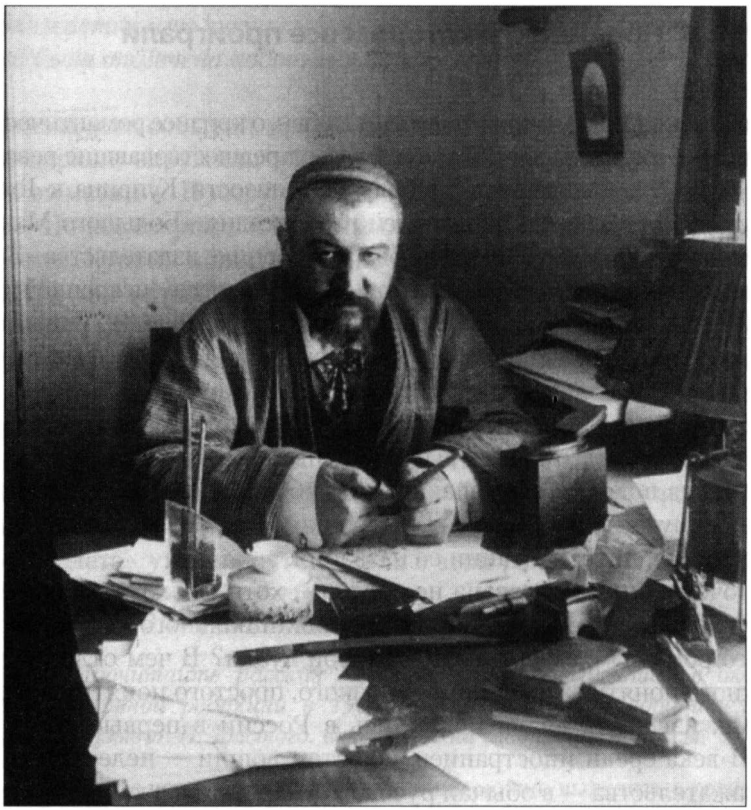
В годы создания «Поединка» Куприн продолжал и переписку с А.П. Чеховым, его талант высоко ценил Л.Н. Толстой.

Анализ повести, завершающейся гибелью поручика Ромашова на дуэли с мужем любимой им Шурочки Николаевой, можно начать с уточнения, интерпретации ее названия.

Почему повесть названа не «Дуэль», хотя сюжет ее внешне целиком укладывается в рамки истории провинциального любовного «полкового романа» с завершающей сценой дуэли? В чем отличие многосложного понятия «поединок» от узкого, простого понятия «дуэль»?

Как известно, дуэли появились в России в первые десятилетия XVIII века среди иностранцев, но затем вошли — нелепое следствие подражательства — в обычаи русского дворянства в качестве актов защиты достоинства, чести. Разительные несоответствия между ничтожным часто характером, причиной ссор и трагическим смыслом всей ситуации дуэли были, конечно, всем ясны и тогда. Но как отказаться без ущерба от вызова, даже если обидчик является позером, нуждающимся в дуэлях как способе самоутверждения? Дуэлянт мог быть и зловещим орудием в чьих-то руках. Один из современников Лермонтова писал после его гибели: «Несчастная судьба нас, русских... Только явится между нами человек с талантом — десять пошляков преследуют его до смерти».

Тема дуэли и типы дуэлянтов к моменту написания «Поединка» — все это измельчало в русской прозе после «Евгения Онегина» и «Героя нашего времени» с их памятными парами поссорившихся: Ленский — Онегин и Грушницкий — Печорин. Уже не трагичной, а мелодраматичной, смешной в глазах обоих дуэлянтов была дуэль Базарова и Павла Кирсанова в «Отцах и детях» Тургенева. Офицер Соленый в «Трех сестрах» Чехова убивает на дуэли идеалиста Тузенбаха, избавляясь от собственного отчаяния, неприкаянности.



А.И. Куприн. *1913 г.*

Куприн сохранил в повести элементы дуэли, правда в сниженном, заземленном виде. Главный герой, вступаясь за честь своего друга, офицера Назанского, спровоцировал дуэль так: «...быстрым, коротким движением он выплеснул в лицо Николаеву остатки пива из своего стакана...» Это пиво, конечно, вносит элемент комизма. Ничего иного противник Ромашова Николаев и недостоин: он, видимо, и в ходе дуэли нарушил обещание, данное накануне Шурочке, и не выстрелил, как Ромашов, в воздух.

Название «Поединок» не только прочерчивает путь к более глубокому, принципиально иному конфликту: в нем запечатлена судьба главного героя, поручика Ромашова, как непрерывное сражение со средой, с обстоятельствами, грозящими его унизить, обесцветить, сделать жалкой посредственностью. Этот «поединок» начался задолго до начала событий в повести.

Куприн не думал заканчивать ее эпизодом дуэли. Существующее ныне завершение «Поединка» — гибель Ромашова — возникло в атмосфере спешки, нажима Горького, стремившегося уже в ходе революции 1905 года нанести этой повестью серьезный удар по оплоту царизма — армии. Куприн же собирался — в романе «Нищие» — продолжить «поединок» Ромашова (лишь раненного на дуэли) с жизнью, борьбу «за право быть свободным человеком».

Истоки этого «поединка» — с казарменностью бытия, пошлостью традиционных полковых романов, с деградацией людей, облеченных правом на мордобитие («разглаживание морды») по отношению к солдатской массе — в мягком ироническом подчеркивании «поэтичной» души Ромашова. Улыбка Куприна, с которой он рисует прогулки, будничные заботы Ромашова, — отражение его любви к герою, оглядка на свое же недавнее прошлое.

Обращают на себя внимание своеобразные *пародийно-поэтические* «комментарии», которыми автор «Поединка» сопровождает каждый шаг, каждое душевное состояние героя. Он словно видит себя со стороны, в некоем «облаке» поэтических туманов. Пришел Ромашов от скуки на вокзал, прошел вдоль поезда, в котором едут куда-то прекрасные женщины, и... увидел себя чужими глазами: «Его добрые, выразительные глаза подернулись облаком грусти»; «Глаза прекрасной незнакомки с удовольствием остановились на стройной, худощавой фигуре молодого офицера»; «А подпоручик, покраснев, подумал про себя, по обыкновению: «Его сердце было жестоко разбито...»

Можно сказать, что эти самонаблюдения героя с постоянными обращениями к шаблонам романтических метафор были и... самонасмешкой. Куприн оглядывался на свое недавнее стихотворство, наивное мечтательство с сожалением и грустью. Следует учесть и такое житейское обстоятельство, усилившее раздвоенность Ромашова, его разлад с казармой: Куприн в годы военной службы в Проскурове пережил серьезное увлечение девушкой, очень напоминавшей своим характером пылкую, даже демоническую, от тоски задыхающуюся в гарнизоне Шурочку Николаеву из «Поединка». Куприн попробовал в 1893 году вытащить и себя, и ее из этого заштатного гарнизона, как Николаев, поступив в Академию Генерального штаба. Писатель лично пережил в какой-то мере и душевное состояние явного антипода Ромашова ограниченного Николаева, дважды проваливающегося на экзаменах в академию, безнадежно теряющего даже уважение Шурочки... Вероятно, и эти неудачи, и измена «неблагодарной» Шурочки породили в нем безумие слепой мести, его неготовность великодушно простить Ромашова.

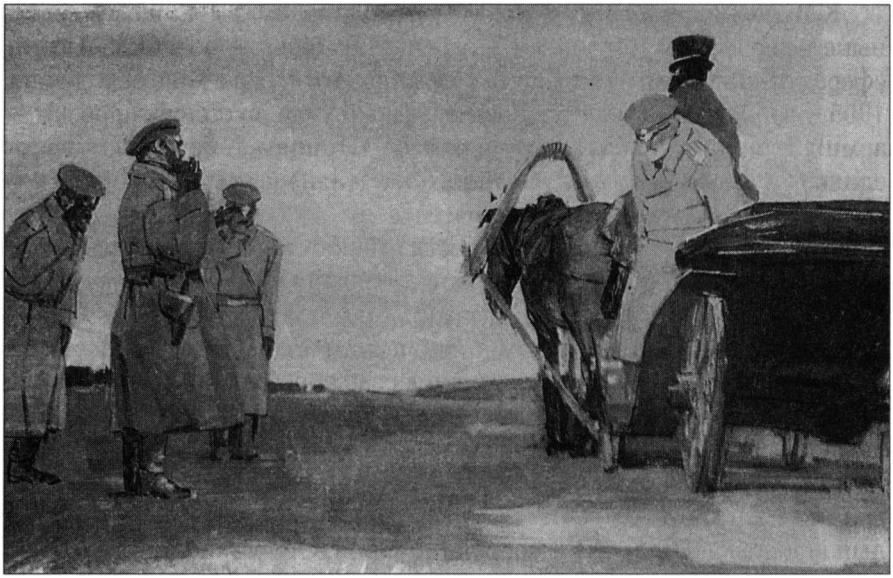


Иллюстрация к повести «Поединок». *Художник Д.А. Дубинский. 1959 г.*

Вся казарменная обстановка, грубо обезличивающая человека, возводит жестокость в норму. Она создает предпосылки для нравственной гибели человека (особенно характерен образ капитана Осадчего). Обратите внимание, как часто возникает в повести смертельная опасность от внезапного буйства необузданного офицера Бек-Агамалова: он сразу же при любой ссоре начинает размахивать саблей! Сколько окриков слышит солдат Хлебников («дьявол косорукой», «собачья морда», «ты совсем, как верблюд, только рогов у тебя нема», «я тебе после учения разглажу морду-то»), доводимый до мысли о самоубийстве, от которого его случайно спасает Ромашов.

Тот период жизни главного героя, который Куприн считал «периодом созревания души», мог стать для него периодом разрушения души. «И вот они стоят длинной, мертвой шеренгой — серые, обезличенные, деревянные — солдаты», — эти впечатления способны или вселить чувство подавленности, или подтолкнуть к глумлению, жестокости.

Выделите этапные события, ставшие для Ромашова «моментами истины» и способствовавшие его внутреннему духовному росту, формированию собственного «я». Какое значение для самопознания героя имели его беседы с Назанским?

Даже Шурочка Николаева, презирающая казарменную среду, балы в офицерском клубе, сплетни и анонимные письма, не знающая, как ей протолкнуть в академию бездарного мужа, существо «с воловьими глазами», оказалась зараженной предрассудками этой же среды. Это она, в известном смысле сторонница дуэлей, игры со смертью («что за нежности: боязнь выстрела!»), и подтолкнула Ромашова к поединку.

Драма Ромашова, трагизм его «поединка» усилен активным присутствием в его жизни Шурочки. Это сложный, противоречивый образ: в ней, кроме обаяния и ума, есть и воля, и сознание цели, — то, что отсутствует у двух ее поклонников — Назанского и Ромашова. Но движущая сила этой героини — эгоизм, честолюбие, жажда успеха. Она пришла вечером к Ромашову, чтобы он... не разрушил ее интриги, ее «работы», не перечеркнул ее мечтаний о карьере мужа, «о Генеральном штабе».

Как, однако, мучительно и противоречиво все поведение этой героини, последней надежды Ромашова на спасение в царстве мордобития, пошлости и его же последнего разочарования, последнего обмана! Здесь — свой поединок: расчета и сердца. Прочитав внимательно рассказ о последнем свидании Шурочки и Ромашова, — а этих свиданий в повести вообще мало — обратите внимание на крайнее противоречие поведения этой роковой, демонической и в чем-то жестоко-эгоистичной женщины. Она требует от Ромашова «непременно стреляться», уверяет, что не надо и спрашивать о муже («Я все, все сделала»). Но она же как будто проговаривается, нечаянно выдает свой план будущей жизни... без Ромашова: «Мы не увидимся больше», «поцелуй меня в последний раз», «прощай». Усилиями Шурочки дуэль превратилась... в убийство: Ромашов побежден в поединке, единоборстве с лицемерием и предательством.

Исследователь творчества Куприна Ф.И. Кулешов проницательно заметил: «Так не говорят тому, кого хотят видеть живым и с кем намерены завтра встретиться. Она, следовательно, не только знала о смертельном исходе поединка, но и готовила его, не предотвратила смерть Ромашова» («Творческий путь А.И. Куприна»).

Может быть, именно этот эгоизм и холодный расчет в Шурочке, ее привычка «разбивать сердца», не слишком тревожа свое, — какое резкое отличие от Олеси! — и стали причиной главного поражения Ромашова. «Душа болит у меня», «пропала моя жизнь» — подобные жалобы нарастают к концу повествования.

Проза Куприна пронизана предчувствиями, предзнаменованиями, догадками о грядущем, знаками судьбы. За несколько дней до роковой ссоры Ромашов зайдет в клубе вымыть руки в комнату, которая назы-

валась «офицерскими номерами»: ее звали «мертвецкой», «моргом», «трупарней»... Через несколько дней его труп будет лежать в ней...

Куприн хотел продолжить «Поединок» в... романе «Нищие»: Ромашов оживал после ранения на дуэли, уходил из армии, становился репортером и в одном из публичных домов встречал... Шуру, свою «исключительную», лицемерную, расчетливую возлюбленную. Но роман не был написан, зато в 1914 году появилась повесть Евг. Замятина «На Куличках», написанная под воздействием «Поединка».

«Гранатовый браслет» (1911) — печальная красота неразделенной любви

Куприн мучительно переживал процесс измельчания человеческих чувств. Тонкий и наблюдательный психолог, он видел — и показал это в романе «Яма», повествующем о тех женщинах, для которых пристанищем стал публичный дом, — что в обществе исчезает поклонение красоте, ее обожествление.

Что же происходит в рассказе «Гранатовый браслет»?

Все очарование рассказа в том, что никакого очевидного события, прямого действия в нем нет, а есть только два независимых друг от друга душевных состояния.

Главная героиня Вера Николаевна Шеина живет в своем прекрасном доме, наедине с осенним садом, клумбами, перед безмолвным морем, в кругу почтенных и богатых людей. Она, оберегаемая мужем, всем окружением, живет «независимой и царственно спокойной» жизнью. Все в ее жизни как бы приготовлено к красивому, медленному увяданию: даже в праздничных сборах гостей, в чаепитиях на роскошных террасах ощущается привкус повторения, будничности. Это красота в теплице, в оранжерее.

Другой герой рассказа, мелкий почтовый служащий Желтков (П.П. Жолтиков — реальный телеграфный чиновник[1]), о существовании которого Вера Николаевна и люди из ее окружения даже и не подозревают, живет в состоянии «громадного счастья» — влюбленности в нее, в божество. Каждый шаг божества в мире для него священен. Бедность домашней обстановки, прозаизм служебных занятий как бы не существуют для Желткова. И ему не важно, что он даже не смеет приблизиться к дому Веры Николаевны, боясь бросить тень на нее. Единственное

[1] Сам Куприн называл описанную историю «былью», имея в виду реальных прототипов своих героев.

Д.Н. Любимов, прототип мужа Веры из рассказа «Гранатовый браслет»

Л.И. Любимова, прототип Веры, героини рассказа «Гранатовый браслет»

его послание ей — оно резко изменило душевное состояние героини, заставило почувствовать холод увядания, пустоту безлюбовного «счастья» — это передача подарка, гранатового браслета.

Обратите внимание на эту важную предметную деталь, вынесенную в заглавие рассказа. Что она символизирует? Какую ***сюжетную «подсказку» («зерно сюжета»)*** *она несет для читателя?*

Других ярких событий в рассказе нет: все остальное — и предложение Желткову исчезнуть из города, исходящее от брата Веры Тугановского, и смерть Желткова, и своего рода поминовение его исполнением одной из частей сонаты Л. Бетховена — только «окрестность» не событий, а состояния «громадного счастья», которым жил герой. Это громадное счастье присутствовало в мире и исчезло, «задев» Веру Николаевну. А может быть, не исчезло, ведь истинная любовь сильнее смерти — вспомните, например, позднюю повесть И.С. Тургенева «Клара Милич» (1883).

Писатель признавался, что плакал над рукописью «Гранатового браслета». Он словно заново переживал прозорливые догадки, сентенции несчастного «философа поневоле» Назанского из «Поединка»: «Понимаете ли вы, сколько разнообразного счастья и очаровательных мучений заключается в неразделенной безнадежной любви?» Такая любовь — лишенная эгоизма, соединенная с молитвенным поклонением, обречена на то, чтобы быть «трагедией, величайшей тайной в мире».

Не все, однако, понимают, над чем, над какой безысходностью, несоединимостью плакал писатель.

Секрет «Гранатового браслета» — и прежде всего величайшего целомудрия Желткова в отношении предмета поклонения и обожествления — в маленьком рассказе «Телеграфист», написанном в этом же, 1911, году. Куприн объясняет, что примитивны, грубы все упреки в адрес Желткова, как якобы «судорожно замкнувшегося», не верящего в свои силы, не способного окрылить, распрямить себя и т.п.

О чем говорит рассказ «Телеграфист», и в особенности образ его главного героя Саши Врублевского, горбатого телеграфиста на провинциальной станции?

Было и у этого маленького человека, собрата Желткова, великое ожидание, мечта о великой любви. И природная рамка для нее была готова, как и в «Олесе», — лунная ночь с соловьями, ароматами сирени, с далекой музыкой. Но вдруг все рухнуло, вернее, было сломано самим героем.

Рассказ «Телеграфист» очень многое объясняет. Любовь — это всегда сопоставление желаемого и возможного, драматичное единство духовного и чувственного в человеке. Когда что-то исчезает в пути от одной души к другой, то возникает надрывный мотив бегства, ухода. И это не малодушие, а величие. Саша Врублевский, этот горбун-телеграфист (т.е. почтовый служащий, как и Желтков в «Гранатовом браслете»), рассказывает о своем последнем, подлунном свидании: «Луна светила нам в спину, и на утоптанной гладкой земле легли две резкие тени: *одна — длинная, стройная, с прелестной, немного склоненной набок головкой*, с высокой шеей, с тонкой талией, а другая — моя. Ну, вот... Тогда я закрыл лицо руками, забормотал что-то и убежал... Да, убежал, не прощаясь» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Герой увидел свой горб... выпрямить его невозможно.

Куприн хотел сказать этим решением: если ты заметил свою ущербность, несовершенство, способное оскорбить предмет обожествления, то лучше... убежать! Так чаще всего и делали наиболее стыдливые из героев писателя.

Собственно, точно так же «убежал», похоронил в себе и спас глубокое чувство и герой «Гранатового браслета». Он убежал, стесняясь своей бедности, невысокого положения на социальной лестнице, способного обидеть объект его поклонения. Но эта утаенная, скрытая, не приблизившаяся к ней любовь в итоге глубоко потрясла героиню.

А.И. Куприн. *1910-е гг.*

События 1917—1919 годов серьезным образом повлияли на судьбу Куприна. Приняв Февральскую революцию, включившись в работу по созданию либеральных газет, он вдруг осознал, что после Октября 1917 года ему уже нет места в России. Его мнения, что Россия не готова к тому, чтобы претворить в жизнь идеи большевизма, что грубое изъятие продуктов у крестьян (продразверстка) вообще вредно, стали политически опасными. В июне 1918 года за один из фельетонов в газете «Молва» писатель подвергся краткому аресту. Вскоре все буржуазные газеты, где мог бы сотрудничать Куприн, были навсегда закрыты. В этих условиях — в конце октября 1919 года — когда войска белого генерала Юденича начали отход от Петрограда из Гатчины, где жил Куприн, писатель ушел вместе с ними. 22 ноября 1919 года Куприн получил в Ревеле (так назывался тогда Таллин) временный паспорт, по которому он вместе с женой Елизаветой Морицевной и дочерью Ксенией (впоследствии киноактрисой, снимавшейся в Голливуде) пересек Финский залив и попал в Гельсингфорс. А затем, в 1920 году — в Париж. В эмиграции было написано единственное крупное произведение, сохранившее уровень купринского письма, — автобиографический роман «Юнкера» (1928—1932). Весной 1937 года Куприн по примеру знаменитого композитора С.С. Прокофьева, художника И. Билибина вернулся, больным и разбитым, в СССР, где и умер через год.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

***1.** Как жизненный опыт Куприна отразился в его творчестве? Почему путь Куприна в литературу называли повторением горьковского?

2. Назовите особенности мировоззрения Куприна-художника. Почему он дорожил профессией, вернее, состоянием «репортера жизни»?

***3.** Что вы знаете о других произведениях цикла «Полесских рассказов», в который входила повесть «Олеся» («На глухарей», «Лесная глушь», «Серебряный волк»)? Почему именно в повести «Олеся» все бытовые, этнографические подробности из жизни косной, забитой и странной в своем слепом рвении мужицкой массы словно утратили свою тяжесть, натуралистическую густоту?

***4.** Почему так инфантильны, «немужественны», безвольны мужчины в мире Куприна? Почему они словно ждут подарка от судьбы? Почему Олеся с ее близостью к природе, отвагой неведенья, сердечным разумом куда смелее и безогляднее героя в своей борьбе за счастье?

***5.** Что привело безбожницу Олесю в церковь: надежда на спасение своей любви, жажда выйти «из леса» в современный мир или поиск какой-то высшей правды?

***6.** Как повесть «Поединок» отражает общий кризис — не одной армии — всех сфер русской жизни? Почему этот кризис острее всех переживает Георгий Ромашов, молодой офицер, живущий «в периоде созревания души»? В чем заключается смысл названия повести?

7. Какова роль контрастного сопоставления грубого окружения княгини Веры и «громадного счастья» любви к ней Желткова? Почему само присутствие этой любви и подаренный браслет с пятью гранатами порождает в героине «неожиданную» тревогу? Чего страшится эта благополучная героиня? Почему Желтков все же решил уйти из жизни, словно ощутив тревогу Веры? Какое значение для понимания рассказа имеет музыка Л. Бетховена, название сонаты которого стало эпиграфом? Почему в финале музыка соединяется со словами известной молитвы?

8. Выделите общие характерные черты поэтики Куприна. Что составляет нравственно-философскую основу художественного мира писателя?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Очерковый стиль.
Этнографическая проза.
Образ «природного» человека.
Пародийно-поэтический мотив.
Сюжетная «подсказка» («зерно сюжета»).

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ

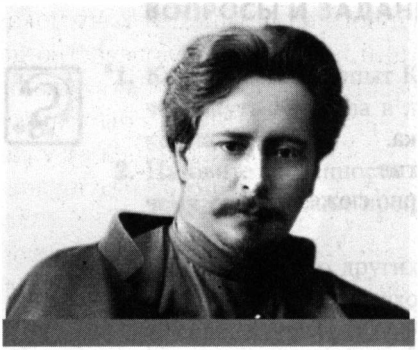
1. Он и Она в повести А.И. Куприна «Олеся».
2. Черты романтизма и реализма в повести «Олеся».
3. Повесть «Поединок» как «этапное» произведение русской прозы начала XX века.
4. «Может быть, у всех есть это Я?» (Образ Ромашова в повести «Поединок».)
5. Роль музыки в раскрытии главной темы рассказа «Гранатовый браслет».
6. «Да святится имя твое» (тема любви в рассказе «Гранатовый браслет»).
7. Что отличает тип «купринского» героя?

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

1. Идейное звучание и проблематика повести А.И. Куприна «Молох».
2. Тема любви в прозе И. Бунина и А. Куприна.
3. Традиции романтизма в произведениях А.И. Куприна.
4. Женские образы в прозе А.И. Куприна.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Волков А.* Творчество А.И. Куприна. М., 1962.
2. *Грачева И.* Грани самоцветов // Литература в школе. 1998. № 2.
3. *Кулешов Ф.И.* Творческий путь А.И. Куприна. Минск, 1983.
4. *Михайлов О.Н.* Куприн. М., 1981. («ЖЗЛ»).
5. *Петров А.* Кому отдать гранатовый браслет // Нева. 1994. № 1.
6. *Рослякова Л.* Если пренебречь любовью // Литература в школе. 1995. № 4.



*ЛЕОНИД НИКОЛАЕВИЧ **АНДРЕЕВ**

1871—1919

Жизненный и творческий путь

Леонид Андреев родился в 1871 году в Орле, там, где тихая речка Орлик сливается с Окою, не столь далеко от «дворянского гнезда», изображенного в одноименном романе Тургенева. Но Орел Леонида Андреева был совершенно иным, не тургеневским. Будущий писатель вырос в доме на стыке Пушкарной и Посадской улиц, где бедствовала, христарадничала, горестно пировала по праздникам пестрая масса портных, сапожников, откровенных босяков, нищих. Всею музыкой этой полудеревенской окраины Орла был звон колоколен храма Михаила Архангела, где был крещен будущий писатель. А воплощением порядка, крепости устоев являлся, конечно, грузный городовой с бляхой № 20 по кличке Баргамот, изображенный Л. Андреевым в «пасхальном» рассказе «Баргамот и Гараська».

Отец Леонида Андреева, Николай Иванович, землемер, рано умер, оставив жену с шестью детьми почти без средств к существованию. Мать, Анастасия Николаевна Пацковская, — она происходила из польских дворян — была сыну истинным вдумчивым другом: она воспитала в нем любовь к литературе и живописи. Великий русский живописец И.Е. Репин, увидев позднее рисунки писателя, предположил, что он мог бы стать незаурядным художником.

Гордый, независимый характер матери способствовал развитию честолюбия, вызывающей дерзости юношеских мечтаний в Андреевегимназисте. Он рано перестал доверять общепринятым устоям бытия. В дневнике от 1 августа 1891 года двадцатилетний юноша, только что окончивший гимназию, так определил цели своего будущего писательского «бунта» против настоящего: «Я хочу показать, что на

свете нет истины, нет счастья, основанного на истине... Я хочу показать всю несостоятельность тех фикций, которыми человечество до сих пор поддерживало себя: Бог, нравственность, загробная жизнь, бессмертие души, общечеловеческое счастье и т.д. Я хочу быть апостолом самоуничтожения. Я хотел бы, чтобы человек бледнел от ужаса, читая мою книгу». В другом случае он предрекал себе: «Буду знаменит, или — не стоит жить...»

На пути к реализации такой честолюбивой, даже эгоистической мечты Леонид Андреев, художник практического миросозерцания, еще до того, как стать писателем, прочел труды Ф. Ницше «Так говорил Заратустра», А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление».

Правда, путь к вожделенному успеху, к превращению скромного провинциала в «сфинкса русской интеллигенции», в феерическую фигуру всероссийского масштаба, равную Горькому, был весьма драматичен. Окончив в 1897 году Московский университет, поработав помощником адвоката в суде, дебютировав вскоре в московской газете «Курьер» с классическим рассказом «Баргамот и Гараська» (1898), Леонид Андреев весьма недолго был реалистом классического типа. После серии прекрасных реалистических рассказов о «маленьком человеке», о детях, чаще всего живущих «на дне», во мраке нищеты и одиночества, — «Петька на даче» (1899), «Ангелочек» (1899), «Памятник» (1899), «Кусака» (1901), «Гостинец» (1901) и др. — Леонид Андреев активно приступил к созданию своего непривычного художественного мира. В этом мире герои (и сам автор) живут в совершенно ином философско-нравственном измерении, нежели традиционные персонажи реалистической прозы и драматургии. Само отношение писателя к действительности стало в чем-то похожим на бунт символистов против копирования этой действительности. Он улавливал (или создавал) такую взаимосвязь явлений, событий, которые выглядели фантастическими, даже абсурдными, а язык символов явно предпочитал языку образов.

Почему рассказ о русско-японской войне «Красный смех» (1904) имеет именно такое неожиданное название? Оно возникло как обозначение галлюцинации одного из героев, стало символизировать... смех самой залитой кровью земли, сходящей с ума. Почему все события в драме «Жизнь человека» (1907) не просто комментирует, а как бы направляет фантом «Некто в сером»? Потому что он прямо выражает авторскую мысль о непознаваемости мира, о неспособности человека разорвать тьму грядущего. «Молчание», «Стена», «Тьма» — даже названия этих произведений говорят об абсурдности мира, о болезненно-надломленном состоянии изнемогающей мысли Леонида Андреева.

Столь сложное, порой просто апокалиптическое миропонимание — да еще с постоянным напором разрушительного самолюбования, приступами болезни (алкоголизма, унаследованного от отца) — предопределило весь драматизм многих его жизненных и творческих решений. Он порывает в рассказах «Бездна» и «Тьма» с гуманистической традицией русской литературы, основанной на бесконечной вере в человека, в свет его души. Его могучий талант был обращен на исследование темных, загадочных, иррациональных явлений в психике, в истории. Схватка Добра и Зла, их споры за человеческую душу в его пьесах «Каинова печать» (1913), «Екатерина Ивановна» (1913), в его романах «Сашка Жегулев» (1911) и «Дневник Сатаны» (1919) были оторваны от России, говорили скорее об общей абсурдности бытия, предвещали будущий театр абсурда середины века. Но эти борения порой раздражали и угнетали сознание современников обилием психологических ребусов. «Пугает, а мне не страшно», — сказал об андреевских «безднах» Л.Н. Толстой.

Л. Андреев был дважды женат: первый раз — на Александре Велигорской, дальней родственнице Т.Г. Шевченко, второй раз — на Анне Денисевич. От первого брака родился сын Даниил Андреев (1906—1959), поэт, прозаик, философ, создатель таких шедевров, как «Русские боги» (1955), «Железная мистерия» (1956), «Роза мира» (1958).

Оказавшийся после Октября 1917 года на своей роскошной громоздкой даче в Финляндии в вынужденной эмиграции, писатель крайне болезненно пережил потерю блистательного круга гостей, утрату своего театра, газетной трибуны, утрату России. К Белому движению он не успел примкнуть (да и едва ли бы был там принят), в красный Петроград ему дороги не было. Леонид Андреев умер в 1919 году в местечке Мустамяка на даче у одного из друзей.

Рассказы «Баргамот и Гараська» (1898) и «Ангелочек» (1899). Пути просветления человеческих душ в ранней прозе Андреева

«Баргамот и Гараська» внешне похож на все «пасхальные» и «рождественские» рассказы. Городовой по прозвищу Баргамот с бляхой № 20, человек громогласный, обладавший «непомерной силищей» — все пьяные ватаги местных ремесленников разбивались о него, «как о каменный оплот» — пережил в пасхальное утро на дежурстве неожиданное потрясение. Беспощадный ругатель Баргамота Гараська, местный нищий, воришка — Баргамот мощной дланью не раз таскал

его в участок! — вдруг протянул ему дарственное пасхальное яичко... Но из-за жестокого, обычного толчка Баргамота, у которого «чесались руки», Гараська уронил его и заплакал, завыл, испугав и Баргамота.

«— Я... по-благородному... похристосоваться... яичко, а ты... — бессвязно бурлил Гараська, но Баргамот понял...

— Экая оказия, — мотал головой Баргамот, глядя на валявшегося пьянчужку и чувствуя, что жалок ему этот человек, как брат родной, кровно своим же братом обиженный...»

Как точен этот глагол действия — «мотал головой»! Баргамот силится поймать неожиданную мысль, что-то понять, что-то исправить... И так неожиданно приходит ясное решение: не в участок свести Гараську, а пригласить его к себе, разговляться!

Подлинное потрясение и для Баргамота, и для Гараськи случилось уже в доме городового, перед лицом жены, сына Ванятки. Угощая нежданного гостя, жена Баргамота обратилась к Гараське по имени-отчеству: «Кушайте, Герасим Андреич».

В рассказе нет лабиринта переживаний, неестественных взлетов действия, но каждая подробность, деталь полна чудесного самораскрытия героев. Гараська вновь растерялся, бросил ложку, из груди его вырвалась застарелая обида на жизнь: «По отчеству... Как родился, никто по отчеству... не называл».

Сопоставьте содержание «Баргамота и Гараськи» с произведениями русской прозы, обращенными к теме «маленького человека». Что в рассказе Л. Андреева указывает на его глубинные связи с традициями отечественной классики?

При чтении этого рассказа можно обратить внимание на крайне искусно, талантливо заявленную тему «стены»: и душа Баргамота словно «сдавлена толстыми стенами», и глазки его заплыли, и сам он «каменный оплот». Впоследствии Л. Андреев напишет особый рассказ «Стена» о неприступности, мрачности символических стен, сковавших человека. И чем пробита была эта «стена»? Пасхальным яичком, вестью о родстве людей.

В рассказе **«Ангелочек»** мальчика Сашку, уже с детства ожесточенного, живущего в расколотой, несчастливой семье, с безвольным больным отцом и грубой вульгарной женщиной, матерью Феоктистой Петровной, пригласили на рождественскую елку. Пригласили в богатый дом, где некогда учительствовал отец. Сашку поразила сама елка, словно модель какого-то иного, чужого ему мира: «Елка ослепляла его своей красотой и крикливым, наглым блеском бесчисленных свечей, но она была чуждой ему, враждебной, как и столпившиеся вокруг нее

чистенькие, красивые дети, и ему хотелось толкнуть ее так, чтобы она повалилась на эти светлые головки».

И вновь, как в «Баргамоте и Гараське», всплывает тема примирения, просветления. Роль того пасхального яичка, что пробудило христианское начало в Баргамоте, сыграл в рассказе восковой ангелочек с его нездешней красотой. Тьма ожесточения, инстинкт униженного полусироты, кусающегося зверька вдруг отступили, и Сашка, забыв реальность, поверил в какую-то неземную действительность.

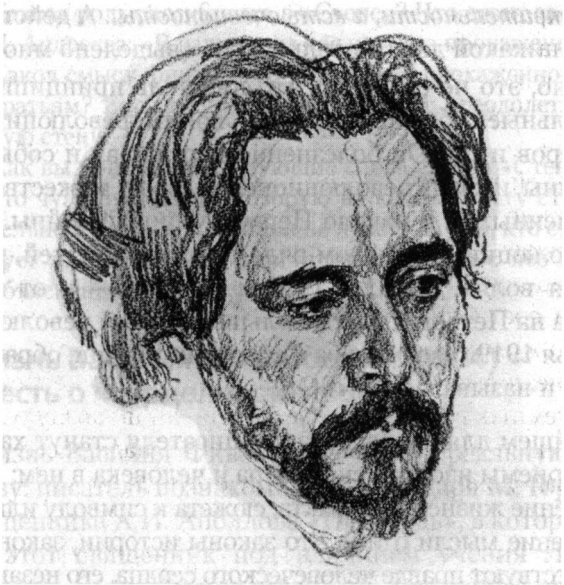
«На обращенной к нему стороне елки, которая была освещена слабее других и составляла его изнанку, он увидел то, чего не хватало в картине его жизни и без чего кругом было так пусто, точно окружающие люди неживые. То был восковой ангелочек, небрежно повешенный в гуще темных ветвей и словно реявший по воздуху. Его прозрачные стрекозиные крылышки трепетали от падавшего на них света, и весь он казался живым и готовым улететь...»

Почему так безнадежно грустен финал «Ангелочка»? Как в нем вновь заявлена тема идеала и действительности?

Рассказ «Первый гонорар» (1900) как программа неореализма Леонида Андреева

Рассказ этот — почти фрагмент особой биографии писателя, его биографии переживаний. В нем отразился и опыт работы Л. Андреева судебным хроникером в газете «Курьер». Писатель изложил в рассказе главное свое сомнение: так ли достоверна та действительность, в которую мы слепо верим? Не фиктивна ли она? Уж больно просто заменить реально случившееся искусственной версией, сочиненной на свой лад, к примеру, адвокатом.

Молодой помощник присяжного поверенного Алексей Толпенников в этом рассказе получил от шефа «пустячное» — в глазах шефа — поручение: заменить его на суде, не защитить, а выгородить генеральшу фон Брезе. И речь в ее защиту уже написана для молодого идеалиста. Первое ознакомление с делом ужаснуло вчерашнего студента, нищего правоведа, явной ложью. Он еще верит в святость правосудия: «Сам Толпенников казался себе рыцарем какого-то нового ордена, призванного блюсти правду на земле, защищать невинных и угнетенных. Самое слово «защитник» до сих пор вызывало в нем сдержанно-горделивый трепет и представлялось большим, звучным, точно оно состоит не из букв, а отлито из благородного металла».



Леонид Андреев. *Художник В.А. Серов. 1907 г.*

Комическим «обострением» всей ситуации в суде стала не только сама раздвоенность молодого присяжного поверенного: он и видит, что генеральша виновата, что в деле все нечисто, и одновременно он же не хочет проиграть первое свое дело, подвести шефа. Именно дар прилежности, порядочности заставил его все же отыскать в деле подробность, выгодную для подзащитной: «благоприятное сочетание слов, а не факт»... А дальше? На суде его уже, как манекена, как говорящую куклу, подхватила вдруг волна бессознательного вдохновения, сочинительства такой «очевидной» версии событий.

Выиграв дело, Толпенников даже не понял, почему его затем стыдит пожилой полицейский. Тот знает всю спасенную «защитником» компанию — от генеральши до ее жуликов-приказчиков: «Стыдно, молодой человек. Я вам... в отцы гожусь».

Но как решает всю проблему стыда, больной совести его шеф, вернувшийся из поездки?

Выслушав отчет молодого идеалиста, осудив все вдохновенные импровизации, он уверенно посмеялся над репликой правдоискателя:

«— Но ведь в действительности она виновна?

— В действительности! — нетерпеливо сказал Алексей Семенович. — Откуда мы можем знать, что происходит в действительности? *Может быть, там черт знает что, в этой действительности. И нет*

никакой действительности, а есть очевидность... А действительность оставьте, нет никакой действительности» (выделено мной. — *В.Ч.*).

Безусловно, это не означало, что писатель принципиально будет обходить реальные события истории — войны, революции, характеры революционеров и т.п. Он болезненно переживал и события русско-японской войны, и казнь революционеров (об их мужестве — «Рассказ о семи повешенных»), и начало Первой мировой войны. После Февральской революции он в целом ряде страстных статей, работая в газете «Русская воля», пытался спасти Россию — и от наступления войск кайзера на Петроград, и от большевистской революции. Его последняя статья 1919 года, мольба о спасении России, обращенная к союзникам, так и называлась — «SOS»...

В дальнейшем для повествований писателя станут характерными следующие приемы изображения мира и человека в нем:

— возведение жизненного факта, сюжета к символу или аллегории;

— проведение мысли о том, что законы истории, законы логики не всегда соответствуют правде человеческого сердца, его независимой психической жизни; отсюда и его разрыв с М. Горьким;

— повышение роли личности автора с его волей к преувеличению, к фантастической трансформации любого материала, *экспрессионизм* как особенность повествовательной манеры;

— соединение реальной биографии человека с жизнью универсального человека вообще, наложением на реальную биографию абстрактной схемы;

— постоянное присутствие взгляда вечности, рокового «Некто в сером» во всей жизни человека или на отдельном ее отрезке.

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Прочитайте рассказ Л. Андреева «Стена» (1901). Ответьте на следующие вопросы.

1. В чем заключается жанровое своеобразие рассказа «Стена» (сравните его с «пасхальным» рассказом «Баргамот и Гараська»)?
2. Что представляет собой образная система рассказа? Как соотнесены персонажи мира людей с центральным *образом-символом*?
3. Найдите примеры использования автором экспрессивной лексики, фантасмагории и гротеска. Какова роль этих художественных средств и приемов в раскрытии философской концепции автора?
4. Какие стороны человеческого существования нашли свое отражение в образах и сюжетных коллизиях рассказа? Каков скрытый смысл образа седой женщины, требующей от стены: «Отдай мне мое дитя!»?

5. Какова роль рассказчика в «Стене»? Что стоит за разъяснением Л. Андреева: «В каждом из нас частица прокаженного»?
6. Каков смысл финального обращения прокаженного к своим собратьям? Есть ли у человечества шанс преодолеть символическую стену?
7. Как вы понимаете следующие слова автора «Стены»: «Для тех, кто чувствует стену, которую на каждом шагу строит действительность, мои объяснения не нужны. А тем, кто стены не чувствует или беззаботно торгует падающими с нее камнями, мои объяснения не помогут».

«Жизнь Василия Фивейского» (1904) — повесть о «горделивом попе»

Повесть «Жизнь Василия Фивейского» имела реальную прототипическую основу: писатель познакомился (благодаря М. Горькому) с рукописью священника А.И. Аполлова «Исповедь», в которой рассказывалось, как этот священник под влиянием учения Л.Н. Толстого отказался от сана, бросил вызов лицемерию казенного православия.

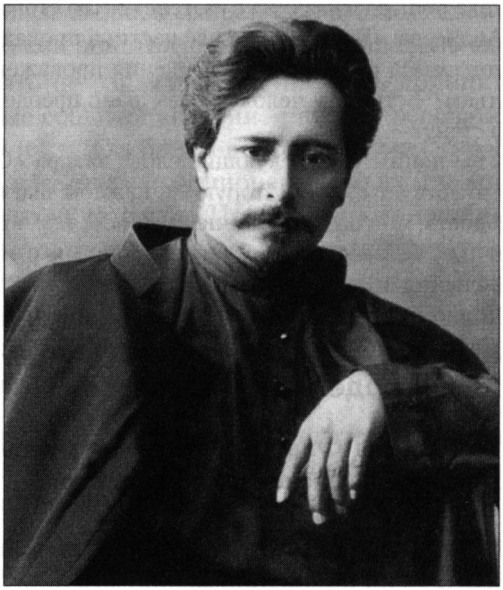
Повесть наиболее рельефно выявила особенности всей *неореалистической поэтики* Леонида Андреева: он не отображал, а именно изображал и домысливал тот или иной конфликт, характер, углубляя ситуацию, то и дело «накладывая» на нее некую универсальную схему.

В данном случае универсальная схема, умножившая, развернувшая всю серию несчастий в жизни сельского священника (гибель сына, сумасшествие жены, рождение нового сына, идиота), — это древний сюжет праведника Иова из Ветхого Завета. «На весах Иова» взвешивается судьба героя Л.Н. Андреева. Праведник Иов жил в библейской земле Уц, а когда Бог отдал его судьбу в руки Дьявола, то этот праведник без возмущения принял все несчастья (болезнь, страдания). И, даже возроптав, он не оторвался от Бога, свершил подвиг самоотречения, очередного восхождения к Богу.

Герой повести Андреева долго повторял: «Верую!» Он отвергал идею бунта против божественного миропорядка. Но в финале произведения в состоянии какого-то немыслимого экстаза, бунта против непосильных испытаний, выпавших на его долю, отец Василий поверил в свое могущество, даже в способность воскресить человека.

Что сближает образ отца Василия с образами «гордых людей» из ранних рассказов М. Горького и в чем их различие?

«Тебе говорю, встань!» — обращается герой к покойнику с высоты своих страданий, бед, но «холодно-свирепым дыханием смерти отве-



Л.Н. Андреев. *1902 г.*

чает ему потревоженный труп». Он не только возроптал на Бога, но и попробовал в безумном порыве (после страданий, равных, по его мнению, мукам Христа) сравняться с ним (попытался воскресить умершего мужика, свершить чудо) и погиб. Так предельно заострен писателем вопрос о вере и смирении перед лицом... абсурдного мира.

В.Г. Короленко так отозвался о проблематике рассказа: «Это вечный вопрос человеческого духа в его искании своей связи с бесконечностию вообще и с бесконечной справедливостью в частности. Свою задачу автор ставит в подходящие условия, при которых душевный процесс должен развернуться в наиболее чистом и ничем не усложненном виде».

Повесть «Иуда Искариот» (1907) — «живая рана» души Леонида Андреева

Поражение революции 1905 года Леонид Андреев пережил крайне мучительно и своеобразно: он был изумлен тем, как несовершенен «средний» человек, «сочувственник», одновременно предатель в отношении подвижников и даже... самого Бога... История словно сорвала маски с людей, показала эфемерность их недолгих революционных

ликований и предстала перед духовным взором писателя как цепочка мятежных порывов и малодушия, отступничества в «азефовщину» (по имени провокатора Е. Азефа).

В этом драматичном состоянии — горечи, печали от несовершенства человеческой природы — Леонид Андреев решился переосмыслить образ библейского Иуды, бросить вызов и упрек всему времени реакции, духу купли-продажи, всеобщей трусости, воцарившемуся «в ночь после битвы».

Почему Иуда, один из апостолов, хранитель денежного ящика, прощаемый Иисусом после всех проступков, решил демонстративно предать Христа за предельно низкую цену?

Смысл этой купли-продажи двойствен. Иуда хотел, по мысли Андреева, с одной стороны, унизить, осмеять все покупающее человечество, «бросить ему в лицо несмываемое оскорбление, распять его на кресте собственного позора» (*Ю. Айхенвальд*).

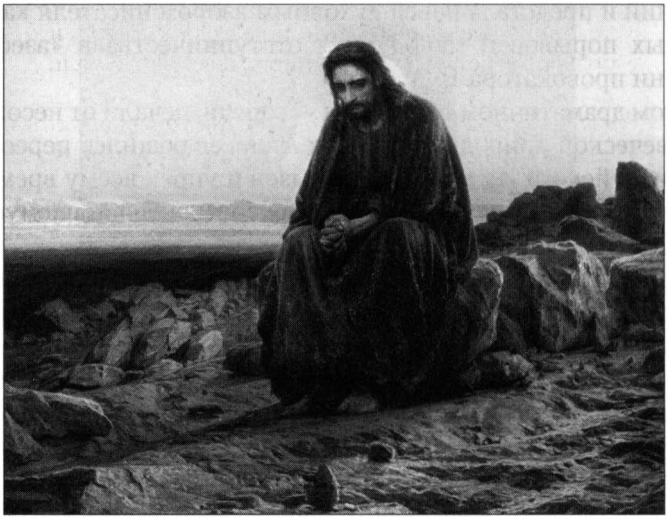
Иуда не один раз приходил к первосвященнику Анне, испытывая своеобразное наслаждение от своего психологического опыта, даже от спора по поводу низкой цены. Он говорит первосвященнику: «А то, что он добр и исцеляет больных, это так уже ничего и не стоит, по-вашему?» Одновременно Иуда проверяет и учеников Христа, угадывает всю меру их осторожности, даже трусости, во всяком случае глухоты нравственной.

Главным же объектом испытаний, явно провокационных, не принятых многими современниками, оценившими всю повесть как «кощунство над Евангелием» (*В. Розанов*), была для Иуды толпа в Иерусалиме, до этого восторженно внимавшая проповедям Иисуса. Он и себя хочет убедить в правоте Христа. И его поцелуй был полон мучительной любви и надежды: «...над теменем земли высоко поднять на кресте любовью распятую любовь».

Впервые, может быть, в прозе, обращавшейся к *вечным сюжетам* Евангелия, возник столь сложный образ бунтаря-предателя, жертвующего и собой, надеющегося на взрыв благородства, просветления в толпе. Огромного смысла полна вся сцена мук Иуды перед крестом, на котором медленно умирает одинокий Иисус:

«— Что такое слезы? — спрашивает Иуда и *бешено толкает неподвижное время, бьет его кулаками, проклинает, как раба. Оно чужое и оттого так непослушно.* О, если бы оно принадлежало Иуде, — но оно принадлежит всем этим плачущим, смеющимся, болтающим, как на базаре» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Онемевшая толпа — неподвижное время — крестное распятие — зрелище... Не правда ли, как тревожны для XX века эти символы?



Христос в пустыне. *Художник И.Н. Крамской. 1872 г.*

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В чем выражается философская глубина внешне непритязательного рассказа Л. Андреева о Баргамоте и Гараське?
2. Что заставило героя рассказа Л. Андреева «Вор» выдавать себя за другого человека, «примеряя» его атрибуты жизни?
3. Что отличает повесть «Жизнь Василия Фивейского» от произведений житийной литературы?
4. Что нового внес Л. Андреев в традиционную тему «иудина греха» (повесть «Иуда Искариот»)? Как представлен в повести конфликт между одиночкой и толпой, героем и «другими» (первоначальное название — «Иуда Искариот и другие»)?
5. В своей рецензии на «Иуду Искариота» М. Волошин писал: «Только имея под собой твердую почву во всенародном мифе, художник может достичь передачи тончайших оттенков своего чувства и своей мысли». Разверните этот тезис на примере повести Л. Андреева.
6. Обратите внимание на следующий отрывок из повести «Иуда Искариот»: «...выбрал место у большого камня и сел неторопливо. Повернулся, точно ища удобного положения, приложил руки, ладонь с ладонью, к серому камню и тяжело прислонился к ним головою. И так час и два сидел он, не шевелясь и обманывая птиц, неподвижный и серый, как сам серый камень... и всюду, впиваясь в землю, высились огромные серые камни — словно прошел здесь когда-то каменный дождь и в бесконечной думе застыли его тя-

желые капли. И на опрокинутый, обрубленный череп похож был этот дико-пустынный овраг, и каждый камень в нем был как застывшая мысль, и их было много, и все они думали — тяжело, безгранично, упорно».

Как вам кажется, в каком аспекте возможно соотнесение этого описания Иуды с известной картиной И.Н. Крамского «Христос в пустыне»?

7. В чем драматизм взаимоотношений человека и окружающего его мира в произведениях Л. Андреева (с привлечением указанных выше произведений, а также рассказов «Ангелочек» и «Первый гонорар»)?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Неореализм.
«Вечные сюжеты».
Богоборческая тема.
Образ-символ.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ

1. Человек и его вера в произведениях Л. Андреева.
2. Тема любви и предательства в повести Л. Андреева «Иуда Искариот».
3. Герои Леонида Андреева: поиск «общего смысла существования».
4. От «маленького человека» к бунту гордого «я» (по произведениям Л. Андреева).

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

1. Черты реализма и символизма в прозе Л. Андреева.
2. Философская проблематика драматургии Л. Андреева.
3. Поэтика экспрессионизма и творчество Л. Андреева.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Беззубов В.И.* Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984.
2. *Иезуитова Л.А.* Творчество Андреева (1892—1906). Л., 1976.
3. *Муратова К.Д.* Л. Андреев // История русской литературы. Л., 1983.
4. *Соколов А.Г.* Судьба реализма в творчестве Л.Н. Андреева // История русской литературы конца XIX — нач. XX века. М., 1979.

* У ЛИТЕРАТУРНОЙ КАРТЫ РОССИИ

Современный русский поэт Егор Исаев (р. 1926), воронежец по происхождению, в поэме «Даль памяти» (1977) прекрасно сказал о многочисленных поэтических дарованиях, которые извечно рождаются далеко от столиц, а затем закрепляют, вписывают свою малую родину на литературную карту России:

...Не вся Россия
Посередке,
А то ведь вон какая по краям!

Лишь в силу обилия талантов многие из этих художников оказываются за строкой программ и учебных пособий. Между тем на родине давно возникли литературные музеи их имени. Их именами названы улицы, во многих городах им поставлены памятники — скажем, в городе Бежецке Тверской губернии и Тамбове поставлены памятники писателям-землякам Вяч. Я. Шишкову и С.Н. Сергееву-Ценскому... Есть памятник Вяч. Я. Шишкову и на излучине Катуни, на Чуйском тракте. И это естественно: многие из них духовно навсегда сблизили уголки Родины, победив дали и расстояния. Без них — пустовато и «посередке».

Алексей Павлович Чапыгин (1870—1937) нанес на литературную карту России земли Олонецкой губернии (нынешняя Карелия, отчасти Архангельская губерния). Он родился в деревне Большой Угол Каргопольского уезда, был учеником в малярно-живописной мастерской в Петербурге. Этот край — как и близкая Вологодчина, давшая в середине XX века таких певцов «тихой Родины», как В.И. Белов, Ф.А. Абрамов, Н.М. Рубцов, А.Я. Яшин, — в конце XIX и начале XX века был как бы заново в полном богатстве «присоединен» к русской культуре, к духовному телу России записями былин и открытием величайшего чуда иконописи.

Великое множество былин, «старин», исторических песен, поэтических преданий о русских богатырях вплоть до их записи в конце XIX века жило на русском Севере в памяти сказителей и сказитель-

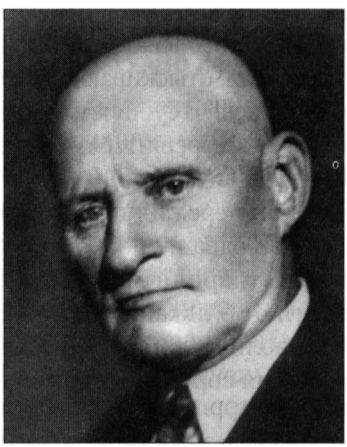
ниц, певцов, таких, как Мария Дмитриевна Кривополенова, Трофим Григорьевич Рябинин и др. Такой яркой фольклорной среды не было уже нигде в мире, тем более в Европе.

И русская икона, точнее «Россия в ее иконе», была открыта русским обществом тоже на рубеже XIX и XX веков. Философ Е. Н. Трубецкой писал об этом событии новейшей истории русской культуры: «...Мы проходили мимо иконы, но не видели ее. Она казалась нам темным пятном среди богатого золотого оклада... И вот теперь открытие иконы дает нам возможность глубоко заглянуть в душу русского народа...»

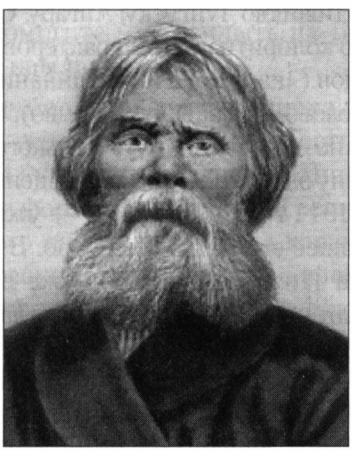
Философ увидел в ней великую духовную победу России сразу после падения татаро-монгольского ига.

Как человек верующий, вспомнив, что «многие иконописцы, например Рублев, писали свои иконы с молитвой и со слезами», он сделал вывод, который на разные лады будет звучать и в русской живописи, и в поэзии XX века: «Икона — явление той самой благодатной силы, которая некогда спасла Россию... Все в ней говорит о нашей народной надежде, о том высоком духовном подвиге, который вернул русскому человеку родину».

Алексей Чапыгин, рано начавший жизнь «в людях» — он делал вывески, декорации, инкрустировал и лакировал мебель, помогал писать образа, — на всю жизнь запомнил прежде всего своеобразную красоту природы Олонецкого края. Нужна была особенная зоркость, чтобы увидеть многообразие красок в кажущемся осеннем однообразии, воссоздать своего рода землю обетованную, не упустив из виду и реальные дороги среди лесов, болот, усеянных клюквой.



А.П. Чапыгин



Сказитель Т.Г. Рябинин

Герои его повестей **«Белый скит» (1913)** и **«На Лебяжьих озерах» (1916)** усвоили в народных преданиях дух правдоискательства, стремление жить по совести, своеобразное нестяжательство. В повести «Белый скит» таким героем, идеальным богатырем стал Афонька Крень, который в одиночку ищет путь для всего села в святой белый скит, в не тронутый хищниками и духом наживы уголок тайги.

Свои главные творения Алексей Чапыгин, не забывший, что через его край в Соловецкий монастырь ходил с Дона и бунтарь-правдоискатель Степан Разин, что здесь же в лесах спасались от гонений старообрядцы, создал после Октября 1917 года. Ими стали исторические романы **«Разин Степан» (1927)** и **«Гулящие люди» (1932—1937)**. М. Горький, когда-то высоко оценивший «Белый скит» («Эх, хорошо написали вы «Белый скит», будто по парче золотом вышито!»), увидел в исторических романах Чапыгина не просто «колоссальные создания», но и поучительный образец для будущих исследователей образа Разина, эпохи раскола, Смуты XVII века. Это предвидение оправдалось: в 1971 году появился роман о Степане Разине В.М. Шукшина «Я пришел дать вам волю», в котором главный герой выступает не только как вождь крестьянского восстания, казачий атаман, но и как стихийный правдоискатель, полный жалости к слабым.

Вячеслав Яковлевич Шишков (1873—1945) родился в городе Бежецке Тверской губернии, в семье мелкого лавочника. После учебы в Вышневолоцком техническом училище в 1894 году по собственному желанию выехал в Томск, где и стал работать изыскателем водных и шоссейных дорог, объехав с экспедициями в течение почти 15 лет Иртыш, Обь, Енисей, Катунь, Нижнюю Тунгуску, Ангару. Он записывает песни, запоминает множество колоритнейших характеров — купцов, золотоискателей, алтайских шаманов («камов») с их заклинаниями, крестьян, отыскивающих сказочное Беловодье (райскую землю), старообрядцев. В сущности, Шишков частично проходит «путь Горького», прежде чем решиться, «поддаться соблазну заковать себя в позлащенные кандалы литературы».

В 1911 году (Шишкову — уже 38 лет) он пережил потрясение, заставившее его взяться за перо. В этот год он едва не погиб в экспедиции на Нижней Тунгуске: уже в сентябре ударили морозы и лодки вмерзли в лед в чудовищной отдаленности от ближайшего жилья. Записанная ранее песня об Угрюм-реке, символической сибирской реке, зазвучала в душе будущего писателя во время сорокадневного перехода в своем трагическом смысле:

Уж ты, матушка Угрюм-река,
Государыня, мать свирепая...

В.Я. Шишков (второй слева) в экспедиции по исследованию берегов реки Лены. Якутск. *1909 г.*

Много лет спустя эта народная песня станет эпиграфом к одному из главных творений Шишкова — знаменитому роману-эпопее **«Угрюм-река» (1928—1933).** Он стал основой замечательного фильма с Л. Чурсиной в главной роли.

В 1911 году Шишков пошлет два рассказа (среди них чудесная исповедь бродяги (**«Ванька-Хлюст»**), бывшего ямщика, ограбленного хозяином) М. Горькому с просьбой: «Ежели признаете за ними некоторые положительные качества, — помогите мне всплыть на Божий свет... все думаю, что не выросли еще крылья».

На фоне множества бескрылых, шумно и нагло входивших в литературу псевдописателей XX века эта скромность и стыдливость удивительны. И ведь как выразителен был уже у начинающего Шишкова прежде всего *сказ*, т.е. повествование в форме живой, устной речи, возвращающее к земле, в стихию живого языка, в глубины характера, не засоренные условностями. Сказ требует от художника не внешней, поверхностной стилизации, а успешного вхождения в биографию персонажа, перевоплощения. Надо было иметь богатый жизненный опыт, чтобы почувствовать душу Сибири, характер сибирской «вольницы».

Тот же Ванька-Хлюст, герой одного из первых рассказов Шишкова, рассказывает о своем просветлении в тайге-матушке именно в сказовой форме:

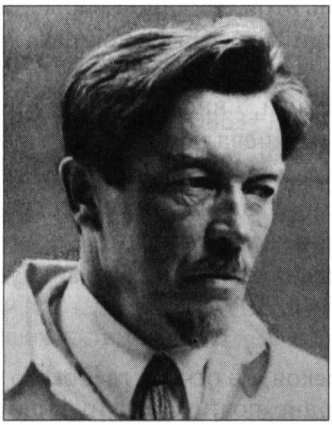
«Пришел, пал на колени, реву: матушка — напитай, матушка — укрой! Не выдавай, тайга-кормилица, круглую сироту Хлюста Ваньку! Говорю так, а слезы ручьем-ручьем; торнулся в мох, лежу, вою... И словно бы кто шепнул мне ласково, быдто приголубил меня кто-то, утешает, — и башку от земли отодрать не смею. Слышу только, как в грудях радость ходуном заходила, будто вода весной. Засиял я весь, приподнялся... Гляжу: бурундучишка стоит у кедра на задних лапках, смотрит на меня глазенками, а сам посвистывает. Захохотал я тут радостно, грожу ему... И вдруг не стало во мне... ни печали, ничего земного прочего».

Попробуйте отыскать продолжение этой шишковской традиции — раскрытия исцеляющей, спасающей душу сибирской природы, просторов тайги, рек — в таких произведениях, как «Царь-рыба» В. Астафьева, повести «Над зыбкой» современного писателя из Кургана В. Потанина.

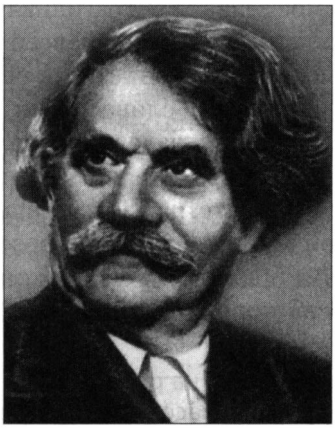
В 1915 году Шишков переезжает в Петроград, знакомится с М. Горьким, А.М. Ремизовым, М.М. Пришвиным. Начинается полоса интенсивной литературной жизни — в 1916 году в горьковском журнале «Летопись» появляется повесть «Тайга», в 1923 году, как отклик на события Гражданской войны в Сибири, — роман «Ватага», в 1928 году — первая часть романа «Угрюм-река».

В 30-е годы и до конца жизни Вяч. Шишков работал над историческим романом «Емельян Пугачев» (первая книга вышла в 1938 году, в переработанном виде — в 1941 году). Он внес в характер Емельяна Пугачева многое из мощного характера Прохора Громова, героя «Угрюм-реки», использовал свои приемы фольклоризации повествования (образ Волги вырастает в романе до символа вольницы, свободы), чем заложил основы новой *исторической романистики*, опирающейся не на одни архивные документы, труды историков, чужие версии, а еще и на отражение истории в народной памяти. Эту традицию воссоздания народной истории, а не развития авантюрных сюжетов «на фоне истории» продолжили впоследствии В. Шукшин в романе о Степане Разине («Я пришел дать вам волю»), Д. Балашов («Бремя власти»), В. Чивилихин («Память»), В. Пикуль («Слово и дело»).

Сергей Николаевич Сергеев-Ценский (1875—1958) родился в селе Бабине (Преображенское) Тамбовской губернии в семье учителя земской школы и все детские и юношеские годы провел, вначале учась в училище, затем в учительском институте, среди степных, черноземных далей Тамбовщины. Подлинная его фамилия Сергеев, но, после чтения повестей, рассказов писателя, часто называемых им «поэмами» — таковы «Печаль полей» (1909), «Неторопливое солнце» (1911),



В.Я. Шишков



С.Н. Сергеев-Ценский

«Недра» (1912) и др., — весьма естественной кажется добавка к фамилии «Ценский» (от названия главной реки Тамбовщины Цны).

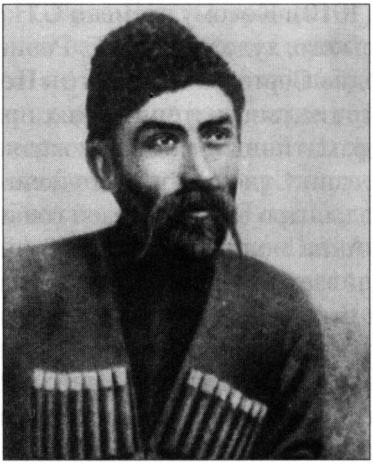
После окончания учительского института писатель работал в разных округах — Киевском, Одесском, Московском. В 1904 году с началом русско-японской войны Сергеева-Ценского призывают в армию, но вскоре он оставляет и службу в армии, и учительскую деятельность, целиком посвятив себя литературе. В 1901 году вышел первый его поэтический сборник «Думы и грезы», в последующие годы — рассказы «Тундра», «Маска» и самые зрелые его произведения: «Лесная топь» (1907), «Небо» (1908), «Движения» (1910). К этому времени С.Н. Сергеев-Ценский — близкий друг М. Горького, художника И.Е. Репина.

В самой знаменитой *повести-поэме* Сергеева-Ценского **«Печаль полей» (1909)** почти нет никаких социально-исторических примет времени. Ценский рисует крайне драматичный момент в жизни помещика Ознобишина, владельца деревни Сухотинки, и его жены Анны. Герой строит винокуренный завод, бодро ездит со стаей гончих на охоту, ведет расчеты с рабочими, а Анна молчаливо, с глубочайшим страданием несет свой крест, вынашивает ребенка (шесть предшествующих родились мертвыми). Этот странный на первый взгляд сюжет — писатель почерпнул его в Петербурге, услышав о роковой судьбе жены одного профессора-экономиста, шесть раз рожавшей мертвых детей и умершей на седьмой беременности — оказался крайне выигрышным благодаря... своей бездейственности, скрытости, погруженности в глубины душ героев. О таком горе, растянутом на годы, о таком напряженном ожидании удачи, прорыва в будущее — не кричат.

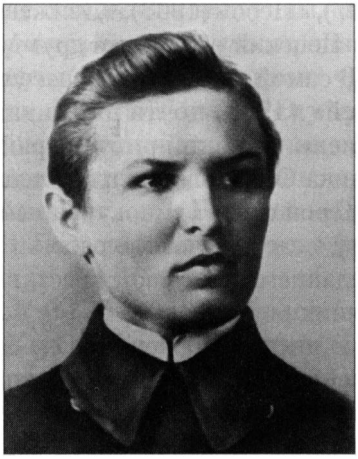
И самое главное — трагичная жизнь этой семейной пары лишь оттеняет жизнь земли, полей, всей России. Сергеев-Ценский был своеобразным импрессионистом в реализме, он писал какими-то трепетными, сочными словесными мазками, вносил свои эмоции в описания полей, наделял их голосами, «печалью» и радостями.

С.Н. Сергеев-Ценский многие десятилетия, начиная с 1906 года, прожил в Алуште, на берегу Черного моря: здесь, после ряда романов о Первой мировой войне, о революции, образовавших единую эпопею «Преображение России», он написал и доныне актуальную эпопею **«Севастопольская страда»** (1936—1940).

В эти же годы, на рубеже XIX и XX веков, на основе глубокого усвоения русской классики, на почве народно-поэтических традиций, эпоса, нередко при прямом участии М. Горького свершалось и становление реалистических литератур малых народов России. «И малые звезды украшают небо», — скажет уже в конце XX века Расул Гамзатов. Не малые, а звезды первой величины явились в эти годы в Осетии — в лице *Коста Хетагурова* (1859—1906), прозаика и поэта, создателя сборника «Осетинская лира» (1899); *Габдуллы Тукая* (1886—1913), великого татарского поэта, сына муллы, человека энциклопедических познаний; аварского поэта *Махмуда из Кахаб-Росо* (1873—1919), воина в Дагестанском конном полку, сражавшегося в 1914—1916 годах в Альпах, Австрии, в Карпатах (где он и написал знаменитую поэму-послание к любимой «Мариам»); чувашского учителя *Константина Иванова* (1890—1915), создателя классической лиро-эпической поэмы о судьбе деревенской



К. Хетагуров



К. Иванов

девушки «Нарспи»; балкарского поэта, наставника Кайсына Кулиева, *Кязима Мечиева* (1859—1945).

Другие виднейшие писатели-реалисты, изначально входившие в горьковские «Среды» — такие, как донской казак из станицы Усть-Медведицкой *А.С. Серафимович* (1863—1949), автор классического рассказа «Пески» (1908), за который Л.Н. Толстой поставил ему на полях журнала «5»; *А.С. Неверов* (1886—1923), выходец из беднейшей крестьянской семьи в Самарской губернии, в будущем создатель повести о голоде 1920/21 года в Поволжье и поездке мальчика Мишки Дадонова за хлебом в Ташкент («Ташкент — город хлебный», 1923); орловец *Б.К. Зайцев* (1881—1972); москвичи *И.С. Шмелев* (1873—1950) и *А.М. Ремизов* (1877—1957), — добились наивысших достижений в 20—30-е годы XX века.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Только ли «местный» или этнографический интерес заключен в повествованиях таких писателей, как Вяч. Шишков, А. Чапыгин, С. Сергеев-Ценский? Свой ответ аргументируйте.
2. Как обогащают собирательный образ России, русской земли сибирские образы Вяч. Шишкова, картины Беломорья А. Чапыгина, донские степи С. Сергеева-Ценского?
3. Знаете ли вы памятные места в своем городе, связанные с именами писателей-земляков? Расскажите об их вкладе в русскую литературу.
4. В чем сходство «Угрюм-реки» Вяч. Шишкова с произведениями Горького?
5. Как перекликаются и взаимно дополняют друг друга «Печаль полей» С. Сергеева-Ценского и «Деревня», «Антоновские яблоки» И. Бунина?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Историческая романистика.
Литературный сказ.
Повесть-поэма.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Семенов В.С.* Алексей Чапыгин. М., 1974.
2. *Чалмаев В.А.* Вячеслав Шишков: Критико-биографический очерк. М., 1969.
3. *Плуки П.* С. Н. Сергеев-Ценский: Жизнь и творчество. М., 1968.

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Понятие «Серебряный век» относят к поэзии конца XIX — начала XX века. История возникновения этого понятия многое объясняет в его содержании, стремлении заменить им скучноватый термин «предреволюционная литература». Словосочетание «Серебряный век» родилось в среде русской поэтической эмиграции первой волны, «русских парижан», и несло печальную ноту ностальгии, тоски по исчезнувшей поэтической России. В нем явно присутствует воля к предельной идеализации всей художественной атмосферы начала века при полном забвении противоречий, болезненных явлений в этой же среде[1].

Поэт-эмигрант Николай Оцуп (1894—1958), некогда учившийся в Царскосельском лицее, где служил Иннокентий Анненский и где учился Николай Гумилев (о них — речь впереди), в статье 1933 года «„Серебряный век“ русской поэзии» не только поставил эпоху Блока, Гумилева, Ахматовой рядом с классическим золотым веком Пушкина, Толстого, Достоевского, но и увидел особый «героизм „серебряного века“».

По мнению Н.А. Оцупа, классики жили и творили в эпоху, когда Россия была могучей, прочной, надежной. Художники Серебряного века куда более одиноки, и вокруг них «тишина и сумерки», полные угроз, страхов. И тем не менее они — одной природы с классиками, они «поправили», свели на землю «широту и грандиозность», «высокое трагическое напряжение поэзии и прозы» XIX века.

---

[1] Какой идеальной казалась покинутая русская земля, родное слово в условиях эмигрантской бездомности (и бесправия), заброшенности в «чужие города» многим поэтам, артистам, художникам, слушавшим ностальгический романс (на слова Р. Блох) популярного в России и в эмиграции Александра Вертинского:

Принесла случайная молва
Милые, ненужные слова:
Летний сад, Фонтанка и Нева.
Вы, слова залетные, куда?
Здесь шумят чужие города
И чужая плещется вода.

Поэт-эмигрант, критик Сергей Маковский (1877—1962) в мемуарах, портретах современников, собранных в книгу «На Парнасе Серебряного века» (1962), даст этому веку такую характеристику: «Серебряный век — мятежный, богоищущий, бредивший красотой...»

Когда начался Серебряный век и когда он завершился? Кто, собственно, внес «серебро», этот прекрасный, пусть и менее драгоценный, нежели «золото», металл, в культуру начала века?

Следует учесть, что в состав «серебра», т.е. новизны нового века, нового состояния души, входил и новый взгляд на творчество как на культово-обрядовый акт, почти священнодействие, сотворение новой религии и постижение мира путем прозрения, интуитивным путем своеобразных импровизаций, слушания «музыки».

Исходная граница всего явления Серебряного века в поэзии, как суммы литературных течений и фигур (символизм, акмеизм, вдохнувшие воздуха символизма **М.И. Цветаева, М.А. Волошин, В.Ф. Ходасевич** и др.), совпадает с календарным рубежом века (или относится к 1892, 1894, 1895 годам). Вообще эта граница хронологически почти единая со временем возникновения символизма, с началом деятельности *старших символистов* (их называли порой *декадентами*) **Д.С. Мережковского, В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, З.Н. Гиппиус.** Наиболее полное развитие поэзия Серебряного века получила к 1910-м годам, когда наивысшего расцвета достигли и *младшие символисты* — **А.А. Блок, Андрей Белый, Вяч. Иванов,** и *преодолевшие символизм* **Н.С. Гумилев, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам,** когда заявила о себе целая поросль молодых петербургских поэтов. О них — **Г. Адамовиче, Г. Иванове, И. Одоевцевой** и др. — речь пойдет в главе «Парижская нота» русской поэзии 30-х годов».

В сегодняшнем восприятии Серебряного века многое спорно. Многие современные историки литературы весьма избирательно включают поэтов в состав творцов культурного Ренессанса и столь же произвольно исключают их. Кроме того, очевидна зачастую непомерная идеализация этого периода развития русской культуры.

В 1913 году на юбилее газеты «Русские ведомости» Бунин с гневом обратился к представителям модернизма всех видов, обвинив их в растрате, разрушении драгоценнейших черт русской литературы — ее глубины, серьезности, простоты, непосредственности, благородства, прямоты:

«Испорчен русский язык... утеряно чутье к ритму и органическим особенностям русской прозаической речи, опошлен или доведен до пошлейшей легкости — называемой «виртуозностью» — стих... Пережили мы и декаданс, и символизм, и неонатурализм, и порнографию... и какой-то мистический анархизм, и Диониса, и Аполлона, и «пролеты в вечность»... и лубочные подделки под русский стиль, и адамизм, и акмеизм — и дошли до самого плоского хулиганства, называемого нелепым словом «футуризм».

Это ли не Вальпургиева ночь! И сколько скандалов было в этой ночи! Чуть ли не все наши кумиры начинали свою карьеру со скандала!»

И.А. Бунин во многом несправедлив, но не обращать внимания на такую оценку, сигнал о кричащих болезненных противоречиях Серебряного века в поэзии, видимо, не нужно.

Самое же спорное, ставящее нередко под сомнение искренность тех, кто пламенно оперирует термином «Серебряный век», состоит в том, что они конечную якобы границу этого века, Октябрь 1917 года, делают... началом некоего бесплодного, явно «чугунного века», границей с полнейшей пустыней. Ото всей России якобы «остался холодный лунный пейзаж без атмосферы» (*В. Крейд*).

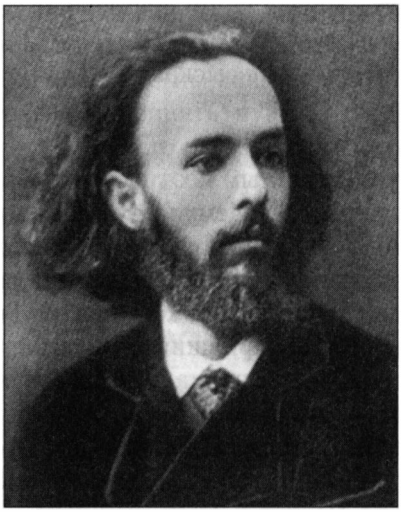
Но, как мы видим, последующее развитие русской литературы опровергает эту точку зрения.

Предшественники символизма

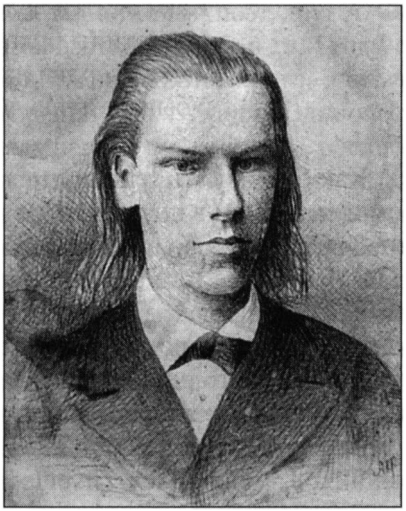
После кончины в 1892 году А.А. Фета в русской поэзии наступила эпоха безвременья, сумерек. Еще читались выпуски лирических стихотворений Фета с символическим названием «Вечерние огни» (их было четыре — 1883, 1885, 1888, 1891), еще жив был другой крупный поэт, друг И.С. Тургенева, Я.П. Полонский (1819—1898), выпустивший в 1890 году книгу «Вечерний звон», но в самой атмосфере культуры ощущалось измельчание, умаление роли поэтического слова.

Язык поэзии конца века словно обеззвучился, стал каким-то штампованным. Александр Блок в стихотворении «Поэты» (1908) бросит упрек обывателям, довольным «собой и женой, / Своей конституцией куцей», ссылаясь на поэтов: «А вот у поэта — всемирный запой, / И мало ему конституций!» Но в поисках поэта со всемирным запоем он спустится, минуя безвременье конца XIX века, в его же сердцевину — к Аполлону Григорьеву (1822—1864), создателю бессмертных цыганских романсов «О, говори хоть ты со мной, подруга семиструнная...» и «Цыганской венгерки» («Две гитары, зазвенев, жалобно заныли...»)...

Тоска безнадежности, сумерки души нашли выражение в поэзии **Семена Надсона (1862—1887)**, в ярких поэтических формулах: «Как мало прожито — как много пережито»; «Даже пожелать мы страстно не умеем, / Даже ненавидим мы исподтишка»; «Пусть арфа сломана — аккорд еще рыдает»; «Облетели цветы, догорели огни». Они выразились и в его надрывных, полных боли стихах о безнадежном подвижничестве юности, еще идущей «на пытку и крест», в его воззваниях к народу, «усталому, страдающему брату».



С.Я. Надсон. *1880-е гг.*



К.М. Фофанов.
Художник А. Фофанов. 1890-е гг.

Константин Фофанов (1862—1911), выходец из небогатой купеческой семьи, петербуржец, замеченный А.П. Чеховым, И.Е. Репиным, Я.П. Полонским, в еще большей мере, чем Надсон (его учитель), печален, полон сумеречных бессильных порывов. Он может считаться предшественником символизма в утверждении творчества как главной ценности жизни, в прославлении поэтической личности с ее тончайшими оттенками настроений, романтическим *двоемирием* (т.е. противопоставлением земного, видимого мира и небесного, идеального, часто незримого). Но он, автор сборников с типично символистскими названиями «Тени и тайны» (1892) и «Иллюзии» (1900), певец города, Петербурга, и в XX век входил с набором обветшавших эпитетов и сравнений. Они легко угадывались, были предсказуемы: «Прекрасна эта ночь с ее красой печальной»; «Как облетелый сад пуста моя душа»; «Жадно мчались вдаль заветные мечты»; «Веет негой воздух сладкий»; «Нам соловьи, пленившись розой, не пели гимны» и т.п.

Для крупнейшего поэта этого переходного периода **Константина Случевского (1837—1904)**, умевшего превратить образ в *символ* (это более высокий уровень поэтического обобщения), также было характерно присутствие мотивов угасания, тем смерти, бессилия перед мировым злом. Жизнь для него — это «убывание» души.

Как сочится вода сквозь прогнивший постав,
У плотины бока размывает,
Так из сердца людей, тишины не сыскав,
Убывает душа, убывает.

Как определить границу между традиционным поэтическим образом и символом в поэзии этих рубежных лет? Почему ни К. Фофанов, ни К. Случевский, ни С. Надсон, ни А. Апухтин, любимый соавтор П.И. Чайковского, автор слов знаменитых романсов («Ночи безумные, ночи бессонные...», «Пара гнедых»), ни великий князь Константин Романов, писавший под псевдонимом «К. Р.», подаривший Чайковскому текст известного романса «Растворил я окно...», не стали первооткрывателями нового жизнеощущения, нового языка поэзии?

Анна Ахматова, свидетельница перелома, сдвига в сознании современников, учившихся (и еще не умевших) понимать язык Блока, вспомнила такую подробность из быта Царского Села, как характер вкусов его старомодных чиновных обитателей: «О таком огромном, сложном и важном явлении конца XIX и начала XX века, как символизм, царскоселы знали только «О, закрой свои бледные ноги...» и «Будем как Солнце». При мне почтенные царскоселы издевались над стихами Блока: «Твое лицо в его простой оправе / Своей рукой убрал я со стола».

К.К. Случевский. *1880-е гг.*

К.К. Романов. *1900-е гг.*

Великий князь Константин Романов, талантливый поэт, друг А. Фета, человек немалого благородства — в первый год войны, в 1914 году, он благословил сына, пошедшего на фронт, и вскоре потерял его, — *не мог понять* (и принять) чудесного стихотворения И.А. Бунина «Одиночество» (1903). Его изысканному вкусу была неприятна концовка, решение лирического героя Бунина после ухода любимой женщины: «Что ж! Камин затоплю, буду пить... / Хорошо бы собаку купить». Он нашел вульгарным, надменно-циничным, не рыцарственным такое отношение к женщине, такой способ «компенсации», вид упрека женщине. И не заметил, глядя на новый век из века XIX, о какой глубокой тоске говорит наблюдательность героя («Твой след под дождем у крыльца, / Расплылся, налился водой»), не оценил ни сдержанной мольбы («Воротись, я сроднился с тобой»), ни глубокого отчаяния в констатации удручающего, придуманного, конечно, закона («Но для женщины прошлого нет: / Разлюбила — и стал ей чужой»).

Прежде чем мы перейдем к теоретическим (и стихотворным) манифестам первых русских символистов (старших символистов, или декадентов 90-х годов XIX в.), следует уточнить и углубить понимание таких ключевых понятий, как *аллегория, метафора, символ.*

Аллегория — иносказание, изображение отвлеченной идеи посредством конкретного, рельефного образа. Общеизвестны старинные аллегории: *весы — правосудие, крест — вера, якорь — надежда.* Аллегоричны персонажи сказок, басен: они выражают строго определенное свойство, лишены многозначности и загадочности. В аллегории внешний, предметный слой образа, как и в олицетворении, играет иллюстративную роль, смысл аллегории однозначен. Например, *волк* (в басне) — аллегория *агрессивности, заяц — трусости,* а *лиса* — воплощение *хитрости*.

Метафора — один из основных тропов художественной речи, в основе которого лежит неназванное сравнение предмета с каким-либо другим предметом на основании сходства, наличия признака, позволяющего их сблизить. Известный стиховед А. Квятковский отметит, что вся атмосфера нашей жизни пестрит метафорами: *идет дождь, он потерял голову, торговая сеть, встает солнце, тяжелый характер, чаша жизни.* Поэзия не только создает, но и «развертывает» метафоры, реализует их. И, скажем, метафора *нервы расходились* в поэме В. Маяковского «Облако в штанах» приобретает такую «развертку»:

Слышу:
тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв.

Метафора, конечно, не простое сравнение: она уже требует от читателя догадки, самостоятельного додумывания, работы воображения. Когда мы говорим, что «лодка скользила по поверхности озера, гладкой, как зеркало», — это наглядное сравнение. А когда говорим более кратко «зеркало воды», — это уже метафора, а эпитет «зеркальная гладь» — метафорический эпитет, употребленный в переносном значении. Стиховед Б. Томашевский отметил превращение образа, заключенного в метафоре, в целое предложение, в ряд предложений:

Дней бык пег.
Медленна лет арба...
(*В. Маяковский*)

В данном случае развернутая метафора приближается к аллегории, но более высокого плана: «арба, запряженная быком, является аллегорическим изображением времени».

Символ — многозначный предметный образ, объединяющий (связующий) собой разные планы воспроизводимой художником действительности на основе их существенной, не случайной общности, родственности. Он строится на параллелизме явлений, на системе соответствий, ему присуще метафорическое начало, но оно в символе обогащено глубоким смыслом. Символ изначально многозначен, он предполагает свободу читателя в развертывании его смыслов, неисчерпаемость, хотя и предметная оболочка в нем тоже совсем не служебна, не поверхностна, а очень прочна (*А. Квятковский*).

Символ как предметный образ, обладающий комплексом, «веером значений», синтезирующий разные планы воспроизводимой поэтом исторической или природной действительности, хорошо известен был и до символизма. Он всегда существовал и в русской, и в мировой поэзии как предельно мыслеемкий, невероятный, загадочный вид обобщения. Многие яркие художественные образы — особенно в лирике романтиков и неоромантиков — часто перерастали в символы. Что такое тройка в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»? В ней великий художник запечатлел и бесконечную, влекущую силу равнин России, и мощь страны, еще неразвернувшуюся, и загадочность ее движения, почти полета среди разрываемого воздуха, в будущее. Что такое парус М.Ю. Лермонтова, как не символ мятежной человеческой души? Символичны и три карты в «Пиковой даме» А.С. Пушкина, как абстракция надежды, удачи, сорванного и вырванного у судьбы «банка», успеха. Символом стал и вишневый сад в одноименной пьесе А.П. Чехова («Вся Россия — наш сад»).

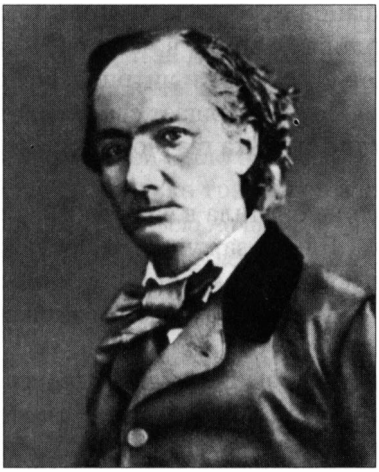
Символисты тоже исходили из понимания обобщающей природы символа, видели в нем одну из высших форм нерассудочного, нерационального, интуитивного, даже таинственного приближения

к тайнам и загадкам жизни. Об этом В. Брюсов писал в статье со специфическим названием «Ключи тайн» (1904). Символ, по определению философа А.Ф. Лосева, — это «обобщение, зовущее за пределы этой вещи и намечающее огромный ряд ее разнородных перевоплощений... создающее бесконечную смысловую перспективу».

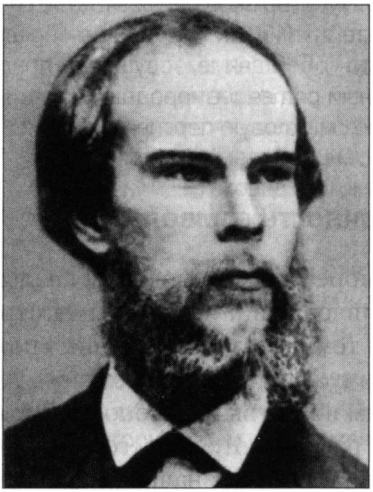
Как рождается многозначность символа?

Когда мы говорим «душа темна, как море», то мы проводим аналогию между совершенно разноплановыми явлениями: «бездонными, страшными глубинами моря» и «пучиной» темных страстей души, «потемками души» (вспомните выражение: «чужая душа — потемки»). А поскольку возникает связь между живым и мертвым, несопоставимыми, далекими явлениями, то между ними разрушаются перегородки, рождаются непредсказуемые мосты, возникает многозначная символика.

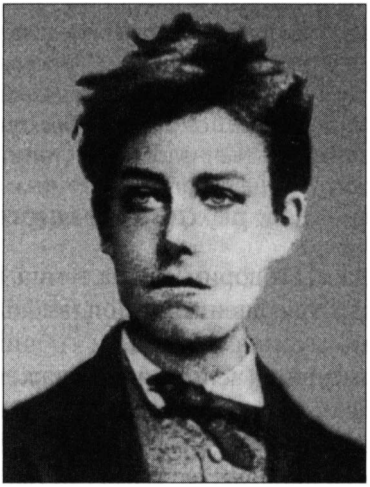
Не символизм изобрел само понятие «символ», как и понятия «аллегория», «метафора», «иносказание» и т.п. Но символисты открыли свои символы — не без ориентации на опыт французских поэтов XIX века: предшественника символизма *Шарля Бодлера* (1821—1867), символистов *Поля Верлена* (1844—1896), *Артюра Рембо* (1854—1891), *Стефана Малларме* (1842—1898) — для выражения состояния своих душ, переживаний и осмысления российской действительности со всем ее катастрофизмом. Символика русской поэзии родилась не в силу подражания: она вошла в среду подготовленную, в извест-



Шарль Бодлер



Поль Верлен



Артюр Рембо

ном смысле символизированную. Символисты чаще всего усложняли, преображали, символизировали целые миры современной им действительности, они рассматривали прозаическую обыденность сквозь свет таинственных образов, рожденных в ней же.

В качестве примера перерастания метафоры реалистического стихотворения в символический, многозначный образ можно привести два фрагмента лирики конца XIX — начала XX века.

Константин Фофанов в 1884 году написал почти «некрасовское» стихотворение «Столица бредила в чаду своей тоски...». Вспомним, что Петербург тех лет, его улицы и витрины освещали газовые горелки, фонари, «рожки». Поэт завершает свое стихотворение метафорой, основанной на сходстве огонька газовой горелки и бьющегося сердца:

Столица бредила в чаду своей тоски,
Гонясь за куплей и продажей.
Общественных карет болтливые звонки
Мешались с лязгом экипажей.

Движенью пестрому не виделось конца,
Ночные сумерки сползали,
И газовых рожков блестящие сердца
В зеркальных окнах трепетали.
(Выделено мной. — *В.Ч.*)

Эти «блестящие сердца» газовых рожков, их трепетанье — почти по законам символизма — живут самостоятельной жизнью. Стихотворение могло бы и закончиться на этом взлете метафорической мысли.

Иннокентий Анненский, прекрасный русский поэт, «тайно» шедший к символизму, уже в XX веке написал стихотворение «Бабочка газа». Он не только более дерзко переосмыслил этот же символ — газовую горелку, горящую среди мрака, тьмы, на ветру, — он создал для нее совсем иную действительность. Для него нет ни почти «некрасовской» улицы, ни экипажей, ни зеркальных окон магазинов.

Поэт увидел прежде всего сам трепещущий язычок пламени, похожий на крылышки бабочки, напоминающей его же душу. Он увидел не факт жизни (горелки), а факт своего чувства, переживания. И вынес его в название.

Скажите, что сталось со мной?
Что сердце так жарко забилось?
Какое безумье волной
Сквозь камень привычки пробилось?

В нем сила иль мука моя,
В волненьи не чувствую сразу:
С мерцающих строк бытия
Ловлю я забытую фразу...

Фонарь свой не водит ли тать
По скопищу литер унылых?
Мне фразы нельзя не читать,
Но к ней я вернуться не в силах...

Не вспыхнуть ей было невмочь,
Но мрак она только тревожит:
Так бабочка газа всю ночь
Дрожит, а сорваться не может...
(Выделено мной. — *В.Ч.*)

Безусловно, это уже более трепетный, сложный символ души, безумно желающей пробить «камень привычки», что-то заветное прочитать среди мерцающих строк бытия («литеры» — буквы), но, увы, неспособной взлететь, прикованной к своей «горелке», т.е. к футляру обычной жизни.

Теоретические и поэтические самоопределения символизма

Французские символисты прямо говорили в журнале «Le Symboliste» о своем разрыве с объективно существующей действительностью: «Объективное есть лишь... пустая видимость, и от моего «я» зависит варьировать, трансформировать его по моему произволу». Единого манифеста, как у французских символистов конца XIX века, у российских символистов не было. «Символизм — это энергичное литературное движение, которое, набирая силу, подобно реке, влилось в море русской литературы, успев образовать могучую дельту, пронизанную сетью многочисленных протоков» — так охарактеризовала русский символизм английская славистка Аврил Пайман.

Русский символизм как судьбоносное, новаторское художественное течение, важнейшее слагаемое русского литературного процесса XX века, создал множество деклараций, программных стихотворений.

Статья **Д.С. Мережковского (1865—1941)**, поэта, философа, исторического романиста, опубликованная в Петербурге в 1893 году — ***«О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»,*** — традиционно считается первым манифестом символизма.

Дмитрий Сергеевич Мережковский родился в 1865 году в Петербурге в семье чиновника. Первые стихи он написал еще гимназистом в 15 лет. Их он и прочел в 1880 году Ф.М. Достоевскому, получив такую рекомендацию: «Слабо, плохо, никуда не годится, — чтобы хорошо писать — страдать надо, страдать!»

В поисках «страдания» (ведущего к религиозному просветлению, к пониманию души народа) юноша Мережковский, студент Петербургского университета, пускается в путешествия по Волге и Каме, знакомится с сектами хлыстов (к ним принадлежал и позднее явившийся в Петербург Григорий Распутин) и скопцов. Эти хождения в секты, т.е. религиозные общества, существовавшие вне официального православия, вне «омертвелой», якобы застывшей Церкви, были не случайны. Всю последующую жизнь Мережковский будет создавать особого рода религию для узкого круга, соединяющую «плоть» и «дух», «небо сверху и небо снизу». Он будет говорить об этом своем стремлении к единству земного и небесного в человеке, в народе, в России в своих работах о Достоевском («тайновидце духа») и Толстом («тайновидце плоти») и в трилогии под громким названием «Христос и Антихрист» (1895—1904).

В 1893 году двадцативосьмилетний поэт и философ, еще не коверкавший каноническое православие, убеждал современников в том, что причиной упадка русской литературы стал «преобладающий вкус толпы»,

Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус. *1900-е гг.*

которой она угождала, привычка писателей к реализму, их неумение или нежелание искать «высшей идеальной культуры», искать непостижимое.

Сам он вскоре после своей книги «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» будет настойчиво пропагандировать один порыв — к неведомому, запредельному, к поклонению музыке, уводящей к «святыням, которых нет».

Мережковский призывал творчески освоить опыт новейшей французской поэзии, которая уже умела, по словам французского поэта-символиста С. Малларме, «описывать не вещи, а впечатления от них», слышать музыку, которая приглашала читателя участвовать в музыкально-образной, ассоциативной игре поэзии. Такое соавторство поэта и читателя, по мнению Мережковского, обогащало пространство между ними. Исчезал поэт, который «пописывает», и читатель, который пассивно «почитывает» только понятное, угодное ему.

Правда, не всякий читатель будет читать текст, похожий на *тайнопись*. Что ж, такого читателя полагалось — и это одно из противоречий символизма — презирать, как и поэта, не выдержавшего экзамена на исключительность, не создавшего поэму, театр из своей жизни... Литература должна была отказаться от материализма, от фотографизма и взрастить три главных элемента: «*мистическое содержание*, символы и расширение художественной впечатлительности»...

«Русские символисты» (1894—1895) — тоненькие поэтические книжечки, выпущенные в Москве под редакцией **В.Я. Брюсова** (ему еще немногим более 20 лет), — пожалуй, и дали название новому течению.

Тираж их был мизерным — 200 экз., а символистов было — при обилии вымышленных Брюсовым имен — лишь двое: сам В. Брюсов и его друг А. Ланг (Миропольский). Эти книжечки были ориентированы на опыт скандального самоутверждения, дерзкого дебюта.

Скандал, как известно, может быть вызван даже не новизной, а доведением до абсурда, до предела какого-либо приема. В «Русских символистах» дух вызова, стремление эпатировать вкусы сосредоточились на чрезмерно раздражающем использовании такой важной стилистической фигуры, как *оксюморон*.

Что такое ***оксюморон***? Эта фигура предполагает неожиданное соединение контрастных, иногда несовместимых по значению понятий, создающих в сумме новое, более сложное целое. В классической поэзии оксюмороны встречались достаточно редко, они не выставлялись напоказ:

1. Люблю я *пышное* природы *увяданье (А.С. Пушкин*).
2. Но *красоты* их *безобразной*
   Я скоро таинство постиг (*М.Ю. Лермонтов*).
3. И *убогая роскошь* наряда —
   Все не в пользу ее говорит (*Н.А. Некрасов*).

Н.М. Минский (1856—1937) создавал оксюмороны, призванные раскрыть расколотость души, гамлетизм, крайнее отчаяние: «Люблю я замирающие звуки, / Неясных черт исполненную даль»; «Какой-то новый мир мерещился вдали — / Несуществующий и вечный».

З.Н. Гиппиус будет, например, говорить о себе: «Люблю я смелость нежеланья»; «И лью я воду на ненужный, / На мой безогненный костер»...

Символизму — и всей русской поэзии XX века — вообще будет свойственно напряженное соединение, сопряжение противоположных начал, гротескное превращение (переход) их друг в друга, конфликтно-драматическое соприкосновение, смешение, своего рода асимметричная гармония.

Константин Бальмонт будет культивировать оксюмороны на уровне составного эпитета: «переплеск многопенный, разорванно-слитный»; «страшно-радостный». Можно найти прекрасные образцы оксюморонов и в поэзии А. Ахматовой («Смотри, ей весело грустить, / Такой нарядно обнаженной»), и у В. Маяковского («Мама! / Ваш сын прекрасно болен»). Александр Блок скажет в своих «Скифах»: «Мы любим все — и жар холодных числ». Предельно естественны будут оксюмороны у Сергея Есенина: «С кем мне поделиться / Той грустной радостью, что я остался жив» или «В саду горит костер рябины красной, / Но никого не может он согреть»...

Явно превзошел всех немотивированностью своих оксюморонов молодой Брюсов. Сколько насмешек и пародий (в частности, В.С. Соловьева) вызвало его стихотворение «Творчество»:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний[1]
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине...

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

Кроме того, можно вспомнить как своего рода сжатую программу символизма знаменитое стихотворение В. Брюсова «Юному поэту» с тремя заветами:

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

«Песня» (1895) **З.Н. Гиппиус (1869—1945)** — еще один стихотворный манифест символизма — дополнит общую картину разветвлений нового течения. В ней есть помимо разъяснения своей позиции — достаточно инфантильной, высокомерной по отношению к земле, к почве, к истории — и некоторые формальные достижения символизма: музыка настроений, свобода разговорных интонаций, повторов и полуповторов, сознательное использование новых стихотворных размеров. Приведем его в сокращенном виде:

Окно мое высоко над землею,
Высоко над землею.
Я вижу только небо с вечернею зарею,
С вечернею зарею...

[1] *Лопасти латаний* — широкие блестящие листья комнатных пальм.

Увы, в печали безумной я умираю,
Я умираю,
Стремлюсь к тому, чего я не знаю,
Не знаю.
И это желание не знаю откуда
Пришло, откуда.
Но сердце хочет и просит чуда,
Чуда!
О пусть будет то, чего не бывает,
Никогда не бывает...

Мысль поэтессы о полном отсутствии в ее сознании дорог, маяков, целей, конечно, демонстративна. Не следует, однако, забывать, что подобные мотивы — неясности, загадочности бытия, зыбкости и при этом упрямства человеческого «я» — долгие десятилетия звучали как вызов господствовавшему позитивизму, фактически игнорировавшему глубины человеческой души, объяснявшему все в человеке законами «среды», экономическими обстоятельствами, биологическим устройством.

При таком подходе «Песня» в контексте времени говорит не о жеманстве и безволии, а о предельной открытости притоку, нашествию жизнеощущений самого таинственного, беспредельного плана.

З.Н. Гиппиус. *1910-е гг.*

Талантливая поэтесса, драматург, критик Зинаида Николаевна Гиппиус родилась в городе Белеве Тульской губернии в семье обрусевших немцев, получила хорошее домашнее образование. В 1889 году, выйдя замуж за Д.С. Мережковского, она поселилась в Петербурге. В журнале «Северный вестник» в 1895—1896 годах образовался при деятельном участии З.Н. Гиппиус (характерно, что она многие свои статьи будет подписывать псевдонимом Антон Крайний) еще один центр символизма. Кроме Д.С. Мережковского, опубликовавшего в журнале роман «Отверженный», в нем сотрудничали **Ф.К. Сологуб (1863—1927)**, выступивший ранее с романом «Тяжелые сны», а позже создавший одно из вершинных произведений символистской прозы — роман «Мелкий бес» (1905), К.Д. Бальмонт, Н.М. Минский. Это была группа *старших символистов*, или декадентов.

Они, правда, отводили от себя такое определение, видя в декадансе «умирание литературы», «смерть мысли», известный аморализм, антирелигиозность. Однако именно дух декаданса, т.е. литературного распада, полного отказа от общественного долга, болезненное влечение к «сверхчеловеку», сильной, реализовавшейся личности, которой все равно кому служить, Богу или дьяволу, был присущ многим старшим символистам. При отсутствии теоретических программ, вообще единства петербуржцев и москвичей, круга Брюсова и круга Мережковских, именно в стихах старших символистов прозвучали самые индивидуалистические признания:

Я ненавижу человечество,
Я от него бегу спеша,
Мое единое отечество —
Моя пустынная душа.

К. Бальмонт

Я — бог таинственного мира,
Весь мир в одних моих мечтах,
Не сотворю себе кумира
Ни на земле, ни в небесах.

Ф. Сологуб

Я не знаю других обязательств,
Кроме девственной веры в себя.

В. Брюсов

Во избежание терминологической путаницы следует изначально отделить понятие ***«декадентство»*** как тип сумеречного мировосприятия в духе обессиливающего пессимизма («дети ночи», «смерть-избавительница» и т.п.) от понятий *«символизм»* (т.е. литературно-художественное направление) и *«импрессионизм»* (категория стиля). Декадентская тоска проявлялась и у натуралистов, и у реалистов. А импрессионизм — стилевая возможность и для символистов, и для реалистов (И. Бунин, Б. Зайцев).

В 1900 году сподвижник В.Я. Брюсова *К.Д. Бальмонт* выступил со статьей *«Элементарные слова о символической поэзии»*.

«Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты — всегда мечтатели.

Реалисты охвачены, как прибоем, конкретной жизнью, они не видят ничего, — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту. Поэты-символисты дают нам в своих созданиях магическое кольцо, которое радует нас, как драгоценность, и в то же время зовет нас к чему-то еще, мы чувствуем близость неизвестного нам...»

Конечно, любой из поэтов значительнее, ярче, многообразней подобных программ, самообъяснений. Но младшие символисты (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов) таких эпатирующих заявлений изначально избегали: сказывается иная этическая, нравственная высота, неприятие Зла, стремление осознать Россию в ее красоте.

Будущий младший символист москвич Андрей Белый создаст на рубеже веков поэтическое сообщество совсем молодых идеалистов (С.М. Соловьев, племянник великого философа В.С. Соловьева, поэт Эллис (Л. А. Кобылинский) с крылатым названием «аргонавты», искатели «золотого руна»: «аргонавты» стали пламенными пропагандистами А. Блока, но только как автора «Стихов о Прекрасной Даме».

Основные черты символизма как философско-художественного течения: его открытия и кризис 1910-х годов

История зрелого символизма, преодолевшего пессимизм, крайний индивидуализм, прочие болезни переходного декадентского периода, крайне коротка, противоречива, конфликтна. Она изобилует разрывами, уходами от символизма даже самых ярких его представителей. Заключительным аккордом этой короткой истории — с 1900 по 1912 год — может служить запись в дневнике А. Блока 1912 года: «Никаких символизмов больше».

Многие основные философские и эстетические принципы символизма порождали в А. Блоке, отчасти в И. Анненском, тем более в молодых поэтах 1910-х годов, начинавших как символисты, но кончивших бунтом против символизма, двойственную реакцию: «...формулы «быть верным символизму» и «преодолеть символизм» не исключали друг друга» — так скажет позднее крупнейший блоковед XX века З.Г. Минц.

Как возникала такая мучительная двойственность? Способен ли был символизм как поэтическая школа осознать себя частью русской национальной культуры? Или и Александру Блоку, и Анне Ахматовой, и Мари-

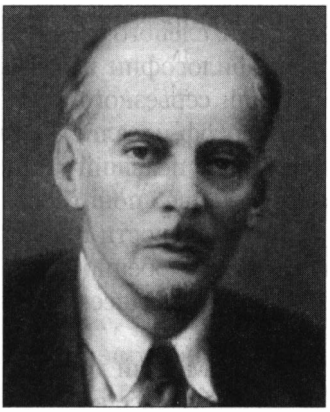
не Цветаевой, для того чтобы стать великими национальными поэтами, пришлось разрывать с главными, чересчур западническими, узкими предписаниями символизма, испытывать антисимволистские тяготения?

К началу 1900-х годов символисты имели полную возможность спорить между собой. В их ведении были: популярнейший журнал «Весы» (начал выходить с весны 1904 года при финансовой поддержке и участии предпринимателя С.А. Полякова), издательство «Скорпион» (оно существовало с 1900 по 1916 год на деньги того же Полякова). Как и «Весы», оно контролировалось В. Брюсовым, Ю. Балтрушайтисом, самим С. Поляковым, К. Бальмонтом. Символистам принадлежали журнал «Золотое руно», издававшийся с 1905 по 1910 год на средства фабриканта Н.П. Рябушинского; издательства «Оры» (1907—1910), «Мусагет» (1910—1920), «Гриф» (1903—1913), «Сирин» (1913—1914), учрежденное сахарозаводчиком М.И. Терещенко; «Шиповник» (1906—1917); наконец, журнал «Аполлон» (1909—1917), редактируемый сыном известного художника Константина Маковского поэтом Сергеем Маковским.

Обратите внимание на два любопытнейших обстоятельства в судьбе символизма: во-первых, на щедрую поддержку символистских изданий множеством тогдашних олигархов, в последующем членов Временного правительства; во-вторых, на стилистику названий журналов, издательств, книг, почти сплошь заимствованных или из античной мифологии, или из системы знаков зодиака и т.п.

Русский язык богат, он пригоден и для самоопределений символизма, а здесь... Что такое «Оры»? Это спутницы Афродиты, прекрасные стражницы Олимпа... Аполлон, Сирин, золотое руно и т.п. — все бралось из античной мифологии. Не смущала денежных воротил внешне очень яростная, антибуржуазная эмоциональность символистов, их громы

Н.П. Рябушинский



С.К. Маковский

и молнии в адрес капиталистического города-спрута и т.п. Не смущали их фантастические ожидания «конца истории», призывы к мессианскому самоуничтожению России, звучавшие порой на грани помешательства, по крайней мере у А. Белого:

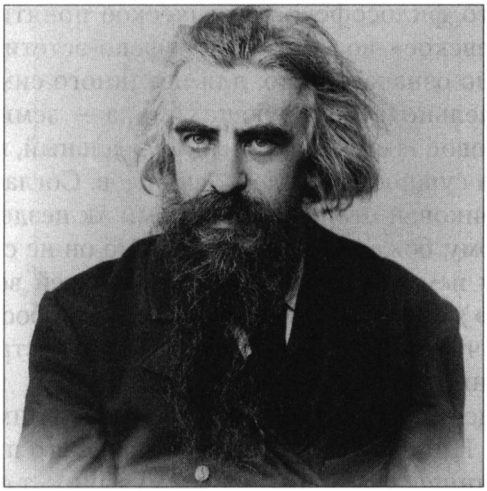
Довольно! Не жди, не надейся,
Рассейся, мой бедный народ.
В пространство пади и разбейся,
За годом мучительный год.
Туда, где смертей и болезней
Лихая прошла колея, —
Исчезни в пространстве, исчезни,
Россия, Россия моя!

Сейчас странно звучит это приглашение народу — «рассейся». Хотя символизм, безусловно, нельзя обозначать как искусство, отвернувшееся от мира и от России. И во многом прав В.А. Келдыш, исследователь Серебряного века русской поэзии, когда в наши дни отмечает, что век этот «один из самых новаторских и вместе с тем... один из самых традиционных».

Во многих трудах поэтов, прозаиков, писавших о «цивилизации символизма» (В. Брюсов «Ключи тайн» (1904); А. Белый «Символизм как миропонимание» (Мир искусства. 1904. № 5) и др.), чаще всего говорится о том, что закатилось солнце наивного бытописательского реализма, проще говоря, натурализма. Правда, Лев Толстой всеми, особенно А. Блоком, признается «солнцем над Россией» (статья А. Блока 1908 года о Толстом так и называлась «Солнце над Россией»).

Русские символисты в своем бурном протесте против натурализма, описательности, слепого схематизма, вытекавшего из того, что все в мире, согласно философии позитивизма, якобы наглядно, предсказуемо, легко отыскали серьезного наставника, пророка в своем же отечестве. Им стал философ-идеалист **Владимир Сергеевич Соловьев (1853—1900)**, к тому же писавший стихи. Одно из них, несущее глубокий протест против всеобщей понятности мира, механической обусловленности всего в действительности и человеке лишь законами среды, видимыми причинами, было особенно близко символистам. В.С. Соловьев написал его в 1892 году, но позднее оно стало своеобразным девизом:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?



В.С. Соловьев. *Конец 1880-х гг.*

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

Еще раньше, в 1872 году, он же, словно предвидя нашествие машин, математики, грубовато разгадывающих тайны природы, скажет, выдвигая на первый план художническую интуицию, одержимость творца, еще резче:

Природа с красоты своей
Покрова снять не позволяет,
И ты машинами не вынудишь у ней,
Чего твой дух не угадает.
(Курсив В. С. Соловьева. — *В. Ч.*)

Вслед за В.С. Соловьевым — а еще точнее, за его предшественниками, порой весьма далекими, вроде античного философа Платона (428—348 гг. до н. э.) — символизм принял уже упоминаемую идею двоемирия, т.е. параллельного бытия земного, предметного мира и мира идеального, полного прекрасных видений Красоты.

Двоемирие. Это философско-эстетическое понятие центральное, самое «соловьевское» во всей философско-эстетической системе символизма, оно означает одно: для истинного символиста реальны два параллельно существующих мира — земной, ощутимый, предметно-бытовой и мир идеальный, ирреальный, мир прекрасных и таинственных сущностей, «идей», смыслов. Согласно Вл. Соловьеву, человек прикован незримыми цепями «к нездешним берегам» (т.е. к идеальному, божественному миру), но он не свободен в своем приближении к нему, подвластен некоей высшей воле («свет волю чуждую творит»), а она, эта высшая воля, лишь обостряет его влечения, намекает, что «...под личиной вещества бесстрастной / Везде огонь божественный горит».

Крайне существен для символистов был, помимо В.С. Соловьева, и культ Ф. Ницше, «пророка-безумца», с его проповедями духовного избранничества, идеей «духа музыки», т.е. обновляющей мир стихии, «музыкального напора» (*А. Блок*). Друг А. Белого поэт Эллис (Л.А. Кобылинский) образно сказал об этих ориентирах символизма: «Соловьев и Ницше были для создателя (А. Белого. — *В.Ч.*) «Золота в лазури» как бы двумя перекладинами его креста».

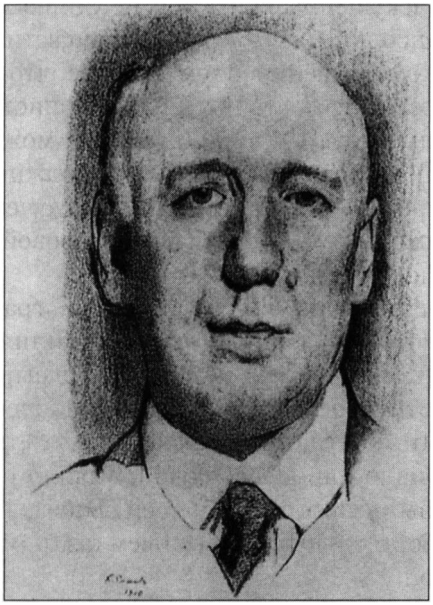
Мир земной, суетливый, рассыпающийся на мелочи, полный случайностей, преходящих явлений, принципиально ограничен, скуден. В сущности, это бесстрастный мир теней. Мир идей (или умопостигаемых сущностей) беспределен, бесконечен, в нем огонь божественный, вечный. В нем — образцы красоты и даже сами законы, принципы... порождения, создания прекрасных, чувственно воспринимаемых вещей!

Вариантом изложения идеи «двоемирия» является, например, стихотворение В. Брюсова «Каждый миг» (1900):

...Мы на всех путях дойдем до чуда!
Этот мир — иного мира тень,
Эти думы внушены оттуда,
Эти строки — первая ступень.

Трагичность миссии, возложенной на себя в итоге всеми символистами (это не исключало споров, конфликтов, бурных самообъяснений), как раз и состояла в том, что они не отвергали реальный мир, не презирали «все, видимое нами», но искренне хотели слить воедино небо и землю, стереть «случайные черты».

Самым главным, что внес символизм в поэзию Блока, от чего он не уходил, было представление о Красоте как глубинной сущности мира,



Ф.К. Сологуб.
Художник К.А. Сомов. 1910 г.

человеческого бытия, любой человеческой судьбы. Это представление в итоге породило и его чувство пути, привело к теме Родины.

Собственно, все символисты культивировали особого рода одержимость, своего рода сумасшествие: они хотели создать не просто поэзию, в которой живет дух музыки, царствует Орфей, но хотели пересотворить вначале собственную жизнь, сделав из нее «поэму», «сладостную легенду», разыграв жизнь, как сказал Вл. Ходасевич, «на театре жгучих импровизаций» («Некрополь»).

Старшие символисты — и в особенности В. Брюсов, Ф. Сологуб, К. Бальмонт — были в своей погоне за эмоциями, за любой красотой, доброй или злой, в известном смысле релятивистами: они способны были эстетизировать и зло, и смерть, и дьявола...

«...Новый идейный и образный мир входил в русскую жизнь начала века дерзко и с вызовом» (*М.Л. Гаспаров*). Он имел и свой «классический запасник символов», и «собственные слова-сигналы», и особые навыки «сближения» повторяющихся слов, и их последующее «перемножение», возведение в квадрат: «тайна тайн», «венец венцов», «в небесах небес». «Когда в «Незнакомке» Блока говорилось: «Мне чье-то солнце вручено», — пишет современный стиховед М.Л. Гаспа-

ров, — то ни один искушенный читатель не удивлялся этой фразе, потому что понимал: солнце здесь не небесное светило, а — в переносном, символическом... расширенном смысле что-то самое важное и главное в душе человека, а что именно — не описать».

Символисты к началу 10-х годов XX века, может быть, особенно глубоко осознали, что и символ, и метафора должны быть наполнены жизнью, не быть ребусами, иероглифами, разлученными с реальностью, не вобравшими в себя «дух музыки», мировой гул. Символ — не залог правды.

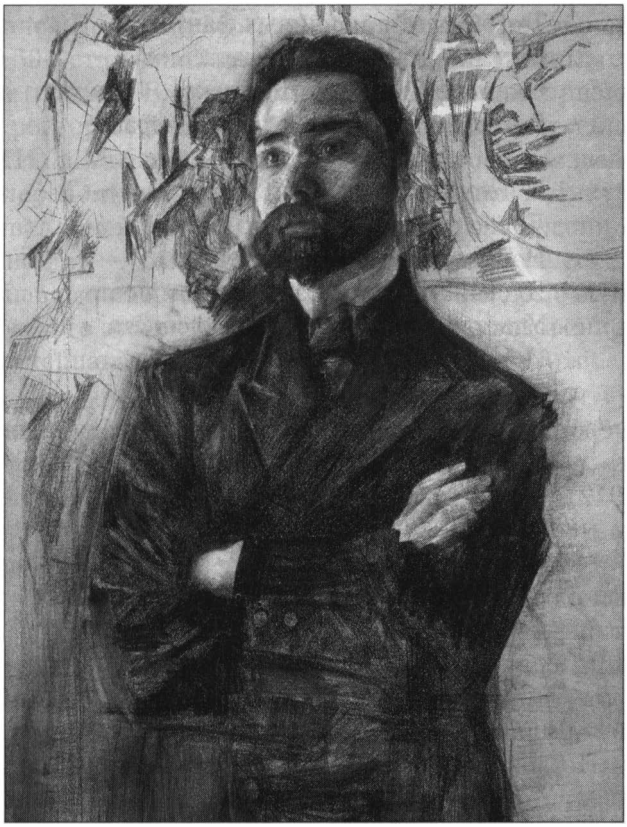
Символисты сумели прожить поистине грандиозную жизнь в Слове, в муках и радостях вдохновения, в усилиях по обновлению, оживлению и способов постижения мира, и выражения его. Они убедили XX век в неизбежности уплотнять повествование за счет повышения мыслеемкости, продвижений от реального к реальнейшему. То, что мерцало для них сквозь кристалл символа, что было озарено вспышками метафор, и ныне действует на читателя нередко сильнее, выглядит правдоподобнее, чем нагромождение фактов, бытописательство.

* Художественные открытия старших символистов. Творчество В.Я. Брюсова и К.Д. Бальмонта

Валерий Яковлевич Брюсов (1873—1924) родился в 1873 году в Москве. Детские и юношеские годы будущего вождя символизма прошли в купеческом доме отца с широкой чугунной лестницей и оградой на Цветном бульваре. Здесь царила строгая простота нравов, уважение к реалистической поэзии, в частности к поэзии Некрасова, к математике, естественным наукам.

После окончания частной гимназии в 1893 году Брюсов поступил на историко-филологический факультет Московского университета, где учился до 1899 года. За это время он прослушал курс лекций великого русского историка В.О. Ключевского, изучил философские труды И. Канта, совершил поездку в Германию. Кроме бунтарских сборников «Русские символисты» — стихотворного манифеста русского декадентства, вызвавшего множество иронических оценок, — Брюсов выпустил в 1895 году не менее дерзкую книгу «Chefs d'oeuvre» («Шедевры»). В 1897 году вышла книга «Me eum esse» («Это — я»), а в 1900 году появилась третья, зрелая книга Брюсова «Tertia Vigilia («Третья стража»).

Творчество Брюсова изобилует образами из далеких эпох, античного Рима, Египта, Италии эпохи Возрождения, античной мифологии



В.Я. Брюсов. *Художник М.А. Врубель. 1906 г.*

(Орфей, Ахиллес, Одиссей), наконец, цитатами из поэтов всех времен и народов (многих Брюсов читал в подлиннике). В этом выражался важнейший завет символистов — утверждать Красоту, служить Прекрасному. Природа и история, верил Брюсов, конечно, тоже хранят прекрасное, но в сыром, неоформленном виде, без граней и блеска: искусство — это самый надежный способ и создания, и хранения красоты. Именно поэтому видимый, оживший, рукотворный бриллиант лучше, ярче, чем его подобие в неотделанном камне. Прочтите «Сонет к форме» (1895) как изложение эстетической программы поэта.

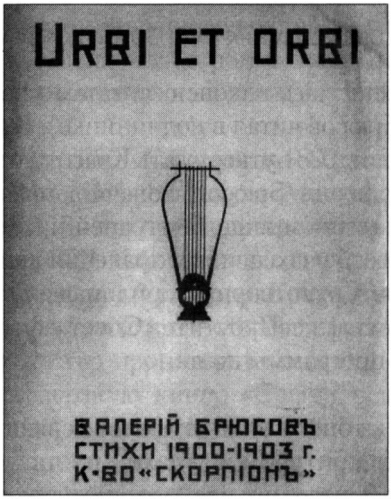
Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка,
Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживет в алмазе.

Так образы изменчивых фантазий,
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершенной фразе.

И я хочу, чтоб все мои мечты,
Дошедшие до слова и до света,
Нашли себе желанные черты.
Пускай мой друг, разрезав том поэта,
Упьется в нем и строгостью сонета,
И буквами спокойной красоты!

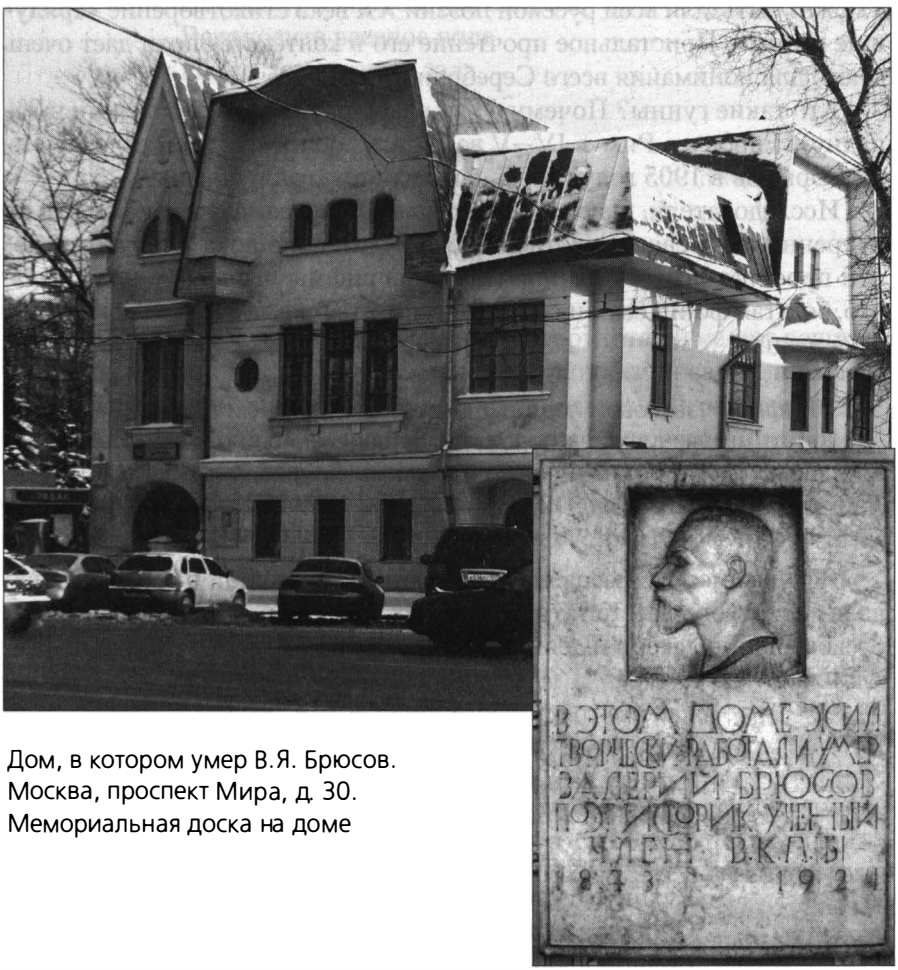
Главные книги Брюсова — «Urbi et orbi» («Граду и миру», 1903), «Stephanos» («Венок», 1906), «Пути и перепутья» (1908), «Зеркало теней» (1912), «Семь цветов радуги» (1916), «Последние мечты» (1920) и др.

В 1907—1908 годах он напишет роман «Огненный ангел» (о сложных отношениях с поэтом А. Белым, поэтессой Н. Петровской), перенеся событийную канву в средневековую Германию. В 1915—1916 годах, в разгар Первой мировой войны — как гуманистический отклик на трагедию геноцида армянского народа (турки в эти годы вырезали до 1 500 000 армян в Западной Армении), — Брюсов выпустит книгу переводов «Поэзия Армении». Для этого он изучит армянский язык, объедет древние храмы и книгохранилища Армении.



Обложка сборника. *1903 г.*

Скончался Брюсов в Москве 9 октября 1924 года, через год после своего 50-летия (оно было отмечено торжественным заседанием в Большом театре). В то время он был не только признанным поэтом, но и ректором Высшего литературно-художественного института (ВЛХИ) в Москве. Правда, самое крупное произведение Брюсова послереволюционных лет — трагедия «Диктатор» (он предсказывал в ней режим личной диктатуры в России как грядущую опасность) — была отклонена как идеологически вредная... Брюсов лишь однажды прочел ее в Московском доме печати. Среди откликов на его юбилей примечательно стихотворение молодого Бориса Пастернака:



Дом, в котором умер В.Я. Брюсов. Москва, проспект Мира, д. 30. Мемориальная доска на доме

Что мне сказать?.. <...>

Что сонному гражданскому стиху
Вы первый настежь в город дверь открыли?
Что ветер смел с гражданства шелуху
И мы на перья разодрали крылья?
Что вы дисциплинировали взмах
Взбешенных рифм, тянувшихся за глиной,
И были домовым у нас в домах
И дьяволом недетской дисциплины?

В 1905 году появляется самое драматичное не только для Брюсова, а может быть, для всей русской поэзии XX века стихотворение **«Грядущие гунны»**. Пристальное прочтение его в контексте эпохи дает очень много для понимания всего Серебряного века поэзии.

Кто такие гунны? Почему об их разрушительном вторжении в Западную Европу, в Рим в IV—V веках н. э., об их вожде Аттиле вспомнил Брюсов в 1905 году? Да еще назвал их «грядущими»?

Исследователи, изучавшие предысторию замечательнейшего по искренности тревог стихотворения, убедительно доказали, что звуковой прообраз стихотворения возник из рифмы «гунны — чугунный», что, богатая фонически и семантически, эта рифма задала смысл и тон всей вещи.

Рифма — звуковой повтор — безусловно, важный рычаг ассоциативного мышления. Она порождает определенное «рифменное ожидание»: грубое слово «гунны», т.е. варвары, тупая, дикая, хотя и не «испорченная» ничем сила, порождает ожидание чего-то не менее действенного, решительного, парного к понятию «гунны».

Вслушаемся в брюсовский *звукообраз*, заявивший о себе уже в начале стихотворения. Кстати, и о гуннах, и о чугуне говорит и эпиграф, отсылающий к имени и деяниям вождя гуннов Аттилы: «Топчи их рай, Аттила».

Где вы, грядущие гунны,
Что тучей нависли над миром?
Слышу ваш топот чугунный
По еще не открытым Памирам.

На нас ордой опьянелой
Рухните с темных становий —
Оживить одряхлевшее тело
Волной пылающей крови...

Обратите внимание на сконцентрированность понятий, говорящих об опасной, почти неодолимой степной силе гуннов — обновителей, но и разрушителей установившегося жизненного порядка. Они нависли над миром, который ничего сильного не может уже противопоставить им. Его изнеженное, не знающее пылающей крови тело одряхлело, хотя... В дальнейшем, говоря о разрушительной свободе гуннов, завоевателей-кочевников, оставляющих часто после себя конский помет и пепел, костры и развалины, поэт подчеркнет, что этот одряхлевший мир не столь беден: он накопил множество бесценных утонченных творений. Во всех областях культуры.

Поставьте, невольники воли,
Шалаши у дворцов, как бывало,
Всколосите веселое поле
На месте тронного зала,

Сложите книги кострами,
Пляшите в их радостном свете,
Творите мерзость во храме, —
Вы во всем неповинны, как дети!
(Выделено мной. — *В. Ч.*)

Неизбежен драматичнейший вопрос, который так и не мог решить XX век: как возникает в стихотворении, в сущности посвященном гибели определенной изнеженной, усталой цивилизации, радостная, даже бодрая интонация? Откуда берется у Брюсова восхищение невинными, как дети, гуннами, не знающими еще ценности дворцов, скульптур, храмов, библиотек, собравших мудрость избранных и для избранных? Ведь стихотворение кончается призывом уничтожить и его, творца этой же культуры для немногих:

Бесследно все сгибнет, быть может,
Что ведомо было одним нам,
Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

Ответ на все эти вопросы — в состоянии умов многих поэтов-символистов, представителей быстро завоевавшего свое место модернизма. Они тоже будут мучительно отождествлять обновление и всеобщее разрушение, революцию и катастрофу. Когда А. Блок узнал в 1917 году о гибели дедовской библиотеки в Шахматове, сначала он увидел в этом

акт справедливого возмездия духовной, одряхлевшей элите, оторвавшейся от народа, возмездие за века крепостничества. Однако потом он горестно задумался: а что же явится на пустыре, на пепелище?

Разумеется, разрушительный пафос Брюсова имел преимущественно эстетическую подоплеку. «Романтику-максималисту с его культом красоты, героики, страсти претил „позорно-мелочный, неправый, некрасивый“ жизнепорядок, — писала исследовательница И.В. Корецкая. — Катастрофизм мировосприятия, в той или иной мере присущий многим символистам, вызывался близостью апокалипсиса социального».

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Ознакомьтесь со стихотворением В. Брюсова «Юному поэту» из сборника «ME EUM ESSE» («Это — я»). Проанализируйте его, следуя указанной ниже схеме разбора.

1. Форма посвящения, ее традиции («К кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину» В.А. Жуковского, «К другу стихотворцу», «Поэту» А.С. Пушкина, «Русскому писателю» Н.А. Некрасова и др.).
2. Композиционно-смысловая структура стихотворения («три завета»), императивная форма лирического обращения.
3. Отражение основных принципов символистской поэзии в наставлениях художника.
4. Намеренный «аскетизм» выразительных средств, его идейно-смысловая направленность.
5. Фигура юноши-поэта, способы обрисовки душевного состояния героя (повторяющиеся и сменяющиеся эпитеты).
6. Особенности пафоса стихотворения, его выраженность через поэтический синтаксис и ритмический строй текста.
7. Лирический герой стихотворения, его речевая самохарактеристика (общая тональность обращения, смена глаголов, образ «бойца побежденного» в финале).
8. Программный характер стихотворения, его жанровое своеобразие (черты послания, ораторское начало, декларативность эстетического манифеста).

Творчество Брюсова весьма многообразно. Теоретическим обоснованием заветов *символизма* стала его работа **«Ключи тайн» (1904)**, в которой он сказал о главной форме постижения мира символистами — через интуитивные догадки, озарения, «откровения», через превращение всей жизни в средство для творчества.

Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов.

(«*Поэту*»)

Характерно, что после появления известной статьи В.И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905) именно Брюсов будет отстаивать — в споре с Лениным — идею полнейшей свободы исканий, одержимости поэта в творчестве. Он вовсе не защищал существующий строй. И с общим утверждением Ленина — «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя» — не спорил. Но он подчеркнул, что символисты (и их предтечи) способны отстаивать свои идеалы «вопреки полному пренебрежению со стороны всех классов общества» (статья «Свобода слова»). «Выросло иное поколение писателей-художников, — говорил он о символистах, многих писателях-реалистах. — Для этих писателей склад буржуазного общества более ненавистен, чем вам». Это было не только прямое обращение к В.И. Ленину, но и своеобразное предостережение: любая партия может обуржуазиться, омещаниться, даже переродиться, истинный художник — никогда.

Имя **Константина Дмитриевича Бальмонта (1867—1942)** окружено множеством легенд, фантастических самохарактеристик, наигранных заявлений. Прежде всего, как произносить фамилию поэта: с ударением на первом слоге, что идет от предков поэта, или на втором, как любил он сам? Биографы пришли к выводу: законно и первое (это фамилия), но законно и второе — Бальмо́нт — на правах псевдонима. Откуда взялась эта необычная скандинавско-шотландская фамилия в России? Существовал ли некий викинг Бальмут, осевший в Литве, такой загадочный пращур поэта, или это часть явно сочиненной романтической биографии «стихийного гения» поэзии начала XX века? Можно ли верить Бальмонту, что мать его (Вера Николаевна Лебедева) происходила от татарского князя Белый Лебедь из Золотой Орды?

Не одна личная прихоть вынуждала Бальмонта усваивать позу эгоцентричного «стихийного безумца», беспрерывно заявлять: «Я — изысканность русской медлительной речи» или «Я хочу быть первым в мире, на земле и на воде».

Анна Ахматова запомнила его — без маски — застенчивым, скромным человеком. Все дело — во времени: оно одевало в «желтую кофту» и гримировало Маяковского (пусть ненадолго), навязывало Сергею Есенину пресловутый цилиндр и серию эксцентричных самовосхвалений, заставляло скромного Игоря Лотарева принять псевдоним Игоря Северянина... Можно обратить внимание как на важную особенность

К.Д. Бальмонт. *Середина 1890-х гг.*

эпохи на обилие ярких, кричащих псевдонимов, масок: Горький, Белый, Скиталец, Демьян Бедный, Саша Черный, Велимир (Хлебников)...

«Символизм упорно искал в своей среде гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино, — вспоминал об этом времени поэт Вл. Ходасевич. — История символистов превратилась в историю разбитых жизней».

Безусловно, Константин Бальмонт, человек очень талантливый, уловил пульс своей эпохи. Он сочинил красивую тайну, поэму из собственной жизни, соединил несоединимое:

Из жизни бедной и случайной
Я сделал трепет без конца.

Константин Бальмонт, этот виртуоз, «Паганини русского стиха», о котором А. Блок скажет: «Когда слушаешь Бальмонта — всегда слушаешь весну», — родился 3 июня 1867 года в деревне Гумнищи Шуйского уезда Владимирской губернии. «Моими лучшими учителями в поэзии были — усадьба, сад, ручьи, болотные озерки, шелест листвы, бабочки и зори», — признается сам поэт.

Юность Бальмонта — гимназиста в той же Шуе, Владимире, затем (с 1886 г.) студента юридического факультета Московского университета — заполнена эпизодами стихийного бунтарства, изгнаниями за участие в беспорядках из гимназий, университета. После неудачного брака, в атмосфере бытовых неурядиц он пришел даже к мысли о самоубийстве. Выбросившись из окна, будущий поэт искалечил себя и целый год лежал прикованным к постели. И что же? По его собственным признаниям, он пришел к полнейшему расцвету творческой мечты, «научился великолепной сказке жизни», жизнерадостности. «Душа моя стала вольной, как ветер в поле», — писал он позднее.

Итогом непрерывного процесса самообразования (он изучил около двух десятков языков), встреч и бесед с В.Г. Короленко, с меценатом А.И. Урусовым, знатоком западноевропейских литератур, стала первая серьезная книга стихов Бальмонта «Под северным небом» (1894). За ней последовали другие книги — «В безбрежности» (1895), «Тишина» (1898) и программное теоретическое выступление, созвучное декларациям Брюсова, «Элементарные слова о символической поэзии» (1900).

Очень скоро Бальмонт затмил своей популярностью всех старших символистов. Его поэтические книги «Горящие здания» (с 1900 г. — три издания), «Будем как Солнце» (с 1903 г. — четыре издания) и др.

Обложка сборника. *1903 г.*

в канун революции 1905 года оказались предельно соответствующими, как и легенды, песни глашатая бури Горького, общим романтическим настроениям эпохи.

Его романтико-идеалистический призыв «будем как Солнце» был лозунгом для всех, явным эмоциональным сигналом. Бальмонт не изобличал толпу, «довольных», «сытых», как Брюсов, Блок, не звал на баррикады. Однако все его настроение «солнечности», вызова мраку, поиск стремительного выхода из будничного течения дней, освобождало сознание от недавних сумерек. Он — враг всего бессолнечного, футлярного, что было в России конца XIX века. Поэт по-моцартиански воспел даже не солнце, а «какой-то космический огонь, красивый, властительный, / блестящий, живой».

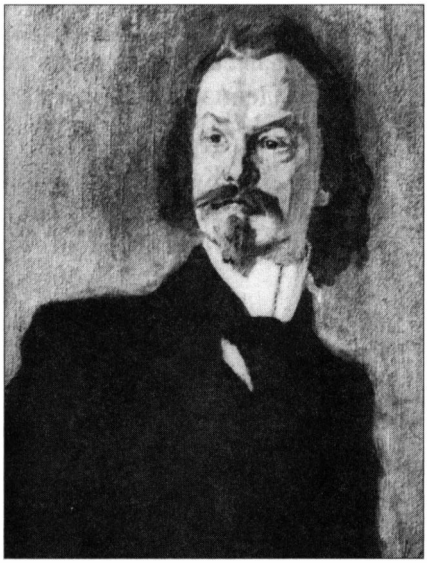
Ты, как искра, встаешь
Из глухой темноты,
Долго ждешь, стережешь,
Кто пришел? Это ты!
Через миг ты умрешь,
Но пока ты живешь,
Нет сильней, нет странней, нет светлей красоты!

Громкий успех при всей его недолговечности убедил Бальмонта в правильности придуманной им легенды о себе. Он, видимо, даже не догадывался — вплоть до своей эмиграции в 1920 году, — что быстро износил маску театрального гения, заигрался, как ребенок, среди вымышленных «воздушно-лучистых» дворцов Красоты. Он не увидел, что время сделало его похожим на поэта Треплева из чеховской «Чайки».

Впрочем, Россия тех лет — с 1907 по 1917 год — многое прощала баловням, увлеченным декламаторам: при явно потускневшей новизне музыкальной, импрессионистской манеры Бальмонта он еще долго был популярен, обеспечен материально, имел возможность объехать весь мир — вплоть до Индонезии, Австралии. Им были выпущены сборники «Зарево Зорь» (1912), «Белый зодчий. Таинство четырех светильников» (1914), «Поэзия как волшебство: Книга о поэзии» (1915). Еще раньше он открыл для себя «славянскую тему», русский фольклор («Злые чары. Книга заклятий». 1906).

В холодной Москве 1918 года на конкурсе поэтов в Политехническом музее он был признан третьим по известности поэтом, после «короля поэтов» (им стал И. Северянин) и занявшего вторую ступень трона В. Маяковского. Это был последний дар России, который едва ли утешил теперь уже нищенствовавшего поэта.

Ю.К. Балтрушайтис.
Художник Н.П. Ульянов. 1912 г.



К.Д. Бальмонт.
Художник Н.П. Ульянов. 1905 г.

В 1920 году Бальмонт уехал из России во Францию. Помог ему — через А.В. Луначарского — друг юности, один из создателей журнала «Весы» и издательства «Скорпион», поэт-символист **Юргис Балтрушайтис** (1873—1944), сын бедных литовских крестьян-католиков, автор сборников «Земные ступени» (1911), «Горная тропа» (1912), «Лилия и Серп» (1918). В те же годы Балтрушайтис был послом Литвы в России: поэтов давно сближало общее преклонение перед музыкой А.Н. Скрябина и М.К. Чюрлёниса (литовского композитора и художника) и какое-то фатальное совпадение судеб, одиночество поэтов — «ткачей судьбы». «На всех ткачей — один станок. Но каждый сир и одинок», — писал Юргис Балтрушайтис[1].

В эмиграции Бальмонт, утративший популярность, прожил в нужде, забытый и нелепый со своими претензиями, до 1942 года. Не раз вспоминал он родное междуречье Оки и Волги, Владимир и Ярославль, вспоминал не природу, не пейзаж, а, скорее, край обетованный, свое

[1] Загадочно близок судьбе Бальмонта, то и дело терявшегося со своей неземной душой в эмиграции, подобранного матерью Марией, и финал жизни Ю.К. Балтрушайтиса. Внешне благополучный пенсионер, тоже живший во Франции (до этого посол Литвы во Франции), умер в 1944 году, но... Умер ли? Возник веер легенд, что он и не умер вовсе, и не похоронен на кладбище Монруж, а сотворил очередную мистификацию: принял другое имя, ушел в католический монастырь и умер, ушел в вечность — когда? где? — глубоким старцем. Смерть стала последним «произведением» поэта-символиста.

«светослужение» России. Кстати говоря, так — «Светослужение» (1937) — называлась лучшая эмигрантская книга поэта. Эмблемой его судьбы, девизом жизни этого Орфея из Шуи могут стать строки:

Прекрасней Египта наш Север.
Колодец. Ведерко звенит.
Качается сладостный клевер.
Горит в высоте хризолит.
А яркий рубин сарафана
Призывнее всех пирамид.
А речка под кровлей тумана...
О, сердце! Как сердце болит!

В 1942 году он умер после душевной болезни в приюте для престарелых, устроенном во Франции беженкой из России поэтессой Е.Ю. Кузьминой-Караваевой (матерью Марией). Он умер, слушая чтение своих стихов. И вспомнил о былом своем богатстве, звучном мире безумных вдохновений, восхождений на башню,.о мире звезд:

И любо нам безумное забвенье,
И любо перелить нам злато в медь,
Любовью звонкой вечность лить в мгновенье,
Сквозь тишину до вышних звезд греметь!

Мелодическое богатство поэзии Бальмонта. Все мы знаем, что в практическом общении человек сосредоточен на смысловой стороне слова, а не на звуках речи, что звуки не вторгаются в светлое, ясное поле сознания. В стихах же звуковая и смысловая стороны речи соотносятся совершенно иначе: звуковая сторона, музыка не менее важны, чем содержание. Всякий истинный поэт, как певец Орфей, стремится песней покорить даже враждебные, антипоэтичные души.

В его распоряжении — различные сочетания звуков (аллитерации, ассонансы, рифмы), стихотворные размеры, жанры лирики, даже паузы как элементы ритма, риторические вопросы, восклицания. Стихотворение — это музыкальное выражение чувства: само чувство, переполняющее поэта, является одновременно и целью, и средством, формирующим словесные краски.

Не случайно так очаровала в свое время всех читателей (и особенно чтецов-декламаторов) та лавина благозвучия, музыки, «певучей силы», которая всплывала в светлом поле сознания (и еще более просветляла его) в знаменитом бальмонтовском стихотворении **«Я мечтою ловил уходящие тени...» (1895).**

К.Д. Бальмонт. *Художник В.А. Серов. 1905 г.*

Приведем это стихотворение (с некоторыми сокращениями):

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

И чем выше я шел, тем ясней рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали,
И какие-то звуки вдали раздавались,
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли.

Чем я выше всходил, тем светлее сверкали,
Тем светлее сверкали выси дремлющих гор,
И сияньем прощальным как будто ласкали,
Словно нежно ласкали отуманенный взор.

И внизу подо мною уже ночь наступила,
Уже ночь наступила для уснувшей Земли,
Для меня же блистало дневное светило,
Огневое светило догорало вдали...

В стихотворение введены повторы, параллелизмы, рефрены, извечно бытовавшие в народной песне.

Поэт использует эти композиционные приемы для выделения и акцентирования наиболее существенных звеньев и эпизодов «восхождений». Периодические возвраты к «уходящим теням», к звукам, что раздавались от Небес и Земли, к высям гор, что «светлее сверкали», усиливают впечатление светлой грусти каждого шага: ведь в каждом шаге встреча сливается с прощанием, радость — с печалью расставанья. Светило и блистает, и догорает, т.е. гаснет, ночь внизу, на уснувшей Земле, совпадает с блистаньем светила где-то на вершине всей волшебной лестницы.

Куда же ведет эта «лестница»? В чем смысл самого символического восхождения на символическую башню?

Весь смысл и «лестницы» с дрожащими, т.е. зыбкими, хрупкими, ступенями, и самого восхождения ввысь — в музыкальном состоянии души, в недосказанности, в обилии намеков, различных смыслов. В неполноте смысла, в расчете на «соавторство» читателя, способного разделить это состояние.

Безусловно, многое в стихотворных опытах Бальмонта было излишне преднамеренным. В глазах современников он часто выглядел составителем коллекций стихотворных сюрпризов. Так воспринят был его «Челн томленья» (из книги «Под северным небом»), где выстроена сложная канва созвучий, повторений звуков «в», «ч», «б» (т.е. аллитераций):

*Ве*чер. *Вз*морье. *Вз*дохи *ве*тра.
*Ве*личавый *воз*глас *в*олн.
*Б*лизко *бу*ря. В *бе*рег *бье*тся
*Чу*ждый *ча*рам *че*рный *че*лн.

*Чу*ждый *чи*стым *ча*рам счастья,
*Че*лн томленья, *че*лн тревог,
*Б*росил *б*ерег, *бье*тся с *бу*рей,
Ищет светлых снов *че*ртог.

Простим этот эксперимент. Он — строительные леса храма поэзии. Как иначе — без озорства, дерзости — заставить всю поэзию вспомнить о богатстве *эвфонии* (т.е. художественной фонетики, звукописи)? Вспомнить о таких «нарушениях» холодной эмоционально-нейтральной речи, как повторы, риторические вопросы, восклицанья? Надо было кому-то первым принести себя в жертву духу музыки, чтобы в XX веке родилось необычайное поэтическое искусство Марины Цветаевой, ее свобода сразу начинать стихотворение с высочайшей эмоциональной ноты, почти с крика, чтобы явились богатства разговорных интонаций Маяковского, способного говорить с массовой аудиторией.

Уточните свои представления о таких понятиях, как *ассонанс, аллитерация, диссонанс, повторы* или *рефрены.*

> ***Ассонанс*** — это созвучие гласных звуков.
> ***Аллитерация*** — древнейший стилистический прием усиления выразительности поэтической речи повторами согласных звуков.
> ***Диссонанс*** — неточная рифма с совпадающими согласными и несовпадающим ударным гласным (*стена́я — стено́ю*).
> ***Повторы, параллелизмы, вариации, рефрены*** — композиционные приемы, служащие выделению и акцентированию наиболее существенных звеньев и эпизодов предметно-речевой ткани стихотворения. Это периодические возвраты к значимым моментам его, своеобразная корректировка и углубление смысла. Повторы, рефрены, вариации не только украшают стихотворение, но и привносят в него новый смысл, создают музыкальную магию стиха.

Бальмонт сделал героем своей поэзии звучащий русский язык. Он писал о языке с повторами, игрой звуков и целых звуковых комплексов, писал с неизменным эгоцентризмом, но в итоге возникало необычно емкое, оригинальное представление о языке, а не о мелочно-горделивом поэте:

Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны...
Переплеск многопенный, разорванно-слитный,
Самоцветные камни земли самобытной,
Переклички лесные зеленого мая —
Все пойму, все возьму, у других отнимая...

Великой заслугой Бальмонта перед поэзией стало резкое усиление «звукового вдохновения», своего рода «моцартианства», «слухового

воображения». Он научил не проглатывать, не стирать отдельные звуки, целые слоги, оценивать степень насыщенности поэтической речи гласными и согласными.

Всякого рода соответствия звуков (аллитерации, ассонансы, рифмы и т.п.), возникающие порой без умысла, непреднамеренно, становятся затем, как драгоценная находка, в центре внимания поэта, обретают самостоятельную ценность. «Образ мира, в слове явленный» — это итог и звукового воображения.

Бальмонтовское акцентирование внимания на аллитерации, ассонансах, диссонансах было формой борьбы с немотой, беззвучием поэзии.

Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши.
(«*Камыши*»)

...усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.
(«*Безглагольность*»)

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Прочитайте и проанализируйте стихотворение К. Бальмонта «Сонеты солнца», руководствуясь следующими вопросами и заданиями.

1. Что вы знаете о жанре сонета, его стилистических и ритмических особенностях? Докажите, что указанное стихотворение — классический сонет, причем в «русском» его варианте.
2. Обратитесь к эпиграфу, открывающему сборник «Сонеты солнца, меда и луны»:

   Слово песни — капля меда,
   Что пролился через край
   Переполненного сердца.
   Испанская песня

   Определите основную тему сборника и входящего в него стихотворения, выбранного нами для анализа. Чему посвящен сонет?
3. Какова роль символической триады (солнце, мед, луна) в раскрытии содержания стихотворения?

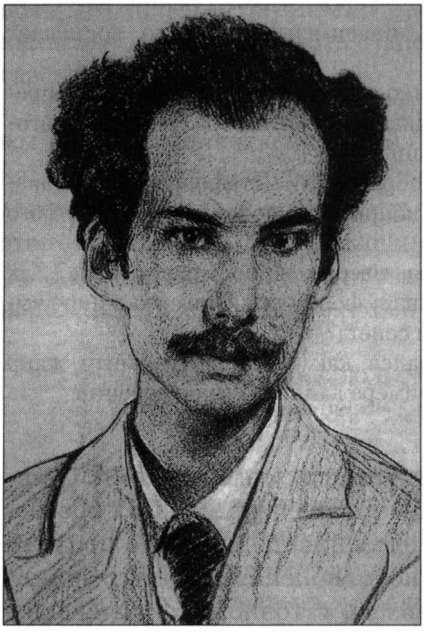
4. Охарактеризуйте лирического героя стихотворения. Кто он — путешественник, охотник, певец-язычник? Что воспевает герой?
5. Выделите языковые и ритмико-интонационные элементы, определяющие напевность, музыкальность стиха Бальмонта (повторяющиеся рифмы, аллитерации и т.д.).
6. Приведите примеры яркой образности, метафорической новизны Бальмонта-художника (например, уподобление солнечного луча «ходу струны» и т.п.).
7. Что представляет собой девиз, завершающий стихотворение? Как соотносится авторская «тройная» формула жизни с указанной выше триадой из первой строки сонета?
8. Сонет издавна рассматривался как интеллектуальный жанр лирики. Докажите это на примере данного стихотворения.

В чем смысл конфликта старших и младших символистов? Старшие символисты (В. Брюсов, К. Бальмонт) на первых порах преувеличивали роль личности, довели разделенность миров до предела, крайне резко подчеркнули именно «неполноценность» всего зримого, материального. Оно, дескать, связано с толпой, с «житейским шумом трескучим». Они, как В. Брюсов, излишне откровенно призвали «юношу бледного со взором горящим» принять декадентские советы: «не живи настоящим, только грядущее — область поэта», «сам же себя полюби беспредельно», «поклоняйся искусству» (*«Юному поэту»*).

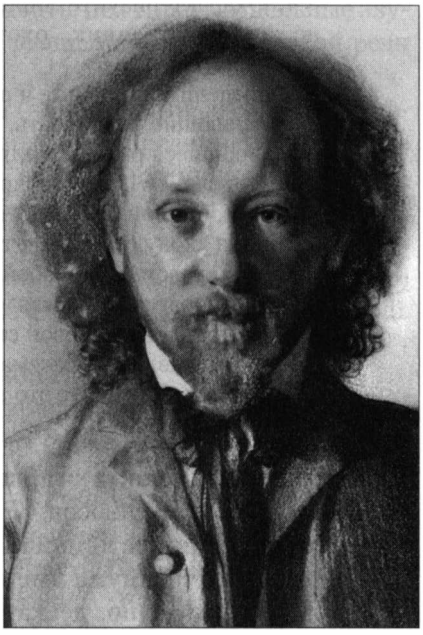
На многие десятилетия подобные советы (или исповеди от собственного лица) стали основанием для обвинений старших символистов — в особенности К.Д. Бальмонта, В.Я. Брюсова, Ф.К. Сологуба — в крайней индивидуализации, даже антинародности, эгоцентризме, разрыве с жизнью.

В среде младших символистов (А. Белый, Вяч. Иванов) потому и появился общенациональный поэт Александр Блок, что они изначально возложили на себя задачу неимоверной сложности: не отворачиваться от грубой и бедной действительности, даже протестуя против нее, против «пьяниц с глазами кроликов», но идти сквозь нее, идти, не облегчая ноши, за красотой, идти путем не гения, не мастера, а жертвенным путем пророка.

Соединить эти миры, идеальный и земной, — другое дело. Нужна красота, не просто украшающая жизнь, делающая ее «наряднее», поэтичнее, а красота, спасающая мир и человека. Православная картина мира все закономерней стала обозначаться в творениях символистов. Почему А. Блок в 1911 году вместо обычного собрания сочинений стал



Андрей Белый. *Художник Л.С. Бакст. 1905 г.*



Вяч. И. Иванов. *Художник К.А. Сомов. 1906 г.* Фрагмент портрета

составлять «трилогию вочеловечения»? Кто принес себя в жертву, именно «вочеловечившись», умерев на кресте, взяв на себя миссию искупления грехов и пересотворения людей? Конечно, Христос. Его образ безусловно ожил в сознании Блока и в 1911 году, и в 1918 году, когда он создал поэму «Двенадцать».

В современном понимании символизма, при оценке его заслуг и заблуждений, все более активно утверждается точка зрения, согласно которой символы не были знаками, иероглифами, только отражающими некий иной мир, сверхреальный, загадочный, непостижимый. Лозунг двоемирия — как раздельного существования некрасивой, падшей действительности и мечты, идеальных миров — был символистам изначально чужд. Если символисты и шли сквозь реальное, полагались прежде всего на свой внутренний опыт, на переживания, на работу души, то они никогда не отделяли мир поэтического «я» от всего, что есть «не я», т.е. от реального мира, истории, «просторов ветровых» России.

«Башня» Вяч. И. Иванова[1]

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему в понятии «Серебряный век» так много ностальгии по ушедшей, утонувшей в войнах, революциях артистичной эпохе? Почему так волнуют строки А. Ахматовой из «Поэмы без героя»:

И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл?

2. Каковы истоки русского символизма?

***3.** Можно ли считать (и с какими поправками) Серебряный век самым новаторским и самым традиционным? Что выбирали

[1] Здание, где в верхнем полукруглом этаже была квартира Вяч. Иванова — место постоянных встреч символистов. С.-Петербург, Таврическая ул., д. 35.

символисты из «фонда преемственности», из наследия XIX века как нечто свое? Почему Аполлон Григорьев или Афанасий Фет оказывались важнее, дороже Некрасова и Белинского?

4. Почему литературный скандал приобретал характер универсального средства для обновления поэтического Олимпа?

5. Можно ли понимать многие заявления первых символистов буквально? Что означали такие «вызывающие» заявления: «Стремлюсь к тому, чего не знаю?» (*З. Гиппиус*), «Мое единое отечество —/ Моя пустынная душа» (*К. Бальмонт*)?

6. Каким образом сосуществуют два мира — земной и небесный, грубо-вещественный и незримо-идеальный — в поэзии символизма? Что такое символ? Как соотносятся символ и образ в литературе? Писатель М.М. Пришвин утверждал: «Символ — это указательный палец образа в сторону смысла. Искусство художника состоит в том, чтобы образ сам своей рукой указывал, а не художник подставлял бы свой палец». В чем он прав? Как образ может вырасти до обобщения-символа?

7. Как соотносятся символ, метафора, аллегория? Что вносит метафора в процесс познания мира в его единстве?

***8.** Почему М. Цветаева, сравнивая себя с суровым, строгим, словно закованным в латы мастерства Брюсовым, писала: «В Вас больше берегов, во мне — течения»? Какое влияние оказала поэзия Брюсова на творчество его современников?

9. Как влияет звукообраз Брюсова «гунны — чугунный» на развитие поэтической мысли о кочевниках красоты, о гуннах, идущих в одряхлевший мир изнеженной культуры?

10. Почему столь естественно было приятие Брюсовым Октябрьской революции?

***11.** В чем заключается обновляющий смысл и опасность музыкальной стихии в поэзии («Слова — хамелеоны / Они живут спеша. / У них свои законы, / Особая душа»)?

***12.** Прочитайте стихотворение Бальмонта «Придорожные травы» из книги «Будем как Солнце». В чем общность мотивов этого стихотворения и некрасовской «Тройки»?

***13.** Прочитайте стихотворение Бальмонта «Я мечтою ловил уходящие тени...». С помощью каких художественно-изобразительных средств в нем раскрывается тема «восхождения», поэтического познания мира?

***14.** Попробуйте самостоятельно рассмотреть мелодическое богатство, секреты звукописи в таких стихотворениях Бальмонта, как «Лунный луч» («Я лунный луч, я друг влюбленных...»), «Змеиный глаз», «Фантазия».

***15.** Почему символизм в известном смысле «надорвался», пытаясь соединить различные миры, преодолеть собственное двоемирие? Почему возникли идеи реалистического символизма, воля к пре-

одолению символизма у акмеистов, яростная неприязнь к нему у футуристов?

16. Андрей Белый, умерший от солнечного удара, предсказал его:

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.

Почему среди поэтов Серебряного века так много разбитых жизней, разлученных семей, одиноких душ? Не оправданно ли нередкое предвидение символистами своих же судеб?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Символизм.
Декадентство.
Символ.
Аллегория.
Метафора.
Мистическое содержание.
Мифологический сюжет.
Рифма.
Звукообраз.
Аллитерация.
Ассонанс.
Вариация.
Рефрен.
Эвфония.
Тайнопись.
Оксюморон.
Двоемирие.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. М., 1997.
2. *Басинский П., Федякин С.* Русская литература конца XIX — начала XX века и первой эмиграции. М., 1998.
3. В. Брюсов: Проблемы мастерства. Ставрополь, 1983.
4. *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1989.
5. Воспоминания о «серебряном веке». М., 1993.

6. *Келдыш В.А.* Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков. 1890-е — нач. 1920 г. Кн. 2. ИМЛИ РАН. М., 2001.
7. *Крейд В.* Поэт «серебряного века» // *Бальмонт К.Д.* Стихотворения и переводы из 50 книг. М., 1992.
8. *Максимов Д.Е.* Русские поэты начала века: Очерки. Л., 1986.
9. *Орлов В.Н.* Бальмонт: жизнь и поэзия // *Орлов В.Н.* Перепутья. М., 1976.
10. *Пайман Аврил.* История русского символизма. М., 1998.
11. *Пинаев С.М.* Над бездонным провалом в вечность: Русская поэзия серебряного века. М., 2001.
12. Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия / Сост. А.Г. Соколов. М.: Изд-во МГУ, 1998.
13. *Ронен О.* «Серебряный век» как умысел и вымысел. М., 2000.
14. Русская поэзия «серебряного века»: Антология: 1890 — 1917 гг. М., 1993.
15. *Ходасевич В.* Некрополь: Воспоминания. М., 1991.
16. *Ходасевич В.* Валерий Брюсов // *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. М., 1991.
17. *Цветаева М.* Воспоминания о поэтах // Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1984.
18. *Цветаева М.* Слово о Бальмонте // Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 2.
19. *Шаповалов М.* Брюсов: Годы и книги // Литература в школе. 1991. № 3.

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ **БЛОК**

1880—1921

Александр Блок: первый поэт общенационального значения эпохи Серебряного века

Когда в 1921 году в Петрограде, пережившем горести войн, революций, скончался сорокалетний Александр Блок, непоправимость его неестественно ранней смерти болезненно осознали (и долго продолжали осознавать) очень многие поэты, прозаики, художники. Он словно осиротил всех. Оказалось, что место этого поэта, традиционно относимого к *младшим символистам*, все же гораздо значительнее, выше, судьбоноснее.

Каким же был Блок для современников?

Для Ахматовой Блок — «трагический тенор эпохи», «памятник началу века», «плоть, почти ставшая духом».

Для крупнейшего прозаика XX века Алексея Толстого было ясно: «через него (Блока. — *В. Ч.*) говорили миллионы голосов» (в статье «Падший ангел», 1921).

Для философа Даниила Андреева (сына Л. Н. Андреева) Блок — поэт-вестник, т.е. пророк, пришелец из будущего, которому было к концу жизни тесно, трудно среди чисто художественных книжных миров. В своем труде «Роза мира» Д. Андреев скажет: «Строки Блока в поздний период его жизни: «Молчите, проклятые книги! / Я вас не писал никогда!» — выражение отчаянной попытки избавиться от последствий того, что он создавал сам».

Борис Пастернак в 1956 году, «забыв» о символизме, развил тему судьбы Блока как тему провидца, увидевшего раньше всех и Революцию, и «окаянные дни», сказавшего, как «зловещ горизонт и внезапен»:

Блок на небе видел разводы.
Ему предвещал небосклон
Большую грозу, непогоду,
Великую бурю, циклон.

Блок ждал этой бури и встряски.
Ее огневые штрихи
Боязнью и жаждой развязки
Легли в его жизнь и стихи.

Можно отыскать подобные развернутые стихи-посвящения — и не одно — в лирике М. Цветаевой, И. Северянина и др.

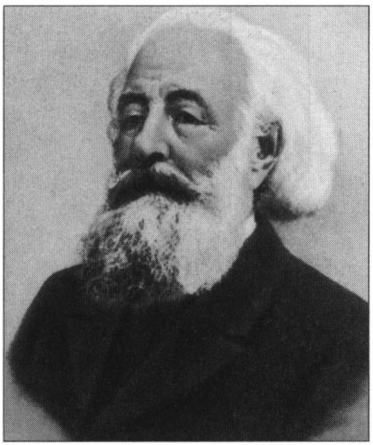
Наиболее точно и глубоко о взаимосвязях Блока с символизмом сказала З.Г. Минц, один из крупнейших блоковедов XX века:

«Сила и ценность отрыва Блока от символизма... прямо пропорциональна силам, связавшим его в юности с «новым искусством». В отличие от ряда символистов, Блок широко и жадно впитывал впечатления окружающего мира. Именно поэтому для него формулы «быть верным символизму» и «преодолеть символизм» не исключали друг друга, а самоощущение себя как символиста не мешало чувствовать себя поэтом художественного синтеза».

Биография Блока. Смысл «трилогии вочеловечения»

Александр Блок родился 16 (28) ноября 1880 года в Петербурге в семье юриста, профессора Варшавского университета Александра Львовича Блока (родом из обрусевших немцев) и Александры Андреевны Бекетовой (по второму браку — Кублицкой-Пиоттух), дочери известного ученого-ботаника Андрея Николаевича Бекетова, ректора Петербургского университета. А.Н. Бекетов в юности был знаком с Ф.М. Достоевским, с М.Е. Салтыковым-Щедриным. Семейное предание гласит, что будущего поэта приняла на руки после родов гостившая в доме Бекетовых А.П. Керн: словно отсвет пушкинской эпохи блеснул над колыбелью.

После того как родители поэта разошлись — это произошло вскоре после его рождения, — мать вернулась в дом своего отца. Будущий создатель поэмы «Возмездие» оказался всецело в атмосфере дедовского дома, профессорской культуры, на попечении матери, тетушек, бабушки. И конечно, в атмосфере «благоуханной глуши», т.е. маленькой усадьбы Бекетовых Шахматово (в Клинском уезде Московской губернии).



Е.Т. Бекетова и А.Н. Бекетов, бабушка и дедушка А.А. Блока. *1880-е гг.*

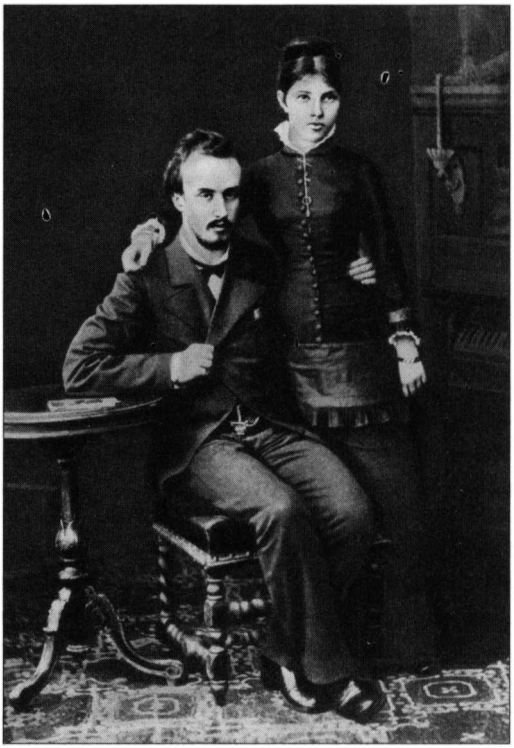
Впервые Блока привезли в Шахматово летом 1881 года, когда не развеялся еще мрак чудовищного по свирепости деяния террористов «Народной воли» — убийства в Петербурге царя-освободителя Александра II. В последующем поэт будет почти ежегодно жить летом в Шахматове вплоть до 1916 года (18—22 июля 1916 года — последняя поездка в Шахматово). Утрата Шахматова в 1917 году, когда местные крестьяне сожгли дом, скрывая заурядное воровство, тоже стала важной вехой в судьбе поэта. Блок не стенал над пожарищем. Вначале он мрачно отмахивался от разговоров о судьбе Шахматова: «туда ему и дорога», «поэт ничего не должен иметь». Но в последующем он, однако, попросту изгонял эту тему из разговоров: «Зачем говорить о том, что больно?»

Блок писал о родовом гнезде, объединявшем «красивые уюты» и духовную культуру, порой по-некрасовски, по-бунински ясно, наглядно:

Последние лучи заката
Лежат на поле сжатой ржи.
Дремотой розовой объята
Трава некошеной межи.

Ни ветерка, ни крика птицы,
Над рощей — красный диск луны,
И замирает песня жницы
Среди вечерней тишины.

(1898, 1916)



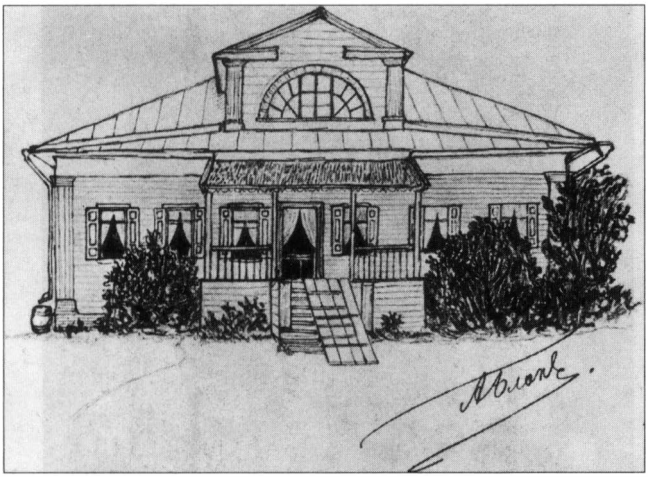
А.Л. Блок и А.А. Блок (Бекетова) — родители поэта. *1879 г.*

Но этот же умиротворяющий пейзаж резко менялся, драматизировался — не без опоры на поэтику символизма — в годы испытаний, тревог, роста трагических предчувствий.

То не ели, не тонкие ели
На закате подъемлют кресты,
То в дали снеговой заалели
Мои нежные, милый, персты.

Унесенная белой метелью
В глубину, в бездыханность мою, —
Вот я вновь над твоею постелью
Наклонилась, дышу, узнаю...
(*«Посещение»*, 1910)

А ведь это — тоже Шахматово...



Старый дом в Шахматове.
Рисунок А.А. Блока. 3 июня 1900 г.

Блок не выставляет напоказ благозвучие, не делает наглядным процесс аллитерации. Однако каждый отметит про себя предельную нежность созвучных «ели», «в дали», «заалели», искусство выделения с помощью цветовых эпитетов «белизны» («в дали снеговой», «белой метелью»). Звучность звука «л» усиливается и словами «наклонилась», «постелью», не заслоняя и сопутствующего ряда созвучий, связанного со звуком «в»: «в глубину, в бездыханность», «вот я вновь над твоею постелью»...

В 1898 году Блок, окончивший Петербургскую Введенскую гимназию, получивший прекрасное домашнее образование (он «издавал» в детские годы рукописные журналы со стихами, переводами), поступил на юридический факультет Петербургского университета. Он увлекся театром, даже «готовился в актеры». В 1897 году на курорте Бад-Наухайм в Германии он познакомился с Ксенией Садовской, красивой женщиной, которая была старше его на двадцать лет. Множество стихов, ранних и поздних, в том числе в цикле 1909 года «Через двенадцать лет» имеет посвящение «К. М. С.». Это все посвящения ей, Ксении Михайловне Садовской[1].

[1] В этой чисто блоковской истории любопытен печальный финал: в 1919 году врач К.М. Садовской, попавшей в клинику, больной, обнищавшей, почти потерявшей рассудок, не знавшей даже о месте Блока в поэзии России, обратил внимание своей подопечной, как поклонник Блока, на эти посвящения «К. М. С.». Он спросил: «Не вы ли это?» И что же выяснилось? Она впервые узнала о посвященной ей лирике. По какой-то счастливой случайности эта женщина сберегла тем не менее, никогда их не перечитывая, пачку страстно-сумбурных писем забытого ею влюбленного юноши.

К.М. Садовская. *1900-е гг.*

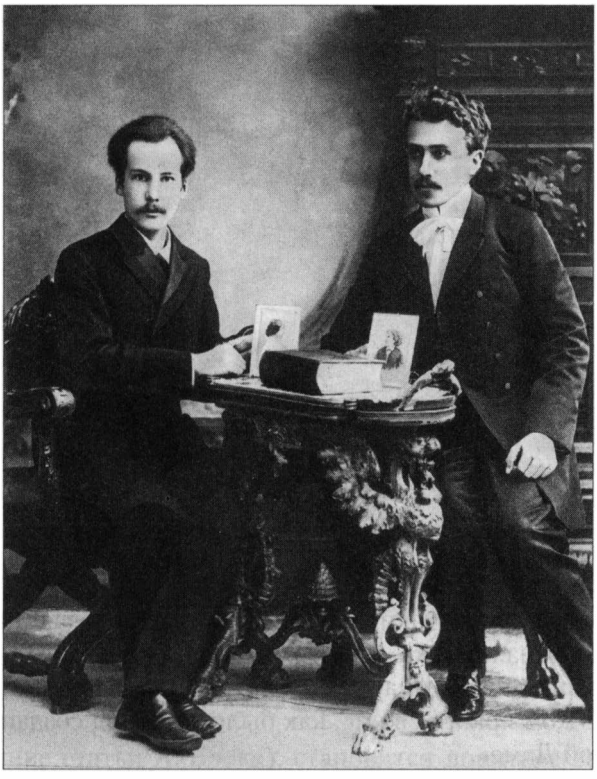
Летом 1898 года произошла встреча Блока с Л.Д. Менделеевой, дочерью великого ученого Д.И. Менделеева: их имение Боблово находилось рядом с Шахматовом. Возник и бурно развивался особого рода мистический роман. Поэт видел в земной, реальной Любови Дмитриевне нечто неземное, т.е. олицетворение Вечной Женственности (понятие, получившее глубокое осмысление в философских трудах В.С. Соловьева), «Прекрасной Дамы», Души мира, Лучезарной Девы.

Для реальной же Любови Дмитриевны это предвещало очень нелегкую судьбу. Целых 687 стихотворений посвящено Блоком в 1898—1904 годах Л.Д. Менделеевой, вернее, теме «Блок и Небесная невеста», «Жена, облеченная в Солнце». Увидеть реального человека в них было трудно, и Любовь Дмитриевна в первых стихотворениях себя не увидела: «Меня тут нет»[1].

Книга лирики Блока под названием «Стихи о Прекрасной Даме» вышла в издательстве «Гриф» в 1904 году.

К этому времени А. Блок перешел с юридического факультета на историко-филологический, познакомился в Петербурге с З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковским, а в Москве — с А. Белым, К. Бальмонтом, В. Брюсовым (именно им предложено заглавие «Стихи о Прекрасной Даме» к подборке стихов).

[1] Тетка Блока М.А. Бекетова по-женски жалела невестку, жертву мистификации: «...В течение этих трех лет — представьте себе положение молодой девушки, которая сама увлечена своим интересным и обаятельным поклонником, но не слышит от него ни слова любви и не видит, чтобы он искал случая увидеться с ней наедине. Кроме отвлеченных разговоров да выразительных взглядов он ничего не дает ей» (Из воспоминаний «Шахматово. Семейная хроника»).



А. Белый и С.М. Соловьев.
На столе — Библия и портреты
Л.Д. Блок и В.С. Соловьева. *1904 г.*

Он стал кумиром небольшого кружка московских поэтов-идеалистов, называвших себя «аргонавтами» (А. Белый, С. Соловьев, племянник философа В.С. Соловьева, Эллис (Л. Кобылинский). Увы, эти пылкие пропагандисты стихов Блока внесли свой вклад в трагическое разобщение Блока и Любови Дмитриевны, в разрушение их семейного очага.

Русская революция 1905 года, последовавшие за ней годы столыпинского «успокоения», разочарования многих друзей Блока в идеалах революции, Первая мировая война были важнейшими вехами стремительного роста, сближения поэта с жизнью. «Революция дохнула в меня и что-то раздробила внутри души», — признается поэт в письме В.Я. Брюсову от 17 октября 1906 года. Он обрел новое зрение, увидел и нищих под мостами Парижа, и то, как «тяжело лежит работа на каждой согнутой спине».

Л.Д. Менделеева и А.А. Блок. *1903 г.*

Лирический герой таких книг поэта, как «Нечаянная радость» (1907) и «Снежная Маска» (1907), «Земля в снегу» (1908) и другие, уже не повторяет путь рыцаря Прекрасной Дамы. Он не живет «мгновением слишком яркого света», как было в период создания «Стихов о Прекрасной Даме».

Противоречивый, драматичный путь поэта в 1910—1917 годы, осложненный уходом и возвращением Любови Дмитриевны, смертью ее ребенка, сложными романами поэта с героиней «Снежной Маски» актрисой Н.Н. Волоховой, затем с оперной певицей Л.А. Дельмас (к ней обращен цикл «Кармен») и т.п., порождал в поэте временами острое чувство одиночества. Блок переживает множество конфликтов, расстается с А. Белым и другими «аргонавтами». Они не приняли его движения к реальности. С увлечением Л.А. Дельмас, роковой «Кармен», связаны также многие стихи из цикла «Арфы и скрипки», включенные затем в третью книгу «трилогии вочеловечения», а также поэма «Соловьиный сад» (1915).

Новые поэты, те, в чьи голоса Блок вслушивался особенно чутко, как в голоса низовой исконной России, вроде поэта Николая Клюева, часто тоже крайне агрессивно относились к Блоку. «Вы — комнатный поэт», «одной ногой Вы стоите в Париже, другой — на диком бреге Иртыша» — так писал Блоку Н.А. Клюев.

В свете этих тревог, общей неустойчивости верований, переоценок, ломки, возникновения школ, творящих «без божества, без вдохнове-

Л.А. Дельмас (Андреева)
в роли Кармен. *1912 г.*

нья» (название статьи А. Блока), становится понятнее вся огромная его работа по составлению, пополнению, перестановке циклов и отдельных стихотворений, сокращению и укрупнению их в так называемой «*трилогии вочеловечения*», т.е. его собрании стихотворений в трех частях. Эта трилогия, заменившая обычное «собрание сочинений», впервые была составлена Блоком в 1911 году, переиздана в новом виде в 1916 году и в последний раз — уже в 1918—1921 годах.

Чтобы понять смысл блоковской трилогии, смысл внутренней периодизации собственного творчества, выделения им именно трех этапов, называемых периодами «тезы», «антитезы» и «синтеза», следует ответить на вопрос: а что означало на языке Блока само понятие «вочеловечить»?

В связи с этим, как к факту внутренней биографии поэта, обратимся к программным строкам поэта 1914 года:

О, я хочу безумно жить:
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Ключевые понятия в этом четверостишии следующие — «все сущее — увековечить» и «безличное — вочеловечить». Для Блока, имевшего свою хронологию исторических событий, видевшего и слышавшего историю как мировой оркестр, как сплетение событий, образующих «единый музыкальный напор», «все сущее» вовсе не совпадало с видимым, земным, предельно ощутимым. Он часто видел не предметы, а «сущности», т.е. абстракции Красоты, Добра, Музыки, той же Вечной Женственности.

«Вочеловечить» — значит найти земное воплощение всем великим истинам, идеалам, не прибегая, однако, к помощи описательного реализма, не перечисляя события.

Наивысший миг приближения Блока к реальной России — это, безусловно, поэма «Двенадцать» (1918). Принятие революции, создание поэмы, стихотворения «Скифы», призыв поэта — «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию!» — заключительные, истощившие, может быть, поэта попытки «все сущее — увековечить».

Александр Блок умер от болезни сердца и нервного расстройства в Петрограде 7 августа 1921 года, до последних дней повторяя: «Двенадцать» — какие бы они ни были — это лучшее, что я написал».

«Стихи о Прекрасной Даме» (1904) — любовь как центральный момент становления личности, открытия России

Александр Блок говорил: «Только влюбленный имеет право на звание человека». Если подойти к первой книге поэта с этих позиций, то эта программная для символизма книга откроется с неожиданной стороны: Блок предстает в ней достойнейшим продолжателем, обновителем традиций русской лирики. Ведь русская поэзия всегда умела творить неземной, идеальный, почти святой образ, иногда воздушный силуэт из предмета поклонения, восторга лирического героя. Русский романс XIX века — вспомните романсы А.К. Толстого («Средь шумного бала, случайно...») или А. Апухтина («Ночи безумные, ночи бессонные...») — это рыцарское поклонение не столько реальной женщине, сколько божеству, бессмертному солнцу Любви. Этот же дух высокой идеализации, лиричности стихотворений о любимой возродится после Блока в лирике С. Есенина.

Сюжет «Стихов о Прекрасной Даме» — это сюжет страстного ожидания и волнующей встречи с возлюбленной, во многом поддерживаемый множеством иных «встреч», иных «ожиданий», громко звучавших в русской классике. «Я встретил Вас»; «первая встреча, последняя встреча»; «взгляды, так жадно, так робко ловимые»; «унеси мое сердце в звенящую

даль» — подобных мотивов встреч, разлук, сожалений о невероятной хрупкости Красоты, ее невыразимости очень много в русской поэзии.

Исследователь лирики Блока А.П. Авраменко отметил, что в «Стихах о Прекрасной Даме» варьируется мотив «далекой песни и звуков, доносящихся с того берега». Откуда явился этот мотив? Сопоставим два лирических фрагмента:

Отзвуки, песня далекая,
Но различить — не могу.
Плачет душа одинокая
Там, на другом берегу...

Прозвучало за ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немою,
Засветилось на том берегу.

А. Фет

В сердце — надежды нездешние,
Кто-то навстречу — бегу...
Отблески, сумерки вешние,
Клики на том берегу.

А. Блок

Число подобных перекличек, взаимосвязей, смысловых намеков, отсылающих строки Блока в мир русской классики, можно перечислять долго. Попробуйте самостоятельно найти такие переклички. Для начала же восстановите, углубите необходимое для понимания всей русской поэзии XX века знание таких компонентов интертекстуальности, как *аллюзии, реминисценции, смысловые намеки, перифраз.*

Интертекстуальность — это присутствие в тексте произведения других текстов или их отголоски, следы в виде: ***реминисценций*** — намеренного или невольного воспроизведения поэтом знакомой фразовой или образной конструкции из другого произведения; ***аллюзий*** — намека на хорошо известный литературный факт; ***перифраз*** (или перифраза) — использование формы известного литературного произведения, но для изложения противоположной мысли. После поэмы «Двенадцать» Блок сам стал объектом эпиграммы в форме перифраза:

В белом венчике из роз —
Впереди Исус Христос.

А. Блок

В белом венчике из роз
Впереди Абрам Эфрос.

В. Маяковский

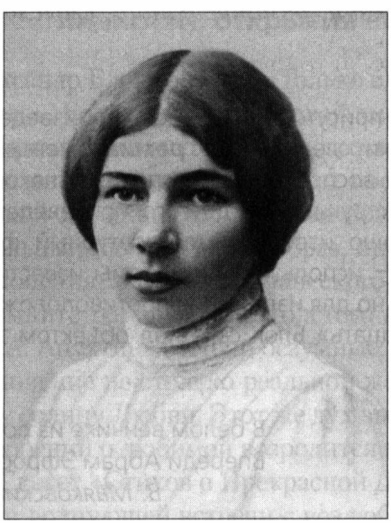
Сама идея «двоемирия», т.е. параллельного существования идеального и реального миров, утвердилась в «Стихах о Прекрасной Даме» не только в связи с ориентацией на философию В.С. Соловьева (зем-

ная любовь является отблеском, тенью небесной любви). Ведь тоской по идеальному образу, «гению чистой красоты» одухотворена поэзия В. Жуковского, Ф. Тютчева, А.К. Толстого.

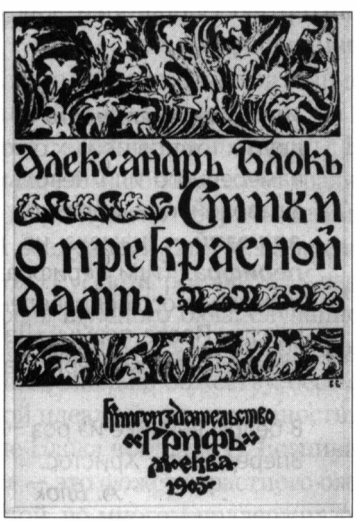
Зададимся простым вопросом: почему Блок не создал в «Стихах о Прекрасной Даме» героя, дождавшегося, добившегося счастья? Ведь Л.Д. Менделеева приняла его предложение о замужестве. Так прекрасны были любительские спектакли в Шахматове или Боблове, в которых Блок играл роль Гамлета, а Любовь Дмитриевна — Офелию. Само их венчание в церкви села Тараканово 17 августа 1903 года — разве это не счастье? Если угодно — земное и небесное...

Однако, всматриваясь в те состояния, которые переживает рыцарь, поклонник Прекрасной Дамы, трудно увидеть в нем радость обретения счастья. Все биографическое пространство — даже прекрасные, так восхищавшие Блока дороги между Шахматовом и Бобловом — куда-то отодвинуто, удалено, а вместо земной невесты царствует лучезарное «Ты»:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо —
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,
И молча жду, — *тоскуя и любя.*



Л.Д. Блок (Менделеева). *1903 г.*



«Стихи о Прекрасной Даме». Обложка. *Художник В. Владимиров. 1904 г.*

Весь горизонт в огне, и близко появленье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты,
И дерзкое возбудишь подозренье,
Сменив в конце привычные черты.

Вероятно, реальная Любовь Дмитриевна Менделеева, если бы не разделяла этих вдохновений, могла бы бояться: а не «спугнет» ли она своим несовершенством Ту, которую выдумал поэт? Не разрушит ли она некий небесный образ?

Но что могло измениться, тем более измельчиться, в идеальнейшей Лучезарной Деве, если на протяжении всей книги она чаще всего только ожидается, воскресает в мечтах?

О, Святая, как ласковы свечи,
Как отрадны Твои черты!
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая — Ты.
(«Вхожу я в темные храмы...»)

Забудем дальний шум. Явись ко мне без гнева,
Закатная, Таинственная Дева,
И завтра и вчера огнем соедини.
(«За городом в полях весною воздух дышит...»)

Ты горишь над высокой горою,
Недоступна в Своем терему.
Я примчуся вечерней порою,
В упоеньи мечту обниму.
(«Ты горишь над высокой горою...»)

Лирический герой убежден, что великое счастье может быть где-то вдали, может быть, вообще не на земле. А истинную райскую встречу «на страшном, на последнем пире для нас готовит Бог».

Почему же так далеко земное счастье? Почему она, Прекрасная Дама, то как будто приближается, становится близкой и понятной, то вдруг улетает в небесные дали?

А хмурое небо низко —
Покрыло и самый храм.
Я знаю: Ты здесь. Ты близко.
Тебя здесь нет. Ты — там.
(«...Мне страшно с тобой встречаться...»)

На первый взгляд объяснение этих колебаний, двойственных состояний, породивших общую картину мира, который чаще всего обозначается как «призрачный», «неведомый», — предельно просто. Достаточно заглянуть, скажем, в работу В.С. Соловьева «Жизненная драма Платона» (1898), которую прекрасно знал молодой Блок, чтобы найти объяснение вечной несоединимости земного и небесного, их противопоставленности и одновременно притяжения:

«В телесной и практической жизни нет ничего подлинного и достойного; все подлинное и достойное пребывает в своей чистой идеальности, за пределами этого нашего мира... нет настоящего моста между двумя мирами. Сам человек, хотя принадлежит к обоим мирам, не образует, однако, внутреннего связующего звена между ними...»

Однако такое объяснение вечного удаления Прекрасной Дамы, ее дразнящих воображение явлений, загадочных приходов, обещаний встречи все-таки является неполным. Откуда в таком случае вся напевность, мелодичность, «соловьиность» стихов замечательной книги? Да потому, что это все же книга о русской душе, о ее близкой «Нечаянной Радости» (так называется одна из самых почитаемых икон и следующий сборник Блока). Поэт нередко сближает образ Прекрасной Дамы и Богородицы, Богоматери, России.

Еще более русским, пусть и явленным сквозь призму идей Соловьева о раздвоении мира на «идеальный» и «земной», стало молитвенное состояние души героя на фоне родной природы.

Огромным счастьем является для него сложная, возвышенная работа души, то, что называется «внутреннее делание самого себя». Влюбленная душа как будто вступила в краткий, тревожный миг жизни, когда у человека словно появились крылья, когда она живет «перед рассветом» («Ante lucem» — так назывался ранний цикл Блока), на пороге двойного бытия.

Поэт не случайно и в 1909 году, после мучительного разрыва с Л.Д. Менделеевой, умолял судьбу повторить в нем эти божественные состояния: «Будет еще много, но Ты — вернись, вернись, вернись — в конце назначенных нам испытаний. Мы будем Тебе молиться среди положенного нам будущего страха и счастья... Оставь мне острое воспоминание, как сейчас. Острую тревогу мою не усыпляй. Мучений моих не прерывай. Дай видеть зарю Твою. Возвратись».

Кому из русских поэтов-классиков созвучен Блок в своей любовной лирике? В чем неповторимое своеобразие «романа в стихах», обращенного к Прекрасной Даме?

«Идеальная „Незнакомка" на пороге „страшного мира"»

Все известнейшие биографы Блока многократно подчеркивали вслед за поэтом, что он ценил «чувство пути», как главный признак того, что данный писатель является величиной не временной и не случайной. «Мне друг один — в сыром ночном тумане / Дорога в даль», — писал совсем молодой Блок («Ante lucem»). В итоге множества самонаблюдений поэт уподобит свою жизнь поезду, делающему остановки на средних станциях (с них «можно будет оглядеться на путь пройденный и предстоящий»). В других случаях он говорил о пути по спирали, пути через пустыню.

Блок с немалым душевным подъемом пережил революцию 1905 года: в октябре этого года даже принял участие в манифестации, неся во главе ее почему-то попавшее в его руки красное знамя. Это было время его знакомств с видными деятелями культуры — актрисой В.Ф. Комиссаржевской, писателями Максимом Горьким, Л.Н. Андреевым.

В 1905—1909 годах он создает многие шедевры своей лирики, которые и сейчас на слуху у всех: «Незнакомка» (1906), «Балаган» («Над черной слякотью дороги...», 1906), «О весна без конца и без краю...» (1907), «Май жестокий с белыми ночами!..» (1908), весь цикл «На поле Куликовом» (1908), «Поэты» (1908), «Россия» (1908), наконец, «Двойник», «На островах», «Сусальный ангел» (все — 1909 г.) и «На железной дороге» (1910).

Исчезла ли Прекрасная Дама?

«Ты в поля отошла без возврата. / Да святится Имя твое!» — эти строки 1905 года означали во многом прощание с идеальным образом Прекрасной Дамы. Прощание было, но оно оказалось не просто затянувшимся. Как удивительно глубоко заметил Даниил Андреев в книге «Роза мира», расставание с почти силуэтным, мерцающим, не определившимся до конца образом Прекрасной Дамы оставило в Блоке двойственное, драматичное чувство:

«Чувствуется, что эту неопределенность сам поэт даже не осознает, что он весь — в ней, внутри ее, в романтическом смешении недоговоренного земного с недопроявившимся небесным.

Недопроявившимся: в этом и заключается корень несчастья. Взгляните на портреты молодого Блока: прекрасное, гордое, полное обаяния, но как бы взирающее из глубины сна лицо: печать какой-то неотчетливости, что-то грезящее, почти сомнамбулическое».

Действительно, на известном портрете К.А. Сомова 1907 года (см. цветную вклейку) лицо Блока как бы из воска, на фотографиях того же года (в свитере, с руками, скрещенными на груди) он весь как будто не от мира сего. В эти годы поэт часто будет варьировать одну и ту же мысль о случайности, обманчивости мира, его примет, деталей, даже весьма конкретных: «я не люблю пустого словаря», «сотри случайные черты», «смотри: я спутал все страницы», «румяна жирные сотри»...

Что же обусловило этот кризис и как следствие его — распад идеального мира «Стихов о Прекрасной Даме», рождение глубоких тревог, обнаружение катастрофичности мира и появление демонических «стихийных роковых героинь», воплощений дикой вольности в циклах «Снежная Маска», «Фаина», а затем и в «Кармен»?

Известную роль сыграло бурное увлечение Блока Н.Н. Волоховой, актрисой театра В.Ф. Комиссаржевской. Еще большее значение имело потрясение, вызванное революцией 1905 года с ее митингами, расстрелом Красной Пресни, приходом эры «распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон», т.е. разрушенных «красивых уютов» Дома. Блок вступал в период самоотрицания, «антитезы» — пересмотра, пародирования, даже осмеяния важнейших мотивов «Стихов о Прекрасной Даме» и ее Рыцарей в сборниках «Нечаянная радость» (1907), «Снежная Маска» (1907) и особенно в пьесе «Песня Судьбы».

Мотивы самоотрицания предопределили появление новой среды, новой героини. Возникает неизбежный вопрос: куда переносит поэт в «Незнакомке» своего лирического героя?

Мы видим не просто вечерний ресторан, а пространство, где «горячий воздух дик и глух», где всеобщим помрачением, бесчувствием, сле-

Н.Н. Волохова. *1907 г.*

потой правит «весенний и тлетворный дух». Здесь скука, инерция однообразного веселья приняли характер повторяющегося, кругового, затягивающего людей вращения. Об автоматическом повторении, кружении жизни в каком-то колесе говорят слова из «Незнакомки»: «И каждый вечер...» Они даже повторены трижды. Смысл их усилен двумя подробностями — «ко всему приученный бессмысленно кривится диск» (круг, шар луны) и людской конгломерат — «испытанные остряки». Это люди, повторяющие заведомо далекие от новизны жесты, шутки (вспомните семью Туркиных в чеховском «Ионыче»). И повторяют они их «среди канав».

Читатель легко заметит, что при всем изобилии глаголов движения, присутствия — «гуляют», «скрипят уключины», «торчат», «золотится крендель булочной» — движения или активного (не сонного) присутствия людей как раз и нет.

Вершина бессмыслицы остановленной жизни — это согласие и самого лирического героя, выраженное самим актом присутствия здесь с возгласами апостолов абсурдного бытия.

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат,
И пьяницы с глазами кроликов
«In vino veritas!» кричат...

Фон, безусловно, приземлен, почти шаржирован. Но он приземлен ровно настолько, чтобы сам герой стихотворения, былой рыцарь Прекрасной Дамы, не был совсем поглощен, подавлен, устрашен этим фоном. Он еще свободен, он может выйти из круга бессмыслицы. Он еще способен увидеть многое «в час назначенный».

Все очарование «Незнакомки» с ее скрытыми мелодиями, рефренами, интонациями вздоха и расслабления — в третьем случае употребления слов «И каждый вечер...»:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне...

Как ни подавлено сознание героя в этом бессмысленном мире, он не только видит этот силуэт в туманном окне, но вопрошает его и себя, создает «сюжет» беседы с Незнакомкой среди криков и возгласов пьяниц:

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

Само слежение за этим видением, ощущение запаха духов и туманов, тем более догадка — «И веют древними поверьями / Ее упругие шелка» — неожиданно возвращают герою огромную власть над своим сознанием, освобождают от фона, от подавленности им. Рождается нравственное обязательство. Герой-гуляка чувствует себя последним зрячим существом среди слепцов. Ну, какое же зрение у существ с глазами кроликов?

Характерно, что повседневное, расхожее слово «глаза», да еще кроличьи, отнесено к пьяницам, а возвышенное слово «очи» (да еще «синие, бездонные»!) отдано Незнакомке.

Сам автор стихотворения охарактеризовал Незнакомку как «дьявольский сплав из многих миров». Что дает это определение для понимания образа?

Драматизм финала этого стихотворения, явно отражающего все состояния «распутья», бездорожья, в котором жил поэт в тот период, — в конфликте чувств, что пробудила Незнакомка в душе героя, и своего рода бессилия, когда этот герой нехотя, вяло, но все же соглашается с возгласом «пьяного чудовища». С одной стороны — «Глухие тайны мне поручены, / Мне чье-то солнце вручено», «И вижу берег очарованный». С другой стороны, воля к забвению, какая-то горестная и трагическая, вынужденная уступка злому миру, заключенная в согласии с теми, кто всегда «рядом у соседних столиков»:

Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

И все же, вероятно, нельзя сказать, что герой «смирен и оглушен» вином, что сама Незнакомка «всего-навсего пьяное видение», а концовка «Ты право, пьяное чудовище» исполнена лишь «горькой самоиронии». Есть *музыка, мелодия*, которая звучит и после концовки. Исследователь творчества Блока А.В. Терновский подчеркивал предельное различие звуковой и лексической материи первой части стихотворения (до появления Незнакомки) и второй, когда она медленно проходит «меж пьяными»:

«В первой части перед нами умышленное нагромождение труднопроизносимых согласных (например, «По вечерам над ресторанами / Горячий воздух дик и глух» — *пвчрм ндрстнм грч вздх дк глх* и т.п.)... Лексика этой части подчеркнуто «заземлена», оценки носят отрицательный характер («воздух дик и глух», «окриками пьяными», «пылью переулочной», «заламывая котелки», «скрипят уключины», «женский визг» и даже лунный диск «бессмысленно кривится»). Отличие второй части от первой очевидно уже на уровне ее звуковой инструментовки. Поэт сводит к минимуму неудобопроизносимые согласные, отдавая предпочтение сонорным *л, м, н, р*. Одновременно он использует повторы гласных... Изобразительная сила поэта настолько велика, что уже не важно, привиделась ли «Незнакомка» герою в пьяном забытьи».

В очередной вариации темы «незнакомки», в стихотворении «В ресторане», героиня в еще большей мере не похожа на безмолвное сновидение. И в такой же мере она близка созерцателю-герою: она узнает в лирическом герое, пославшем ей черную розу в бокале, свое одиночество в мире, угадывает свое же стремление найти безграничное, бездонное, свой «берег очарованный» и свою «очарованную даль». Вся прелесть этого стихотворения — в преодолении отчуждения, высокомерия, которое ломается, превозмогается стихией музыки.

Ты взглянула. Я встретил смущенно и дерзко
Взор надменный и отдал поклон.
Обратясь к кавалеру, намеренно резко
Ты сказала: «И этот влюблен».

И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
Исступленно запели смычки...
Но была ты со мной всем презрением юным,
Чуть заметным дрожаньем руки...[1]

Ты рванулась движеньем испуганной птицы,
Ты прошла, словно сон мой, легка...
И вздохнули духи, зедремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка...

[1] В реальности, правда, все было несколько иначе. Актриса М.Н. Нелидова, получив бокал вина с розой в нем, вовсе не сочла это очередной своей победой, знаком поклонения: этот дар показался ей вульгарной дерзостью, она встала из-за стола и ушла. Смысл этого «взора надменного» и «презрения юного» Блок изменил ради еще большего выделения одиночества, фантастичности, нереальности очередной «незнакомки», вновь явившейся на пороге «страшного мира».

«Страшный мир! Он для сердца тесен». Стихотворение «На железной дороге» (1910)

Изумительное по совершенству стихотворение «На железной дороге», посвященное сестре друга поэта Е.П. Иванова, Марии Павловне Ивановой, врачу по профессии, как-то очень трудно вписывается в цикл «Родина», хотя оно включено в него самим Блоком.

Сам поэт считал стихотворение «На железной дороге» — не без оснований — «бессознательным подражанием эпизоду из «Воскресения» Л.Н. Толстого». Действительно, если на время оставить в стороне трагическое начало его, тот дорожный случай — несчастье, явное самоубийство? — о котором сообщается сразу же —

Под насыпью, во рву некошенном,
Лежит и смотрит, как живая, —

то вся центральная часть стихотворения, почти семь строф, явно опирается на подробности сцен из «Воскресения», когда деревенская девушка Катюша Маслова вбегает на железнодорожную платформу, чтобы увидеть рокового соблазнителя Нехлюдова, как-то неловко, сумбурно оспорить приговор судьбы, оборвавшей ее любовь, обрекшей на отчаяние, тоску. В той же сцене романа есть и два офицера «на бархатных креслах» в купе, и вагоны второго, третьего класса. Есть и «цветной платок, на косы брошенный». «Ветер набросился на нее, срывая с головы платок», — писал Толстой о безнадежном беге Катюши за поездом по мокрым доскам платформы. Есть отчасти и тот финал, который стал трагическим началом блоковского стихотворения: «„Пройдет поезд — под вагон, и кончено“, — подумала между тем Катюша».

Однако это сходство начисто стирается новизной ситуации: в центре внимания совершенно иная «обида», иной «обман» и совершенно иной масштаб неоправдавшихся ожиданий, надежд героини. Не обманувшего любовника ищет она здесь. Есть какая-то мучительная и сложная загадка в самих приходах героини на железную дорогу.

Ее влечет на эту платформу, на дорогу что-то неведомое ей самой. Слова «бывало, шла походкой чинною» говорят о многократности таких приходов. Героиня вообще символизирует юность, молодость России с ее надеждами, ожиданиями какой-то яркой судьбы. Для себя, может быть, для всей страны. Она, по существу, крупнее и Катюши Масловой, и некрасовской девушки, что «бежит торопливо за промчавшейся трой-

кой вослед» («Тройка»). Обратите внимание на такую подробность: сам поезд, символ движения, рассмотрен ею многократно, пытливо. Это мчащаяся жизнь, которая ее не подхватывает, не уносит, все время обманывает, оставляя на платформе, в остановившейся жизни:

Бывало, шла походкой чинною
На шум и свист за ближним лесом.
Всю обойдя платформу длинную,
Ждала, волнуясь, под навесом.

Походка чинная, конечно, не очень вяжется с деепричастием «волнуясь», с жадными взглядами, кинутыми в пустые окна вагонов, как и с трепетной надеждой — «Быть может, кто из проезжающих / Посмотрит пристальней из окон». Не «присмотрится» ли к ней жизнь, не подарит ли иную судьбу?

Эта неувязка, впрочем, почти незаметна. Посмотрел на нее лишь раз гусар, что, облокотясь на бархат алый, «скользнул по ней улыбкой нежною». Но это равнодушие как будто ее и не очень огорчило.

На первый план выдвигается великая метафора, возникающая из сплава символа и вещного мира, метафора пути, как излюбленной Блоком категории жизненного поведения, и железной дороги, которая здесь, увы, скорее замыкает горизонт, обманывает ожидания, нежели исполняет их. В этом смысле описание вагонов, цветов, выделяющих класс («молчали желтые и синие», т.е. начальственные, господские), становится символом именно железного, жестокого пути всего века. Ничего тут еще не изменишь, ничего не дождешься: само время не знает ответа. Вся смысловая нагрузка здесь в словах «привычной линией», «молчали», «вставали сонные»:

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели;
Молчали желтые и синие;
В зеленых плакали и пели.

Вставали сонные за стеклами
И обводили ровным взглядом...

«Привычная линия», «ровный взгляд» (т. е. равнодушно-привычный), «сонные», т.е. безликие люди за стеклами — эти подробности резко контрастируют с ожиданиями юности, от которых «нежней румянец, круче локон». Огни паровоза — «три ярких глаза набегающих» — пред-

стают как миражные, влекущие, но куда-то по воле рока исчезающие («и поезд в даль умчало»). Не «умчался», а «умчало».

Трагедия зреет в этом контрасте полной надежд цветущей души и косного, равнодушного мира. Если вокзал не исполняет надежд, то чего ждать от той жизненной воронки, глуши, откуда приходит героиня, где вообще нет движения?

Слова «железная дорога», «тоска дорожная, железная» как описание и символическое обозначение XIX, XX веков («Век девятнадцатый, железный, воистину жестокий век», — скажет поэт в «Возмездии») резко усилены сближением с таким понятием, как «юность». Если уж она, хрупкая, беззащитная, обманута, раздавлена равнодушием, «железом» века, то он абсолютно жесток! Он сделал ненужным сам путь, восхождение, подменил его вечным возвращением, многое исковеркал, извратил. В итоге — гибель. Подлинного трагизма исполнено звучание голоса поэта в строфе:

Так мчалась юность бесполезная,
В пустых мечтах изнемогая...
Тоска дорожная, железная
Свистела, сердце разрывая...

Здесь мысль поэта вновь выходит за пределы реальной ситуации: юность этой девушки никуда не мчалась. Не случаен, как выясняется, и «ров некошенный» (т.е. полоса отчуждения у железной дороги), и последние две строки, обращенные к праздным:

Не подходите к ней с вопросами,
Вам все равно, а ей — довольно:
Любовью, грязью иль колесами
Она раздавлена — все больно.

Кого спрашивать? Жандарма, сторожащего труп «красивой и молодой»? Для него все случившееся — лишь дорожное происшествие. Других созерцателей, которым все равно? Кому же — «все больно»? Только самому лирическому повествователю... Он болен всем существом[1].

Связь стихотворения «На железной дороге» с циклом «Родина» на уровне интонаций боли, сожаления и какой-то виноватости перед этой жертвой на уровне ритмики, всей магии стиха крайне прочна.

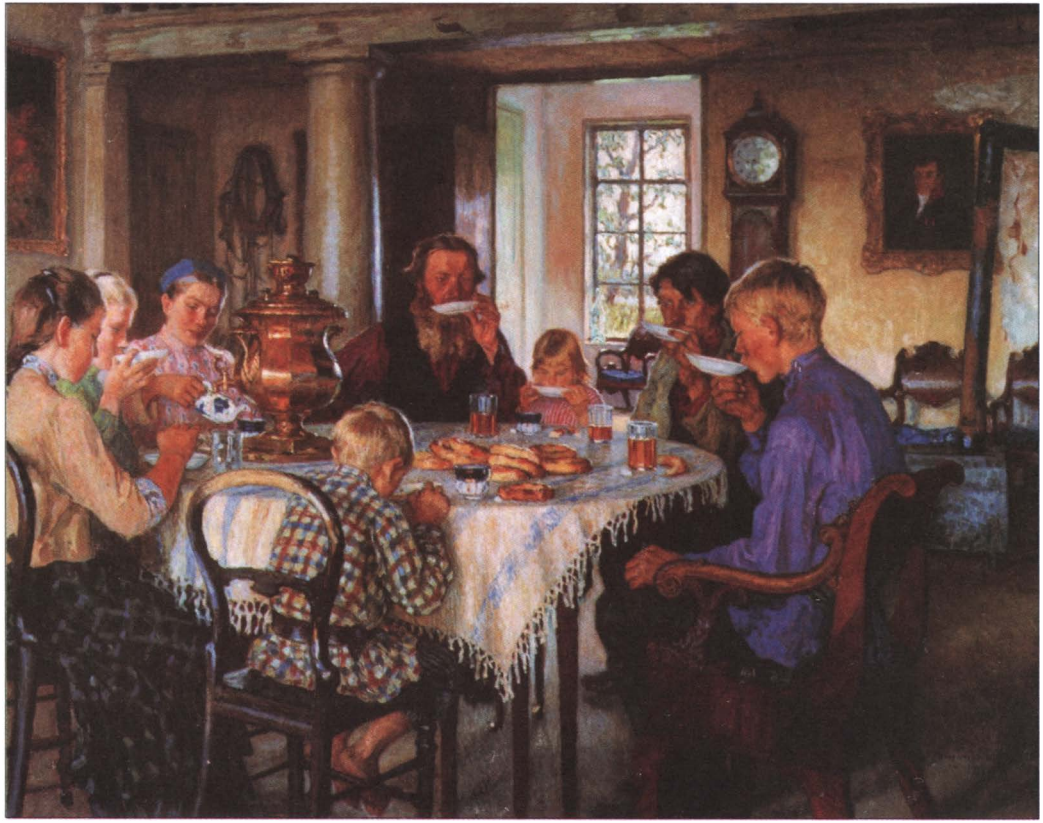
[1] В письме к Е.П. Иванову 29 июня 1910 года Блок пояснит состояние ожидания на «платформе жизни»: «И так постоянно — жизнь «следует» мимо, как поезд, в окнах торчат заспанные; пьяные, и веселые, и скучные, — а я, зевая, смотрю вслед с мокрой платформы».

К.А. Сомов. Портрет Александра Блока. ***1907 г.***

К.А. Сомов. Арлекин и дама. ***1912 г.***

Н.Н. Сапунов. Розы. ***1903 г.***

В.Э. Борисов-Мусатов. Призраки. ***1903 г.***



Н.П. Богданов-Бельский. Новые хозяева. ***1914 г.***

А.Е. Архипов. Старик

Ф.А. Малявин. Две девки. ***1910-е гг.***

Н.И. Альтман. Портрет Анны Ахматовой. ***1914 г.***

Н.С. Гончарова. Автопортрет. ***1907 г.***

М.Ф. Ларионов. Лучистый бык. ***1910 г.***

К.А. Коровин. Рыбы, вино и фрукты. ***1916 г.***

А.В. Куприн. Сокольники. Каланча. ***1919 г.***

М.А. Врубель. Гадалка. ***1895 г.***

К.С. Петров-Водкин.
1918 год в Петрограде («Петроградская Мадонна»). *1920 г.*

К.С. Петров-Водкин. Селедка. *1918 г.*

К.С. Петров-Водкин. Купание красного коня. ***1912 г.***

«На поле Куликовом» (1908) — трагическое предупреждение об эпохе «неслыханных перемен»

К 1908 году раздумья поэта о взаимоотношениях народа и интеллигенции становятся все более драматичными. Часто они — на грани безысходности. Блок все чаще рисует образ России как образ загадочный, непостижимый. Ему нужны образы тройки — гоголевской, некрасовской, нужна глухая песня ямщика. Ему все время слышится какой-то гул, исходящий из глубин истории, просторов России, непохожий на смешанный городской шум. Образ гоголевской тройки приобретает характер страшного наваждения: она летит, «чудным звоном заливается колокольчик», но ведь это одновременно и страшная, почти космическая сила, надвигающаяся на сферу культуры, на утонченных и растерянных интеллигентов. Бросаясь слепо к народу, не попадают ли они под колеса тройки?

Для ответа на этот вопрос Блок обращается к теме Куликовской битвы 1380 года.

Это своего рода собирательная точка русской истории. Событие из разряда тех, которые неизбежно повторяются. Обратите внимание на слово «опять»: «Опять над полем Куликовым / Взошла и расточилась мгла». Опять скифский, азиатский вызов России, летящая кобылица, летящая стрела. Все повторяется в форме иной катастрофы или угрозы катастрофы. Как не потеряться среди очередных мятежей, среди возможного саморазрушения Руси, ее гибельных вихрей?

Цикл «На поле Куликовом» состоит из пяти стихотворений. Он отчасти похож на маленькую лирическую трагедию или поэму-исповедь. Драматическое начало цикла подчеркнуто некоторой отрывочностью, почти графической четкостью, резкостью всех жизнеощущений, единством исповеди и проповеди, т.е. сценичностью стихотворной речи. И, безусловно, афористичностью.

Поэт не описывает ни истории с «засадным полком», который ударил в спину ордынскому воинству, ни фигуры самого Дмитрия Донского. Многое в цикле говорит о том, что новой битвы, истребления всех, у кого единый степной путь, поэт совсем не хочет. Степная кобылица несется вскачь, ее путь бесконечен, после слов «мелькают версты, кручи» следует вдруг сигнал тревоги, голос загадочного предчувствия, обрывающий ее бег:

Останови!
Идут, идут испуганные тучи,
Закат в крови!

Потрясает во всем цикле накопление зловещих знамений, предчувствий крови — а самой битвы вообще нет. Кричат лебеди, чертят круги ночные птицы, «орлий клекот» слышен над татарским станом. Непрядва убралась туманом, как княжна фатой... После кульминационного третьего стихотворения, где идет прямой диалог поэта с Русью, ее судьба становится ясной: речь в цикле идет о возможностях единения, осознания общности интеллигенции и народа в грядущем. Иначе — разрыв, очередной эпизод «вечного боя», изнеможение, новый «закат в крови». Последняя метафора вообще весьма двусмысленна. Грядущая драма, с одной стороны, принесет Руси бурю, ведь развязаны будут «дикие страсти», разлит огонь, «широкий и тихий пожар». С другой стороны, это пламя — не рассвет. В душе поэта пожар, раскол страны на народ и интеллигенцию уже породил усталость, страх, боль — «закат в крови». Он уже сейчас мечется между светом и мраком этой битвы — грядущей революции — с растерзанным сердцем. Личная жизнь в истории всегда трагедийна.

Не следует преувеличивать смысл исторических названий, имен («За Непрядвой лебеди кричали», «В ночь, когда Мамай залег с ордою» и др.), ситуаций реального сражения 1380 года русских воинов во главе с Дмитрием Донским и орды под водительством Мамая. Не над полем Куликовым только — над Русью взошла тьма. И орда, хотя и говорится «трубные крики татар», «недаром биться с татарвою», — вовсе не только татары. Мамай влек с собой в поход многие азиатские народы, опирался на помощь генуэзских купцов. Он влек ордынцев, а не одних татар.

Герой готов к битве, он молится о победе, даже мчится навстречу орде, к смерти ради исцеления, спасения Родины:

Я — не первый воин, не последний,
Долго будет родина больна.
Помяни ж за раннею обедней
Мила друга, светлая жена!
(«Мы, сам-друг, над степью в полночь стали...»)

И когда, наутро, тучей черной
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда.
(«В ночь, когда Мамай залег с ордою...»)

Пейзаж первого стихотворения, безусловно, родствен и пейзажу в «Осенней воле» («Выхожу я в путь, открытый взорам...»), и тревожно-

А.А. Блок. *1906 г.*

му пейзажу в «Плясках осенних» («Улыбается осень сквозь слезы, / В небеса улетает мольба...»). Он поражает необыкновенным простором:

Река раскинулась. Течет, грустит лениво
И моет берега.
Над скудной глиной желтого обрыва
В степи грустят стога.

Простор такой беспредельный, что можно умчаться в неведомую даль грядущего. Это простор не покоя, а движения. Здесь мгла не столь уж страшна. Наличие этой беспредельности подчеркивает явившаяся из азиатских глубин, из Скифии степная кобылица.

И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...

Эта степная кобылица, яркое видение, как бы соединяет оба стана. И грядущий путь Руси во многом родствен пути Азии, уже предопределен ею:

Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.

Наш путь — степной, наш путь — в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о Русь!

И вновь возникает вопрос: очень ли желает лирический герой самой битвы? Ведь и у России, и у Азии общий, «степной» путь, она дышит татарской (и языческой) древней волей. Позже это найдет свое отражение в стихотворении «Скифы» (1918).

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Прочитайте стихотворение А. Блока «Россия» (1908) из лирического цикла «Родина». Выполните задания и ответьте на вопросы.

1. Известно, что Блок «примерял» это название к разным стихотворениям цикла. Почему именно на это стихотворение пал окончательный выбор автора?
2. Как развивается центральный образ стихотворения? Можно ли уподобить отношение Блока к России сыновнему чувству, любви сына к матери, как это было в лирике Н.А. Некрасова? Докажите, что Россия у Блока — прежде всего лирический образ.
3. Обратите внимание на обилие эмоционально насыщенных эпитетов, характеризующих внутреннюю противоречивую сущность Руси («нищая Россия», «избы серые», «разбойная краса», «прекрасные черты» и т.п.). В чем проявляется «двуликое» начало России-девы, России-жены?
4. Охарактеризуйте образ лирического героя стихотворения. Что доминирует в его отношении к «нищей» России, что стоит за признанием: «Тебя жалеть я не умею»? Обратите внимание на экспрессивные формы поэтической речи (вопросы, восклицания, умолчания), вносящие дополнительные оттенки в лирическое высказывание.
5. Какова композиционная роль последней строфы стихотворения? В чем музыкальность, смысловая завершенность ее строения? Объясните авторскую формулу «И невозможное возможно...». Соотнесите ее с высказыванием Блока: «Все будет хорошо, Россия будет великой. Но как долго ждать и как трудно дождаться» (из записной книжки от 22.04.1917 г.).
6. Каковы жанровые особенности этого стихотворения? Соотнесите его с лирикой XIX века («К Чаадаеву» А.С. Пушкина, «Родина» М.Ю. Лермонтова, «Умом Россию не понять...» Ф.И. Тютчева, «Родина» Н.А. Некрасова). Что роднит его с традицией и что отличает?

Поэма «Двенадцать» (1918) — книга бесстрашной искренности перед лицом бури

Поэма написана в январе 1918 года, и на следующий день после ее завершения, 29 января 1918 года, поэт записал: «Сегодня — я гений». Эта необыкновенная энергия творческого движения, порыва — а ведь это были первые месяцы после Октября, начала «окаянных дней», разгона Учредительного собрания, убийства в больнице матросами двух министров Временного правительства, Шингарева и Кокошкина — особенно поражает всех на фоне отчаяния, глубокой печали многих спутников поэта.

При чтении и анализе поэмы — в особенности первых трех главок, где изображен зимний, задуваемый космическим ветром Петербург, — следует обратить внимание на крайне тревожный, даже испуганный взгляд лирического героя на весь предметный ряд, на саму петербургскую улицу. Обычно говорят, что Блок выстроил сатирический ряд обреченных, уходящих, знакомых ему персонажей истории, что он замкнул этот ряд нищим «псом голодным». В этом ряду Руси уходящей — и старушка, как курица, которая «кой-как перемотнулась через сугроб», и «буржуй на перекрестке», и священник, и писатель, вещающий о гибели России, — вития. Присутствует и незримая толпа списанных историей либеральных вождей, от Родзянко до Керенского, веривших в Учредительное собрание. Действительно, в каждом кадре поэтической хроники первых трех глав немало иронической соли, даже сарказма. Какое уж Учредительное собрание, устоит ли оно, если

На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Этот вселенский ветер не случайно «рвет, мнет и носит большой плакат: «Вся власть Учредительному собранию». Любое сборище политиканов, еще что-то планирующих, уподоблено собранию проституток, установивших новые тарифы за свои «услуги»:

...И у нас было собрание...
...Вот в этом здании...
...Обсудили —
Постановили:
На время — десять, на ночь — двадцать пять...
...И меньше — ни с кого не брать...

Правда, сам поэт отрицал мнение, что в поэме избыток сатиры, что он только осмеял старый мир. Он полагал, что в известной мере авансирует своих красных апостолов с ружьями, позволяя им быть выше, увереннее представителей старого мира. Идите вперед «державным шагом», «революцьонный держите шаг», но помните, что вам еще надо оправдать абсолютное, беспредельное отрицание уходящего мира! Пока эти ребята, что пошли «в красной гвардии служить — буйну голову сложить», хороши только одним: у них нет «заката в крови» (вспомним цикл «На поле Куликовом»), а есть другое:

Мировой пожар в крови —
Господи, благослови!

Поэт задумывается: из какого сложного и опасного «материала» созданы эти апостолы, творцы мирового пожара?

Эти раздумья рождают в поэте резкое противоречие, в итоге лишившее Блока «воздуха». Противоречие между музыкой революции, ожиданиями, мечтами о великом и реальностью. «Пожар в крови» должен быть лучше, чем «закат в крови»! Но лучше ли он здесь, на петербургской улице? Звуки голосов, шум, выкрики, частушечные припевы, готовность идеализировать стихию, молиться на огонь, вылетающий из недр вулкана, — все это вдруг упирается в темные инстинкты толпы. Блок не скрывает ничего: «Пальнем-ка пулей в Святую Русь»; «Уж я ножичком / Полосну, полосну!»; «Запирайте етажи, / Нынче будут грабежи!»

Трудно избавиться от ощущения, что поэт вглядывается в своих красногвардейцев не только с надеждой, еще не угасшей, но и с щемящим чувством, с которым раньше вопрошал: «Что же делать, если обманула / Та мечта, как всякая мечта?» («Перед судом», 1915). Художник Ю. Анненков, первым иллюстрировавший поэму «Двенадцать», подчеркнул в своих иллюстрациях, что поэт... встретил в 1917 году с ружьями и «ножичком» многих старых знакомых. И улица, где была убита гулящая Катька, где шел Христос впереди отряда с ружьями, была поэту знакома: «Рыбацкая, 12». На этой улице на Петроградской стороне в двух шагах от Лахтинской улицы, в районе, населенном артельным рабочим людом (отсюда и названия улиц — Рыбацкая, Барочная, Пушкарская, Разночинная), в молодости жил Блок. На одной из иллюстраций Анненкова этот адрес указан.

«В августе 1918 года... я принял предложение (иллюстрировать поэму. — *В. Ч.*), — вспоминал художник, — так как еще раньше, читая «Двенадцать», пришел от этой вещи в радостное недоумение.

А.А. Блок. *1918 г.*

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.
Винтовок черные ремни,
Кругом — огни, огни, огни...

Неужели, спрашивал я себя, то были стихи Александра Блока, поэта, уже начинающего остывать и уже входившего, в читательском сознании, в хрестоматии символизма, несмотря на отрыв от него? Поэта, к которому начинали уже приклеивать кличку: «цыганский романс»?»

Поэту, по его же собственным словам, доставили большую «артистическую радость» многие рисунки Ю. Анненкова, но налет «сатириконства» (т.е. иронии, насмешки) и над Катькой (она была изображена с папироской), и над чересчур маленьким Христом он сразу отверг. Блок ожидал укрупнения Христа, он говорил иллюстратору: «Знаете ли Вы, что когда флаг бьется под ветром (за дождем или снегом и главное — за ночной темнотой), то под ним мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несет, а как — не умею сказать)».

Иллюстрации к поэме «Двенадцать» — *художник Ю.П. Анненков. 1918 г.*

Адрес «Рыбацкая, 12» на рисунке после всех поправок, после замены маленького Христа прозрачным и бесформенным силуэтом, слившимся с флагом, не вызвал возражений.

Поэт явно передвинул центр событий из исторического центра Петрограда и канонизированного затем очага революции — т.е. Смольного, Путиловского завода — в сторону и вниз, в своего рода недра эпохи, в петроградскую глубинку. Могли ли быть совершенны эти двенадцать апостолов, если они несли в себе свет и тьму, волю к бунту и все еще тревожащий душу образ Христа? Блоку нужно было показать сложность, двойственность свершившегося. Мечта высока, но ее реализуют люди, которые «ко всему готовы», которым «ничего не жаль», у которых безответственность, бесшабашность, опьянение (к счастью, и покаяние) — в лицах и фигурах:

В зубах — цыгарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз!

Поэт без конца повторяет: «Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста!», «Злоба, грустная злоба / Кипит в груди... / Черная злоба, святая злоба». На этом фоне сами призывы к дисциплине, порой казенные, плакатные, не блоковские («Над собой держи контроль!»), имеют совсем не официозный смысл. Блок боится взрыва стихии, ее разрушительной силы.

Убийство неверной Катьки Петрухой — это выражение варварской силы стихии, обновляющей и разрушающей. Высший смысл, который, конечно, есть в событиях, во всем их масштабе, не скрыл от Блока того, что произошло на «Рыбацкой, 12». И потому, как отклик на гибель (в итоге самосуд) Катьки, явлен Христос. Ничем иным это внезапное нашествие тоски, разочарования не снимешь.

Блок действительно боялся своей догадки: неужели вновь «русский бунт, бессмысленный и беспощадный»? Неужели никому не ясно, что разрушительство так же старо, как и накопительство? Есть буржуй, скучный, как пес, но вот-вот станет «скучен» и человек

с ружьем?! «Блок возводит гибель Катьки в степень мировой трагедии — настолько она для него значительна. Он хочет, чтобы на иллюстрации на убитую Катьку «дохнуло густым снегом и сквозь него — Христос», — так просит он сделать Юрия Анненкова. Конкретный адрес и мировая трагедия; Рыбацкая, 12 и Иисус Христос. В этом невероятном сочетании весь Блок, вся его поэтика, сила его художественного воображения», — писал проницательный блоковед Л.К. Долгополов.

Не снизил ли поэт образ Христа, неожиданно поставив его во главе шествия красногвардейцев? Зачем он этим людям «без креста»? Не загрязнят ли они этот символ очищения, воскрешения, крестной муки своей бесшабашностью?[1]

---

[1] Имена красногвардейцев порой расшифровывают так: «Ванька (ап. Иоанн), Петруха (ап. Петр), Андрюха (ап. Андрей)... Катька («красавица Магдалина»). Написание имени Исус (по-раскольничьи) объясняется воздействием Н.А. Клюева (*Земляной С.* Улыбающийся Христос // Книжное обозрение. 1988. 23 апр.).

М.М. Пришвин записал в своем дневнике: «Я сильно подозреваю, что Христос в поэме Блока «Двенадцать», грациозный, легкий, украшенный розами, — есть обожествленный сам поэт Блок». Это наблюдение косвенно подтверждается тем, что Христос в поэме не в традиционном терновом венце, а в неожиданном белом венчике из роз. С одной стороны, он как бы еще не знал Голгофы. Но, с другой стороны, он шествует поступью, т.е. это уже воскресший Христос, переживший распятье?

Видимо, многое надо понимать в свете мук совести, зреющего покаяния в том же Петьке, может быть, во всех красногвардейцах. Не очень ясно, он ли убил Катьку? Ведь стреляли все, и это «трах-тарарах-тах-тах-тах» отдалось эхом во всех сердцах. Может быть, это чувство вины всех перед загубленной жизнью, перед будущими жертвами эпохи и вызвало великое видение Христа?

Эмигрантская критика выдвинула несколько любопытных версий понимания «Двенадцати». Почему поэт присоединил к поэме то, что отсутствует в самой поэме — Христа? «Частица тайны "Двенадцати" кроется в ненависти поэта к атмосфере духовного разложения предреволюционных лет. Блок тут как бы мстил слишком знакомой ему среде, и Христа, которого пытались сделать водителем "хорошеньких", "богатеньких"... превратил в водителя двенадцати стихийно-диких, первобытно-разрушительных, неуемно-здоровых матросов-большевиков», — писал критик В. Талин.

Дайте свой комментарий к следующей записи А. Блока: «Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее я видел Христа. И я тогда же записал у себя: «К сожалению, Христос».

Из новейших открытий в многосложном мире поэмы следует отметить самое центральное: совпадение стихотворного размера (четырехстопный хорей с перекрестной рифмовкой) пушкинских «Бесов» и тех глав «Двенадцати», где живет и гибнет Катька, где творится жестокий самосуд, где снежный водоворот превращается в разгул нечистой силы, в почти безысходное зрелище торжества бесовского зла, бунта «без креста». Может быть, поэтому необходимо, как пишет современный исследователь Д.М. Магомедова, и «раздвижение поэтического пространства до высоты надвьюжной», и «заклятия» стихийного разгула, бесовского наваждения надвьюжной фигурой Христа»? Сопоставьте строки, написанные и Пушкиным, и Блоком четырехстопным хореем, диалогические

А.А. Блок. 25 апреля 1921 г.
Фотография М.С. Наппельбаума

реплики в VII, XI и XII главах «Двенадцати» и «Бесах» Пушкина. Не общее ли эмоциональное «метельное» состояние, испуг перед стихией, предопределило их *музыкальную общность*?

А.С. Пушкин. «Бесы»

«Эй, пошел, ямщик!..» — «Нет мочи:
Коням, барин, тяжело;
Вьюга мне слипает очи;
Все дороги занесло...

Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня;
Вот — теперь в овраг толкает
Одичалого коня...»

Вьюга злится, вьюга плачет...

А.А. Блок. «Двенадцать»

— Кто там машет красным флагом?
— Приглядись-ка, эка тьма!
— Кто там ходит беглым шагом,
Хоронясь за все дома?

Трах-тах-тах! — И только эхо
Откликается в домах...
Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах.

Александр Блок умер в 1921 году, ощущая, что музыка революции явно ослабевает, глохнет, что его уровень ожиданий от нее был явно чрезмерен: реальной истории сразу, в один миг, нечем было насытить его нравственный голод.

Смерть Блока была осознана петербургской интеллигенцией как завершение целой поэтической эпохи, как утрата поэта общенационального масштаба. Анна Ахматова написала своеобразный обрядовый плач:

Принесли мы Смоленской заступнице,
Принесли Пресвятой Богородице
На руках во гробе серебряном
Наше солнце, в муке погасшее, —
Александра, лебедя чистого.

Дом, в котором жил и умер Александр Блок (Санкт-Петербург, ул. Декабристов (бывшая Офицерская), д. 57);

Дом Искусств, Дом Ученых, Дом Литераторов, Государственный Большой Драматический театр, Издательства: „Всемирная Литература", Гржебина и „Алконост"
ИЗВЕЩАЮТ,
что 7-го Августа в 10½ часов утра скончался
Александр Александрович
БЛОК
вынос тела из квартиры (Офицерская, 57, кв. 23) на Смоленское кладбище состоится в Среду 10 Августа, в 10 часов утра.

объявление о смерти и похоронах А.А. Блока

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

*1. Может ли быть признан в России общенациональным поэтом художник-модернист? Или он «обязан» быть реалистом? Свой ответ аргументируйте.

2. Каковы особенности пейзажа в ранней лирике Блока? Как поэт изображает свою малую родину — Шахматово?

3. Что позволяет рассматривать образ Прекрасной Дамы как воззвание ко всему идеальному, что есть в душе человека?

*4. Обратитесь к стихам, входящим в «контекст» «Незнакомки». Что позволяет рассматривать их как небольшой самостоятельный цикл?

*5. В каких стихотворениях поэт узнает свое «я» в чужих судьбах, миропонимании? Что представляют собой эти «двойники» Блока?

6. Как представлена в поэзии А. Блока тема «страшного мира»? Какой смысл вкладывает поэт в это понятие? О каких драмах в судьбе молодого поколения, его отношениях говорит стихотворение «На железной дороге»?

7. Рассмотрите многоплановость тревог и ожиданий поэта — и от народа, и от интеллигенции — в цикле «На поле Куликовом»? Как перекликаются метафоры «закат в крови» и «мировой пожар в крови» («Двенадцать»)?

8. Что представляет собой образная система поэмы «Двенадцать»? Почему в основе изображаемых Блоком картин лежит принцип контраста?

9. Насколько органично вошел образ Христа в стихию деяний и шествия апостолов новой жизни в поэме «Двенадцать»? Почему нельзя говорить, вслед за М. Волошиным, о том, что это не Христос идет во главе колонны, а красногвардейцы конвоируют Христа?

*10. Познакомьтесь с речью А. Блока «О назначении поэта». Как соотносятся ее основные положения с творчеством Блока?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Младосимволизм.
Принцип «вочеловечения».
Аллюзия.
Реминисценция.
Перифраз.
«Музыкальность» культуры.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ

1. Продолжение традиций любовного романа в цикле А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме».
2. Лики «страшного мира» в поэзии Блока.
3. «Трилогия вочеловечения» и образ Художника в лирике Блока.
4. Образ Незнакомки и его развитие в творчестве Блока разных лет.
5. Личность и История в цикле Блока «На поле Куликовом».
6. Образ Руси в поэзии А. Блока.
7. Тема святости и греха в поэме «Двенадцать».
8. «Почему Христос?» (Загадка финала «Двенадцати».)
9. Роль символики в раскрытии идейного замысла «Двенадцати».

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

1. Образ женщины и тема любви в лирике Блока.
2. Проблема интеллигенции и революции в творчестве Блока.
3. Идейно-образное своеобразие лирического цикла «Родина».
4. Поэма «Двенадцать» в оценках критиков и писателей XX века.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Авраменко А.П.* А. Блок и русские поэты XIX века. М., 1990.
2. *Громов П.* А. Блок, его предшественники и современники. Л., 1986.
3. *Долгополов Л.К.* Александр Блок. Л., 1980.
4. *Есаулов И.* Мистика в поэме А. Блока «Двенадцать» // Литература в школе. 1998. № 5.
5. *Золотусский И.* А. Блок и русская классическая традиция XIX века // Литература. 1997. № 34.
6. *Иванова Е.А.* Об эволюции Блока после Октября в поэме «Двенадцать» // Литература в школе. 1993. № 3.
7. *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза А. Блока. Л., 1981.
8. *Орлов В.* Гамаюн: Жизнь Блока. М., 1981.
9. *Панкратова Е.* Россия Блока // Литература. 1997. № 7.
10. *Роднянская И.Б.* Трагическая муза Блока // *Роднянская И.Б.* Художник в поисках истины. М., 1989.

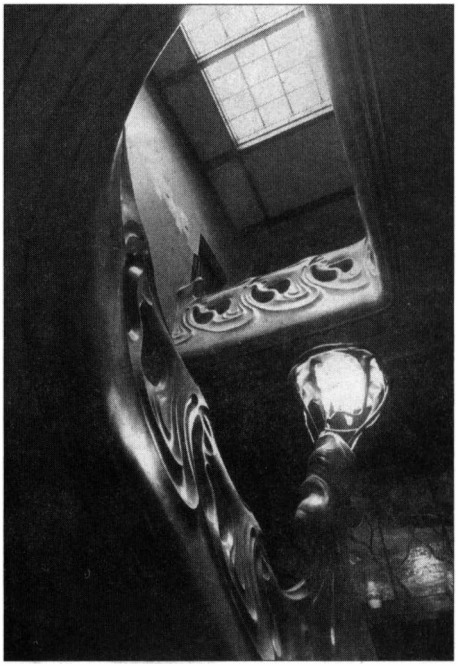
Культурная эпоха как единое целое проявляет себя в разных видах искусства — от музыки и литературы до живописи и архитектуры.

Изысканность и утонченность поэзии Серебряного века находит свое соответствие в причудливых линиях стиля модерн; литературно-философские поиски национальной идеи перекликаются с «русским» стилем; социальные потрясения и стремление авангардистов построить новое искусство отражаются в революционной стилистике конструктивизма. Но самое главное то, что эти явления культуры становятся частью повседневной жизни людей, входят в быт. Поэтому предметный мир эпохи может стать своеобразным «проводником» в культуру прошлого, воскресить ушедшее время, застывшее в вещах, словно плененное ими.

И многое в литературе тех лет становится ближе и понятнее. С этой точки зрения обратите внимание на иллюстративные тетради и форзацы учебника.

Витраж парадной лестницы особняка С.П. Рябушинского в Москве

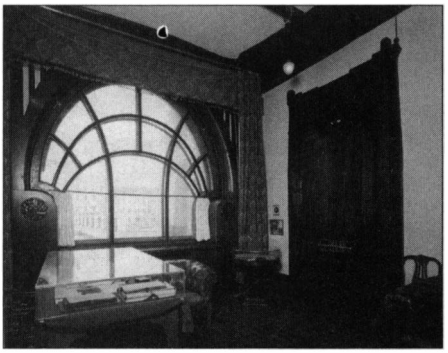
Подсвечник.
1900-е гг.



Особняк С.П. Рябушинского.
Москва, ул. Малая Никитская, д. 6.
Архитектор Ф.О. Шехтель,
1900–1903 гг.

Внешний вид, элементы интерьера и декоративно-прикладного убранства особняка – одного из лучших образцов архитектуры эпохи модерна

Перспектива
парадной лестницы



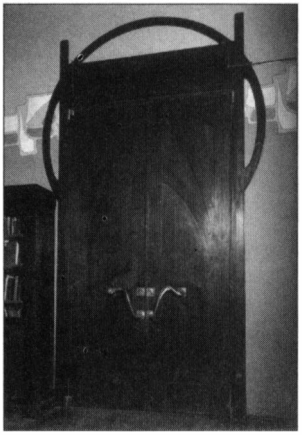
Капители колонн парадной лестницы (вверху слева);

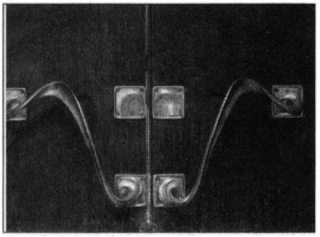
интерьер кабинета (вверху справа);

парадная лестница;

дверь кабинета на втором этаже;

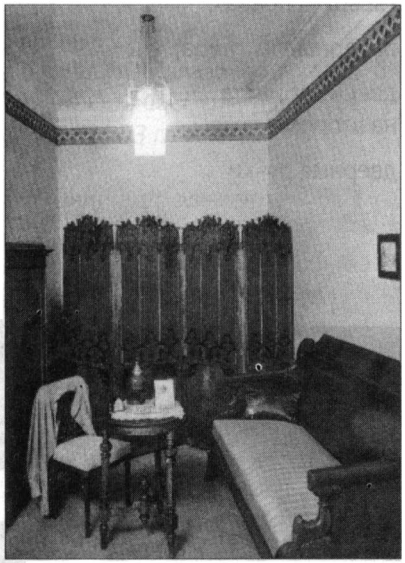
дверные ручки





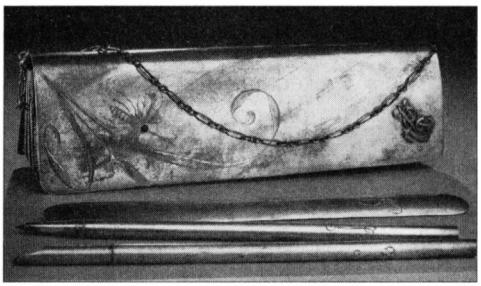
Интерьеры музея-квартиры А.А. Блока. (Санкт-Петербург, ул. Декабристов, д. 57):

кабинет (вверху),
комната поэта,
амур — декоративный элемент мебели



Самовар.
Торговый дом Ф. Золотова.
Начало XX века.
Принадлежал художнику
А.А. Арапову (1875–1949),
на квартире которого
проходили собрания
художественного объединения
«Голубая роза», в которых
участвовал А.А. Блок

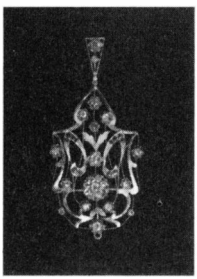
Чайно-кофейный сервиз;
сахарница.
1900-е гг.

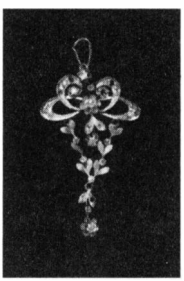


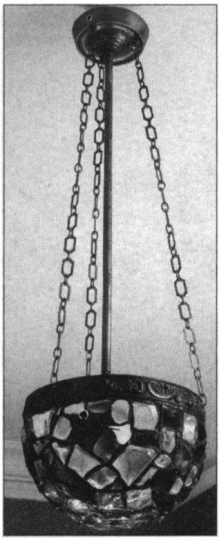
Дамская сумочка. *1910-е гг.;*

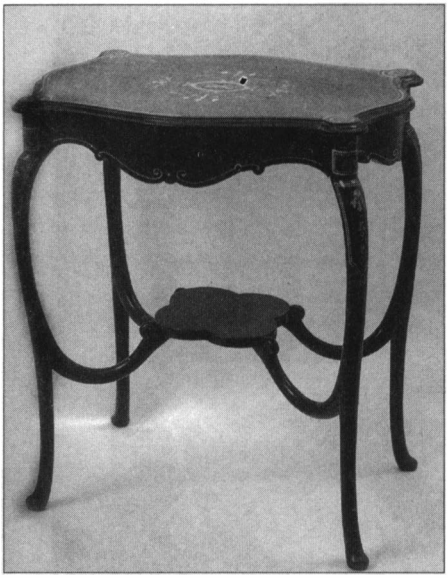
ваза для цветов (конец XIX в.);

ювелирные украшения
(после 1908 г.)









Кресло и столик
фирмы «Ф. Мельцер».
1900-е гг.;

светильник. *1900-е гг.*

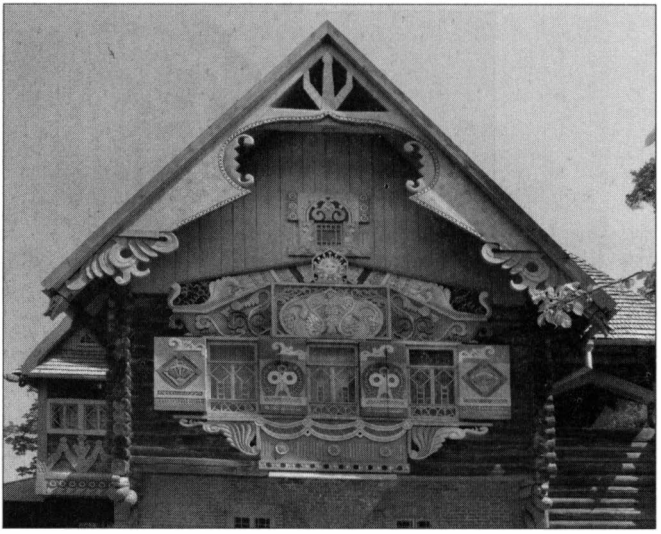
Музей-усадьба Абрамцево.
Мастерская. *Архитектор В.А. Гартман.*
1873–1877 гг.

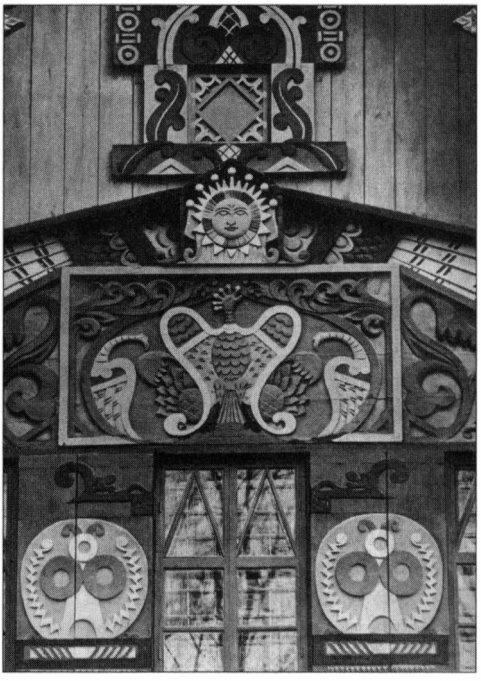
Абрамцево – подмосковная усадьба Мамонтовых, где работали В.М. Васнецов, А.М. Васнецов, С.В. Малютин, М.А. Врубель, М.В. Нестеров и другие художники – создатели «русского» стиля в архитектуре и оформлении интерьера;

кресло из дома П.Н. Перцова в Москве, *исполнено по рисунку С.В. Малютина, 1907 г.*

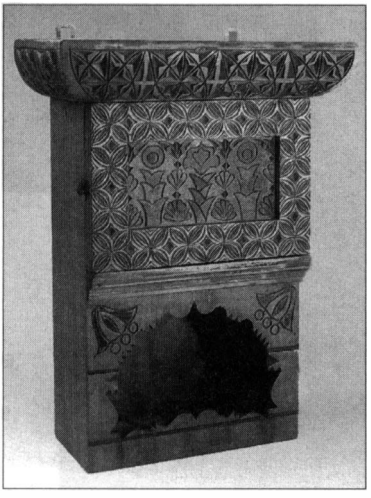
Буфет и стул.
Исполнены по рисункам С.В. Малютина. 1912 г.

Жбан.
Исполнен по рисунку А.Я. Головина. 1900-е гг.





Хутор Флёново,
недалеко от Смоленска.
«Теремок» — здание
Талашкинских мастерских.
Оформление фасадов
по проекту С.В. Малютина.
Начало 1900-х гг.

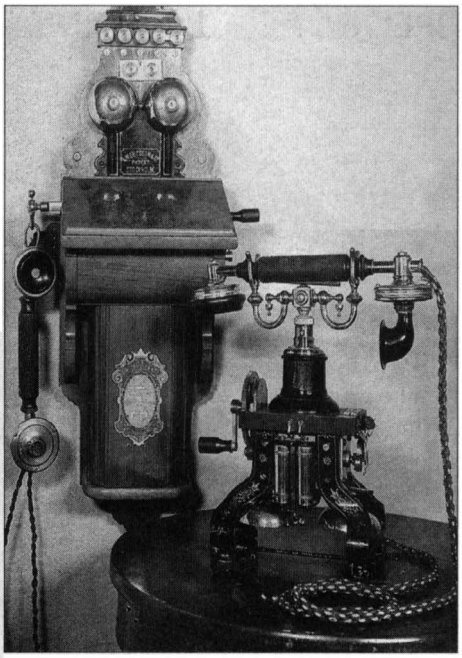


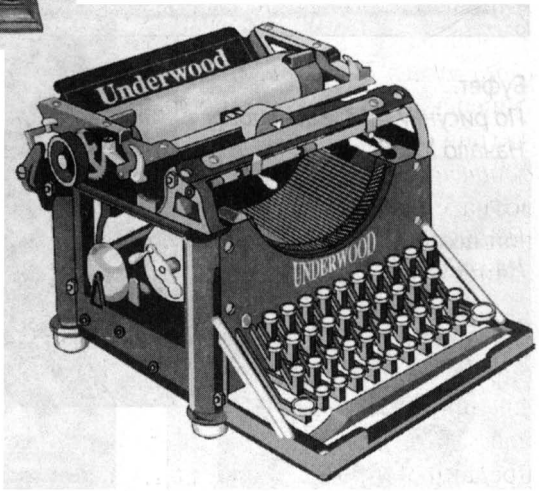
Аптечный шкафчик.
Изделие мастерских
в Талашкине. *Конец XIX в.*

Шкафчик.
По рисунку
В.Д. Поленовой.
1880-е гг.

Буфет.
По рисунку А.М. Васнецова.
Начало XX в.

Стол.
По рисунку С.И. Вашкова.
Начало XX в.





Граммофон. *Начало XX в.*

Телефонные аппараты фирмы «Эриксон». *Начало XX в.*

Пишущая машинка фирмы «Ундервуд». *Начало XX в.*

ПРЕОДОЛЕВШИЕ СИМВОЛИЗМ

Иннокентий Анненский — необходимое звено между символизмом и акмеизмом

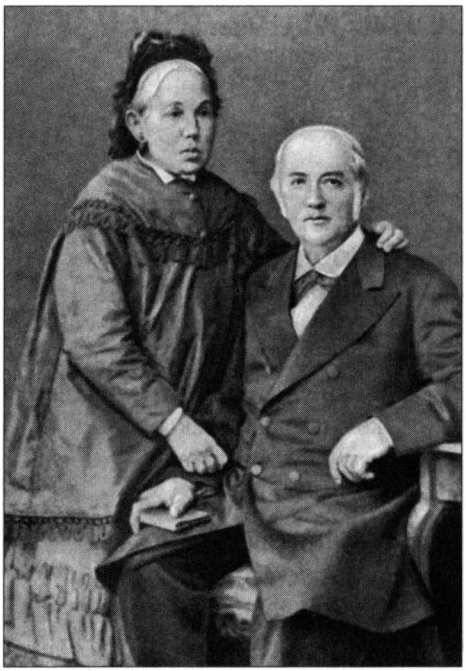
И.Ф. Анненский (1855—1909) — замечательный поэт, который не только близко стоял к символистам, но был и учителем преодолевших символизм акмеистов. Одновременно он же возвращал всю русскую поэзию к Пушкину. Николай Гумилев скажет о нем, служившем директором в Царском Селе:

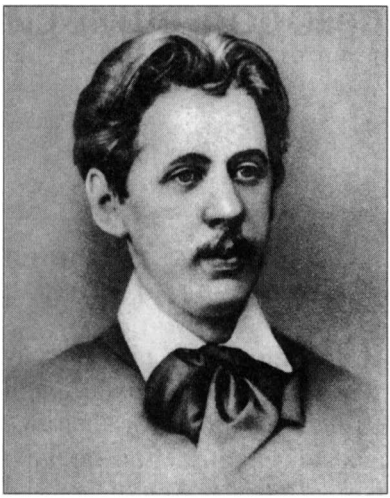
К таким нежданным и певучим бредням
Зовя с собой умы людей,
Был Иннокентий Анненский последним
Из царскосельских лебедей.

Анна Ахматова, для которой тоже воедино сливались и Царское Село, где «смуглый отрок бродил по аллеям» (т.е. Пушкин), и поэт Анненский, подчеркнет роль, необходимость Анненского еще резче:

«Бальмонт и Брюсов *сами завершили ими же начатое... дело Анненского ожило со страшной силой в следующем поколении...* Иннокентий Анненский не потому учитель Пастернака, Мандельштама и Гумилева, что они ему подражали, — нет... *но названные поэты уже «содержались» в Анненском... Я веду свое «начало» от стихов Анненского.* Его творчество, на мой взгляд, отмечено трагизмом, искренностью и художественной цельностью. ...Он нес в себе столько нового, что все новаторы оказались ему сродни» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Биография поэта. Иннокентий Федорович Анненский родился в Сибири, в Омске, в 1855 году, где в администрации края служил его отец, еще при жизни А.С. Пушкина тоже окончивший Царскосельский лицей. Мать его, Наталья Петровна Храмолина, согласно семейному преданию, происходила из рода Ганнибалов, предков Пушкина. В 1860 году семья Анненских возвратилась в Петербург. Здесь будущий поэт, тихий, скромный юноша, перенесший к тому же серьезную болезнь (она вселила в него вечную тревогу за сердце, способное, как маятник часов, любимый его образ, остановиться), окончил гимназию,





И.Ф. Анненский в юные годы

Н.П. Анненская (Храмолина) и Ф.Н. Анненский — родители поэта

затем историко-филологический факультет Петербургского университета. После недолгой педагогической работы в Киеве Иннокентий Анненский, прекрасный знаток античной литературы, в особенности трагедийного мира Еврипида (он перевел его почти целиком), возвращается в Петербург и становится директором Николаевской гимназии в Царском Селе, официальной резиденции императора.

Здесь с ним и познакомились Николай Гумилев и Анна Ахматова, тогда еще невеста Гумилева, справедливо увидев в этом строгом, замкнутом человеке живого преемника Пушкина, Тютчева, Фета. Они угадали, что вечно встревоженное, больное сердце Анненского, свершавшего свой тайный подвиг во имя русской поэзии, — все из огня. «Он, сказавший, что сердце из камня, / Знал, наверно: оно из огня», — напишет позднее Анна Ахматова.

Предчувствия, увы, не обманули поэта: он умер внезапно 30 ноября 1909 года от разрыва сердца на ступенях Царскосельского вокзала, так и не увидев изданной своей главной книги «Кипарисовый ларец».

Анненский создал столь богатый, эмоционально многосоставный лирический мир — в нем присутствует и боль, и совестливый разум, и «тоска маятника», и ирония, — что черпать из него могли многие.

И ахматовский драматичный образ сердца — «оно из огня», и чудеснейший образ враждебного символизму Маяковского в его поэме

«Облако в штанах», когда герой говорит о любовном пожаре, как о болезни, от которой некуда деться: «Мама! / Ваш сын прекрасно болен! / Мама! / У него пожар сердца», — все они неожиданно и закономерно ведут к стихотворению И. Анненского, опубликованному в 1911 году, говорящему об опасности пожара в сердце, даже пожара погасшего, но не ставшего менее опасным:

Я думал, что сердце из камня,
Что пусто оно и мертво:
Пусть в сердце огонь языками
Походит — ему ничего.

И точно: мне было не больно,
А больно, так разве чуть-чуть.
И все-таки лучше довольно,
Задуй, пока можно задуть...

На сердце темно, как в могиле,
Я знал, что пожар я уйму...
Ну вот... и огонь потушили,
А я умираю в дыму.

Отзвуки поэзии Анненского находим и в гениальном стихотворении А. Блока «На железной дороге» (1910) — «*три ярких глаза* набегающих» и «тоска дорожная, железная», и в стихотворении Б. Пастернака «Вокзал» (1913) — «в маневрах ненастий и шпал» и «вокзал — несгораемый ящик / Разлук моих, встреч и разлук»:

Снегов немую черноту
Прожгло два глаза из тумана,
И дым остался на лету
Горящим золотом фонтана.
(«*Зимний поезд*»)

Скромное тихое название главной книги Анненского «Кипарисовый ларец» (1910), т.е. шкатулка, «ларчик» для заветных вещей, много лет спустя ожило в поэзии его ученицы Анны Ахматовой. Свою «Поэму без героя» (1940—1965) она будет уподоблять шкатулке, где «все двоится и троится — вплоть до дна шкатулки», в которой «никогда еще брошенный в нее факел не осветил ее дна».

Иннокентий Анненский на первый взгляд, как и многие поэты-символисты, тоже отвернулся от грубой, обычной, политизированной жизни. Он даже первую свою книгу «Тихие песни» (1904) подписал «Ник. Т-о». Вспомните, что хитроумный Одиссей в поэме Гомера, попав в пе-

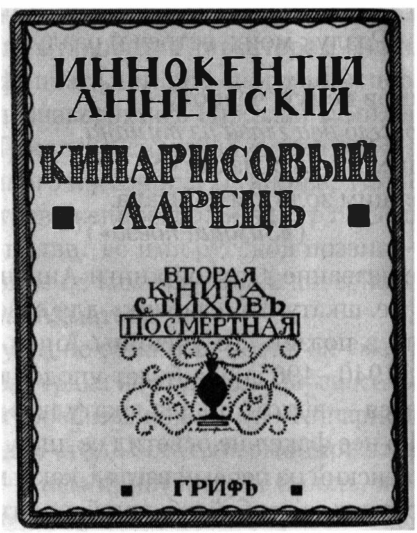
щеру одноглазого циклопа Полифема, представился на всякий случай «Никто». Когда Одиссей и его спутники, чтобы спастись, выкололи единственный глаз Полифему, он стал звать на помощь соседей криком: «Меня ослепил... Никто!» И, естественно, только рассмешил их.

Сама форма стихотворных исповедей поэта — он писал «*трилистники*», т.е. сопряженные миниатюрные *лирические трилогии*, — как бы отгораживала его от мира. Никакой прямой связи с действительностью почти невозможно отыскать в коротком стихотворении Анненского «Среди миров»:

Среди миров, в мерцании светил
Одной Звезды я повторяю имя...
Не потому, чтоб я Ее любил,
А потому, что я томлюсь с другими.

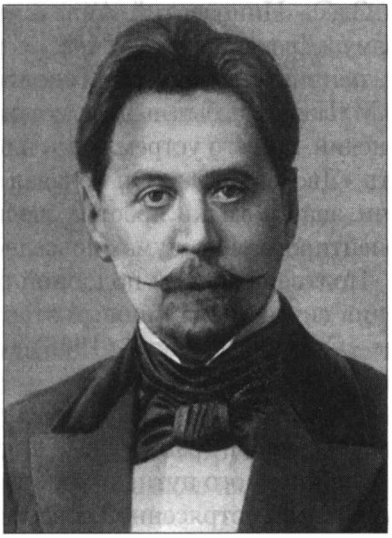
И если мне сомненье тяжело,
Я у Нее одной ищу ответа,
Не потому, что от Нее светло,
А потому, что с Ней не надо света.

Кому поэт молится, называя Ее с прописной буквы? Почему так благодатна, светла уже сама молитва, разрешающая, снимающая все томления, сомнения? Каждый может искать свою версию ответа...



Обложка сборника. *1910-е гг.*

Н.В. Анненская, жена поэта



И.Ф. Анненский. *1900-е гг.*

Однако связь с эпохой, с историей, веком, который вот-вот мог оборваться, который уже слышал гул катастрофы, в поэзии Анненского была и к тому же постоянно крепла.

Даже в годы русско-японской войны, революции 1905 года поэтическое слово Иннокентия Анненского не становилось публицистичным, не рвалось на трибуну, было сосредоточено на *элегическом самонаблюдении*, самоанализе. Вместе с тем после русско-японской войны 1904—1905 годов он написал стихотворение **«Гармонные вздохи»**, где запечатлел говоры улицы, частушки, пересказ матросом с «Громобоя» сюжета своей судьбы с характерными уличными оборотами речи:

Под яблонькой кудрявою
Прощались мы с тобой, —
С японскою державою
Предполагался бой. <...>

Ой, яблонька, ой, грушенька,
Ой, сахарный миндаль, —
Пропала наша душенька,
Да вышла нам медаль!
(Выделено мной. — *В. Ч.*)

Здесь Иннокентий Анненский, словно предсказывая блоковскую поэму «Двенадцать» с ее лексикой ярмарки, трактира, окопа, заговорил на непривычном для символизма языке. Современный писатель Ю.М. Нагибин был недалек от истины, когда предположил, что и Анненский, при его устремлении в реальную историю, в быт, мог бы написать «Двенадцать»: «Он обладал ухом, чутким к разговорной, уличной речи, знал повадки простых людей; этот изысканный человек отлично ориентировался в шумах повседневности».

Подтверждением подобной ориентировки, свидетельством вступления символизма в новый этап своего развития стало и стихотворение **«Старые эстонки» (1906)**, написанное после подавления революции 1905 года.

В ноябре 1905 года был расстрелян митинг в Ревеле (Таллине), затем состоялись грандиозные похороны жертв. Поэт, не принимавший революционного пути, страшившийся его, испытал острое чувство вины, кошмар потрясенной совести, считал, что в смерти бунтарей повинен косвенно и он со своей отстраненностью от событий.

Стихотворение представляет собой диалог с крестьянками после посылки карательных отрядов в бунтующие деревни Прибалтики, после гибели сыновей этих старых женщин. Вся беседа поэта с матерями погибших, крестьянками, сидящими за нескончаемым вязанием, — это муки больной совести.

«Старая шарманка» (1910). Исследователи давно заметили, что для Анненского чрезвычайно важны были *образы* циферблата, маятника, часов, «бабочки газа» (т.е. трепещущего язычка газовой горелки), вокзала (*эмблемы* разлуки), даже старой детской куклы, брошенной в водопад. Там она крутилась в потоках, не приближаясь к берегу, на потеху туристам рвалась и вперед, и назад:

И в сердце сознанье глубоко,
Что с ним родился только страх,
Что в мире оно одиноко,
Как старая кукла в волнах.

Поэт и шарманку, и цепкий вал, что помогает шарманке петь, сделал символом своей души, своей мученической песни:

Но когда б и понял старый вал,
Что такая им с шарманкой участь,
Разве б петь, кружась, он перестал
Оттого, что петь нельзя, не мучась?..

В 1914 году В. Маяковский напишет стихотворение «Скрипка и немножко нервно», где будет выплакиваться скрипка, где она «разревется так по-детски», где герой шагнет к ней, символу чьей-то опечаленной души («шатаясь полез через ноты»), и предложит:

Знаете что, скрипка?
Давайте —
будем жить вместе!
А?

Откуда она пришла — эта страдающая, плачущая скрипка и смычок, прикасающийся к ее струнам? Здесь мы находим отзвуки одного из нежнейших стихотворений Анненского **«Смычок и струны»**. Этот смычок, как живое существо, не просто ощутил, что «струны ластились к нему, / Звеня, но, ластясь, трепетали», но и услышал их «просьбу»:

«Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? довольно?..»
И скрипка отвечала *да*,
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось...

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Прочитайте стихотворение И. Анненского «Стальная цикада» из цикла «Трилистник обреченности» (1909). Выполните письменный анализ стихотворения.

Один из учеников И. Анненского, русский поэт XX века Н. Гумилев, очень точно определил характер поэтической индивидуальности автора «Кипарисового ларца»: «У него не чувство рождает, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли» («Письма о русской поэзии»). Процесс превращения мысли в живое чувство-боль, в чувство сострадания рождал необычайно изысканный и музыкальный лиризм, оригинальное сочетание летучих, прерывистых впечатлений, «диалогизм» речевого строя

стихотворений Анненского. «Он, назвавший Достоевского «поэтом нашей совести», и сам создал своеобразнейшую поэзию совести, поэзию тоски по идеальной жизни, лирику сострадания к человеку, порой бессильному», — заметила Л. Колобаева в книге «Русский символизм».

Для Анненского совесть — суть человечности. Это высшая духовность, непосредственно данная каждому, частица великого христианского идеала, источник нравственной чистоты в человеке. И не случайно А. Блок признавался в письме к автору «Тихих песен»: «Это навсегда в памяти. Часть души осталась в этом».

Кризис символизма в 1910-е годы

К началу 1910-х годов символизм создал завершенную и целостную поэтическую систему. Ее воздействие испытывали даже многие писатели-реалисты, в том числе И.А. Бунин. Именно в 1910 году А. Блок напишет: «Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя...»

Символизм своеобразно вошел даже в быт определенных кругов Петербурга и Москвы. Поэтесса Нина Петровская (она же Рената в романе В. Брюсова «Огненный ангел») позднее вспоминала:

«Дамы, еще вчера тяжелые, как кули в насиженных гнездах, загрезили о бальмонтовской «змеиности», о «фейности» (от слова «фея». — *В. Ч.*) и «лунноструйности», обрядились в хитоны... Появились томно-напудренные юноши с тенями под глазами. Излюбленным цветком стала «тигровая орхидея». Вошли в моду тусклые, линялые тона, в употребление — слова: «нюанс», «аспект», «переживанье», «многогранность».

Не об упадке, а, скорее, о расцвете говорили и многочисленные издания символистов. В конце 1910 года Блок начинает составлять первое издание «трилогии вочеловечения», в которую войдут все 18 лирических циклов («стран души»). Андрей Белый издает в 1909 году лучший свой сборник «Пепел», посвященный памяти Н.А. Некрасова, а в 1911 году приступит к созданию романа «Петербург» (1916), наивысшего достижения символизма в прозе. В.Я. Брюсов, бессменный руководитель главного журнала символистов «Весы», выпустит циклы «Все напевы» (1909) и «Зеркало теней» (1912). Вяч. Иванов (1866—1949), относимый обычно к поколению младших символистов, обретет признание своей третьей книгой «Cor ardens» («Пламенеющее сердце», 1911). В зоне воздействия символизма протекало и становление дарований **М.А. Волошина** (1877—1932), **В.Ф. Ходасевича** (1886—1939), **М.И. Цветаевой** (1892—1941).

В эти же годы успешно работали и величайшие обновители русской музыкальной традиции А.Н. Скрябин, создавший в 1910 году симфоническую поэму «Прометей» («Поэма огня»), С.В. Рахманинов, написавший в 1913 году вокально-симфоническую поэму «Колокола». На 1910—1913 годы приходится и наивысший успех «Русских балетов» в Париже с сугубо русской темой И.Ф. Стравинского «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913).

Свидетель подлинного взрыва популярности поэтов-символистов, публицист **Ф.А. Степун** (1884—1915) в книге «Бывшее и несбывшееся» скажет, что «сотни восторженных гимназисток и сельских учительниц переписывали в свои альбомы блоковские строки:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.

(1905)

А проститутки, гуляя по Невскому с прикрепленными к шляпам черными страусовыми перьями, рекомендовали себя проходящим в качестве «незнакомок»... Всюду царствовало одно и то же: беспочвенность, беспредметность, полет и бездна.

Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак...

Страшный мир!
Он для сердца тесен!
В нем — твоих поцелуев бред.
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет!

А. Блок (1910)

К.Д. Бальмонт в статье «Элементарные слова о символической поэзии» (1900) говорил, что поэты будут «всегда овеяны дуновениями, идущими из области запредельного», что они создадут поэзию, говорящую языком «намеков и недомолвок, нежным голосом сирены», дадут «новые сочетания мыслей, красок и звуков». Валерий Брюсов в статье «Ключи тайн» (1904) обещал дать «иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину».

Выполнил ли символизм свои обещания?

Можно смело сказать, что эти обещания символизм выполнил: он углубил многие жизнеощущения современников, людей XX века, уловил многозначность предметного мира, дополнительные нюансы и взаимосвязи в привычном мире.

Перечитайте стихотворение К.Д. Бальмонта «Фантазия» (1893) или короткое, из двух строф, стихотворение А. Блока 1912 года «Ночь, улица, фонарь, аптека...»:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Так написать о скуке вечных повторений, о жизни в рамках замкнутого круга мог именно символист, не принимавший будничного, безмузыкального мира, где циркулем очерчен круг бытия. Блок нарисовал один из уголков Петербурга как царство повторений, бессмысленного и тусклого света. Потому и стало возможно немыслимое в реалистической поэзии — «Умрешь — начнешь опять сначала». Механическое повторение лишает смысла, величия саму смерть: она тоже становится отражением той же тусклой, бессмысленной жизни, только в ином, совсем бессодержательном, перевернутом порядке: «Аптека, улица, фонарь».

И все же символизм сумел убедить современников в величайшей преобразующей жизнь силе искусства — прежде всего поэзии, музыки. А. Блок не раз повторял, что ничто не способно сопротивляться духу гармонии, вносимой в мир поэтом. Подлинно счастливая жизнь — это жизнь, в которой соучаствуют, которую творят вместе с поэтом Красота, Вдохновение, Фантазия, Мечта.

И все-таки уже к 1910 году стало совершенно очевидно: нового успешного десятилетия у символизма не будет, как бы ни улучшали, ни модернизировали его младшие символисты — к ним относят обычно А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова — выдвигая идеи «реалистического символизма», «хорового начала», «соборности» и т.п.

История вмешалась в судьбу символизма. Обозначился конец всей «артистичной» эпохи, неминуемый срыв в пропасть символичес-

кой «башни» (вспомните условную «Башню» К.Д. Бальмонта, реальную «Башню» Вяч. Иванова — место заседаний поэтов и философов). Язык поэзии символизма все чаще представал как некий диалект изолированной элиты.

А. Блок в глазах Есенина представал голландцем среди русских равнин[1]. Бальмонту, в его испанской шляпе, с избытком аллитераций, Маяковский прямо дерзил, говоря, что стихи Бальмонта кажутся ему «плавными и мерными, как качалки и турецкие диваны».

На арену реальной истории в 1910-е годы уже вступили не отвлеченные «скифы», «гунны», а миллионы людей из России низовой, крестьянской и рабочей. Символизму не хватало определенности, конкретности, в целом народного образа мысли и слова. И не случайно прекрасные песни о подвигах народа в русско-японской войне «Варяг», «На сопках Маньчжурии», патриотический гимн «Прощание славянки» 1914 года и другие возникали в народной среде, вне поэтики символизма.

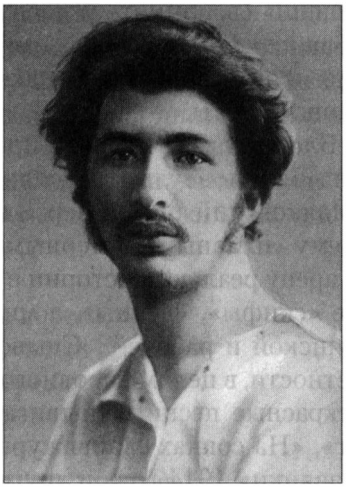
Акмеизм. Смысл его манифестов

Акмеизм (от *греч.* слова akme — высшая степень чего-либо, пик, вершина, цветущая пора), в представлении поэта Николая Гумилева, автора статьи *«Наследие символизма и акмеизм»* (Аполлон. 1913. № 1), — это «мужественный и твердый взгляд на жизнь», разрыв с переизбыточным тяготением символизма «в область неведомого», с привычкой ради яркости символов и метафор забывать о «прочих способах поэтического воздействия». Мужественный и твердый взгляд, по Гумилеву, требует от поэта равновесия между ним и окружающим миром: нельзя только своими переживаниями, видениями заслонять весь окружающий мир, делать его продуктом фантазии, одинокого тоскующего «я». А символизм, как скажет Вл. Ходасевич, «кажется, родился с этой отравой в крови», он был похож, в глазах М. Цветаевой, «на самопитающийся фонтан». Надо сделать материальный мир вещественнее, предметнее, попросту говоря, грубее, ощутимее, вырвать его из царства видений, «туманностей», музыкальных стихий, делавших мир бесплотным.

---

[1] А вот и еще одна разбитая жизнь: один из «аргонавтов», мистический подвижник чистого символизма (не принявший даже сниженной якобы «Незнакомки» Блока) Сергей Соловьев, племянник великого философа, некогда шафер на свадьбе Блока, пережил в 1911 году душевную болезнь, попытку самоубийства. Он стал рыцарем Христовой Руси, богословом (в 1926 году он перешел в униатство).

Н.С. Гумилев



С.М. Городецкий

В другом манифесте акмеизма — статье поэта С.М. Городецкого *«Некоторые течения в современной русской поэзии»* (Аполлон. 1913. № 1) — говорилось о том, что «символизм, наполнив мир «соответствиями», обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами и умалил его высокую самоценность». «У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще... Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиками и конями, а не притянутой под ее покров политикой». Сергей Городецкий предлагал вместо акмеизма еще более мужественное, жесткое название всего течения — *адамизм*, как знак рождения нового Адама, — работника, ремесленника поэзии, без туманностей и грез, своего рода гончара, горшечника, мнущего мир, как глину, первочеловека, дающего имена вещам.

Еще интереснее определение смысла нового течения, которое выработал в статье *«Утро акмеизма»* вступивший на поприще поэзии *О.Э. Мандельштам*, автор книги «Камень» (1913). Он уподобил новую поэзию архитектуре, русское слово — прочному камню, «крылатой крепости», а работу поэта — труду резчика, архитектора, побеждающего пустоту неба.

«Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство... Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, которые сами же можем построить». Мандельштаму же принадлежит еще одна крылатая формула: «Акмеизм... — тоска по мировой культуре».

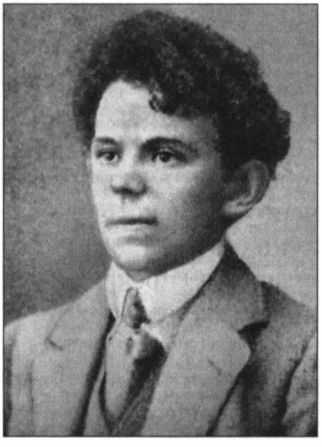
Впрочем, современники объясняли термин «акмеизм» по-разному: *Вл. Пяст*, друг Блока, видел его истоки в псевдониме Анны Ахматовой, по-латыни звучащем как «akhmatus», а другие настаивали на греческом «akme» — острие.

Поэты *Н.С. Гумилев* (1886—1921), *А.А. Ахматова* (1889—1966), *О.Э. Мандельштам* (1891—1938) и упомянутый выше *С.М. Городецкий* (1884—1967), вскоре утративший связи с акмеизмом, оценивший весь акмеизм как «привесок к символизму», и составили *ядро акмеизма*. Оно сохранилось отчасти в рамках «Цеха поэтов» — своеобразной студии поэтов, созданной Н.С. Гумилевым, С.М. Городецким, из которой затем вышли лучшие поэты русской эмиграции Г. Иванов, Г. Адамович, Н. Оцуп (о них — в главе «Парижская нота» русской поэзии 30-х годов»).

Акмеизм вызывал резкое неприятие со стороны символистов: А. Блок видел в нем покушение на индивидуальность, на вдохновение, на избранничество поэта. Наиболее прозорливые символисты отмечали известную отстраненность акмеистов от социально-философских, религиозных проблем современности. В их стихах явилось много предметов, вещей, бытовых подробностей и т.д. Молодой акмеист **Г. Иванов** в сборнике «Вереск» (1916) описал «пожелтевшие гравюры», «книжные украшения», «вазу с фруктами» и даже чайный сервиз:

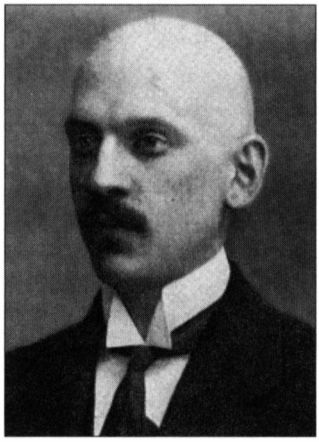
Кофейник, сахарница, блюдца,
Пять чашек с узкою каймой
На голубом подносе жмутся,
И внятен их рассказ немой.

Г.В. Иванов



О.Э. Мандельштам

М.А. Кузмин



В.И. Нарбут

Но это тяготение к предметности, к зодчеству, создавало известные трудности в развертывании лирического «я»: оно как бы окаменевало, обретало застылость, величавую, монументальную, но крайне замкнутую.

Символисты сразу почувствовали у акмеистов известный избыток предметов, «камня», вообще «явного» внешнего мира, часто упрощенного, и убывание музыкальности в поэзии. «Они (акмеисты. — *В. Ч.*) спят непробудным сном без сновидений... Они замалчивают самое главное, единственно ценное: душу», — писал А. Блок, не одобряя утраты музыки, языка намеков, полутонов. Как чисто литературная школа акмеисты просуществовали недолго. Это подтвердят и последняя книга Н.С. Гумилева «Огненный столп» (1921), и поэтические судьбы Анны Ахматовой, О. Мандельштама. Они вернутся к традициям русской литературы, тесно связанной с общественностью, с философией, с публицистикой.

К течению акмеистов косвенно примыкали такие поэты, как **М.А. Кузмин** (1872—1936), отдалившийся от символизма в собственной декларации «О прекрасной ясности» (1910), **В.И. Нарбут** (1888—1938), выпустивший сборник «Аллилуйя» (1912), **М.Л. Лозинский** (1886—1955), который был и редактором-издателем выпусков акмеистического журнала «Гиперборей» и журнала «Аполлон». После Октября акмеизм существовал в непроявленном, скрытом виде, оказывая огромное влияние на таких поэтов, как Вс. Рождественский, Э. Багрицкий, Н. Тихонов, К. Симонов.

Что такое футуризм?

Футуризм (от *лат.* слова futurum — будущее) — авангардистское, т.е. резко порывающее с реалистической (и — шире — вообще культурной) традицией, течение, открыто провозглашающее ломку живого поэтического языка, культ *«зауми»*; исключение «здравого смысла» и какой-либо мотивировки событий и характеров. Оно сформировалось в России в конце 1900-х — начале 1910-х годов.

На его теоретическое самоопределение оказали влияние «Манифесты итальянского футуризма» (1909), приезд в Москву в 1914 году лидера итальянских футуристов Ф. Маринетти, живопись абстракционистов с ее хаотическими комбинациями плоскостей и линий. Итальянские футуристы, «делатели будущего», восхваляли как залог «оздоровления» мира не только скорость, динамику жизни, город как покоритель «вялой» природы, но и войну. Это в их глазах — «единственная гигиена мира». Всегда надо быть на стороне «возможного, проектируемого, а не на стороне уже существующего, гарантированного...». Привязанность к прошлому предписывалось разрушать безжалостно. «Насилие — это юность народов», — вещали сподвижники Ф. Маринетти, в 1919 году поддержавшего фашистскую партию Бенито Муссолини.

Итальянские футуристы в Париже. В центре группы — Ф. Маринетти. *1912 г.*

Рисунки художников-футуристов:

Давид Бурлюк.
Рисунок В.В. Маяковского, 1915 г. (наверху слева);
Наталья Гончарова.
Рисунок М.Ф. Ларионова, 1912 г.;
Александр Крученых.
Рисунок М.Ф. Ларионова, 1913 г.

Но если обратиться к судьбе **В. Маяковского, Е. Гуро, Д. Бурлюка** — они, как правило, или сами были живописцами, или близко стояли к самым авангардистским течениям живописи XX века, — то многие крайности самоопределения футуризма становятся понятнее. Они яснее всего в свете исканий авангарда в изобразительном искусстве.

В 1907 году в Москве открылась первая выставка русского авангарда, где показали свои работы *Михаил Ларионов* (1881—1964), *Наталья Гончарова* (1881—1962), *Давид* (1882—1967) и *Николай* (1890—1920) *Бурлюки*, *Георгий Якулов* (1884—1928), *Аристарх Лентулов* (1882—1943). Это была уже новая школа, вытеснившая и реализм передвижников, и лиризм Врубеля, и, конечно, живопись М. Нестерова, Б. Кустодиева (см. цветную вклейку), школа, ориентированная на эксперименты французских авангардистов, в частности на так называемый кубизм П. Пикассо, Ф. Леже. Вскоре возник и абстракционизм, отрицавший уже и, как чересчур академичное, творчество близких символистам художников

«Мира искусства»[1]. Возникли и объединения с необычными названиями «Бубновый валет», «Ослиный хвост»[2]. Деятельность многих абстракционистов, часто утверждавших себя посредством скандалов, шокирующих приемов псевдотворчества, «гениев без гениальности», будет многократно высмеиваться. Замечательный сатирик Саша Черный, сотрудник журнала «Сатирикон», уже в 1912 году напишет такое короткое стихотворение о беспредметной живописи:

Художник в парусиновых штанах,
Однажды сев случайно на палитру,
Вскочил и заметался впопыхах:
«Где скипидар?! Давай — скорее вытру!»

Но, рассмотревши радужный каскад,
Он в трансе творческой интуитивной дрожи
Из парусины вырезал квадрат
И... учредил салон «Ослиной кожи».

(«Рождение футуризма»)

Но при всем обилии насмешек, иронии авангардистские течения в мировой живописи XX века выдвинули своих классиков в лице, скажем, *Казимира Малевича* (1878—1935) с его «Черным квадратом» (1913) или *Марка Шагала* (1887—1985) с парящими фигурами, предметами. Они определили многие художественные решения футуристов в поэзии, театре, музыке. В частности — так называемых *кубофутуристов*, самого агрессивного крыла в русском футуризме.

Еще одна группа — *эгофутуристы* во главе с И. Северяниным — была своеобразным ответвлением футуризма. Принесшие шумный успех «королю поэтов» И. Северянину книги «Громокипящий кубок» (1913), «Златолира» (1914), «Ананасы в шампанском» (1915) и другие с его самохарактеристиками «я поэт экстаза, каприза, свободы и солнца», «я трагедию жизни претворю в грезофарс» напомнили об угасшей славе старшего символиста К.Д. Бальмонта.

---

[1] *«Мир искусства»* — русское художественное объединение (1898—1924), созданное в Петербурге А.Н. Бенуа и С.П. Дягилевым. В объединение входили художники Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, А.П. Остроумова-Лебедева, К.А. Сомов.

[2] Александр Бенуа, лидер группы «Мир искусства», крайне негативно оценит эту стихию — не обновления, а разрушительства: «Одни рекомендуют все сводить к геометрическим фигурам, другие взывают к чрезвычайному опрощению, ставят в образец, достойный подражания, детские рисунки, вывески и лубки... четвертые делают кляксы, судорожно размазывают их по холсту и сами верят в то, что при этом гениально импровизируют, пятые рисуют один предмет сразу с трех сторон, шестые силятся изобразить одну лишь суть предметов или тайные взаимоотношения между ними» («Базар художественной суеты». Речь. 12 апреля 1913).

Игорь Северянин (1887–1941) (настоящее имя Игорь Васильевич Лотарев) родился в Петербурге в семье военного инженера. По матери он – дальний родственник А. Фета. Образование – всего четыре класса реального училища. Его дебют был омрачен резким отзывом Л.Н. Толстого 1910 года, почему-то быстро попавшим в печать. Имидж оскандаленного героя был навязан поэту и по наивности принят им. Думалось, что ненадолго, что он быстро износится...

В 1913 году вышел сборник Северянина «Громокипящий кубок», затем – множество изданий «Златолиры», «Ананасов в шампанском». Сложилась традиция сводить сущность творчества Северянина к словотворчеству такого типа: «популярить изыски», «повсеградно оэкранен», «повсесердно утвержден», «ало-встречное устремленье», «женоклуб», «оскандаленный герой», «златополдень», «грезофарс» и т.п. Все это было, но являлось своеобразной маской, угодной гурманам-мещанам. Мещанская публика словно говорила поэту: «Пой по нашим нотам, и мы тебя прославим!»

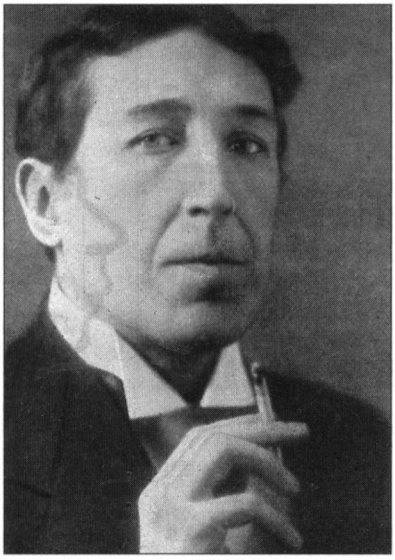
Поэт обещает, что «трагедию жизни претворит в грезофарс». Он ее и претворяет, но он все время помнит о трагедии. Помнит при всей страсти к рисовке, эгоцентризму, готовности слушать «аплодисменты, словно пушки». Он ощущает себя «рыдающим царственным паяцем», играющим «за изгородью лиры».

Северянин не любил своей «двусмысленной славы». Еще до эмиграции в Эстонию Северянин написал много стихов без всяких изысков о лесных краях вокруг Череповца, о природе «свободного славянского народа / С великою и гордою душой», о своей мечте вернуться к земле:

Чтоб целовать твои босые
Стопы у древнего гумна,
Моя безбожная Россия,
Священная моя страна.

Многие заимствовали у Северянина образы, метафоры. Откуда, например, метафора «сплошные губы» в поэме Маяковского «Облако в штанах»? Из «Восторженной поэзы» (1914) И. Северянина. Да и знаменитая метафора Маяковского «наших душ золотые россыпи», как заметил один исследователь, – это перевод на свой лад строки И. Северянина: «В моей душе такая россыпь / Сиянья, света и тепла».

Эгофутуризм И. Северянина вскоре изжил себя.



Игорь Северянин

В эмиграции поэт все чаще пишет о святом чувстве Родины: «О России петь — что весну встречать», «родиться Русским — слишком мало: / Им надо быть, им надо стать!». В эмиграции была создана серия книг о России: «Падучая стремнина» (1922), «Роса оранжевого часа» (1925), сборник сонетов «Медальоны» (1934). В конце жизни он будет мечтать о признании его родной страной:

Как хороши, как свежи будут розы,
Моей страной мне брошенные в гроб[1].

[1] Однако измученному лирику все же упрямо приклеивали его былую, отброшенную им маску. В 1931 году сатирик Дон-Аминадо напишет пародийное «Подражание Северянину», трагически переосмыслив его стихотворение «Ананасы в шампанском», сказав о роковой ошибке эмигрантов, выжатых ананасов в луже.

Надо взять и откинуть и отбросить желанья
И понять неизбежность и событий и лет.
Ибо именно горьки ананасы изгнанья,
Когда есть ананасы, а шампанского нет.
Что ж из этой поэзы, господа, вытекает?
Ананас уже выжат, а идея проста:
Из шампанского в лужу — это в жизни бывает,
А из лужи обратно — парадокс и мечта.
(Выделено мной. — *В. Ч.*)

Владимир Маяковский.
Рисунок В.Д. Бурлюка. 1913 г.

Велимир Хлебников.
Рисунок В.В. Маяковского. 1914 г.

Кубофутуризм. Кубофутуристами, с предельно разрушительным, даже свирепо-нигилистическим, судя по языку манифестов, пафосом, именовала себя группа «Гилея», возглавлявшаяся художником-авангардистом, поэтом **Давидом Давидовичем Бурлюком (1882–1967)**. В нее вошли его брат *Н. Бурлюк, В. Каменский, А. Крученых, Б. Лившиц* и два крупных, но не равновеликих поэта, *Владимир Маяковский* и *Велимир Хлебников*. Последний называл себя не футуристом, а «будетлянином» (т.е. делателем и обитателем страны будущего) и создавал чисто бутафорские организации вроде «Государства времени», назначал себя «Председателем земного шара».

Первые манифесты русского футуризма, составленные деловитым Д.Д. Бурлюком, исполнены духа агрессии не столько против символизма, сколько против поэзии и живописи реалистического плана:

> «Только мы — лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.
>
> Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов.
>
> Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности... Мы приказываем чтить права поэтов:
>
> 1) На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Слово — новшество).
>
> 2) На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку...» («*Пощечина общественному вкусу*», 1912).

Новая Большая Аудиторія Политехнич. Музея.

Суббота, 23 марта

ДИСПУТЪ „МИШЕНЬ“

НА ТЕМУ

„ВОСТОКЪ, НАЦІОНАЛЬНОСТЬ И ЗАПАДЪ“.

Музыка. ◆ Театръ. ◆ Живопись.

ПРОГРАММА.

— I. —

1. „ФУТУРИЗМЪ МАРИНЕТТИ“.

адчикъ И. М. Зданевичъ.

2. „ЛУЧИЗМЪ ЛАРІОНОВА“.

Докладчикъ М. Ф. Ларіоновъ.

Вступленіе. Разница въ стиляхъ благодаря времени. Природа не существуетъ, есть только взгляды на нее художника и черезъ него эпохи. Копіи въ искусствѣ нѣтъ. Перенесеніе плоскостей для большей конструкціи въ предѣлахъ картинной плоскости. Кубизмъ, какъ выявленіе третьяго измѣренія и какъ движеніе плоскости. Нанесеніе формъ въ моментъ ихъ сознанія. Параллельное кубизму движеніе-сферизмъ. Футуризмъ, какъ ученіе о движеніи (движима). Картина съ разницы точекъ зрѣнія. Художникъ въ центрѣ картины. Просвѣчиваемость предметовъ. Писаніе того, что знаешь, но не видишь. Фактура не какъ камера или характеръ поверхности, а какъ способъ воспроизведенія извѣстнаго состоянія картинной плоскости т. е. тембръ живописи. Постфутуризмъ Персидское искусство. Анри Руссо первый, не придавшій значенія фабулѣ вносящій ее въ живописную форму. Лучизмъ. Ученіе о излучаемости. Излученіе отражаемаго свѣтящейся пыль. Рефлективность. Лучизмъ реалистическій, изображавшій существующія формы. Отрицаніе формъ въ живописи, какъ существующихъ помимо изображенія въ глазу. Условное изображеніе пучка линіей. Стираніе границъ между тѣмъ, что называется картинной плоскостью и натурой. Начатки принятаго въ предшествующихъ искусствахъ. Ученіе о творчествѣ новыхъ формъ. Форма пространственная, форма, возникающая отъ пересѣченія лучей различныхъ предметовъ, выявленная волею художника. Передача ощущеній безконечнаго и инвариантнаго. Красочное построеніе по законамъ живописи (т. е. фактуры и цвѣта). Естественное паденіе всего предшествовавшаго искусства, какъ дѣлающагося благодаря лучистымъ формамъ, такъ же, какъ и жизнь, только объектомъ для наблюденія художника.

1913

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВЪ

БУБНОВЫЙ ВАЛЕТЪ

БОЛЬШАЯ АУДИТОРІЯ ПОЛИТЕХНИЧЕСКАГО МУЗЕЯ

въ Воскресенье, 24-го Февраля,

въ пользу фонда О-ва художниковъ „Бубновый Валетъ“,

состоится

2-Й ДИСПУТЪ

О СОВРЕМЕННОМЪ ИСКУССТВѢ.

1) ДОКЛАДЪ И. А. АКСЕНОВА: О СОВРЕМЕННОМЪ ИСКУССТВѢ.

прочтетъ В. В. Сидоровъ.

ТЕЗИСЫ ПРОГРАММЫ

2) Д. Д. БУРЛЮКЪ. Новое искусство въ Россіи и отношеніе къ нему художественной критики (по поводу инцидента съ картиной Рерина).

ТЕЗИСЫ ПРОГРАММЫ

ПОСЛѢ ДОКЛАДА ПРЕНІЯ

при участіи М. Волошина, Кругового, Л. Лентулова, И. Машкова, В. Татлина, Алексѣя Толстого, Топоркова, Г. Чулкова и друг.

Начало ровно въ 8 час. вечера.

Афиши диспутов художников и поэтов

А вот стихотворный манифест Д. Бурлюка 1914 года:

Душа — кабак, а небо — рвань,
Поэзия — истрепанная девка,
А красота — кощунственная дрянь.

Подобных манифестов было создано немало. И везде звучала мысль об атаке на классиков, о реформе поэтического языка.

«Мы расшатали грамматику и синтаксис, мы узнали, что для изображения головокружительной современной жизни и еще более стремительной будущей — надо по-новому сочетать слова, и чем больше беспорядка внесем мы в построение предложений — тем лучше». Алексей Крученых, например, полемически утверждал, что в его бессмысленном пятистишии «Дыр бул щил...» больше народности, чем во всех произведениях Пушкина.

Революция в области формы, языка, произведенная самыми напористыми футуристами, и состояла чаще всего в расшатывании синтаксиса, в нарушениях логики, внедрении «зауми», «самовитого слова»,

свободного от быта, практической пользы, способного стать произведением искусства. Самовитое слово может проникать в пределы сознания, которые находятся... за умом, вне разума. «*Заумный язык* — значит, находящийся вне разума... То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь, наряду с разумным», — писал Велимир Хлебников о праве футуризма на такое неожиданное словотворчество. В самом деле, трудно сразу принять и понять смысловые эксперименты со словом того же Велимира Хлебникова: *творянин* (дворянин), *весничий, небесничий* (лесничий), *красивейшина, красотинец, мечтежник* (от слов «меч» и «мятежник»), *поец* («пою» и «боец»), *Волеполк* (Святополк), *грезилище, грезитва* (от «грезы»), *мстилец, взорваль*... Еще более уязвимы рецепты изменения театральной терминологии, предложенные в 1913 году тем же Хлебниковым: автор — *дей*, труппа — *людняк*, театр — *созерцавель*, режиссер — *указуй* и т.п. Что такое «ломилица» у Крученых? Что означают у Велимира Хлебникова такие выражения: «мы сидели, вечер пья», «о пушкиноты млеющего полдня»?

НАШИ ФУТУРИСТЫ. 13 февраля въ Литературно-художественномъ кружкѣ во время чтенія одного изъ рефератовъ о футуристахъ разыгрался крупный скандалъ, потребовавшій даже вмѣшательства полиціи. Московскіе футуристы Ларіоновъ, Бурлюкъ и Маяковскій своими выпадами вызвали негодованіе публики, которая стала свистѣть и требовать ихъ удаленія. Бурлюкъ на этотъ вечеръ явился съ раскрашенной физіономіей.

А. А. Шемшуринъ, Д. Д. Бурлюкъ (съ раскрашенной физіономіей) и В. Маяковскій.

Заметка из дореволюционной газеты о выступлениях футуристов (подпись под фотографией: «А.А. Шемшурин, Д.Д. Бурлюк (с раскрашенной физиономией) и В. Маяковский»)

Названия футуристических альманахов были столь же агрессивно-эпатирующими: «Рыкающий Парнас», «Дохлая луна», «Крематорий здравомыслия» и т. п.

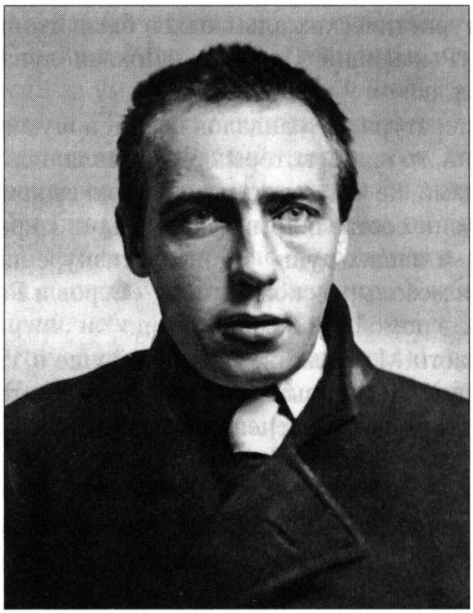
В историю литературных скандалов вошли и шумные гастроли футуристов по России, во время которых они появлялись на эстраде с разрисованными лицами, не читали стихи, а громко выкрикивали их. Афиши выступлений они составляли в духе номеров цирковых программ: «Пестрые лохмотья наших душ», «Доители изнуренных жаб», «Пушкин — затасканная мозоль русской жизни», «Серов и Репин — арбузные корки, плавающие в помойной лохани» и т.п.

Прав был отчасти М. Горький, сказавший еще в 1908 году, что «на Руси великой народился новый тип писателя — это общественный шут, забавник жадного до развлечения мещанства, он служит публике, а не родине».

Велимир Хлебников (1885—1922) (настоящее имя Виктор Владимирович) родился в семье ученого-естественника, орнитолога и лесовода, в степи под Астраханью среди ламаистов-калмыков.

Вначале изучал математику и естественные науки в Казанском, затем Петербургском университетах. Однако, не закончив учебы, он в 1908 году стремительно сблизился с кругом авангардистов (поэтов, живописцев), принял участие в сборниках «Садок судей» (1910, 1913), «Пощечина общественному вкусу» (1912), «Дохлая луна» (1914). Поэт М. Кузмин после встречи со странным юношей, знатоком новейшей французской поэзии, символизма, записал в дневнике 1909 года: «В его вещах есть что-то яркое и небывалое... Читал свои вещи гениально-сумасшедшие...»

Ореол безумца, поэта-дервиша, вечного скитальца, одержимого словом и малопонятными даже людям, у которых он жил, проектами преобразования поэзии, мира, прочно установился вокруг его имени. Он был для всех — и символистов, и акмеистов — слишком нов. Из всей группы кубофутуристов он был, пожалуй, самым последовательным ниспровергателем гладкописи символизма. Он создавал новый поэтический язык, действовавший как «заноза», тормозивший скольжение по рельефу слов, как «сильно шероховатая поверхность». Он создавал калейдоскоп необычных образов, утопических видений. Его самовитое слово — это слово овеществленное, ставшее частью пространства, наделенное энергией саморазвития, растущее как растение, строящее жизнь. «Усадьба ночью, чингизхань!» — скажет он, создав глагол действия из имени Чингизхан. Его полевой кузнечик, «крылышкуя золотописьмом тончайших жил... в кузов пуза уложил прибрежных много трав» («Кузнечик»): глагол «крылышкуя» образован из действий, взмахов крыльев.



Велимир Хлебников. *1916 г.*

Хлебников был порой *неопримитивистом*, искал опоры в лубке, частушке, сказке. Слово он видел не как наименование вещи, но как факт жизни, как слово-вещь, самостоятельное произведение, предметную изваянность. Таким раздражающе-занозистым было демонстративно словотворческое стихотворение «Заклятие смехом» (1910), где от одного корня разбегались слова-побеги, слова-ветви:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!

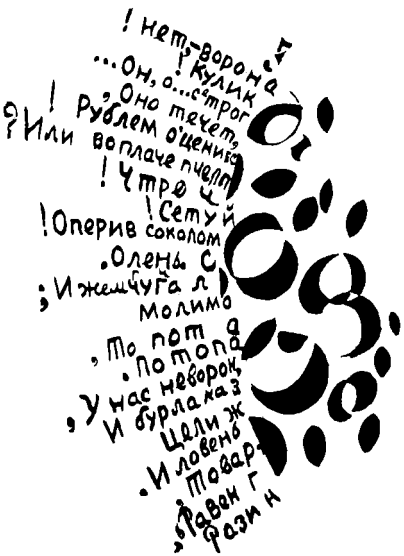
В этом стихотворении неологизм «смехач» произведен по привычному и законному типу — например, «рифмач», «трепач» — и означает одно: весельчак, наделенный даром смеха, скоморох из балагана, оживляющий даже царевну Несмеяну.

Настоящее поэт не принимал. Реальный мир для Хлебникова достоин одной оценки: «Долой!» Этот мир — вековечная давильня, где сильные пожирают, подавляют слабых, чтобы в свою очередь стать жертвой еще более сильных.

Сегодня снова я пойду
Туда, на жизнь, на торг, на рынок,
И войско песен поведу
С прибоем рынка в поединок! —

провозгласит он в 1914 году точку отсчета, начало похода за новый строй отношений людей, за братское согласие, союз всех, включая и ушедшие, поколений[1].

Хлебников написал поэмы «Гибель Атлантиды», «Ладомир», «Ночь в окопе» и другие, несколько прозаических и драматургических произведений. Персонажи мифов (Венера, русалки, каменные бабы скифских курганов, вообще азиатские кумиры) были для Хлебникова предельно близки, современны. Время, зафиксированное в слове, для Хлебникова было уже единым пространством, а потому будущее можно было «делать». Поэтому персонажи мифов могли предсказывать будущее. Они были способны, как каменная баба в степи, богиня из известняка, на все «ответить», разгадать грядущее:



Страница из книги В. Хлебникова «Разин». *Художник П.В. Митурич. 1921–1922 гг.*

Велимир. Рисунок по памяти. *Художник П.В. Митурич. 1924 г.*

[1] Здесь очевидно обращение поэта к наследию Н.Ф. Федорова, создателя «Философии Общего Дела», в основе которой — утверждение нравственной необходимости воскрешения умерших.

Скажи, суровый известняк,
На смену кто войне придет?
— Сыпняк!

Во всех играх со словом присутствовала высокая цель: не просто «перефантазировать» действительность, сдвинуть, деформировать, пересоздать ее по примеру художников-кубистов, но и усилить энергию воображения, проницательность поэтического зрения, продвинуть художника в область будущего. Он говорил о себе как искателе огня и провидце будущего:

Но среди ищущих огня
Ищите, люди, и меня.

Ведь оценка из будущего — самая строгая и объективная. Велимир Хлебников, «Колумб новых поэтических материков» (*В. Маяковский*), искренне верил, что в настоящем живут хищные «приобретатели», эксплуатирующие чужие открытия, дерзания, — в будущем, когда свершится «революция духа», властителями будут «изобретатели», способные управлять временем. Иногда он называл людей-изобретателей, хозяев «государства времени» — на своем языке — «пахарями мозгов», «мозгопашцами», «творянами».

Велимир Хлебников нередко объяснял свое словотворчество: «Вот слово «большевик». Под ним лежит звуковое молчание «воль-

Обложка посмертного сборника В. Хлебникова из цикла «Неизданный Хлебников». *1928 г.*

шевик». Большевик больше. Кого больше? Вольше, более воли. Вот кто молчит из-под слова «большевик», придавленный к земле». Все это внешне выглядит как будто очень искусственно, но следует вспомнить, какие грандиозные утопические видения возникали в 1918—1920 годах в «маленьких» поэмах С.А. Есенина («Небо как колокол, / Месяц — язык, / Мать моя — родина, / Я — большевик»), в живописи Б.М. Кустодиева (картина «Большевик», этот шагающий гигант-большевик).

Велимир Хлебников считал, что убийство царской семьи в 1918 году «замарало» новую власть. Мировая революция, по Хлебникову, требовала и мировой совести, воли. В поэме «Ладомир» прозвучал призыв к Ленину, величайшему чертежнику будущего, мирового проекта всеобщего примирения, чертить грядущее с любовью, учась у умной природы:

Черти не мелом, а любовью,
Того, что будет, чертежи.
И рок, слетевший к изголовью,
Наклонит умный колос ржи.

На Новодевичьем кладбище над прахом Хлебникова установлен необычный памятник: каменная скифская баба. Исследователь его творчества В.П. Григорьев когда-то сказал: «О его поэзии камень молчит, а на нем нетрудно представить такие строки, как «Стань звонким вестником добра», «Чтоб человеку человек / Был звук миров, был песнью слышен».

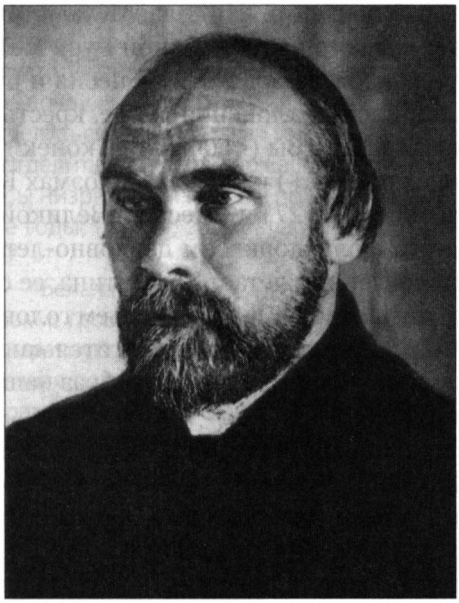
Каменная баба, установленная на могиле В. Хлебникова в Москве его племянником М.П. Митуричем-Хлебниковым

Новокрестьянские поэты 1910-х годов

После прихода в поэзию **Николая Алексеевича Клюева** (1884—1937), выходца из крестьянской семьи Олонецкой губернии (мать Клюева — из старообрядцев), появления его книг «Сосен перезвон» (1911), «Лесные были» (1913), «Мирские думы» (1916), в литературе стала формироваться группа «поэтов из народа». В эту группу войдут незадолго до революции крестьянские поэты **Сергей Клычков** (1889—1937), **Александр Ширяевец** (1887—1924), будущий близкий друг С.А. Есенина (Ширяевцу посвящено стихотворение Есенина «Мы теперь уходим понемногу...»), поэт **Петр Орешин** (1887—1938), близкий им поэт-рязанец **Павел Радимов** (1877—1967). В 1916 году появляется первая книга **Сергея Есенина** «Радуница». Н.А. Клюев сразу же оценил масштаб дарования нового крестьянского поэта, «прекраснейшего из сынов крещеного царства».

Смысл названия *«новокрестьянские поэты»*, или *«крестьянская купница»*, можно понять из сопоставления этой лирики о полевой России, о святой Руси, «берестяном рае» с лирикой Алексея Кольцова, Ивана Никитина, с крестьянской темой у Н.А. Некрасова, с сентиментальным стихотворством так называемых поэтов-суриковцев. Был такой кружок, собравшийся еще в XIX веке вокруг поэта-самоучки *И.З. Сурикова* (1841—1880), автора песен «Рябина» («Что стоишь, качаясь, / Тонкая рябина...»), «Степь да степь кругом...» и хрестоматийного детского стихотворения «Детство» («Вот моя деревня, / Вот мой дом родной, / Вот качусь я в санках / По горе крутой...»).

Новые крестьянские поэты были продолжателями многих мотивов былой крестьянской темы. Они увидели крестьянскую Русь, природу России, саму избу сквозь призму высокой духовности, сквозь заветы православия. Но время трагических перемен, воспринятых ими как угроза не только деревне, но всему народу, всей стране, сделало их, в отличие от А. Кольцова и И. Сурикова, неистовыми обличителями всех пороков города, который надвигается на деревню. В их восприятии крестьянин — это огромная нравственно-созидательная общность, даже образ Рая отождествлялся ими часто с избой, пашней, церковкой в селе. Революция для новокрестьянских поэтов — стихийное, скифское движение масс, в котором сливаются и бунтарство и праведничество, и Аввакум и Ленин, разбойное начало и кротость, молитва. Эти мечтатели и утописты, недруги города, были при этом высокообразованными людьми, прекрасно знавшими поэзию символизма, акмеизма, духовно-религиозные пласты культуры и фольклор. До революции 1917 года новокрестьянские поэты бы-



Н.А. Клюев. *1928 г.*

ли объединены в группы «Краса» и «Страда», после нее — чаще всего вокруг С.А. Есенина, Н.А. Клюева.

Образно-стилистический мир поэзии Н.А. Клюева. Огромный объединяющий смысл «избяных песен» Клюева состоял в том, что он представил деревню, крестьянское жилище с иконой в углу и коньком на крыше как образ Вселенной, как ее малую модель. Это не прибежище нищеты, примитива, лубка, а храм:

Беседная изба — подобие Вселенной:
В ней шолом — небеса, Полати — Млечный Путь...

Такого возвышения крестьянская Русь еще не знала.

В литературе тех лет уже рождался страх перед мужицкой Русью, якобы темной, косной, азиатской. В поэме «Двенадцать» А. Блока мелькнет лозунг «пальнем-ка пулей в святую Русь», а Горький будет до конца дней устрашать Россию мужицкой жестокостью, анархизмом. «Люди — особенно люди города — очень мешают ему (мужику. — *В. Ч.*) жить, он считает их лишними на земле, буквально удобренной потом и кровью его», — напишет Горький в статье «О русском крестьянстве».

От подобных заблуждений Николай Клюев очень страдал. Он призывал осознать культуру всей избяной Руси как «седых веков наследство». Ведь здесь рождалась русская песня и русская сказка.

Особенно полно идеи поклонения земле, крестьянской семье, роду, даже коньку на кровле избы («На кровле конек / Есть знак молчаливый, / Что путь наш далек») изложены в поэмах Клюева «Деревня» (1927), «Погорельщина» (1927) и «Песнь о Великой Матери» (опубл. в 1991). В них много фольклорных и церковно-летописных образов. Над крестьянской вселенной летает Жар-птица, ее охраняет на иконе Георгий Победоносец, вечно прижимая копьем голову Змия, за нее молится мужицкий Спас. А в самой избе суетится «ангел простых человеческих дел» — чудесный собирательный образ наших бабушек, дедушек, былых русских нянь.

Среди новокрестьянских поэтов Н.А. Клюев выделялся особенно неистовой популяризацией секты хлыстов и старообрядцев, считал их «пламенниками», «первенцами Адама». Он отождествлял пространство Библии и свой избяной мир, что вызывало протест С.А. Есенина и, наоборот, притягивало к нему новокрестьянского прозаика и поэта из Курска **Пимена Карпова** (1887—1963), автора романа «Пламень. Из жизни и веры хлеборобов» (1913).

После Октября 1917 года Клюев, пройдя через этап утопических восхищений событиями, все более пессимистично смотрел на судьбы своих поэтичных, сказочных миров. Он горько плакал над участью С. Есенина («Плач о Есенине», 1927). И уже из сибирской ссылки в 1935 году поэт писал: «Не жалко мне себя, как общественной фигуры, но жаль своих песен — пчел сладких, солнечных и золотых... Верно, что когда-нибудь уразумеется, что *без русской песенной соли пресна поэзия* под нашим вьюжным небом, под шум плакучих новгородских берез» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Взаимовлияние символизма и реализма

В 1910-е годы началось взаимодействие, казалось бы, противоборствующих литературных явлений в сфере прозы: в романе А. Белого «Петербург» (1913—1916), в повестях А. Ремизова «Крестовые сестры» (1910), «Пятая язва» (1912) реализм и модернизм искали синтеза своих завоеваний, равновесия, искали новый неореалистический язык для раскрытия драматичнейших событий эпохи.

Сопоставьте два лирических монолога, смело введенных А. Белым и М. Булгаковым в текст романов. Один из них — перед памятником Петру I в Петербурге, другой — перед монументом святого Владимира в Киеве.

А. Белый – «Петербург».

«Ты, Россия, как конь!

В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта; и крепко внедрились в гранитную почву – два задних.

Хочешь ты отделиться от почвы, как иные из твоих безумных сынов, – хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня и повиснуть в воздухе без узды, чтобы низринуться после в водные хаосы?.. Или, встав на дыбы, ты на долгие годы, Россия, задумалась перед грозной судьбой, сюда тебя бросившей?..»

М. Булгаков – «Белая гвардия».

«...Над Днепром с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в черную, мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла – слилась с вертикалью, и от этого крест превратился в угрожающий острый меч.

Но он не страшен. Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле».

Эти лирические отступления имеют огромное значение, они положили начало необычному типу лиризма. Они возникают, когда летописцу трагических событий необходимо «дух перевести», оторваться от повествования и дать выход лирической энергии. В «Хождении по мукам» А.Н. Толстого, в «Тихом Доне» М. Шолохова то и дело будут возникать подобные лирические возгласы.

Заключительным симптоматичным аккордом, с одной стороны, расставанья с былыми иллюзиями, с другой – со стремлением узнать себя, определить свое место в событиях, стало бурное оживление сатирической поэзии. В 1910-е годы на месте былых «беззубых» сатирических журналов типа «Стрекозы» возникнет журнал «Сатирикон», а затем – «Новый Сатирикон». Эти журналы выдвинут яркие дарования создателей жанра сатиры, «королей фельетона» – **Аркадия Аверченко** (1881–1925), **Надежды Тэффи** (1872–1952), поэта **Саши Черного** (1880–1932).

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как язык символизма, его образный мир входил в интерьер квартир, в стиль речи городской интеллигенции, в мыслеощущения многих читателей?
2. Почему так сложны, зыбки, подвижны в поэзии И. Анненского символы часов, маятника, шарманки? Сопоставьте мысль Анненского о том, что «петь нельзя не мучась», с мнением М. Цветаевой, говорившей, что ничто мучительное не должно стать «муко́й», пусть лучше будет «му́кой».

3. В чем смысл строк А. Блока из поэмы «Соловьиный сад»:

Пусть укрыла от дальнего горя
Утонувшая в розах стена,
Заглушить рокотание моря
Соловьиная песнь не вольна?

4. О каком мужестве во взгляде на мир, предметности, вещественности мира заговорили акмеисты? Сравните земную, почти реальную героиню ранних стихов А. Ахматовой и «Незнакомку», силуэт красоты, А.А. Блока.

5. Почему в поэзии акмеизма стали важны образы архитектуры, подчеркивающие материальность мира?

6. Что несли в своем бунте теоретики футуризма — обновление искусства или избыток грубого разрушительства? Почему А.В. Луначарский позднее не раз будет говорить Маяковскому о его свите: «Люблю тебя, моя комета, но не люблю твой длинный хвост»?

7. В чем проявилось новаторство Велимира Хлебникова в области поэтического языка? Как в его творчестве соединялись мифологические мотивы и реалии современной жизни?

***8.** Почему фанатикам фонетики, «играющим» с заумным, абсурдным словом, расщепляющим его на созвучия, не удалось надолго задержаться на поэтическом Олимпе?

9. Почему «крестьянская купница» (т.е. совокупность, содружество) быстро завоевала признание? В какой мере ее успех связан с выходом на арену истории миллионов крестьян, явившихся искать «землю, и волю, и лучшую долю»?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Лирическая трилогия («трилистник»).
Образ-эмблема.
Элегическое наблюдение.
Акмеизм (адамизм).
Футуризм (эгофутуризм, кубофутуризм).
«Заумный» язык.
Новокрестьянская поэзия.
Неологизм.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Азадовский К.М.* Николай Клюев. Л., 1990.
2. *Белый Андрей.* Между двух революций. М., 1990.
3. *Верхейл К.* Трагизм в лирике И. Анненского // Звезда. 1995. № 9.
4. *Гумилев Н.С.* Наследие символизма и акмеизм // Русская литература XX века / Сост. Н.А. Трифонов. М., 1980.
5. *Дуганов Р.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.
6. *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм. М., 1998.
7. *Кихней Л.Г., Ткачева Н.Н.* Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания. М., 1999.
8. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1989.
9. *Тименчик Р.Д.* Поэзия Анненского в читательской среде 1910-х гг. // Блоковский сборник: А.А. Блок и его окружение. Тарту, 1985.
10. *Федоров А.* Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984.
11. *Шаповалов М.А.* Король поэтов: путь Игоря Северянина // Литература в школе. 1992. № 5 – 6.

НИКОЛАЙ СТЕПАНОВИЧ **ГУМИЛЕВ**

1886—1921

Жизнь во имя Слова

Николай Степанович Гумилев родился в 1886 году в Кронштадте, в семье корабельного врача, участника кругосветных путешествий. «Муза дальних странствий», экзотические миры, коллекционером которых станет поэт, — все это окружало его уже в детстве. Отец много рассказывал сыну о далеких морях, о водах медлительного Нила, о хижинах и пальмах, о резких красках неба в тропиках. Мать поэта Анна Ивановна, происходившая из старинной дворянской семьи (она унаследовала и имение Слепнево в Тверской губернии), тоже принадлежала к «морской семье»: ее отец И.Л. Львов был адмиралом. И образное выражение «море жизни» для будущего поэта имело и очень конкретный смысл.

В 1907—1908 годах, учась в Париже, в Сорбонне, он тайком от родителей, отложив деньги из ежемесячной родительской помощи, совершил первое путешествие в Африку. Эта поездка, под бесспорным влиянием путешествия в 1891 году французского художника Поля Гогена на остров Таити, была окружена атмосферой тайны: юный хитрец заранее написал письма родителям, и друзья аккуратно каждые десять дней отправляли их из Парижа.

В дальнейшем он, выпустивший в 1908 году в Париже книгу «Романтические цветы», еще трижды посетит Африку: в 1909—1910, в 1910—1911 годах и в апреле — августе 1913 года — в составе серьезной научной экспедиции Российской академии наук. Духом путешествий, экзотики отмечены даже названия книг Гумилева — «Жемчуга» (1910), «Чужое небо» (1912), «Колчан» (1916), «Костер» (1918), «Шатер» (1918), «Огненный столп» (1921).

В полной ли мере он, лидер акмеизма, был акмеистом?

Безусловно, в его поэзии много мужества, заявленного в акмеистических программах. Его стихи, открытые, прямые, полны изящества и конкретных деталей. Он сам гордился этим мужеством перед читателями:

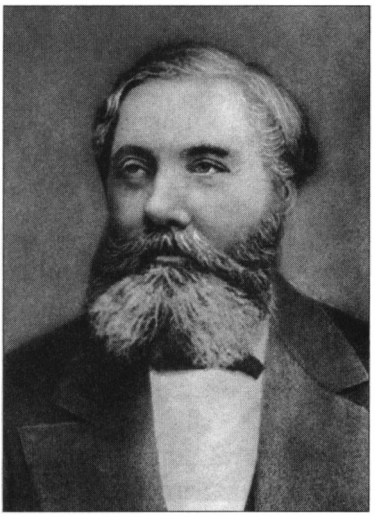
Я не оскорбляю их неврастенией,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца...

...Я научу их сразу припомнить
Всю жестокую, милую жизнь,
Всю родную, странную землю
И, представ перед ликом Бога
С простыми и мудрыми словами,
Ждать спокойно Его суда.

(«Мои читатели»)

И все же за видимым, предметным миром у него, отвергнувшего символизм, все время мерцает какой-то загадочный Сверхмир, «Индия Духа», Слово, которое «осиянно», которым можно остановить Солнце.

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо Свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города. <...>



А.И. Гумилева (Львова) и С.Я. Гумилев — мать и отец поэта. *1884 г.*

А для низкой жизни были числа,
Как домашний, подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает. <...>

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что Слово — это Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

Вся история взаимоотношений с А.А. Ахматовой — ухаживания, женитьба, рождение сына Льва, распад семьи и развод — говорит о том, что Гумилев при внешней решительности, смелости «рыцаря в латах», «поэта-воина» был скорее всего мечтателем, близким А.А. Блоку, тоскующим странником. В 1909 году между ним и Ахма-

Н.С. Гумилев и А.А. Ахматова с сыном Львом. *1915 г.*

товой, согласившейся выйти замуж, состоялся беглый разговор. На вопрос, «любит ли она его», Ахматова в 1909 году ответит весьма своеобразно: «Не люблю, но считаю Вас выдающимся человеком». На это смущенный, но владеющий собой Гумилев ответит лишь ироническим контрвопросом: «Как Будда или как Магомет?»

В годы Первой мировой войны Гумилев поступит добровольцем в уланский полк. За участие в смертельно опасных боях он будет награжден двумя Георгиевскими крестами.

В стихах этих лет «Война», «Солнце Духа» и других, в военной прозе («Записки кавалериста», 1915) Гумилев остался верен себе: и на фронте он ищет невероятного преодоления страданий, тягот, голода, ищет так, как иной фанатик-монах исступленно ищет изнурения тела. «Нас принуждает к этому дух, который так же реален, как наше тело, только бесконечно сильнее его», — запишет он свои состояния в «Записках кавалериста».

О цветении духа думал этот романтик и в окопах войны. Дух — сильнее испытаний, сильнее болей тела:

Расцветает дух, как роза мая,
Как огонь, он разрывает тьму.
Тело, ничего не понимая,
Слепо повинуется ему.

(«Солнце духа»)

По сути дела, Гумилев возвращается к символизму, к его двоемирию, т.е. параллельному существованию земных и запредельных, божественных миров. Но только земной его мир стал гораздо суровей, драматичней, грубей.

В августе 1921 года Гумилев, явно сторонившийся политики, был арестован ЧК по обвинению в соучастии в заговоре. Петроград только что выдержал натиск белых армий, жил тревогами Кронштадтского мятежа — на этом фоне судьба поэта явилась лишь «эпизодом» эпохи «красного террора». 25 августа Гумилев был расстрелян.

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Прочитайте стихотворение Н. Гумилева «Волшебная скрипка» из сборника «Жемчуга» (1910). Проанализируйте его в сопоставлении с рассказом «Скрипка Страдивариуса», написанным Гумилевым годом ранее. Воспользуйтесь примерной схемой анализа.

1. Тема творчества и творца в стихотворении и рассказе (с привлечением широкого литературного контекста: «Скрипка Ротшильда» А.П. Чехова, «Гамбринус» А.И. Куприна, «Смычок и струны» И.Ф. Анненского, «Скрипка стонет под горой...» А.А. Блока, «Скрипка и немножко нервно» В.В. Маяковского).
2. Судьба Мастера и его облик в стихотворении и рассказе (образ мальчика-скрипача в «Волшебной скрипке» и мэтра Паоло в «Скрипке Страдивариуса»).
3. Противоборство Света и Тьмы в сфере высокого искусства (тема искушения художника, вмешательство темных сил в процесс творчества, духовного самосознания).
4. Черты *неоромантизма* в сравниваемых произведениях (наличие острого, напряженного сюжета, неприятие скуки обывательского существования, присутствие сильной личности, ставящей перед собой грандиозные сверхзадачи).
5. Особый, экспрессивный стиль повествования в «Скрипке Страдивариуса», высокая патетика в «Волшебной скрипке» (сравнить диалог мэтра Паоло с «незнакомцем» со II и III строфами стихотворения, выделив приемы экспрессивного воздействия прозы и стиха на читателя).
6. Решение Гумилевым извечной проблемы «личность — творчество — Истина» в указанных произведениях. Соотнесите их содержание с фразой Гумилева в его статье «Жизнь стиха»: «И тот, кто <...> забудет о вечной, девственной свежести мира, поверит, что есть только мука, пусть кажущаяся музыкой, тот погиб, тот отравлен. Но разве не чарует мысль о гибели от такой певучей стрелы?»
7. В рецензии Вяч. Иванова на сборник «Жемчуга» поэзия Гумилева названа *«лирическим эпосом»*. Соответствует ли это определение содержанию рассмотренного стихотворения? Можно ли отнести его к рассказу «Скрипка Страдивариуса»?

Стихотворения «Жираф» (1908) и «Кенгуру» (1910) как путешествия в глубь души

Современники не сразу поняли смысл новизны первых книг Гумилева «Романтические цветы» (1908) и «Жемчуга» (1910). Слишком много было в них *экзотических картин* тропической природы, львов, пантер, пронзительно кричащих обезьян, «крикливых какаду», рубинов, жемчугов, бурлящих водопадов, пальм.

Валерий Брюсов даже посетовал, что «сам поэт исчезает за нарисованными им образами, где больше дано глазу, чем слуху». В действительности все обстояло иначе: впечатления и миражи экзотических

Н.С. Гумилев. *1909 г.*

уголков Африки не были самоцелью, они становились «ступенями» путешествий в глубь души. И не только своей.

Правда, проницательный И. Анненский уже в 1908 году заметил: «Зеленая книжка (т.е. «Романтические цветы». — *В. Ч.*) отразила не только искание красоты, но и красоту исканий» («Книга отражений»). Если что и осталось до сих пор непрочитанным в Гумилеве (А.А. Ахматова считала его непрочитанным поэтом), то это именно «красота исканий», поиск им интенсивных, ярких жизнеощущений, прорыв на арену риска, потрясения, жажда выйти за пределы «пяти чувств» — к шестому чувству. И вывести за эти пределы других.

Стихотворение **«Жираф»** — любопытнейший опыт использования географических перемещений, путешествий, превращения их в материал для самоанализа, исповеди, для диалога, пробуждения чужой усталой души. Оно обладает своеобразной мелодией, изменяющей весь экзотический сюжет повествования, всю роскошную природу условного озера Чад, гротов, смысл изысканного «жирафа».

Жираф становится *вторым «я»* поэта, вначале не понимаемого, ненужного в городе дождя и тумана со своими ожиданиями. Это стихотворение — самая ранняя визитная карточка нежного лирика Гумилева.

Стихотворение начинается с воссоздания ситуации беседы, трудного объяснения, столкновения разных мироощущений:

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далёко, далёко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф...

Обратите внимание на то, что собеседница помещена в тень, спрятана, ее реплик вообще нет, ее лица не видно. А может быть, она вообще не хочет красивой сказки? Очень уж робко, нерешительно начинает поэт путешествие от одной души (своей) к другой (чужой): «Послушай: далёко, далёко, на озере Чад...» Он не уверен, что этот путь красивого вымысла, размывания скуки, серости, воссоздания изысканного и одинокого жирафа не будет оборван. Но он рискует: другого пути к ее душе у лирического героя нет. Нет у него ничего ярче, сильнее. Рассказ о жирафе начинается без особого расчета победить осенний туман, усталость, прозаизм бытия героини. Рассказ замедлен, робок, неуверен. Середина стихотворения — зона предельного риска. Не очень ясно еще: слышит ли героиня его величавый рассказ, видит ли она это озеро Чад, живописного жирафа:

Вдали он подобен цветным парусам корабля,
И бег его плавен, как радостный птичий полет.
Я знаю, что много чудесного видит земля,
Когда на закате он прячется в мраморный грот.

Боясь, что тема жирафа станет утомительной, чужеродной, обесцветится под грустным взглядом, поэт вводит новый мотив: «...сказки таинственных стран / Про черную деву, про страсть молодого вождя». О трудностях понимания, медленного просветления собеседницы говорит только одна деталь: руки, что сплетены по-особому, — «колени обняв».

Это поза лермонтовского Демона с потухшим взглядом на полотне М. Врубеля, с руками, обнявшими колени. Эти руки выражают предельное погружение в будничный, безогненный, неподвижный мир, сомнение в иных мирах. Как понять всю дивную свободу, красоту жирафа, т.е. самого повествователя, если не только еще нет самого острого «шестого чувства», но и обычные чувства — удивление, любопытство — почти умерли?

Во вступлении уже было сказано об усталом, утомленном, бескрасочном состоянии мира и самой собеседницы: в ней уснуло или почти

разрушено воображение. Герой помнит об этом, а поэтому и продолжает крайне бережно, осторожно вести рассказ об озере Чад, лишь постепенно увлекаясь, повторяя подробности чего-то дорогого, предельно нужного всем:

Послушай: далёко, далёко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф...

Рассказчик хочет вернуть в мир дар удивления, чувство ценности самой жизни, но собеседница «слишком долго вдыхала тяжелый туман» и не хочет верить «во что-нибудь, кроме дождя». Поэтому клочок света, чуда, естественной жизни, выпадающий из тумана, противостоящий дождю, туману, нарисован с поразительной наглядностью и музыкальностью. Гумилев прилежно воссоздает все детали, подробности шествия экзотического жирафа:

Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озер.

Здесь, видимо, следует подчеркнуть роль озера как огромного зеркала, в котором смыкаются оба мира: тот, где бродит жираф, и тот, где нет ничего, кроме осеннего тумана и дождя. Известно, что именно зеркала — в театрах, кафе, фотосалонах, где существовал особый вид съемки «у зеркала», — играли большую роль во всем интерьере Серебряного века. Диалоги перед зеркалом, беседы с двойником, «скверным гостем», являвшимся «из зеркала» — вспомним «Черного человека» С. Есенина — были способом обострения, театрализации исповеди, выворачиванья себя и мира наизнанку, покаяния, исследованием собственного раздвоения, внутреннего «сальеризма». Анна Ахматова позднее скажет об этой же эпохе:

Все унеслось прозрачным дымом,
Истлело в глубине зеркал.

Здесь же — озеро как невероятное зеркало. Предметный мир на его фоне захватывает рассказчика. Он «прослеживает» все чудесное шествие жирафа, такое красивое и нелепое, ненужное («вдали он подобен цветным парусам корабля»), он так готов добавить в складывающуюся картину нечто свое. Лишь бы пересилить воздействие «дождя». Но поэт вовремя вспоминает о начале диалога. И здесь по-

является ключевое слово «сегодня»: «Сегодня особенно грустен твой взгляд». Может быть, именно дар понимания этого «сегодня», этой минуты и спасает диалог. Без понимания, без этого прозаического «сегодня» жираф вмиг бы потускнел. Отраден и нежен в итоге для него результат красивой сказки: «Ты плачешь?» Он рад пробуждению, слезам обиды на серую жизнь. И герой вновь повторяет в каком-то ином ритме, сбиваясь, волнуясь, начало сказки:

Ты плачешь? Послушай... далёко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Следует помнить, читая любовную лирику Гумилева, что он пережил и бурный роман с будущей Черубиной де Габриак[1], т.е. поэтессой Е.И. Дмитриевой, явно склонной к мистификациям, к пониманию магических акций, теософских концепций, и сложные отношения с Ларисой Рейснер[2], будущим комиссаром в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского.

В стихотворении **«Кенгуру» («Утро девушки»)** героиня выходит в сад, чтобы «посмотреть ручного кенгуру»:

Он срывал пучки смолистых игол,
Глупый, для чего-то их жевал.
И смешно, смешно ко мне запрыгал,
И еще смешнее закричал.

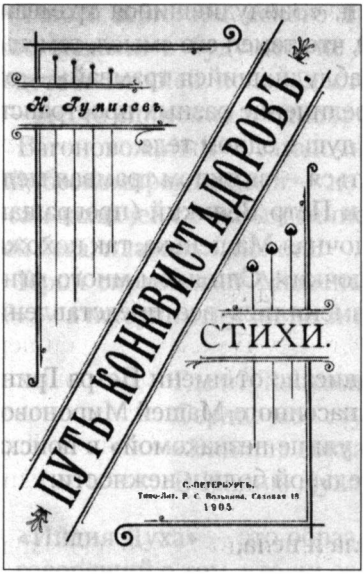
В стихотворении нет диалога, нет «собеседника» героини. А озеро Чад, огромный экран, заменяет сад, парк и смешное экзотическое кенгуру, предельно искреннее в своей благодарности, прирученное. В сущности, сама героиня отождествлена — в своих лучших ожиданиях — с этим существом. Роль зеркала исполняет отчасти утро...

На первый план выдвигается «бессмысленный», физиологический порыв благодарности, определяющий все поведение кенгуру. Через что он прыгает? Это прыжки через все условности, нормы, границы жеманности, лицемерия. Он внешне весьма нелеп, смешон и трогателен. Не случайны слова «смешно, смешно... смешнее».

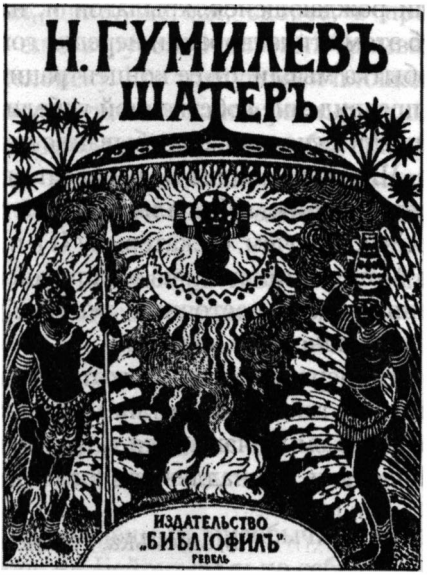
---

[1] Подробнее о ней см. в главе «У литературной карты России. М. Волошин».

[2] *Лариса Рейснер* (1895—1926) — поэтесса, беллетрист, комиссар Генерального штаба Военно-Морского Флота, участник боев флота на Волге, Каме, на Каспии. Ее видели и в седле с саблей, и на палубе «Авроры». Она стала символом «женщины русской революции», беспощадной «кожаной куртки», источником вдохновения для драматурга Вс. Вишневского в его драме «Оптимистическая трагедия».



Обложка первого поэтического сборника Н.С. Гумилева. *1905 г.*



Обложка сборника. *1922 г.*

«Неуклюжие ласки» стали объяснением, выражением ее же, героини, самых естественных, непритворных стремлений. Мир неестествен, фальшив. Ей же хочется, не став смешной, к кому-нибудь ласкаться, обрести заботу, защиту, наконец, простое понимание своего доверчивого порыва.

Мысли так отчетливо ложатся,
Словно тени листьев поутру.
Я хочу к кому-нибудь ласкаться,
Как ко мне ласкался кенгуру...

«Заблудившийся трамвай» (1921) — загадочный полет через разные эпохи, страны, состояния души

Вершина лирики Гумилева — это навечно вошедшие в сокровищницу русской поэзии стихи из последнего его сборника «Огненный столп» (1921): мечтательное стихотворение «Память»; гимн в честь Слова — стихотворение «Слово»; «Шестое чувство» — о муках души, рожденной

или рождающейся, крылатой и, наконец, «Заблудившийся трамвай». Об этом стихотворении нередко говорят, что темен его смысл, темен от избытка мысли, от ее концентрации. «Заблудившийся трамвай» — это и предвидение собственной гибели, и соединение разных пространств, и почти мгновенное пребывание многих душ в одном теле.

Читатель словно не успевает оглядеться — за окном трамвая мелькает и Париж, и Васильевский остров, и Петр Великий (превращающийся, впрочем, в Екатерину II), и загадочная Машенька, так похожая на Машу Миронову из «Капитанской дочки». Слишком много мгновенных смен состояний души. Как изменились все представления о пространстве и времени!

На первый взгляд стихотворение написано от имени Петра Гринева, героя той же «Капитанской дочки», спасенного Машей Мироновой. Ведь это ему, мчащемуся в трамвае «по улице незнакомой» в поисках Машеньки, принадлежат слова пронзительной боли и нежности:

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла?.. <...>

И все ж навеки сердце угрюмо,
И трудно дышать, и больно жить...
Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить.

Но этот фрагмент — лишь стихотворение в стихотворении. В «Заблудившемся трамвае» множество других сюжетов. Важен прежде всего сюжет всей судьбы Гумилева с его путешествиями, поисками Сверхмира, с разладом семейной жизни, с ощущением развалившейся, расколотой Истории. Трамвай заблудился в бездне времени.

Куда несется этот трамвай, берущий разбег на Неве, на путях через ее мосты, но затем летящий через Сену, Нил, рощи пальм? Почему вагоновожатый не хочет остановить вагон, явно сбившийся с пути, заблудившийся? Почему герой Гумилева, ранее так свободно улетавший мыслью в далекие страны, сейчас может только поглядеть в сторону вокзала, где можно «в Индию Духа купить билет»? В реальности же, как отражение событий Гражданской войны, ее жертвенного хода, поэт видит овощную лавку, «зеленную», как говорили тогда, где

Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

Такого аллегорического трамвая, движущегося, скорее, в прошлое, нежели в будущее, не было еще в русской поэзии. Трамвай предстает стихией, неподвластной человеку. Его трясущаяся площадка — место единения и одновременного существования разных душ.

Вагоновожатый — загадочный, ирреальный образ судьбы, влекущий, бескомпромиссный — не просто не может остановить трамвай: он сам захвачен сложным единством *движения* и смены *видений*, эйфорией бега, плаванья, полета.

Герой спрашивает Машеньку — «где же теперь твой голос и тело?» — а по существу, он не знает, где же он сам, в какой эпохе:

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
«Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет?»

«Индия Духа» — это образ, лишь окрашенный в необычные краски, говорящий о том, что ни озеро Чад, ни Бейрут сами по себе не были экзотикой. Человек живет на земле и в космосе, в мире и Сверхмире. А потому, предвидя свою гибель, собираясь отслужить панихиду по себе в Исаакиевском соборе, герой сообщает о своем удивительном, примиряющем его с безумным трамваем, с эпохой, с Россией, открытии, близком поэзии Блока:

Понял теперь я: наша свобода —
Только оттуда бьющий свет.
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

Академик В.В. Иванов в статье «Звездная вспышка» (1989) очень проницательно отметил, что «преодоление символизма» завершилось в Гумилеве редким по искренности сближением с А. Блоком. В частности — прямой перекличкой его «Заблудившегося трамвая» с таким фрагментом поэзии Блока:

И к вздрагиваниям медленного хлада
Усталую ты душу приучи,
Чтоб было здесь ей ничего не надо,
Когда оттуда ринутся лучи.

Николай Гумилев был автором многих прозаических книг, пьес, сказок — «Тень от пальмы», «Дитя Аллаха», «Отравленная туника», пьеса-

Н.С. Гумилев. *Фотография М.С. Наппельбаума. 1921 г.*

мистерия «Гондла». Но именно поэзия — и в особенности книга «Огненный столп» — определила исключительно важное место его в духовной истории XX века. Она совмещала в себе и предельную любовь к реальному миру, в частности к русской провинции, к Тверской земле, и неутоленное стремление в космические, астральные миры, Сверхмиры. Его гениальное стихотворение «*Шестое чувство*» (1921) заканчивается почти молением к Богу — дать шестое чувство, орган самовыражения. Иначе человек, знающий простые дары — «влюбленное вино» и «добрый хлеб, что в печь для нас садится», — так и не найдет ответа:

Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?

...Так, век за веком — скоро ли, Господь? —
Под скальпелем природы и искусства,
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

Как в стихотворении «Шестое чувство» воплощена идея «прорастания» духовного начала из плотской, материальной оболочки земного существования? Какие образы иллюстрируют главную авторскую мысль?

Мир сотворен по Слову, и Словом же он гармонизируется, избавляется от хаоса. Путь познания Слова — это и путь духовного самоусовершенствования, благочестивого творчества. Может быть, и стихотворение-клятва *А. Ахматовой «Мужество»* (1942) — это чисто гумилевский аспект спасения Родины и спасения Слова в их единстве, воспоминание о его завещании — «слово — это Бог».

И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Многие строки Гумилева создают впечатление о замкнутом, суровом характере поэта. Так ли это? Где сквозь маску просматривается его уязвимая душа, ранимое сердце? Для чего была нужна ему экзотическая среда Африки, озеро Чад, его жирафы, кенгуру, леопарды?
2. Объяснения в любви или ожидания любви у Гумилева часто связаны с «посредниками», с «отражающими зеркалами». Проанализируйте с этих позиций стихотворения «Жираф», «Кенгуру», «Индюк».
3. О чем печалится, к чему взывает поэт в стихотворениях «Шестое чувство» и «Слово»? В чем отличие лирического героя от массы «слепцов», обменявших чудо — Слово на «умное число», на ряды цифр?
4. Почему вообще поэтическое сознание должно, видимо, включать элементы детской доверчивости к людям, к миру, наивности Моцарта, одержимости Орфея? Что дает человеку, живущему в мире, видение некоего Сверхмира?

*5. В конце XX века стали модны писатели с «измененным состоянием сознания», создатели комплексной, виртуальной реальности вроде В. Пелевина. Как с этих позиций выглядит весь путь «Заблудившегося трамвая» Н. Гумилева? Можно ли считать это стихотворение свидетельством катастрофы в душе поэта?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Неоромантизм.
Лирический герой-маска.
Экзотический колорит.
«Лирический эпос».

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ

1. «Муза дальних странствий» как «путеводитель» по лирике Н. Гумилева.
2. «Как конквистадор в панцире железном» (лирический герой раннего Гумилева).
3. Оттенки и мотивы лирики Гумилева («Жираф», «Кенгуру»).
4. Образ поэта и тема творчества в поэзии Гумилева.
5. Человек — Судьба — История в поздней лирике Гумилева.

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

1. «Синтез культур» в поэзии Гумилева.
2. Христианские образы и мотивы в творчестве Гумилева.
3. Идейно-тематические связи лирики и прозы Гумилева.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Богомолов Н.* Читатель книг // *Гумилев Н.С.* Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 1.
2. *Зинин С.А.* Волшебная скрипка мастера: образ художника в поэзии и прозе Н. Гумилева // Литература в школе. 2002. № 3.
3. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 1995.
4. *Лукницкая В.* Н. Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990.
5. Николай Гумилев: Исследования. Материалы. Библиография. Л., 1994.
6. *Панкеев И.* «Высокое косноязычие»: Н. Гумилев: судьба, биография, творчество // Литература в школе. 1990. № 5.

АННА АНДРЕЕВНА **АХМАТОВА**

1889—1966

Место Ахматовой в русской поэзии XX века

Анне Андреевне Ахматовой (настоящая фамилия Горенко) в 1912 году, когда вышел ее первый сборник «Вечер» (тиражом в 300 экз.), было 23 года. Выдающиеся поэты-современники сразу же отметили: подражания другим, робкой неопытности раннего периода у нее как бы не было.

Поэтическое слово Ахматовой изначально было легким, хрупким, трепетным, «ломким» и одновременно царственным, величавым. Вспомним ее понимание царственности Слова:

Ржавеет золото, и истлевает сталь,
Крошится мрамор. К смерти все готово.
Всего прочнее на земле — печаль
И долговечней — царственное слово.

(1945)

Сложное единство хрупкости, интимности и царственности, державности, прочности сразу же подчеркнули многие в лирике Ахматовой. Как-то изначально чувствовалось, что эта поэтесса выросла в великой стране. Она, с детства больная туберкулезом, призналась позднее: «И кто бы поверил, что я задумана так надолго, и почему я этого не знала». Современники ее в разные, правда, годы догадались об этой предельной прочности ее очаровательного изящества. Это они писали о «патрицианском профиле», о ее изысканно-горделивой фигуре с царственной осанкой, о ней, как «Музе Петербургской» (даже «Царскосельской»), даже о ее испанской шали на плечах и о многом другом:

Такою беззащитною пришла ты,
Из хрупкого стекла хранила латы,
Но в них дрожат, тревожны и крылаты,
Зарницы...

(М. Кузмин)

Вполоборота — о печаль! —
На равнодушных поглядела.
Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.

(О. Мандельштам)

В начале века профиль странный
(Истончен он и горделив)
Возник у лиры...

(С. Городецкий)

Ахматова — жасминный куст,
Обожженный асфальтом серым,
Тропу ль утратила к пещерам,
Где Данте шел и воздух густ...

Анна Ахматова. *Художник Н.А. Тырса. 1928 г.*

Средь русских женщин Анной дальней
Она, как облачко, сквозит
Вечерней проседью ракит.

(*Н. Клюев*)

М. Цветаева называла ее и «златоустой Анной — всея Руси», и «чернокосынькой моей, чернокнижницей», видела в Ахматовой единство немыслимого («от ангела и от орла в ней что-то было»). Возвышенная стилистика присутствует и в серии живописных портретов Ахматовой, созданных К. Петровым-Водкиным, Ю. Анненковым, итальянцем А. Модильяни, Н. Альтманом, Г. Верейским.

Ступени биографии

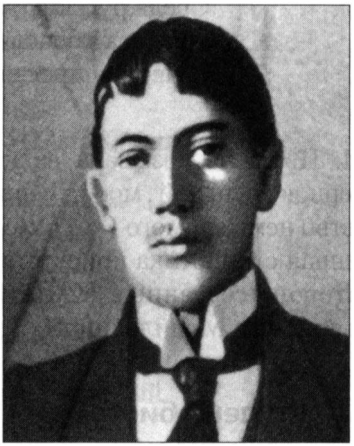
Великая трагическая поэтесса XX века родилась близ Одессы (на Большом Фонтане) в 1889 году в семье инженера-механика флота Андрея Антоновича Горенко и бывшей студентки Бестужевских курсов Инны Эразмовны Стоговой. Мать ее тоже вышла из семьи морских офицеров. Псевдоним свой — в честь бабки-татарки — Ахматова приняла как вызов отцу, сказавшему о ее стихотворстве так: «Не срами мое имя...»

В 1890 году семья Горенко поселилась в Царском Селе. Из-за болезни (туберкулеза) Анну часто возили на лечение в Херсонес, в Евпаторию. В Царском Селе она училась в Мариинской гимназии, а после развода родителей — в Фундуклеевской гимназии в Киеве.

Анна Горенко с братом Андреем. *Ок. 1895 г.*

А.А. Горенко — отец Анны Ахматовой. *1882 г.*

Анна Горенко.
Царское Село. *1904 г.*



Николай Гумилев.
1900-е гг.

В 1908—1910 годах Ахматова училась на юридическом отделении Высших женских курсов, не переставая все эти годы писать стихи. Н.С. Гумилев, муж Ахматовой с 1910 года, заставил ее подготовить первую поэтическую книгу «Вечер» (1912), состоявшую из 46 стихотворений. Он же ввел ее в круг своих друзей-акмеистов, каждое лето вывозил в Слепнево под Бежецк (после рождения в 1912 году сына Льва — вместе с ним). Там же будут написаны многие стихи книг «Четки» (1914) и «Белая стая» (1917).

Брак с Гумилевым очень скоро расстроился, стал почти фиктивным, хотя официальный развод последовал много позже. В последующем Ахматова выходила замуж за ученого-востоковеда В.К. Шилейко (1918—1922), за теоретика футуризма (авангардизма) в живописи и поэзии, одного из сподвижников наркома просвещения А.В. Луначарского Н.Н. Пунина (с 1926 по 1938 год). В предпоследний раз Ахматова увиделась с Н.С. Гумилевым в 1921 году, уже будучи замужем за В.К. Шилейко. Провожая его и Г. Иванова по темной винтовой лестнице, Ахматова сказала Гумилеву, не ведая, что смерть уже в двух шагах от него: «По такой лестнице только на казнь ходить...»

Историки литературы подробно осветили все любовные циклы Ахматовой — «гумилевский», «шилейковский», «анреповский» (т.е. связанный с офицером и художником Б.В. Анрепом, эмигрировавшим уже после февраля 1917 года в Англию), цикл, рожденный отношениями с композитором Артуром Лурье (об этом роман

М.М. Кралина «Артур и Анна»). Герои ее любовных посланий были обычно резко возвеличены, обогащены самой поэтессой. Она любила свой вымысел. Они были эпизодами ее сложного религиозно-нравственного восхождения. Ахматова ввела в русскую лирику Ее, а не Его. И не серию дамских мук запечатлевала Ахматова, а именно свой путь к России.

А. Блок, угадав именно этот внутренний смысл восхождения, порекомендовал Ахматовой вечно помнить о высшем судье: «Надо писать, как бы стоя перед Богом, а вы пишете, как бы стоя перед мужчиной...»

В биографии Ахматовой следует выделить один важный момент — это разрыв с теми, кто бросил землю в годы Смуты, уже после февраля 1917 года, кто и ее обольщал призывом: «Оставь Россию навсегда».

Это объясняется патриотизмом Ахматовой, несколько торжественным, *монументальным*, но никогда не помпезным. Она по-блоковски, по-есенински остро ощущала свою привязанность и к Тверской земле, и к Севастополю, где служил на миноносце ее брат Виктор, к народной России, где «журавль у ветхого колодца, / Над ним, как кипень, облака, / В полях скрипучие воротца, / И запах хлеба, и тоска...».

Ей дорого было героическое, романтическое начало в России.

Николай Гумилев был благодарен «жене-колдунье» за один урок воспитания. Она вспоминала: «Когда в 1916 году я как-то выразила сожаление по поводу нашего, в общем-то не состоявшегося брака, он (Гумилев. — *В. Ч.*) сказал: «Нет — я не жалею. Ты научила меня верить в Бога и любить Россию».

В 1921 году Гумилев был расстрелян. В его вину Ахматова никогда не верила. Впоследствии были арестованы Н.Н. Пунин и сын (Л. Гумилева, в будущем крупного ученого-историка и мыслителя, арестовывали четыре раза). В 1929 году в знак протеста против репрессий среди писателей Ахматова вышла из творческого союза. С 1922 по 1940 год ее произведения не печатали. И лишь в 1940 году Ахматовой удалось издать небольшой сборник «Из шести книг».

В 1946 году Ахматова была подвергнута неоправданной, оскорбительной критике в известном постановлении «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“».

Анна Ахматова скончалась 5 марта 1966 года в Домодедове, под Москвой, похоронена в поселке Комарово в пяти километрах от Петербурга. Ее последней книгой был сборник «Бег времени» (1965), составленный из произведений всей ее драматичной и богатой событиями жизни. Ее автобиография завершается замечательным признанием: «Я счастлива, что жила в эти годы и видела события, которым не было равных».

Художественное своеобразие «лирического романа» Ахматовой в книгах «Вечер» (1912) , «Четки» (1914), «Белая стая» (1917)

Осип Мандельштам в «Письме о русской поэзии» (1922), обозревая путь Ахматовой за 10 лет, высказал такую глубокую оценку сделанного ею: «Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с «Анной Карениной», Тургенева с «Дворянским гнездом», всего Достоевского и отчасти даже Лескова... Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивает с оглядкой на психологическую прозу».

«*Лирический роман*» Ахматовой, развернутый в серии блестящих, эпических по весомости *миниатюр* в 12—20 строк, повествует на первый взгляд о традиционном, неизбежном во всех любовных историях: о встречах и расставаниях героини с любимым, о конфликтах чуткости и черствости, беззащитности и косности, о неизменных обманах и разочарованиях.

В 1910-е годы в русской литературе уже прозвучали (кроме «декадентской мадонны» З.Н. Гиппиус) голоса женщин-поэтесс. В 1912—1914 годах вышли книги футуристки Е.Г. Гуро «Осенний сон» и «Небесные верблюжата». В 1913 году выпустила книгу лирики М.С. Шагинян, вступившая затем в переписку с С.В. Рахманиновым и подбиравшая стихи для его романсов. Первую книгу «Печальное вино» (1914) выпустила В.М. Инбер. В 1917 году Инбер, одесситка, дальняя родственница Л.Д. Троцкого, выпустит вторую дамскую книгу «Горькая услада». В это же десятилетие выходили даже поэтические антологии женской поэзии с пышным названием «Царицы муз».

Но все же все они, за исключением книг М.И. Цветаевой, не оставили значительного следа в русской поэзии. Анна Ахматова, наоборот, могла на исходе лет, в 1958 году, сказать о себе: «И все пошли за мной, читатели мои, / Я вас взяла в свой путь неповторимый...»

Неповторимо было слишком многое в ситуациях любовного романа в ее лирике. Прежде всего — сценичность конфликтов, драм, кратких диалогов, обмена репликами, драматизм без мелодрам: «Сжала руки под темной вуалью... / «Отчего ты сегодня бледна?»; «Как соломинкой пьешь мою душу. / Знаю, вкус ее горек и хмелен»; «Моя рука, закапанная воском, / Дрожала, принимая поцелуй».

Он увлекателен, этот роман, прежде всего своей стыдливостью, возвышенностью. Элементы сюжетности, смены масок, игры есть

в этом романе. Но еще важнее — разнообразие нюансов эмоций, радостей, тревог, подозрений, заклинаний.

Излюбленный стихотворный размер Ахматовой — ***дольник*** (с его запинками, сбоями, пропусками логических звеньев, явной неплавностью) — лучше всего подходил для передачи устной речи. Этот стихотворный размер отличается от исходного силлабо-тонического (ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест) большей ритмической свободой, которая достигается чаще всего за счет пропуска одного или нескольких безударных слогов в схеме; возникает эффект «прерывистой» прозаической речи.

Как образец дольника, т.е. раскованности и ритмического разнообразия, подвижности ударений, пропуска ударения («стяжения»), во все учебники стиховедения вошло короткое стихотворение ранней Ахматовой:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.

И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные
Несытые взгляды твои!
(1913)

Прочтение Ахматовой «Песни последней встречи» (1911) в салоне Вяч. Иванова, мэтра символизма, было оценено хозяином салона так: «Анна Андреевна, знаете ли вы, что с этой вашей «перчатки» начинается новая страница в русской поэзии?»

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Важна была не деталь и даже не общее низведение героини из запредельных миров Блока в мир здешний, житейский. Важно было другое: «застучал, заколотился гулко пульс живой человеческой судьбы», «лихорадочно затрепетала чья-то доля, чья-то участь». Кстати говоря, даже стихотворный размер, весьма эклектичный — первые три строчки написаны анапестом, а с 4-й строки, передающей запинку, сбой, идет дольник, — служит передаче смятения. Произне-

Анна Ахматова. *1915 г.*

сите строку: «Перчатку с левой руки». Это почти шаги по ступеням (Владимир Маяковский такой ритм будет «закреплять» графически — знаменитой «лесенкой»). Марина Цветаева в своем блестящем отклике на эту «перчатку» отметила в ней возвращение лирики к миру овеществленному, повседневному:

«Она одним ударом дает все женское и все лирическое смятение, — всю эмпирику! — одним росчерком пера увековечивает исконный нервный жест женщины и поэта, которые в великие мгновения жизни забывают, где правая и где левая — не только перчатка, а и рука, и страна света, которые вдруг теряют всю уверенность. Посредством очевидной, даже *поразительной* точности деталей утверждается и символизируется нечто большее, нежели душевное состояние, — целый душевный строй... В этом двустишии — вся женщина... До Ахматовой никто у нас *так* не дал жест» (*Цветаева М.И.* Поэты с историей и поэты без истории).

Жестов, поступков, наглядных душевных движений действительно много и в «Песне последней встречи», и в стихотворениях «Ты письмо мое, милый, не комкай...», «Приходи на меня посмотреть...», «Помолись о нищей, потерянной...», «Не будем пить из одного стакана...» и др.

Чернеет дорога приморского сада,
Желты и свежи фонари.
Я очень спокойная. Только не надо
Со мною о нем говорить.

Это стихотворение, обращенное к поэту и критику Н.В. Недоброво, исполнял в те годы популярнейший певец-декламатор, создатель особого жанра драматической, напевно произносимой баллады А.Н. Вертинский.

И все же главная особенность лирики «Вечера», «Четок», «Белой стаи» не в резкости жестов, сценичности «встреч» и «невстреч». Анна Ахматова также не помышляла и об исполнении, реализации программ акмеизма. Но действительно явилось в ее стихотворении 1912 года изумительное «облачко», которое, как и пресловутая «перчатка», показалось чудом домашности, теплоты после всех символистских беспредельностей, безбрежностей. Уподобив облачко шкурке, может быть, пушистой муфте, меху воротника, Ахматова сохранила воздушность, поэтичность, высоту неба:

Высóко в небе облачко серело,
Как беличья расстеленная шкурка.
Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело
Растает в марте, хрупкая Снегурка!»

В пушистой муфте руки холодели.
Мне стало страшно, стало как-то смутно...

Всего важнее в этой утонченнейшей и земной атмосфере, окружающей лирическое «я», было присутствие эпического, трагедийного начала, формул перехода биографии в историю. Неуловимым образом лиризм сочетался в лирике Ахматовой с глубочайшим психологизмом Достоевского.

Покажите на конкретных примерах связь ранней лирики Ахматовой с традициями русской психологической прозы. Подберите соответствующий цитатный материал.

«Напряжение переживаний и выражений Ахматовой дает иной раз такой жар и такой свет, что от них внутренний мир человека скипается с внешним миром. Только в таких случаях в стихах Ахматовой возникает зрелище последнего, оттого и картины его не отрешенно

пластичны, но пронизаны душевными излучениями, видятся точно глазами тонущего», — писал друг Ахматовой, поэт и критик Н.В. Недоброво в статье 1915 года «Об Анне Ахматовой». Он же, после анализа стихотворений, полных жалоб, мотивов самоотречения, даже страданий, сделал неожиданный, на первый взгляд парадоксальный вывод: «Изобилие поэтически претворенных мук — все это свидетельствует *не о плаксивости по случаю жизненных пустяков*, но открывает лирическую душу скорее *жесткую, чем слишком мягкую*, скорее жестокую, чем слезливую, и уж *явно господствующую, а не угнетенную*» (выделено мной. — *В. Ч.*).

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Ознакомьтесь со стихотворением А. Ахматовой «Я научилась просто, мудро жить...» из сборника «Четки» (1914). Ответьте на следующие вопросы.

1. Соотнесите содержание стихотворения с перипетиями того «лирического романа», который составили стихотворения-новеллы «Вечера» и «Четок». Какое место в этом романе могла бы занять главка о «простой и мудрой жизни»?
2. В чем скрытый драматизм первой строки? Что могло «научить» героиню мудрой простоте жизни?
3. Какими средствами создается картина спокойствия, безыскусственности бытия вовне и внутри героини? Какова роль «прозаических» пейзажных деталей в обрамлении этой картины? Почему героиня ищет и подмечает намеренно спокойные, «уютные» ритмы жизни («Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь / Пушистый кот, мурлыкает умильней»)? Обратите внимание на звукопись, с помощью которой показано внутреннее состояние героини.
4. Выделите детали, подчеркивающие отгороженность интимного пространства героини от мира страстей, мучительных тревог, борьбы самолюбий в любовном поединке. Каким смыслом наполняется финальное «мне кажется»? Насколько прочно выстраданное спокойствие?
5. Обратите внимание на ритмический рисунок текста. Каким размером написано стихотворение? Влияют ли пропуски схемных ударений в стопе на восприятие его содержательной стороны?
6. Нужен ли стихотворению заголовок? Что представляют собой первые строки многих ахматовских стихотворений без названия? Чем обогатила Ахматова мир русской лирики?

Вмешательство истории в скорбный диалог с любимым: новый лик лирической героини Ахматовой в стихах периода революции

Как писала стихи Анна Ахматова? Процессу возникновения, рождения лирики посвящено множество ее стихотворений. Среди них есть и знаменитые строки «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда» и определения «тайн ремесла», творчества: «мне чудятся и жалобы и стоны, / Сужается какой-то тайный круг». Порой лирическое волнение похоже на «переговоры с неукротимой совестью своей», на беседы с «ангелом полуночи». А еще чаще — это мучительная игра с чем-то неуловимым, тайным, неизреченным жизнью:

А вот еще: тайное бродит вокруг —
Не звук и не цвет, не цвет и не звук,
Гранится, меняется, вьется,
А в руки живым не дается.
(«Тайны ремесла»)

А.А. Ахматова. *1920-е гг.*

Тайна любви — сложнее тайн ремесла... К началу 20-х годов Ахматовой стало труднее, мучительнее писать о любви. Она не могла повторять излюбленные темы, говорить об уязвимости сердца, обманутости надежд, о роковой разделенности влюбленных, ощущающих, что «есть в близости людей заветная черта, / Ее не перейти влюбленности и страсти»... Кажущаяся простота ее лирики, выражение более сдержанных переживаний породили сравнение ее творений со шкатулкой с тройным дном.

В 1917—1922 годах Анна Ахматова писала не только о любви. Анализ стихотворений «Высокомерьем дух твой помрачен...» (1917), «Ты — отступник: за остров зеленый...» (1918), «Когда в тоске самоубийства...» (1918), «Не с теми я, кто бросил землю...» (1922) показывает, что исторические события вовсе не проходили мимо Ахматовой. Можно отметить, что и ранее, в любом диалоге с возлюбленным, огромна была роль исторического фона, в частности Петрограда с его соборами, мостами, Невой, улицей. В момент встреч она вдруг запоминает «высокий царский дом / и Петропавловскую крепость». В часы разлуки начинает молить не о бережном отношении к своему чувству, а о России:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар —

Так молюсь за твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

(*«Молитва»*, *1915*)

Стихотворение **«Когда в тоске самоубийства...» (1918)** — итог предельно полного погружения Ахматовой в жизнь России. В нем говорится и об опасности немецкого наступления на Петроград, и о предложениях ее любимого, «отступника» Б. В. Анрепа оставить Россию. Говорится даже об упадке религиозного чувства в самой церкви. Перечитаем это стихотворение в полном виде (ранее оно печаталось без двух первых строф, снятых самой поэтессой):

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал,
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,

Когда приневская столица,
Забыв величие свое,
Как опьяненная блудница,
Не знала, кто берет ее, —

Мне голос был. Он звал утешно.
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Анна Ахматова.
Художник Ю.П. Анненков. 1921 г.

«Забыв величие свое...» Какие точные и пророческие слова!

Их можно отнести ко многим. Но если целый город в результате какого-то помрачения, затмения вдруг «забыл величие свое», забыл все деяния Петра, то Ахматова это державное величие не забыла. Хотя это было нелегко для нее.

В стихотворении обращает на себя внимание такая деталь всеобщего распада, безволия, беспамятства, как сравнение града Петрова с «опьяненной блудницей». Конечно, вспоминается древний Вавилон, «вавилонская блудница». Но при внимательном рассмотрении оказывается, что «опьяненная блудница» имеет истоки в близком Ахматовой окружении. Она и себя могла бы причислить к тем, кто еще недавно был захвачен «опьянением»: «Мне с тобою пьяным весело...» (1911); «Все мы бражники здесь, блудницы, / Как невесело вместе нам...» (1913); «Посмотри туда — он начинается, / Начни кроваво-красный карнавал...» (1910-е годы)...

В стихотворении звучит голос, приглашающий к бегству из России. Кому отвечает Ахматова? Отвечает не словами, а *жестом*: «руками я замкнула слух»... Между прочим, А. Блок счел эту строку замечательной «по передаче величия жеста».

Биографы Ахматовой точно установили, что в стихотворении продолжается диалог с Борисом Анрепом, художником, офицером, без особых волнений бросившим Россию.

А любил ли он вообще Россию? Почему уехал в Англию художник-мозаичист Б. В. Анреп? «Я люблю покойную английскую цивилизацию разума... а не религиозный политический бред» — так объяснял он мотивы своего отъезда еще зимой 1917 года.

Анна Ахматова нашла в себе силы ответить ему не от себя лично, но от имени «мы», от имени России:

Высокомерьем дух твой помрачен,
И оттого ты не познаешь света.
Ты говоришь, что вера наша — сон
И марево — столица эта.

Ты говоришь — моя страна грешна,
А я скажу — твоя страна безбожна.
Пускай на нас еще лежит вина, —
Все искупить и все исправить можно.

Ахматова поистине величаво, гордо, не без скрытой скорби, почти как Иван Грозный в своих посланиях Андрею Курбскому, беглецу из

России, отвечает из тверского села Слепнева в январе 1917 года поклоннику из Англии.

Все величие лирики Ахматовой и состоит в этом ощущении своей личной жизни как жизни национальной, исторической.

Язык ахматовских посланий порой действительно слишком возвышен для любовной лирики вообще: поэтесса не только сама исповедуется, стоя перед Богом, но и своего возлюбленного пробует поставить перед высшим судией. Она то хочет спасти грешного возлюбленного, взяв его грехи на себя, ответив за него перед Господом, то предрекает ему в безбожной Англии гибель:

Я знаю, чем так тяжко болен ты:
Ты смерти ищешь и конца боишься.

Ахматова словно хочет заставить всех виноватых перед Россией жить и чувствовать в ее собственном измерении мира и его ценностей. Ей хочется — и как это современно! — воззвать к справедливости по отношению к щедрой ко всем, радетелям и, увы, даже мучителям, России.

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей
Да о нашем бывшем богатстве.

«Темен жребий русского поэта»

Как известно, в Первой книге Бытия жители Содома и Гоморры были наказаны за распутство, за порочное посягательство на двух ангелов в образе юношей, посланных Богом: спасен был из всех жителей лишь праведник Лот и его семья. Ангелы «взяли за руку его жену и двух дочерей его, и вывели его, и поставили вне города... Спасай душу свою; не оглядывайся назад» (гл. XIX). Но жена Лота не выполнила главного условия спасения — не оглядываться на разрушаемый серой и огнем родной город, родной очаг. Она оглянулась и стала соляным столпом. Очень скоро, в те же 20-е годы, Ахматова увидит себя в положении жены библейского Лота.

А.А. Ахматова.
Фотография Г. Кириллова. 1924 г.

Ахматова не могла не оглядываться на оставленный, вытесняемый мир, пропадающий в трясине войн, революции. И она оглянется еще не раз. О чем она говорила, если не о своей грядущей судьбе, добавив к легенде «Лотова жена» нечто предельно личное:

Кто женщину эту оплакивать будет,
Не меньшей ли мнится она из утрат?
Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.

Уже в 1922 году Ахматова в *исповедальном* стихотворении «Многим» скажет о себе и поколении Н.С. Гумилева, о своей нерасторжимой связи с теми, кто похоронен среди родимых полян:

Я — голос ваш, жар вашего дыханья,
Я — отраженье вашего лица,
Напрасных крыл напрасны трепетанья,
Ведь все равно я с вами до конца.

Вот отчего вы любите так жадно
Меня в грехе и в немощи моей;
Вот отчего вы дали неоглядно
Мне лучшего из ваших сыновей.

Можно с полным правом сказать, что в посланиях к ушедшим, погибшим Ахматова ощущает себя меньше их, слабее их. Они как бы поддерживают ее своим безмолвием, безграничным доверием. И сам исповедальный акт — сердцевина ахматовских стихотворений — приобретает черты высокой торжественности. И не одного Гумилева оплакивает она, но и Есенина, и многих иных, «дурашливых, юных, что сгубили свою жизнь сгоряча»:

Так просто можно жизнь покинуть эту,
Бездумно и безбольно догореть,
Но не дано Российскому поэту
Такою светлой смертью умереть.

Всего верней свинец душе крылатой
Небесные откроет рубежи,
Иль хриплый ужас лапою косматой
Из сердца, как из губки, выжмет жизнь.
(«*Памяти Сергея Есенина*»)

«Реквием» (1935—1940; опубл. 1987): скорбная летопись утрат

Эта *монументальная поэма* (или *цикл стихотворений*) органически примыкает ко всем «плачам», скорбным молениям Ахматовой, к летописи ее утрат.

Это — поэма с уникальной композицией, со строгой выверенностью в чередовании эпических и лирических фрагментов, со сложным обрамлением — «Эпиграфом», «Вместо предисловия», «Эпизодом». Анализ «Реквиема» следует, видимо, начать с оценки законов самого жанра реквиема.

«Реквием» (от первого слова латинского текста «Requiem aeternam dona eis» — «Покой вечный дай им») — это многоголосое циклическое произведение трагически-траурного характера. В творчестве *В.А. Моцарта* (1756—1791), чей «Реквием» проникнут величайшим эпическим состраданием и скорбной лирикой, Дж. Вер-

ди, Г. Берлиоза, создавших свои реквиемы, этот монументальный жанр заупокойной мессы утратил церковно-догматический характер. Но сохранил главнейшее богатство — виртуозно согласованное многоголосие, глубокое переживание (не только развитие) лироэпического сюжета, мучительное напряжение, растущее от части к части.

Обратите внимание на одно важное обстоятельство: в «Реквиеме» Ахматовой 10 главок (с добавлением «Посвящения» и «Эпилога»). Еще более существенно появление в ахматовском «Реквиеме» скорбной, нежной лирической главки, своего рода «передышки» после начальных громовых, устрашающих глав и строк:

Тихо льется тихий Дон,
Желтый месяц входит в дом...

Да это почти моцартовская «Lacrimosa» (т.е. слезная, рыдающая, скорбная), часть его «Реквиема», тоже следующая после грозной «Dies irae» (День гнева). Именно в этой части Ахматова говорит о своем сиротстве в мире, о горестном пороге жизни:

Эта женщина больна,
Эта женщина одна.

Муж в могиле, сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне.

А.А. Ахматова.
1940 г.

Л.Н. Гумилев.
1932 г.

По законам реквиема построена вся первая часть великой поэмы. Ее образуют «Посвящение», «Вступление» и фрагменты «Уводили тебя на рассвете...». Ахматова немногословна, она, способная уловить и будничные говоры жизни, в этой части воссоздает множество штрихов, остановившееся время. Кстати говоря, о том, как велико было стремление Ахматовой помочь всем, стоявшим перед стеной страхов, плачей, говорит один факт: в 1940 году, обманув цензуру, Ахматова опубликовала стихотворение «И упало каменное слово / На мою еще живую грудь...». Какое это слово? Многие поняли, что речь шла не о любовной драме, а совсем о другом окаменении. Она говорила о всеобщем оцепенении, замирании, о том, как поражены все окружающие грандиозностью вселенского горя, беды. «И ненужным привеском болтался / Возле тюрем своих Ленинград» — это предельно заостренное выражение отмирания, остановки, скованности жизни. «Привесок» — нечто оторванное, приложенное к целому. Горе придавило и объединило всех, до этого живших отчужденно и беззаботно. Какой-то космический вихрь проносится над головами, от него некуда укрыться. Даже небеса исчезли: «Небеса расплавились в огне» (это уже в X главке). Но этот ветер смерти — не моцартовский «Dies irae», а нечто содеянное людьми, унижающее их же, превращающее Ленинград в ненужный «привесок» к «преисподней», даже останавливающее Неву:

Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река,
Но крепки тюремные затворы,
А за ними «каторжные норы»
И смертельная тоска.

Рифмы «затворы — норы», как и шины «черных марусь» (т.е. арестных машин, «воронков»), наконец, удивительно разговорный самоупрек героини из очереди перед тюрьмой («показать бы тебе, насмешнице») — это предельно земные, точные знаки остановившегося времени. Анна Ахматова при всей утонченности души всегда любила то, что называют бытовой, фамильярной речью, то, что в лирике образует разговорный пласт живой речи. «Я — как петербургская тумба», — грубовато говорила она о себе, заставляя вспомнить гранитные и чугунные непоколебимые тумбы, враставшие в Петербурге в землю, в тротуары, в «культурный слой». Как много сказано этими житейскими словами «трехсотая, с передачею»! Многозначен этот жаргон очереди, горестной самоорганизации людей (со списками, с отмечаниями по утрам), очереди, возникавшей в России в периоды голода, бед, среди мук вокзальных скитаний.

Остановившееся, застывшее время передается в поэме через мелодию глубочайшей печали и образы открывшейся бездны, выражается апокалиптическими подробностями: «ключей постылый скрежет», «одичалая столица», «осатанелые лета», «звезды смерти стояли над нами», «у божницы свеча оплыла».

Следующая ступень анализа — рассмотрение этапов возникновения грандиозного образа вечного Безмолвия, Молчания. Но здесь Ахматова уже отходит от традиций реквиема-мессы: в ее образе Молчания, Покоя почти нет темы смирения, примиряющей тишины вечного покоя.

Анна Ахматова создает два отчетливых встречных течения чувств, фактически два противотечения. С одной стороны, она как бы следует поэтике «реквиема», признает, что тот «покой вечный», который она вымаливает для мучеников, воздействует и на нее. Отсюда и призыв, самоприказ к успокоению, к беспамятству: «У меня сегодня много дела: / Надо память до конца убить, / Надо, чтоб душа окаменела...» Этот поток чувств порождает в итоге символ окаменения, застылой (а потому нерушимой) Памяти. Все линии лирического сюжета, включая нежную просьбу в ахматовской «Lacrimosa», ее беглые взгляды на то, как «опадают лица», ее признания («Уже безумие крылом / Души накрыло половину») сходятся в итоге в образе онемевшего памятника. Этот символ Горя отчетливо виден с любой точки поэмы.

Но, с другой стороны, ахматовский монумент, холодный камень, ее безмолвный памятник — это стонущий камень, гневно протестующий. В нем сохранено биение жизни, лишь на время оцепеневшей, вся сила надежды. «Окаменелое страданье», каменное слово приговора бессильны перед нравственным подвигом, перед всесильной стихией жизни.

Заключительная, третья ступень духовного восхождения лирической героини (уже не видящей себя в образе «трехсотой, с передачею») — появление в поэме темы Богоматери. Неожиданнейший мотив для 30-х годов, когда даже жанр реквиема был испорчен прямым политиканством и безбожием: в заказной симфонии-реквиеме Д. Кабалевского «Памяти Ленина» (1933), реквиеме М. Юдиной «Памяти Кирова» (1935). В заключительных главках поэмы Ахматовой возникает картина не обычного горя, хотя и грандиозного, а горя, связанного с крестным путем России, звучат «плачи», несущие в себе надежду, выход к свету. Ахматовское «распятие», возле которого «хор ангелов великий час восславил» (т.е. час близкого воскрешения), — это неожиданное для всего атеистического времени 30-х годов высочайшее молитвенное утешение. Оно лирическое, интимное и эпическое одновременно. И даже больше — предельно духовное, универсальное, по-

хожее на светлые хоралы и песнопения, примиряющие горестное смятение, отменяющее «каменное слово» приговора.

Подумайте над вопросами: близка ли героиня «Реквиема» лирической героине ранней ахматовской поэзии? Что изменилось вокруг и внутри поэта?

Сейчас очевидно — и это тема для самостоятельного анализа, — сколь важен был для Ахматовой контекст поэзии тех лет и ее собственная лирика. Как возникла готовность к смерти, фигура «бледного от страха управдома», тема ссылки туда, где клубится Енисей? Конечно же эти мотивы подсказали строки О. Мандельштама:

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает...

Ахматова помнила и его стихотворение «Ленинград», где есть такая подробность тревожного быта, как ожидание ночных «гостей» с понятым-управдомом:

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Для нее случившееся с сыном (его арест, ссылка) — материнское личное горе. А вся атмосфера ежовщины[1], чисток в Ленинграде после убийства С.М. Кирова — это одна из типичных, роковых в русской истории трагических страниц, повторяющая прежде всего начало царствования Петра I («Начало славных дней Петра / Мрачили мятежи и казни»). «Реквием» при всей конкретности в передаче подробностей времени: «технологии» ночных арестов, выстраивания очередей с передачами, конвейера жалоб и апелляций, самого шелеста колес «черных марусь» — это новая глава в непрерывном личном диалоге Ахматовой с веком, веха в ее личной «тропинке над пропастью». Но пропасть эта — вся история XX века. Она вновь задумывается о какой-то всеобщей вине эпохи, в том числе и о вине своего Серебряного века.

Если уж «довелось в империи родиться», как скажет позднее И. Бродский, один из учеников Ахматовой, то приходится следовать роковым изломам ее судьбы. Здесь, в здании империи, много «камня», совершенно равнодушного к бедам отдельного человека.

---

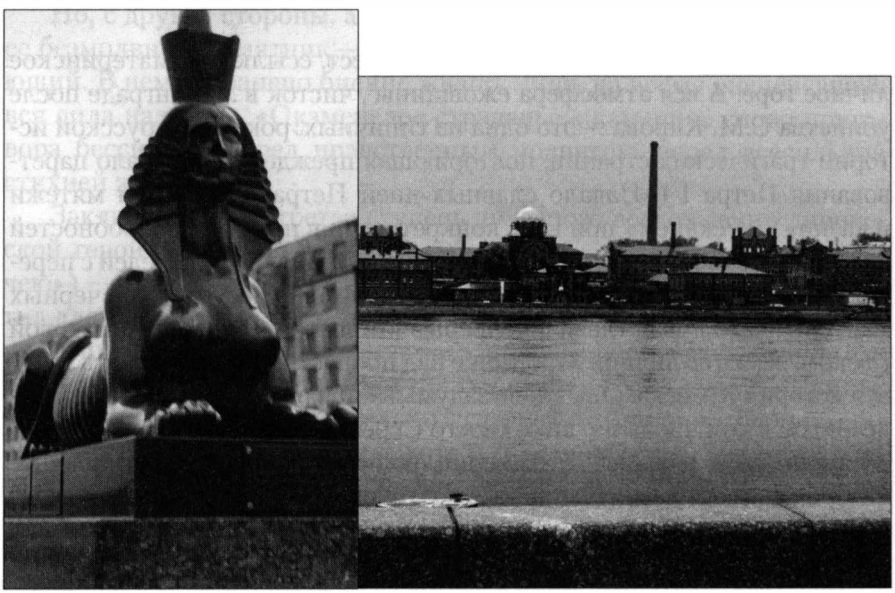
[1] *Ежов Н.И.* (1895—1940), возглавляя органы внутренних дел, был одним из главных организаторов и исполнителей массовых репрессий.

Очередной вариацией «Соляного столпа», судьбы Лотовой жены, видит Ахматова суровый, бесслезный памятник материнскому страданию:

И пусть с неподвижных и бронзовых век,
Как слезы, струится подтаявший снег...

Былой мотив — «не с теми я, кто бросил землю», мотив ответа голосу, звавшему «оставь Россию навсегда», — не исчез и в «Реквиеме». Ахматова имела глубочайшее моральное право улыбнуться, горько, бесслезно, сурово, над собой, над легкомыслием былой «царскосельской музы»:

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случится с жизнью твоей —
Как трехсотая, с передачею,
Под Крестами будешь стоять
И своею слезой горячею
Новогодний лед прожигать...



Сфинкс на берегах Невы. Скульптура М.М. Шемякина «Жертвам политических репрессий» напротив тюрьмы «Кресты». Вид на тюрьму с набережной

Но она же могла сказать о себе, что никогда не была в стороне, не имела права на особую чрезвычайную судьбу, что «чистой я осталась, / Словно перед Господом свеча».

«Я была тогда с моим народом / Там, где мой народ, к несчастью, был...» Выдвижение из всех фигур, толпившихся на Голгофе в Иерусалиме, фигуры Магдалины было не умозрительным, не кабинетным сбережением глубинной религиозно-философской мысли. Это не публицистика лагерной темы, а сердечное откровение:

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

Это классическое стихотворение, написанное тогда, когда страна и народ больше всего в нем нуждались, но дошедшее до читателя только спустя тридцать с лишним лет.

Важным этапом творчества Ахматовой стала **«Поэма без героя» (1940—1965)**. Это мучительный опыт самопознания и оценки всей эпохи (от сердцевины Серебряного века до 1941 года). На нее Ахматова стихийно «набрела», заглянув однажды в шкатулку с письмами времен молодости. Литературовед Л.Я. Гинзбург предсказала Ахматовой: «Теперь она (поэма. — *В. Ч.*) Вас не отпустит». Вероятно, притяжение поэмы и влечение автора к ней, к шкатулке, были обоюдными:

И другой мне дороги нету, —
Чудом я набрела на эту
И расстаться с ней не спешу.

Главного героя поэмы определить трудно: ведь мир гостей героини поэмы маскараден, условен, населен двойниками. Видимо, этим героем стала вся эпоха, весь 1913 год. Можно отметить трагическое отношение Ахматовой к нашествию своих двойников, призраков 1913 года: от них нельзя отрешиться, но это ее молодость, автору до́роги даже «краснобаи и лжепророки». Но сама она — уже иная. Ее не испугают явившиеся к ней маски, даже явление «владыки мира»:

Что мне поступь Железной Маски,
Я сама пожелезней тех...

«Фонтанный дом» — мемориальный музей А.А. Ахматовой.
Санкт-Петербург, набережная реки Фонтанки, д. 34

Теперь для нее многое из прошлого — это тление опавшей, мертвой листвы, игра с неопасными двойниками. Хотя она и предполагает, что все ушедшее — с чертами будущего:

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой листвы.

В поэме есть безграничный опыт страдания, трагического мировосприятия души, есть работа памяти, очищающей и просветляющей прошлое.

Ключевой эпизод всех трех частей «Поэмы без героя», исходная точка для суда над эпохой 1910-х годов, перекликающийся и с «Реквиемом», — конечно, знаменитое описание Петербурга 1913 года. В нем есть и Нева, и город, плывущий против течения, «по неведомому направленью», «прочь от своих могил». Есть и серебряный месяц, который «ярко над серебряным веком стыл». Есть и гул будущей войны.

И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул...
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.

А.А. Ахматова.
Художник А.Г. Тышлер. 1943 г.

Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек,
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век...

Многие поэты жаловались, горестно сетовали на время, на усталость от XX века, на непосильную для человека историю с ее испытаниями, выпавшими России.

Анна Ахматова не просто начала раньше всех уставать, изнемогать от своего века. Ее «усталость» была во много раз глубже и сложнее.

Друг Маяковского Р. Якобсон в 1930 году под впечатлением гибели поэта написал статью «О поколении, растратившем своих поэтов» — Гумилева, Блока, Хлебникова, Есенина, Маяковского, — в которой по-своему объяснял эти невосполненные утраты: «Мы слишком порывисто и жадно рванулись к будущему, чтобы у нас осталось прошлое... Особенность России не только в том, что сегодня трагически перевелись все великие поэты, как в том, что только что они еще были».

Анна Ахматова пережила многих своих великих поэтических современников, включая Цветаеву и Мандельштама. Ее спасли, скорее всего, жизнелюбие, искусство противостоять горю, бедам. Может быть, спасла ее воля жить своей жизнью, ничего не занимая из чужих судеб. Спасла ее и вера. «Молодые барышни, милые провинциальные поэтессы, усердно подражавшие Ахматовой, не поняли, что значат эти складки у горько сжатого рта, — заметил еще в 1922 году Илья Эренбург. — Они пытались примерить черную шаль, спадающую с чуть сгорбленных плеч, не зная, что примеряют крест». Только такой, не выставляемый на всеобщее обозрение крест, только такая молитва, что приходит как откровение, и способны усилить жизнестойкость, спасти человека от духовного опустошения.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В чем состояла новизна любовной лирики Анны Ахматовой на фоне поэзии символистов? Почему жанр *лирической миниатюры*, с «обрубленным пространством» вокруг ситуаций встреч и «невстреч», оказался для нее столь счастливым?

*2. Проанализируйте *микроцикл* «Смятение» из книги «Четки» (1914), состоящий из стихотворений «Было душно от жгучего света...», «Не любишь, не хочешь смотреть?..», «Как велит простая учтивость...», в качестве главы из лирического романа о любви. В чем сказывалось влияние на Ахматову блоковской лирики?

3. Почему Ахматова не любила так называемой «женской», «дамской» поэзии о любви? И даже иронизировала:

Я научила женщин говорить...
Но, Боже, как их замолчать заставить?

4. Как история входила в биографию поэта? Проанализируйте стихотворения «Когда в тоске самоубийства...» и «Все расхищено, предано, продано...».

5. Почему лирику Ахматовой можно назвать своеобразным *интимным дневником*? К кому она обращается со стихами — к себе, к Богу, к очень близким людям, к прошлому, к новым поколениям?

6. Как складывался диалог Анны Ахматовой с русской эмиграцией первой волны? Что в этом отношении сближает А. Ахматову и М. Цветаеву? Почему позднее стихотворение «Родная земля» (1962) построено как разговор с воображаемым собе-

седником? В чем своеобразие патриотической темы в лирике Ахматовой?

7. Как развивается тема личной памяти и памяти народа в поэме «Реквием»? Раскройте идейно-композиционный смысл эпилога и главки «Распятие».

***8.** Анна Ахматова сказала о своем прошлом:

Все унеслось прозрачным дымом,
Истлело в глубине зеркал...

Что несут в себе образы зеркала и зазеркалья (потустороннего мира) в «Поэме без героя»?

***9.** В 1919 году Ахматова напишет о XX веке:

Чем хуже этот век предшествующих? Разве
Тем, что в чаду печали и тревог
Он к самой черной прикоснулся язве,
Но исцелить ее не мог.

Какие, на ваш взгляд, язвы, застарелые исторические болезни и анархические нарывы затронул XX век?

10. Как понимала Анна Ахматова процесс рождения поэтического текста? Почему стихи могут (и даже должны) расти «из сора»? Проанализируйте стихотворения о том, как «растут стихи»: «Мне ни к чему одические рати...» (1940), «О, есть неповторимые слова...» (1916), «Творчество» (1936).

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Лирическая миниатюра.
Лирическая новелла.
Внутренний жест.
Исповедальная лирика.
Микроцикл.
Монументальная поэзия.
Дольник.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ

1. Тема любви и страдания в лирике А. Ахматовой.
2. Жанр лирической исповеди в творчестве А. Ахматовой.
3. «Час мужества пробил на наших часах». (Исторические мотивы в лирике Ахматовой.)

4. Тема творчества и вдохновения в лирике Ахматовой.
5. Патриотические мотивы в произведениях А. Ахматовой.
6. Жанрово-композиционное своеобразие и образное звучание поэмы «Реквием».
7. Лирическое и эпическое в ахматовской «Поэме без героя».

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

1. А. Ахматова и поэзия акмеизма.
2. Образ Петербурга в творчестве А. Ахматовой.
3. Темы и мотивы поздней лирики Ахматовой.
4. Анна Ахматова и Марина Цветаева: этапы творческого диалога.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Виноградов В.В.* О поэзии Анны Ахматовой // *Виноградов В.В.* Избранные труды. М., 1976.
2. *Додин Е.* Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1968.
3. *Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
4. *Лейдерман Н.* Бремя и величие скорби («Реквием» в контексте творческого пути А. Ахматовой) // Урал. 1994. № 2.
5. *Найман А.* Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989.
6. Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. Л., 1990.
7. *Павловский А.* Анна Ахматова: Жизнь и творчество. М., 1991.
8. *Хейт А.* Анна Ахматова: Поэтическое странствие. М., 1991.

МАРИНА ИВАНОВНА **ЦВЕТАЕВА**

1892—1941

«Если душа родилась крылатой»: уникальность поэтического голоса Марины Цветаевой

Поэзия Цветаевой требует от читателя вдохновения, полнейшего эмоционального единства с ее создателем, сопереживания, следования за ее рвущимися, действительно лихорадочно-спешащими стихами. Ее «космическая камерность» (*А. Цветаева*), многокрасочная безмерность в эмоциональном плане изумляли многих. Воистину ее душа родилась крылатой. «Марина часто начинает стихотворение с верхнего «до», — говорила о стремительной, дисгармоничной Цветаевой гармоничная Анна Ахматова. Необходимо не приближаться, а сразу же поспевать за необычной лавиной строк, уточнений, учитывая при этом, что Цветаева часто пропускает само собой разумеющееся, перескакивает через него. Еще сложнее — на бегу преодолевать «преграды»: всякого рода восклицания, скобки, непредсказуемые усечения строки, переносы фразы из одной строфы в начало следующей. Стиховеды называют такие переносы *анжамбеманами* (от *фр.* enjambement — «перенос»). Цветаева и упрекала «идущих мимо меня», не понимающих, «сколько темной и грозной тоски / В голове моей светловолосой», и нередко прощала их, не родившихся с крылатой душой.

Попробуем не пройти мимо. Попробуем внимательно прочитать одно из типично цветаевских, даже не самых «мчащихся» стихотворений, отмечая новизну ее поэтического языка, смысл нарочитого «беспорядка» ее пунктуации, фонетического богатства. Оно как раз о движении — из молодости в старость...

Скоро уж из ласточек — в колдуньи!
Молодость! Простимся накануне.

Постоим с тобою на ветру.
Смуглая моя! Утешь сестру!

Полыхни малиновою юбкой,
Молодость моя! Моя голубка
Смуглая! Раззор моей души!
Молодость моя! Утешь, спляши!

Полосни лазоревою шалью,
Шалая моя! Пошалевали
Досыта с тобой! — Спляши, ошпарь!
Золотце мое — прощай, янтарь!

Неспроста руки твоей касаюсь,
Как с любовником с тобой прощаюсь.
Вырванная из грудных глубин —
Молодость моя! — Иди к другим!

20 ноября 1921 г.

Стремительно и резко, без приготовлений обозначена ситуация прощания с молодостью, «ласточкой», переход героини в совершенно другой возрастной период — колдовской мудрости с неизбежной утратой сильных эмоций, ярких и наглядных, безрассудных движений... Любой другой поэт, вероятно, завершил бы стихотворение этой емкой формулой с двумя метафорами — «скоро уж из ласточек— в колдуньи». Цветаева именно с нее и начинает. Сколько раз в восклицательно-назывательной форме повторены обращения «Молодость моя!», «Моя голубка смуглая!». Она как будто окликает ушедшее, вслушиваясь в эхо своих же восклицаний. Да еще с непременным озвучиванием, аллитерированием строки («шаль» — «шалая» — «пошалевали»)... «Пошалевали» — удивительный неологизм, означающий многое: шалость, озорство, есенинское «буйство глаз и половодье чувств». Но вместе с глаголами «полыхни», «полосни» это «пошалевали» означает и особую женскую властность, демонизм. Цветаевская «шалость» — это ее ноша, ее крест, ее «космическая камерность».

Восклицания и тире не только усиливают напряженность диалога — «Спляши, ошпарь!», «Полыхни малиновою юбкой!» — но и зрительно отдаляют один этап человеческой жизни от другого. Чем больше героиня окликает «молодость», «голубку», тем резче она отдаляется. «Молодость» получает завершенный порт-

рет, она как бы независима уже от образа той, которая окликает эту молодость. При всем этом виртуозно рассекаются строки. Фраза смело переносится из строки в строку: *«Пошалевали / Досыта с тобой!»*

Кажется, и автора захватывает стихия уточнений, варьирование просьб к молодости. Цветаева явно не дорожит плавностью. С помощью тире, пауз, восклицательных знаков, отточий она обрывает (и вновь разгоняет) бег строки... В итоге все-таки происходит возвращение к автору почти самостоятельного образа ее же «молодости». Она вырвана из грудных глубин, но она — «ласточка», «голубка», «золотце мое», «раззор моей души», т.е. живая, утешающая часть «сестры», «колдуньи».

Дважды повторена мольба будущей «колдуньи» — а Цветаевой всего 29 лет! — «утешь сестру!». Такое страстное прощание не может быть окончательным... «Голубка» и «колдунья» — это одно и то же существо. Подлинного постарения, умиротворения души Цветаева не испытала. Горизонты лиризма раздвинуты...

Известный стиховед Михаил Гаспаров, прочитав стихотворения Цветаевой «Глаза» и «Отрок», где словно подбираются, уточняются определения, метафоры для глаз —

Два зарева! — нет, зеркала!
Нет, два недуга! <...>
Встают — два солнца, два жерла,
— Нет, два алмаза! —

скажет: «Уточнение, уточнение, уточнение, на глазах читателя как бы подыскивается наиболее адекватный образ. Стихотворение превращается в нанизывание ассоциаций по сходству, в бесконечный поиск выражения для невыразимого...»

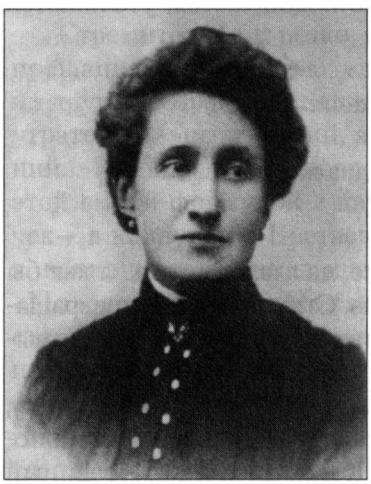
Но ведь это-то и прекрасно! Мы видим человеческую душу, не просто одержимую творчеством, но живущую бесконечным поиском невыразимого в человеке и в мире. Когда писался «Лебединый стан» (а он означает и «лебединый стон»), Цветаева скажет:

Над кабаком, где грехи, гроши,
Кровь, вероломство, дыры —
Встань, Триединство моей души:
Лилия — Лебедь — Лира!

Вехи трагической жизни Цветаевой

Марина Ивановна Цветаева родилась и выросла в Москве, в семье сына сельского священника, искусствоведа, филолога, основателя и собирателя Музея изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина на Волхонке) Ивана Владимировича Цветаева и Марии Александровны Мейн, одаренной пианистки, ученицы композитора Рубинштейна. В детстве будущая поэтесса побывала вместе с матерью в Италии, Швейцарии, Германии. Немецкий язык она считала своим вторым родным языком. В гимназические годы Цветаева проявила отнюдь не детскую строптивость и своеволие: ее дважды исключали из гимназий за бунтарство, дурное влияние на учениц. В 16 лет она вдруг самостоятельно уехала в Париж, чтобы слушать лекции в Сорбонне.

Музыка и музей... Эти два центра, две стихии, шедшие от матери и отца, сформировали Цветаеву как «трагического баловня XX века» (Б. Ахмадулина), создали ее поэтическую манеру, согласно которой



М.А. Цветаева (Мейн) (*1903 г.*), И.В. Цветаев (*1912 г.*) — мать и отец Марины Цветаевой

она «как-то докрикивалась, доискивалась, докатывалась до смысла» (из дневника 1921 г.).

В 1910 году Цветаева выпустила (за свой счет) первый сборник стихов **«Вечерний альбом»**. Он состоял из трех разделов: «Детство», «Любовь», «Только тени». В сборнике отразилось и чтение Цветаевой дневника талантливой художницы из эпохи Тургенева Марии Башкирцевой, похороненной в Париже в 1884 году в возрасте 24 лет, с ее безмерностью мечтаний, самовлюбленностью, бесконечным самоанализом, и знакомство с поэзией москвича В.Я. Брюсова. В дневнике Башкирцевой есть слова, которые могла бы сказать о себе и Цветаева: «Во мне бездна лишнего и недостает многого...»

Николай Гумилев проницательно отметил в «Вечернем альбоме» главный, ключевой прием молодой поэтессы: избегая длинных стихотворений, она строит «маленькие» с помощью «повторений или перефразировки (т.е. варьирования. — *В. Ч.*) одной и той же строки». Так выражалась ее воля: «Я сразу жажду всех дорог»...

В 1911 году Цветаева — будучи знакома с А.Н. Толстым, В.Я. Брюсовым — принимает приглашение М.А. Волошина, хозяина своеобразной литературной виллы на берегу Черного моря, и едет к нему в Коктебель. Здесь происходит ее знакомство с С.Я. Эфроном, сыном идеалиста-народовольца, юношей с романтической внешностью. В 1912 году она выходит замуж за него. В том же году появляется ее

С.Я. Эфрон и М.И. Цветаева. *1911 г.*

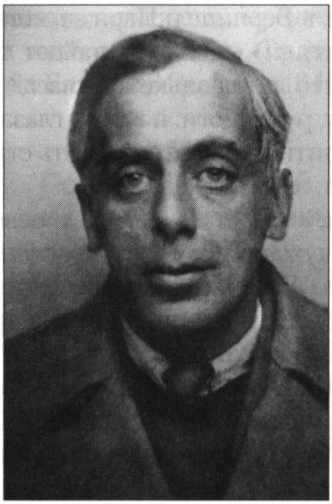
вторая книга стихов — **«Волшебный фонарь».** Заметим, что Цветаева не признавала слова «поэтесса», называя себя «поэт Марина Цветаева».

В последующем судьба Цветаевой начала складываться весьма драматично. По многим причинам. С одной стороны, росла ее «безмерность», самоупоение, крылатость души, сулившая ей предельное одиночество в любом «царстве мер». Ее эгоцентризм — совсем не мелочный эгоизм — отодвигал многие события, изменял их очертания. Видеть мир по-своему — не всегда видеть все правильно, точно. Она уже уверена, что ее стихам, «как драгоценным винам, настанет свой черед», что ей дано право «от будущего принимать заказы непосредственно». Везде она — «ничья»: и среди символистов, и в кружке «преодолевших символизм» акмеистов. В прозорливости ей, правда, не откажешь: она угадала в море поэтических новшеств фигуру будущего обновителя всей поэзии — Владимира Маяковского. Он для нее — «архангел-тяжелоступ», столь же безмерный, как она сама. Впоследствии к числу обновителей стиха она отнесет и Б. Пастернака.

Главной же причиной возникновения ее катастрофических состояний души стали, конечно, события 1917 года. Февраль 1917 года она встретила вполне созерцательно, нейтрально. О царе Николае II, отрекшемся от престола слишком уж галантно, по-светски, забыв, что «сердце царево в руке Божией», Цветаева скажет: «Царь! Не люди — с вас Бог взыскал» — и посоветует ему: «Есть — котомка, коль отнят трон». Октябрь и начавшаяся вскоре Гражданская война ввергли Цветаеву, уже мать двух детей Ариадны и Иры (последняя умрет в 1920 году в промороженном детдоме), в состояние глубокой душевной депрессии, изменили, изломали всю ее судьбу. Ее возмущает торгашеский нэп, «жировой нарост» на романтической эпохе. Но печальнее всего — ощущение своей ненужности. Она долго жила молитвами за С.Я. Эфрона, ушедшего на Дон, в белую гвардию Л.Г. Корнилова, а затем эмигрировавшего. В канун эмиграции она, автор «Лебединого стана» (1917—1920), кульминации ее романтических верований в рыцарей «белой идеи», скажет о своей судьбе:

...с эдаким в груди
Кремлевским колоколом лгать нельзя.

Есть судьбоносная запись, своего рода обещание мужу в дневнике Цветаевой: «Если Бог сделает это чудо, оставит Вас в живых, я буду ходить за Вами, как собака». Ариадна Эфрон, дочь поэтессы, скажет, что в этой клятве матери — зерно двух трагических ошибок (впрочем, и величия верной обету жены): «Мама дважды сломала свою жизнь



С.Я. Эфрон.
Москва, конец 1930-х гг.

Ариадна Эфрон.
Туруханск. 1950 г.

из-за отца. Первый раз, когда уехала за ним из России, второй — когда за ним же и вернулась».

Возникает вопрос: успела ли Цветаева, автор цикла стихов «Лебединый стан» о жертвенном пути белой гвардии, чей «путь высок», вдохнуть реального, «окаянного» воздуха революции?

Можно сказать, что успела — об этом свидетельствует ее очерк «Октябрь в вагоне» (1918), полный живой разноголосицы, уличной речи, голосов попутчиков. Воздух революции ощущается и в строках, оказавшихся провидческими, — о возможности превращения свободы в анархическую вседозволенность, стихию братоубийства «окаянных дней»:

Из строгого, стройного храма
Ты вышла на визг площадей...
— Свобода! — Прекрасная Дама
Маркизов и русских князей.

Свершается страшная спевка, —
Обедня еще впереди!
— Свобода! — Гулящая девка
На шалой солдатской груди!

(*26 мая 1917 г.*)

Впоследствии, в эмиграции, в Праге, в Берлине и Париже, когда ей будут ставить условия быть «вне политики», Цветаева найдет такое возражение: «Москва 1917—1919 г. — что я, в люльке качалась? Мне было 24—26 лет, у меня были глаза, уши, руки, ноги: и этими глазами я видела, и этими ушами я слышала... Политики в книге нет: есть страстная правда: пристрастная правда холода, голода, гнева».

В эмиграции (1921—1939) Цветаева, с ее потрясенностью революцией, восхищением Маяковским, стала чужаком для всех, кто жил слепыми надеждами на реставрацию старого. На Родине ее тоже не принимали, но делали это вполне осознанно. Ведь для нее даже нарком просвещения А.В. Луначарский, писавший архиреволюционные пьесы, был вовсе не поэтом революции, а чиновником от революции. Есть великая должность при революции, но нет величия духа! А вот Маяковского, которого надо читать «всем залом, всем веком», она искренне считала поэтом революции. Такая вот шкала ценностей жила в ней.

В 1939 году вслед за С.Я. Эфроном и Ариадной Цветаева возвратилась в Москву. К сожалению, тот опасный путь, который невольно проложил себе на Родину С.Я. Эфрон, идеалист Белого движения, — он, став агентом советской разведки, принял участие в уничтожении предателя, перебежчика, врага новой России И. Рейса, — был в те годы обречен на трагическую концовку: в Москве его арестовали и расстреляли. Арестована была и осуждена на 8 лет лагерей и Ариадна, видимо знавшая о страшной тайне отца. В условиях начавшейся в июне 1941 года войны, эвакуации Марина Цветаева пережила острейший кризис —

Елабуга. Дом Бродельщиковых, где жила и покончила с собой М.И. Цветаева. Ныне дом-музей М.И. Цветаевой (ул. М. Покровская, д. 20). *Фотография 1960-х гг.*

одиночества, усталости, переутомления, тревог за сына Георгия, которого она тоже привезла из Франции в Россию. Она покончила с собой в городе Елабуге 31 августа 1941 года.

Поэзия Цветаевой — лирический дневник эпохи и история бесконечного сотворения себя

После дебютных книг «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь» Цветаева выпустила свои знаменитые книги **«Версты» (1922)** и **«После России» (1928).** Исследователи часто отдельно рассматривают ее циклы — например, *стихов о назначении поэта*, к которым можно отнести и ее «Стихи к Пушкину», и послания А. Ахматовой, Б. Пастернаку, А. Блоку, — и отдельные периоды ее творчества: *«чешский»*, когда были созданы «Поэма Горы» (1924), «Поэма Конца» (1924), и *«французский»*, отмеченный созданием «Поэмы Лестницы» (1926). Во всем этом есть свой смысл. Но важнее, на наш взгляд, подчеркнуть момент трагического постоянства, единства (не самоповторения!) во всех эпизодах ее мучительного самосозидания. И сотворения условного, преображенного, гиперболизированного мира вокруг себя различных фигур, начиная с тех, кого она выдумывала в качестве возлюбленных, и кончая образами поэтов, образом «моего Пушкина». Все они по-цветаевски «мои», и даже Пугачев, — «вожатый» в очерке о Пушкине.

Каждое стихотворение — это вся Цветаева, а не тот или иной «период». «Душу свою я сделала своим домом», — признавалась она. И если какие-то подробности привязывают ее к Чехии или парижскому пригороду, то целое, главная мелодия привязывают Цветаеву к ее душе, к России, ко всей эпохе великих разрух и разлук, потрясений и прозрений. «Стихи мне нужны, как доказательство: жива ли я еще? Так узник перестукивается с соседом», — говорила она о поэзии, главном обитателе своего «дома-души».

Внешний признак единства ее лирики таков: мир Цветаевой — это чаще всего мир посланий, «обиженных» или восторженных писем тем или иным «адресатам». Иногда очень далеким, для читателя почти анонимным:

«Вы, *идущие* мимо меня / К не моим и сомнительным чарам»;

«*Идешь*, на меня похожий»;

«*Идите* же! — Мой голос нем»;

«*Ищи* себе доверчивых подруг, / Не выправивших чуда на число»;

«Что другим не нужно — *несите* мне! / Все должно сгореть на моем огне!» и т.п.

М.И. Цветаева. *1924 г.*

Так начинаются многие стихотворения Цветаевой.

Она — независима ото всех, она, непонимаемая, идет «невежливо» мимо времени. И она совершенно не выносит всех, кто независим от нее, кто равнодушен к ее голосу.

Внутренних признаков единства, постоянства много. Но напомним один из них, взятый из «Неизданных тетрадей» Цветаевой: «Все через душу, дружок, — и все в душу. (Самопитающийся фонтан)». Весь поток уточнений, исходящих из души, возвращений к себе и новых уточнений превращает ее стихотворения в «самопитающийся фонтан».

Как образец цветаевского — не эгоизма, конечно, даже не эгоцентризма — а диалога с другой душой и особого раскрытия своей души может быть проанализировано раннее стихотворение, в наши дни ставшее песней-монологом, **«Мне нравится, что Вы больны не мной...» (1915)**.

Сейчас оно воспринимается как романс о традиционном разочаровании героини в любимом, как изображение ее скрытого торжества над «Ним», не знающим самого себя:

Спасибо Вам и сердцем и рукой
За то, что Вы меня — не зная сами! —
Так любите...

Но если обратиться ко многим стихотворениям из «Вечернего альбома», «Волшебного фонаря», сборников «Из двух книг» (1913) и «Юношеские стихи» (1915), то становится предельно очевидным: это не романс, а *дневник* с его противоречивыми мгновениями душевной жизни. Причем дневник, в котором автор его словно продолжает многое еще додумывать, досказывать, уточнять оттенки, причудливые нюансы своего состояния.

Чего больше в этом стихотворении? Обиды, горечи, самоиронии или благодарности любимому (брошенному? бросившему ее?)? Марина Цветаева без конца *повторяет* это «мне нравится». Затем она находит слова, заменяющие это «нравится» — «спасибо вам»...

За наши не-гулянья под луной,
За солнце, не у нас над головами, —
За то, что Вы больны — увы! — не мной,
За то, что я больна — увы! — не Вами.

Но эти мимолетные «увы», эта благодарность за нечто несостоявшееся, неслучившееся, за свободу «быть смешной — распущенной» (т.е. растерянной?) говорят об обратном, горестном. Все-таки уплывает «тяжелый шар земной... под нашими ногами»... Чем больше автор уточняет, углубляет, нанизывает подробности того, что «ей нравится», тем больше печали собирается к концу послания, недоверия к этому «спасибо». Само многословие, изобилие уточнений, искусство *рефрена* вносят волшебную расплывчатость, двусмысленность в послание, оно обрывается, уходя в бесконечность.

Марина Цветаева записывала свои наблюдения о любви, среди прочих замет, в сводные тетради. Среди записей есть такие:

«Женственность во мне не от пола, а от творчества...»

«Любовь в нас — как клад, мы о ней ничего не знаем, все дело в случае. Другой — наша возможность любви. И потому никогда заранее: «буду — не буду». Человек — повод к взрыву. Почему вулканы взрываются?»

«В ревности есть элемент равенства: ревность есть равенство. Нельзя ревновать к заведомо низшему... здесь уже ревность заменяет презрение».

В стихах она не всегда следовала этим правилам. И в этих «отступлениях» от самопредписаний, в частности от признания равенства соперницы с тобой, — источник чудесных лирических «обид», открытий в своей душе. Даже в диалоге с Христом она говорит о своей обиде, о вечном блуждании среди теней, собственных выдумок:

Дай понять мне, Христос, что не все только тени,
Дай не тень мне обнять, наконец...

(«Еще молитва»)

Стихотворение **«Попытка ревности» (1923)** — изумительная страница цветаевской *дневниковой исповедальности*, также уходящей в бесконечность. Это образец трагической неразрешимости поединка двух душ. Лирическая героиня и в этом стихотворении, полном намеков, глубоких обид, вопросительно-восклицательных интонаций, еще большего нанизывания уточнений, словно захвачена кружением мысли вокруг одного вопроса — «как живется вам с другою»? Внешне она почти до конца «выдерживает» горделивое, выстраданное состояние, позу сожаления. Анна Саакянц в своем жизнеописании судьбы Цветаевой называет это трогательное состояние ревнующей женщины так: «Это не прежний беззащитный вопль женщин всей земли: «Мой милый, что тебе я сделала?» Это великолепное женское презрение, беспощадная ирония, под броней которых спрятана боль».

Все это есть в стихотворении. Но в обиде Цветаевой есть нечто большее.

Как живется вам — хлопочется —
Ежится? Встается — как?
С пошлиной бессмертной пошлости
Как справляетесь, бедняк?..

Как живется вам с товаром
Рыночным? Оброк — крутой?
После мраморов Каррары
Как живется вам с трухой

Гипсовой?..

Рыночною новизною
Сыты ли? К волшбам остыв,
Как живется вам с земною
Женщиною, без шестых

Чувств?
Ну, за голову; счастливы?
Нет? В провале без глубин —
Как живется, милый? Тяжче ли —
Так же ли — как мне с другим?

Нет, дело не в великолепном женском презрении, не в беспощадности иронии к сопернице, «товару рыночному», а скорее в жалобе на всеобщее упрощение души. Везде свершается подмена чуда на его подобие. Человек обложен все более страшной данью пошлости («пошлиной пошлости!»).

Дневник и послания Цветаевой становятся жанром, в котором она мстит вовсе не сопернице, а всемирному злу пошлости, подделкам. Она воссоздает драматичнейшую жизнь одинокой, возвышенной души, то и дело натыкающейся на упрощение, на исчезновение простора, на муки души, рожденной крылатой. Отсюда интонация «плача», а не гнева. И характерно, что именно в эмиграции, «после России», это великое по смыслу одиночество приобретает форму грандиозного протеста. В этом одиночестве родной язык стал спасением, как и фольклор.

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Пользуясь тезисным планом, письменно проанализируйте стихотворение М. Цветаевой «Роландов Рог», написанное в 1921 г.

1. Основная тема стихотворения: «сиротство» художника в жестоком, бесприютном мире, его противостояние безликой толпе.
2. Принцип антитезы, организующий сюжетную канву стихотворения: множественность, расчлененность, неповторимость.
3. Соединение противоречивых свойств в облике лирической героини. Близость героя-шута образу Квазимодо из романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (романтическая исключительность героя, соединение в нем контрастных черт).
4. Необычность второго плана сравнения: лирическая героиня и герой французского эпоса, неистовый Роланд. Мужественное, рыцарское начало в героине Цветаевой; неистовость, нравственный максимализм ее позиции: «Одна из всех — за всех — противу всех!»
5. Мотив усталости, невозможности выдержать неравный бой с многоликим противником («Так, наконец, усталая держаться...»), определяющий сюжетный смысл финальных строф (рог Роланда как сигнал о помощи).
6. Самохарактеристики героини, определяющие внутренний облик «трубящего в рог», духовный потенциал художника («закаменев от взлету», «и сей пожар в груди тому залог»).
7. Намеренная простота и жесткость стихотворной формы: простейшая строфа (дистих), преобладание безглагольных синтак-

сических конструкций, господство согласных над гласными, суровость мужских рифм и аллитераций (горд — сброд — горб), *прерывистость (дискретность) стиха*.

8. Программный характер стихотворения, его связь с ведущими мотивами творчества Марины Цветаевой.

Тема дома — России в поэзии Цветаевой

В ранних книгах Цветаевой тема дома и ставилась, и решалась еще крайне просто: дом совпадал с детской комнатой, с игрушками в нем, домашними уроками, уютом, который можно назвать даже мещанским... Это и «ножек шаловливых по паркету стук» («Мирок»), и улыбки предков с портретов на стене («Эльфочка в зале»), и книги с золотыми именами — «Гек Финн, Том Сойер, Принц и Нищий» («Книги в красном переплете»).

Этот игрушечный кукольный дом был изжит, обесценен, утрачен уже... в момент его возникновения! Ведь в 1909 году Цветаева написала стихотворение **«Молитва»**, содержавшее страстную, загадочную на первый взгляд просьбу:

Христос и Бог! Я жажду чуда
Теперь, сейчас, в начале дня!
О, дай мне умереть, покуда
Вся жизнь как книга для меня...

Люблю и крест, и шелк, и каски,
Моя душа мгновений след...
Ты дал мне детство — лучше сказки
И дай мне смерть — в семнадцать лет!

(*«Молитва»*)

Что это — отчаяние, действительное желание смерти? Игра, но совсем недетская, с этим трагическим понятием? Может быть, прав современный поэт Вл. Микушевич, когда говорит, что здесь берет начало поэтическая тема самоубийства, что здесь кончик страшной нити, проходящей сквозь всю поэзию и жизнь Цветаевой, вплоть до осени 1941 года?

В «Молитве» действительно есть тема обреченности, боли души, «родившейся крылатой», догадавшейся о своей будущей ненужности в «мире мер...». Но есть в этой мольбе, как и во всей поэзии Цветаевой, то, что угадал поэт Михаил Кузмин, — безграничное желание наибо-

лее интенсивно, остро пережить красоту жизни, все ее великолепие. Не допустить, чтобы возникло опускание, схождение души к покою, к «простоте» несложных желаний, чтобы прошло цветение... Сама мысль о предсмертном обострении восприимчивости и чувствительности справедлива. Поэты же особенно должны иметь острую память любви и широко открытые глаза на весь — радостный и горестный — мир.

Обычно предсмертные слова мы считаем особенно вещими, а младая жизнь прекрасна, благословенна, но часто она, ни о чем не зная, играет у гробового входа...

Подобные состояния нарочитого предсмертного обострения, резкого усиления пламени чувств, любви к жизни, ко всему, что «душу облекает в плоть», мы встречаем в поэзии А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского, Б. Пастернака.

Образ России в силу этого же постоянного, как бы предсмертного «обострения», вечной разлуки, стремления раскрыть в России «последнее уловимое», самое колыбельное, нечто ласковое и нежное приобретает у Цветаевой очень сложный характер. Родина очень скоро перестает совпадать с Домом, с Москвой, тем более — с детской комнатой. Начинается кочевой период. Но возникает и опасность беспредметных абстракций, отрыва от реальной России.

Цикл «Стихи о Москве» (1916) — первая серьезная попытка Цветаевой осмыслить грандиозное московское «колокольное семихолмие». Москва для нее — «огромный странноприимный дом», собирающий все добродетели и, увы, все пороки Руси. И все сокровища русского языка. Этот цикл предвещал так называемые «фольклорные» поэмы Цветаевой (1916—1928): «Царь-девица», «Переулочки», «На красном коне», «Молодец», «Егорушка».

Прочитайте стихотворения, входящие в «московский» цикл. Что нового привносит М. Цветаева в тему Москвы, так часто звучащую в произведениях русских писателей?

Марина Цветаева шла крайне рискованным путем, формируя свой образ России. В стихотворении **«Тоска по родине! Давно...» (1934)** Цветаева подробно, с характерными для нее уточнениями, *вариациями* «доказывает», что эта тоска — «разоблаченная морока», что ей «совершенно все равно — где совершенно одинокой / Быть...». И даже русский язык она как будто не особенно чтит:

Не обольщусь и языком
Родным, его призывом млечным.
Мне безразлично — на каком
Непонимаемой быть встречным!

Но это обилие горьких отрицаний, доказательств своей свободы от Родины, от XX века, от родного языка вдруг исчезает, и стихотворение завершается загадочной концовкой:

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

Этот куст рябины оказывается в чем-то ярче, эмоционально богаче любых иных символов. Необходимо искать в России то, что станет мерой твоей любви к ней. Иначе к чему твоя безмерность любви, если она пуста, беспредметна? Чувство Родины — безгранично, беспредельно, но оно и привязано к чему-то малому, наглядному, что и становится мерой... безмерности.

Может быть, в силу понимания этих обстоятельств так сложен весь цикл стихотворений **«Куст» (1934)**. Необычен сам вопрос, с которого начинается диалог с кустом:

Что нужно кусту от меня?
Не речи ж! Не доли собачьей
Моей человечьей, кляня
Которую — голову прячу

В него же (седей — день от дня!).
Сей мощи, и плещи, и гущи —
Что нужно кусту — от меня?
Имущему — от неимущей!

Образа России здесь как бы нет. Есть два собеседника: самодостаточная природа и «неимущий» человек с «долей собачьей», с опостылевшей бездомностью. «Чаша куста» воплощает устойчивость Родины, завершенность (ассоциируется с мыслью «дом — полная чаша»), а душа без России — это пустота, где все исчерпано, ограблено, выпито. Все стихотворение — это драма души, уставшей от своей безмерности, от замкнутости «самопитающегося фонтана». Цветаева

М.И. Цветаева. *1940 г.*

словно ощутила себя в безвоздушном пространстве: простой куст, связанный с землей, полный мощи, «плещи» (т.е. шелеста листвы, шума, плескания ветра), теперь кажется ей богаче, чем любая безмерность.

В замечательном цикле **«Пригвождена» (1920)** Цветаева, открывая тему «бесед с кустом», тему опустошенности безмерного «дома-души», скажет со страшной откровенностью поэтического гения:

Пересмотрите все мое добро.
Скажите — или я ослепла?
Где золото мое? Где серебро?
В моей руке — лишь горстка пепла!

И это все, что лестью и мольбой
Я выпросила у счастливых.
И это все, что я возьму с собой
В край целований молчаливых.

Характерно, что с какого-то момента Цветаева не столь громко заявляет о своей безмерности, о доме-душе. Ее поражает сборник Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь» («Ты — мой вершинный брат, все остальное в моей жизни — аршинное»), она искренне ищет душевных

контактов с Маяковским... Ей явно недостает — при избытке памяти о России — воздуха Родины, звуков родного языка.

Своеобразным выражением тоски по Родине, «березах», «ржи» стали стихи, объединенные темой «бессонницы».

Понятие «бессонность» (перечитайте потрясающий цикл **«Бессонница»**) имеет крайне много смыслов: самоотдача любимому ремеслу, высокому чувству, жажда постижения мира, тревога, символ душевного разлада, стояния на страже. Бессонница порой превращается... в действующее лицо, в вечный противовес обыденному миру, *способному спать*. Но в истоках «бессонности» — тоска по реальной живой России.

Тема России, тема той дали, которая все время говорит:

...Вернись
Домой! Со всех — до горних звезд
Меня снимающая мест, —

особенно интимно звучит в свете этой бессонной тоски. Все диалоги Цветаевой с «кустом», с рельсами дорог, ведущих в Россию, густо окрашены в мучительные цвета бессонницы. Такой *бессонной* тоски по Родине русская поэзия до Цветаевой не знала.

Главное в цветаевском образе Родины — неодолимая властная сила притяжения, сокращающая любые расстояния. Цветаева пишет в стихотворении **«Рассвет на рельсах» (1922)** о своем «собирании» России, о восстановлении ее образа как длительном, вечном процессе. Готового на все времена чувства Родины для нее нет. Воссоздание, укрепление ее образа — подвижный, драматичный процесс. Рельсы и рассвет здесь исключительно к месту:

Покамест день не встал
С его страстями стравленными —
Во всю горизонталь
Россию восстанавливаю!

Без низости, без лжи:
Даль — да две рельсы синие...
Эй, вот она! — Держи!
По линиям, по линиям...

Возвращаясь к теме уникальности поэтического голоса Цветаевой, ее вечным *переносам* слов из одного стиха в другой, *пропускам* разумеющегося, приведем исключительно точное наблюдение ее биографа А. Павловского:

«В отличие от символистов, украшавших слово музыкой или же заставлявших его выявить музыкальное начало, Цветаева дожидалась, когда поэтическое слово само появится из звуковой влаги — из моря или из речевой реки — подобно лермонтовской русалке. Звук, музыка были в ее сознании лоном стиха и прародителем поэтического образа... Не жалея стиха, совершенно не дорожа плавностью гармонии или ладом, она безжалостно резала строку цезурой, усекала стопы, резко — с помощью тире — отбрасывала слово вверх... отшвыривала его вниз, в следующую строку, и снабжала восклицательным знаком» (*А. Павловский.* Куст рябины).

Собственно, об этом же говорил и Иосиф Бродский, выделяя ее способность к непрерывному самовозвышению: «Перенасыщенный ударениями, гармонический цветаевский стих непредрекаем... Отбрасывает каждое следующее слово от предыдущего вверх. Поэзия Цветаевой прежде всего отличается от творчества ее современников некоей априорной трагической нотой, скрытым — в стихе — рыданием».

В конечном счете Цветаева даже русский язык сделала одной из сил притяжения, преодоления разрыва с Родиной. Какую игру затевает она со словами «не рассо́рили — рассори́ли» в посланиях к Б. Пастернаку?! Какой иронией окружает она слово «расстаемся»:

Сверхбессмысленнейшее слово:
Рас-стаемся. — Одна из ста?

А сама мера расстояний — «версты»? Одна из книг Цветаевой (в двух выпусках) названа этим старинным, архаичным русским словом. Но какой бездонный, безграничный смысл обрело якобы архаичное слово в ее книгах! Это и мера длины, расстояния («версты, мили»), и «возраст», и действие — «поверстать» (с кем-то соединить в пару, в чету), и определение характера пространства («верста смугла», «взгляд-верста», «паперть-верста»). Борис Пастернак, прочитав поэму Цветаевой «Лестница» (1926), писал ей, что символическое название, развернутое в поэме, с ее почти библейскими, хотя и «хлюпкими, дрожкими, каткими» ступенями в небо, — «заглавие бездонное, пропасть повествовательного, таящего обещанья, лирической полноосмысленности каждого сказанного слова».

Эту характеристику можно отнести и к другим поэмам Цветаевой 20-х годов — «Поэме Горы», «Поэме Конца», отразившим ее сложные отношения с бывшим белым офицером Константином Родзевичем, другом С.Я. Эфрона:

Гора горевала, что стар тот узел
*Гор*диев: долг и страсть.

В 1939 году, после разгрома республиканской Испании, захвата Гитлером любимой Чехии, Цветаева создала цикл антифашистских стихов, завершившийся великим отказом:

Отказываюсь — быть
В бедламе нелюдей.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Что имела в виду поэтесса Б. Ахмадулина, назвавшая Цветаеву «трагическим баловнем XX века»?
2. Поются или только выговариваются «угловатые», лихорадочные стихи-романсы Цветаевой? Почему в «лирическом автопортрете» Цветаевой преобладают мотивы предельной самоотдачи, максимального напряжения, почти крика (область «верхнего «до») в любой момент самоутверждения? Как вы понимаете ее своеобразный эпиграф — к судьбе и творчеству — «Буду брать труднейшую ноту, / Буду петь — последнюю жизнь»?
3. Почему так много у Цветаевой повторений, уточнений, углублений заявленной в начале стихотворения мысли? Как обогащается, поворачивается новыми гранями любое слово, начиная со слов «версты», «рассо́рили — рассори́ли», «лебединый стан — лебединый стон», от этого варьирования?

*4. Цветаева говорила: «Поэтовы затмения не предугаданы Календарем». Как перекликается ее образ поэта, ее безмерность и крылатость души с образом поэтов и поэзии как «всемирного запоя» в стихотворении А. Блока «Поэты»?

5. Каким образом тема бессонницы, тревоги усиливала и укрупняла тему Родины в поэзии Цветаевой, ее «собирания» России?
6. Как отразились трагические коллизии судьбы в структуре лирики Цветаевой? В чем смысл постоянного отказа ее «я» от обыденности: в подчеркнутой «крылатости», «некупленности», «непойманности» души? Почему в ее стихотворениях так много переносов строки, такое обилие многоточий и тире, кольцевых повторов и рефренов?

*7. Перечитайте циклы цветаевских стихов-посвящений — Александру Блоку, Анне Ахматовой, Борису Пастернаку. Выделите приемы своеобразного накопления, «нагнетания» значений, уточнений, варьирования основной мысли. Как действует на читателя цветаевская «энергия монолога», «одержимость интонацией», «прыжков через само собой разумеющееся» (*И. Бродский*)?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Дискретность (прерывистость) стиха.
Стихотворный перенос (анжамбеман).
Дневниковая исповедальность.
Кольцевой повтор.
Рефрен.
Вариация.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ

1. Образ «крылатой души» в лирике М. Цветаевой.
2. «Мне нравится, что Вы больны не мной». (Тема любви в лирике М. Цветаевой.)
3. Тема Поэта и Времени в цветаевской лирике.
4. Стихи Цветаевой о России: тематика, образы, речь.
5. Смысл названия и образное звучание цикла М. Цветаевой «Версты».

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

1. Москва в биографии и лирике М. Цветаевой.
2. Страницы русской истории в поэзии М. Цветаевой.
3. Эссе «Мой Пушкин» и его место в творчестве Цветаевой.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Белкина М.* Скрещение судеб. М., 1992.
2. *Павловский А.* Куст рябины: О поэзии Марины Цветаевой. Л., 1989.
3. *Саакянц А.А.* Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М., 1997.
4. *Цветаева Анастасия.* Воспоминания. М., 1983.

«КОРОЛИ СМЕХА» ИЗ ЖУРНАЛА «САТИРИКОН»

Начало XX века в России — это время расцвета развлекательных юмористических журнальчиков, альманахов для бездумного, дорожного или послеобеденного чтения, время так называемой «малой прессы»: этих журнальчиков, газет сатирического плана выходило свыше 250 наименований. Репертуар тем, жанров этих изданий был крайне однообразен, узок, спланирован:

1) в центре очередного номера — *фельетон*, во всех его разновидностях — дачный, театральный, рождественский; 2) *пародия* — на судебные процессы, премьеры, афиши и объявления, даже... на поваренные книги; 3) *юмористическая проза*, т. е. сценки, рассказики, «мелочи», анекдоты; 4) «*водевиль*», т. е. юморески в форме пьесы...

В те времена в ходу был анекдот, шутка: редактор одного такого «колючего» журнальчика недоуменно отвечает относительно «направления», гражданской позиции его издания:

— Направление? Позиция? *Кормимся помаленьку...*

Аркадий Тимофеевич Аверченко, собиратель нового ядра сатириков, приехал в Петербург в 1907 году. Ему было неполных 27 лет, и до этого он, сын небогатого купца из Севастополя, поработал «в людях» ради куска хлеба, как М. Горький, — писцом, конторщиком, ре-

А.Т. Аверченко

Обложка журнала. *1908 г.*

портером харьковской газеты «Южный край» и главным редактором сатирических журналов «Штык», «Меч» (в том же Харькове). С апреля 1908 года (после закрытия журнала «Стрекоза») он начал издавать еженедельник нового типа «Сатирикон» — журнал с ярко выраженным освободительным, демократическим направлением.

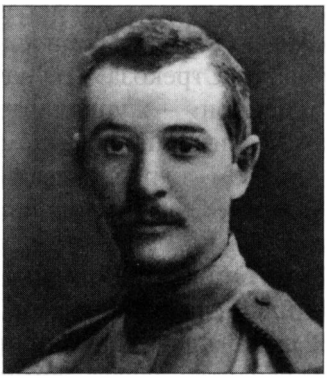
Аркадий Аверченко сохранил в новом журнале традиционные рубрики, добавив к ним «Почтовый ящик». Сохранил он и стилистику псевдонимов, литературных масок. Сам он писал под псевдонимами Фальстаф, Медуза Горгона, Фома Опискин, Волк. Выдающийся юморист, поэт-сатирик **Саша Черный** (настоящее имя Гликберг Александр Михайлович, 1880—1932) выбрал свой псевдоним, чтобы подчеркнуть грустный, гротескный характер своего комизма, идущего во многом от еврейского, одесского юмора (он и родился в Одессе, где был крещен в православную веру). Сотрудница «Сатирикона» фельетонистка **Надежда Тэффи (Лохвицкая)** (1872—1952), дочь адвоката, родная сестра поэтессы Мирры Лохвицкой, безусловно повлиявшая и на юмористику М.М. Зощенко, взяла свой псевдоним из рассказа Р. Киплинга. А по другим версиям — от имени Степан — Стэфан. Фельетонист родом из Киева, **Дон-Аминадо** (1888—1957) образовал свой «испанский» псевдоним от имени (его настоящее имя Аминад Пейсахович Шполянский).

Работали в «Сатириконе» (с 1913 г. — «Новый Сатирикон») и А. Блок, Л. Андреев, А. Куприн, В. Маяковский, А. Толстой, С. Маршак, И. Эренбург, И. Бабель.

Аркадий Аверченко выпустил в годы становления «Сатирикона» такие книги, как «Веселые устрицы» (1910), «Круги на воде» (1912), «Сорные травы» (1914), «Рассказы для выздоравливающих» (1912) и др. Его фельетоны на темы политики цитировались в Думе, с «Сатириконом» упорно боролась цензура.

Журнал был назван так не случайно. Римский писатель Гай Петроний (? — 66 г. н.э.) в романе «Сатирикон» высмеял распад нравов империи, показал приключения (и извращения) бездельников, богачей-выскочек, плебеев, равнодушных к славе Рима. Аверченко тем самым уподобил имперскую Россию — с «распутинщиной» как символом гниения, распадом нравственных устоев, с предательской бюрократией, декадансом и аморализмом — Риму времен Нерона.

Аркадий Аверченко чаще всего выбирал в герои — как своего рода подставную фигуру — условного доверчивого простака, обывателя со своей точкой, вернее, «кочкой зрения» на общественные громкие события. Из бесед автора с таким нарочитым простаком или диалога



Саша Черный

Надежда Тэффи

двух-трех философствующих обывателей с их амбициями экспертов возникала нередко острейшая сатирическая сценка.

Аверченковский фельетон **«История болезни Иванова»** начинается с помешательства простака на почве чтения газеты:

«...Однажды беспартийный житель Петербурга Иванов вбежал, бледный, растерянный, в комнату жены и, выронив газету, схватился руками за голову.

— Что с тобой? — спросила жена.

— Плохо! — сказал Иванов. — *Я левею*...

— С чего же это у тебя, горе ты мое?! — простонала жена.

— С газеты. Встал я утром — ничего себе, *чувствовал все время беспартийность*, а взял случайно газету...» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Не столь важно, что именно вычитал этот безликий Иванов в газете, почему он счел себя бунтарем, «левым» (из согласия с газетой или несогласия с ней). Важен неожиданный сюжетный поворот фельетона, говорящий о немалом психологизме Аверченко, о совершенстве его техники комического. Жена решила звать к Иванову не врача, а... жандармского пристава! Чтобы убедиться в законопослушности, т.е. в нормальности, мужа. По сути, она донесла на него.

Сцена последующей беседы Иванова с «исцеляющим» его приставом говорит о полнейшем хаосе в голове «политизированного» пациента, набитой штампами из газет:

«— Ну, как наш дорогой больной?

— Левеет!

— А-а! — сказал Иванов, поднимая на пристава мутные, больные глаза. — Представитель *отживающего полицейско-бюрократического режима*! Нам нужна закономерность...

Пристав потыкал пальцем в голову Иванова:

— Не готово еще... Не созрел! А вчера как вы себя чувствовали?

— Октябристом, — вздохнул Иванов. — До обеда — правым крылом, а после обеда — левым...

Пристав развел руками» (выделено мной. — *В. Ч.*).

В финале рассказа герой-обыватель уже «созрел», т. е. окончательно свихнулся от чтения газет, прокламаций, и сам себя сослал в ссылку в Вологодскую губернию.

Аверченко не гонялся специально за комическими ситуациями, не выбирал для пародирования речи тех или иных деятелей, кадетов, октябристов, монархистов и т. п. Но уже одно сообщение, что жандармский генерал Думбадзе «изгнал из Ялты свой собственный плащ, так как у него была красная подкладка», игра слов «вилла» и «вилы» (мечта богача о «вилле» противопоставлена мечте мужика о «вилах») вызывали комический эффект.

Аверченко-фельетонист и его авторы говорили порой и без иносказаний о массовом непонимании людьми того, что творили с ними политики:

«Как будто кроваво-красная ракета взвилась в 1905 г. Взвилась, лопнула и рассыпалась сотнями кроваво-красных сатирических журналов, таких неожиданных, пугавших своей необычностью и жуткой смелостью. Все ходили, задрав восхищенно головы и подмигивая друг другу на эту яркую ракету.

— Вот она где, свобода-то!

А когда наступило туманное скверное утро — *на том месте, где* взвилась ракета, нашли только *полуобгорелую бумажную трубку, привязанную к палке*» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Важным событием стало коллективное создание сатириконовцами так называемой «Всеобщей истории, обработанной „Сатириконом“» (1911) — произведения, во многом развивающего традиции исторической сатиры XIX столетия (М.Е. Салтыков-Щедрин «История одного города», А.К. Толстой «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева»).

«Обработать» историю не означало грубо все осмеять, оскорбить кого-то, обесцветить историю в угоду конъюнктуре. В главных своих эпизодах смешная, даже озорная летопись времен и характеров очень лирична. В ней много любви, особой игры. Это не только собрание курьезов, анекдотов, но и выражение известной живописности всей русской исторической жизни.

«Рыцари высадились на Чудское озеро и построились там свиньей. Александр (Невский. — *В. Ч.*), увидев это, перехитрил их, построив свое войско свинобойней».

«До Петра Россия была непроходимо-бородатой страной... Петр застал Русь бородатой и оставил ее взлохмаченной».

«Екатерина нервно прервала их (депутатов. — *В. Ч.*):

— А крепостное право уничтожили?

— Крепостное право? — ответили депутаты. — Зачем торопиться? Мужички подождут. Им что? Сыты, обуты, выпороты. Подождут».

А теперь уточните свое представление о таких понятиях, как *ирония, пародия, смех.*

Смех — выражение жизнерадостности, полноты душевных сил и форма неприятия чего-то чуждого в окружении человека. Смех — необходимейшее звено в человеческом общении, беседах, оценках всего нелепого, ничтожного.

Карнавальный смех — грань народной культуры, освобождающий, раскованный смех, часть всеобщего праздника.

Ирония — форма отчуждающе-насмешливого смеха, возвышающего человека над смутами, дрязгами, противоречиями бытия, над заземляющей силой повседневности, освобождающая от узости догм, от односторонности фанатизма, от иллюзий. Вместе с тем избыток «иронии без берегов», переходящей в «черный юмор», в конвейер осмеяния, для которого нет ничего святого, заводит человека в тупик безверия, цинизма, кощунства, отрицания человечности в человеке.

Пародия — комическое подражание ранее созданному, ироническое выпячивание и осмеяние тех или иных сторон осмеиваемого. В известном смысле — это *стилизация*, комически мотивированная.

Выдающимся мастером пародии, иронического переосмысления тех или иных событий был в окружении Аверченко **Саша Черный**, автор книг «Сатиры» (1910), «Сатиры и лирика» (1911), сборников эмигрантского периода «Из римской тетрадки» и «Римские офорты» (1924), поэмы «Кому в эмиграции жить хорошо» (1930—1931). Его улыбка снисходительна и грустна. Вспомним, например, как иронично отметил Саша Черный рождение в живописи сверхлевой, авангардной манеры письма:

Я пришел к художнику Миноге —
Он лежал на низенькой тахте
И, задравши вверх босые ноги,
Что-то мазал кистью на холсте...

«Обыватель с заячьей душою!
Я открыл в искусстве новый путь, —
Я теперь пишу босой ногою...
Все, что было, — пошлость, ложь и муть.

Футуризм стал ясен всем прохожим,
Дальше было некуда леветь...
Я нашел!..

(*«Трагедия»*)

В 1918 году журнал «Новый Сатирикон» (он сменил в 1913 г. «Сатирикон») был закрыт. Многие сотрудники Аверченко — среди них Саша Черный, Надежда Тэффи, Дон-Аминадо и др. — оказались в эмиграции, где продолжили сотрудничество в газетах, журналах. Аркадий Аверченко, оказавшийся в 1918 году в Крыму, в 1920 году тоже выехал в Константинополь. Оттуда он последовал в Европу, где продолжал писать свои юморески, фельетоны. Но многое в его приемах иронического письма уже устарело.

В эмиграции Аверченко выпустил очередные зарисовки-исповеди «Кипящий котел» (1922), «Записки простодушного» (1923) и книгу с комически-устрашающим названием «Дюжина ножей в спину революции» (1921). Она неожиданно, а по существу вполне закономерно, была оценена В.И. Лениным.

В глазах Ленина эта совсем не страшная книга фельетонов, внешне направленных против новой России, а по существу насмешливых по отношению к простодушным обывателям, составившим корпус беженской массы, могла послужить разоблачению многих слоев эмиграции. Ленин проницательно увидел, что эти завсегдатаи ресторанов, представители «объевшейся и объедавшейся России», попросту смешны со своей дюжиной ножей (как в столовом сервизе: ножи эти тупые из столового серебра, они безопасные, закругленные, годные только для обеденного стола).

Они, эти обитатели послереволюционного голодного Петербурга, пересказывают свои былые гастрономические впечатления. Их ностальгический «шепот» приобретает комическое «величие», которое оправдывает изгнание их, гнев народа:

«Пять лет тому назад — как сейчас помню — заказал я у «Альбера» навагу, фрит и бифштекс по-гамбургски. Наваги было 4 штуки, — крупная, зажаренная в сухарях, на масле, господа! Понимаете, на сливочном масле, господа. На масле! С одной стороны лежал пышный ворох поджаренной на фритюре петрушки, с другой — половина лимона. Знаете, этакий лимон ярко-желтого цвета и в разрезе посветлее... Только взять его в руку и подавить над рыбиной... Но я делал так: сначала брал вилку, кусочек хлеба (был черный, был белый, честное слово) и ловко отделял мясистые бока наваги от косточки...

— У наваги только одна косточка, посредине, трехугольная, — перебил, еле дыша, сосед.

— Тсс! Не мешайте! Ну, ну?

— Отделив кусок наваги, причем, знаете ли, кожица была поджарена, хрупкая этакая и вся в сухарях, в сухарях, — я наливал рюмку водки и только тогда выдавливал тонкую струю лимонного сока на кусок рыбы...» *(«Поэма о голодном человеке»)*.

Какие странные, беспомощные «враги» революции со столовыми ножами в руках, способные из всех книг читать одну — безграничное ресторанное меню, свое священное писание! Они — эти Дромадеровы, Пылинкины, Закорикины, Фолиантовы — смешны и жалки. Они оживут, конечно, в сатире М.М. Зощенко 20-х годов, а в ином виде — и в образе домохозяина Василисы (Вас. Лисовича) в «Белой гвардии» М.А. Булгакова.

В сатире Аверченко-эмигранта достаточно ясно просматриваются несколько новых приемов создания комического эффекта, интерпретации материала. Один из них, заявленный уже в фельетоне, открывающем «Дюжину ножей», — можно назвать эффектом ретроспективы. «Крути, Митька, крути», — приглашает автор незримого «киномеханика» (*«Фокус великого кино»*) и вместе с этим «Митькой» всматривается в бравую, храбрящуюся фигурку Керенского, попавшего в кадр:

«Керенский задом наперед вылетает из Зимнего дворца — давно пора, — вскакивает на стол и напыщенно говорит рабочим: «Товарищи! Если я вас покину — вы можете убить меня своими руками! До самой смерти с вами!»

Автор фельетона знает судьбы многих персонажей «с конца», видит их жестикуляцию, гримасы предельно отчетливо. Да и сейчас эти персонажи, предстающие в фокусе, на экране памяти, не менее наивны, смешны, трагикомичны. Обратите внимание на активное использование мотива бегства, движения персонажей — уже не на экране памяти — от «сатанинского вихря разрушения» и постоянного их желания хоть где-то... присесть, приткнуться, обрести иллюзию покоя. Как часто мелькают в фельетонах приглашения:

«Отдохнем от жизни.

Помечтаем. Хотите?

Садитесь, пожалуйста, в это мягкое кожаное кресло, в котором тонешь чуть не с головой» (*«Фокус великого кино»*).

«Усаживайся, не бойся. Тут очень весело» (*«Чертово колесо»*).

«Сойдясь и усевшись друг против друга, они долго молчат, будто раскачиваясь...

— А помните наши петербургские закаты?» (*«Осколки разбитого вдребезги»*).

Но это иллюзия покоя, устойчивости, отдыха от жизни, возвращения в петербургские закаты, рестораны, на былые дачи. В последнем фельетоне героев, усевшихся на набережной в Стамбуле, вдруг ошеломляет предложение: «Возьмите билеты, господа!» Сколько иронии в этой не столько злой, сколько грустной книге!

«Какой бессердечный, жестоковыйный молодой человек — этот Аркадий Аверченко!» — пишет автор в предисловии к «Дюжине ножей», к своему «сервизу», не распыленному в Европах. Это, безусловно, грустное признание рассчитано на то, что сквозь смех читатель уловит и незримые слезы: ведь они и скрепляют в итоге эту дробную вереницу комических ситуаций, эти осколки зеркала.

Вершина и завершение всей юмористической эпопеи Аркадия Аверченко — веселый, ироничный роман **«Шутка Мецената» (1925)**. В нем объектом язвительной иронии, героем, горько просчитавшимся в своих играх, самолюбовании, стал он сам, «меценат», хозяин некоего юмористического цеха. «Пересмеять» жизнь ему не удалось, она жестоко посмеялась последней.

Роман начинается с представления действующих (вернее, бездействующих, тоскующих от пресности жизни) лиц. Тут и издатель Меценат, и его помощники («паразиты») — критики, публицисты — Мотылек, Кузя, Новакович и супруга Мецената Несмеяна.

Один из «паразитов» Мецената привел в это шутливое сообщество, уставшее от непрерывных забав, начинающего поэта «из народа». Гурманы от культуры, окружающие Мецената, еще не видя этого поэта, получающего вскоре имя Куколки, зажигаются каким-то злым, безжалостным и слепым желанием сделать из этого Куколки поэта. «Раскрутить» его, как говорят сейчас.

С исключительной жадностью, торопливостью совершается в романе осмеяние некрасовских традиций, сотворение нового самородка... Некрасова.

Этот «поэт» Куколка и написал-то, собственно, всего четыре «деревенские» строчки:

В степи — избушка,
Кругом — трава,
В избе — старушка
Скрипит едва...

Простодушные строки (отнюдь, как потом выяснилось, не простодушного) Куколки (его фамилия Шелковников) вызвали в салоне Мецената поток пародийных стилизованных похвал. Чего тут больше — беспредельного умничанья, насмешек над словом Некрасова о народной силе («рать поднимается неисчислимая, сила в ней скажется несокрушимая») или запоздалого самобичевания, — трудно сказать.

Один из «паразитов» начал так:

«В степи — избушка!» Всего три слова, а передо мной рисуется степь, поросшая ковылем и ароматными травами, далекая, бескрайняя... И маленькой точкой на этой беспредельной равнине маячит покосившаяся серая избушка с нахлобученной на самые двери крышей».

Эстафету сочинительства тут же подхватывает, сложив «свое гуттаперчевое лицо в гармонику», Мотылек, внося новые пародийные интонации в изложение темы:

«Посмотрим дальше... «В избе — старушка». И верно! А где же ей быть? Не скакать же по траве, как козленку. Не такие ее годы. И действительно, поэт тут же веско подкрепляет это соображение: «Скрипит едва». Кругом пустыня, одинокая старость — какой это, в сущности, ужас! Что ей остается? Скрипеть!»

Фарс кончается трагически: Куколка вылез из кокона после похвал, успеха в печати вполне законченным подлецом. Он ограбил Мецената, увел его жену Несмеяну... Шутка оказалась совсем нешуточной.

Такими же горестными стали шутки былой сотрудницы «Сатирикона» **Надежды Тэффи** . Она оказалась в Париже, жила, как и многие русские парижане, в одном из бедных предместий. Дар остроумия не оставлял ее. Она каламбурила, соединяя реальную реку Сену и сено, в такой оценке житья-бытья россиян: «Живем как собаки на Сене...» В другом фельетоне, весьма популярном в эмиграции, Н. Тэффи создала еще более яркую речевую формулу.

Один генерал, прибыв в Париж, оглядев великолепную площадь Согласия, Елисейские Поля, вздохнул облегченно после российских теплушек и сыпного тифа. Но тут же задумался и спохватился:

«— Все это хорошо... очень даже все это хорошо... А вот... ке фер? Фер-токе?»

По-французски que faire (ке фер) означает «как жить?». А «фер-токе» — «жить-то как». Эта переделка на русский лад французского оборота и внедрение частицы «то» свидетельствовали о высоком уровне юмора в «Сатириконе».

Надежда Тэффи признавалась, что потеря России — вечная беда: «Люди думают, что они живут любовью к России, а на деле оказывается — ненавистью к большевикам. Но ненависть к злу, даже самая оправданная, не рождает добра». В «Песне о Родине» (стихотворение, положенное на музыку А. Н. Вертинским) Н. Тэффи одной из первых сказала о непроходящей боли бездомности:

К мысу радости, к скалам печали ли,
К островам ли сиреневых птиц,
Все равно, где бы мы ни причалили,
Не поднять мне тяжелых ресниц.

Юмор **Дон-Аминадо**, в течение 20 лет (с 1920 по 1940 год) поставлявшего фельетоны в парижскую газету «Последние новости», был еще более грустным. Он смеялся над либеральной интеллигенцией, которая, по его мнению, «накликав грозу... оказалась неуместной в новом строе, ненужной, лишней, враждебной ему и изгнанной».

Рассуждения Дон-Аминадо полны горечи, печали, которая совсем не светла, упреков в адрес эсеров, кадетов, монархистов, всех тех, кто «прожужжал все уши народу» криками о необходимости революции, о лучшей жизни, тех, кто сочинил множество символов свободы, выбрав царство пернатых, птиц:

«Погубили нас — птицы. Буревестники. Чайки. Соколы и вороны. Петухи, поющие перед рассветом. Несуществующие, самым бессмысленным образом выдуманные альбатросы. Реющие, непременно реющие кречеты. Умирающие лебеди. Наконец, раненые горные орлы, царственные, гордые и непримиримые» (*«О птицах»*).

Историческая заслуга группы «королей смеха» «Сатирикона» и самого Аркадия Аверченко состоит в возрождении традиций Козьмы Пруткова, в разработке множества типовых приемов водевильного и гротескного осмеяния или иронического освещения событий, в подготовке почвы для расцвета русской юмористической и сатирической литературы 20-х годов. Сатириконцы научили юмористов искусству идентификации (отождествления) с персонажем (т.е. вживания в него, похожести), пародийной обработке речевых окаменелостей (штампов), своеобразному «плутовству» мысли среди однозначных, ограниченных сознаний. Но главное — они раскрыли роль смеха как части общественного сознания.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В чем состояла освобождающая роль смеха в фельетонах А. Аверченко, Н. Тэффи, стихах Саши Черного? Почему это не трагический смех сквозь слезы, а скорее меланхоличный, «черный юмор» обреченной эпохи?

*2. Пародия — жанр, вбирающий в себя одновременно и пародируемый объект, и вкус создателя пародии. Как эти две параллельные позиции соединяются? Как строится пародия, как в ней заостряется смешное, комичное в пародируемом? Отыщите элементы таких комических заострений, случаи алогизма, абсурда в стихах Саши Черного.

*3. Над кем смеется А. Аверченко в «Шутке Мецената»? Чем положение Мецената напоминает ситуацию «Горя от ума»?

*4. Что является объектом комической игры во «Всеобщей истории, обработанной „Сатириконом“»? Как открытия «Всеобщей истории, обработанной „Сатириконом“» будут реализованы в последующие десятилетия XX века в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев», «Золотой теленок»? В новеллистике и «Голубой книге» М. М. Зощенко? В комедиях Е. Шварца? В пьесе М. Булгакова «Иван Васильевич» с превращением управдома Бунши в царя Ивана Грозного?

5. Чем обусловлено рождение грустного юмора в лирике эмигрантов — Н. Тэффи, Дон-Аминадо? Как совмещалось в нем чувство вины и беды?

6. Как развивался образ подставного персонажа, простака, рассказчика своих житейских «приключений» в фельетонах Аверченко?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Смех в литературе.
Литературная пародия.
Фельетон.
Комическая стилизация.
Ирония.
Карнавальный смех.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Евстигнеева Л.А.* Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. М., 1968.
2. *Борисов Л.* За круглым столом прошлого. Л., 1971.
3. *Кривин Ф.* Саша Черный // *Черный С.* Стихотворения. М., 1991.
4. *Николаев Д.* Вступительная статья // Юмористические рассказы из «Всеобщей истории, обработанной „Сатириконом“». М., 1990.
5. *Васильев И.* Вступительная статья // Тэффи. Житье-бытье. М., 1991.
6. *Коровин В.И.* Вступительная статья // Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь: Стихотворения, политический памфлет. Проза. Воспоминания. М., 1994.
7. *Зинин С.А.* Грустный смех Аркадия Аверченко // Литература в школе. 2001. № 1.

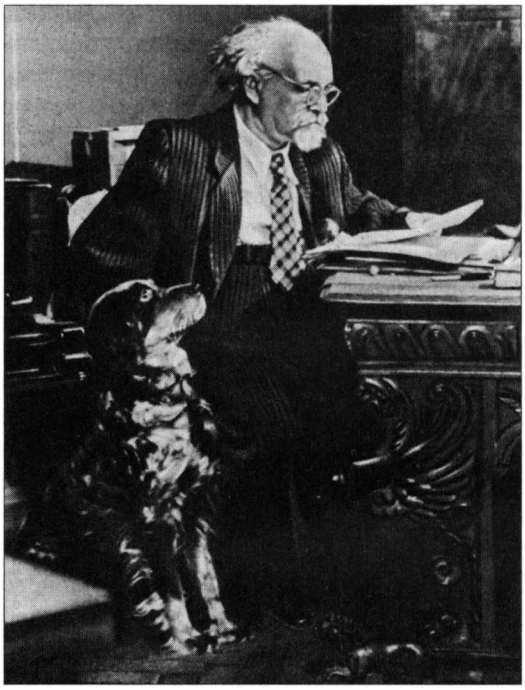
* У ЛИТЕРАТУРНОЙ КАРТЫ РОССИИ

Михаил Михайлович Пришвин (1873—1954) родился в усадьбе Хрущево близ города Елец нынешней Липецкой области, в купеческой семье. Он учился в Германии (1900—1902) на агрономическом отделении Лейпцигского университета, глубоко усвоил многие великие ценности немецкой культуры (поэзию Гёте, философию Ф. Ницше, музыкальные откровения Р. Вагнера). В России начала века он работал агрономом, писал очерки, совершал путешествия в Олонецкую губернию, на Дальний Восток, в Среднюю Азию. Эти путешествия запечатлены в книгах «В краю непуганых птиц» (1907), «За волшебным колобком» (1908), «У стен града Невидимого. Светлое озеро» (1909). Из этого опыта самонаблюдений явится впоследствии идея «Дневника», т.е. главного произведения писателя за полвека его жизни (до сих пор целиком не опубликованного).

Классическими произведениями о природе, о красоте в ней стали повести Пришвина «Жень-шень» (1933), «Календарь природы» (1925—1935), «Лесная капель» (1940). Он видел свою задачу в том, чтобы «сгущать добро» — в любой форме: *дневниковой*, в зарисовках, в календаре.

Что означало это внешне очень ясное устремление «сгущать добро»? Или другие подобные пришвинские обозначения — видеть будничную жизнь, «пробивающую себе путь к вечности», а душу человеческую видеть как засеянную ниву, «ожидающую своего расцвета», высочайшего подъема и вдохновения? Почему столь важной, доминирующей во всем художественном мире Пришвина — в его прозе, дневниках — стала тема своеобразного странничества, пути, устремленности в бесконечность, в неведомый мир?

Загадочность направлений движения, целей странствий этого художника, тайнописца природы, великого эколога, определялась тем, что он шел по реальной земле — по Подмосковью, Олонецкому краю, Смоленской земле, Уссурийской тайге — и одновременно пролагал пути в некую идеальную сказочную, неведомую землю: на «журавлиную родину»,



М.М. Пришвин в своем рабочем кабинете

к «родникам Берендея», в «кладовую солнца». И оказывалось, что он вовсе не бежал в природу от сложностей эпохи, от городской цивилизации, от кошмаров и катастроф XX века (в особенности от войн и революций), а предельно близко подходил к самым болевым точкам истории.

Нередко все его странничество, а точнее, просветленный путь сквозь испытания «века-волкодава», как свидетельствуют частично опубликованные ныне многотомные «Дневники», которые он вел свыше полувека, и его вышедшая лишь в 1990 году повесть «Мирская чаша» (1920), уподобляется пути Христа, свободного от «плена времени», жаждущего пересотворить мир и человека, победить варварские, «обезьяньи» законы испорченной истории.

Каждый миг этого пути для Пришвина — это апогей существования, вершина и расцвет жизни, собирание человеческой души, встреча с «тайной земли», с «глазами земли», с «весной света», «весной воды». Так, в его «Календаре природы» есть маленькая главка о весне «Земля показалась», о сходе снегов:

«Петя всмотрелся в редеющий туман и, заметив в поле что-то темное, крикнул:

— Смотри, земля показалась!

Не выдержала и мать, вышла, прикрывая от света ладонью глаза:

— Где земля показалась?

Петя стоял впереди и *показывал рукой в снежную даль, как Колумб, и повторял:*

— *Земля, земля!*»

Подобных возгласов, обращений к читателю, «странствующему» вместе с Пришвиным, создателем особой оптики, светоритма, системы «мгновенного» мировосприятия (а вовсе не серии пейзажей), бесконечно много и в том же «Календаре природы», и в «Журавлиной родине», и в философском романе «Кащеева цепь» (1922—1928, 1956), и в «Лесной капели» (1940). Как образец пришвинского совершенства в создании *философско-лирических миниатюр* можно взять и стихотворение в прозе «Дорога» из «Лесной капели», где весенняя вода, ломающая панцирь льда на реке, свет, придающий миру сказочность «берендеева царства», как бы участвуют в споре добра со злом, в просветлении мира.

Впрочем, этих участников, помогающих писателю, зная и злые силы тьмы в мире, в истории, двигаться все же в сторону света, неисчислимо много: «Первая песня воды», «Прилет журавлей», «Начало движения соков у березы», «Зацветание медуницы»... Это вовсе не просто подробности пейзажа. И даже охота — это тоже составная часть творческого пути — лишена у Пришвина элементов острого удовольствия, грубого насилия над природой.

«А нам, писателям, нужно опять к народу, надо опять подслушивать его стоны, собирать кровь и слезы в новые думы, взращенные страданием», — скажет он в 1917 году, покинув Петербург, создав музей усадебного быта в смоленском селе. Эти «новые думы» он собрал в «Дневниках» и в повести «Мирская чаша».

Сейчас, после публикации этой повести, похожей и на «Окаянные дни» Бунина, и на «плачи» А.М. Ремизова 1917—1918 годов, после частичного появления «Дневников», становится очевиден главный смысл всех странствий, бродяжничества, путешествий Пришвина. Это движение его мыслящей личности. Он вовсе не был отшельником, беглецом от истории. «Психология ворчания — психология бессилия. Злость — это найденный выход бессилию. Напротив, доброта — это цвет силы», — записывал он в дневнике 1921 года. Развивая эту же мысль, заодно определяя свое место вне поверхностной борьбы докт-

рин, газетных мнений, вне братоубийственной борьбы «красных» и «белых», он добавлял:

«Жизнь — это борьба за бессмертие, опушки старых лесов покрыты, как щеткою, молодой порослью: старые передали молодым дело борьбы за жизнь, и молодые так живут, будто они родились совершенно бессмертными. Тут борьба совершается без лозунгов, без идей, на опушке леса величайшее из дел совершается в стыдливом молчании».

Почему так дорог герою повести **«Жень-шень» (1933)** таежный волшебник, китаец-зверолов Лувен, имеющий «родину вне революций», вне войн, лелеющий «корень жизни» — целебный жень-шень? Потому что этот человек не знает никакого насилия над собой, несвободы, неестественности: его дело и есть его *лекарство*, а реликтовый жень-шень — воплощение чистоты его совести. Он не знает той драмы, которую все время осознавал Пришвин: «Приспособиться и остаться самим собой». Достичь этого сполна не удавалось в 30—40-е годы никому. И Пришвин, участвуя в создании коллективной книги о Беломорканале, возведенном усилиями заключенных, убедился, что «соединения его поэзии и сказочности со штампами пропаганды» невозможны (*М. Злобина*).

Безусловно, поэтика Пришвина, язык его гуманистических верований и тревог крайне сложен. Его «кладовая солнца» — это вовсе не одна безгрешная природа, но и вся жизнь, светлые, природные усилия человеческих душ, их спор с любыми видами казенщины, несвободы. Его «мирская чаша» или образ «кипящего чана» (глава «Чан» в повести «Мирская чаша») — это тоже сложные символы взбаламученной России, которой предстояло устоять в годину Смуты, вернуться к движущей силе жизни, к забытой «кладовой солнца». Очень часто Пришвин (или его автобиографический герой в «Мирской чаше», в «Кащеевой цепи» Алпатов) обращался к языку притчи, библейской легенды. Так, вся история человеческая для него, защитника человеческого, Божественного начала в человеке, — это борьба, как и в мире Велимира Хлебникова, «изобретателей» с «приобретателями», Божественного, небесного с «обезьяньим» или «легионом бесов», оставляющих после себя исковерканную природу и страну, отброшенную на обочину мировой жизни. Путь каждого человека под воздействием центробежных сил энергии роста, творческого любопытства, зова неизвестного, таинственного, — это многократный уход блудного сына из отчего дома и возвращение в него или во второй, третий дом: «Таких кругов, выходящих из дому и возвращенных домой, в жизни иного человека бывает много, и все движение идет вверх

по спирали, так что дом второй приходится над первым, выше его, третий дом еще выше, и так растет как бы один дом со многими этажами вверх!»

Не правда ли, какой своеобразный образ всей человеческой жизни, напоминающей рост дерева?

При анализе «Дневников» М. Пришвина следует, бесспорно, исходить из общего понимания дневника как особого жанра *афористической* прозы, жанра свободных размышлений, нравственно-философского преображения моментов, «мигов» жизни, «капель действительности с мыслей художника». «Идея дневника, — писал Пришвин. — Это, конечно, творчество жизни в глубочайшем смысле. Дневник... утверждает как самую святость жизни акт соединения духа с материей, воплощения и преображения мира» (30 января 1943 г.).

Максимилиан Александрович Волошин (1877—1932), поэт, художник, мыслитель, создатель «Дома поэта» в Коктебеле, внеофициального литературно-художественного центра, где подолгу жили А. Белый, М. Цветаева, М. Булгаков, Е. Замятин, О. Мандельштам, родился в Киеве (настоящая его фамилия Кириенко-Волошин) в 1877 году, в дворянской семье. Она имела в числе предков и запорожцев, и обрусевших немцев. Гимназию он окончил в Феодосии, затем поступил в 1897 году в Московский университет на юридический факультет. Будучи исключен из него за участие в студенческих беспо-

М.А. Волошин в Париже. *1906 г.*

рядках, весьма своеобразно продолжил самообразование: он отправился с экспедицией в Среднюю Азию, где и познакомился с философскими трудами Ницше и статьей «Три разговора» В. Соловьева. «Они дали мне возможность взглянуть на всю европейскую культуру ретроспективно — с высоты азийских плоскогорий», — признавался он.

С 1903 по 1917 год Волошин жил в основном в Париже, посылая в журнал «Весы» и газету «Русь» статьи о новейшей французской живописи, поэзии. Цикл стихов «Париж», эпиграфом к которому могут быть строки 1904 года:

В дождь Париж расцветает,
Точно серая роза...
Шелестит, опьяняет
Влажной лаской наркоза, —

и ныне украшает поэтическое наследие Волошина (выделено мной. — *В.Ч.)*.

Первые поэтические книги Волошина — «Стихотворения» (1910) и «Anno mundi ardentis» (1915, «В год пылающего мира») — итог множества духовных приключений, странствий поэта (он долго пешком ходил по Южной Европе), общения с символистами, великими художниками (В.И. Суриковым и др.), многими религиозными философами. Акмеисты дали стихам Волошина ясность, предметность, а такие художники, как М.В. Нестеров, Н.К. Рерих, помогли формированию его весьма своеобразного понимания русской истории. Вся поэзия Волошина, не избавленная от рационализма, изобилующая и *образами-переживаниями*, и идеями-переживаниями, — это часто поток пророчеств, прозрений, догадок о близких катастрофах, комплекс емких поэтических формул на темы русской истории: «святая Русь покрыта Русью грешной»; «вся Русь — костер»; «в комиссарах — дурь самодержавья, / Взрывы революции в царях»; «из преступлений, исступлений / Возникнет праведная Русь» и т. п.

Волошин был человек-легенда. Факты реальной и вымышленной жизни, «вызывающее» его поведение, темы многих публичных выступлений нередко сгущались, заострялись именно в многочисленных *мифах* о поэте.

Из реальной Елизаветы Ивановны Дмитриевой (1887 — 1928) Волошин создал экзотическую фигуру поэтессы Черубины де Габриак и талантливо ввел в заблуждение редактора журнала акмеистов «Аполлон» С.К. Маковского. Из-за нее состоялась нелепая дуэль Волошина с Н.С. Гумилевым. Маковский и Иннокентий

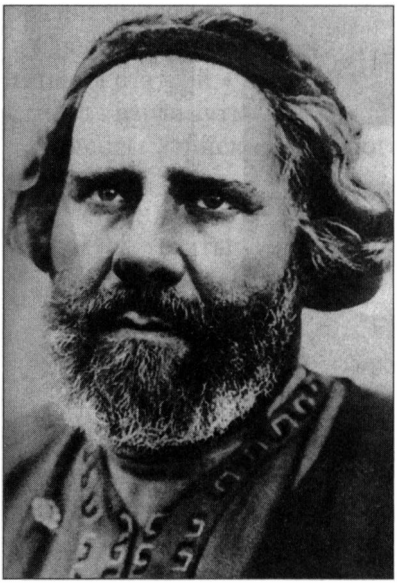
Е.И. Дмитриева
(Черубина де Габриак)

М.А. Волошин в комнате своего дома в Коктебеле. *1910-е гг.*

Анненский «досоздали» образ этой Черубины как неземного существа с религиозной душой, наследницы древних замков: а ведь всё, даже письма, послания Черубины-Дмитриевой, пропитанные тонкими духами, переложенные разными травами, возможно коктебельским чабрецом или лавандой, — плод режиссуры, мистификации Волошина. Все говорило о талантливом обмане. Сам Волошин поместил в «Аполлоне», умножив тайну, «Гороскоп Черубины де Габриак» (1909. № 2).

С 1917 года поэт живет в Крыму, в Коктебеле, превратив его — не без воздействия реальных событий революции, Гражданской войны, террора — в своеобразный вымышленный узел мировых драм. Волошин-поэт делает соучастниками истории и гриву каменных хребтов потухшего вулкана Карадаг с его напряженным пафосом, и мятежные тени античных аргонавтов, и Одиссея (см. циклы «Киммерийская весна», стихотворение «Дом поэта»).

В годы Первой мировой войны, когда многие поддались крикливой игре в патриотов, буквально «пламенели от неприязни к германизму», Волошин призвал «одолеть самое войну, — а не противника», сказав:



М.А. Волошин. *Ок. 1930 г.*

Я прозревал не разрыв, а слиянье
В этой звериной грызне государств.

Целый пласт мифов окружает и поведение Волошина в годину Смуты, «усобицы» в 1917—1921 годах в Крыму, когда этот поэт-чудак, поклонник Франции, лелеявший свой образ Руси, святой и грешной, укрывал, спасал от террора и «красного вождя» венгра Белу Куна, и белых офицеров, с ужасом отмечая 21 апреля 1921 года:

Зима в тот год была Страстной неделей,
И красный май сплелся с кровавой Пасхой,
Но в ту весну Христос не воскресал.

Главные книги Волошина после Октября 1917 года — «Демоны глухонемые» (Харьков, 1919) и цикл «Пламена» (1920), опубликованный в Берлине как «Стихи о терроре», — предопределили замалчивание его поэзии с 1928 по 1961 год. Он, как и И. Бунин, создал в своем сознании свою «икону-Русь», совсем не идеальный образ, вызывавший и печаль, и восхищение, и муку. Эта расколотость сознания выразилась в сложной оценке поведения Руси в годину Смуты:

Быть царёвой ты не захотела —
Уж такое подвернулось дело:
Враг шептал: развей да расточи,
Ты отдай казну свою богатым,
Власть — холопам, силу — супостатам,
Смердам — честь, изменникам — ключи.

Поддалась лихому подговору,
Отдалась разбойнику и вору,
Подожгла посады и хлеба,
Разорила древнее жилище,
И пошла поруганной, и нищей,
И рабой последнего раба.

Я ль в тебя посмею бросить камень?
Осужу ль страстной и буйный пламень?
В грязь лицом тебе ль не поклонюсь,
След босой ноги благословляя, —
Ты — бездомная, гулящая, хмельная,
Во Христе юродивая Русь!

(1917)

Умер М.А. Волошин в 1932 году в Коктебеле, где и был похоронен вне кладбища на невысокой вершине одной из окрестных гор. М.И. Цветаева осенью 1932 года по-своему (и по-волошински!)

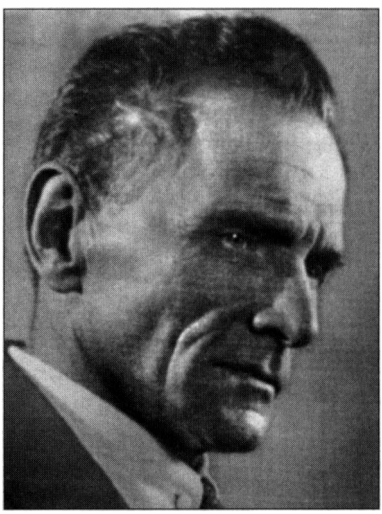
Дом М.А. Волошина в Коктебеле на фоне Карадага. *1923 г.*

оценила эту последнюю волю вечного стихийного бунтаря против всяческой несвободы:

В век распевай как хочется
Нам — либо упраздним,
В век — скопищ — одиночества.
— Хочу лежать один...

Владимир Клавдиевич Арсеньев (1872—1930). Среди множества тончайших наблюдений А.П. Чехова, проезжавшего в 1890 году на Сахалин по южной кромке Сибири, видевшего Байкал, Амур-батюшку, Татарский пролив и отчасти уссурийскую тайгу, есть замечательная догадка: «*Природа же, которую боготворят инородцы* (т.е. многие малые народности Сибири и Дальнего Востока, от ненцев, эвенков, чукчей, нанайцев, удэгейцев и нивхов до ханты и манси. — *В.Ч.*)... и которая со временем будет служить *неисчерпаемым золотым прииском для сибирских поэтов*, природа, оригинальная, величавая и прекрасная, начинается только с Енисея» («Из Сибири»).

Владимир Клавдиевич Арсеньев — прозаик, ученый-этнограф, археолог, покинувший родной Петербург (после окончания в 1896 году юнкерского училища) ради научной работы и жизни в Уссурийском крае — по праву может быть причислен к великим русским путешественникам, наряду с Н.М. Пржевальским и П.К. Козловым. Он совершил три путешествия по Уссурийскому краю в 1902—1910 годах, а в 1918 году —



В.К. Арсеньев

на Камчатку, написал много научных *этнографических трудов* об этих краях, заслуживших одобрение покорителя Арктики норвежца Фритьофа Нансена. Его именем были названы и город на Дальнем Востоке, и одна из вершин в хребте Сихотэ-Алинь, вулкан на Курилах, ледник на Камчатке. В книге строгих очерков и научных наблюдений «По Уссурийскому краю» (1921), дополненной затем второй частью «Дерсу Узала» (1923), Арсеньев затрагивает проблемы общения человека с природой, пишет о двоякой роли цивилизации. Главный герой — гольд Дерсу Узала — проводник, следопыт, своеобразный толкователь знаков тайги.

Может быть, этот герой — второе «я» самого Арсеньева? Еще М.М. Пришвин подметил: «Дерсу явился... через Арсеньева, а к следопытству Дерсу присоединяется и следопытство разумного этнографа».

У Дерсу есть свое чувство пути по тайге, по миру, свое особое отношение к зверям, растениям. Он видит миражи над морем, совместившиеся в целые видения души («тени»), спящих людей, животных, птиц, якобы неодушевленных предметов. «Душа, — как думал Дерсу, — оставляет тело, странствует и многое видит в то время, когда человек спит. Этим объясняются сны».

Дерсу с его прямотой и добродушием, чистотой души не просто друг, помощник, но и нравственный эталон. Как мудро он, боготворящий природу, «поправляет» расчеты, маршруты всех экспедиций, объясняет повадки тигров, оленей, «нравы» рек!

Имя Дерсу Узала вошло в творческое сознание многих писателей и поэтов Сибири, Чукотки, Дальнего Востока. Среди них и нанаец с Амура *Григорий Ходжер*, и сахалинский нивх *Владимир Санги*, и манси *Юван Шесталов*, и прозаик ханты *Роман Ручин*, и *Еремей Айпин*, работающие в Ханты-Мансийске, и якут *Андрей Кривошапкин*, и эвенк *Алитет Немтушкин*, и писательница-ненка *Любовь Ненянг*...

Знаменитый японский режиссер Акира Куросава снял кинофильм «Дерсу Узала» (1976).

Великое притяжение Севера и Дальнего Востока, может быть благодаря Арсеньеву, и определилось как движение к неизведанному, как испытание человека на прочность и мужество. Всем строем чувств Дерсу Узала писатель сказал: этот простор, порой подавляющий своими опасностями, — доверчив, хрупок, уязвим. Нельзя «раздавить» тонкий слой земли в тундре гусеницами тракторов, нельзя перекрыть древние пути нереста, кочевий и гнездований. Спасти от этих бед, от этих ран землю могут люди, несущие с собой знание природы, мифов и сказок этой земли, те, для которых олень — не экзотика, а живая энергия тундры, а простой костер в ночи — это знак вечности даже малого народа.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как в повести М. Пришвина «Жень-шень» раскрывается авторская концепция жизнетворчества, идея поиска «корня жизни»?
2. Как в поэзии М. Волошина отразилась трагедия «русской усобицы» первых послереволюционных лет? Какова позиция художника, застигнутого лихолетьем братоубийственной войны?
3. В чем заключается своеобразие и самобытность Дерсу Узала из одноименной повести В.К. Арсеньева? Как этот образ соотносится с фигурой автора повествования?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Философско-лирическая миниатюра.
Дневниковая проза.
Образ-переживание.
Литературный миф.
Этнографическая проза.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Курбатов В.* Михаил Пришвин: Очерк творчества. М., 1986.
2. *Купченко В.* Странствования М. Волошина. СПб., 1997.
3. *Азаровский М.К.* В.К. Арсеньев: Критико-биографический очерк, 1956.

ОКТЯБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 20-Х ГОДОВ

Беспокойный язык «окаянных дней»

В первые месяцы (и даже годы) после Октября 1917-го наиболее подготовленными выразителями общественного сознания, естественно, оказались прозаики и поэты, сложившиеся еще в предреволюционную эпоху.

Были созданы такие трагические, антиромантичные художественные документы, как «Окаянные дни» (1918—1920) И.А. Бунина, «Несвоевременные мысли» (1917—1918) М. Горького, «Стихи о терроре» (1920) М. Волошина, «Апокалипсис нашего времени» (1917—1918) В.В. Розанова, широко известные в те годы «плачи» А.М. Ремизова «Слово о погибели русской земли» (1917) и «Заповедное слово русскому народу» (1918). Диктатором в сфере идеологии стал Л.Д. Троцкий, создавший целую директивную книгу «Революция и литература» (1923), серию статей об «октябрьской» и «внеоктябрьской» литературе и т.п. Согласно Троцкому, время раскололо русскую литературу на две половины — «мертвую» и «живую», т.е. всю дореволюционную и ту, что возникала в пролетарских газетах, студиях, в Пролеткульте (об этом ниже. — *В. Ч.*). Кто хочет уцелеть — примкнет к живой половине! Но ведь в одной, якобы мертвой половине — почти десять веков русской истории, начиная со «Слова о полку Игореве», а в другой — едва ли два-три года развития...

Многие годы в оценке литературы, считавшейся «внеоктябрьской», контрреволюционной, выделялись только мотивы резкого неприятия революции, якобы ненависти к народу, к любому «человеку с ружьем» и т.п. Горечи — и в текстах, и в жизнеощущениях многих наследников Серебряного века, вчера еще молившихся на народ, сострадавших «маленькому» человеку, — действительно было в избытке. Но было и другое.

Зинаида Гиппиус написала 29 октября 1917 года стихотворение «Веселье», объясняющее всю глубину ее неприятия «Двенадцати» А. Блока и одновременно меру ее растерянности, испуга, слепоты в пророчествах:

Блевотина войны — октябрьское веселье!
От этого зловонного вина
Как было омерзительно твое похмелье,
О бедная, о грешная страна!
Смеются дьяволы и псы над рабьей свалкой,
Смеются пушки, разевая рты!..
И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой,
Народ, не уважающий святынь...

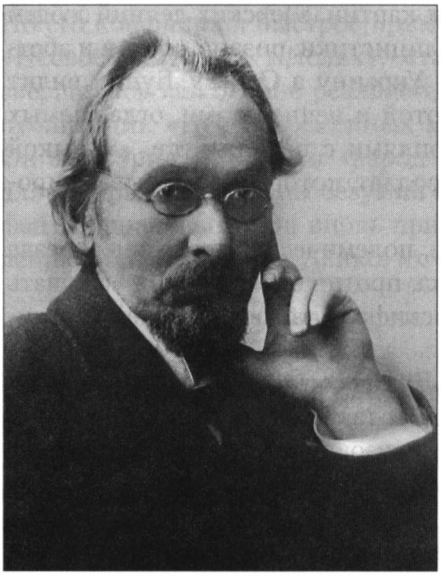
Революция лишь обострила все ранее сформировавшиеся идеи о конце света, начале всемирной катастрофы, о приходе Апокалипсиса.

Вслушаемся в неспокойный язык художников: в нем есть все — и боль, и любовь к России.

Леонид Андреев, совершенно потерявший всякую ориентацию в событиях, загнанный волей обстоятельств еще в 1916 году в псевдорусскую газету «Русская воля», написал в 1919 году примечательное письмо-жалобу Н.К. Рериху. Это маленький шедевр лирической, даже исповедальной («потаенной») прозы:

«Все мои несчастья сводятся к одному — нет дома. Был прежде маленький дом и Финляндия, с которыми сжился. Наступит, бывало, осень, потемнеют ночи, и с радостью думаешь о тепле, свете, кабинете, сохраняющем следы десятилетней работы и мысли. Или из города с радостью бежишь домой — в тишину и «свое». Был и большой дом — Россия с ее могучей опорой, силой и простором. Был и самый просторный мой дом — искусство, творчество, куда уходила душа. И все пропало. Вместо маленького дома — холодная, обворованная дача с выбитыми стеклами, а кругом чужая и враждебная Финляндия. Нет России, нет и творчества. Так жутко мне без моего царства, и словно потерял я всякую защиту от мира. И некуда прятаться ни от осенних ночей, ни от печали, ни от болезни. Изгнанник трижды — из дома, из России и из творчества, я страшнее всего ощущаю для себя потерю последнего, испытываю тоску по беллетристике, подобную тоске по родине».

Точно так же — в виде посланий или житейских заметок — построен и **«Апокалипсис нашего времени» (1917—1918)** известного публициста, писателя, философа, педагога **В.В. Розанова** (1856—1919), посылаемый больным и почти умирающим мыслителем из



В.В. Розанов. *1910-е гг.*

И.А. Бунин. *1921 г.*

Сергиева Посада каждые две недели или раз в месяц в «Книжный угол» — маленький журнал, выходивший с перерывами в Петербурге. Эта книга печаталась и в Сергиевом Посаде. Он писал как бы из какой-то собирательной точки общероссийской катастрофы, с тонущего корабля, из волн потопа. Естественно, он резко сгущал краски, подчеркивая свои несчастья, говоря о вселенских муках:

«...С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русской Историею железный занавес.

— Представление окончилось.

Публика встала.

— Пора одевать шубы и возвращаться домой.

Оглянулись.

Но ни шуб, ни домов не оказалось» (*«Апокалипсис нашего времени»*).

«Окаянные дни» (1918—1920) И.А. Бунина по своему характеру тоже принадлежат к исповедальной литературе. «Окаянные дни» — это история сопротивления души измельчанию, угасанию духа. Иван Бунин не просто негодует, он мучительно ищет истоки общего поражения культуры, литературы, забывавшей напоминать народу, что и у него есть обязанности, есть ответственность за Россию. Самое характерное в «Окаянных днях» связано с непрерывным

сопоставлением натуралистических картин, зверских деяний людей и тех или иных мотивов былой публицистики, поэзии, жизни и абстракций. Проезжая через Россию и Украину в Одессу, Бунин видит множество станций, «залитых» рвотой и нечистотами, оглашаемых дикими, надрывными, пьяными воплями с песнями, т.е. «музыкой революции»; удиравших с фронта солдат, которых он называет иронически «скифами».

Здесь — каждое слово ключевое, полемически заостренное; везде ощущается выпад против А.А. Блока, против его призывов «слушать музыку революции», поклоняться «скифам», их освежающей мир силе «кочевников красоты».

В особенности поражен был Бунин, как и многие писатели 20-х годов, грязью рынков, вокзалов и таким следствием «окаянных дней», как толпы, хищные стаи беспризорников, сирот, ночевавших в старых вагонах, кочегарках, асфальтовых чанах.

В те годы было написано много дневников, писем к близким, стихотворных пророчеств и стихотворений в прозе. И ни одной попытки создания романа при наличии истинных мастеров прозы. Причиной было и незнание того, «куда несет нас рок событий» (*Есенин*), и оторванность многих от реального, некнижного народа, от настоящего, некалендарного XX века.

«Несвоевременные мысли» М. Горького — это диалог писателя с новой властью, с В.И. Лениным и Л.Д. Троцким по поводу культуры, но без всяких попыток узнать мнение самого народа, увидеть этот реальный народ. «Несвоевременные мысли» являлись серией статей, печатавшихся в 1917—1918 годах в литературной газете «Новая жизнь», и имели подзаголовок «Заметки о революции и культуре».

«Владимир Ленин вводит в России социалистический строй по методу Нечаева — «на всех парах через болото»... И Ленин, и Троцкий, и все другие, кто сопровождает их к гибели... убеждены, что «правом на бесчестье всего легче русского человека за собой увлечь можно»;

«Я знаю, — сумасшедшим догматикам безразлично будущее народа, они смотрят на него как на материал для социальных опытов»;

«Где слишком много политики, там нет места культуре, а если политика насквозь пропитана страхом перед массой и лестью ей — как страдает этим политика советской власти — тут уже, пожалуй, совершенно бесполезно говорить о совести»...

Безусловно, Горький во многом был прав, отмечая, как и И. Бунин, и Д. Мережковский, «оргии смертей», распад культурного слоя, прикрывавшего, как хрупкий весенний ледок, «омут варварства».

Но его конфликт и быстрое примирение с новой властью (в тех же «Несвоевременных мыслях», ставших вполне своевременными!) свершилось как бы вне реальной, суровейшей истории. Уже в ходе публикации «Несвоевременных мыслей» Горький многое изменил. Он заговорил о том, что «народ ожил и в нем зреют новые силы, для которых не страшны безумия политических новаторов, слишком фантазированных». Он вновь призвал к художественному прославлению подвигов новых Данко, их битв с Судьбой и т.п.

«Плачи» А.М. Ремизова

В эти годы плакали, вздыхали, даже рыдали или гадали о настоящем и грядущем многие. И.А. Бунин, глядя на жестокость, на всеобщую «грабижку», признавался:

«А потом я плакал на Страстной неделе, уже не один, а вместе со многими... среди темной Москвы».

«А потом я плакал слезами лютого горя и какого-то болезненного восторга, оставив за собой и Россию и всю свою прежнюю жизнь...»

В жанре «плачей», точнее, слезных молитв работал в это время даже **Илья Эренбург**, в то время поэт и очеркист. 27 января 1918 года в хронике одной из газет появился такой отклик: «Выходит книга И. Эренбурга «Молитва о России»... В Эренбурге человек точно схватил за волосы художника — и, таская его, гнетет, терзает. И потому «Молитва о России» — стон, плач, вопль, что угодно, только это уже не стихи или еще не стихи».

> ***«Плач»*** — это вид бессюжетной, лирической, «*орнаментальной*» (т. е. украшенной) *прозы* и поэзии, жанр, ведущий свое начало из фольклора и средневековой литературы. Вспомните образцы ритмизированной, напевной прозы — т.е. «плачей», молений, напевных скорбей о русской земле. Они возникали после или накануне катастроф. В какой-то степени к этому чрезвычайно эмоциональному типу проповеди, заклинания, лирического «разъяснения» истории принадлежит и «Слово о полку Игореве», явившееся в канун ордынского нашествия на Русь, и «Задонщина», и «Слово о погибели русской земли».

Алексей Михайлович Ремизов (1877—1957), писатель, близкий символистам, часто реконструировавший памятники древнерусской литературы, собиравший свою летопись — «Россию в письме-

нах», воспринял революцию как вихрь, мировой пожар, разрушение «Святой Руси». Свое главное эмигрантское произведение о революции он и назовет «Взвихренная Русь» (1926). Но до этого, в 1917—1918 годах, он создал два «плача», особенно наглядно представивших сам жанр причитаний, слезных молений, дух повышенной экспрессивности, орнаментальности, с повторами обращений ко всей русской земле, к народу. Ремизов открыто обратился к древнерусской поэтической традиции при создании «Слова о погибели русской земли» (31 дек. 1917 г.) и «Заповедного слова русскому народу» (1918). Эти «плачи» обращены прямо к Руси («О, моя родина обреченная, пошатнулась ты, неколебимая...») или к опьяненному смутой народу («Русский народ, что ты сделал? Искал свое счастье и все потерял. Одураченный, плюхнулся свиньей в грязь... Землю ты свою забыл колыбельную»).

Словесные фрески Ремизова напоминают картины Страшного суда. В обоих «плачах» и в романе «Взвихренная Русь» является обычно солдат с ружьем. Он вступает на поприще истории предельно доверчивым, неискушенным. Он с трудом осознает свой путь, смысл жертв. Такой условный «человек с ружьем» не идеализируется, но и не снижается до варвара, люмпена, жаждущего только грабежей:

«Пошатываясь, шел навстречу здоровенный солдат.

— Какое дело! — остановился он, — стрелять придется.

— В кого?

— В кого прикажут.

— Да разве можно в своих стрелять?

— Верно, нельзя! — и, шатаясь, пошел, бормоча».

Ремизовский «человек с ружьем» не хочет убивать, он словно боится Божьего суда. Солдат еще видит Россию как царство своих, родных по языку людей. Но его веру, его боязнь греха явно расшатывает непонятое им время.

Часто лучшие, талантливейшие мастера культуры испытывали перед лицом революции двойственное состояние. Современный литературовед О. П. Смола удачно сказал об истоках этого гамлетизма: «Ее (революции. — *В. Ч.*) роковая, трагическая и патетическая одновременно суть *притягивала и отталкивала*».

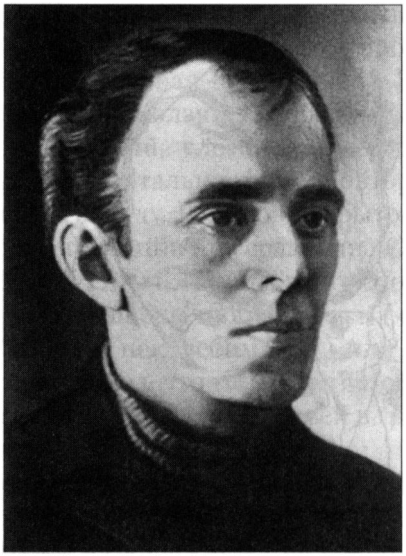
Революция вызывала драматичное ощущение неслыханных творческих возможностей времени и ужас бездны. Она одновременно устрашала и ослепляла, возносила и растаптывала. Вероятно, лучшими летописями эпохи Октября как раз и являются произведения с самым *многомерным* подходом к этой эпохе, с множеством душевных тревог,

А.М. Ремизов.
Художник Ю.П. Анненков. 1920 г.

колебаний души художника, наделенной пресловутой «двойственностью», противоречивостью.

Современный взгляд на прозу и поэзию 20-х годов об Октябре, на фигуры писателей, увидевших XX век совершенно иначе, чем до революции, предполагает принципиально новый подход ко множеству произведений, к их проблематике и поэтике. Силы притяжения к революции и одновременно потрясенности ее суровостью, глубина боли за человека и одновременно восхищения всеми, кто и в революции остался человеком, вера в Россию и опасения за ее путь создавали поразительный состав красок, приемов на всех уровнях многих произведений. Новая проблематика заставляла обновлять и поэтику.

Проанализируем одно из центральных произведений поэта-акмеиста **Осипа Мандельштама** о России и революции, стихотворение **«Сумерки свободы»** (Москва, май 1918 г.). Это знаменательное во многом стихотворение с таким необычным названием начинается поистине двойственно, двусмысленно, ода сливается с элегией:



О.Э. Мандельштам. *1923 г.*

Прославим, братья, сумерки свободы,
Великий сумеречный год!
В кипящие ночные воды
Опущен грузный лес тенёт.
Восходишь ты в глухие годы —
О солнце, судия, народ!

Как причудливо смешаны словесные краски: с одной стороны, «прославим» (причем этот призыв трижды повторен), но с другой — всякий раз к этому «прославим» добавлено явное сомнение, плохо скрытая тревога, боязнь за народ, который хотя и восходит, но «в глухие годы» и может не справиться со свободой, этим внезапным даром истории:

Прославим роковое бремя,
Которое в слезах народный вождь берет.
Прославим власти сумрачное бремя,
Ее невыносимый гнет.

Стихотворение это предельно антонимично, противоположности не просто совмещены, но буквально сцеплены, «вдавлены» друг

в друга. Они пронизывают все уровни поэтического текста, начиная с названия. Сама власть — это сумрачное бремя, которое «в слезах народный вождь берет»: как далеко это от победоносных интонаций, от восторгов по поводу бури, грохота революции! Такого «гимна» революции — первоначальное название его «Гимн» — до Мандельштама еще не было.

Свобода в сумерках... Год революции великий, но тоже сумеречный... Народ восходит к какой-то высоте, но восходит он, как кажется поэту, в глухие бессолнечные годы... И в дальнейшем этот принцип оксюморона (совмещение взаимоисключающих качеств) выдержан весьма последовательно. Одическое понятие «прославим» обременено грузом предположений, сомнений. В последней строфе этот груз сомнений, горестного приятия еще не завершенного события, скорее, переходного состояния ломает даже четырехстопный ямб. К концу происходит явное удлинение строки, ямб стал вместо четырехстопного шестистопным. «Строка удлинилась, прогнулась под тяжестью избыточного веса, — заметил один из исследователей творчества О. Мандельштама, — рождая физическое ощущение невыносимого бремени проблем, вставших как перед революцией, так и перед теми, кто причастился ее грозы и бури:

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.
Земля плывет. Мужайтесь, мужи.
Как плугом, океан деля,
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля.

Сама интонация приобретает разговорно-беседный характер («Ну что ж, попробуем», «мужайтесь, мужи»), а первоначальное «прославим» сменяется куда более сдержанным — «попробуем».

Подобное противоречивое столкновение разных эмоциональных состояний, их полифонизм, скопление на тесной площадке небольшого стихотворения, его беспокойный язык лучше передают сложную, противоречивую природу революции. В каких произведениях 20-х годов можно уловить подобное совмещение противоположных эмоциональных состояний, превосходящее по смыслу анкетное «принял — не принял» революцию? Вспомните стихотворения А. Ахматовой «Не с теми я, кто бросил землю...» и «Все расхищено, предано, продано...».

«Голый год» (1921) Бориса Пильняка как переходное произведение от орнамента «плачей», риторики «знамений» к форме романа

Борис Андреевич Пильняк (наст. фамилия Вогау) (1894—1938) родился в 1894 году в Можайске в семье обрусевшего немца, начал писать и печатать рассказы с 1915 года. Он подолгу жил в Коломне, глубоко знал быт этой провинции. В 1918 году вышла первая книга Пильняка «С последним пароходом». В годы войны он бывал на фронтах. Впоследствии писатель выпускает книги «Машины и волки» (1925), «Повесть непогашенной луны» (1926), «Расплеснутое время» (1926), «Красное дерево» (1929) и др.

Наиболее заметную роль в истории русской литературы сыграл, безусловно, роман Б. Пильняка «Голый год» (1921) как высшее достижение *орнаментальной прозы*, смонтированное из разрозненных кусков, написанное в импрессионистской манере.

«Голый год» — необычайно многосоставное в жанровом плане произведение. В нем царит своего рода «метельность»: резкая прерывистость повествования, чередование сюжетных линий, быстрая смена одного персонажного ряда другими, обилие вставных картин, философско-исторических отступлений без особого центра, итоговых выводов. Это роман, состоящий из новелл, эпизодов, случаев, дневников и «плачей».

Прежде всего автор широкими мазками набросал картины провинциальной жизни условного города Ордынина (скорее всего, Коломны), где жил купеческий род Ратчиных, где стоял древний кремль, были монастыри и Ямская слобода. Есть в городе и кабак с философствующими ярыгами (пьяницами), бродят юродивые и монахи, рассказывающие юному Донату Ратчину о том, что «в мире есть тоска». Есть и местный «человек в футляре» (по крайней мере, в вечных галошах), морализирующий учитель Бламанжов. И сразу же после пролога — всецело по воле автора — скачок в 1917 год. Бегло будет сказано о «кожаных куртках — большевиках» как части общеисторического пейзажа. Они есть, они «из русской рыхлой, корявой народности», но и их роль в вихре событий весьма ограничена. Термин «кожаные куртки», да еще с обозначением их бюрократического рвения, кипения («энергично фукцируют» — не функционируют, а фукцируют в рыхлой среде), стал после романа Пильняка нарицательным обозначением военизированного (т.е. троцкистского) чиновничества, будущих швондеров М.А. Булгакова.

Ордынин — это город на границе Орды, Азии, скифского мира, но город, затронутый революцией. «Я хочу создать образ России. Это, конеч-

Б.А. Пильняк *1920-е гг.*

но, не красное, но серое: серые мышцы голодных рук тянутся — куда? — да-да, к какой-то правде. Какой? — не знаю», — признавался Пильняк в 1922 году. Образ России складывался из цветовых пятен, разрозненных деяний, схватки идей, доктрин: каждая группа героев творит свой текст в рамках единого текста. Голос автора — один из многих голосов.

Вторая глава романа «Дом Ордыниных», в которой опять описывается дом Ордыниных-Попковых, где в стеклянных часах бьет «кукушка Азии», где все почти братья и сестры неизлечимо больны, — это тоже как бы эскиз, набросок, конспект какой-то неразвернутой драмы. В сущности, братья Егор, Глеб, Борис, сестры Лидия, Наталья, служанка Марфушка лишь обмениваются мнениями, исповедями, сентенциями. Их несет метель, т.е. нечто мощное, безликое. Они — философствующие пассажиры «сумасшедшего корабля» *(О. Форш)*.

В поэзии и прозе 20-х годов вообще много было символов: символичен был и «ветер», и «метель», захлестнувшая все пределы, и «Россия — корабль», и «пожар», и «потоп».

Борис Пильняк до конца использовал этот же язык поэзии и исчерпал его. Роман отразил предчувствие эпоса, тоску по цельному взгляду на события, по масштабному их изображению. Он свидетельствовал о резко

возросшей роли масс в истории. Б. Пильняк положил начало рассмотрению человека как творца истории. Он и творит ее, и страдает от нее, им управляет даже не страна, а некая условная «Азия», ее роковые силы.

Трагическую роль в судьбе Б. Пильняка сыграла «Повесть непогашенной луны» (1926), посвященная А.К. Воронскому[1]: она рассказывает о гибели условного командарма Гаврилова на операции, предписанной неким негорбящимся человеком в Кремле. Поскольку подобным же образом после операции ушел из жизни полководец М.В. Фрунзе, а в «негорбящемся человеке» все оппозиционеры — от Троцкого до Зиновьева — охотно узнавали Сталина, то повесть была сочтена провокационной, явно полезной для терпевшей поражение, цеплявшейся за власть троцкистской оппозиции.

При внимательном и объективном прочтении повести легко заметить, что гибель Гаврилова — следствие его внутреннего окаменения, бюрократизации души. Сами врачи устрашаются его железной воли, чисто казарменного подхода к своей жизни: она, жизнь, принадлежит не ему, а мировой революции.

В целом же судьба прозаиков и поэтов начала века, литературных течений и школ оказалась трагичной: крах Белого движения, господство в идеологии троцкизма, выбрасывавшего за пределы Октября, новой эпохи, даже А. Ахматову, нередкие случаи так называемого комчванства (шариковщины) привели к печальному исходу многих писателей из России.

Возникли «гнезда рассеяния» эмигрантской части «расколотой лиры», т.е. русской литературы, — в Париже (во Франции), где оказались Бунин, Шмелев, Ремизов, Г. Иванов, Б. Зайцев и др., в Праге (в Чехословакии), где долгое время жила М. Цветаева, Е. Чириков, А. Аверченко, в Софии, Белграде, Харбине, Риге (подробнее об этом см. 2-ю часть учебника). В чем состояла главная общность, даже единство эмигрантской и «метропольной» литературы?

Конечно, в общности переживания истории, осмысления национального и общемирового катаклизма, в сбережении (или переоценке) культурного наследия. Общей была и образно-стилистическая система, сам русский язык, и, конечно, тревожный анализ будущих путей России. По обе стороны «железного занавеса» возрастало значение Пушкина. «Пушкин в эмиграции — магическое слово, пароль, подтверждающий духовную близость: это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке» — так писал поэт Вл. Ходасевич.

---

[1] *А.К. Воронский* — редактор журнала «Красная новь» (подробнее о нем см. в разделе «Перевал»).

Литературные группировки, возникшие после Октября 1917 года, их манифесты, декларации, программы

В первые месяцы после Октября 1917 года литературная жизнь была сосредоточена в редакциях газет, журналов, то и дело закрываемых, в литературных кафе типа «Веселой канарейки», «Стойла Пегаса», «Домино», «Трилистника», «Кафе поэтов», на вечерах в Политехническом музее: здесь, например, выступил в январе 1918 года К.Д. Бальмонт с лекцией «Революционер я или нет?». Очень важными событиями были митинги с участием наркома просвещения А.В. Луначарского, а в Петрограде — тогдашнего вождя Петрокоммуны Г. Зиновьева. На одном из таких митингов на тему «Интеллигенция и революция» Г. Зиновьев 6 октября 1918 года призвал: «Мировая революция начинается. Началась всемирная гроза. Мы ее признали, так не скрывайтесь же под дырявым зонтиком нейтральности...»

Дух программ тех лет был крайне деспотичен. В хронике за 1918 год читаем:

«Учредительное собрание Всероссийского союза пролетарских (рабочих) писателей: „Союз писателей должен быть совершенной машиной для производства незамутненных идей революционного пролетариата“».

Постепенно стали возникать и учреждаться литературные группировки, объединения.

Пролеткульт и «Кузница». Прежде всего возникли две достаточно массовые пролетарские группировки: Пролеткульт (т.е. культурно-просветительные организации, студии литераторов, художников, актеров) и «Кузница» — группа поэтов, вышедшая из Пролеткульта. Их декларации и манифесты весьма прямолинейны, бескомпромиссно-классовы, часто сочинены под воздействием догматиков.

Пролеткульт возник незадолго до Октября. Идейным руководителем его стал *А.А. Богданов* (1873—1928), социолог и философ. Цель этих организаций определялась достаточно громко: «выработка самостоятельной духовной культуры».

В ходу были стихотворные лозунги, призывы, символизировавшие в быту новый стиль жизни:

«Пионеры, бейте тревогу — наши родители молятся Богу!»
«Мы отпустим мать на грядку и пойдем на детплощадку!»
«От поповской рясы отвлечем детские массы».

«Все излишки — в сберкассу».
«Смерть куличу и пасхе...»

В журналах, газетах молодых литераторов-самоучек с нарочито пролетарскими названиями «Горн», «Гудки», «Грядущее», «Твори!», «Кузница», «Железный путь» нередко звучали такие «истины»:

Понял я, что мудрость мира
Вся — вот в этом молотке...

Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля...
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы...

В кровь зацелован топкой жаркой,
Измят объятьями котла...

Догматические, чванливые установки Пролеткульта сказались даже в названиях книг: «Железный мессия» (1921) *В. Кириллова*, «Железные цветы» (1919), «Завод весенний» (1919) и «Железное цветенье» (1923) *М. Герасимова*, «Поэзия рабочего удара» (1918) *А. Гастева* (до 1926 года было шесть переизданий этой книги о поющих машинах, о душе без лирики и эмоций). Перекричать пролетарских поэтов, превращавших Россию в космическое тело, в какую-то раскаленную докрасна комету, а реальный рабочий класс — в великана с молотом, с булыжником, в гору мускулов, было почти невозможно. Среди поэтов и прозаиков «Кузницы» был *Н. Н. Ляшко* (1884—1953), автор «Железной тишины» (1921), «Доменной печи» (1925), и *Ф. Гладков*, создатель романа о восстановительном периоде «Цемент» (1925).

Пролетарская поэзия 1917—1921 годов изобилует однообразием образов-символов: тут и «кузнецы», и «легионы труда», и «порванные цепи», и «тревожный набат», и «ураган воли»... Бесконечны варианты понятия «железный» — стальной, буревой, мятежный, огневой, мозолистый. Коллективная личность, скрепленная единством мировоззрения, тем, мотивов, приемов, была для «кузнецов» важнее индивидуальной. В этом ряду особняком стоит поэт *Василий Казин* с его сборником «Рабочий май» (1922) с простыми, очень человечными стихами о труде столяра, кровельщика.

Новокрестьянские поэты *Николай Клюев* (1884—1937), *Александр Ширяевец* (1887—1924), *Сергей Клычков* (1889—1937), *Петр Орешин* (1887—1938), безусловно, гораздо быстрее, отчетливее, глубже, чем

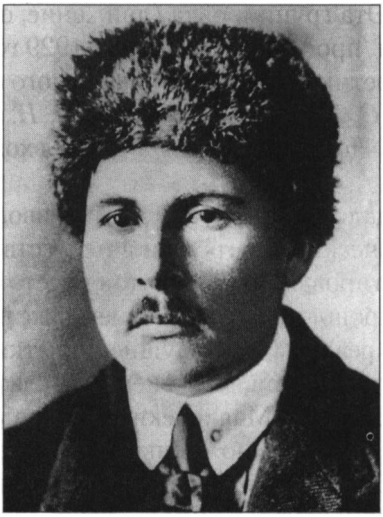
пролетарские, тем более так называемые комсомольские поэты и прозаики из группы «Октябрь», осознали переломный и трагический смысл Октябрьской революции.

Крестьянские поэты, собственно, и всю-то революцию восприняли вначале как космическое событие, свершившееся ради деревни, ради «ржаного мужика», избяного рая.

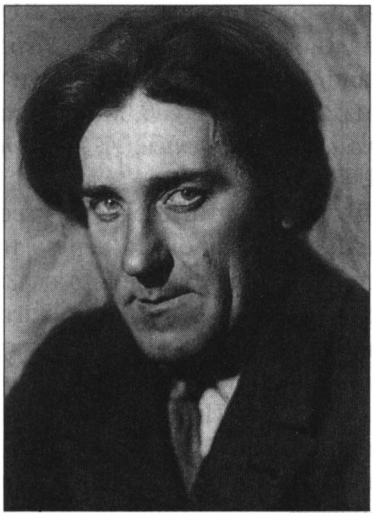
Он — сила страшная, ржаная.
Ржаной мужик — сама земля.
Недаром в годы урожая
Снопами пахнет от Кремля —

так еще в 1922 году писал Петр Орешин. Деревня для них, в особенности для Н. Клюева, это место, где «сохранилась память о первоначальном единстве мира», откуда придут и вожди-солнценосцы, и новая красота, спасущая мир, и новый Пушкин. Здесь — кладовая исторической памяти, фольклора, здесь видимый мир, как в Иконостасе, соприкасается с незримым, божественным.

Эта «мужицкая купница» (от слов «совокупность», «содружество») подчеркивала в революции ее «религиозный» смысл, видела в ней «пришествие», «воскресение», «преображение», предсказывала «мужицкий рай», грядущее братство не просто народов, но континентов — Запада и Востока. «Красный звон» (т.е. колокольный звон. —



А.В. Ширяевец. *1924 г.*



С.А. Клычков. *1928 г.*

В. Ч.) — так назывался сборник 1918 года, составленный из стихов Есенина, Клюева, Орешина, Ширяевца. Пасхальный звон храмов как бы сливался с музыкой революции, религиозное чувство сливалось с революционным. Естественно, и вождь революции В.И. Ленин представал чем-то вроде мужичьего, раскольничьего («керженского») вождя, нового протопопа Аввакума.

Безусловно, следует помнить об известной утопичности в ожиданиях, образах берестяного рая, в системе соответствий души природы и души человека («ивы — кроткие монашки», «поля как святцы» и т.п.). Катастрофы христианских идей поэты не предвидели. Но и сейчас не меркнет свет патриотической любви новокрестьянских поэтов, их идеальных миров малой родины. Перечитайте почти хрестоматийные стихи Петра Орешина:

Со всех сторон на Русь святую
Бросают петли, но вовек
От Бога в сторону другую
Не мыслит русский человек.
Ни войны, выдумки царевы,
Ни кровь, ни казни тяжких смут
В душе народной Божье слово
И волю Божью не убьют.
(*Поэма «Крестный путь»*)

Левый фронт искусств, или **ЛЕФ.** Эта группировка (движение, объединение) возникла в 1922 году и просуществовала до 1929 года, включив в свой состав поэтов и теоретиков предреволюционного футуризма во главе с *В. Маяковским, О. Бриком, Б. Арватовым, Н. Чужаком, В. Каменским, А. Кручёных.* Недолгое время в ЛЕФ входил Б.Л. Пастернак.

Теоретики этого течения утверждали союз искусства с производством, пропагандировали веру в технический прогресс, а в искусстве — «литературу факта», репортажа, монтирования документов вместо вымысла, отменяемого как пережиток прошлого. Для лефовцев даже пролеткультовцы — это эпигоны старого реализма, «кладущие заплатки на вылинявший пушкинский фрак», повторяющие «генералов-классиков». В своих «Приказах по армии искусств» Маяковский порой в угоду программе течения призывал то «пулями по стенке музеев тенькать», то в небеса шарахать железобетон, то вообще отвергал всякое личностное, интимное начало в творчестве: «Улицы — наши кисти, площади — наши палитры...»

Еще более неистовым ниспровергателем реализма, в целом традиций русской литературы был теоретик «левого фронта» Осип Брик. Он писал в разрушительной статье «Дренаж искусству»:

«Буржуазное искусство было болотным туманом, сквозь который причудливо просвечивали очертания реальности. Пролетариат должен осушить эти болота. Пусть туман не мешает ему видеть живую жизнь. Она лучше всяких болотных миражей. Конец искусству? Нет, только необходимый дренаж. Реальность, а не призрак. Вот лозунг грядущего искусства коммуны».

Среди осушаемого старого «болота» оказывались Пушкин и Толстой, Достоевский и Блок. Их роль резко приуменьшалась.

О чем писали теоретики ЛЕФа в своих программах? Вот выдержки из одной программы, названной весьма агрессивно: «В кого вгрызается ЛЕФ?»:

«Мы должны пересмотреть нашу тактику.

Сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности — наш лозунг 1912 года...

Сейчас для 150 000 000 классик — обычная учебная книга.

Что ж, мы даже можем теперь эти книги, как книги не хуже и не лучше других, приветствовать, помогая безграмотным учиться на них...

Но мы всеми силами нашими будем бороться против перенесения методов работы мертвых в сегодняшнее искусство... Мы будем бить в один эстетический бок:

О.М. Брик. *Фотопортрет А.М. Родченко. 1924 г.*

Обложка журнала. *1923 г.*

тех, кто по неведению... выдают унаследованное от прабабушек за волю народа;

тех, кто неизбежную диктатуру вкуса (т.е. насаждение непонятного искусства футуризма. — *В. Ч.*) заменяет учредиловским лозунгом элементарной понятности;

тех, кто оставляет лазейку искусства для идеалистических излияний о вечности и душе...

Раньше мы боролись с быками буржуазии. Мы эпатировали их желтыми кофтами и размалеванными лицами.

Теперь мы боремся с жертвами этих быков в нашем советском строе».

Во втором номере ЛЕФа появилось сразу несколько программных обращений к поэтам с такими установками: «бросьте альбомные рулады», «всюду откалывайте левое искусство от правого», «монтируйте, обтачивайте людей, пронизывайте их целевым началом». «Старье — навоз, но не пища», — завершил эту серию предписаний поэт и драматург Сергей Третьяков.

Один из теоретиков ЛЕФа — М. Левидов, пожалуй, перещеголял и самого Троцкого, и предреволюционного Д. Бурлюка в ненависти к историческому, культурному прошлому русского народа, к его песням о доме, о поле, к стихам Кольцова и Есенина, даже к мелодиям Чайковского и Рахманинова:

«Эта изба была уродством, непозволительным, оскорбляющим, как все противоестественное, уродством. В музее было место этому уродству, в музее, в банке со спиртом, было место российской культуре — культуре небывалого уродства и извращения. Подлинным извращением было то, что неумытая и безграмотная, чеховская и бунинская Русь позволила себе роскошь иметь Чехова и Бунина, и, более того, Скрябина, Врубеля и Блока».

Прав был В.И. Ленин, когда говорил о неизбежных трудностях рождения новой культуры, о вреде вождей-шарлатанов. Известно, что А.В. Луначарский, тогдашний народный комиссар просвещения, предлагал: «Нельзя допустить, чтобы психопаты и шарлатаны, которые сейчас в довольно большом числе стараются привязаться к нашему пароходу, стали бы нашими же силами играть неподобающую им и вредную для нас роль». В.И. Ленин ответил буквально следующее: «Насчет психопатов и шарлатанов вы глубоко правы. Класс победивших, да еще такой, у которого собственные интеллигентские силы пока количественно невелики, непременно делается жертвой таких элементов, если не ограждает себя от них. Это в некоторой степени и неизбежный результат и даже признак победы».

Не перекликаются ли эти тревоги В.И. Ленина по поводу шарлатанов с любопытнейшим наблюдением М.А. Булгакова: «Советский строй хороший, но глупый, как бывают люди с хорошим характером, но неумные»?

Конструктивизм, или **ЛЦК** (литературный центр конструктивистов), возник в 1924 году и распался весной 1930 года. Позиция этого небольшого объединения, включавшего в себя таких поэтов и очеркистов, как *В. Луговской, И. Сельвинский, В. Инбер, Б. Агапов, Э. Багрицкий, Е. Габрилович*, была выражена в сборнике «Бизнес» так: «Любовь к цифрам, к деловой речи, цитате из документов, деловому факту, описанию события — все это черты, характерные для конструктивизма».

В какой-то мере это было повторение программы ЛЕФа, его устремления к безнациональному искусству, к «европеизму», но с еще большим рационализмом, последовательностью. Тема произведения, как проект здания, моста, машины, должна была подчинять себе образы, метафоры, даже рифмы. А математика должна быть разлита, вытеснив музыку, игру настроений и переживаний, во все сосуды стихотворения. Поэзия в таком случае становилась немой, представала как сумма приемов. Идеальным поэтическим произведением был в глазах конструктивистов американский небоскреб.

«Серапионовы братья» — литературная группа, возникшая в Петрограде в начале 1921 года, включала в себя молодых литераторов — *В.А. Каверина* (1902—1989), в последующем создателя романа «Два капитана» (1936—1944), *М.М. Зощенко* (1894—1958), *Вс. В. Иванова* (1895—1963), создавшего в 1922 году классическую пьесу «Бронепоезд 14-69», поэта *Н.С. Тихонова* (1896—1979), *К.А. Федина* (1892—1977), автора романа «Города и годы» (1924) и ряда других писателей. Теоретиком группы, избравшей своим лидером, образцом немецкого писателя-романтика *Э.Т.А. Гофмана* (1776—1822), автора «Серапионовых братьев» (1819—1821), был *Лев Лунц* (1901—1924). Смысл своего объединения, под знаком фантастических миров Гофмана, эти молодые литераторы видели в одном: «Мы считаем, что русская литература наших дней удивительно чинна, гонорна, однообразна. Нам разрешается писать рассказы, романы и нудные драмы, — в старом ли, в новом ли стиле, — но непременно бытовые и непременно на современные темы... А мы полагаем, что наш несравненный патрон, творец невероятного и неправдоподобного, равен Толстому и Бальзаку» (*Л. Лунц*).

На практике это означало вовсе не уход от современности, от гражданственности, а, скорее, развитие повествовательной техники западного

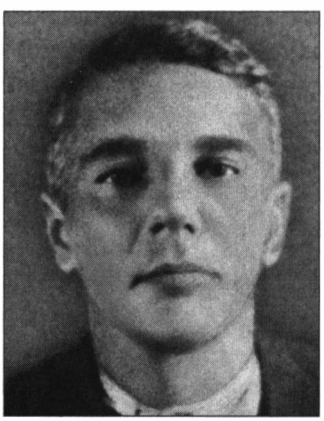
«Серапионовы братья». Слева направо:
стоят – Н. Тихонов, Е. Полонская, Н. Никитин; сидят – К. Федин, М. Слонимский, М. Зощенко, И. Груздев, В. Каверин. *1922 г.*

авантюрного, динамичного фантасмагорического романа, воскрешения Гоголя как автора «Носа» и «Невского проспекта». И не случайно именно «Серапионовы братья», наряду с поэтами-лефовцами, оказались наиболее близки группе ученых-литературоведов (Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Р.О. Якобсон), объединившихся вокруг Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗ), возникшего в 1916–1918 годах. «Серапионы» просуществовали до 1929 года.

ОБЭРИУ – объединение реального искусства (островок русского авангарда, абсурдизма) – возникло в Ленинграде в конце 20-х годов. В него вошли поэты *Даниил Хармс* (1905–1942) (настоящая фамилия Ювачев), *А.Н. Введенский* (1904–1941), прозаик *К.К. Вагинов* (1899–1934), ранний *Н.А. Заболоцкий* (1903–1958) и др. В своем «Манифесте» обэриуты утверждали: «Мы – поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы – творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов... В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его... Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой лите-

ратурной позолоты. Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты «не-реальны» и «не-логичны»? А кто сказал, что житейская логика обязательна для искусства?.. У искусства своя логика и она не разрушает предмет, но помогает его познать». В поэзии они культивировали стихотворения из слов и строф-кубиков с вечными звуковыми повторениями, складыванием строк из одних и тех же слов: клубок повторений приводил к какому-то абсурдному, но травмирующему память выводу. Эти заумные поэтические конструкции, впрочем, очень пригодились обэриутам при создании книг для детей. Эти книги выпускались в редакции, руководимой С.Я. Маршаком. Д. Хармс писал, например, о тигре:

Я долго думал, откуда на улице взялся тигр:
Думал-думал.
Думал-думал.
Думал-думал.
Думал-думал.
А в это время ветер дунул,
И я забыл, о чем я думал.
Так и не знаю, откуда на улице взялся тигр.
(*«Тигр на улице»*)



А.И. Введенский.
1941 г.

Даниил Хармс (Д.И. Ювачев).
1925 г.

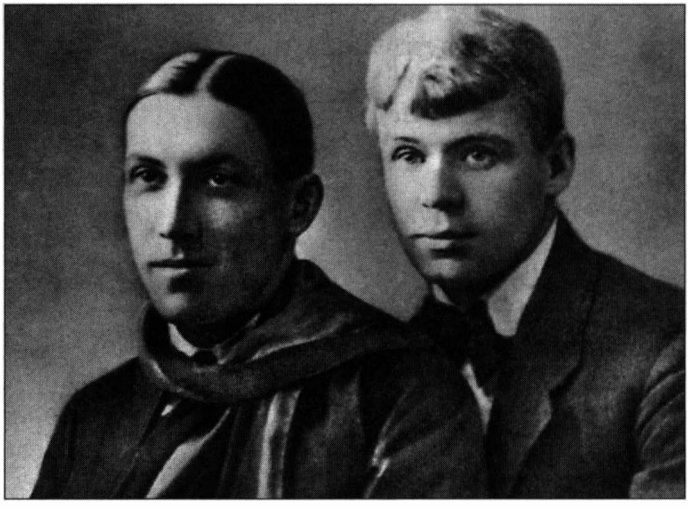
Можно уловить насмешку над разумом, поставленным перед нелепостью, над умом, усиленную повторением слов «думал-думал». Точно так же написано и знаменитое стихотворение Д. Хармса «Иван Иваныч Самовар» (1928) о том, как опоздавшие «наклоняли, наклоняли, наклоняли самовар» будто «шкап, шкап, шкап, но оттуда выходило только кап, кап, кап». И здесь мысль накапливалась к концу: Иван Иваныч Самовар «кипяточку не дает, опоздавшим не дает, лежебокам не дает».

Обэриуты были объявлены заумными формалистами и распущены как объединение в начале 30-х годов.

Имажинисты. Для характеристики имажинизма (от *франц.* image — образ), весьма шумного литературного течения, окружавшего С. Есенина и имевшего свое литературное кафе «Стойло Пегаса», вождей вроде *А. Мариенгофа* и *В. Шершеневича*, приведем фрагменты его манифестов:

«Мы, настоящие мастеровые искусства, мы, кто отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания лучше, чем уличный чистильщик — сапоги... Образ, и только образ... Всякое содержание в художественном произведении так же глупо, как наклейки из газет и журналов на картины» (Декларация. 1919).

«В тысячный раз мы выдвигаем значение формы, которая сама по себе есть прекрасное содержание и органическое выявление художни-



А.Б. Мариенгоф и С.А. Есенин. *1921 г.*

ка... Мы — буйные зачинатели эпохи Российской поэтической независимости» (Манифест. 1921).

Творцы этих претенциозных манифестов всерьез предрекали:

И будет два пути у поколений:
Как табуны пройдут покорно строфы
По золотым следам Мариенгофа
И там, где, оседлав, как жеребенка, месяц,
Со свистом проскакал Есенин.

РАПП и **«Перевал»** — две наиболее крупные литературные группировки, немыслимые без постоянной, не затухавшей все 20-е годы, вплоть до их ликвидации и создания в 1934 году Союза писателей СССР, борьбы, имели чрезвычайно четко выраженные программы, отражавшие размежевание и борьбу в верхних эшелонах власти.

«Перевал» — марксистская литературная группа, возникшая в Москве в 1923—1924 годах, быстро выросшая в 1926—1927 годах, имевшая издательскую базу в виде журнала «Красная новь» и сборников «Перевал» (выходили до 1929 года). Неформальным лидером «Перевала» был критик, близкий Л.Д. Троцкому, *А.К. Воронский* (1884—1943), в группу входили (или были близки ей) *А. Веселый, М. Голодный, М. Светлов, Э. Багрицкий, И. Катаев, А. Малышкин, М. Пришвин* и др. «Перевал» отстаивал свободу писателей от деспотично навязываемого *«социального заказа»*, защищал право писателя на выбор темы, жанра, отвечающего индивидуальности творца. «Перевал» внешне боролся с нормативным, «управляемым искусством», которое утверждали ревнители пролетарской литературы. Стихи поэтов Пролеткульта, «Кузницы» для А.К. Воронского — это «красные псалмы», совсем не новая литература, а перелицованный И. Северянин, К. Бальмонт. Особенно крамольной, оппозиционной среди многих идей «Перевала» считалась идея искренности творца, т.е. свободы, нравственности творчества. Художник, по мнению теоретиков этой группы, не кустарь, не портной, что берет заказ на любой вид одежды: «социальный заказ» вообще не может приходить извне, он зреет длительно, подспудно. Ирония перевальцев по поводу идей служения делу социализма, воспитания нового человека была порой чрезвычайно убедительной. Они высмеивали это служение, сам пафос создания новой литературы, называя этот процесс «одемьяниванием».

Литература не парад
С его равнением дотошным.
Я одемьяниться бы рад,
Да обеднячиваться тошно, —

иронически писал поэт-конструктивист, близкий «Перевалу», Илья Сельвинский, обыгрывая псевдоним действительно плохо писавшего в 20-е годы, после всех успехов в 1917—1920 годах, после создания ставшей народной песни «Как родная меня мать провожала...», поэта Демьяна Бедного.

Все это привлекало к «Перевалу» интеллигенцию, так называемых «попутчиков». Для перевальцев художественный образ — гораздо выше, сложнее, многозначнее любой голой идеи, схемы, даже громко заявленной. Любимейший образ теоретика-перевальца *Д. Горбова* — в его книге «Поиски Галатеи» (1929) — античная нимфа Галатея, которая рождается скульптором в союзе с материалом. Мастер, отсекая лишнее, случайное, освобождает фигуру нимфы из глыбы мрамора. Свой идеал красоты художник как бы провидит в бесформенной, грубой, немой глыбе мрамора, он пламенно верит в свой образ. И лишь потом, после всех трудов как бы встречается с образом, не создает, а отыскивает волшебную фигуру.

Л.Л. Авербах

А.К. Воронский

Но теоретики «Перевала», и прежде всего сам Воронский, исходя из идеи Троцкого — революция в России лишь пролог мировой революции, сама Россия — лишь запал, пучок соломы для всемирного пожара, — не верили в возможность создания в России своей культуры, противостоящей буржуазной. Многократно повторяя мысль о том, что «замкнутых культур нет», что не нужен «социальный заказ», теоретики «Перевала» не заметили, что мир вокруг них изменился: в России как раз возникла (без мировой революции) самобытнейшая яркая литература, равной которой не было в мире.

РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) — самая мощная литературная группировка, продолжавшая традиции Пролеткульта, к сожалению, не избежала «вируса шарлатанства», т.е. той опасности, о которой говорил В.И. Ленин в вышеприведенной беседе с А.В. Луначарским. Шарлатаны и психопаты могли и разумные идеи доводить до опасной, абсурдной крайности, превращать их в пугало, разделять писателей на своих, чужих, «попутчиков», «внутренних эмигрантов» и т.п. В руководстве РАППа были и честные, талантливые художники — *А. Фадеев, А. Серафимович* (автор романа «Железный поток»), *Д. Фурманов* (автор романов «Чапаев» и «Мятеж»). В РАПП придет *В. Маяковский*, порвав с ЛЕФом. Но в разные моменты существования этой организации, призванной быть «ста-

Обложка журнала; афиша литературного диспута

новым хребтом» новой литературы, во главе ее оказывались такие люди, как *Леопольд Авербах*, любимец Троцкого, литературный гангстер, по определению поэта Н. Асеева, как неистовые враги лучших традиций русской литературы (А. Платонова, М. Булгакова, М. Горького и др.) вроде *Г. Лелевича, С. Родова, И. Вардина.*

Они хотели управлять литературным процессом, порвать связь с народом и русским языком и заменить вдохновение «социальным заказом» (нередко социальным приказом). Они стремились рассадить писателей по классовым нишам, скамейкам («рабочие», «крестьянские», писатели «вне Октября» и т. п.). Журналы РАППа, среди которых выделялся «На литературном посту», были пропитаны ненавистью, доносительством. Призванные объединять писателей, умножать их силы в творческом труде, теоретики РАППа чаще всего упорно вселяли в них чувство «идейной неполноценности», вечного отставания от жизни («хвостизма»), отступлений от «генеральной линии».

К 1932 году, т.е. к моменту роспуска РАППа, стало очевидно, что эта верхушка организации, как и ее лидер Л. Авербах, «стала проклятьем для литературы» (*И.В. Сталин*).

Новые голоса: тема Родины и революции в произведениях Дмитрия Фурманова, Александра Фадеева, Исаака Бабеля

В то время, когда многие наследники опыта Серебряного века — на Родине и в эмиграции — с глубокой печалью говорили, что революция отняла у них биографию, в литературу приходило литературное поколение, которому революция как раз дала биографию. Нередко — очень яркую и драматичную.

Александр Фадеев, вспоминая писательскую молодость поколения рожденных революцией — начало и середину 20-х годов, — в 1949 году напишет в одной из анкет:

«Мы входили в литературу волна за волной, нас было много. Мы приносили свой личный опыт жизни, свою индивидуальность. *Нас соединяло ощущение нового мира, как своего, и любовь к нему.* А всех, кто приходил после нас, все меньший отрезок лет соединял с прошлым... Мы поражались тому, *сколь общи наши биографии при разности индивидуальных судеб*» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Александр Фадеев очень точно сказал о новом качестве прозы: это уже не «плачи», не дневники для себя. Литература теперь посвящена не вообще России и революции, не отвлеченному пролетарию с молотом, а лично пережитому событию, обращена к сюжету

определенной судьбы, к конкретному историческому пространству. Лично ездил за хлебом в Ташкент в голодный год *Александр Неверов* (1886—1923), прежде чем написал повесть о страданиях от голода «Ташкент — город хлебный» (1923). Лично был комиссаром в 25-й дивизии, рядом с Василием Чапаевым, *Дмитрий Фурманов*. Закончив роман «Чапаев» (1923), он искренне признался: «Отделал начисто. И остался я будто без лучшего, любимого друга».

Эти художники вносили в литературу пафос подлинности, счастье живописания с натуры. Причем нередко в экстремальном варианте: так, Д. Фурманов лично пережил ситуацию ожидания смерти, исполнения приговора, описанную в романе «Мятеж» (1925).

«Кончились всякие знамения, начались события», — скажет об этом новом качестве прозы М. Булгаков в романе «Белая гвардия». Вместе со «знамениями», образами революции — космической бури, пророчествами, языком религиозных озарений — исчезла и книжность, и силуэты «вечности», заслонявшие конкретную историю. Явился новый язык — митинга, окопной страды, сельских собраний, где «корявыми, немытыми речами» (*Есенин*) деревня обсуждала свою «жисть»... Впрочем, все это обогащение образного мира прозы, языка свершалось в каждом случае по-разному.

«Чапаев» (1923) Дмитрия Андреевича Фурманова (1891—1926). Писатель, сын трактирщика из города Середа Владимирской губернии, студент-филолог в 1912—1914 годах, брат милосердия (т.е. санитар) в годы Первой мировой войны, ощущал, подходя к фигуре Чапаева, давление легенды, мифа. Народный вождь Чапаев представлялся ему монументальным, великим самоучкой.

Но Фурманов помнил, что в реальной истории он, некогда комиссар 25-й дивизии, ехал к Чапаеву с заданием обуздать, переделать, перековать эту стихийную натуру, жарко дышащую партизанщиной, превратить его в сознательного борца. И он не скрыл в романе, что комиссар Клычков, второе «я» Фурманова, то и дело вспоминает об этой своей миссии. Вполне возможна была даже комиссарская трактовка живого характера реального героя, показ его как глупого, «несовершенного ученика» революции. Такая трактовка образа сохранилась в сценах, когда тот же Клычков с известной снисходительностью смотрит на кустарные объяснения Чапаевым смысла равенства, жизни по правде. Д. Фурманов с некоторой долей иронии приводит многие речения Чапаева, не вполне понимая, что они-то и остались самым живым, самодвижущимся, вечным в романе:

«— Вот ты тащишь из чужого дома, а оно и без того все твое... Раз окончится война — куда же оно все пойдет, как не тебе? Все тебе. От-

няли у буржуя сто коров — сотне крестьян отдадим по корове. Отняли одежду — и одежду разделили поровну... Верно ли я говорю?!

— Верно... верно... верно... — рокотом катилось в ответ.

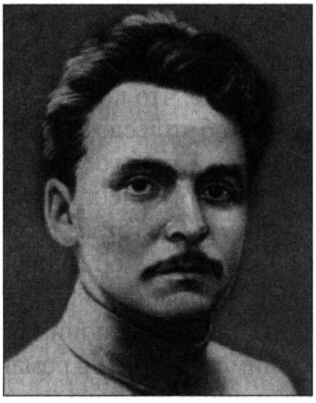
Вспыхивают кругом оживленные лица, рыщут пламенеющие восторгом глаза».

В такой программе прямой дележки ста коров на сто семей живет мечта — сразу порадеть всему бедняцкому классу. Так стосковалась крестьянская душа Чапаева по правде, справедливости, что он хочет, по обычаю Стеньки Разина, всех утешить и обрадовать разделенной добычей. Не думая о том, что это еще не созидание, а чистейшее расточение, «проедание», деморализующее самих победителей.

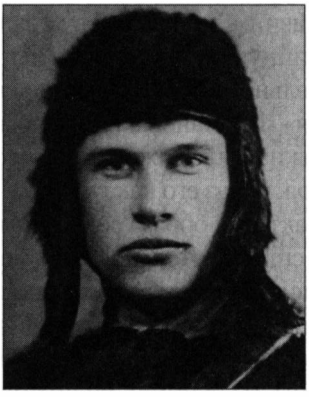
Но нельзя судить строго безграмотного реформатора с саблей. Не так уж далеко уходили (и уходят) от него администраторы, легко упразднявшие на наших глазах тысячи деревень, обещавшие «коммунизм» через двадцать лет или счастье для всех через пресловутую приватизацию, рынок и т.п.

На фоне многих из них Чапаев выглядит наивней, но бескорыстней, нравственней: его иллюзии, его обещания не сопряжены с жаждой удержаться у власти, награбить (приватизировать) самому, прослыть демократом, кудесником, мастером чуда.

«Разгром» (1927) Александра Александровича Фадеева (1901—1956) — возрождение толстовской эпической традиции. В истории возникновения этого романа, написанного участником партизанского движения в Приморье 1919—1920 годов, молодым писателем (Фадееву было 26 лет, он был автором только повести «Разлив», 1924), исключительно важен один реальный эпизод из партизанской борьбы. 7 января



Д.А. Фурманов



А.А. Фадеев. *1924 г.*

1919 года командир Сучанского отряда Петров-Терехов написал донесение, в сжатой форме излагающее подвиг рядового Морозки в «Разгроме»: «В деревне Орехово я наскочил на засаду противника: ехавшие в дозоре Морозов и Ещенко убиты вплотную. Морозов выхватил наган и дал два выстрела в офицера. Бандиты дали залп из засады и убили моих бойцов. Своею смертью товарищи Ещенко и Морозов спасли отряд».

В «Разгроме» последняя ситуация романтически преображена, заострена. Шахтер Морозка (не Морозов, а именно Морозка, что оттеняет его озорство, стихийность, юность) не просто выстрелил во врагов, угрожавших ему непосредственно: он «выхватил револьвер и, высоко подняв его над головой, чтобы было слышнее, выстрелил три раза, как было условлено...».

Реальная ситуация весьма резко, в трагедийно-романтическом плане преображена, героизирована — до своих выстрелов Морозка, застигнутый врасплох, убедился, что его напарник по дозору Мечик действительно предал его, предал отряд («сбежал, гад»). Герой, до этого лишь не доверявший эгоисту Мечику, пережил и чувство своей правоты в споре с этим себялюбцем, и более глубокую связь, родство с бойцами, с отрядом, доверившимися ему.

Но работа писателя по заострению, укрупнению главной мысли о честности, долге Морозки—Морозова перед друзьями, о подлости предательства сказалась не только в том, что Морозка в романе выстрелил вверх, выстрелил трижды. Есть и еще одна деталь, чрезвычайно важная. Новая лошадь Морозки, полученная им накануне последнего боя, звалась Иуда, она как будто тоже содрогнулась от внезапного предательства Мечика.

«...Иуда попятился назад, всадив его в кусты калины, кроваво затрепетавшие перед глазами...

— Сбежал, гад... — сказал Морозка, вдруг с необычайной ясностью представив себе противные и чистые глаза Мечика и испытывая в то же время чувство щемящей тоскливой жалости к себе и к людям, которые ехали позади него...

И в то же мгновенье что-то звучно сверкнуло, ахнуло, мир точно раскололся надвое, и он вместе с Иудой упал в кусты, запрокинув голову».

Напоминание об Иуде, классическом предателе, не случайно. Щемящая и тоскливая жалость Морозки, до этого весьма простодушного, анархичного, способного воровать дыни на огороде, возвышает его подвиг до необычных высот. А то, что даже «Иуда попятился», как бы в изумлении от сверхпредательства, упал после выстрелов вместе с погибшим Морозкой, — это явное усиление негативной оценки индивидуализма Мечика.

Иллюстрация к роману «Разгром».
Художник О.Г. Верейский. 1948 г.

Подобное «развертывание» той или иной реальной ситуации, раскрытие драматургии факта, сближение и разведение героев говорит о свободе обращения Фадеева к толстовскому эпосу.

Сцена прозрения и гибели Морозки и завершение видимого читателю пути Мечика (он сбежал, ловко скатившись в овраг) многое объясняет и в построении «Разгрома», в глубинном смысле скитаний партизанского отряда, руководимого Левинсоном, и в символике названия его.

На первый взгляд голос Толстого, его традиция изображения неких могучих обстоятельств, превосходящих силы и свободу каждого отдельного человека, заглушили голос Фадеева.

Достаточно сопоставить покорность судьбе раненого Андрея Болконского («Война и мир») на поле Аустерлица перед всесильным Небом с психологическим состоянием командира отряда Левинсона после отступления, строительства гати через болото, отрыва отряда от белых. Проступает явное сходство интонаций, приемов замедленно-пристального раскрытия потока жизнеощущений героя:

«Увидел свой отряд, измученный и поредевший втрое, *уныло* растянувшийся вдоль дороги, и понял, как он сам *смертельно устал* и как *бессилен* он теперь сделать что-либо для этих людей, *уныло* плетущихся позади него. Они были еще единственно не безразличны, близки ему, эти *измученные* верные люди, ближе всего остального, ближе да-

Иллюстрация к роману «Разгром». *Художник Н.Н. Купреянов. 1932 г.*

же самого себя... Но он, казалось, не мог уже ничего сделать для них, он уже не руководил ими, и только сами они еще не знали этого и *покорно тянулись* за ним, как стадо, привыкшее к своему вожаку» (выделено мной. — *В. Ч.*).

Использование слова «уныло» дважды (да еще и слов «покорно», «бессилен») в картине стихийного, по инерции, движения отряда, вообще подчеркивание сверхусталости, почти полнейшего растворения вожака, утратившего волю, в столь же безвольной массе, очень показательно. Это какое-то скорбное шествие, несение крестной ноши. Нести эту ношу, как крест на Голгофу, тяжело, но и сбросить — невозможно...

Победить несчастья может только вера, великая идея пути. Эта идея есть, и потому во всех сценах присутствует какая-то «беспечальная», просветленная стихия мировосприятия. А. Фадеев в итоге пишет словно не о смерти, не о гибели, а о победе над ними, над всеми скорбными гибельными обстоятельствами. Понятия «разгром» и «победа» меняются местами.

Александр Фадеев, создавший впоследствии роман «Молодая гвардия» (1945; новая редакция 1951) о подвиге юных подпольщиков

в Донбассе, в Краснодоне, горестно переживал начало развала великой страны, раздаривание Хрущевым территорий — от Порт-Артура до Крыма, — вычеркивание из истории России целых эпох. Вот документ последнего дня жизни писателя. «С каким чувством свободы и открытости миру входило мое поколение в литературу», — напишет А.А. Фадеев 13 мая 1956 года в день самоубийства, обращаясь к высокопоставленным невеждам, опустошившим его жизнь. Они не поймут и этого последнего крика его души и рокового выстрела в себя. «Он в партию стрелял, а не в себя» — так номенклатурно оценит его выстрел Н.С. Хрущев. (А.А. Фадеев был кандидатом в члены ЦК КПСС.)

В свете этого письма, всей судьбы А. Фадеева, некоторых эпизодов «Молодой гвардии» совершенно ясно, что в «Разгроме» при явной ориентации на толстовское построение фразы и главной повествовательной единицы — главы, на толстовский подход к изображению «колебаний» в психике, в потоке чувств, решений («диалектика души») одновременно господствовало светлое романтическое мировосприятие. Александр Фадеев — глубочайший лирик и романтик в прозе.

Атмосфера предубеждений окружает доныне судьбу Фадеева. Своеобразной местью Фадееву является вся новейшая система интерпретаций «Разгрома», согласно которой Мечик наделяется неким превосходством над двумя ограниченными людьми — Левинсоном и Морозкой. Он хорош якобы тем, что не приемлет насилия, жесткой логики революционной борьбы, вообще угасания индивидуального (эгоистического) мышления под давлением мышления массового. Нежный, хрупкий человек, помнящий о себе, попал, мол, в жестокий, во всем виноватый перед ним век и не приспособился к жизни. Он якобы имел право подумать о себе и в час опасности! Но в таком случае происходит явное смещение в системе ценностей: герой, предавший друзей, идею товарищества, становится выше их, утонченней?! Александр Фадеев такой аморальной игры в сфере морали не признавал.

«Конармия» Исаака Эммануиловича Бабеля (1894—1940). Создатель «Конармии» (свода рассказов; задумано было 50 новелл, опубликовано в 1925—1926 годах — 37) и «Одесских рассказов» (1921—1923), И.Э. Бабель родился и вырос в Одессе, на Молдаванке, в семье торговца-еврея. Детские впечатления — фигуры торгашей, налетчиков, обитателей богаделен — станут основой всей «одесской темы» в творчестве Бабеля. После окончания в 1911 году коммерческого училища, а затем в 1916 году Киевского коммерческого института Бабель оказался в Петербурге, где предпринял первые попытки опубликоваться в серьезных журналах. «Но меня отовсюду гнали, все редакторы убеж-

И.Э. Бабель. *1920-е гг.*

дали меня поступить куда-нибудь в лавку, но я не послушался и в конце 1916 г. попал к Горькому», — вспоминал позднее писатель. М. Горький и опубликовал в журнале «Летопись» первые рассказы Бабеля.

После этого бесспорного успеха — длительный перерыв: «На семь лет — с 1917-го по 1924-й — ушел в люди» (*Бабель*). Писатель был солдатом на румынском фронте, служил переводчиком в ЧК в Петрограде (он знал французский язык), весной 1920 года в качестве корреспондента ЮгРОСТА под фамилией Лютова попал в Первую Конную армию (он встретил ее в Ростове) С.М. Буденного. Здесь он вел дневник, писал в газету «Красный кавалерист».

И. Бабель был новатором в стремлении всячески расцветить быт, преодолеть натурализм. «Русская литература сера как чижик», — писал критик В. Шкловский в 20-е годы. В «Конармии», вовсе не являющейся историей одного из походов Первой Конной, возникает не серая, а совершенно особая, «красивая» (в изобразительном смысле) война, цветистая Галиция и Польша:

«Поля пурпурного мака цветут вокруг нас, полуденный ветер играет в желтеющей ржи, девственная гречиха встает на горизонте, как стена далекого монастыря».

«Солнце на его дворе напряглось и томилось слепотой своих лучей...»

«Тишина розовела. Земля лежала как кошачья спина, поросшая мерцающим мехом хлебов».

«Он встал и пурпуром своих рейтуз, малиновой шапочкой, сбитой набок, орденами, вколоченными в грудь, разрезал избу пополам, как штандарт разрезает небо».

«Голубые дороги текли мимо меня, как струи молока, брызнувшие из многих грудей».

Изобилие поэтических метафор изгоняет тусклость и серость окружающего мира, возникает, как заметил критик О.Н. Михайлов, антикварная лавка метафор. Иногда, правда, Бабелю явно не хватает материала для сравнений, этого пурпура и фарфора, и он «словно приподымается на цыпочки и кричит фальцетом», используя многочисленные «не»: «несказанное изумление», «неумолимое тело», «необозримые вечера», «недосягаемые духи».

Канву событий — сражения с польской шляхтой, несложные бытовые тревоги и радости конармейцев — автор рисует откровенно натуралистически, проявляет явно отстраненное, нарочито бесчувственное отношение к деяниям людей:

«Кудря из пулеметной команды взял его голову и спрятал под мышкой. Еврей затих и расставил ноги. Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись» («Берестечко»);

«Впору, — пробормотал Трунов, придвигаясь и пришептывая. — Впору... — и всунул пленному саблю в глотку» («Эскадронный Трунов»).

В рассказе «Письмо» из «Конармии» одинаковым тоном, с расчетливым акцентированием бытовых подробностей сообщается и о «чесотке в передних ногах» жеребчика Степы, и о том, как отец замучил сына Федю:

« — И папаша начали Федю резать, говоря: шкура, красная собака, сукин сын и разно, и резали до темноты, пока брат Федор Тимофеевич не кончился.

— А теперь, папаша, мы будем вас кончать, — говорит Сенька отцу».

Забота о вызывающей яркости стиля, обращение к традиции сказа, воля к романтизации деяний, даже пожара, что «сияет как воскресенье», к золочению слова как бы скрыла и жалость, и боль, и сострадание.

Среди лучших произведений о людях революции, о событиях и ситуациях Гражданской войны, отразивших многомерность, сложность поведения людей, человеческих масс, традиционно выделяются также:

«Донские рассказы» (1926) **М.А. Шолохова**;

«Партизанские повести» (1923) **Всеволода Иванова** (1895—1963);

повесть **«Сорок первый»** (1924) **Б.А. Лавренева** (1891—1969).

Развитие жанра антиутопии: «Мы» (1920) Евгения Замятина и «Чевенгур» (1929) Андрея Платонова

Будущее как предмет художественного познания, как условный, желанный или нежеланный, проект возможного развития того или иного общества всегда было объектом особого жанра утопий и антиутопий. Возникновение жанра ученые связывают с античностью, а свое имя утопия (с греч. — «место, которого нет» или «блаженная страна») получила благодаря книге гуманиста эпохи Возрождения Т. Мора. Среди наиболее ярких примеров утопий и антиутопий следует назвать «Город солнца» Т. Кампанеллы, произведения Д. Свифта, повести В.Ф. Одоевского «Город без имени» и «4338 год». Черты утопического жанра присутствуют в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?», признаки антиутопии очевидны в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Утопия и ***антиутопия*** — это жанр предвидений, догадок, мучительных тревог. Движению общества «неизвестно куда» тот или иной художник, мыслитель, философ противопоставлял некий конечный пункт движения: скажем, условный остров, планету, замкнутое государство, которое воплощает идеал или антиидеал художника. Этот уголок является путеводным маяком, «городом Солнца». Или наоборот — чем-то нежеланным. Фактически элементы *утопии*, «золотого века», который, конечно, впереди, есть в любой идиллии, яркой мечте, а элементы *антиутопии*, устрашающего, доведенного до абсурда нежеланного жизнеустройства содержит любая острая сатира.

Нередко элементы утопии и антиутопии содержит научно-фантастический роман. Этот жанр, в полном смысле надэпохальный, свободно переносящий читателя в неведомые эпохи, допускающий гиперболы, фантастические преувеличения, будет бурно развиваться, — породив свои «машины времени», своих ученых-утопистов, — в XX веке.

Евгений Иванович Замятин (1884—1937), родившийся в живописнейшем черноземном уголке России, в городке Лебедянь Липецкой области, воспетом Л. Толстым, И. Тургеневым, автор повестей «Уездное» (1913), «На куличках» (1914), написал первую в новой литературе антиутопию **«Мы» (1920)**. В движущейся панораме мировой литературы XX века она предшествует подобным антиутопиям — «Прекрасный новый мир» О. Хаксли и «1984» Дж. Оруэлла.

Е.И. Замятин был по профессии инженером-кораблестроителем. Он прекрасно знал провинциальный быт: его отец — священник церкви Покрова Богородицы в Лебедяни, мать — дочь священника.

Он же, пережив увлечение марксизмом, политической борьбой, в 1916 году попал в Англию, где принял участие в постройке ледоколов «Святой Александр Невский» и «Святогор» (после революции — «Ленин» и «Красин»). Он увидел грядущий технический век, царство машин и расчета. И его метафоры словно объединяют инженерный опыт и философско-психологический анализ. «Русскому человеку нужны были, должно быть, особенно крепкие ребра и особенно толстая кожа, чтобы не быть раздавленным тяжестью того небывалого груза, который история бросила на его плечи», — писал он в очерке «О моих женах, о ледоколах и о России», уподобляя затем человеческие ребра ледокольным шпангоутам, кожу — двойным бортам ледокола, а корпус, внешне неуклюжий, как «неуклюж Иванушка-дурачок в русских сказках», — сильному круглому телу того же ледокола.

Особенность произведений Замятина состоит в том, что он умел создавать невиданные художественные миры, используя литературный опыт модернизма (живописи, музыки, архитектуры), сочетая сочное бытовое слово, сказ в духе Н.С. Лескова и счастливо угаданные (вернее, рационально вычисленные) эксцентричные сюжеты из предвидимого будущего.

Уже в 1920 году Замятин создаст рассказ «Пещера» о Петрограде в годы разрухи, о голоде, об эпохе «военного коммунизма», когда в холодных квартирах царит тоска безжизненности, обреченности, когда в жилье господствует «коротконогий, ржаво-рыжий, приземистый, жадный, пещерный бог: чугунная печка», а по улицам бродит «мамонтейший мамонт».

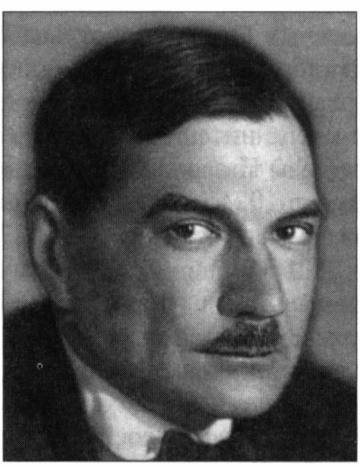
В этот же судьбоносный 1920 год им был создан роман-антиутопия «Мы», который долгие годы оценивался как «злобный памфлет на Советское государство». Между тем роман посвящен не только всемогуществу машины подавления — Единого Государства с его стражниками из Бюро Хранителей, регламентом механического «счастья», страхом и единомыслием (показным и, увы, идиотски радостным). Он поражает сейчас напряженностью духовных усилий — спасти интимное, яркое человеческое «я» от подавления, от поголовной нумерации, от гипноза лжесвободы и социальных мифов. Ирония и даже сарказм писателя не могут скрыть его надежд на протест еще живой личности против спячки, на пробуждение воли человека. Ведь только на первых порах герой-повествователь в романе «Мы» Д-503 воспринимает и свое посещение Древнего Дома, пробуждающее прапамять, и свою любовь к I-330 (она исполняет еще музыку Скрябина) как болезнь. Современный исследователь антиутопий А.К. Жолковский в работе «Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа» отметит огромную роль Замятина в открытии новой системы событий и персонажей. Открыт

и Инквизитор, герой-интеллектуал, с детской душой, образец ушедшей Культуры, введен гротескный образ несвободы, национализации даже снов. Конфликт в романе крайне глубок — дух подавления спорит со всем непредсказуемым в человеке, уходящим «корнями за психологические, временные пространственные границы государства».

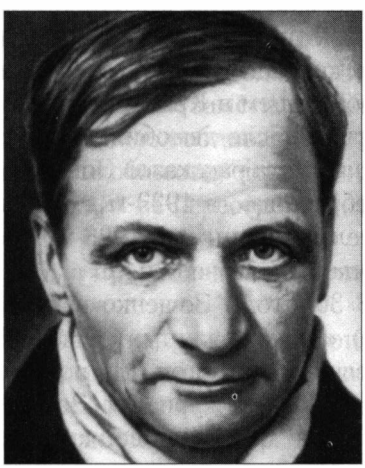
Репутация опасного иносказателя, непутевого прорицателя, неспособного лгать (он признавался: «Я боюсь, что у нашей литературы только одно будущее — это ее прошлое»), создала уже в 20-е годы вокруг Замятина атмосферу травли, изоляции. Он написал Сталину о своей неудобной привычке «говорить не то, что в данный момент выгодно, а то, что мне кажется правдой» (1931) и просил выпустить его из СССР.

В октябре 1931 года благодаря посредничеству М. Горького писатель получил право на выезд во Францию. Там, не принимая ни красную, ни белую идеологию, порой пытаясь, но тщетно, оказать материальную помощь М.А. Булгакову, А.А. Ахматовой, дорабатывая исторический роман «Бич Божий» (1924—1935), Замятин прожил еще шесть лет. Он умер в Париже в 1937 году.

Самобытнейшим путем пришел к жанру антиутопии (вернее, к многосоставному жанру, сочетающему и антиутопию и утопию) **Андрей Платонович Платонов (1899—1951)** в романе **«Чевенгур» (1929)**. Он описал в этом романе странную и страшную коммуну, «антигосударство», где упразднены семья, труд, почта (поскольку все и так видятся каждый день), всякое имущество как преграда на пути от одной души к другой. Эта коммуна — Рай — конечный пункт всех



Е.И. Замятин



А.П. Платонов

праведников, не выживших в своих «ревзаповедниках», вроде романтика революции Пашинцева, бредущего к могиле Розы Люксембург, символу мировой коммуны, богатыря Степана Копенкина; наконец, существ без имени, без одежды, с одной душой — «прочих». Но очень скоро многие замечают, что всем в Чевенгуре заправляют иезуит, инквизитор Прошка Дванов и послушный ему духовно слепой Чепурной: они манипулируют людьми, создают казарменный коммунизм, изгоняют даже искусство (в образе женщины-сирены). Правда, сам Платонов, великий мечтатель, утопист, не до конца изжил очарование, состояние счастья оттого, что «люди стали душами», что кончилась старая, «плохая» история, вернее, предыстория.

В финале романа его герои идут в бой за Чевенгур: идут не побеждать, а, скорее, достойно умирать за испорченную, извращенную мечту. Жить в Чевенгуре невозможно, умереть за него можно. О повести «Котлован» (1930) — тоже антиутопичной — см. главу «Андрей Платонович Платонов» второй книги учебника.

Юмор и сатира

Смех Михаила Зощенко (1894—1958). Михаил Михайлович Зощенко родился в 1894 году в Петербурге в многодетной дворянской семье художника-передвижника, потомка архитектора из Италии, работавшего также на Украине. Фамилия Зощенко возникла в итоге трансформации слова «зодчий»: «Зодченко — Зощенко». В 1913 году после окончания гимназии будущий юморист поступил на юридический факультет Петербургского университета. В Первую мировую войну он стал кавалером пяти боевых орденов, дослужился до поста командира батальона. После Октябрьской революции он ушел добровольцем в Красную армию. Первый период зрелого творческого пути (после демобилизации) был очень интенсивен: в 1922 году вышла книга рассказов Зощенко «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова», в 1923-м — «Разнотык», в 1924-м — «Аристократка», «Веселая жизнь», в 1926-м — «Уважаемые граждане», в 1927-м — «О чем пел соловей» и др.

В 30-е годы Зощенко издаст «Сентиментальные повести» (1923 — 1930), «Голубую книгу» (1934—1935), ряд комедий. После Великой Отечественной войны он был подвергнут резкой критике в постановлении ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» (14 августа 1946 г.).

Поводом для суровой критики, обвинений в пошлости и безыдейности послужил его рассказ для детей «Приключения обезьяны» (Звезда. 1946. № 5—6). Обезьяна, сбежавшая из зоопарка, покрутив-

М.М. Зощенко. *1934 г.*

шаяся среди людей, была якобы вызвана на свет для того, чтобы выразить «гаденькую... сентенцию насчет того, что в зоопарке жить лучше» (из упомянутого постановления). В действительности причиной критики были молчание, бездейственность Зощенко в годы войны, резко, в невыгодном свете, выделившая его среди всех литераторов.

Известны слова И.В. Сталина, сказанные на специальном заседании перед принятием постановления «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“: «Человек войны не заметил, накала войны не заметил. Он ни одного слова не сказал на эту тему... Почему я недолюбливаю Зощенко? Зощенко — проповедник безыдейности... Не обществу перестраиваться по Зощенко, а ему надо перестраиваться, а не перестроится, пусть убирается к чертям».

Умер М.М. Зощенко в 1958 году и был похоронен не в Ленинграде, который так любил, а в Сестрорецке...

Прежде чем обращаться к юмористическим рассказам Зощенко 20-х годов с их таким «достоверным», таким говорливым маленьким человеком из квартир-коммуналок, общежитий, простаком, гордящимся то своей «полуинтеллигентностью», то «рабочей косточкой», уточните свое представление о границах юмора и сатиры, а также о таком виде стилизации, виде живой речи, как сказ.

Юмор отличается от иронии тем, что является свойством характера, относится ко всему строю души человека. Юмор раскрывает серьезность и значимость того, что кажется смешным, незначительным. В юморе едины смеющийся и объект насмешки. В нем нет отталкивания автора от осмеиваемого, есть примиряющая улыбка, налицо — приятие мира.

Сатира — острая, язвительная форма осмеяния, предполагающая заострение ненормальности изображаемого явления с помощью гипербол, гротеска: она не просто смешит, а заставляет ужасаться. Автор отчужден от осмеиваемого. Поэтому сатира возможна без смеха, но она невозможна без остроумия.

Сказ близок стилизации, пародии, но он прежде всего ориентирован на речь «внелитературную»: уличную, бытовую, лежащую вне природы, языка писателя, живописно-экзотичную для него. Главнейшее свойство сказа — «установка на воспроизведение разговорного монолога героя-рассказчика», его стиля речи и мысли.

Излюбленный зощенковский герой-сказчик, замещающий чаще всего автора, — это социальный тип, отразивший глубоко печальный взгляд писателя на всю новую породу выдвиженцев эпохи. Это не просто подставной, но и «ненадежный», придурковатый повествователь, своего рода *герой-маска*, удаленный от автора.

«Всегда я симпатизировал центральным убеждениям, — исповедуется самодовольный герой рассказа «Прелести культуры» (1928). — Даже вот когда в эпоху «военного коммунизма» нэп вводили, я не протестовал. Нэп — так нэп. Там видней». Этот герой, наученный симпатизировать идущим сверху центральным убеждениям (догмам, приспособленным для улицы), с сожалением вспоминает «военный коммунизм», когда «в театре можно было свободно даже не раздеваться». Он рассказывает о «неприятностях» в нынешнем театре (он пришел в театр в грязной ночной рубахе и устроил «протест» гардеробщикам, стеснившим его революционную свободу).

Другие обличители мещанства, скажем Иван Петрович в рассказе «Мещанство» (1925), не лучше: он взял чужое пальто, побежал в нем в лавку и залил его керосином. Затем он утешил хозяина: «Ну, залил и залил, сегодня я залил, завтра ты заливай».

Прочитайте классический рассказ Зощенко «Аристократка» (1924). Искусство сказа и сложность всего облика героя-простака, рассказывающего о походе в театр (и в буфет) с «аристократкой», позволяет сделать вывод: Зощенко все время ведет повествование на грани смешного и серьезного. Он создает удивительное художествен-

ное двуголосие. На первый взгляд все время говорит один герой. Ну, кто же еще мог так сердито приказать своей спутнице, взявшей четвертое пирожное, вернуть его на прилавок:

«— *Ложи*, — говорю, — *взад*!»

Кто мог бы так «глубоко» понять родственную, обывательскую, хитрющую душу хозяина буфета, ведущего себя вполне «понятно» для героя:

«Положила она назад. А я говорю хозяину:

— Сколько с нас за скушанные три пирожные?

А хозяин держится индифферентно — *ваньку валяет*:

— С вас, — говорит, — за скушанные четыре штуки столько-то».

В пояснении к слову «индифферентно» со стороны героя — «ваньку валяет» — воплощено это двуголосие, слияние сложно организованного диалога автора с героем. Образ рассказчика тоже раздваивается: он, с одной стороны, и обыватель, мещанин, но, с другой стороны, уже и хозяин жизни. Писатель явно усиливает эту раздвоенность своего персонажа: он обижается на гардеробщика в театре, не пускающего его в театр в спецовке, на банщика («Баня»), требующего смытый с ноги номерок, но и дорожит своим равенством с ними, овцами из своего же стада, своим «пониманием» их языка, повадок, даже начальственных угроз.

Юмор Зощенко порой близок сатире. Само накопление свинских жестов, требований, решений примитивного характера, знаков упрощения и огрубления жизни его персонажем (голым, с бумажным номерком на ноге в бане) делает весь цикл рассказов явно сатирическим. В итоге вся серия рассказов-юморесок Зощенко вселяет какой-то ужас перед катастрофическими последствиями реализации общепринятой директивы — «искусство принадлежит народу», перед перевернутостью человеческого бытия, «онемением» истинной культуры.

Автор явно не заодно с персонажем: он испуган этим массовым пришельцем, не осознающим еще своей бедности, духовного нищенства.

Романы **Ильи Ильфа (1897—1937)** и **Евгения Петрова (1903—1942) «Двенадцать стульев» (1927)** и **«Золотой теленок» (1929—1930)** — значительное явление в сатирической литературе XX века, в русской прозе.

Прежде всего отметим, что сюжетный механизм обоих романов выбран так удачно, что он позволяет Остапу Бендеру надолго уйти от соприкосновения с революцией, новым социальным миром. Он часто целиком переносится со своими шутками, насмешками, вечным пародированием штампов в редакцию «Гудка», где работали известные

И. Ильф (справа) и Е. Петров

остроумцы Ю. Олеша, В. Катаев, М. Булгаков. Здесь рожден был обобщенный образ халтурщика-поэта Никифора Ляписа, писавшего свою «Гаврилиаду», здесь же, в Доме труда (редакции «Гудка» на Солянке), бегает за Остапом Бендером, теряясь в коридорах, мадам Грицацуева.

Но главная сюжетная находка — комическая заниженность мечты героя-демона. Бендер ищет драгоценности в стульях, завещанных былым миром, ищет их среди человеческого старья: таковы предводитель дворянства Киса Воробьянинов, священник, некие тени былых времен, город под названием Старгород.

Главный, самый близкий и опасный спутник Остапа Паниковский, гусекрад, мнимый слепой — столь же ветхий, старый человек из предреволюционных времен. Как, впрочем, и Фунт, фиктивный директор фирмы «Рога и копыта», сидевший, прикрывая чужие махинации, еще при царизме. В известном смысле Остап Бендер — находчивый, изобретательный, знающий, где деньги лежат, — как бы воплощает в себе «дух революции» и дух улицы Малой Арнаутской в Одессе, района нищеты и грабежей. Он подавляет, терроризирует и попа, и дворянина, и ветхозаветного чиновника, и даже мелкого жулика былых времен.

Действительно, Бендер проходит в пространстве обоих романов как импозантный холодный философ, расчетливо движущийся сквозь страну доверчивых, патриархальных идиотов. Вроде бы он и изгой, чужак в новой цивилизации, но и сама эта цивилизация представлена все же крайне комично. Остапу ничего не стоит произнести официозную речь с трибуны об автопробеге, ударить «по разгильдяйству и бездорожью», выколотить деньги именем лейтенанта Шмидта у новейшего чиновника, выручить Паниковского простым предложением переписать всех людей из толпы, обвиняющих его в краже, как свидетелей.

Скрытый, то и дело проявляющийся конфликт Остапа с Паниковским, который готов хватать все, что мимо плывет, — гуся, кошелек с мелочью, чугунные гири, якобы скрывающие золото, — это еще один способ возвеличения Остапа. Смешная, странная свита Остапа — Шура Балаганов, Воробьянинов, Паниковский — это средство и возвышения, и заземления героя. Куда уедешь с таким содружеством? Однако другого для Бендера нет, он попросту всего нового, всего умного боится.

Мотив «странствия» и «дороги», долго позволяющий Остапу скользить мимо главных событий жизни, нового мира, все-таки исчерпывает себя. При всех забавных зигзагах этого странствия, убеганиях золотого тельца Корейко от Бендера, усилиях соперников Остапа, разрушении «Антилопы-Гну». И если говорить об известной симпатичности Бендера, плута и комбинатора, то она — в его тоске от затянувшейся отверженности, отрыва от людей, в его скуке от вечного, надоевшего притворства.

Долговечность и сила этих романов в том, что старое (дореволюционное) и новое (бюрократы, чиновники, Эллочка-людоедка, показуха автопробегов) высмеиваются как одинаково противные лики пошлости, глупости. Это делает саму сатиру в известном смысле более философски значимой, не просто злободневной, а универсальной.

Не оживают ли бендеры и паниковские в иных дельцах и в наше время? Кого стало больше — паниковских или бендеров?

Ответьте на вопрос: не жалок ли Бендер даже с миллионом в чемодане? Он знал, как его добыть, вырвать, но совершенно не знает, как сохранить себя, свою исключительность, начав его тратить. Не станет ли он одним из торгашей, жуликов без всякого романтического ореола, циничных прожигателей жизни? Не ждала ли его в 30-е годы участь второго Корейко?

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему образно-поэтические характеристики революции более значимы, симфоничны, многосоставны по своему звучанию, чем политизированные, социологические оценки, в которых видна прежде всего политическая позиция?
2. Чем опасна, страшна и одновременно похожа на чудо сотворения нового мира революция в восприятии поэтов 20-х годов?
3. Как осмысление революции проявляется в частных письмах, дневниках, записках, в разного рода публицистике, «плачах» и молитвах?

*4. Что такое «плачи» А. Ремизова? Какое влияние они оказали на последующие эпопеи о революции?

5. Согласны ли вы с тем, что наиболее объективными летописцами эпохи Октября были те мастера культуры, которые не «ругали» и не «хвалили» революцию, которых роковая, трагическая, патетическая суть революции и притягивала, и отталкивала одновременно? Какой смысл заключал в себе подобный «гамлетизм»?

*6. Почему так фрагментарен, прерывист первый роман о революции Бориса Пильняка?

7. В чем смысл возникновения или организации новых литературных группировок, течений, школ? Почему их надо знать, как активнейший фон жизни всех великих художников времени — от Маяковского, Горького до Шолохова, Заболоцкого, Алексея Толстого?
8. В чем прав был Ленин, предупреждавший о том, что ко всему новому, судьбоносному, побеждающему обязательно примажутся «психопаты и шарлатаны», внеся в это новое элементы полного разрушительства, умаления русской классики?
9. Что внесло в повествовательные жанры — повесть, роман, цикл новелл — поколение А. Фадеева, Д. Фурманова, И. Бабеля?
10. Каково общественное значение антиутопий Замятина и Платонова на фоне признаков бюрократизации власти?
11. В чем состояла двойственность отношения М. Зощенко к своему подставному герою-простаку? Любил ли он его или страшился?
12. В чем тупиковость пути Остапа Бендера как обладателя злополучного миллиона? Почему грустнеет этот герой к концу дилогии, грустнеют и сами авторы «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка»?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

«Потаенная» литература.
Орнаментальная проза.
Конструктивизм.
Имажинизм.
Сказ.
Плач.
Антиутопия.
«Социальный заказ».
Герой-маска.
ОБЭРИУ.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Агеносов В.* Советский философский роман. М., 1989.
2. *Белая Г.А.* Донкихоты 20-х годов. «Перевал» и судьба его идей. М., 1989.
3. *Бузник В.* Русская советская проза 20-х годов. М., 1975.
4. *Воронин Л.* «Враг ты мой родной!»: Гражданская война и русская поэзия // Литература в школе. 1996. № 6.
5. *Воронский А.* Искусство видеть мир: Портреты. Статьи. М., 1982.
6. *Голубков М.М.* Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы. 20—30-е годы. М., 1992.
7. *Зинин С.* От Мечика к Юрию Живаго // Литература в школе. 1989. № 5.
8. *Любарева Е.* Советская романтическая поэзия. М., 1973.
9. *Малявина О.* Судьба русской интеллигенции в русской литературе 20-х гг. XX века // Литература. 1998. № 15.
10. *Скороспелова Е.* Русская советская проза 20—30-х гг.: судьба романа. М., 1985.
11. *Тихонов Н.* Перекресток утопий: Стихотворения. Эссе. 1913—1929. М., 2002.
12. *Шешуков С.* Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. М., 1984.

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ **МАЯКОВСКИЙ**

1893—1930

Путь к России — через соблазны футуризма

Поэт родился в 1893 году в грузинском селе Багдади, в семье лесничего. С 1902 года он учился в гимназии в городе Кутаиси. В 1906 году после смерти отца семья Маяковских переехала в Москву, где будущий поэт продолжил учебу в гимназии. Здесь он проявил интерес к идеологии марксизма, вступил в 1908 году в большевистскую партию. Этот юношеский марксизм был в целом упрощенным, поверхностным.

Было и другое в жизни Маяковского — это интерес к живописи. Он брал уроки у художника П. Келина, хорошего рисовальщи-

В.К. Маяковский, отец поэта. *1893 г.*

А.А. Маяковская (Павленко), мать поэта. *1893 г.*

ка, ученика знаменитого В. Серова. В его мастерской поэт знакомится со многими будущими художниками-авангардистами, поступает в 1911 году в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве. В училище живописи поэт встретился и с художником Давидом Бурлюком: тот заставил его поверить в свое призвание поэта-футуриста. С момента этой встречи, совпавшей с организацией Д. Бурлюком футуристической группы, написанием деклараций, включая и «Пощечину общественному вкусу» (1912), судьба Маяковского и русского футуризма (а после революции — «Левого фронта искусств», или ЛЕФа) стали теснейшим, драматичным образом взаимосвязаны.

Следует, правда, отметить, что с самого начала эстетическая программа Маяковского не совпадала, а затем все более расходилась со многими лозунгами Д. Бурлюка.

Давид Бурлюк и близкие ему «бунтари» А. Кручёных, В. Каменский, гениальный анархический безумец Велимир Хлебников увлекли молодого поэта, заполнившего стихами целую тетрадь еще в Бутырской тюрьме, своей проповедью тотального обновления поэзии и мира: «Возьмем мир за бороду и будем трясти... облапим земной шар и повернем в обратную сторону».

Но это было лишь началом большого самобытного пути Владимира Маяковского.

Язык ранней лирики Владимира Маяковского: содружество поэзии и живописи русского авангарда

В 1910-е годы Маяковским были написаны известнейшие ныне стихотворения «А вы могли бы?», «Вывескам», «Адище города», «Нате!», «Послушайте!», «А все-таки», «Мама и убитый немцами вечер», «Скрипка и немножко нервно» и др., трагедия «Владимир Маяковский» (1913), поэмы «Облако в штанах» (1915), «Флейта-позвоночник» (1915), первая книга стихов «Простое, как мычание» (1916), изданная с помощью М. Горького.

Маяковский называл себя **кубофутуристом.** Что это такое?

Кубизмом в начале XX века было названо художественное течение (Ж. Брак, П. Пикассо, Ф. Леже и др.) во Франции, сменившее импрессионизм с его вибрациями света, цветовыми пятнами. Кубисты считали, что свет и раскраска поглощают конструкции, контуры предметов. Кубисты громко заявляли (и претворяли в картинах) свое убеждение: надо вернуть вещам, предметам их объемность, их «скелеты», т.е.

В.Н. Чекрыгин, Л.Ф. Жегин (Шехтель), В.В. Маяковский – ученики Московского училища живописи, ваяния и зодчества в Петровско-Разумовском парке. *Март 1913 г.*

внутреннюю скрытую конструкцию. А она чаще всего сводится к простейшим геометрическим фигурам – кубу, конусу, шару. Не случайно Маяковский назовет свою поэму «Флейта-позвоночник»: в ней обнажена именно «позвоночная струна, самый смысл любовной лирики» (*В. Шкловский*). Эта поэма осветила начало многолетней и мучительной любовной драмы Маяковского с Л.Ю. Брик.

В России в 1907–1916 годах возникли кружки неопримитивистов, кубистов. Многие из них, вроде Казимира Малевича (1878–1935), выставившего в 1915 году свой «Черный квадрат», манифест модернистского искусства, были друзьями Маяковского. Квадрат – именно скелет каких угодно предметов, без поверхности, без материального корпуса.

Рассмотрим стихотворную миниатюру Маяковского **«А вы могли бы?» (1913)**. Ее связь с манифестами футуризма не столь определенна, а вот опора на живопись авангардистов с их бунтом против фотографизма, иллюстративности совершенно очевидна.

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;

я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

Маяковский не утверждает, что он приблизил поэтическое слово к бытовой, будничной действительности, усилил достоверность срисованных предметов. Он говорит о том, что смазал, сдвинул карту (т.е. картину, пространство будней), передал предметам свое состояние, дух своего воображения. По существу, он «разбавил» действительность.

Все дело именно в сдвиге, в смещении предметов, в рождении какого-то нового пространства. «Не из окна смотрел на улицу», — скажет о точке зрения Маяковского В. Шкловский. Именно поэтому так изменился весь предметный ряд, составляющий обычную улицу.

Крыши домов, черепицы для поэта — это чешуя некоей «жестяной рыбы». Океан — явление природного обихода, подступил со всей стихией волн к блюду студня, «увеличил» блюдо, совместился для поэта с колышущимся, волнообразным студнем. Для великана с таким увеличивающим предметы глазом, с такой волей к гиперболизации, каким был Маяковский, и флейта, как известно, весьма хрупкий, миниатюрный музыкальный инструмент, должна была разрастись, совпасть размерами с вытянутой водосточной трубой.

Эта лирическая миниатюра имеет и еще одну особенность: она сразу же ввела в поэзию современный город как главную стихию мысли и чувства Маяковского. Всегда у него на первый план выдвинута предметная сущность города, а не природы: крыши, водосточные трубы, вывески. Эти вещи у него имеют свою исходную, «изначальную» форму в виде куба, шара, конуса, цилиндра, трапеции. При таком объемном упрощении осознанно нарушены плавные формы природы. Город с небоскребами, башнями, углами, ромбами зданий — это тоже «нарушение» плавности, округлости, овальности природы.

Весь *гиперболизм* раннего Маяковского — «в сердце, выжженном, как Египет, есть тысяча тысяч пирамид», «я величайший Дон-Кихот», «какими Голиафами я зачат — такой большой и такой ненужный?», «в небе люстрой подвешена зажженная Европа» — ориенти-

рован на ассоциативно-метафорическое преображение именно городской действительности. Маяковский также придавал огромную роль цветовой детали, пятну, даже «спору» разных цветов (их взаимодействию) в этюде, в пейзаже. Первое опубликованное стихотворение Маяковского «Ночь» (1912) можно оценивать как реализацию в слове творческого опыта импрессионизма и отчасти того же кубизма. Движутся не предметы, а краски, обозначающие мгновения жизни города:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Преображена, деформирована обычная улица Петербурга, ночная улица. В окнах, т.е. «черных ладонях», вдруг зажигается свет, заполняющий квадраты («горящие желтые карты»). Победа желтого цвета над багровым и белым тоже многозначительна. Желтыми были в Петербурге правительственные здания. В стихотворении А. Блока «На железной дороге» вагоны не просто шли привычной линией: «молчали желтые и синие, в зеленых плакали и пели». Желтые и синие — вагоны высшей, чиновничьей касты пассажиров. Вспомним роман А. Белого «Петербург», где желтые здания Сената, Адмиралтейства, этот желтый фон правительственных зданий играет определяющую роль, подчеркивает громадность, державность и в то же время болезненность города.

Толпа и лирическое «я» поэта: вынужденное единство или мучительное противостояние?

Известный критик начала века Корней Чуковский (впоследствии детский писатель) очень верно заметил: «Быть Маяковским очень трудно». Надо научиться разговаривать с огромными массами людей, не впадая в рабство у толпы, у публики, не превращаясь в ее развлекателя, не теряя лица.

Для всей ранней лирики и поэм Маяковского предреволюционного периода характерно резкое противопоставление толпы, людей, которых он называет «желудок в панаме», которым он поет саркастический «Гимн обеду» (1915), и лирического героя, в котором есть «окровавленный сердца лоскут». Это противостояние заставляет поэта и на себя смотреть сквозь особую призму:

Я,
обсмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный,
скабрезный анекдот...
(*«Облако в штанах»*)

Неизбежно возникает вопрос: можно ли одновременно и высмеивать толпу и страдать от сознания того, что и сам ты почти поглощен той же толпой, ее привычками? Обновить толпу невозможно.

Всматриваясь в «адище города», в мозаичный портрет города, созданный Маяковским, невозможно преодолеть смутные тревоги, сомнения. Слишком много у Маяковского улиц, провалившихся, «как нос сифилитика», ходячих «желудков в панаме», безликих людских существ («два аршина безлицего розоватого теста»).

Сомнения рождают порой вывод, что азарт борьбы, ненависть к эстетизму, к некоей украшательской поэзии привели Маяковского к вселенской, гиперболизованной злости на гуманистические устои классики. Если у Блока были не только «пьяницы с глазами кроликов», но и иное, мечтаемое, то у Маяковского сплошь расторопные мужчины, у которых «в усах капуста», женщины, у которых и лица нет («на вас белила густо, вы смотрите устрицей из раковины вещей»). Этот безмузыкальный *антиэстетичный* фон резко контрастирует с той романтической необычностью, с высоким трагизмом, который присутствует в стихах Блока.

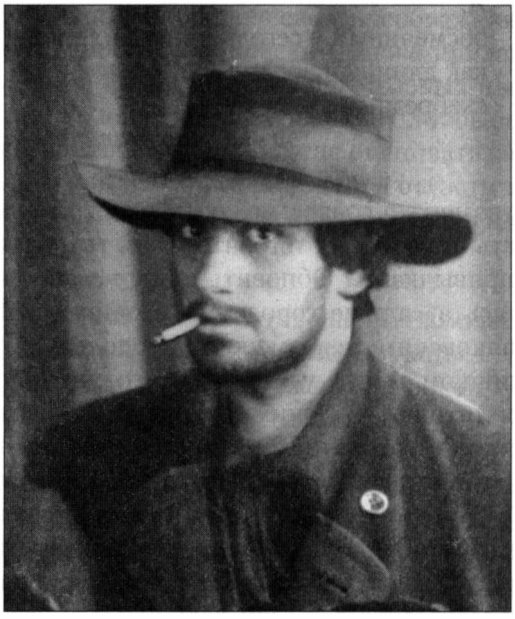
Маяковский совмещает в единую толпу, в «улицу безъязыкую» всех, кого видит, от кого ждет только насмешки в свой адрес непоправимо одинокий поэт:

Все вы на бабочку поэтиного сердца
взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.
Толпа озвереет, будет тереться,
ощетинит ножки стоглавая вошь.
(*«Нате!»*)

Назвать толпу столь натуралистично «стоглавой вошью» многие символисты (и акмеисты) не могли.

Герой без боли, без тревоги «радостно плюет» на эту толпу. Возникает тема «грядущих гуннов», варварства (тема В.Я. Брюсова). Маяковский, кстати, называет себя гунном:

А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется — и вот



Владимир Маяковский. *1913 г.*

я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я — бесценных слов транжир и мот.

Плевки в лицо толпы — а их много во всей ранней лирике, в трагедии «Владимир Маяковский», — в известном смысле, конечно, варварский протест против варварства. И все же в итоге надо говорить о мучительном, драматичнейшем противостоянии поэта — «буржуазности», пошлости, гибели человеческого в человеке.

Маяковский способен был возвышаться до образа, уносящего мысль и к Голгофе Христа, и к библейской Неопалимой Купине:

И только
боль моя
острей —
стою,
огнем обвит,
На несгорающем костре
Немыслимой любви.
(«*Человек*»)

Обратите внимание на двойственность общего душевного состояния Маяковского. Можно собрать множество подробностей бунта лирического героя против Бога (бунта отчаяния). Но сколько в поэзии его заявок героя на место Бога («в божнице века»)! Легко увидеть, что поэт вообще как бы повторяет... вехи пути Христа. Он, тринадцатый апостол, как сам называет себя, одинок: у него почти нет пристанищ, убежищ для нежнейшего лирического «я». Однако и умереть в одиночестве, без протеста он не может. Все это превращает стихотворения и поэмы раннего Маяковского в сплошной монолог, в монороман, разбитый на сценки, на главы:

Нет людей.
Понимаете
Крик тысячедневных мук?
Душа не хочет немая идти,
а сказать кому?
(«*Надоело*»)

Если б был я
маленький,
как Великий океан, —
на цыпочки б волн встал,
приливом ласкался к луне бы.
Где любимую найти мне,
такую, как и я?
Такая не уместилась бы в крохотное небо!
(«*Себе, любимому, посвящает эти строки автор*»)

Необычайный, гиперболизированный лиризм (развившийся до образа Великого океана на «цыпочках волн») часто обретает форму углубленного раздумья вслух. Сколько обращений к читателю, неожиданных догадок о закономерностях небесной и одновременно земной жизни звучит в лирике Маяковского! В стихотворении **«Послушайте!»** (1914) поэт на интимном, задушевном языке говорит о тех же муках одиночества: звезды потому и зажигают на ночном небе, что это «кому-то нужно», что есть еще души, которые не переносят «беззвездную муку». Эти люди готовы к самому Богу врываться с мольбой, «чтоб обязательно была звезда!». Светящиеся точки звезд — новый вариант пейзажа. Звезды буквально выпрошены, вымолены лирическим героем, зажжены и на небе и в его душе.

В трагедии **«Владимир Маяковский» (1913)** горечь одиночества, бессилия одинокой души сгустилась в предчувствия, предсказания своей смерти: «...и тихим, целующим шпал колени, обнимет мне шею колесо паровоза».

Таков этот «грубиян», этот оскорбитель вкусов, «гунн». Попробуйте самостоятельно найти знаки уязвимости, беззащитности, нежности, робкого дыхания в лирике поэта.

При всем этом именно в ранней лирике Маяковского родились многие словесные конструкции, присущие эмоциональной, красочной, повелительной, живой речи поэта на всех этапах: «Послушайте!»; «Слушайте, товарищи потомки...»; «Которые тут временные? / Слазь! / Кончилось ваше время»; «Земля! Дай исцелую твою лысеющую голову»; «Я сошью себе черные штаны / Из бархата голоса моего»; «Ах, закройте, закройте глаза газет!»; «Я живу на Большой Пресне, 36, 24»; «Вам, проживающим за оргией оргию» и т.п.

Маяковский обогатил поэзию новыми словами и ритмом, преобразив до неузнаваемости и рифму, и все стиховые размеры.

Рассмотрим одно из лучших стихотворений поэта **«Скрипка и немножко нервно» (1914)**. В нем «оркестр чужо смотрел, как выплакива-

Виолончелист. *Художник А.А. Успенский. Начало 1920-х гг.*

лась скрипка». А глупые тарелки, тупой барабан и «меднорожий геликон» жестоко смеются над скрипкой.

Образ скрипки явился не без воздействия кубизма того же П. Пикассо. Отметим, что К. Малевич в 1913 году создал картину «Корова и скрипка» (Русский музей. Санкт-Петербург), в которой корова (грубое начало мира) разрушает образ скрипки. Кубизм в живописи вообще любил гитару и скрипку, может быть, самые фигурные лирические инструменты. Они привлекали П. Пикассо особой конструктивностью форм, разнообразием вогнутых и выпуклых поверхностей, стыков разнородных плоскостей. Но художник представлял эти инструменты, как заметили исследователи, «не в реальном, а в препарированном виде», монтируя из частей скрипки фигуры, дающие весьма приблизительные представления о ее облике и демонстрирующие внутреннюю «механику» скрипки.

Маяковский выделяет душу скрипки. Своеобразная ссора в оркестре, обида скрипки, осмеянной равнодушным оркестром, рождает в поэте волну сочувствия к этой «дуре, плаксе». И ему не страшны колкие насмешки: «Влип как! Пришел к деревянной невесте!» Он заявляет: «Знаете что, скрипка? Мы ужасно похожи: я вот тоже ору — а доказать ничего не умею!»

Обозревая лирику Маяковского, обращенную к массовой аудитории и конкретному адресату, необходимо обратить внимание на такой прием усиления эмоционального воздействия, как нарастание, преувеличение, прямое подражание возбужденной, страстной речи:

Идем,
Идемидем!
Не идем, а летим!
Не летим, а молньимся...

Нередко это нарастание, преувеличение резко усиливается метафорой: «Иди сюда, иди на перекресток моих больших и неуклюжих рук»; «взвивается слово золоторожденной кометой»; «упал двенадцатый час, как с плахи голова казненного».

Метафоричны, по сути дела, все фразы, значимы все подробности. Не объятия, а перекресток рук, не стрелка часов «падает», фиксируя время, а сам ожидающий падает в отчаянии на плаху.

Знаменитая «лесенка» Маяковского, т.е. *ступенчатая разбивка строфы*, сознательно примененная поэтом-новатором, усвоенная в XX веке многими (Н. Асеевым, С. Кирсановым), его новые интонационные установки (на марш, на ораторский жанр), телеграфный

стиль («Телеграммой лети, строфа!») родились благодаря этим нарастаниям, крику, жажде усилить эмоциональное воздействие, навязать эпохе свои ритмы. О том, как много дает поэзии именно такое акцентирование отдельного слова, подробности, особенно в исходной и конечной части стихотворения, поддержание с помощью каскада, ступеней строк напряженного внимания читателя и слушателя, говорит любое стихотворение поэта. Его лесенка — это своеобразный ринг, позволяющий и наступать, и отступать, и делать шаг в сторону.

«Облако в штанах» (1915): смысл четырех «Долой!», «четырех криков четырех частей»

Возрождение лироэпической поэмы с острым чувством современности, со сквозным сюжетно-романтическим действием — бесспорная победа Маяковского. Маяковский не просто создал «Облако в штанах»: он утвердил лироэпическую традицию. «В ней, — писал о первой поэме Маяковского В. Альфонсов, — предсказана общая композиция поэм: решительная заявка героя, затем выход героя «на улицу», к людям, в целый мир и, наконец, возвращение в себя, трагическое подведение итогов».

Действительно, поэма «Облако в штанах» начинается с гневной заявки, почти мольбы, с угрозы лирического героя, «тринадцатого апостола» (так первоначально называлась поэма). Эта угроза обращена к тому, кто украл Джоконду, любимую, кто и раньше обрекал его на нестерпимое одиночество.

Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут;
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий.

Поэма, возникшая в начале 1914 года во время поездки поэта в Одессу, где он познакомился с семнадцатилетней Марией Денисовой, завершенная в Петербурге и в Куоккале на Балтике, стремительно расширила рамки частной сюжетно-любовной истории. Именно поэтому Маяковский смог ее к моменту чтений в семье Л.Ю. и О.М. Брик посвятить не Марии Денисовой, а Лиле Брик, оста-

вив, правда, имя «Мария» и привязку к Одессе («Вы думаете, это бредит малярия? / Это было, было в Одессе»). «Поэма не о ком конкретно; пока она писалась, я увлекался несколькими женщинами. Я взял обобщенное имя, библейское — Мария, и потому смело могу посвятить поэму вам», — объяснял он Л.Ю. Брик. Ей же были посвящены поэмы «Флейта-позвоночник», «Война и мир», «Человек», «Про это».

Схема композиционного построения поэмы проста: после вступления, заявки (угрозы и мольбы) героя в любовном сюжете, т.е. во второй и третьей частях, следует пауза, обрыв «одесской», вообще любовной, темы. Возникает сложный, многоадресный *монолог* героя «на улице», обращенный к той же улице, а по существу, к мирозданью, к действительности, которая угрожала украсть Джоконду. И украла, сделала невозможной столь высокую степень счастья.

Позднее Маяковский всегда будет дорожить — буквально до последних дней и часов жизни, — мгновениями, когда непроизвольно возникает необходимость, потребность сказать нечто важное «векам, истории и мирозданью». Он всегда писал о любви в ситуациях, когда «любовная лодка разбивалась о быт». Или когда жизнь готова была завершиться «точкой пули в конце» (мысль о самоубийстве была реальной угрозой). А перечень «взаимных болей, бед и обид» приобретал характер последнего расчета со всем миром. Поэт в каждом любовном поединке был перегружен, обложен данью обязательств, тревог, был «должником вселенной».

Любовный треугольник в поэмах, многих стихотворениях поэта имеет один необыкновенный *«угол»*: его образует не соперник, не другой претендент на героиню, а целое мирозданье со всеми образцами его величия, Коперниками или Леонардо да Винчи. Но, увы, и со всем, что разрушает любовь, навязывает тому или другому из любящей пары нечто мелочное, разрушительное. Как отметил В. Альфонсов, «соперником героя является не конкретный «буржуй», а весь строй современной жизни, которому так или иначе подвластна любимая». Эта среда и украла Ее.

Вся «пауза» в любовном сюжете «Облака» после завязки-объяснения с отвергнувшей его Марией («а самое страшное видели — лицо мое, когда я абсолютно спокоен?») не случайна. О грандиозном поражении чувств в мире, навязавшем любимой мелочное, расчетливое решение, говорит обличение Маяковским «этой» поэзии. Она «выкипячивает, рифмами пиликая, из любвей и соловьев какое-то варево». Этим «варевом» поэтов, «размокших в плаче и всхлипе», по сути дела, «обкормлено» сознание читательской массы.

Мария Денисова.
Одесса, 1914 г.

Л.Ю. Брик. *Рисунок В.В. Маяковского. 1916 г.*

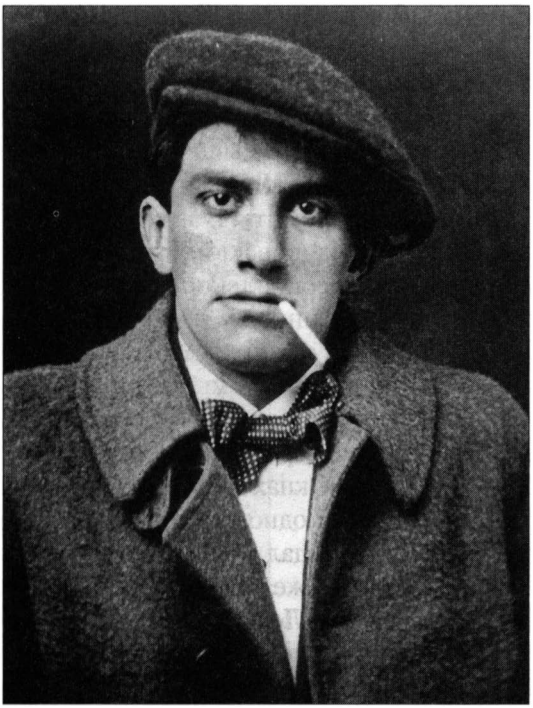
Где же настоящее разрешение драмы? Возможно ли торжество великой, сейчас еще такой ненужной, осмеянной любви?

Вся третья часть поэмы, где уже нет Марии, нет даже отвергнутого героя, — это почти эпическое шествие всего мира к некоему утопическому будущему. Шествие во главе с «крикогубым Заратустрой» (образ пророка из книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»).

Правда, это шествие, разрешающее всю драму, несущее освобождение от пут нынешней некрасивой, неготовой для счастья жизни, тоже внезапно обрывается. Поэт понимает, что многое еще остается мечтой, видением, что только в сказках, легендах так легко меняются мир и люди. Здесь же, в огромном мире горя, нужды, покорности, «ночь придет, перекусит и съест».

Пирует Мамаем,
задом на город насев.
Эту ночь глазами не проломаем,
черную, как Азеф!

Вся сумятица чувств, тревог, обид и надежд, горечи и боли поистине необычайны в этой загадочной, полной духа бунтарства поэме. В нее



В.В. Маяковский. *1915 г.*

плавно, без нажима введены и тема Куликова поля (тьма ночи — тьма Мамая), и тема распятия Христа трактирной оравой, толпой:

Видишь — опять
голгофнику оплеванному
предпочитают Варавву?

Маяковский говорит о себе как об Иоанне Предтече, отождествляет вехи своей судьбы с вехами жизни Христа:

А я у вас — его предтеча;
я — где боль, везде;
на каждой капле слезовой течи
распял себя на кресте.

Задумайтесь над финалом поэмы. Чем оканчивается бунт героя против неба? Как вы понимаете смысл названия поэмы?

Влюбленный в замысел Революции

В 1918—1920 годах Маяковский, влюбленный в идеальное Будущее, как бы не замечает ни террора, ни ужаса «окаянных дней» как содержания, особенности времени. Не слышит он и заявлений якобы либеральнейшего из большевиков Н.И. Бухарина: «В революции побеждает тот, кто другому череп проломит». В агентстве «РОСТА» (с октября 1919 до февраля 1922 г.) Маяковский, выпуская плакаты, неистово излагает азбуку ненависти и социальной радости. К знаменитому двустишию — «ешь ананасы, рябчиков жуй, день твой последний приходит, буржуй!» — он прибавил сотни хлестких лубочных агиток, стихотворных экспромтов на разные темы, включая и более позднюю рекламную подпись «Нигде кроме, как в Моссельпроме».

В этом святом идеализме верований секрет поразительной работоспособности Маяковского в «Окнах РОСТА», когда он и рисовал плакаты, и делал подписи к ним, и одновременно писал пьесу **«Мистерия-буфф» (1918),** в которой создал мифопоэтический, условный образ Революции. Не мелкий расчет, желание понравиться новой власти диктовали ему **«Наш марш», «Левый марш»** и **«Приказ по армии искусств»** — он верил в то, о чем писал. Смерть В.И. Ленина, воплощавшего его идеал, надежды на счастье, глубоко потрясла поэта:

Голосует сердце —
я писать обязан
по мандату долга.

И в поэме **«Владимир Ильич Ленин» (1924)** он попытался дать в синтезе и биографию Ленина, и «капитализма портрет родовой»: первое получилось, особенно в грандиозной картине прощания с Лениным, второе вышло на уровне *агитки*, урока политграмоты.

К сожалению, гармонично сочетать и биографию вождя, и портрет капитализма даже Маяковскому было неимоверно трудно. Он включил в поэму сразу мотивы «плача», вознесения и... бессмертия личности.

И все же эта поэма — совсем не творение какого-нибудь угодника власти. Обращение поэта к революции после «Прозаседавшихся», после стихов «О дряни», накануне создания пьес «Клоп» (1928) с омещанившимся Присыпкиным и «Баня» (1929), где царствует бюрократ Победоносиков (Троцкий), — это обращение к истокам надежд, к символу чистоты и величия эпохи, к Мечте. И надо понять, почему 19-я глава поэмы **«Хорошо!»** пронизана необычайным душевным подъемом:

Образцы агитационной поэзии В.В. Маяковского:
плакат из «Окон РОСТА» (*стихи и рисунки В. Маяковского*);
«Советская азбука» (*текст и рисунок В. Маяковского*);
«Нигде кроме, как в Моссельпроме»
(*текст В. Маяковского, рисунок А.М. Родченко*)

Я
земной шар
чуть не весь
обошел, —
и жизнь
хороша,
и жить
хорошо...

Это вовсе не заказная ода, не лакировка действительности, это вновь Мечта, явленная в ударном, чеканном слове. Поэт как будто отгоняет от себя призраки Победоносикова, Клопа, всю «банду поэтических рвачей и выжиг», что облепили уже, готовясь предать, Революцию.

Иллюстрация к поэме «Владимир Ильич Ленин».
Художник Д.С. Бисти. 1967 г.

«Мое, поэтово...»

На разных этапах своего творчества Маяковский вновь и вновь обращался к вопросу о роли и месте художника в бурном, обновляющемся мире. В ранней лирике образ поэта улицы, призывающего «уличные тыщи» к неповиновению, поднимающего на флаг лозунг «nihil», становится для Маяковского единственно возможной формой реализации себя как «общественного» человека. Вынужденный открывать «стихов шкатулки» для презираемой им буржуазной «публики», Маяковский ищет возможности слить ритмы своей поэзии с подземными толчками новой истории (а эти «колебания» почвы под ногами уже ощущались многими). Общий пафос первых послереволюционных лет укрепляет Маяковского в его решительном отказе от «камерной» поэзии: песнь должна «громить вокзалы», возводить «баррикады сердец и душ». Обращаясь к собратьям по перу, поэт не просто призывает их соответствовать духу времени, он облекает свой призыв в жесткую форму — форму приказа: «Книгой времени /тысячелистой /революции дни не воспеты. / На улицы, футуристы, /барабанщики и поэты!» («Приказ по армии искусств»). По мере того как жизнь

страны входила в мирное, созидательное русло, Маяковский все чаще обращался к проблеме назначения поэта в новом обществе, его «пролетарского» статуса, требующего признания:

Я
по существу
мастеровой, братцы,
не люблю я
этой
философии нудовой.
(*«Послание пролетарским поэтам»*)

Причисленный рапповцами к стану «попутчиков», Маяковский глубоко переживал уязвимость своего положения в литературе. Отлученный «неистовыми ревнителями» нового искусства от «общего дела», поэт рассматривался как кустарь-индивидуалист, зарабатывающий легкие деньги писанием «стишков» (в периодической печати появлялись фельетоны, в которых Маяковский фигурировал как «поэтический халтурщик», получающий неслыханные гонорары и т.п.). Своеобразным ответом на слухи и домыслы стало стихотворение **«Разговор с фининспектором о поэзии» (1926),** в котором определяется «место поэта в рабочем строю». Сквозь иронию попыток говорить с оппонентом на его языке («говоря по-вашему, /рифма — /вексель...») проступает главная мысль поэта:

Я
по праву
требую пядь
в ряду
беднейших
рабочих и крестьян.

Рассматривая поэзию как «горячий цех» огромного предприятия-государства, Маяковский обращается к извечному «проклятому» вопросу: способно ли искусство преобразовывать, изменять действительность? В стихотворении **«Поэт рабочий» (1918)** Маяковский вновь прибегает к образному параллелизму, сравнивая труд стихотворца с реалиями материального производства («Сердца — такие ж моторы./ Душа — такой же хитрый двигатель»). Главное же различие между упомянутыми «ведомствами» поэт видит в степени сложности и масштабности достигнутых результатов:

Знаю —
не любите праздных фраз вы.
Рубите дуб — работать дабы.
А мы
не деревообделочники разве?
Голов людских обделываем дубы.

Говоря об «общественной пользе» поэтического искусства, Маяковский приравнивает ее к явлениям вселенского масштаба. Так, в **«Необычайном приключении, бывшем с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920)** диалог поэта с солнцем, заканчивающийся своеобразным «братанием» собеседников, утверждается мысль автора о том, что поэзия — такой же неиссякаемый источник животворной энергии, что и «златолобое» светило («Светить всегда, /светить везде, / до дней последних донца...»). Примечательно, что само качество стиха в этом произведении служит своеобразным доказательством могущества подлинной поэзии: в тексте присутствуют

«Светить всегда, светить везде...»
Художник А.Д. Гончаров. 1967 г.

«броские» *гиперболы* («в сто сорок солнц закат пылал»), неожиданные *метафоры* («под солнц двустволкой»), *неологизмы* («взорим», «тупая сонница» и др.). Наконец, сам «необычайный», фантастический сюжет стихотворения демонстрирует возможности поэтического слова и воображения, его способности к образному перевоссозданию действительности.

Не менее значимы и своеобразны попытки Маяковского-художника осознать и оценить свой личный вклад в отечественную поэзию. В воображаемом разговоре с Пушкиным **(«Юбилейное», 1924)** лирический герой Маяковского заключает:

Мне бы
памятник при жизни
полагается по чину.
Заложил бы
динамиту
— ну-ка,
дрызнь!
Ненавижу
всяческую мертвечину!
Обожаю
всяческую жизнь!

Именно этой мерой — качеством «живой жизни» в поэте, разрушающей ненавистный «хрестоматийный глянец» — Маяковский мерил собственный труд, и именно с этих позиций пытался заглянуть в далекое будущее.

* Поэма «Про это» (1923): стремительность любовного пожара и «тихоходность» изменений быта

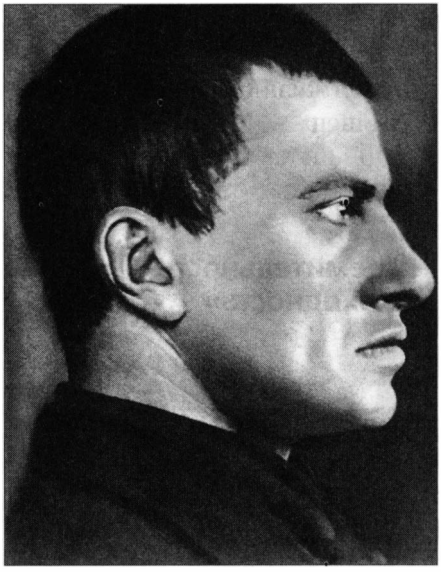
К концу жизни поэт многое досказал, многое уточнил и в своем понимании любви. В эти же годы получила свое разрешение, к сожалению драматичное, до сих пор не выявленное в полном объеме, и вся история его взаимоотношений с Л.Ю. Брик, той женщиной, которой и посвящена поэма «Про это».

Эта поэма вновь поражает резкими *гиперболами* возвеличения чувства любви, вновь говорит о косности среды, противостоящей влюбленным.

Вероятно, поэт и сам был крайне удивлен, поражен многим: ведь старый быт как будто разрушен, он сам без конца твердил о том, что «наш бог — бег, сердце — наш барабан». Но вдруг он убедился, словно отрезвев от романтического восприятия революции, что «и не тронулась быта кобыла», что «вместо хранителей духов и фей / ангел-хранитель — жилец в галифе». А в новых квартирах с серпами и молотами

С матрацев, —
вздымая постельные тряпки,
клопы, приветствуя, подняли лапки.
Весь самовар рассиялся в лучики,
хочет обнять в самоварные ручки.

«Про это» — поэма больших прозрений. Весь клопиный быт коммуналок в рассказах М. Зощенко, демагогов в галифе из повести «Собачье сердце» М. Булгакова, фантастическая игра страстей вокруг бриллиантов в стульях (тема романов И. Ильфа и Е. Петрова) предсказаны Маяковским.



В.В. Маяковский. *1920 г.*

Обложка первого издания поэмы. *Художник А.М. Родченко*

Иллюстрация-фотомонтаж к поэме «Про это». *Художник А.М. Родченко*

Я снова лбом,
я снова в быт
вбиваюсь слов напором.
Опять
атакую и вкривь и вкось.
Но странно:
слова проходят насквозь...

Поистине потрясающее, обескураживающее поэта-максималиста открытие. Оно заставляет его заново вглядеться во многие былые загадки бытия, в фигуры, которые некогда застыли как нерешенные вопросы. Оказывается, невозможно убрать изваяния скорби, отчаяния — фигуру его самого на мосту через Неву семилетней давности. И сейчас еще любовь полна такого же отчаяния, опасности, зависимости от демонов самоубийства.

Первая часть поэмы не случайно носит название «Баллада Рединг-ской тюрьмы» (заимствовано у О. Уайльда): этот быт стесняет, сковывает человека, он плотен, как тюремные стены.

Во второй части «Ночь под Рождество» лирический герой (в шкуре двойника-медведя) скитается по Москве (его принимают за ряженого или скомороха) и вновь убеждается, что мир стал «безлюбым». Спасти себя, спасти любовь и тем самым мир можно, только спасая всех заодно со всеми:

У лет на мосту
на презренье,
на смех,
земной любви искупителем значась,
должен стоять,
стою за всех,
за всех расплачу́сь,
за всех распла́чусь.

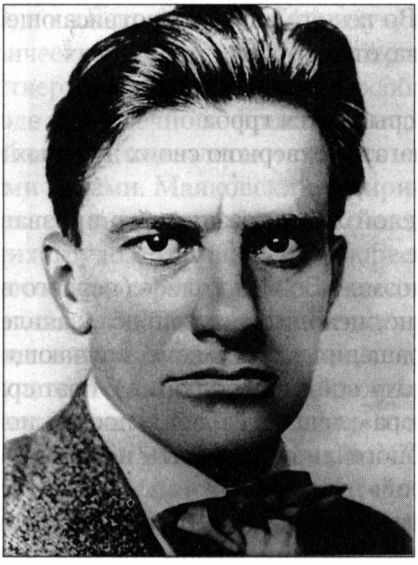
Как заметил исследователь А.А. Михайлов, поэма «Про это» — не просто отражение, гиперболически-преувеличенное, сложнейших, мучительных отношений с Л.Ю. Брик, но и скрытый спор с ней. И с идеей свободной любви, разделявшейся Л.Ю. Брик.

Татьяна Яковлева

Конечно, и сам Маяковский нанес немало ударов по старому типу семьи: «весь мир разодрала семья по клетушкам» (так было и в рукописи «Про это»). Поэт не принимал «любви цыплячьей», «любви наседок», дробящих мир на «дыры» домов, на комнатные уюты. Но все-таки счастье созидается и на верности, на боязни утраты единственного любимого! Где пределы свободы для апологетов свободной любви? Не перерождается ли она в чувство господства, в безответственность, в эгоизм?

Видимо, эта идея свободной любви, оскорбительное право жить «на краюшке чужого гнезда» (почти как у И.С. Тургенева в семье Полины Виардо), и была главной мукой поэта, которую он и хотел изжить.

В **«Письме Татьяне Яковлевой» (1928)** Маяковский вновь оценивает всю теорию безответственной свободной любви, продолжает явный спор с Л.Ю. Брик. С грустной иронией он говорит: «Я не люблю парижскую любовь...» Он говорит о любви, как «радости неиссыхаемой», как о счастье, которое вновь соединяет человека со всем миром и даже движет горами, говорит, что она равна грозе. Сам язык такой любви-судьбы позволяет говорить «векам, истории и мирозданью». В **«Письме товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» (1929)** поэт вынужден был вновь и вновь объяснять свое понимание красоты любви, ее вдохновляющее волшебство, ее звездное начало:



В.В. Маяковский

...срываться,
ревнуя к Копернику,
его,
а не мужа Марьи Иванны
считая
своим
соперником.

Его разговор о любви часто органически взаимосвязан с раздумьями о дряни, о бандах бюрократических дельцов.

К концу жизни вся тема великого призвания — «за всех расплачу́сь, за всех распла́чусь» — звучала не просто печально, тревожно. Поэт ощутил себя одиноким среди рвачей и выжиг в литературной среде, в окружении Победоносиковых и Присыпкиных, с треском оторвавшихся не только от своего класса, но и от идеалов самой Революции. Он искал понимания своей миссии «через голову поэтов и правительств».

«Во весь голос» (1930) — великое самообъяснение и исповедь Маяковского

К концу жизни у Маяковского возникло обостренное желание поговорить «во весь голос» не с современниками, а с «товарищами-потомками». Вся поэма «Во весь голос» с ее потрясающей метафорой о силе поэтического слова, от которого

...срываются гроба
шагать четверкою своих дубовых ножек, —

это завершение целой линии раздумий о призвании поэта, его месте в народной судьбе.

При анализе поэмы «Во весь голос» (первого вступления в поэму) следует, безусловно, исходить из вопроса, заявленного и решенного поэтом после обращения к потомкам, изучающим «потемки наших дней» (т.е. всю эпоху войн и революций): поэт сразу же лишил слова некоего «профессора», вещателя банальностей, пошлостей, явного упростителя, способного лишь отделять певцов «воды кипяченой» от певцов «воды сырой».

Поэт отбрасывает прочь вещателя с его «очками-велосипедом», с его навыком «крыть эрудицией вопросов рой» и сразу же, не боясь обвинений со стороны потомков в раздвоенности, гамлетизме, несвободе,

даже приспособленчестве, высказал о своем творческом пути, о служении Революции то, что затем и стало... основой для обвинений:

Но я
себя
смирял,
становясь
На горло
собственной песне.

Недоброжелатели поэта разных лет сразу же проглядели, опустили предшествующие, с явно ироническим оттенком строки — «и мне бы строчить романсы на вас», не заметили насмешливые оценки тех, кто «стихами льет из лейки», «мандолинит из-под стен»... И получилось невольно так: вот, мол, где была «собственная песня» поэта, а он ушел от себя самого, отрекся от своего призвания, удушил «хочу» во имя «должен»?!

В действительности в поэме «Во весь голос» поэт с величайшей гордостью говорит о своем грандиозном призвании, о том, что он, начиная с первых шагов, был «делателем великого будущего», приносил себя в жертву Мечте. Обратите внимание на одну подробность: поэт не раз говорит в диалоге с будущим о мотивах перелета, прорыва из настоящего в будущее (кстати говоря, эта тема, тема «машины времени», звучит и в «Клопе», и в «Бане»): «Я к вам приду», «мой стих дойдет», «я шагну через лирические томики, / Как живой с живыми говоря...».

Но эти жизнеутверждающие интонации, особенно изумительно звучащие при обходе «строчечного фронта» с отточенными пиками рифм, с кавалерией острот, переплетаются в поэме с гулкими трагическими, горестными нотами. Маяковский-сатирик, автор «Прозаседавшихся» и «О дряни», вынужден говорить о своей затаенной горечи, боли: «Мой стих трудом громаду лет прорвет». Он прорвется, «заглуша поэзии потоки», оторвавшись от «сегодняшнего окаменевшего г...на», поднимется «над бандой поэтических рвачей и выжиг»... В этой исповеди нет никакого принуждения, подавления себя, нет пресловутого наступанья «на горло собственной песне».

В целом же, оглядываясь в поэме «Во весь голос» на все им сделанное для Революции, грандиозного события XX века, на свои поэмы и плакаты с их «шершавым языком», поэт по-иному ставит весь вопрос и самореализации и самоотречения. Кто я? Какой узел бурь был завязан в душе? Он явно осознает то, что был, как скажет о нем М. Цветаева, — «первый в мире поэт масс», что его надо было изна-

чально слушать «всем залом, всем веком». И эту удачу судьбы, вид самореализации «агитатора, горлана, главаря», счастье таланта он не променял бы и сейчас ни на что. Но где-то на обочине сознания, неявно, не очень наглядно, Маяковский видит себя и выдающимся певцом не одних масс, а личности, видит всю трагичность своего «я», вовсе не растворенного в массе, в стандартных жизнеощущениях. Как он себя ни умалял, ни подчинял приказам по армии искусств («я рад, что этой силы частица», «единица — ноль» и т.д.), его «я» все время возвышало его над массой: «Кто-то из меня вырывается упрямо...»

Об этом «я» — тогдашнем синониме индивидуализма — поэт помнил всегда. Как это ни удивительно, но о красоте, величии и чистоте своего «я», о своем достоинстве, неведомом рвачам, выжигам, совсем не бескорыстно представлявшим себя «слугами народа», действительно уничтожившим в себе все естественное, Маяковский говорит в грустных строках: «Мне и рубля не накопили строчки... кроме свежевымытой сорочки, / Скажу по совести, мне ничего не надо». Эти спокойные строки полны внутреннего драматизма. Он был готов, если не суждено быть понятым родной страной, пройти над ней как косой дождь...

В наиболее объективных исследованиях[1] справедливо подчеркивается, что часто «личное самоотречение не есть отречение от личности, а есть отречение лица от своего эгоизма», что эта формула и для Блока «была бы банальной, если бы не была священной», что будущее выдает награду тем, кто страдал для будущего, приносил себя в жертву будущему, а не тем, кто случайно рожден в будущем.

Если оставить в стороне некоторые эпизоды борьбы поэта за эстетические программы футуризма, нападки на классиков, проповеди искусства факта, монтажа, то сквозная тема всех самообъяснений, признаний сводится к одному: поэт хотел быть понят и в своей душевной щедрости, беспредельности «должника вселенной», готового «светить всегда, светить везде», и в своем самоограничении, в жестком решении наступить «на горло собственной песне». Диалектика этих колебаний, одинаково страстных и яростных, может быть, еще не до конца раскрыта. Может быть, наступая «на горло собственной песне», искренне стремясь быть наравне с пролетарием, быть плановой частью эпохи, поэт наступил и... на свою жизнь?

Талант Маяковского с особой силой проявлялся в обновлении ритмики стихотворений, в превращении такого важного элемента поэзии, как ритм, в фактор содержания. С именем Маяковского — уже на раннем этапе — связано такое новшество, как сосредоточение внима-

[1] В частности, в книге: *Пицкель Ф.Н.* Маяковский: художественное постижение мира. М., 1979.

ния на смысловой ударности (tonos — напряжение, удар) в стихе. Внимание к содержанию в таком тоническом стихе усиливается и так называемой «рваной строкой», и необычнейшими «маяковизмами» «выреву», «выгромив», «выгрустил», «людье», «громадье» и т.п. и неожиданными (сложными, составными, неравносложными) рифмами, часто поставленными в конце усеченной строки (например, в первом четверостишии стихотворения «Сергею Есенину»).

Везде поэт, не отказываясь окончательно от силлабо-тонического (слогоударного) стихосложения («Я даже / ямбом подсюсюкнул, / чтоб только / быть / приятней вам», — обращается он к Пушкину в стихотворении «Юбилейное»), создает смысловой напор, ищет смысловое ударение: оно и подчиняет себе ударение чисто ритмическое, порождает неологизм. Вместо слога главной ритмической единицей становится слово. Такая свобода позволяла произвольно опускать предлоги, глаголы, уплотнять фразу даже в пределах свободно текущей «лесенки» — особенно в стихах-посланиях, стихах-письмах, стихах-диалогах.

Маяковский резко трансформировал стихотворную метрику.

> ***Метрика*** — система стихотворных размеров, т.е. периодической повторности стоп с ударением на определенном слоге. Поэты усматривали содержательность в метрике: в ямбе, хорее (размерах с ударением на втором или первом слоге в стопе), в дактиле, анапесте, амфибрахии (размерах из трех стоп с ударением на первом, на среднем или последнем слоге). Для Н.С. Гумилева было ясно: «...ямб, как бы спускающийся по ступеням... свободен, ясен, тверд и прекрасно передает напряженность человеческой воли, хорей... всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область — пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемых, как пальма свою верхушку, мощен, торжествен».
>
> И все же метрика не выразитель содержания. Совсем иное дело — ритм.
>
> ***Поэтический ритм*** — мерное чередование равновеликих групп, повторений словесно-звукового материала (повторы, рифма, паузы и т.п.) — это уже могучее средство усиления содержательности, обогащения до неузнаваемости любого стихотворного размера.
>
> ***Ритмика*** — это индивидуальное звучание конкретного стихотворения и каждой его строки, она оживляет метрику.

Можно убедиться в этом, прочитав короткое, ритмически очень богатое стихотворение Маяковского «Прощанье». В нем — всего две строфы. В первой из них заключена своего рода спокойная сюжетная подготовка, описан парижский пейзаж, на фоне которого зреет, готовится бурный поэтический вывод:

В авто,
последний франк разменяв.
— В котором часу на Марсель? —
Париж
бежит,
провожая меня,
во всей
невозможной красе.

Лесенка в строке «Париж / бежит, / провожая меня» словно передает мелькание вывесок, огней, мостов, звезд, силуэтов деревьев, бегущую рекламу. Но подготовка кончилась, и во второй строфе резко меняется ритм, вторгаются новые интонации, поэт забывает изначальный стихотворный размер и, как заметил исследователь В. Тренин, «неожиданно и резко меняет интонационную установку, определяющую весь цикл парижских стихов»:

Подступай
к глазам,
разлуки жижа,
сердце
мне
сентиментальностью расквась!
Я хотел бы
жить
и умереть в Париже,
Если б не было
такой земли —
Москва.

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Самостоятельно проанализируйте стихотворение В. Маяковского «Прозаседавшиеся» (1922) с использованием следующего тезисного плана.

1. Образная емкость и сатирическая заостренность неологизма, вынесенного в заглавие и определяющего тематику стихотворения.
2. Трагикомизм содержания и его сюжетно-композиционное воплощение (экспозиционное описание ежедневной чиновничьей суеты, «многоступенчатое» мытарство героя в надежде на «ауди-

енцию» и его неудавшийся антибюрократический бунт, эпилог-мораль).

3. Функция анафоры (единоначатия) во вступительной части: картина бюрократизированного быта, приобщенность каждого к ежедневному «функционированию» под эгидой «глав-комполит-просвета».
4. Сатирические приемы воссоздания бюрократического действа как комедии абсурда:
   - сочетание архаизмов («аудиенция») и революционного «новояза» («губкооператив»);
   - гиперболизация пространства («исколесишь сто лестниц»);
   - метафорические обороты («обдают дождем дела бумажные...»);
   - алогизмы («объединение Тео (театральный отдел) и Гукона» (главное управление коннозаводства));
   - ироническое формообразование («заседание а-бе-ве-ге-де-е-же-зе-кома»);
   - гротеск («И вижу: / сидят людей половины...»);
   - обобщенность персоналий («товарищ Иван Ваныч»);
   - реализация разговорно-экспрессивной формулы «разрываться на части».
5. Характер лирического героя, его эволюция в ходе развития сюжета: безымянный проситель — возмущенный поборник справедливости — усталый философ («О хотя бы / еще / одно заседание / относительно искоренения всех заседаний!»).
6. «Прозаседавшиеся» — сатирический памфлет на злобу дня» (отзыв В.И. Ленина об «идейной» стороне стихотворения) и одновременно обобщенный портрет «бюрократиады» как устойчивой принадлежности сменяющих друг друга общественных систем.

Владимир Маяковский закончил свой жизненный и творческий путь в состоянии крайней дисгармонии, духовной раздвоенности. С одной стороны, он ясно ощутил — и это внесло резкость сатирических красок в его пьесу «Баня» (1930), в *гротескный* образ вождя Победоносикова (главначпупса, главного начальника по согласованию), — что он не вписывается в нормативы послушного искусства. С другой — и об этом свидетельствует вступление к поэме «Во весь голос», это исповедально распахнутое в Грядущее произведение, захватывающее своим ритмом, — он хочет пройти в некое утопическое будущее «через голову поэтов и правительств». «Все меньше любится, все меньше дерзается», — замечает он. «Надеюсь, верую, вовеки не придет / ко мне позорное благоразумие», «Я хочу быть понят родной страной», — это уже Маяковский на пороге новых свершений. Это не плачевные итоги,

а перспективы. Увы, роковой выстрел 14 апреля 1930 года оставил все надежды неосуществленными.

Поэт В. Корнилов, не восторгаясь содержанием поэзии Маяковского, все же вынужден был признать: «Но набат у него был прямо-таки державинский, первозданный. Гул строк побеждает их смысл и риторику. Если непредвзято вслушиваться даже в тысячекратно повторенное:

Мой стих
трудом
громаду лет прорвет... —

почувствуешь, что строфа гудит точно так же, как в первую минуту ее прочтения. За столько лет звук его стихов ничуть не ослабел».

М. Цветаева так определила историческое место великого поэта: «Своими быстрыми ногами Маяковский ушагал далеко за нашу современность и где-то, за каким-то поворотом, долго еще нас будет ждать».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Воспринимаете ли вы Маяковского как «огромную лирическую личность» (определение Лидии Гинзбург)? Почему столь естественны и мотивированны у Маяковского все словоновшества, неологизмы типа — «обсмеянный», «песенно-есененный», «изъиздеваюсь», «шумищи», «амурнолировый» и т.п. — и его космические жизнеощущения («летите, в звезды врезываясь»)? Почему он имел право называть себя «должник вселенной»?
2. Почему город казался Маяковскому интересней традиционно воспеваемой поэтами природы?
*3. Символизм жил идеей тайны, загадки бытия, бездонной глубины мира. Почему в полемике с символизмом поэтам-футуристам и Маяковскому понадобился союзник в лице авангардной живописи — прежде всего кубизма Пабло Пикассо и Фернана Леже?
4. Каково отношение к бесцветным, безликим людям, к толпе в ранней лирике Маяковского? Как звучит тема одиночества в стихотворениях «Нате!», «Кофта фата», «Послушайте!», «Скрипка и немножко нервно»?
5. Каковы особенности любовного конфликта в поэме «Облако в штанах»? Кто же разлучил любимых, кто «украл Джоконду»?
6. Какое место в творческой биографии Маяковского занимает его работа в «Окнах РОСТА»? В чем состоял смысл исполнения им «социальных заказов» новой власти? Почему его не унижал этот труд?

7. Приведите примеры разговорных интонаций, возникновения маршеобразных ритмов, продвижения поэтического слова к трибуне, к эстраде как особенности поэзии и творческого поведения Маяковского. Добился ли Маяковский исполнения своей мечты: «Я хочу быть понят родной страной»?

*8. Как протекает спор стремительной мечты поэта о великой любви и «тихоходной», неспешной истории, вязкой колеи быта («Про это»)?

9. Почему Маяковский говорил: «Я себя под Лениным чищу»? Почему так хотелось ему убедить всех, что «будет вечно ленинское сердце клокотать у революции в груди»? Как связана ленинская тема с трагическим противостоянием поэта «прозаседавшимся», победоносиковым, «клопам», всем грядущим оборотням и прилипалам, «жиревшим на Марксе»?

10. Что говорил Маяковский о назначении поэта? Объясняет ли поэма «Во весь голос» (два вступления в нее) роковой шаг Маяковского-человека?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Гипербола.
Антиэстетизм.
Ступенчатая строфа.
Неологизм.
Агитка.
Лирический монолог.
Гротеск.
Акцентный стих.
Тоническое стихосложение.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ

1. «Бесценных слов транжир и мот». (Лирический герой раннего Маяковского.)
2. Четыре «долой» в идейно-образной структуре поэмы «Облако в штанах».
3. Образ «безъязыкой улицы» в произведениях В. Маяковского.
4. Любовь и быт в произведениях В. Маяковского.
5. Поэт и революция в творчестве Маяковского.
6. Тема будущего в поэзии и драматургии Маяковского.

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

1. Художественное мастерство Маяковского-сатирика.
2. Жанровое и образно-тематическое своеобразие «заграничных» циклов Маяковского.
3. Поэмы Маяковского о революции: проблематика, пафос, стиль.
4. Новаторство Маяковского-драматурга (пьесы «Клоп» и «Баня»).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Альфонсов В.* «Нам слово нужно для жизни»: В поэтическом мире Маяковского. Л., 1984.
2. *Влащенко В.* Ранний Маяковский и русская классика // Литература. 1995. № 23.
3. *Дядичев В.Н.* В.В. Маяковский в жизни и творчестве. М., 2005.
4. *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. М., 1990.
5. *Карпов А.С.* Маяковский-лирик. М., 1988.
6. *Михайлов А.* «Я хочу быть понят родной страной» // Литература в школе. 1991. № 2.
7. *Страшнов С.* Агитатор и подросток: Поэзия Маяковского в выпускном классе // Литература в школе. 1994. № 6.
8. *Янгфельд Б.* «Любовь — это сердце всего»: Переписка В. Маяковского и Лили Брик. М., 1990.

СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ **ЕСЕНИН**

1895—1925

Сергей Есенин — поэтическое сердце России

Поэт и переводчик конца XX века Л.А. Озеров так определил в статье «Каторга чувств» значение предельной самоотдачи Есенина в творчестве: «Отзывчивая, болевая, импульсивная, она (душа Есенина. — *В. Ч.*) накрепко вписалась в историю России этого века. По крайней мере 80 лет, *большая часть века проходит под есенинскую песнь*. Другие песни, даже резко противостоящие ей, не помешали ее звучанию... Это больше, чем успех или популярность. *Это общая всенародная потребность в Есенине*» (выделено Л.А. Озеровым. — *В. Ч.*).

Истинная поэзия, как и музыка, — это стенография сложных, часто повторяющихся чувств. Она создает определенный язык времени. В разные мгновения жизни мы вспоминаем, ища опоры и утешения, самопонимания, скажем, есенинскую строку: «Все пройдет, как с белых яблонь дым...» В другие минуты вдруг отчетливо выговариваются нами загадочные есенинские строки с ясно звучащими паузами, как «Несказанное, синее, нежное...» или «Не жалею, не зову, не плачу...». В осенние дни, когда так прозрачно холодное небо, когда шелестит опавшая листва под ногами, почти каждый способен увидеть в «стране березового ситца» осыпанную красной ягодой рябину сквозь призму есенинского четкого, но неназойливого оксюморона:

В саду горит костер рябины красной,
Но никого не может он согреть...

Известного прозаика Константина Паустовского однажды поразило даже короткое слово из раннего стихотворения Есенина «В том краю, где желтая крапива...» (1916). Какое же это слово?

И меня по ветряному свею,
По тому ль песку,
Поведут с веревкою на шее
Полюбить тоску...

Что это за песок? Почему он назван «свеем», да еще в паре со словом «ветряному»? Да еще и с «веревкою», что создает особую звучность, аллитерированность строфы, повторение «ве» — *ветряной, свей, поведут, веревкою*? Догадаться не трудно. Село Константиново, родина Есенина, — на Оке. Река то и дело выносит на берег желтый сырой песок, а ветер высушивает его, пересыпает, проще говоря, «свевает». И возникает очень нарядная светло-желтая оторочка низкого берега, прибрежная полоса, «ветряной свей», по которому удобно идти. Но уходить по «ветряному свею» в толпе разбойников и воров, с впадинами щек — мимо родных мест — вдвойне печально...

Музыка, звуковые впечатления постоянно добавляют в строки Есенина энергию взлета, крылатость, волю к полету, возвышающий магический вздох («Клен ты мой опавший...», «Над окошком месяц...», «Ты жива еще, моя старушка...», «Отговорила роща золотая...» и др.). Всенародная потребность в слове Есенина бесспорна. Не случайно его поэзия стала основой для поэмы «Памяти Сергея Есенина» (1956) Г. Свиридова, для его же кантаты «Деревянная Русь» (1964). Вся столь же песенная поэзия Николая Рубцова — это чудесный отголосок Есенина.

Мы часто говорим словами Есенина, написанными как бы на вырост, в предвидении новых потрясений, смутных дней России. Разве только к 20-м годам относятся его искреннейшие строки:

С того и мучаюсь, что не пойму —
Куда несет нас рок событий?
(«*Письмо к женщине*»)

Жизненный путь поэта

Сергей Александрович Есенин родился 21 сентября (3 октября) 1895 года в селе Константинове Кузьминской волости Рязанской губернии. Большого богатства его отец, работавший приказчиком в мясной лавке купца Крылова в Москве, не нажил. За это время он даже отвык от земледельческого труда. Но ценить образование он научился. По его настоянию Сергея отдали в земское училище, затем —

А.Н. Есенин и Т.Ф. Есенина — отец и мать поэта. *1905 г.*

С.А. Есенин с сестрами Катей (слева) и Шурой (справа). *1912 г.*

в 1909—1912 годах — в Спас-Клепиковскую церковно-учительскую школу, а позднее — в 1913—1915 годах — в городской народный университет им. А.Л. Шанявского в Москве.

Уже в отрочестве начав писать стихи, Есенин преисполнился огромного уважения к своему таланту, веры, что «стихи его прокормят». И отказался от работы в мясной лавке, ушел работать в типографию известного книгоиздателя Сытина, не принимал отцовской «стипендии».

Важной вехой в биографии Есенина-поэта стала его поездка в Петербург — после первых публикаций — прямо к А.А. Блоку. По словам первой жены поэта А.Р. Изрядновой (он женился на ней еще будучи типографским рабочим и одновременно секретарем Суриковского литературного кружка поэтов из народа), Есенин в марте 1915 года «поехал в Петроград искать счастья». «В мае этого же года приехал в Москву, уже другой. Был все такой же любящий, внимательный, но не тот, что уехал», — добавила она, заметив, что осенью он опять собрался в Петроград.

В первый мартовский приезд в суровый Питер Есенин, не имевший в столице никаких знакомств, квартир, прямо с вокзала отправился к А.А. Блоку. Не застав поэта дома, он оставил ему записку: «Я поэт, приехал из деревни, прошу меня принять». Встреча состоялась несколькими часами позже и была, видимо, сдержанной. Есенин не оробел, хотя, по его признаниям, Блок глядел на него как божество, как грозный Саваоф на паломника. Блок записал после беседы с Есениным: «Стихи свежие, чистые, голосистые, многословные...»

Заметим, что понятие «многословный» не означало растянутости стихотворений. В поэзии молодого рязанца, мастера короткой лирической исповеди, Блок уловил много слов, ему неведомых, невозможных среди всего петербургского стихотворного жаргона. Блок не мог знать, что такое «махотка» (глиняный горшок для молока), «выть»

Сергей Есенин (второй слева в верхнем ряду) среди сотрудников типографии «Товарищество И.Д. Сытина». На переднем плане А.Р. Изряднова. *1914 г.*

(пашня), «купырь» (растение), но и Есенин, вероятно, не знал слов «манто», «грезофарс», «нюанс».

Что такое соха, Блок, конечно, знал, но вот строки из стихотворения «Алый мрак в небесной черни...» (1915), где молодой поэт говорит:

И придем мы по равнинам
К правде сошьего креста, —

могли поразить воображение великого петербуржца: рукоять сохи, оказывается, имела форму креста, и потому прийти к правде этого креста, матери-земли, — означало многое: и схождение на землю, и восхождение к небу.

В ту петербургскую весну и осень 1915 года Есенин познакомился со многими литераторами Петербурга — с М. Горьким, А.М. Ремизовым, бывшим акмеистом С.М. Городецким (последний основал в 1915 году группу «Краса», где объединял голоса поэтов, рожденных деревней) и, конечно, с Н.А. Клюевым.

Но горестная особенность столичной художественной среды в 1915—1917 годах состояла в том, что она была во многом маскарадной, ущербной. После смерти Есенина известный прозаик и драматург Борис Лавренев напишет статью о роковой предопределенности этой гибели: «Казненный дегенератами». Он имел в виду ближайшее окружение Есенина в лице *имажинистов*, прежде всего Анатолия Мариенгофа. Но и до этой роковой встречи с поистине «черными людьми» Есенину была навязана еще на всеобщем маскараде определенная «маска».

Сейчас трудно ответить, не погружаясь в атмосферу тех лет, на вопрос, почему Есенин и Клюев выступали на тех или иных вечерах в бутафорских, нарочито мужицких кафтанах, сшитых по эскизу художника В.М. Васнецова. За Есениным настойчиво закрепляли якобы лестную роль «вербного отрока», живописного «последнего Леля», простого «пастушка» с картин М.В. Нестерова, «Златоцвета», его вынуждали грубить, дерзить, говорить, что «в стихах моих забила в салонный вылощенный сброд / Мочой рязанская кобыла» и т.п. Все это лишь увеселяло элиту.

Правомерно повторить вывод, к которому пришел один из исследователей судеб новокрестьянской поэзии, что не сам Есенин надел на себя эту условную, «стародеревенскую» маску, как и маску хулигана, озорника, чьи пьяные дебоши были известны по всей стране. Он не просто был «воспринят как цветок, выросший на луговой меже, как «божья дудка» (*А. Марченко*). Такой ореол был создан искусственно, всецело по законам тогдашней маскарадной среды, как

единственно возможный для самородка из глубинки, очередного поэта-пастуха.

Один из современников поэта, заметив скрытый поединок Есенина с маскарадной средой, борьбу одного против всех, написал довольно точно: «Есенина разглядывали как диковинку, выставленную в витрине. На самом же деле в витрине была среда, в которую он попал, а за стеклом два жадных глаза «кудрявого мальчика», прикидывавшего в своем «мужицком» уме, сколько «мы» городские можем стоить».

Александр Ширяевец, ташкентский друг поэта, памяти которого Есенин посвятит прекрасное стихотворение «Мы теперь уходим понемногу...» (1924), искренне тревожился за судьбу Есенина, когда предупреждал: «А рязанские поля-то без Алеши Поповича остались... Не пора ли припасть опять на траву, а? Пророки-то ведь не из кафе выходят...

— Вернись!»

С.А. Есенин и Н.А. Клюев. *1916 г.*

Вернуться в Константиново Есенин в силу разных причин не смог. С одной стороны, он много надежд, верований вложил в свершившуюся в октябре 1917 года революцию. Он восторженно принял ее, но с особым, «крестьянским уклоном», вернее, утопизмом, как и его наставник Николай Клюев. Он создал в 1917—1918 годах серию маленьких поэм «Певущий зов», «Отчарь», «Инония» и др. Это почти непрерывный крик о превращении России в Великую Крестьянскую Общину.

С другой стороны, в последующих книгах «Преображение» (1918), «Пугачев» (1922), «Русь советская» (1924), отразивших и впечатления от поездок поэта в Германию, США (вместе с известной танцовщицей А. Дункан, его женой в 1922—1923 гг.), в Баку, поэт оказался во власти жесточайших тревог, сомнений и относительно революции, и относительно судеб патриархальной России.

Величайшие лирические документы всей эпохи — книга есенинских стихов «Москва кабацкая» (1924), поэма «Черный человек» (1925), лирический цикл «Персидские мотивы» (1925) и, конечно, поэма «Анна Снегина» (1925) — были написаны Есениным в состоянии острейших противоречий, двойственного отношения — притяжения и отталкивания — к событиям Октября, Гражданской войны. Поэт то примеряет к себе так не идущие ему «маски» — «похабник», «скандалист», «разбойник», — то становится вдруг по-детски беззащитным, доверчивым. Он с тоской ощущает, что и в деревне, уже оглушенной частушками, атеистическими проповедями Бедного Демьяна, он почти иностранец.

Жизнь Есенина оборвалась при не выясненных до сих пор обстоятельствах в Петрограде в гостинице «Англетер» 28 декабря 1925 года. Последнее его стихотворение «До свиданья, друг мой, до свиданья...», обстоятельства его написания (собственной кровью) и в особенности заключительные строки «В этой жизни умирать не ново, / Но и жить, конечно, не новей» породили ответные стихи В. Маяковского «Сергею Есенину» и романс А. Вертинского «Последнее письмо».

Между тем даже это завещание Есенина вовсе не говорит о «потере интереса к жизни», о безразличии к ней, о ненужности жизни и т.п. Как заметили ученые С. Кошечкин и Н. Юсов, оно говорит о влюбленности поэта в жизнь, о мудром взгляде поэта «на ее движение и нисколько не противоречит благодарным словам о жизни»:

Будь же ты вовек благословенно,
Что пришло процвесть и умереть.

Гостиница «Англетер» («Интернационал»). Номер 5, в котором погиб Сергей Есенин. *Фотоснимок сделан утром 28 декабря 1925 г.*

«Радуница» (1916) — «есенинская» Россия

Сборник «Радуница» вышел в Петербурге тиражом 930 экземпляров. Такой тираж, если учесть, что в этом же году тиражом в 1000 экземпляров вышли «Колчан» Н. Гумилева, «Камень» О. Мандельштама, «Вереск» Г. Иванова, был очень хорошим для первой книги. Оценки современников, причем очень разных, были не просто похвальными: один из наставников Есенина в университете Шанявского профессор П.Н. Сакулин в статье «Народный златоцвет» увидел в «Радунице» новый поэтический мир, избу, ставшую подобием мирозданья: «Он (Есенин. — *В. Ч.*) превращает в золото поэзии все — и сажу над заслонками, и кота, который крадется к парному молоку, и кур, беспокойно квохчущих над оглоблями сохи, и петухов, которые на дворе запевают «обедню стройную», и кудлатых щенков, забравшихся в хомуты».

Почему сборник назван «Радуница»? Как связано это название с обожествлением природы, поэтизацией быта, вообще с необычайно бережным, почти воздушным вхождением юного поэта в мир? С его бессознательным стремлением никогда не топтать красоту? И не бить по голове зверье, братьев наших меньших?

Радуница — весенний день поминовения усопших, обряд, соотнесенный и с Пасхой, с воскресением Христа, и с языческой радостью победы жизни над смертью, бурным возрождением природы. Решающую роль для юного поэта в восприятии православного и языческого календаря с их знаками природного времени, с их мифопоэтической системой координат сыграл Николо-Радовецкий монастырь на Рязанщине. Его Есенин прекрасно знал благодаря деду Федору Андреевичу Титову, матери, бабушке (она и водила его в монастырь за сорок верст!). Без этого монастыря, без глубочайшей насыщенности памяти поэта темами и мотивами Часослова (т.е. сборника молитв, приуроченных к различным часам суток), без воспоминаний о всех святых, в русской земле просиявших, нельзя понять прежде всего двух парных стихотворений «Радуницы»: стихотворение «Чую радуницу Божью...» и маленькую поэму «Микола» (о христианском святом Николае Мирликийском, покровителе крестьянской Руси и одновременно мореплавателей).

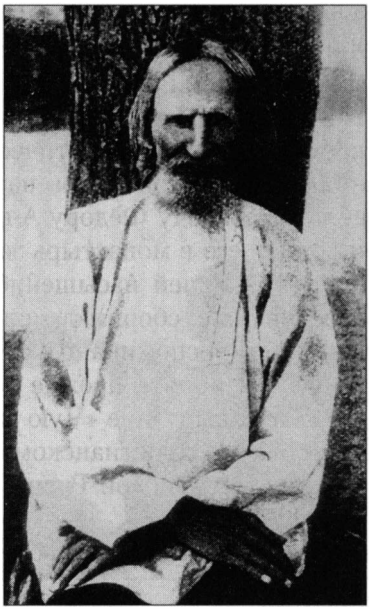
Прочитаем три начальные строфы ключевого стихотворения книги:

Чую радуницу Божью —
Не напрасно я живу,
Поклоняюсь придорожью,
Припадаю на траву.

Между сосен, между елок,
Меж берез кудрявых бус,
Под венком, в кольце иголок,
Мне мерещится Исус.

Он зовет меня в дубровы,
Как во царствие небес,
И горит в парче лиловой
Облаками крытый лес...

В стихотворении хоть и мелькают традиционные подробности хождения Христа по земле — и венок, и пылающий цвет парчи, и «голубиный дух», и Богородица, — но нет никакого фанатизма веры, густой, вязкой проповеди, характерной для Клюева. Есенин, способный видеть следы божественного присутствия во всем, готовый молиться «дымящейся земле / О невозвратных и далеких», из всех премудрых томов Ветхого и Нового Заветов органически усвоил, может быть, голос и образ Христа, его очеловеченную муку за людей.



С.А. Есенин. *1913 г.*

Ф.А. Титов, дед поэта. *1926 г.*

Обратите внимание на столь часто повторяющуюся ситуацию в «Радунице»: юный поэт постоянно готов к жертве, к гибели, к повторению мук Христа ради столь дорогой ему обители красоты, рязанской родины и всей Руси:

Помолись перед ликом Спасителя
За погибшую душу мою.

(1916)

Пойте в чаще, птахи, я вам подпою,
Похороним вместе молодость мою.

(1914)

И в стихотворении «В том краю, где желтая крапива...» (1916) это роковое загадочное предчувствие своей Голгофы, гибели при избытке радости, восторга от родной земли, находит очень любопытное выражение. В нем нет Христа; но всмотритесь в лица людей в оковах, в кандалах... Не похожи ли они на тех библейских разбойников, которые идут рядом с Христом по его смертной дороге на распятие, которые мучимы крестной мукой и... христианизированы:

Все они убийцы или воры,
Как судил им рок.
Полюбил я грустные их взоры
С впадинами щек...

Я одну мечту, скрывая, нежу,
Что я сердцем чист.
Но и я кого-нибудь зарежу
Под осенний свист.

И меня по ветряному свею,
По тому ль песку,
Поведут с веревкою на шее
Полюбить тоску.

И когда с улыбкой мимоходом
Распрямлю я грудь,
Языком залижет непогода
Прожитой мой путь.

Видимо, Николо-Радовецкий монастырь с его богатым иконостасом очень рано заронил в душу Есенина глубоко русское предпочтение: из всех знаков, символов веры знаком присутствия Христа в храме является икона, прежде всего образ Спаса (Спасителя), т.е. самого Христа. Всю русскую иконопись породило народное желание, «святое горение», воля людей видеть лик Христа. Его лик — «солнце незаходимое»...

В будущем, после революции, когда Есенин будет бросать вызов былой патриархальной Руси, забыв о «райском тереме» избы, о «заневестившейся роще елей и берез», он будет вести неистовый диалог именно с Христом, с ликами святых на иконах.

Стихотворения «Выткался на озере алый свет зари...» (1910) и «Песнь о собаке» (1915)

В современном есениноведении весь жизненный и творческий путь поэта часто уподобляется природному циклу, смене времен года. Выделяют следующие периоды его творчества: 1) весенний, «голубой» (1914—1917); 2) летний, «розовый» (1917—1921); 3) осенний, «желтый» (1919—1925), накладывающийся на летний; 4) зимний, «черно-белый» — вся вторая половина 1925 года с «Черным

человеком». Такое деление условно, но что-то проясняет, многое взаимосвязывает. Возникает образ времени-круга, ниоткуда не начинающегося и никогда не обрывающегося, но предельно напряженного, на грани разрыва (и возможной, не раз предсказанной гибели поэта) в любом звене. «При этом свои этапы эволюции проходят диалектические образы, связанные с природой, «живое — железное», «деревня — город», Русь «деревянная — стальная», «родина — революция», «природа — цивилизация», «жизнь — смерть» лирического героя и поэта», — заметил А.Н. Захаров, ученый секретарь группы по подготовке последнего полного собрания сочинений поэта в семи томах 1995—1999 годов.

Стихотворение **«Выткался на озере алый свет зари...» (1910),** относящееся к «весеннему» периоду творчества Есенина, сразу захватывает читателя двумя метафорами, раскрывающими многозвучную красоту, хмельную радость души, охваченной любовным порывом.

Выткался на озере алый свет зари.
На бору со звонами плачут глухари.

Читатель не сразу догадается, что это вовсе не лесной пейзаж, не фон для каких-то переживаний, а вспышка любви, света, состояние озаренной души лирического героя. Это он «соткал» этот свет и внес в мир природы, он озвучил мир слезным звоном, звоном-плачем. Конечно, могут плакать, т.е. токовать весной со звонами, ликованием, и древние птицы глухари. Но что-то явно добавлено в любовное волнение этих могучих птиц, в их самозабвенное пение, делающее их, как известно, глухими, беззащитными. К глухарям — это известно охотникам — и крадутся, приближаются люди с ружьями в момент пения, когда они ничего не слышат. Эта ситуация, видимо, была очень близка Есенину: он осознал и свою беззащитность в момент пения. А поскольку «пел» он, т.е. жил музыкой рождавшихся стихов, всегда, то эта беззащитность перед ударами из-за угла была повседневной.

Читая стихотворение далее, выясняем, что начало его — самое яркое, эмоционально сильное. Оно не случайно будет повторено в конце. Сила чувства, счастье встречи, которая тоже «выткалась» и выпала из череды обычных дней, которая не видит опасностей, угрозы, таковы, что оправдано и безрассудство (тоже как у «опьяневших» от песни-любви глухарей, все забывающих во время весеннего пения), которое испытывает герой:

Зацелую допьяна, изомну, как цвет,
Хмельному от радости пересуду нет.

Позднее С. Есенин усвоит иное отношение к состоянию душ влюбленных: «слышать чувственную вьюгу» да еще «под кротким взглядом» (1923). Сейчас чувственная вьюга, как пожар, охватывает героя, растворяется в этом свете зари, кричит о себе в плаче глухарей.

В последний год жизни Есенин вновь напишет о близкой ситуации: не о свидании, а о невстрече, об осени одиночества. Это знаменитые стихотворения 1925 года «Клен ты мой опавший...» и «Над окошком месяц. Под окошком ветер...». Здесь уже не будет алой зари, здесь герой ощущает, что даже и его песни, голоса души в пространстве уже нет: «Под чужую песню и смеюсь и плачу».

Другое стихотворение, созданное в этот еще счастливый, безмятежный период, — **«Песнь о собаке» (1915)**, одно из немногих сюжетных стихотворений поэта. Оно выглядит как неожиданный диссонанс, поражает суровостью, совсем иными, скорбными, интонациями.

Стихотворение начинается с картины, говорящей о безоблачной, золотой Руси: собака принесла рыжих семерых щенят в ржаном закуте, где «златятся рогожи в ряд». Глагол «златятся» связывает этот закут с голубой Русью, где «золотою лягушкой луна распласталась на тихой воде», где «свечкой чисточетверговой / Над тобой горит звезда», где «плещет рдяный мак заката» и «отелившееся небо / Лижет красного телка». Но какой недолгой была радость деревенской собаки, как кратки ее заботы! Она облизывала, прихорашивала щенков, согревала их:

И струился снежок подталый
Под теплым ее животом...

Откуда взялся затем «хозяин хмурый», который без эмоций, без слов «семерых всех поклал в мешок»? Не положил, не побросал, пусть со злостью, а грубо «поклал», не видя ни их, ни ищущего взгляда собаки. Он как будто не слышит ее молений, не замечает в пути к проруби, как бежит собака, увязая в сугробах. Собака понимает, что ее жизнь — это работа для «хозяина хмурого», что «черная, пóтом пропахшая выть» (т.е. надел земли) требует вечного труда, учета потребностей каждого едока. Бросание щенков в прорубь даже не описано. И только круги на воде, их дрожание говорят о случившемся:

И так долго, долго дрожала
Воды незамерзшей гладь.

Вероятно, на этом моменте стихотворение могло бы и закончиться: вода поглотила, оборвала недолгую жизнь щенков, оскорбила материнскую любовь. Но поэт уловил какой-то естественный, стихийный вопрос читателя — к нему, к жизни. А ведь жизнь — это тоже «хозяин хмурый»? Не в мешке ли, не на пути ли к гибели уже и ты сам? И не понимаешь, когда и куда понесет тебя «рок событий», тоже безликий, молчаливый «хозяин хмурый».

А последняя гениальная метафора подчеркивает нерасторжимую связь всего сущего — человека, «братьев наших меньших», природы, космоса:

Покатились глаза собачьи
Золотыми звездами в снег.

* САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Рассмотрите основные черты поэтики Есенина на примере стихотворения «За темной прядью перелесиц...» (1916), опираясь на вопросы и задания.

1. К какому жанру лирики можно отнести это стихотворение? Как соотносятся в нем пейзажные зарисовки, философские размышления, лирические самопризнания?
2. Разделите стихотворение на идейно-смысловые части. Какой предстает «сторона ковыльной пущи» в описательной части текста? Приведите примеры олицетворения (персонификации), использования автором метафорических образов, раскройте роль цветовых эпитетов. Какими средствами создается эффект движения, взаимодействия природных сил?
3. Обратитесь к трем заключительным строфам стихотворения. Что можно сказать об эмоциональном наполнении трех лирических обращений к родимой стороне? Что позволяет лирическому герою констатировать: «и ты, как я...», «но и тебе...»?
4. Каковы особенности есенинской модели природного бытия? Как представлена в ней природная «вертикаль» — земля и небо? В чем она созвучна человеческой душе? Что скрывается за образом «солончаковой тоски»? Для сравнения прочитайте еще одно есенинское стихотворение «Душа грустит по небесам...».
5. Как представлен в стихотворении образ Руси? Какова роль словесной архаики, религиозных мотивов, напоминаний о «кандалах Сибири» в ее характеристике?

6. Соответствует ли содержанию ритмический строй стихотворения? Приведите примеры строк с использованием ассонанса, риторических конструкций, интонационных пауз. Объясните их функцию в тексте.
7. Выделите основные элементы поэтики Есенина. Укладывается ли он в рамки крестьянской поэзии? Соотнесите ваши наблюдения с высказыванием А. Солженицына: «Какой же слиток таланта метнул Творец сюда, в эту избу, в это сердце деревенского драчливого парня, чтобы тот, потрясенный, нашел столькое для красоты — у печи, в хлеву, на гумне, за околицей — красоты, которую тысячу лет топчут и не замечают?»

Тема революции в творчестве Есенина

Так называемый «розовый» период в творчестве Есенина с явно проступающими элементами «желтого», осеннего, листопадного начался уже после февраля 1917 года.

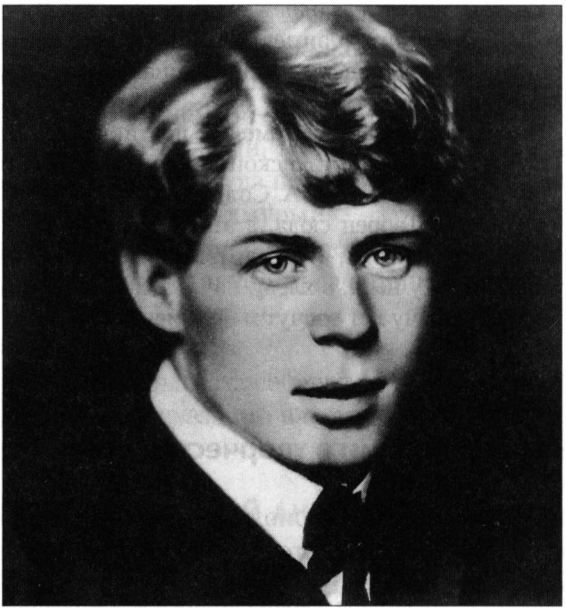
Может быть, о нем поэт и сказал позднее: «Словно я весенней гулкой ранью / Проскакал на розовом коне». А еще самокритичней о своей же влюбленности в замысел революции, о своей мечте о ней, о прежней удали «забияки и сорванца» он скажет в стихотворении «Русь советская» (1924):

Вот так страна!
Какого ж я рожна
Орал в стихах, что я с народом дружен?

А ведь он действительно — об этом говорит поэтика маленьких поэм 1917—1919 годов — «орал», кричал «во весь голос». В этот период были написаны поэмы: «Товарищ», «Певущий зов», «Отчарь», «Октоих», «Пришествие», «Инония», «Иорданская голубица», «Небесный барабанщик», «Пантократор».

Сейчас, когда сам образ революции нередко искусственно снижается, переводится в разряд «переворотов», «захватов власти», многим непривычно звучание поэм, почти космический их характер.

В заголовок одной из поэм вынесено понятие «отчарь». Это *обобщенно-символический образ* всех отцов и Святогора-богатыря, чудотворца, способного дать реальным детям не только «землю и волю», но ввести всех в особый мужицкий рай:



С.А. Есенин. *1919 г.*

Там дряхлое время,
Бродя по лугам,
Все русское племя
Сзывает к столам.

Во всех маленьких поэмах образ райской страны, нового времени, сказочного града Инонии как бы уточняется, обогащается. Поэт выдвигает самого себя в центр космических событий: «Так говорит по Библии / Пророк Есенин Сергей» («Инония»). И даже поэтизирует грубое насилие над землей, над старым Богом («Даже Богу я выщиплю бороду / Оскалом моих зубов»).

Такая торжественная песнь не могла звучать долго. Подталкиваемый на этот путь утопического фантазирования (Инония — «иная страна»), Есенин ощущал ужас от превращения Руси в жертву какого-то грандиозного эксперимента.

Поэт, конечно, очень скоро увидел, что слишком далеко отошел от реальных путей революции. Он переспрашивает себя же в «Кобыльих кораблях»:

Поле, поле, кого ты зовешь?
Или снится мне сон веселый —
Синей конницей скачет рожь,
Обгоняя леса и села?

Весь цикл поэм 1917—1919 годов, утопических, похожих на вулканический выброс мечтаний, надежд, нельзя считать чем-то незначительным. Такие грандиозные иллюзии, великие сновидения могло породить только величайшее событие. Им и была Октябрьская революция. И в 1926 году поэт и критик В. Ходасевич, работавший в эмиграции, скажет о загадочном очаровании этих маленьких поэм, о великой истине есенинской мечты, его заблуждений: «Сквозь все эти заблуждения проходит *какая-то огромная драгоценная правда*... Его же (Есенина. — *В. Ч.*) любовь к родине — *пусть незрячая, но великая*» (выделено мной. — *В. Ч.*).

* Драматические поэмы «Пугачев» (1921) и «Страна негодяев» (1922—1923) как выражение тревог и ужаса бездорожья

Это произведения «промежутка», переходного периода между утопическими, восторженными поэмами 1917—1919 годов и будущим, после возвращения из Америки, названной «Железным Миргородом», новым открытием Родины. Известно, что после Америки, где поэт увидел «ужаснейшее царство мещанства, которое граничит с идиотством», владычество доллара, съедающее душу, он скажет о послереволюционной России: «Да, я вернулся не тем. Много мне дано и много отнято. Перевешивает то, что дано» («Железный Миргород»).

При создании «Пугачева» и «Страны негодяев» поэту казалось, что перевешивало былое, то, что отнималось...

Поэма **«Пугачев»** — это, в сущности, серия монологов, очень лихорадочных. Прочитайте монолог каторжника Хлопуши, неистового, требующего встречи с Пугачевым:

Проведите, проведите меня к нему,
Я хочу видеть этого человека.

Этот монолог автобиографичен: поэт жил всегда такой же страстной тоской по близкому, открытому человеку, задыхался в безлюдной, бездушной среде, уже плотно окружившей его. Но в наибольшей мере ав-

тобиографичен сам Емельян Пугачев, совершенно не похожий на Пугачева из «Капитанской дочки», переживающий ту драму, которая навязана была маскарадной эпохой еще в 1915 году самому Есенину. В поэме Пугачева угнетает маска (лик царя Петра III, убитого в угоду Екатерине II ее сподвижниками братьями Орловыми), которую он вынужден носить, чтобы быть народным вождем. Он хотел бы быть самим собой:

Братья, братья, ведь каждый зверь
Любит шкуру свою и имя...
Тяжко, тяжко моей голове
Опушать себя чуждым инеем. <...>
Больно, больно мне быть Петром,
Когда кровь и душа Емельянова.

Вероятно, в этих словах запечатлен все более углублявшийся разлад в душе самого поэта. Разлад между кровью и душой рязанского крестьянина и «чуждым инеем» — тем же цилиндром, тростью, вообще накладным, наивно-щегольским европеизмом, который опутал и его. Ведь «чуждым инеем» была и та «Дунька», т.е. Айседора Дункан, на которой он женился. И те европейские, американские рестораны (и дебоши в них), которые заменили русский кабак. М. Горький был прав в известном смысле, когда, увидев Есенина вместе с Айседорой Дункан, сказал, что эта, не знавшая русского языка, России, немолодая танцовщица была воплощением всего, что Есенину не нужно, чуждо.

В финале поэмы Пугачев осознал, что для его ближайшего окружения, сброда трусоватых вождей, принявших его «переодевание», его маску, он стал чем-то вроде разменной монеты. Величие его мечтаний, надежд, глубину боли за народ они так и не поняли. Они увидели в нем идеалиста, в чем-то «рехнувшегося», которого можно и передать Екатерине для самоспасения. Он сам, уже почти связанный, смотрит куда-то ввысь, поверх голов этих вождей-карликов. Он ищет в них отсвет своих мечтаний, своей души:

Боже мой!
Неужели пришла пора!
Неужель под душой так же падаешь, как под ношей?
А казалось... казалось еще вчера...
Дорогие мои... дорогие... хор-рошие...

Сергей Есенин и Айседора Дункан. *1922 г.*

Подобный трагический процесс — «под душой так же падаешь, как под ношей» — исследуется и в **«Стране негодяев»** на совершенно ином материале. Главный персонаж поэмы лидер очередной мятежной ватаги Номах (Махно) захватывает экспресс с золотом. Ради какого-то ненужного ему обогащения. Если учесть, что Номаху придано нарочитое внешнее сходство с поэтом, а многие его раздумья о времени:

Я верил... я горел...
Я шел с революцией,
Я думал, что братство не мечта и не сон, —

почти повторение важных моментов есенинской лирики, то сюжет с ограблением выглядит лишь как средство для развертки очередной серии монологов. Важнейшие из этих монологов следующие: 1) монолог Чекистова, «гражданина из Веймара», не скрывающего своей отчужденности от неопрятной, неказистой России («жили весь век нищими / И строили храмы Божии»); 2) монолог комиссара Рассветова, для которого Россия — тоже «пустое место», но в ней «каждый Аким и Фанас / Бредит имперской славой»; 3) монологи Номаха — Есенина, все чаще уподобляющего себя Гамлету, оценивающему всю действительность как «двор», «если не королевский, то скотный».

Номах — изгой везде. Даже прошлое, в лице двух офицеров Щербатова и Платова (они являются в тайном притоне, куда входят, сообщив пароль «Авдотья, подыми подол») с их надрывной просьбой исполнить вальс «Невозвратное время», Номаху глубоко неприятно. Он жив бесконечным протестом, приумножением в себе анархического бунтарства, бесшабашностью на грани равнодушия к собственной жизни. «Не в моего ты Бога верила, / Россия, родина моя».

Мотивы лирики 1924 — 1925 годов. Поэма «Анна Снегина» (1925)

В последние годы жизни Есенин внешне (и отчасти внутренне) обретает согласие с самим собой. Он умиротворяется, по крайней мере внешне, часто ищет спасения в согласии с братьями нашими меньшими (отсюда и тема «Собаки Качалова» с ее «милою доверчивой приятцей») и, конечно, с миром природы. Ему стали близки элегические письма матери (и от матери), письма деду, диалоги с сестрами, созерцательно-грустные упоминания родины, «низкого дома с голубыми ставнями». Поэт словно хочет уверовать: мир не исчез, хотя в нем много «напылили, накопытили». Правда, эти ожидания, теплота чувств смешаны с чем-то раздражающим:

С горы спускается крестьянский комсомол
И, под гармонику наяривая рьяно,
Поют агитки Бедного Демьяна...

Поэт вновь, уже без стремления эпатировать, с волнением и трепетом всматривается в образ любимой, заново переписывает многое, что он писал о любви. Того драматизма, отчаянья, что внесли в эту тему стихи из книг «Исповедь хулигана» (1921), «Стихи скандалиста» (1923), «Москва кабацкая» (1924), уже нет в «Персидских мотивах» (1925).

В позднейших стихах преобладают мотивы просветления, благодарности жизни, самой любви, дарящей радость и свет душе, в известном смысле свет благодати, благой вести. Если Россия перестала быть раем для нежных, влюбленных душ, то можно выдумать Персию, страну роз, цветущего миндаля, голубой дымки над Босфором. Можно назвать любимую именами Лала, Шаганэ, Гелия, Пери, расстелить перед ней ковры Шираза... «Персидские мотивы» — не островок покоя, они связаны со всей поэтической судьбой поэта.

Шаганэ (Шагандухт) Нерсесовна Тальян — возможный прототип героини стихотворения С.А. Есенина

Прочитайте известное стихотворение Есенина «Шаганэ ты моя, Шаганэ!» (1924). Как в нем соединяются «персидские мотивы» и голос есенинской Руси?

Оставленный, даже отвергнутый в 1924 году *имажинизм* вскоре вообще исчез как сообщество.

Эта литературная группировка 20-х годов (А. Мариенгоф, В. Шершеневич, Р. Ивнев, А. Кусиков), собственно, и держалась именем Есенина. Ее программа — образ в поэзии самоценен как таковой, в нем «форма отчищена от пыли содержания», образ «поедает смысл», нарушает обычную грамматику, нормы поэтического языка, а «каталог образов» вообще способен заменить жизнь, — все это скорее претензии на новаторство, чем подлинное обновление. От имажей (от *фр.* образ) у Есенина та «изба-старуха», что «челюстью порога жует пахучий мякиш тишины».

В целом же его поэтика отличается классической сдержанностью, образы гармонируют с общим фоном стихотворения. Пресловутые имажинистские сдвиги в мировосприятии опираются на кричащие образы — «века жбан», «водопроводов рты», «мозг дрогнет, словно русский хутор» (из стихов А. Мариенгофа). Есенинские же образы идут из мира природы, все чаще служат строительным материалом для элегий о красоте любви. В 1914 году, как намек, как догадка, мелькнул у поэта образ — «в звенящей рожью борозде». В последую-

С.А. Есенин в кругу друзей и родных — слева направо: В.Ф. Наседкин; Е.А. Есенина (на переднем плане) и А.А. Есенина, сестры поэта; А.М. Сахаров; С.А. Есенин; С.А. Толстая-Есенина, последняя жена поэта. *1925 г.*

щем, путем легкого, естественного сближения звенящей ржи с лебяжьей мягкостью, белизной, образ обогащается, преображается — «звенит лебяжьей шеей рожь». Но рожь не объект поклонения, не тепличный злак. И вот уже «режет серп тяжелые колосья, как под горло режут лебедей», а «коса в лугах скачет, ртом железным перекусывая ноги трав»...

В 1924—1925 годах на душе поэта светлеет. Знакомый образ опять преображается. Не рожь, не нива, златящаяся во мгле, связана с «лебяжьей нежностью», а та же «девушка в белой накидке».

...Ты меня, незримая, звала.
И меня твои лебяжьи руки
Обвивали, словно два крыла.

Еще более «бездонен» образ березки, всей «страны березового ситца». Магическая, завораживающая сила есть в изменчивом течении мелодий, в «струении» образов, ведущих независимую жизнь, в певучести самой ма-

терии стиха. Лунный свет, «сиреневая цветь» души действительно нужны поэту. Музыка, как известно, не терпит громоздкой предметности. Лишь звучащее, а не читаемое слово способно нести «белых яблонь дым», «костер рябины красной», «грезящий конопляник», «синь, упавшую в реку»... Чтобы усилить музыкальное звучание строки, поэт смело вводит ритмы, интонации городских «жестоких» романсов, использует неистовую напряженность цыганской песни, *напевность*, «открытость» русских народных песен.

Взгляд на есенинскую лирику 1924—1925 годов, на его личную судьбу как воплощенное поражение деревни в столкновении с городом принижал духовную проблематику поэта.

Рок событий вызвал в конечном счете не тревогу за устои старой деревни, а боль за многие прекрасные в основе чувства, что рождали и коровы, «грусть соломенную теребя», и «синий май», «овсяная гладь», и «роща золотая», за все, что издавна только формировало в человеке прекрасную душу.

Коростели свищут... Коростели...
Потому так и светлы всегда
Те, что в жизни сердцем опростели
Под веселой ношею труда.

Возвращаясь к теме «девушки в белой накидке», к теме любви в поздней лирике Есенина, отметим высоту пушкинских и тютчевских жизнеощущений в поэте, новое единство «чистого» и «нечистого», земного и небесного. Для поэта, по сути дела, равнозначно — «Излюбили тебя, измызгали...» и «Напылили кругом, накопытили...». Что бы ни свершалось в жизни — все отразится в зеркале чувств! В стихотворении **«Письмо к женщине» (1924)** Есенин обращается к своей бывшей жене Зинаиде Николаевне Райх, ставшей супругой режиссера В.Э. Мейерхольда:

...Вы совсем не та,
Живете вы с серьезным, умным мужем...

Это письмо является своеобразной поэтической исповедью, соединяющей повествование об исторических событиях и проникновенное воспоминание об ушедших страстях, от которых остается грустное, светлое и мудрое чувство:

Лицом к лицу лица не увидать,
Большое видится на расстоянье.

З.Н. Райх

Г.А. Бениславская

Поздние стихи показали, что и цикл «Москва кабацкая», свидетельствующий о глубине отчаяния поэта, когда он словно видит «жизни край», рожден прежде всего гуманистической тревогой — не погибли бы в хаосе борьбы красота, моральные ценности, не перешли бы люди на нравственные трафареты: «Многим ты садилась на колени, / А теперь сидишь вот у меня»...

Невыносимый диссонанс между реальностью и мечтой звучит порой в лирике поэта. «Молодая красивая дрянь», «пускай ты выпита другим», «но с такой вот, как ты, со стервой», «чужие губы разнесли / Твое тепло и трепет тела», «напоенная лаской ложь», — говорит поэт. Но в душе его все время, даже при виде совсем уж опустившихся женщин, оживает, как надежда, иной, идеальный образ любимой. «Но та, что всех безмолвней и грустней, / Сюда случайно вдруг не заходила?» — спрашивает поэт. Этот образ проходит через всю позднюю лирику Есенина.

Трудно видеть следы есенинских женщин на земле. Она, земля, вся кажется поэту слишком грубой, неприбранной для них, он боится, как бы не угасло «сиянье твоих волос», страшится, что сотрется «облик ласковый! облик милый...». Так же трудно рафаэлевской Мадонне ступить на землю.

Поэт понимает, что в кабак нельзя внести нечто идеальное, не унизив этого идеала, и потому он внешней циничностью, «развязностью», как туманом, окутывает «снов золотую суму». И никогда, ни в чем он не винит женщину, даже самую оскорбленную, несчастливую, угадывая в ее природе нечто таинственное, нежное, остающееся, как правило, совершенно непонятым массой случайных ее любимых:

Знаю я, они прошли как тени,
Не коснувшись твоего огня...

Любовь — это великое прозрение, снимающее, подобно лунному свету, тяжесть с предметов, вещей, просветляющее житейскую муть. Такой любовью-прозрением и любовью-служением была озарена жизнь Галины Бениславской, так и не сумевшей пережить Есенина.

Может быть, многое и в стихах 1924—1925 годов заблестит новыми гранями, если рассматривать их как своеобразные стихи-спутники лироэпической (по определению автора) поэмы «Анна Снегина» (1925) и поэмы-загадки «Черный человек» (1925), завершенной за месяц до гибели поэта?

Для такого плодотворного подхода, предложенного Н.И. Шубниковой-Гусевой в вышедшей в 2001 году книге о Есенине нового времени «Поэмы Есенина» (От «Пророка» до «Черного человека»), есть все основания. Знаете ли вы о редком многообразии прототипов главной героини «Анны Снегиной»? Среди них и Анна Сардановская, внучатая племянница священника села Константинова, отца Ивана, и Лидия Кашина, образованнейшая дочь помещика из хутора Белый Яр, адресат стихотворного послания 1918 года «Зеленая прическа, девическая грудь», и Ольга Снегина, писательница, с которой 20-летний Есенин познакомился в 1915 году. Снегиной было тогда 34 года, гостями ее салона были Ф. Шаляпин, И. Репин, Л. Андреев и др. Поистине поэт как бы прощался со всем прекрасным, чем одарила его жизнь, он писал, как Тургенев свою элегию, свои «Как хороши, как свежи были розы...». Не случайно в поэме возникает и тургеневская усадьба, и сирень, и даже перекличка с пушкинской Татьяной, с ее письмом — отзвуком неподдельных чувств героини.

Еще более драматична и богата отголосками историко-литературного контекста поэма «Черный человек». Сейчас известно, что поэт репетировал сцену перед зеркалом, надевая цилиндр, перчатки, вооружаясь тростью: ведь вся исповедь перед «черным человеком» требовала колоссального напряжения, и особенно самонаблюдения, чтобы не впасть в мелодраму, пьяное сокрушение зеркал. Характерно, что слова из «Черного человека» «Друг мой, друг мой / Я очень и очень болен» явно перекликаются с начальной строчкой «До свиданья, друг мой, до свиданья», этого стихотворения-завещания.

Поэму **«Анна Снегина»** Есенин датировал январем 1925 года, последнего года его жизни. Это был первый год после смерти Ленина, время острейшей, опасной для многих борьбы за власть.

Не столь трудно определить источник лирического, музыкального обаяния «Анны Снегиной», этой небольшой, образованной из фрагментов встреч и невстреч поэмы. Ее обаяние создает нереализован-

С.А. Есенин. *Октябрь 1925 г.*

ность любви, вечное стремление героев друг к другу и невозможность любви, вечное стыдливое отдаление их друг от друга. Какая-то загадочная, но не жеманная, не игровая, не заманивающая чувственная вьюга есть в поэме: «Не знаю, зачем я трогал / Перчатки ее и шаль».

Вся поэма — о несостоявшейся любви, но вечно присутствующей, проходившей через жизнь Анны и Сергея... Без этой темы, пусть и не доведенной до кульминации, оборванной на странице письма из эмиграции («вы мне по-прежнему милы, / Как родина и как весна»), все другие события в поэме выглядели бы всего лишь экспонатами, вехами истории.

Правда, и эти события, подаваемые уже без избыточной тревоги, воспринимаемые как бы в перевернутый бинокль — «слыхали дворцовые своды / Солдатскую крепкую «мать», «калифствовал / Керенский на белом коне» и т.п., — воссозданы с достаточной яркостью. Но ощущается, что поэт устал от заявок разных групп на его талант, на его голос. Как-то вяло, нехотя идет герой с Проном Оглоблиным к помещи-

це Снегиной, где этот солдат брякнул прямо про землю... Еще равнодушней воспринимает герой и брата Прона Лабутю, готового нарастить бунтарскую биографию за счет своих ссылок в Нерчинск и Туруханск, проникшего в Совет. Он уцелел и при набеге Деникина... Об этом сообщается бегло и уныло.

Исследователи подсчитали, что в этой «усадебной» поэме, где есть и дом с мезонином, и жасминовый куст, свыше одиннадцати раз мелькает «белый силуэт», белый цвет: не считая того, что сама фамилия Снегина вызывает ассоциации белизны, чистоты, непогрешимости, а в крестьянской среде — и цвет траура. В любом случае белизна, «белая накидка» воспринимается как символ недоступной грязным страстям времени чистоты, вечной, не разворованной группами, партиями Красоты.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В чем духовная красота и сложность образа Родины в лирике Есенина? Как в этом образе соединились детские впечатления и зрелый опыт художника?
2. Почему сборник «Радуница» (1916) выглядит сказочным, даже *идиллическим*? Определите место образа Христа, святого Миколы в системе умиротворяющих образов ранней лирики Есенина.
*3. Чем выделялся Есенин в среде новокрестьянских поэтов?
4. Какой революции ожидал Есенин? Чем можно объяснить его идеализм, все мифологизированные образы вроде страны Инонии?
*5. Что такое имажинизм? Почему Есенину было столь важно в нем утверждение роли образа, метафоры? Какова роль философского трактата «Ключи Марии» в понимании истоков и основ есенинской поэтики?
*6. Почему Есенин так легко «узнал» себя и в Емельяне Пугачеве, и в Несторе Махно?
7. Тема любви в лирике Есенина 1924—1925 годов: в чем похожи есенинские женщины в белом на блоковскую «Незнакомку» и в чем они различны?
8. Какова роль сквозных образов, постоянных метафор — «золотой рощи», «златящейся ржи», «лебяжьих рук» — в поэзии Есенина? Приведите примеры их варьирования, обогащения, трансформации на разных этапах поэтической судьбы поэта.
9. Какое место в есенинской лирике занимает цикл «Персидские мотивы»? Соотнесите его звучание с общим «грозовым» фоном эпохи.
10. В чем секрет очарования «Анны Снегиной» как поэмы о волшебном сбережении чувств, молодости и души?
*11. С какой целью в «Черном человеке» поэт обращается к романтической теме двойника? В чем смысл финальной сцены поэмы?

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

Имажинизм.
Образ-мифологема.
Святоотеческая литература.
Напевность стиха.
Идиллия.
Антиурбанистическая тематика.

ТЕМЫ СОЧИНЕНИЙ

1. Темы, образы и мотивы раннего Есенина (сборник «Радуница»).
2. Земное и небесное в художественном мире Есенина.
3. «Революция с крестьянским уклоном» (по произведениям С. Есенина).
4. Город и деревня в есенинской лирике 20-х годов.
5. «Анна Снегина» как лироэпическая «поэма итогов».
6. В чем секрет песенной популярности Есенина?
7. Бог, природа, человек в поэзии С. Есенина.

ДОКЛАДЫ И РЕФЕРАТЫ

1. Художественно-философские воззрения Есенина-поэта («Ключи Марии»).
2. Жанр драматургической поэмы в творчестве С. Есенина («Страна негодяев», «Пугачев»).
3. Языческая и христианская Русь в поэзии С. Есенина.
4. Мифологические основы поэтики Есенина.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Бельская Л.Л.* Сергей Есенин. Викторина // Литература. 1995. № 37.
2. *Гулин А.В.* «В сердце светит Русь...» Духовный путь Сергея Есенина // Литература в школе. 2001. № 4–5.
3. *Журавлев В.П.* «Словесным опален огнем» // Литература в школе. 1991. № 5.
4. *Захаров А.* Поэтика Есенина. М., 1995.
5. *Марченко А.М.* Поэтический мир Есенина. М., 1989.
6. *Мусатов В.* Поэтический мир Сергея Есенина // Литература в школе. 1995. № 6.
7. *Неженец Н.И.* Поэзия народных традиций. М., 1988.
8. *Пастухов Л.* Поэт и мир. Урок по лирике Есенина // Литература в школе. 1990. № 5.
9. *Солнцева Н.* Китежский павлин. М., 1992.
10. *Шубникова-Гусева Н.И.* Поэмы Есенина. От «Пророка» до «Черного человека». М., 2001.
11. *Шубникова-Гусева Н.И.* С.А. Есенин в жизни и творчестве. М., 2005.

КРУГ НОВЕЙШИХ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ПОНЯТИЙ

Виртуальность — «это не искусственная реальность, а отсутствие деления реальностей на истинные и иллюзорные»[1]. Поиски виртуальности, невысказанного смысла произведения, обостряемого обилием снов, галлюцинаций, свободой совмещения несовместимого, обнаруживают, как считают теоретики, вечную незавершенность, непредсказуемость (т.е. тоже виртуальность) человеческой натуры читателя, становящегося активным соавтором писателя.

Горизонт ожиданий — кругозор, вкусы и ожидания читающей публики, который обязан учитывать писатель, усиливая тем самым глубину восприятия произведения и приобщения читателя к своему духовному миру. Опыт читателя входит в «горизонт ожиданий», включается в реальный хронотоп произведения.

Игра, игровое начало — формы реализации и присутствия избытка сил, веселости духа, неозабоченности и «неотягощенности» человека. В XX веке игру все чаще оценивали как средство возвратить литературе «чарующую трепетность», «танец пера» (*Р. Барт*), грациозную легкость, куда более важную, чем тяжеловесная мудрость. Абсолютизация игрового начала, впрочем, грозит и опасностями: ведь игра непродуктивна, «безрезультатна», а творчество, даже имеющее игровую окраску, всегда жаждет результата.

Интерпретация — развитие интуитивного понимания, аналитическое объяснение, рациональное оформление понимания, перевод толкуемого явления на иной язык, избирательное овладение писательским высказыванием (текстом, произведением).

---

[1] *Курицын В.* Из предисловия к роману В. Пелевина «Жизнь насекомых». М., 1998.

Интертекстуальность — «мозаика цитации», присутствие в тексте произведения других текстов, отсылок к другим текстам (через реминисценции, аллюзии, смысловые намеки, заимствования). О. Мандельштам говорил о своей интертекстуальности так:

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны.

«Погруженность» в культуру, в некий единый сверхтекст мировой литературы, может иметь и негативные последствия. Андрей Платонов иронически говорил о своей роли учителя: «Какой я учитель! Как стал на меня похож... так и сгинул!» По признанию Ю. Нагибина, слишком явная погруженность в мир и образно-стилистическую стихию текста художника сразу же «сожжет робкие возможности новичка», породит феномен анонимной литературы... без автора.

Ирония — способ возвышения человека над противоречиями бытия, отчуждения от них, ясное сознание своей свободы от «низменной прозы», от догматической тесноты воззрений. Вместе с тем «ирония без берегов», пресловутый «панирони́зм» может завести и в тупик нигилизма, обезличенности, скепсиса. И прав был А. Блок, усматривавший в гибельной ироничности симптомы утраты человеческого в человеке («Ирония», 1908).

Карнавал, карнавальный смех, карнавальное мироощущение — атмосфера всеобщего сближения «высокого» и «низкого», снижения всего официозного, своеобразное бесстрашие раскованности, источник смеховой культуры как неотъемлемого звена любой повседневности.

По словам М.М. Бахтина, «Карнавальный смех, во-первых, *всенароден*...; во-вторых, он *универсален*...; весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности; в-третьих... этот смех амбивалентен: он веселый, ликующий и — одновременно — насмешливый, высмеивающий, он и отрицает, и утверждает, и хоронит, и возрождает» («Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса»).

Литературоцентризм — термин, означающий своеобразное лидерство литературы в семье искусств, опирающийся на роль слова как

всеобщей и универсальной формы человеческого сознания и общения. В конце XX века литературоцентризм и приоритетная роль книги, привычки к чтению — объект сомнений, критики (все это якобы слишком «интеллектуально для эпохи телевидения», «киноцентризма», тем более для жалкого «клипового» сознания). А былое представление о писателе — учителе жизни все чаще относят к иллюзиям, переживающим эру заката.

Литературный процесс — литературная жизнь определенной страны и эпохи, включающая эволюцию жанров, тематики, сбережение и различное использование «фонда преемственности» (т.е. классического и иного наследия), переосмысление «вечных тем», возникновение и угасание тех или иных литературных общностей, систем, взаимосвязей литератур. Основные понятия, характеризующие литературный процесс, — художественные системы, литературные течения, направления, творческие методы, большие или «великие стили» (*Д.С. Лихачев*).

Модернизм — литературная (и общекультурная) общность художественных явлений, принципов миропонимания и творчества, обновляющая (или отрицающая) язык реалистического искусства. «Черты модернизма — максимально открытое и свободное самораскрытие авторов», — писал В.Е. Хализев[1], выделяя затем историческую последовательность системы течений с модернистской доминантой: символизм, постсимволику (акмеизм, футуризм, имажинизм и др.), наконец, авангардизм, переживший свою пиковую точку в футуризме, и неотрадиционализм, к которому он относит О. Мандельштама, А. Ахматову, Б. Пастернака, И. Бродского.

Монтаж, монтажное начало — кинематографические термины, означающие комбинации, сменяемость одного кадра другим, систему их чередования, перекочевавшие в литературоведение. Слово «монтаж» означает прямое выражение авторского хода мысли, опору не на логику изображаемого, а на ассоциативные, эмоционально-смысловые связи между персонажами, событиями, эпизодами. Монтаж усиливает перекличку идей, мотивов. К элементам монтажного начала относятся вставные рассказы, лирические отступления, хронологические перестановки, заглядывания в буду-

[1] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 1999.

щее, сцепленность, расчетливая «лабиринтность» сюжетных линий (в «Мастере и Маргарите»), далеко отстоящих друг от друга.

«Подтекстовый» психологизм — противоположность открытому, «демонстративному» психологизму, косвенные обозначения того, что творится в бессознательной глубине и «темноте» человеческой души, выявление «душевных излучений», движений души через разнонаправленные действия героев.

«Полифонизм» и «монологизм» — понятия, активно разрабатывавшиеся М.М. Бахтиным: «полифонизм» означает множественность голосов в произведении, их скрытый или явный диалог (в романах Ф.М. Достоевского), ощущение несовместимости истины в пределах одного сознания, «монологизм» всегда основан на доминировании авторского «голоса», воли над голосами героев.

Текст — термин, используемый в языкознании и литературоведении, важный для текстологии, означающий собственно речевую грань литературного произведения, но не совпадающий, согласно мнению Ю.М. Лотмана, с понятием «художественное произведение»: последнее включает в себя и предметно-образный аспект (мир произведения, его хронотоп), и идейно-смысловую сферу (художественное содержание).

Точка зрения — центральная проблема построения, композиции произведения, ракурс восприятия и оценки мира, способ наблюдения героев извне, изнутри, издалека или через «подставных» повествователей. Динамика точек зрения — свидетельство сложности и глубины авторского проникновения в динамику жизни.

Хронотоп — временное и пространственное представление, запечатленное в единстве и эмоционально-ценностно окрашенное. «Всякое вступление в сферу смыслов свершается только через ворота хронотопов», — писал М.М. Бахтин, выдвинувший это понятие (от *др.-гр.* chronos — время и topos — место, пространство).

Эссеистика, эссе — непринужденно-свободное, спонтанное, дневниковое соединение сообщений о единичных фактах, летопись реальности и включенных в нее размышлений о ней. Человек выступает в эссе как носитель не знаний, а мнений.

СОДЕРЖАНИЕ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ 3

ВВЕДЕНИЕ 4

НАЧАЛО XX ВЕКА: ОЖИДАНИЯ, ТРЕВОГИ И НАДЕЖДЫ МАСТЕРОВ КУЛЬТУРЫ 8

СУДЬБА РЕАЛИЗМА: ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО ПРОИЗВЕДЕНИЙ Л.Н. ТОЛСТОГО И А.П. ЧЕХОВА НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ 15

Лев Толстой в начале XX века: итоги и перспективы реализма 18

А.П. Чехов: преодоление романтических иллюзий и «футлярности» человеческой жизни 21

ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ БУНИН

Важнейшие эпизоды детства и юности. Приобщение к стихии русского языка 28

«Антоновские яблоки» (1900) — лирическая новелла воспоминаний 31

Раздумья о судьбах России. Повесть «Деревня» (1910) 39

«Господин из Сан-Франциско» (1915): неприятие Буниным «цивилизации одиночества» 40

«Легкое дыхание» (1916) — эпитафия ускользающей красоте 44

«Чистый понедельник» (1944) — прощание на пороге монастыря 48

МАКСИМ ГОРЬКИЙ

«Горьковский» путь в литературу: биография как труд по сотворению личности 57
Вехи самосозидания, грани неравнодушия 58
«Макар Чудра» (1892) , «Старуха Изергиль» (1895) — романтические рассказы-легенды 64
«Босяцкий» цикл: «Челкаш» (1895), «Мальва» (1897) 69
Повесть «Фома Гордеев» (1899): голос правды в мире наживы 72
«На дне» (1902) — вечный диалог-спор о нравственном восхождении человека 75

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ КУПРИН

Жизненный и творческий путь 88
Повесть «Олеся» (1898) — история расцвета и крушения «природной» личности 91
Поединок, в котором все проиграли 95
«Гранатовый браслет» (1911) — печальная красота неразделенной любви 100

ЛЕОНИД НИКОЛАЕВИЧ АНДРЕЕВ

Жизненный и творческий путь 106
Рассказы «Баргамот и Гараська» (1898) и «Ангелочек» (1899). Пути просветления человеческих душ в ранней прозе Андреева 108
Рассказ «Первый гонорар» (1900) как программа неореализма Леонида Андреева 110
«Жизнь Василия Фивейского» (1904) — повесть о «горделивом попе» 113
Повесть «Иуда Искариот» (1907) — «живая рана» души Леонида Андреева 114

У ЛИТЕРАТУРНОЙ КАРТЫ РОССИИ

Алексей Павлович Чапыгин 118
Вячеслав Яковлевич Шишков 120
Сергей Николаевич Сергеев-Ценский 122

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Предшественники символизма 128
Как рождается многозначность символа? 133
Теоретические и поэтические самоопределения символизма 136

Основные черты символизма как философско-художественного течения: его открытия и кризис 1910-х годов 142
Художественные открытия старших символистов. Творчество В.Я. Брюсова и К.Д. Бальмонта 148

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БЛОК

Александр Блок: первый поэт общенационального значения эпохи Серебряного века 171
Биография Блока. Смысл «трилогии вочеловечения» 172
«Стихи о Прекрасной Даме» (1904) — любовь как центральный момент становления личности, открытия России 180
«Идеальная „Незнакомка“ на пороге „страшного мира“» 185
«Страшный мир! Он для сердца тесен». Стихотворение «На железной дороге» (1910) 190
«На поле Куликовом» (1908) — трагическое предупреждение об эпохе «неслыханных перемен» 193
Поэма «Двенадцать» (1918) — книга бесстрашной искренности перед лицом бури 197

ПРЕОДОЛЕВШИЕ СИМВОЛИЗМ

Иннокентий Анненский — необходимое звено между символизмом и акмеизмом 221
Кризис символизма в 1910-е годы 228
Акмеизм. Смысл его манифестов 231
Что такое футуризм? 235
Игорь Северянин 238
Кубофутуризм 240
Велимир Хлебников 243
Новокрестьянские поэты 1910-х годов 248
Образно-стилистический мир поэзии Н.А. Клюева 249
Взаимовлияние символизма и реализма 250

НИКОЛАЙ СТЕПАНОВИЧ ГУМИЛЕВ

Жизнь во имя Слова 254
Стихотворения «Жираф» (1908) и «Кенгуру» (1910) как путешествия в глубь души 258
«Заблудившийся трамвай» (1921) — загадочный полет через разные эпохи, страны, состояния души 263

АННА АНДРЕЕВНА АХМАТОВА

Место Ахматовой в русской поэзии XX века 269
Ступени биографии 271
Художественное своеобразие «лирического романа» Ахматовой в книгах «Вечер» (1912) , «Четки» (1914), «Белая стая» (1917) 274
Вмешательство истории в скорбный диалог с любимым: новый лик лирической героини Ахматовой в стихах периода революции 279
«Темен жребий русского поэта» 283
«Реквием» (1935—1940; опубл. 1987): скорбная летопись утрат 285
«Поэма без героя» (1940—1965) 291

МАРИНА ИВАНОВНА ЦВЕТАЕВА

«Если душа родилась крылатой»: уникальность поэтического голоса Марины Цветаевой 297
Вехи трагической жизни Цветаевой 300
Поэзия Цветаевой — лирический дневник эпохи и история бесконечного сотворения себя 305
Тема дома — России в поэзии Цветаевой 310

«КОРОЛИ СМЕХА» ИЗ ЖУРНАЛА «САТИРИКОН»

.....318

У ЛИТЕРАТУРНОЙ КАРТЫ РОССИИ

Михаил Михайлович Пришвин 329
Максимилиан Александрович Волошин 333
Владимир Клавдиевич Арсеньев.....338

ОКТЯБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 20-Х ГОДОВ

Беспокойный язык «окаянных дней» 341
«Плачи» А.М. Ремизова 345
«Голый год» (1921) Бориса Пильняка как переходное произведение от орнамента «плачей», риторики «знамений» к форме романа 350
Литературные группировки, возникшие после Октября 1917 года, их манифесты, декларации, программы 353

Новые голоса: тема Родины и революции в повестях и романах Дмитрия Фурманова, Александра Фадеева, Исаака Бабеля 366
Развитие жанра антиутопии: «Мы» (1920) Евгения Замятина «Чевенгур» (1929) Андрея Платонова 375
Юмор и сатира 378
Смех Михаила Зощенко. 378
Илья Ильф и Евгений Петров 381

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ МАЯКОВСКИЙ

Путь к России — через соблазны футуризма 386
Язык ранней лирики Владимира Маяковского: содружество поэзии и живописи русского авангарда 387
Толпа и лирическое «я» поэта: вынужденное единство или мучительное противостояние? 390
«Облако в штанах» (1915): смысл четырех «Долой!», «четырех криков четырех частей» 396
Влюбленный в замысел Революции 400
«Мое, поэтово...» 402
Поэма «Про это» (1923): стремительность любовного пожара и «тихоходность» изменений быта 405
«Во весь голос» (1930) — великое самообъяснение и исповедь Маяковского 410

СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЕСЕНИН

Сергей Есенин — поэтическое сердце России 419
Жизненный путь поэта 420
«Радуница» (1916) — «есенинская» Россия 426
Стихотворения «Выткался на озере алый свет зари...» (1910) и «Песнь о собаке» (1915) 429
Тема революции в творчестве Есенина 433
Драматические поэмы «Пугачев» (1921) и «Страна негодяев» (1922—1923) как выражение тревог и ужаса бездорожья 435
Мотивы лирики 1924—1925 годов. Поэма «Анна Снегина» (1925) 438
Круг новейших литературоведческих понятий 447

Учебное издание

Чалмаев Виктор Андреевич
Зинин Сергей Александрович

ЛИТЕРАТУРА

11 класс

Учебник для общеобразовательных учреждений

В двух частях

Часть I

В оформлении переплета использованы иллюстрации:
обложка сборника стихов К.Д. Бальмонта,
художник К.А. Сомов, 1901 г.;
обложка книги — С. Маршак, В. Лебедев «Вчера и сегодня»,
художник В.В. Лебедев, 1925 г.;
иллюстрация к поэме А.А. Блока «Двенадцать»,
художник Ю.П. Анненков, 1918 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 *Т.Г. Люборец*
Верстка *Н.Б. Поповой*

Подписано в печать 26.04.12. Формат 60 x 90/16 .
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Гарнитуры *ПТ* Петербург, *РТ* FreeSet.
Усл. печ. л. 28,5+1(вкл.). Тираж 10 000 экз. Заказ 32748.

ООО «Русское слово — учебник».
125009, Москва, ул. Тверская, д. 9/17, стр. 5.
Тел.: (495) 969-24-54, 658-66-60.

ISBN 978-5-91218-531-1

9 785912 185311

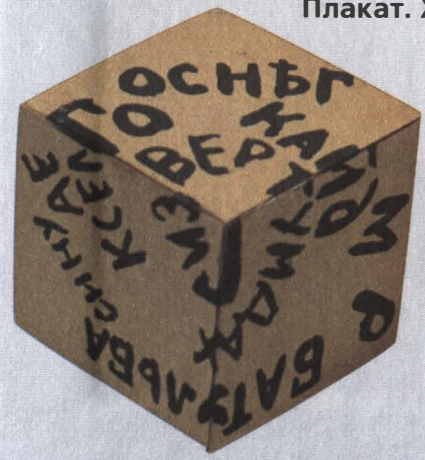
Отпечатано в соответствии с качеством
предоставленных издательством электронных носителей
в ОАО «Саратовский полиграфкомбинат»
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59. www.sarpk.ru

«Эх, султан, сидел бы в Порте, дракой рыло не попорти!» Агитационный лубок. Стихи и рисунок В.В. Маяковского. 1914 г.

Один из трафаретов, с помощью которых создавались «Окна РОСТА»

Агитационный плакат, посвященный плану ГОЭЛРО. «Окно РОСТА № 742». Стихи и рисунок В.В. Маяковского. 1920 г.

«Работать надо, винтовка — рядом!». Плакат. Художник В.В. Лебедев. 1920 г.



Кубик из графического словаря «Звездная азбука». Воплощение языковых идей В.В. Хлебникова в объемно-пространственной графической форме. Художник П.В. Митурич. 1919—1920-е гг.

ЛИТЕРАТУРА

Есть два подобия
целомудренных и страстных объятий:
море и раскрытая книга;
их оценить может всякий возраст.
Но море однообразнее книги
и быстрее утомляет;
книга держит в объятьях часами,
годами, всю жизнь,
и любовные выдумки ее безграничны.
Прочитанная, она остается в памяти —
и снова рождается,
опять влекущая и еще раз полная тайны.
В море мы плаваем на поверхности —
в книгу уходим с головой,
и чем глубже, тем слаще
и чудеснее.

М.А. ОСОРГИН
«ЗАМЕТКИ СТАРОГО КНИГОЕДА»

«РУССКОЕ СЛОВО»