

Под редакцией В. В. Агеносова



ЛИТЕРАТУРА

БАЗОВЫЙ И УГЛУБЛЁННЫЙ УРОВНИ



11

класс

ЧАСТЬ 1

ЛИТЕРАТУРА

БАЗОВЫЙ И УГЛУБЛЁННЫЙ УРОВНИ

Учебник

В двух частях

Часть 1

Под редакцией В. В. Агеносова

Допущено
Министерством просвещения
Российской Федерации

9-е издание, стереотипное

Москва
«Просвещение»
2022

11

к л а с с

УДК 373.167.1:821.09+821.09(075.3)
ББК 83.3(0)я721
Л64

Учебник допущен к использованию при реализации имеющих государственную аккредитацию образовательных программ начального общего, основного общего, среднего общего образования организациями, осуществляющими образовательную деятельность, в соответствии с Приказом Министерства просвещения Российской Федерации № 254 от 20.05.2020 (в редакции приказа № 766 от 23.12.2020).

Авторы: В. В. Агеносов, Э. Л. Безносос, Н. С. Выгон, М. М. Голубков, М. И. Громова, Д. П. Дмитриев, А. С. Карпов, Л. Г. Кихней, Н. В. Корниенко, А. В. Кулагин, Т. Г. Кучина, Е. Ю. Лазарева, А. В. Леденев, В. А. Мескин, М. А. Нянковский, М. Г. Павловец, Т. К. Савченко, Я. В. Солдаткина, С. Л. Страшнов, Н. Б. Тралкова, Л. А. Трубина, З. Я. Холодова.

Методическая концепция и её обеспечение *Н. Б. Тралковой*

Издание выходит в pdf-формате.

Литература : 11-й класс : базовый и углублённый
Л64 уровни : учебник : в 2 частях : издание в pdf-формате /
В. В. Агеносов, Э. Л. Безносос, Н. С. Выгон [и др.] ;
под ред. В. В. Агеносова. — 9-е изд., стер. — Москва :
Просвещение, 2022.

ISBN 978-5-09-102079-3 (электр. изд.). — Текст :
электронный.

ISBN 978-5-09-091970-8 (печ. изд.).

Ч. 1. — 442, [6] с. : ил.

ISBN 978-5-09-101479-2 (электр. изд.).

ISBN 978-5-09-091969-2 (печ. изд.).

Учебник входит в УМК для 10—11 классов, обеспечивающий преподавание по программе литературного образования В. В. Агеносова, А. Н. Архангельского, Н. Б. Тралковой.

Учащимся предлагается система разноуровневых заданий, направленных на формирование метапредметных умений (планировать деятельность, выделять различные признаки, классифицировать, устанавливать причинно-следственные связи, преобразовывать информацию и др.) и личностных качеств учеников.

Учебник соответствует ФГОС и включён в Федеральный перечень учебников.

УДК 373.167.1:821.09+821.09(075.3)
ББК 83.3(0)я721

ISBN 978-5-09-101479-2 (ч. 1, электр. изд.) © АО «Издательство «Просвещение», 2021
ISBN 978-5-09-102079-3 (электр. изд.) © Художественное оформление.
ISBN 978-5-09-091969-2 (ч. 1, печ. изд.) АО «Издательство «Просвещение», 2021
ISBN 978-5-09-091970-8 (печ. изд.) Все права защищены

СЛОВО К МОЛОДОМУ ЧИТАТЕЛЮ



Двадцатое столетие для России ознаменовалось двумя мировыми войнами, тремя революциями, Гражданской войной, целым рядом побед, оказавших влияние на мировую историю, и едва ли не бóльшим количеством трагедий, принесших народу неисчислимые страдания.

И если, несмотря ни на что, наша страна выстояла, то лишь благодаря той духовной культуре, которая веками формировалась в недрах народных и нашла своё воплощение в национальном фольклоре, православии, русской философии, литературе, музыке, живописи.

Сегодня можно уже отчётливо разглядеть те основные явления русской культуры, которые играли, играют и будут играть особую роль в сохранении и развитии духовного облика россиян и — более того — оказывают и будут оказывать влияние на мировую культуру, демонстрируя нравственную силу России.

Именно об этих явлениях (правда, только в одной области культуры — в литературе) авторы книги, которую вы держите в руках, и собираются рассказать.

При этом авторы исходили из того, что XX век стал преемником всего многообразия традиций русской культуры, а литература отразила всё богатство русско-го национального характера.

Героико-патриотическое, активно-творческое начало, заложенное в национальных особенностях нашего народа, воплотилось в былинах и древнерусских геро-

ических повестях, народных песнях о Степане Разине и революционных сочинениях А. Радищева, в вольнолюбивой лирике молодого А. Пушкина и Н. Некрасова, в прозе А. Герцена и Н. Чернышевского. В XX веке оно нашло своё продолжение в творчестве М. Горького, В. Маяковского и А. Толстого, Н. Островского, А. Фадеева и А. Гайдара, А. Твардовского и М. Шолохова, в произведениях других советских писателей. Целые поколения воспитывались на их книгах. И вычёркивать их из литературы, как это пытаются делать некоторые критики и литературоведы, — значит вновь исказить историю в угоду очередным идеологическим схемам.

Однако было бы неверно сводить всю литературу XX века к революционным традициям. Русская созерцательность, углублённость в познание Бога и самопознание, стоицизм воплотились в житиях русских святых, в лирике А. Пушкина, нравственных исканиях Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого. А в XX веке эти стороны русского национального характера получили развитие в творчестве А. Блока и русских символистов, А. Ахматовой и акмеистов, в книгах И. Шмелёва и М. Пришвина, Л. Леонова и М. Булгакова, в поэзии Б. Пастернака, О. Мандельштама, И. Елагина, И. Бродского, в прозе А. Солженицына, В. Распутина и многих других мастеров слова.

Философские раздумья о жизни и смерти, о бренности и трагичности бытия, составляющие сущность поэзии Г. Державина, позднего А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, мы встречаем в произведениях И. Бунина, С. Есенина, В. Набокова, М. Шолохова, М. Алданова, Г. Иванова, Б. Поплавского и других писателей.

В литературе XX столетия не остались без продолжения и литературные традиции, связанные с неизбывным оптимизмом русского народа, его умением смеяться над трудностями жизни и над самим собой, широко используя озорное и меткое русское слово. Игра словом свойственна уже фольклору (загадки, скороговорки, частушки). Смеховое начало в древней литературе, сатирических повестях XVII века, в комедиях Д. Фонвизина, баснях И. Крылова, озорных стихах и поэмах А. Пушкина по-новому воплотилось в словотворчестве футуристов, в изысках Д. Хармса и его друзей, в дет-

ской поэзии К. Чуковского и С. Маршака, в литературе постмодернизма.

Литература XX века — это и советская литература, и литература русского зарубежья, и литература андеграунда.

Именно в этот многообразный мир художественного слова и приглашают вас авторы, которые рассказывают об основных явлениях русской литературы, о самых значительных произведениях XX столетия.

Структура учебника довольно проста. Обзорные статьи представляют информацию о литературном процессе определённых периодов истории литературы. В них показаны не только главные тенденции, характерные для художественной литературы того или иного периода, но и место этой важной отрасли культуры в историческом контексте. Что, по мнению авторов, поможет глубже понять индивидуальность, неповторимость писателей, творчество которых рассматривается в отдельных главах учебника: сначала приводится краткая биография писателя, затем характеристика его художественного мира в целом. И наконец, на примере одного-двух произведений авторы доказывают (филология, как и математика, требует доказательств), что эта характеристика соответствует действительности. После этого учащимся предлагается самостоятельно убедиться в справедливости выводов авторов учебника или обосновать свою точку зрения, аргументируя её примерами из текста.

Творчество всякого большого мастера даёт глубокие и разнообразные возможности для интерпретации, однако границы разного рода толкований всё-таки определены содержанием произведения. Разные трактовки могут сильно отличаться, что само по себе нормально, если при этом основой для интерпретации остаётся авторский текст, а предварительно как можно полнее изучены творчество писателя в целом, историко-биографический контекст его работы и общие эстетические закономерности данной литературной эпохи. Всего изучить и узнать невозможно, но даже если представить себе фантастическую ситуацию всезнания, рассчитывать на «самую верную» и тем более «исчерпывающую» интерпретацию не приходится.

Хорошо, если трактовки не будут абсолютно походить друг на друга: каждое индивидуальное сознание опирается на свою иерархию важного и второстепенного, для людей разных поколений на первый план выступают разные проблемы, и обсуждаются они в разных социально-исторических и общекультурных условиях. Человек не может не быть субъективным, не перестав быть человеком, и в этом не только причина драматизма истории, но и залог богатства и уникальности жизни личности. Впрочем, спорить о трактовках, отстаивать свою точку зрения на произведение можно и даже необходимо, если аргументом при этом будет не бездоказательное «я так чувствую» или «я так считаю», а конкретное, обогащённое анализом знание и понимание текста.

Наш учебник рассчитан как на общеобразовательные, так и на профильные классы. В зависимости от того, как глубоко вы хотите погрузиться в мир литературы, вы сами решите, выбрать из достаточно широкого предлагаемого материала только самые известные имена и произведения или освоить весь материал, ограничиться теми сведениями, что содержатся в учебнике, или обратиться к дополнительной литературе, список которой вы найдёте в конце каждой главы.

Для самостоятельной работы мысли (а без этого литературный курс невозможен) каждая глава завершается заданиями и вопросами: как достаточно простыми, так и сложными, предполагающими углублённое изучение предмета. Многие вопросы и задания сориентированы на материалы ЕГЭ и помогут вам, если вы собираетесь продолжить учёбу в гуманитарных вузах, успешно пройти это испытание.

Выпускной класс предполагает знание не только конкретного материала, но и теоретических понятий. С этой целью в конце учебника помещён краткий перечень основных терминов, которые используются авторами и знать которые необходимо каждому культурному человеку.

Итак, в путь!

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА (1890—1916)



Последнее десятилетие XIX века открывает в русской, да и в мировой культуре новый этап. В течение примерно четверти века — с начала 1890-х годов до октября 1917-го — радикально изменились буквально все стороны жизни России — экономика, политика, наука, технология, культура, искусство. По сравнению с обшественным и в некоторой степени литературным застойем 1880-х годов новая стадия историко-культурного развития отличалась стремительной динамикой и острейшим драматизмом.

Особенно динамично в это время развивалась русская поэзия, вновь — после пушкинской эпохи — вышедшая на авансцену общекультурной жизни страны. Хотя культура конца XIX — начала XX века намного более противоречива и внутренне конфликтна, чем культура первой половины прежнего века, новая литературная эпоха получит позднее (в мемуаристике, литературной критике и публицистике русской эмиграции 1920—1930-х годов) яркое оценочное наименование — *Серебряный век*. Эта историко-литературная метафора, связывающая литературу начала XX века с литературой века XIX, во второй половине XX века обретёт терминологический статус и будет распространена по сути на всю литературу рубежа веков: именно так в наше время принято именовать эпоху Горького и Блока, Бунина и Ахматовой.

Новым по сравнению с XIX веком было на рубеже двух веков прежде всего мироощущение человека. Ста-

ли появляться прямо противоположные оценки социально-экономических и общекультурных перспектив России. Общим знаменателем мировоззренческих споров, разгоревшихся в стране к концу XIX века, было определение новой эпохи как эпохи *пограничной*: безвозвратно уходили в прошлое прежние формы быта, труда, политической организации общества, решительно пересматривалась сама система духовных ценностей. *Кризисность* — ключевое слово эпохи, кочевавшее по страницам публицистических и литературно-критических статей (часто использовались и близкие по значению слова «возрождение», «перелом», «перепутье» и т. п.).

В обсуждение актуальной проблематики быстро включилась художественная литература, традиционно для России не стоявшая в стороне от общественных страстей. Её социальная ангажированность проявилась в характерных для той эпохи заголовках произведений. «Без дороги», «На повороте» — называет свои повести В. Вересаев; «Закат старого века» — вторит ему заголовком романа хроники А. Амфитеатров; «У последней черты» — откликается своим романом М. Арцыбашев. Осознание кризисности времени, однако, не означало признания его бесплодности. Напротив, большая часть мастеров слова ощущала свою эпоху как время небывалых свершений, когда значение литературы в жизни страны резко возрастает. Потому столь большое внимание стало уделяться не только собственно творчеству, но и мировоззренческой и общественной позиции писателей, их связям с политической жизнью страны.

Пути развития новой литературы писатели представляли себе по-разному. В XIX веке русская литература обладала высокой степенью мировоззренческого единства. В ней сложилась довольно чёткая иерархия писательских дарований: на том или ином этапе нетрудно выделить мастеров, служивших ориентирами для целого писательского поколения (Пушкин, Гоголь, Некрасов, Толстой и т. д.). А вот логику литературного развития рубежа XIX—XX веков нельзя свести к единому центру или простейшей схеме сменяющих друг друга направлений. Литературное наследие Серебряного века являет собой многоярусную художественную реальность, в которой индивидуальные писательские даро-

вания, сколь бы выдающимися они ни были, оказываются лишь частью грандиозного целого.

Приступая к изучению литературы рубежа веков, нужно составить представление о социальном фоне и общекультурном контексте этого периода (*контекст* — окружение, внешняя среда, в которой существует искусство).

- ?
1. Почему эпоха конца XIX — начала XX века приобрела статус «пограничной»?
 2. Объясните значение слова «кризис» и его аналогов, используемых авторами публицистических и литературно-критических статей.

Наука, социальные теории и культура рубежа веков

Сделанные в конце XIX — начале XX века фундаментальные естественно-научные открытия резко поколебали прежние представления о строении мира, сформированные в традициях европейского Просвещения и основанные на однозначных закономерностях, на фундаментальном принципе предсказуемости того или иного природного явления. Повторяемость и предсказуемость процессов рассматривались прежде как родовые свойства причинности вообще. На этой основе сформировались позитивистские принципы мышления, господствовавшие в мировой науке XIX века. Эти принципы распространялись и на социальную сферу: жизнь человека понималась как полностью обусловленная внешними обстоятельствами, той или иной цепочкой действующих причин. Хотя не всё в жизни человека удавалось объяснить, подразумевалось, что наука когда-нибудь достигнет универсального всеведения, сумеет понять и подчинить человеческому разуму весь мир.

Новые открытия резко противоречили представлениям о структурной завершенности мира. То, что прежде казалось стабильным, обернулось неустойчивостью и бесконечной подвижностью. Выяснилось, что любое объяснение не универсально и требует дополнений, — таково мировоззренческое следствие принципа дополнительности, рождённого в русле теоретической физики. Более того, под сомнением оказалась считавшаяся прежде аксиомой идея познаваемости мира. Кризис

классического естествознания выразился в широко распространившейся в то время формуле «материя исчезла». Ещё более радикальные поправки в прежние общемировоззренческие представления внесли открытия А. Эйнштейна. Оказалось, что любая система отсчёта неабсолютна, сфера её применения ограничена рамками частного случая. Центр и периферия процессов относительны, меняются местами. Объектом внимания физики и механики в этой связи становятся массы, движущиеся одна относительно другой.

Усложнение представлений о физической картине мира сопровождалось и переоценкой *принципов понимания истории*. Прежде незыблемая модель исторического прогресса, основанная на представлениях о линейной зависимости причин и следствий, сменялась пониманием условности и приблизительности любой историософской логики. Кризис исторических представлений выразился прежде всего в утрате универсальной точки отсчёта, того или иного мировоззренческого фундамента. Ёмкой формулой этого кризиса стала знаменитая фраза немецкого философа и филолога Ф. Ницше: «Бог умер» (*обратите внимание на смысловое сходство естественно-научной и этико-исторической формул эпохи: «материя исчезла» и «Бог умер»*: обе фразы фиксируют исчезновение прочной мировоззренческой опоры, обозначают наступление эры релятивизма, выражают кризис веры в единство миропорядка).

? Каковы причины кризиса веры в единство миропорядка?

Во второй половине XIX века умами овладели самые различные теории общественного развития. В частности, широкое распространение получил марксизм, делавший ставку на рост промышленности и появление нового революционного класса — пролетариата, свободного от собственности, объединённого условиями общего труда в коллективе и готового бороться за социальную справедливость. В политической сфере это означало отказ от просветительства ранних народников и терроризма поздних и переход к организованной борьбе вплоть до насильственного свержения существующего строя и установления диктатуры пролетариата над всеми другими классами.

На рубеже XIX и XX веков мысль о человеке не только бунтующем, но и способном переделывать эпоху, творить историю получает развитие в творчестве М. Горького и его последователей, настойчиво выдвигавших на первый план Человека с большой буквы, хозяина земли, революционера. Любимыми героями Горького были новгородский полулегендарный купец Васька Буслаев и библейский персонаж Иов, бросившие вызов самому Богу. Герои романов, повестей и пьес писателя — бунтари («Фома Гордеев», «Мещане», «Мать»), отвергающие христианские идеи Достоевского и Толстого о страдании и очищении им. Горький считал, что революционная деятельность по перестройке мира преобразует и обогащает внутренний мир человека. Так, героиня его романа «Мать» Пелагея Ниловна, став участницей революционного движения, испытывает материнское чувство любви не только к своему сыну, но и ко всем угнетённым и бесправным людям.

Более анархично звучало бунтарское начало в ранней поэзии В. Маяковского, в стихах и поэмах В. Хлебникова, А. Кручёных, Д. Бурлюка, противопоставлявших (по крайней мере в манифестах и декларациях) идеалам общества потребления вдохновенные материалистически индустриальные утопии.

Другая большая группа писателей, убедившись после трагических событий 1 марта 1881 года (убийство царя Александра II) и — особенно — после поражения революции 1905 года в бесперспективности насильственных способов воздействия на общество, пришла к идее духовного преображения, пусть медленного, но последовательного совершенствования внутреннего мира человека. Путеводной мировоззренческой звездой для них стала пушкинская идея внутренней гармонии человека, близкими себе по духу они считали писателей послепушкинской поры Гоголя, Лермонтова, Тютчева, Достоевского, ощущавших трагедию разрушения мировой гармонии, но тоскующих по ней и не видящих её восстановления в будущем.

? Какие теории общественного развития владели умами на границе XIX и XX веков?

Плюрализм политических и философских взглядов привёл и к кардинальному изменению картины худо-

жественных направлений и течений. Прежняя плавная стадийность, когда, например, классицизм в литературе уступал место сентиментализму, а тот, в свою очередь, сменялся романтизмом; когда на каждом этапе истории литературы господствующее положение занимало какое-нибудь одно направление, — такая стадийность ушла в прошлое. Теперь *одновременно существовали разные эстетические системы*.

Параллельно и, как правило, в борьбе друг с другом развивались *реализм и модернизм* — самые крупные литературные направления. Но при этом реализм не был однородным в стилевом отношении образованием, а являл собой сложный комплекс нескольких «реализмов» (каждая разновидность требует от историка литературы дополнительного определения). Модернизм, в свою очередь, отличался крайней внутренней нестабильностью: различные течения и группировки непрерывно трансформировались, возникали и распадались, объединялись и дифференцировались. «Литература разручилась», — заметил один из популярных критиков начала XX века.

? Как изменилась на границе веков картина литературных направлений и течений?

Новая ситуация создала почву для самых неожиданных комбинаций и взаимодействий: появлялись промежуточные в стилевом отношении произведения, возникали недолговечные объединения, пытавшиеся совместить в своей художественной практике принципы реализма и модернизма. Вот почему по отношению к искусству начала XX века классификация явлений на основе «направлений и течений» носит заведомо условный, неабсолютный характер.

Литературные направления и течения

Р е а л и з м

Реализм на рубеже веков оставался масштабным и влиятельным литературным направлением. Достаточно сказать, что в 1900-е годы ещё жили и творили Л. Толстой и А. Чехов.

Наиболее яркими дарованиями среди новых реалистов обладали писатели, объединившиеся в 1890-е годы в московском кружке «Среда», а в начале 1900-х составившие круг постоянных авторов издательства «Знание» (одним из его владельцев и фактическим руководителем был М. Горький). В него в разные годы входили Л. Андреев, И. Бунин, В. Вересаев, Н. Гарин-Михайловский, А. Куприн, И. Шмелёв и другие писатели. За исключением И. Бунина, среди реалистов не было крупных поэтов, они проявили себя прежде всего в прозе и — менее заметно — в драматургии.

Влияние этой группы писателей во многом объяснялось тем, что именно она унаследовала *традиции великой русской литературы XIX века*. Однако непосредственные предшественники нового поколения реалистов уже в 1880-е годы серьёзно обновили облик направления. Особенно важным для следующего поколения реалистов оказался опыт А. Чехова.

?

1. Вспомните, что нового внёс в русскую литературу этот писатель. Какова типология характеров в прозе и драматургии А. П. Чехова? Как выглядит на фоне предшествующей традиции чеховский тип конфликта?

2. Составьте в программе XMind коллективную интеллектуальную карту «Типология характеров в прозе и драматургии А. П. Чехова».

Чеховский мир включает в себя множество разнообразных человеческих характеров, но при всём индивидуальном своеобразии его герои схожи в том, что всем им недостаёт чего-то самого важного. Ни любовь, ни страстное служение науке или общественным идеалам, ни вера в Бога — ни одно из прежде надёжных средств обретения цельности не могут помочь герою. Мир в его восприятии утратил единый центр, этот мир далёк от иерархической завершенности и не может быть объят ни одной из мировоззренческих систем.

Вот почему жизнь по какому-либо идеологическому шаблону, миропонимание, основанное на фиксированной системе социальных и этических ценностей, осмысливается Чеховым как пошлость. Пошлой оказывается жизнь, повторяющая заданные традицией образцы, лишённая духовной самостоятельности. Ни у одного из чеховских героев нет безусловной правоты, поэтому не-

привычно выглядит чеховский тип конфликта. Сопоставляя героев по тому или иному признаку, Чехов чаще всего не отдаёт предпочтения ни одному из них. Ему важно не «моральное расследование», а выяснение причин взаимного непонимания между людьми. Поэтому писатель отказывается быть обвинителем или адвокатом своих героев.

Разнообразные нравственные, идеологические и стилевые контрасты в мире Чехова утрачивают абсолютный характер, становятся относительными. Так, например, чеховских персонажей лишь с очень серьёзными оговорками можно распределить по мере их значимости (на главных и второстепенных). То же отсутствие резкости — в событийной организации произведений: в его сюжетах нет чёткого деления на яркие, кульминационные — и проходные, подготовительные эпизоды. Более того, в событийной перспективе произведения в равной мере важно и то, что случилось, и то, чего так и не произошло: событием у Чехова может стать отсутствие события.

Одним словом, мир Чехова — это мир подвижных отношений, где взаимодействуют разные субъективные правды. В таких произведениях повышается роль субъективной рефлексии. Постоянно уточняются, «притираясь» друг к другу, разнонаправленные идеи; постоянно оглядываются на свою жизнь герои — носители субъективных правд. Автор хорошо контролирует тональность своих оценок: она не может быть безусловно героизирующей или безоглядно сатирической. Как типично чеховская тональность воспринимается читателем тонкая лирическая ирония.

[?] Выпишите в тетрадь основные тезисы фрагмента учебной статьи со слов «Чеховский мир включает в себя...» до слов «...тонкая лирическая ирония». ** По необходимости цитируйте, кратко пересказывайте тексты произведений А. П. Чехова или делайте ссылки на них, подтверждая ваше знакомство с содержанием произведений¹.

Таким образом, поколение писателей-реалистов начала XX века получило в наследство от Чехова новые принципы письма — с гораздо большей, чем прежде,

¹ Звёздочками отмечены вопросы и задания, а также материалы, рассчитанные на углублённое изучение

авторской свободой; со значительно более широким арсеналом художественной выразительности; с обязательным для художника чувством меры, которое обеспечивалось возросшей внутренней самокритичностью и авторефлексией. Это позволило критике начала XX века заговорить о новом этапе развития реализма — неореализме, основные признаки которого по-разному проявились в творчестве И. Бунина, А. Куприна, И. Шмелёва, Б. Зайцева и других писателей.

Темы и герои реалистической литературы.

Тематический спектр произведений реалистов рубежа веков шире, чем у их предшественников. Быстрые перемены в России заставляли их варьировать тематику, вторгаться в прежде заповедные тематические пласты. В горьковском писательском окружении в это время был силён дух артельности: совместными усилиями «знаньевцы» создали широкую панораму переживающей обновление страны. Масштабный тематический захват был ощутим в заголовках произведений, составлявших сборники «Знание» (именно этот тип изданий — сборники и альманахи — распространился в литературе начала века). Так, например, оглавление 12-го сборника «Знание» напоминало разделы некоего социологического исследования: однотипные названия «В городе», «В семье», «В тюрьме», «В деревне» обозначали исследуемые сферы жизни.

Элементы социологической описательности в реализме — ещё не преодолённое наследие социально-очерковой прозы 1860—1880-х годов, в которой сильна была установка на эмпирическое исследование действительности. Однако проза «знаньевцев» отличалась *более острой художественной проблематикой*. Кризис всех форм жизни — к такому итогу подводило читателей большинство их произведений. Важным было изменившееся отношение реалистов к возможности преобразования жизни. В литературе 60—80-х годов жизненная среда изображалась малоподвижной, обладавшей страшной силой инерции. Теперь обстоятельства существования человека интерпретируются как лишённые стабильности и подвластные его воле. В отношениях человека и среды реалисты рубежа веков делали акцент на способности человека не только про-

тивостоять её неблагоприятному воздействию, но и активно пересоздавать окружение.

Заметно обновилась в реализме и типология характеров. Внешне писатели следовали традиции: в их произведениях можно было найти узнаваемые типы «маленького человека» или пережившего духовную драму интеллигента. Одной из центральных фигур оставался в их прозе крестьянин. Но даже традиционная «крестьянская» характерология изменилась: всё чаще в рассказах и повестях появлялся новый тип «задумавшегося» мужика. Характеры избавлялись от социологической усредненности, становились разнообразнее по психологическим особенностям и мироощущению. «Пестрота души» русского человека — постоянный мотив прозы И. Бунина. Необычайно широким по разнообразию тематики и людских характеров было творчество А. Куприна.

? Как и по каким параметрам обновлялась русская реалистическая проза?

Жанры и стилевые особенности реалистической прозы. Существенно обновились в начале XX века жанровая система и стилистика реалистической прозы.

Повышенная личная активность писателей (страничество, исследовательская мобильность, поиск героев «с изюминкой») частично объяснялась реакцией на утрату цельности в восприятии жизни. Отрывочность, дискретность видения мира сказалась в жанровой перестройке реалистической прозы. Центральное место в жанровой иерархии заняли в это время наиболее мобильные рассказ и очерк. Роман практически исчез из жанрового репертуара реализма: самым крупным эпическим жанром стала повесть.

Начиная с творчества А. Чехова, в реалистической прозе заметно выросла значимость формальной организации текста. Отдельные приёмы и элементы формы получили в художественном строе произведения большую, чем прежде, самостоятельность. Так, например, разнообразнее использовалась художественная деталь, в то же время сюжет всё чаще утрачивал значение главного композиционного средства и начинал играть подчинённую роль. Углубилась выразительность в переда-

че подробностей зримого и слышимого мира: писатели научились использовать более тонкую, чем прежде, художественную оптику и акустику. В этом отношении особенно выделялись И. Бунин, Б. Зайцев, И. Шмелёв. Специфической особенностью бунинского стиля, например, была удивительная слитность зрительных и слуховых, обонятельных и осязательных характеристик при передаче окружающего мира. Чаще и выразительнее, чем прежде, писатели-реалисты использовали ритмические и фонетические эффекты художественной речи. Возросло внимание к передаче индивидуальных особенностей устной речи персонажей (мастерское владение этим элементом формы было свойственно И. Шмелёву).

Утратив по сравнению с классиками XIX века эпическую масштабность и цельность видения мира, реалисты начала XX века компенсировали эти потери обострённостью восприятия жизни и большей экспрессией в выражении авторской позиции. Общая логика развития реализма в начале века заключалась в усилении роли *повышенно-экспрессивных форм*. Писателю была важна теперь не столько соразмерность пропорций воспроизводимого фрагмента жизни, сколько «сила крика», интенсивность выражения авторских эмоций. Это достигалось заострением сюжетных ситуаций, когда крупным планом описывались предельно драматические, «пограничные» состояния в жизни персонажей. Образный ряд произведений выстраивался на контрастах, подчас предельно острых, «кричащих»; увеличивалась частота образных и лексических повторов.

Однако в пределах творчества одного писателя редко выдерживалась единая стилевая манера: чаще художники слова сочетали несколько стилевых вариантов. Например, в творчестве А. Куприна, М. Горького, Л. Андреева точная изобразительность соседствовала с обобщённо-романтической образностью, элементы жизнеподобия — с художественной условностью. Сказка с её заведомой условностью и устремлённый к предельной достоверности очерк — два жанрово-стилевых полюса в прозе М. Горького. Ранние рассказы Л. Андреева о жизни городской бедноты сильно разнятся по стилистике с такими его произведениями, как повести «Красный смех» или «Иуда Искариот».

Из крупных писателей той поры только И. Бунин избегал в своём творчестве разностильности: и поэтические, и прозаические его произведения сохраняли гармонию точной описательности и авторского лиризма. Стилистая нестабильность реализма была следствием переходности и известной художественной компромиссности направления. С одной стороны, сильны были завещанные прежним веком традиции, с другой — реализм начинал взаимодействовать с новыми течениями в искусстве.

Писатели реалисты постепенно адаптировались к новым формам художественного поиска, хотя этот процесс проходил не всегда мирно. Дальше других по пути сближения с модернистской эстетикой пошли Л. Андреев, С. Сергеев-Ценский, несколько позднее — Е. Замятин. В адрес большинства из них со стороны критиков — приверженцев прежних традиций нередко раздавались упрёки в художественном отступничестве, а то и в идеологическом дезертирстве. Однако процесс обновления реализма в целом был художественно плодотворным, а его суммарные достижения в эпоху рубежа веков оказались значительными.

Модернизм

Заметное место в литературном процессе конца XIX — начала XX века занимало творчество писателей *модернистских течений* — *символизма, акмеизма и футуризма*. Хотя сами они себя модернистами не называли, а современная им критика чаще использовала расплывчатое определение «новые течения», позднее историко-литературная наука идентифицировала это направление именно как «модернизм».

Символизм — первое и самое крупное из модернистских течений, возникшее в России. Начало теоретическому самоопределению русского символизма было положено Д. С. Мережковским, который в 1892 году выступил с лекцией «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». В названии лекции, опубликованной в 1893 году, уже содержалась недвусмысленная оценка состояния литературы, надежду на возрождение которой автор возлагал на «но-

вые течения». Новому писательскому поколению, считал он, предстоит «огромная переходная и подготовительная работа». Основными элементами этой работы Мережковский назвал «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности». Центральное место в этой триаде понятий было отведено символу.

Уже в марте 1894 года в Москве вышел в свет небольшой сборник стихотворений с программным названием «Русские символисты», а вскоре появились два следующих выпуска с тем же названием. Позднее выяснилось, что автором большинства стихотворений в этих трёх сборниках был начинающий поэт Валерий Брюсов, прибегнувший к разным псевдонимам, чтобы создать впечатление существования целого поэтического течения. Мистификация удалась: сборники «Русские символисты» стали эстетическими маяками, свет которых привлёк новых поэтов, разных по своим дарованиям и творческим устремлениям, но единых в неприятии утилитаризма в искусстве и жаждавших обновления поэзии.

Социальные и гражданские темы, важные для реализма, сменились у первых символистов декларациями относительности всех ценностей и утверждением индивидуализма как единственного прибежища художника. Особенно напористо об абсолютных правах личности писал ставший лидером символизма В. Брюсов:

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

Однако с самого начала своего существования символизм оказался неоднородным течением: в его недрах оформилось несколько самостоятельных группировок. По времени формирования и по особенностям мировоззренческой позиции принято выделять в русском символизме две основные группы поэтов. Приверженцев первой группы, дебютировавших в 1890-е годы, называют «старшими символистами» (В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб и др.). В 1900-е годы в символизм влились новые силы, существенно обновившие облик течения (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов и др.). Принятое обозначение «второй волны» символизма — младосимволизм. «Стар-

ших» и «младших» символистов разделял не столько возраст, сколько разница мироощущений и направленность творчества (Вяч. Иванов, например, старше В. Брюсова по возрасту, но проявил себя как символист второго поколения).

В организационно-издательской жизни символистского течения важным было существование двух географических полюсов: петербургские и московские символисты на разных этапах движения не только сотрудничали, но и конфликтовали друг с другом. Например, московская группировка 1890-х годов, сложившаяся вокруг В. Брюсова, ограничивала задачи нового течения рамками собственно литературы: главный принцип их эстетики — «искусство для искусства». Напротив, старшие символисты-петербуржцы с Д. Мережковским и З. Гиппиус во главе отстаивали приоритет религиозно-философских поисков в символизме, считая именно себя подлинными символистами, а своих оппонентов — декадентами.

Споры о символизме и декадентстве начались с самого зарождения нового течения. В сознании большинства читателей той поры эти два слова были почти синонимами, а в советскую эпоху термином «декадентство» стали пользоваться как родовым обозначением всех модернистских течений. Между тем декадентство и символизм соотносились в сознании новых поэтов не как однородные понятия, а почти как антонимы.

Декадентство, или *декаданс* (франц. — упадок), — определённое умонастроение, кризисный тип сознания, который выражается в чувстве отчаяния, бессилия, душевной усталости. С ним связаны неприятие окружающего мира, пессимизм, рафинированная утончённость, осознание себя носителем высокой, но гибнущей культуры. В декадентских по настроению произведениях часто эстетизируются угасание, разрыв с традиционной моралью, воля к смерти. В той или иной мере декадентские настроения затронули почти всех символистов, а наиболее последовательным декадентом был Ф. Сологуб.

В то же время символистское мировоззрение ни в каком случае не сводилось к настроениям траура и отчаяния. Философия и эстетика символизма складывались под влиянием различных учений — от античного фило-

софа Платона до современных символистам философских систем В. Соловьёва, Ф. Ницше, А. Бергсона.

Традиционной идее познания мира в искусстве символисты противопоставили идею конструирования мира в процессе творчества. Творчество, считали они, выше познания. Это убеждение привело их к детальному обсуждению теоретических аспектов художественного творчества.

Для В. Брюсова, например, искусство есть «постижение мира иными, не рассудочными путями». Ведь рационально осмыслить можно лишь явления, подчинённые закону линейной причинности, а такая причинность действует только в низших формах жизни. Эмпирическая реальность, быт — в конечном счёте мир видимостей, фантомов. Высшие же сферы жизни (область «абсолютных идей» в терминах Платона — или «мировой души», по Вл. Соловьёву) неподвластны рациональному познанию. Именно искусство обладает свойством проникать в эти сферы: оно способно запечатлеть моменты вдохновенных прозрений, уловить импульсы высшей реальности. Поэтому творчество в понимании символистов — подсознательно интуитивное созерцание тайных смыслов, доступное лишь художнику-творцу.

Более того, рационально передать созерцаемые «тайны» невозможно. По словам крупнейшего среди символистов теоретика Вяч. Иванова, поэзия есть «тайнопись неизречённого». От художника требуется не только сверхрациональная чуткость, но тончайшее владение искусством намёка: ценность стихотворной речи — в «недосказанности», «утаённости смысла». Главным средством для передачи созерцаемых тайных смыслов должен был стать символ.

Символ — центральная эстетическая категория нового течения. Правильно понять его непросто. Неверное расхожее представление о символе заключается в том, что он воспринимается как иносказание, когда говорится одно, а подразумевается нечто другое. В таком толковании цепь символов — своего рода набор иероглифов, система шифровки сообщения для «посвящённых». Предполагается, что буквальное, предметное значение образа само по себе безразлично, не содержит сколько-нибудь важной художественной информации, а служит лишь условной оболочкой для потустороннего

смысла. Одним словом, символ оказывается одной из разновидностей тропов.

Между тем сами символисты считали, что символ принципиально противостоит тропам, потому что лишён главного их качества — «переносности смысла». Когда в нём нужно разгадывать заданную художником «загадку», мы имеем дело с ложносимволическим образом. Простейший пример ложносимволического образа — аллегория. В аллегории предметный слой образа действительно играет подчинённую роль, выступает как иллюстрация или олицетворение некой идеи или качества. Аллегорический образ — своего рода хитроумная маска, за которой угадывается суть.

Аллегория легко расшифровывается «проницательным» читателем: ему не составит труда догадаться, кто или что скрывается, например, за образами басен И. Крылова или романтических «песен» М. Горького. Один из критиков начала века был излишне придиричив, иронически замечая, насколько неточен автор «Песни о Буревестнике», поместив на берега южных морей обитателей Антарктики — пингвинов. Особенно важно, что аллегория предполагает *однозначное* понимание.

Символ же, напротив, *многозначен*: он содержит в себе перспективу безграничного развёртывания смыслов. Вот как писал о многозначности символа один из тончайших поэтов символизма И. Анненский: «Мне вовсе не надо обязательности одного общего понимания. Напротив, я считаю достоинством пьесы (так он называл стихотворения. — *Авт.*), если её можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать её и потом доделывать мысленно самому». С ним соглашался Вяч. Иванов, утверждая, что «символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем в своём значении». «Символ — окно в бесконечность», — вторил ему Ф. Сологуб.

Другое важное отличие символа от тропа — полноценная *значимость предметного плана* образа, его материальной фактуры. Символ — полноценный образ и помимо потенциальной неисчерпаемости его смысла. Рассказ о жизни Стрекозы и Муравья лишится смысла, если читатель будет не в состоянии понять моральное или идеологическое иносказание, заложенное в сюжете. Напротив, даже не подозревая о символическом по-

тенциале того или иного образа-символа, мы в состоянии прочитать текст, в котором он встречается (при первопрочтении, как правило, далеко не все символы осознаются в своём главном качестве и раскрывают читателю глубину своих значений). Так, например, блоковская «Незнакомка» может быть прочитана как рассказ в стихах о встрече с обворожительной женщиной: предметный план центрального образа воспринимается и помимо содержащихся в нём символических возможностей.

Но всякий символический образ, отталкиваясь от своего буквального, предметного плана, стремится выйти за собственные пределы и соотносится с жизнью в целом. Вот почему Незнакомка — это и авторская тревога о судьбах красоты в мире земной пошлости, и разубереждение в возможности чудесного преображения жизни, и мечта о мирах иных, и драматическое постижение нераздельности «грязи» и «чистоты» в этом мире, и бесконечная цепь всё новых и новых смысловых возможностей. Бесконечная потому, что символистское видение — это видение всего мира, универсума.

Согласно взглядам символистов, символ — сосредоточение абсолютного в единичном; он в сжатом виде отражает постижение единства жизни. Ф. Сологуб считал, что символизм как литературное течение «можно охарактеризовать в стремлении отобразить жизнь в её целом, не с внешней только её стороны, не со стороны частных её явлений, а образным путём символов, изобразить, по существу, то, что, кроясь за случайными, разрозненными явлениями, образует связь с Вечностью, со вселенским, мировым процессом».

Важно понимать и то, что слово или образ не рождаются символами, но становятся ими в соответствующем контексте — специфической художественной среде. Такой контекст, активизирующий символический потенциал слова, создаётся сознательной авторской установкой на недоговорённость, рациональную непрояснённость высказывания; акцентом на ассоциативную, а не логическую связь между образами, — одним словом, с помощью того, что символисты называли «музыкальной потенцией слова».

Категория *музыки* — вторая по значимости (после символа) в эстетике и поэтической практике символизма. Это понятие использовалось символистами в двух разных аспектах — общемировоззренческом и техническом. В первом, общефилософском значении музыка для них — не ритмически организованная последовательность звуков, а универсальная метафизическая энергия, первооснова всякого творчества.

Вслед за Ф. Ницше и французскими символистами русские поэты-символисты считали именно музыку высшей формой творчества, потому что она даёт максимальную свободу самовыражения творцу и — соответственно — максимальную раскрепощённость восприятия слушателю. Такое понимание музыки они унаследовали от Ф. Ницше, который в работе «Рождение трагедии из духа музыки» придал слову «музыка» статус фундаментальной философской категории. Он противопоставил «дионисийское» (внерассудочное) музыкальное начало человеческого духа — упорядоченному «аполлоновскому» началу. Именно «дионисийский» дух музыки, стихийный и вольный, по мнению символистов, составляет существо подлинного искусства. В этом значении следует понимать слово «музыка» в призывах А. Блока «слушать музыку революции», в его метафоре «мирового оркестра».

Во втором, техническом значении «музыка» для символистов — это пронизанная звуковыми и ритмическими сочетаниями словесная фактура стиха, другими словами — максимальное использование музыкальных композиционных принципов в поэзии. Для многих символистов актуальным оказался призыв их французского предшественника Поля Верлена «Музыка прежде всего...». Стихотворения символистов порой строятся как завораживающий поток словесно-музыкальных созвучий и перекличек. Иногда, как, например, у К. Бальмонта, стремление к музыкальной гладкописи приобретает гипертрофированный самоцельный характер:

Лебедь уплыл в полумглу,
Вдаль, под луною белея.
Ластятся волны к веслу,
Ластится к влаге лилея...

По-новому на фоне традиции строились в символизме отношения между поэтом и его аудиторией. Поэт-символист не стремился быть общепонятным, потому что такое понимание основано на обыденной логике. Он обращался не ко всем, но лишь к «посвящённым», не к читателю-потребителю, а к читателю-соавтору. Стихотворение должно было не столько передавать мысли и чувства автора, сколько пробуждать в читателе его собственные, помочь ему в духовном восхождении от «реального» к «реальнейшему», т. е. в самостоятельном постижении «высшей реальности». Символистская лирика будила «шестое чувство» в человеке, обостряла и утончала его восприятие, развивала родственную художнической интуицию.

Для этого символисты стремились максимально использовать ассоциативные возможности слова, обращались к мотивам и образам разных культур, широко пользовались явными и скрытыми цитатами. Излюбленным источником художественных реминисценций для них была греческая и римская мифология. Символисты не только заимствовали готовые мифологические сюжеты, но и творили собственные мифы. В этом поэты видели средство сблизить и даже слить воедино жизнь и искусство, преобразовать реальность на путях искусства. Мифотворчество было в высшей степени присуще, например, Ф. Сологубу, Вяч. Иванову, А. Белому.

Символизм не ограничивался чисто литературными задачами; он стремился стать не только универсальным мировоззрением, но даже формой жизненного поведения и, как верили его сторонники, способом творческой перестройки мироздания (последнюю из отмеченных сфер символистской активности принято называть *жизнестроительством*). Эта устремлённость литературного течения к универсальной всезначимости особенно проявилась в 1900-е годы в младосимволизме, который всерьёз претендовал на вселенское духовное преображение. Факты внелитературного быта, социальной истории и даже подробности личных взаимоотношений эстетизировались, т. е. истолковывались младшими символистами как своего рода элементы грандиозного художественного произведения, исполнявшегося на их глазах. Важно было, считали они,

принять деятельное участие в этом космическом процессе творения. Вот почему некоторые символисты выступали с политически острыми произведениями, реагировали на факты социальной дисгармонии, с сочувственным интересом относились к деятельности политических партий.

Символистский универсализм проявился и во всеохватности творческих поисков художников. Идеалом личности мыслился в их среде «человек-артист». Не было ни одной сферы литературного творчества, в которую бы символисты не внесли новаторский вклад: они обновили художественную прозу (особенно значительно — Ф. Сологуб и А. Белый), подняли на новый уровень искусство художественного перевода, выступили с оригинальными драматургическими произведениями, активно проявили себя как литературные критики, теоретики искусства и литературоведы. И всё же наиболее органичной и соответствующей их дарованиям сферой была поэзия.

Поэтический стиль символистов, как правило, интенсивно-метафорический. В образном строе произведений использовались не единичные метафоры, а целые цепочки из них, приобретающие значение самостоятельных лирических тем. Метафора символистов всегда тяготела к смысловой глубине символа. Переходя из одного смыслового окружения в другое, оказываясь сквозной не только для отдельного стихотворения, но для всего поэтического цикла и даже порой для всего творчества поэта, она обрастала новыми значениями, приобретала мерцающую многозначность и, как следствие, порождала широкое поле возможных ассоциаций.

Символизм обогатил русскую поэтическую культуру множеством открытий. Символисты придали поэтическому слову неведомую прежде подвижность и многозначность, научили русскую поэзию открывать в слове дополнительные оттенки и грани смысла. Плодотворными оказались их поиски в сфере фонетики: мастерами выразительного ассонанса и эффектной аллитерации были К. Бальмонт, В. Брюсов, И. Анненский, А. Блок, А. Белый. Расширились ритмические возможности русского стиха, разнообразнее стала строфика. Однако главная заслуга этого литературного течения связана не с формальными нововведениями.

Символизм пытался создать новую философию культуры, стремился, пройдя мучительный период переоценки ценностей, выработать новое универсальное мировоззрение. Преодолев крайности индивидуализма и субъективизма, символисты на заре XX века по-новому поставили вопрос об общественной роли художника, начали поиск таких форм искусства, постижение которых могло бы вновь объединить людей. Идея «соборного искусства» со стороны выглядела утопичной, но символисты и не рассчитывали на её быструю практическую реализацию. Важнее было вновь обрести позитивную перспективу, возродить веру в высокое предназначение искусства. При внешних проявлениях элитарности и формализма символизм сумел на практике наполнить работу с художественной формой содержательностью и, главное, сделать искусство более личностным. Вот почему наследие символизма осталось для современной русской культуры подлинной художественной сокровищницей.

? 1. На основе текста учебной статьи «Символизм» оформите в тетради таблицу: слева — все ключевые понятия статьи, справа — краткий комментарий к ним (1—2 предложения). Каково эстетическое кредо символистов?

2. ** Сопоставьте поэтический цикл Н. А. Некрасова «На улице» и стихотворение В. Я. Брюсова «Городу» (1907). Охарактеризуйте мироощущение каждого автора.

3. Какими открытиями обогатил символизм русскую литературу? Распределитесь на несколько групп и проведите конкурс коллажей (плакатов) в качестве иллюстрации ответа на вопрос. Воспользуйтесь приложениями Pages, Numbers (Mac OS X, iOS), Pic Collage (iOS), Photo Collage, Autodesk SketchBook (Android) и др.

Акмеизм. Литературное течение акмеизма возникло в начале 1910-х годов и генетически было связано с символизмом. Близкие символизму в начале своего творческого пути молодые поэты посещали в 1900-е годы «ивановские среды» — собрания на петербургской квартире Вяч. Иванова, получившей в их среде название «башня». В недрах кружка в 1906—1907 годах сложилась группа поэтов, поначалу назвавшая себя «кружком молодых». Стимулом к их сближению была оппозиционность (пока ещё робкая) к символистской поэтической практике. С одной стороны, «молодые»

стремились научиться у старших коллег стихотворной технике, но с другой — хотели бы преодолеть умозрительность и утопизм символистских теорий.

В 1909 году участники «кружка молодых», в котором активностью выделялся С. Городецкий, попросили Вяч. Иванова, И. Анненского и М. Волошина прочитывать для них курс лекций по стихосложению. К занятиям, начавшимся в «башне» Иванова, присоединились Н. Гумилёв и А. Толстой, а вскоре поэтические штудии были перенесены в редакционное помещение нового модернистского журнала «Аполлон». Так было основано «Общество ревнителей художественного слова» или, как стали называть его обучавшиеся стихосложению поэты, «Поэтическая академия».

В октябре 1911 года слушатели «Поэтической академии» основали новое литературное объединение — «Цех поэтов». Наименование кружка, образованное по образцу средневековых названий ремесленных объединений, указывало на отношение участников к поэзии как к чисто профессиональной сфере деятельности. «Цех» был школой формального мастерства, безразличного к особенностям мировоззрения участников. Руководителями «Цеха» стали уже не мэтры символизма, а поэты следующего поколения — Н. Гумилёв и С. Городецкий. Поначалу они не отождествляли себя ни с одним из течений в литературе, да и не стремились к общей эстетической платформе.

Однако ситуация постепенно менялась: в 1912 году на одном из заседаний «Цеха» его участники решили объявить о возникновении нового поэтического течения. Из разных предложенных поначалу названий прижилось несколько самонадеянное акмеизм (от греч. *акме* — высшая степень чего-либо, расцвет, вершина, остриё). Из широкого круга участников «Цеха» выделилась более узкая и эстетически более сплочённая группа акмеистов. Это, прежде всего, Н. Гумилёв, А. Ахматова, С. Городецкий, О. Мандельштам, М. Зенкевич и В. Нарбут. Другие участники «Цеха» (среди них Г. Адамович, Г. Иванов, М. Лозинский и др.), не являясь «правоверными» акмеистами, составляли периферию течения.

Будучи новым поколением по отношению к символистам, акмеисты были сверстниками футуристов, по-

этому их творческие принципы формировались в ходе эстетического размежевания с теми и с другими. Первой ласточкой эстетической реформы акмеизма принято считать статью М. Кузмина «О прекрасной ясности», напечатанную в 1910 году. Взгляды этого поэта старшего поколения, который не был акмеистом, оказали заметное воздействие на формирующуюся программу нового течения. Статья декларировала стилевые принципы «прекрасной ясности»: логичность художественного замысла, стройность композиции, чёткость организации всех элементов художественной формы. Кузминская «прекрасная ясность», или «кларизм» (этим образованным от латинского *clarus* (ясный) словом автор обобщил свои принципы), по существу, призывала к большей нормативности творчества, реабилитировала эстетику разума и гармонии и тем самым противостояла крайностям символизма — прежде всего его мировоззренческой всеохватности и абсолютизации иррациональных начал творчества.

Характерно, однако, что наиболее авторитетными учителями для акмеистов стали поэты, сыгравшие заметную роль в символизме, — М. Кузмин, И. Анненский, А. Блок. Можно сказать, что акмеисты наследовали достижения символизма, нейтрализуя некоторые его крайности. По мнению современных учёных-литературоведов, акмеизм можно считать «автокоррекцией» символизма. Вот почему их полемика с предшественниками была спором с эпигонским упрощением символизма. В программной статье «Наследие акмеизма и символизм» Н. Гумилёв называл символизм «достойным отцом», но подчёркивал при этом, что новое поколение выработало иной — «мужественно-твёрдый и ясный взгляд на жизнь».

«Ясность взгляда» сказала уже в том, что ближайшими к поэзии видами искусства акмеисты считали визуальные, пластические искусства (живопись, скульптуру, архитектуру), в то время как символисты стремились сблизить поэзию с музыкой. Акмеизм, по мысли Гумилёва, есть попытка заново открыть ценность человеческой жизни, отказавшись от «нецеломудренного» стремления символистов познать непознаваемое. Хотя символическая концепция двоемирия была окончательно отринута, в ней были существенно смещены ак-

центы. Акмеисты не перестают думать об идеальном мире, но отказываются от слишком театральной, как они считали, позы пророка, волхва-прорицателя (такая позиция была свойственна символистам). Простой вещный мир должен быть реабилитирован, он значителен сам по себе, а не только тем, что являет высшие сущности.

Главное значение в поэзии приобретает, по мысли теоретиков акмеизма, художественное освоение многообразного и яркого земного мира. Поддерживая Гумилёва, ещё категоричнее высказался С. Городецкий: «Борьба между акмеизмом и символизмом... есть прежде всего борьба за *этот* мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время...» После всяких «неприятностей» мир бесспорно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий». Проповедь «земного» мироощущения поначалу была одной из граней программы акмеистов, вот почему течение имело и другое название — «адамизм». Существо этой стороны программы, разделявшейся, впрочем, не самыми крупными поэтами течения (М. Зенкевичем и В. Нарбутом), можно проиллюстрировать стихотворением С. Городецкого «Адам»:

Просторен мир и многозвучен,
И многоцветней радуг он,
И вот Адаму он поручен,
Изобретателю имён.

Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных тайн, и ветхой мглы —
Вот первый подвиг. Подвиг новый —
Живой земле пропеть хвалы.

Детально разработанной философско-эстетической программы акмеизм так и не выдвинул. Поэты-акмеисты разделяли взгляды символистов на природу искусства, вслед за ними абсолютизировали роль художника. «Преодоление» символизма происходило не столько в сфере общих идей, сколько в области поэтической стилистики. Для акмеистов оказалась неприемлемой импрессионистическая изменчивость и текучесть слова в символизме, а главное — излишне настойчивая тенденция к восприятию реальности как знака непознаваемого, как искажённого подобия высших сущностей.

Такое отношение к реальности, по мнению акмеистов, вело к утрате вкуса к подлинности. «Возьмём, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку, — предлагает О. Мандельштам в статье «О природе слова». — Неужели ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы и т. д.? Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. <...> Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намёки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой».

Новое течение принесло с собой не столько новизну мировоззрения, сколько новизну вкусовых ощущений: ценились такие элементы формы, как стилистическое равновесие, живописная чёткость образов, точно вымеренная композиция, отточенность деталей. В стихах акмеистов эстетизировались хрупкие грани вещей, утверждалась «домашняя» камерная атмосфера любования ближайшим природным и предметным окружением человека.

Это, впрочем, не означало отказа от духовных поисков. Высшее место в иерархии акмеистских ценностей занимала культура. «Тоской по мировой культуре» назвал акмеизм О. Мандельштам. С этим связано и особое отношение к категории *памяти*. Память — важнейший этический компонент в творчестве трёх самых значительных художников течения — А. Ахматовой, Н. Гумилёва и О. Мандельштама. В эпоху футуристического бунта против традиций акмеизм выступил за сохранение культурных ценностей, потому что мировая культура была для них тождественной общей памяти человечества.

В отличие от избирательного отношения символистов к культурным эпохам прошлого акмеизм опирался на самые разные культурные традиции. Объектами лирического осмысления в акмеизме часто становились мифологические сюжеты, образы и мотивы живописи, графики, архитектуры; активно использовались литературные цитаты. Тяготение к трёхмерному миру сказалось в увлечении акмеистов предметностью: красочная, порой даже экзотическая деталь могла использоваться не утилитарно, в чисто живописной функции. Таковы яркие подробности африканской экзотики

в ранних стихах Н. Гумилёва. Празднично украшенным, в игре цвета и света, является, например, «подобный цветным парусам корабля» жираф:

Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озёр.

Акмеисты выработали тонкие способы передачи внутреннего мира лирического героя. Часто состояние чувств не раскрывалось непосредственно, оно передавалось психологически значимым жестом, движением, перечислением вещей. Подобная манера «материализации» переживаний была характерна, например, для многих стихотворений А. Ахматовой.

? Используя материалы учебной статьи, обсудите в творческих группах и начните заполнять в рабочей тетради сопоставительную таблицу литературных течений модернизма.

Модернизм: литературные течения			
Критерии сопоставления	Символизм	Акмеизм	Футуризм

Продолжите эту работу в процессе монографического изучения творчества отдельных поэтов.

Новое литературное течение, сплотившее больших русских поэтов, просуществовало недолго. К началу Первой мировой войны рамки единой поэтической школы оказались для них тесны, а индивидуальные творческие устремления выводили их за пределы акмеизма. Даже Н. Гумилёв — поэт романтизированной мужественности и сторонник филигранной отделки стиха — эволюционировал в сторону «визионёрства», т. е. религиозно-мистического поиска, что особенно проявилось в его последнем сборнике стихов «Огненный столп» (1921). Творчество А. Ахматовой с самого начала отличала органическая связь с традициями русской классики, а в дальнейшем её ориентация на пси-

хологизм и нравственные поиски ещё больше упрочилась. Поэзия О. Мандельштама, проникнутая «тоской по мировой культуре», была сосредоточена на философском осмыслении истории и выделялась повышенной ассоциативностью образного слова — качеством, столь ценным символистами.

После начала Первой мировой войны утверждение высших духовных ценностей стало основой творчества бывших акмеистов. В их произведениях настойчиво звучали мотивы совести, сомнения, душевной тревоги и даже самоосуждения. Прежде казавшееся безоговорочным приятие мира сменилось «символистской» жаждой приобщения к высшей реальности. Об этом, в частности, стихотворение Н. Гумилёва «Слово» (1921):

...Но забыли мы, что осиянно
Только слово среди земных тревог
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что Слово — это Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчёлы в улье опустелом,
Дурно пахнут мёртвые слова.

? Объясните, почему поэты нового литературного течения называли себя акмеистами.

Футуризм (от лат. *futurum* — будущее), как и символизм, был интернациональным литературным явлением. Это самое крайнее по эстетическому радикализму течение впервые заявило о себе в Италии, но практически одновременно возникло и в России. Временем рождения русского футуризма считается 1910 год, когда вышел в свет первый футуристический сборник «Садок Судей» (его авторами были Д. Бурлюк, В. Хлебников и В. Каменский). Вместе с В. Маяковским и А. Кручёных эти поэты вскоре составили наиболее влиятельную в новом течении группировку кубофутуристов, или поэтов «Гилеи» (Гилея — древнегреческое название части Таврической губернии, где отец Д. Бурлюка управлял имением и куда в 1911 году приезжали поэты нового объединения).

Помимо «Гилеи» футуризм был представлен тремя другими группировками — эгофутуристов (И. Северя-

нин, И. Игнатьев, К. Олипов, В. Гнедов и др.), группой «Мезонин поэзии» (В. Шершеневич, Хрисанф, Р. Ивнев и др.) и объединением «Центрифуга» (Б. Пастернак, Н. Асеев, С. Бобров, К. Большаков и др.). Подобно другим модернистским течениям, футуризм был неоднороден; более того, внутренняя полемика в футуризме отличалась особой непримиримостью, а границы между разными группировками были весьма подвижными.

Генетически литературный футуризм теснейшим образом связан с авангардными группировками художников 1910-х годов — прежде всего с группами «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз молодёжи». В той или иной мере большинство футуристов совмещали литературную практику с занятиями живописью (братья Бурлюки, Е. Гуро, А. Кручёных, В. Маяковский и др.). С другой стороны, добившиеся позднее мировой славы как художники К. Малевич и В. Кандинский на первых порах участвовали в футуристических альманахах и в качестве «речетворцев». «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью», — писал В. Хлебников. Тесная связь поэтической стилистики футуристов с технологическими приёмами живописи проявилась с первых же шагов литературного футуризма. Вслед за художниками-авангардистами поэты «Гилеи» обратились к формам художественного примитива, стремились к утилитарной полезности искусства и в то же время попытались освободить слово от внелитературных задач, сосредоточившись на формальных экспериментах.

По размаху жизнетворческих притязаний и по резкости их выражения футуризм превосходил ближайшее ему в этом отношении течение — символизм. Новое поколение модернистов претендовало на вселенскую миссию: в качестве художественной программы была выдвинута утопическая мечта о *рождении сверхискусства, способного преобразить мир*. Разумеется, сами футуристы ни в коей мере не считали свои устремления утопическими; в своём эстетическом проектировании они опирались на новейшие научные и технологические достижения. Стремление к рациональному обоснованию творчества с опорой на фундаментальные

науки — физику, математику, филологию — отличало футуризм от других модернистских течений.

Художник В. Татлин всерьёз конструировал крылья для человека, К. Малевич разрабатывал проекты городов-спутников, курсирующих по земной орбите, В. Хлебников пытался предложить человечеству новый универсальный язык и открыть «законы времени». Мироздание во всей безбрежности пространства и времени воспринималось как аналог грандиозной сценической площадки. Грядущая революция (а футуристы сочувствовали левым политическим партиям и движениям) была желанна, потому что воспринималась как своего рода массовое художественное действо, вовлекающее в игру весь мир. Характерный штрих: после Февральской революции 1917 года футуристы «Гилеи» и близкие к ним художники-авангардисты образовали воображаемое «Правительство Земного Шара». От имени «Председателей Земного Шара» В. Хлебников посылал письма и телеграммы Временному правительству с требованием отставки. Это было следствием убеждённости футуристов в том, что весь мир пронизан искусством. В одном ряду с такого рода акциями — тяга футуристов к массовым театрализованным действиям, раскраска лба и ладошей, культивирование эстетического «безумства».

Футуризм как явление выходил за рамки собственно литературы: подобно символизму 1900-х годов, он воплощался в самом поведении участников течения. Правда, стиль поведения существенно отличался от символистского. Программным для футуристов был эпатаж обывателя. Как любое авангардное художественное явление, футуризм более всего страшился равнодушия и «профессорской» сдержанности. Необходимым условием его существования стала атмосфера литературного скандала, освистывания и осмеяния. Именно такую реакцию со стороны публики провоцировали намеренные крайности в поведении футуристов.

В футуризме сложился своего рода репертуар эпатирования. Использовались хлёсткие названия: «Чукурюк» — для картины; «Дохлая луна» — для сборника произведений; «Идите к чёрту!» — для литературного манифеста. Давались уничижительные отзывы предшествующей культурной традиции и современному ис-

кусству. Например, «презрение» к намеренно сваленным в одну кучу Горькому, Андрееву, Брюсову, Блоку выражалось в манифесте «Пощёчина общественному вкусу» таким образом: «С высоты небоскрёбов мызираем на их ничтожество!» Ещё более оскорбительной могла показаться оценка Д. Бурлюком выдающихся художников-современников: «Серов и Репин — арбузные корки, плавающие в помойной лохани». Вызывающе оформлялись публичные выступления футуристов: начало и конец выступлений отмечались ударами гонга, К. Малевич являлся с деревянной ложкой в петлице, В. Маяковский — в «женской», по тогдашним критериям, жёлтой кофте, А. Кручёных носил на шнуре через шею диванную подушку и т. п. Ёмкую итоговую характеристику этому стилю поведения дал в своих мемуарах Б. Лившиц: «Звание безумца из метафоры постепенно превратилось в постоянную графу будетлянского паспорта» (*будетляне* — любимое самоназвание футуристов «Гилей»).

Ближайшей целью творчества футуристов было побуждение к действию. Вот почему в их практике акцент смещался с конечного результата на бесконечный процесс творчества. Особенно интересно в этой связи частое отсутствие конечных редакций текстов у самого талантливого из футуристов В. Хлебникова: отбрасывая или теряя листок с написанным стихотворением, он тут же мог приняться за новую вариацию на ту же тему.

В формально-стилевом отношении поэтика футуризма развивала и усложняла символистскую установку на обновление поэтического языка. Символисты придали слову мерцающую многозначность, выработали тонкий инструментарий не прямой, ассоциативной передачи смыслов, усилили звуковую и ритмическую выразительность стиха. Футуристы пошли значительно дальше. Они не только обновили значения многих слов, но и резко изменили сами *отношения между словесными опорами текста*, а также гораздо энергичнее использовали композиционные и даже графические эффекты. Главный технический принцип их работы — принцип «сдвига», канон «сдвинутой конструкции».

Этот принцип был перенесён футуристами в литературу из художественной практики авангарда. Живописные традиции прошлого основывались на опреде-

лённой композиционной точке отсчёта. Европейская «прямая перспектива» заканчивается так называемой точкой схода. Иной принцип — «обратной перспективы» — использовали мастера византийской иконы, персидской миниатюры, японской гравюры: у них роль композиционной опоры играла «точка исхода». Художники-кубофутуристы отказались от какой бы то ни было единой точки опоры, соединяя на своих полотнах самые разные проекции. Изображаемый или воображаемый объект мог быть представлен одновременно видом сбоку, сзади, сверху и т. п. Разные элементы этих проекций могли налагаться или «перебивать» друг друга. Линейные или плоскостные смещения были поддержаны сходным отношением к цветовому спектру, использованием цветовых смещений.

В литературных текстах футуристов принципы «сдвинутой конструкции» были распространены на лексику, синтаксис и семантику произведений. Лексическое обновление достигалось, например, депозитизацией языка, введением стилистически «неуместных» слов, вульгаризмов, технических терминов. Причём дело не просто в преодолении лексических запретов и использовании табуированной лексики: ощущение сознательного смещения возникало потому, что сниженная образность или вульгаризмы использовались в «сильных позициях» — там, где традиция диктовала, например, возвышенно романтическую стилистику. Читательское ожидание резко нарушалось, исчезала привычная граница между «низким» и «высоким». Поток снижающих образов — обычная примета стихотворной практики Д. Бурлюка, для которого «звёзды — черви, пьяные туманом», «поэзия — истрёпанная девка, а красота — кощунственная дрянь».

Слово у футуристов лишалось ореола сакральности и неприкосновенности, оно опредмечивалось, его можно было дробить, переиначивать, создавать новые комбинации морфологических и даже фонетических элементов. Примеров словотворчества футуристов множество, начиная с излюбленного самоназвания гилейцев — *будетляне*. Вот фрагмент одной из их деклараций — «Слово как таковое»: «Живописцы-будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне-речетворцы разрубленными словами и их причудливыми хитрыми

сочетаниями (заумный язык)». Эксперименты по созданию «заумного языка» заключались, в частности, в использовании звуков как самостоятельных значимых единиц речи: каждый из них, по мнению речетворцев, обладает определённой семантикой. Например, самый радикальный «заумник» А. Кручёных предлагал вместо якобы «захватанного» слова «лилия» сконструированное им слово «еуы», сияющее, как ему казалось, первоначальной чистотой. Новое отношение к слову как к конструктивному материалу привело к активному созданию неологизмов, переразложению и новому соединению слов (например, у В. Хлебникова и В. Маяковского).

Синтаксические смещения проявлялись у футуристов в нарушении законов лексической сочетаемости слов (изобретении непривычных словосочетаний), отказе от знаков препинания. Делались попытки ввести «телеграфный» синтаксис (без предлогов), использовать в речевой «партитуре» музыкальные и математические знаки, графические символы. Гораздо большее, чем прежде, значение придавали футуристы визуальному воздействию текста. Отсюда разнообразные эксперименты с фигурным расположением слов и частиц слов, использование разноцветных и разномасштабных шрифтов, обыгрывание фактуры самого полиграфического материала (частные проявления «визуализации» стиха — их издание на обойной бумаге, расположение строчек «лесенкой», выделение особыми шрифтами отдельных эпитетов, внутренних рифм, главных слов).

Новые эстетические возможности стиха были развиты футуристами в связи с переориентацией многих из них с читаемого на произносимый текст. Поэзия, согласно их представлениям, должна вырваться из темницы книги и зазвучать на площади. Отсюда поиски новых ритмов, использование гораздо более причудливых, чем прежде, рифм, форсированная инструментовка. С этой же тенденцией связана и жанровая перестройка футуристического речетворчества, активное вовлечение элементов лубочной поэзии, частушек, поэтической рекламы, фольклорных заговоров и т. п.

1. Подготовьте на основе самостоятельно созданной презентации сообщение о творчестве художников-футуристов.

2. ** Сопоставьте самостоятельно выбранные стихотворения поэтов-футуристов и картины художников-футуристов. Сделайте вывод об эстетическом кредо авторов. С помощью инструмента Google-документы для совместной работы сформированных групп создайте сводную таблицу с соответствующими графами.

Принципиальная установка футуристов на эстетическую конфронтацию как способ существования в искусстве была реакцией на жизнь в разомкнутом, стремительно обновлявшемся и потому лишённом прочной опоры мире. Ближайшие последствия футуристического штурма могли быть негативными: в сознании публики закреплялись разрушительные импульсы, утверждался культ анархической силы, претензии личности на самоценность приобретали глобально-космический характер.

Однако в долговременной перспективе футуризм послужил созидательным художественным целям. Дело в том, это течение по-новому поставило вопрос о границах и функциях искусства. Футуризм оказался творчески продуктивен: он заставил общество переживать искусство как проблему, изменил отношение к сфере понятности-непонятности в искусстве. Само приобщение к искусству в этой связи понимается как труд и сотворчество, поднимается от уровня пассивного потребления до уровня бытийно-мировоззренческого.

Таким образом, глубинные устремления различных модернистских течений оказались весьма сходными, несмотря на порой разительное стилистическое несходство, разницу вкусов и литературной тактики. Вот почему лучшие поэты эпохи редко замыкались в пределах определённой литературной школы или течения. Почти правилом их творческой эволюции стало *преодоление узких для творца направленных рамок и деклараций*. Реальная картина литературного процесса в конце XIX — начале XX века в большей мере определяется творческими индивидуальностями писателей и поэтов, чем историей направлений и течений.

1. Почему футуризм оказался творчески продуктивным течением внутри модернизма как литературного направления?

2. Заполните 4-ю колонку в сопоставительной таблице литературных течений.

Крестьянские поэты. Сложившаяся в годы отчётливой дифференциации в литературе группа *новокрестьянских* поэтов не представляла собой чётко выраженного литературного течения с ясной идейно-теоретической программой — в отличие от символизма, акмеизма и футуризма. Крестьянские поэты не выпускали поэтических деклараций и не обосновывали теоретически свои литературно-художественные принципы. Однако именно их группу как раз и отличают яркая литературная самобытность и социально-мировоззренческое единство.

Сама крестьянская среда формировала особенности художественного мышления поэтов этой группы, органически близкого народному. Никогда ранее мир крестьянской Руси, отображённый с учётом местных особенностей быта, говора, фольклорных традиций, не находил столь адекватного выражения в русской литературе: Н. Клюев воссоздаёт этнографический и языковой колорит Заонежья, С. Есенин — Рязанщины, С. Клычков — Тверской губернии, А. Ширяевец — Поволжья.

Деревенская Русь — главный источник поэтического мироощущения крестьянских поэтов. Свою изначальную связь с ней подчёркивал Есенин («Матушка в Купальницу по лесу ходила...»), эту же тему развивал Клычков в стихотворении с фольклорно-песенным зачином «Была над рекою долина...», в котором восприимчиками и первыми няньками новорождённого младенца выступают одушевлённые силы природы:

Была над рекою долина
В дремучем лесу у села, —
Под вечер, собирая малину,
На ней меня мать родила...

С обстоятельствами рождения (впрочем, вполне обыкновенными для крестьянских детей) поэты связывали и особенности своего характера. Отсюда и мотив «возвращения на родину», характерный для творчества «новокрестьян». «Тоскую в городе, вот уже целых три года, по заячьим тропам, по голубам вербам, по маминой чудотворной прялке», — признавался Клюев. В творчестве Клычкова этот мотив — один из центральных («На чужбине далеко от родины...»).

Поэтическая практика «новокрестьян» уже на раннем этапе позволяла выделить такие общие в их творчестве моменты, как поэтизация крестьянского труда («Поклон вам, труд и пот!») и деревенского быта, зоо- и антропоморфных образов в описаниях природы, ощущение своей неразрывной связи с миром живого. Вот как проявляются эти особенности в одном из произведений Н. Клюева «Плач дитяти через поле и реку...»:

Плач дитяти через поле и реку,
Петушиный крик, как боль, за вёрсты,
И паучью поступь, как тоску,
Слышу я сквозь наросты коросты.

Сложными были и нравственно-религиозные искания «новокрестьян». Так, например, огромное влияние на формирование клюевского творчества оказало хлыстовство, в религиозных обрядах которого — сложный сплав элементов христианской религии и дохристианского русского язычества. Непросто складывались отношения с религией и у Есенина. Хотя он и признавался в одной автобиографии (1923): «В Бога верил мало, в церковь ходить не любил», несомненно, традиции православной христианской культуры оказали влияние на формирование его юношеского мировоззрения. Библия была настольной книгой Есенина. В годы революции и первые послереволюционные годы, пересматривая своё отношение к религии («Я кричу тебе: “К чёрту старое!”», / Непокорный, разбойный сын»), Есенин выводил особенности той функции, которую выполняла религиозная символика в его творчестве, не столько из христианской, сколько из древнеславянской языческой религии.

Творческие искания новокрестьянских поэтов во многом сближались с родственными им тенденциями в изобразительном искусстве. Стилистически близкой им была живописная манера В. М. Васнецова, впервые в русском искусстве сделавшего попытку найти живописно-изобразительные эквиваленты традиционным народно-поэтическим образам былинного сказа. Немало мотивно-тематических переключек с новокрестьянкой поэзией можно найти и в творчестве В. И. Сурикова, на полотнах которого воскрешались легендарно-героические страницы национальной истории,

и в живописи М. В. Нестерова, главной темой которого была монашеская Русь, представлявшаяся художнику идеалом изначальной слитности человеческого существования с жизнью природы.

Новокрестьянские поэты первыми в отечественной литературе осмыслили деревенский быт с точки зрения проявления в нём общенациональных основ бытия. В простой деревенской избе проступало для них воплощение высшей степени красоты и гармонии. Вот как опоэтизировал её живую душу Н. Клюев:

Изба-богатырица,
Кокошник вырезной,
Оконце, как глазница,
Подведено сурьмой.

(«Изба-богатырица...»)

Поэтом «золотой бревенчатой избы» провозгласил себя и Есенин («Спит ковыль. Равнина дорогая...»). Поэтизирует крестьянскую избу в своих «Домашних песнях» Клычков.

Для крестьянина-землепашца и крестьянского поэта такие понятия, как «мать-землица», «изба», «хозяйство» — понятия одного этического и эстетического ряда, одного нравственного корня, а высшая нравственная ценность жизни — крестьянский труд, неторопливое, естественное течение нехитрой деревенской жизни. В стихотворении «Дедова пахота» Клычков в соответствии с нормами народной морали утверждает, что и многие болезни проистекают от безделья, лености, что здоровый образ жизни тесно связан с физическим трудом.

Для Клычкова и его персонажей, ощущающих себя частицей единой матери-природы, находящихся с ней в гармоническом родстве, и смерть — нечто совершенно не страшное, а естественное, как смена, например, времён года:

...избыв судьбу, как все,
Не в диво встретить смерть под вечер,
Как жницу в молодом овсе
С серпом, закинутым на плечи.

(«Уставши от дневных
хлопот...»)

Произведения новокрестьянских писателей органично вписались в общую картину литературы Серебряного века. Они противостояли «веку железному»: в них отстаивались подлинные духовные ценности и высокая нравственность, в них веяние духа высокой свободы — от власти, от догмы, в них утверждалось бережное отношение к человеческой личности, связь с национальными истоками, народным искусством.

? Составьте тезисный план учебной статьи «Крестьянские поэты».

Поэтические индивидуальности Серебряного века

Русская литература Серебряного века дала блестящее созвездие ярких индивидуальностей. Даже художники, принадлежавшие к одному течению, зачастую отличались друг от друга не только стилистически, но и по мироощущению, художественным вкусам и манере «артистического» поведения. Обратимся к образцам творчества трёх поэтов одного поколения, получивших сходное по характеру образование и начинавших свой путь в литературе в рамках одного — символистского — течения. Речь идёт о К. Бальмонте, В. Брюсове и И. Анненском. Все трое сыграли заметную роль в обновлении русского стиха, все трое почитались к концу 1900-х годов как авторитетные мастера поэтического слова. Однако их художественные свершения позволяют увидеть не только и не столько сходство, сколько различия индивидуальных манер.

? Познакомьтесь с образцами лирики Бальмонта, Брюсова и Анненского, прочитайте биографические справки о поэтах (см. раздел Интернет-ресурсы) и подумайте над следующими вопросами:

1. Какое впечатление о личности каждого из поэтов сложилось у вас после знакомства с их лирикой? Соотнесите приведённые ниже характеристики с лирическими героями каждого из поэтов: непостоянство, переменчивость настроений; стабильность мироощущения, поэтизация твёрдых качеств характера; отсутствие претензии, контактность, раскрепощённость; нелюбовь к правилам и ограничениям; стремление к систематизации, строгая логика; игровое отношение к правилам и канонам, мнимая беспечность; жажда слияния с мировыми стихиями, любование своей многогранностью;

возвышение над мирской суетой, тяга к чёткому осознанию границ своего «я»; незабоченность своей репутацией, шутливость самооценок.

2. В биографических справках или в статьях биографического словаря выделите наиболее яркие эпизоды или наиболее интересные характеристики, помогающие, на ваш взгляд, лучше понять стихотворения соответствующего поэта.

3. Каковы основные темы лирики каждого из поэтов? Попытайтесь найти общее и различное в излюбленных мотивах их лирики.

4. Какие ассоциации со смежными искусствами возникают у вас при чтении стихотворений Бальмонта, Брюсова и Анненского? Кто из них, по-вашему, особенно «музыкален», в ком больше «скульптурности», для кого характерна «театральность» и «живописность»?

5. ** Сопоставьте образный строй стихотворений К. Бальмонта «Фантазия», В. Брюсова «Кинжал» и И. Анненского «Смычок и струны». Для кого из поэтов характерна большая точность, конкретность образного рисунка? Кто из них в большей мере склонен использовать световые и цветовые нюансы, а кто — цельные тона?

6. ** Сравните ритмику стихотворений. Выделите в них лексические и образные повторы, определите характер строфики и стихотворные размеры. Подберите в каждом из трёх стихотворений по два-три примера отчётливой инструментки (созвучий гласных или согласных).

7. ** Подготовьте сообщение о поэтической манере одного из поэтов Серебряного века.

К. Бальмонт. «Фантазия» (1894). В стихотворении создаётся картина спящего зимнего леса. Поэт не стремится к «ботанической» точности, но использует тему зимней природы как повод для того, чтобы широко развернуть игру лирического воображения. По сути дела, содержание стихотворения — мозаика мимолётных, рождённых фантазией поэта образов. Каждая последующая строчка не столько расширяет сферу изображения, сколько варьирует на разные лады первоначальное мимолётное впечатление.

Внутренняя выразительность стихотворения — в преобразовании *статичной* картины застывшего леса в динамичный, непрерывно меняющийся поток образов. Природные стихии — ветер, метель, лес — оживлены характернейшим для Бальмонта приёмом — олицетво-

рением: в стихотворении всё движется, чувствует, живёт. Образы вольных стихий (ветра, моря, огня) в художественном мире Бальмонта приобретают прозрачность и глубину символов. Они передают ощущения свободной игры сил природы, лёгкости, воздушности, раскованной дерзости, в конечном счёте — вольности человека в мире. В «Фантазии» за быстро меняющимися, калейдоскопически мелькающими ликами зимней ночи — легкокрылое воображение художника, его ничем не скованная творческая воля.

Внешние очертания бальмонтовских образов утрачивают графическую чёткость. Тончайшими касаниями поэт наносит лишь контуры предметов, заставляя их будто пульсировать под лунным освещением. Для лирических пейзажей Бальмонта вообще характерны мотивы дрожания, вибрации, трепета, придающие образному строю качества зыбкости, переменчивости, мимолётности. Выделим в стихотворении словосочетания этой семантической группы: «трепещут очертанья», «роптання ветра», «дождь струится», «искры лунного сиянья» (*продолжите этот ряд самостоятельно*).

«Фантазия», как и большинство других стихотворений Бальмонта, пронизана радужной свето-воздушной игрой. Создаваемые образы (сосны, ели, берёзы и т. д.) утрачивают вещественность, приобретают летучую невесомость, будто растворяются в «светлом дожде», в «лунном сиянии». Этому способствует любимое поэтом нанизывание многочисленных эпитетов, в цепочке которых тонет определяемое ими существительное.

Другая заметная в стихотворении особенность бальмонтовской поэтики — интенсивная, порой гипертрофированная музыкальность. Словесно-звуковой ряд в «Фантазии» создаёт впечатление баюкающего плескания, нежного журчания. Тишина лунной ночи оттеняется всполохами шёпота, вздохов, моления. Излюбленный ритмический ход Бальмонта — повторы разных типов (*найдите в стихотворении лексические повторы и внутренние рифмы*). Не менее заметна и другая грань звуковой организации стиха — широчайшее использование аллитераций и ассонансов. Особенно любит Бальмонт инструментовку на шипящие и свистящие согласные: по стихотворению прокатываются звуковые волны *ж-ш-щ-ч, с-з*; велика роль сонорных

л-р-м-н. Не проходит поэт и мимо возможности эффективно использовать ассонансы: например, в третьем стихе в пяти из восьми ударных позиций оказывается *е*, а в шестом — четырежды использован ударный *а*. Бальмонту присуще умение придать традиционному стихотворному размеру новый ритмический оттенок. Так, хорей, которым написана «Фантазия», пользовался в русской поэзии репутацией энергичного, стремительного размера (вспомните, например, пушкинское «Буря мглою небо кроет...»). За счёт сильного удлинения стиха (поэт растягивает его до восьми стоп) ритмическое движение приобретает качества сонливой замедленности, певучей медлительности, размеренной возжбы.

Общие ощущения от лирики Бальмонта — непосредственность реакций поэта на мир, неиссякаемая жажда всё новых впечатлений, его умение поэтически возвысить непостоянство настроений и вкусов, импрессионистичность видения и сильнейшая тяга к внешней музыкальности.

В. Брюсов. «Кинжал» (1903). Чтение этого стихотворения вслух поможет настроиться на восприятие контрастной Бальмонту стилевой системы Брюсова. Это не баюкающе-распевная мелодия бальмонтовской «Фантазии», а энергичная, чётко артикулированная поступь брюсовского стихотворения. Заметим, что современники отмечали отрывистую, «лающую» манеру декламации Брюсовым своих стихотворений. При чтении Брюсова у вас наверняка возникли новые ритмические ассоциации: по контрасту с бальмонтовскими переливами и легкоструйностью здесь ощутимо размеренное, уверенное в себе движение, точные, выверенные шаги, устойчивое восхождение по ступеням стихов.

Стихотворение представляет собой *поэтический монолог*, призванный убедить слушателя в правильности избранного лирическим героем пути. Это своеобразная поэтическая декларация, раскрывающая понимание Брюсовым сути и задач поэзии. По контрасту с расплывчатой многогранностью лирического героя Бальмонта лирическое «я» Брюсова отличается ясностью, конкретностью позиции. Это уверенный в себе человек, не доверяющий чужим призывам, полагающийся на

собственный разум. Он гордо отстраняется от мелочности окружающей жизни, уходя мыслью в безграничную даль истории.

Вернуть его музу к современности способен только настоящий взрыв социальной стихии. Мещанской робости Брюсов противопоставляет высокую героику, борьбу на пределе возможностей. В период расцвета своего таланта — в 1900-е годы — Брюсов часто обращался к древним цивилизациям и мифологии в поисках персонажей, которые могли бы служить идеальными образцами героики («Ассаргадон», «Александр Великий», «Антоний» и др.).

Ведущее начало в поэзии Брюсова — мысль. Логика композиционного строения стихотворения — это обоснование исходного тезиса. Своеобразным дополнительным аргументом становится даже эпиграф: используя строчки лермонтовского стихотворения «Поэт», Брюсов тем самым опирается на освящённую временем традицию отношения искусства к жизни. Оттолкнувшись от лермонтовского образа и заявив о родственности поэтического и социального творчества («песня с бурей вечно сёстры»), Брюсов во второй и третьей строках анализирует причины собственной социальной индифферентности, разрыва между творчеством и современной жизнью. Уход в «века, загадочно бывшие», ориентация на прошлое вызваны отсутствием в современной жизни творческого начала — страсти, энергии, борьбы.

Но чуть только жизнь начинает наполняться героикой борьбы, продолжает свою декларацию Брюсов в четвёртой строфе, как певец возвращается к бурной современности. И вновь поэзия соприродна разящей стали — с максимальной энергией использует он символику в завершающей строфе. Тезис о родственности поэзии и оружия доказан, он отливается теперь в афористическую концовку. Кольцо доказательства замыкается на том же, с чего начинался процесс поэтической рефлексии, — на образе «кинжала поэзии». Убедительность совершённой работы подчёркнута словами-напоминаниями «как прежде», «снова». Довершает дело двойной повтор союза «затем» — будто последние удары молотка по шляпке загоняемого в доску гвоздя.

В полном соответствии с пафосом монолитно-твёрдых, героических начал человеческого духа — стилистика брюсовского стиха, его лексика, ритмика и фоника (звукопись). Лексика «Кинжала» — звучная, торжественно-приподнятая, близкая высокой ораторской речи. В символизме Брюсов выделялся апелляцией не столько к подсознанию читателя, сколько к его разуму. В этом отношении его творчество наследует принципы традиционной риторической поэтики. В отличие от Бальмонта, например, зрелому Брюсову чуждо искусство полутонов, оттенков, недоговорённостей. *Стилистические приёмы*, которые он использует, должны обеспечить ясность понимания читателем высказываемой поэтом мысли. Вот почему его излюбленным средством становится *перифраза*. Брюсов не говорит, например, «все смирились с насилием», а использует украшающее иносказание «все под ярмом склонили молча выи»; вместо «я обращался к истории» он скажет «я уходил в страну молчанья и могил». Характерно тяготение поэта к *архаизмам и отвлечённым словесным формулам*: «былые дни», «строй жизни», «песенник борьбы».

Риторической стилистике Брюсова целиком соответствует *ритмика* его стиха. Высшими достоинствами поэзии он считал сжатость и силу, предоставляя нежность и певучесть, как он признавался, Бальмонту. С этим связано пристрастие Брюсова к классическим силлабо-тоническим размерам. Шестистопный ямб первых трёх стихов каждой строфы придаёт «Кинжалу» упругость и чёткость. В заключительном, четвёртом стихе строфы фраза уплотняется до афоризма благодаря сокращению числа стоп до четырёх. Выразительно характеризовал ритмику Брюсова его современник М. Волошин: «Ритм брюсовского стиха — это... алгебраические формулы, в которые ложатся покорные слова».

Звукописью Брюсов пользуется гораздо осмотрительнее и скупее, чем Бальмонт. У него не найти завораживающего потока звуковых переключек. В то же время использование ассонансов и аллитераций всегда выверено, всегда отвечает поставленной риторической задаче. (*Найдите примеры такой инструментовки в четвёртой и заключительной строфах стихотворения.*

В чём выразительность поэтических фраз «...заслышал я заветный зов трубы» и «...как прежде, пробежал по этой верной стали»?)

Обобщим наши наблюдения над поэтической манерой Брюсова. В современной жизни и в глубине веков поэт любит выявлять высокое, достойное, прекрасное — и утверждает эти свойства в качестве устойчивых основ человеческого существования. Образная ткань брюсовского стиха наглядна, его образы — чеканны, полновесны, чётко очерчены крепкой графической линией. Не случайно современники называли Брюсова поэтом «бронзы и мрамора». В ряду символистов его отличала ориентация не столько на музыкальное начало, сколько на «живопись словом». Строгая организованность, гармоничная уравновешенность, соответствие риторических положений и использованных приёмов — вот главное в его поэтике.

****И. Анненский. «Смычок и струны».** По своему мировоззрению и поэтическому стилю Иннокентий Фёдорович Анненский — символист. Но символы для него — не средство познания «непознаваемого», как для большинства других символистов, не брюсовские «ключи тайн», но особые образы, способные передать психологическое состояние человека.

Стихотворение «Смычок и струны», по свидетельству мемуаристов, было одним из самых любимых созданий И. Анненского. Будучи по возрасту намного старше других поэтов новых течений, он не любил демонстративных проявлений эмоций и обычно скрывал свои чувства под маской академической корректности. Однако, принимаясь за чтение «Смычка и струн», поэт не мог сохранить будничного тона, присущего ему при декламации собственных стихов. «...Надрывным голосом, почти переставая владеть собой, произносил Анненский: «И было мукою для них, что людям музыкой казалось...»», — вспоминал С. Маковский. Очевидно, цитируемая мемуаристом строчка воспринималась самим автором как эмоциональная кульминация, как смысловое ядро стихотворения.

На фоне поэтической традиции взаимосвязь между человеческими переживаниями и внешним миром передается в лирике Анненского по-новому. Мир чаще

даётся не прямыми описаниями, а через его отражения в душе человека. И наоборот: динамика душевных переживаний, «диалектика души» — через окружающий человека предметный мир. Но связь между переживанием лирического субъекта и состоянием окружающего мира при этом прямо не декларируется, она улавливается читателем благодаря сложной системе образных ассоциаций и эмоциональных соответствий.

В анализируемом стихотворении в качестве вещных знаков психологических отношений использована вынесенная в заголовок пара «смычок» и «струны». Конкретность, вещественность этих предметов контрастирует с крайней зыбкостью человеческого присутствия. Происходит своеобразная инверсия отношений между субъектом и объектом: психологические качества (способность чувствовать, думать, страдать) переносятся на предметы. Сигнал этого переворота отношений — метафорическое использование слова «лики» по отношению к скрипке. «Два жёлтых лика, два унылых» при этом ассоциируются прежде всего с двумя деками скрипки: жёлтый лак их поверхности тускло отражает свет зажжённых свечей.

Однако благодаря импрессионистической, летучей манере «портретирования» однозначной связи между словом «лики» и конкретной деталью не возникает: ассоциативно оно связывается с любыми двумя тянущимися друг к другу существами. Лирический сюжет сосредоточен на двух связанных между собой предметах, но сами предметы истолкованы символически, вовлечены в психологическое движение и потому сигнализируют о мире человеческих отношений. Этому способствует и форма драматического диалога, звучащего в центральной части стихотворения.

«Реплики» этого диалога фонетически и ритмически виртуозно имитируют прикосновение смычка к струнам. Особенно выразительны звуковые повторы в словосочетаниях «нас надо» и «ты та ли, та ли»: словарное значение слов будто растворяется в звуковой имитации игры на скрипке. Неровная, синкопическая пульсация второй и третьей строф как нельзя лучше соответствует возвратно-поступательным движениям смычка и в то же время передаёт сложный характер отражённых в стихотворении движений души.

Миг переживаемого счастья неотделим от импульса боли, рождаемого сознанием того, что счастье мимолётно. Мгновение гармонии будто кратковременный мираж на фоне «тёмного бреда» повседневности. Но стремление к гармонии неустраимо, даже если оно чревато гибелью, как неустраима роковая связь музыки и муки — таковы смысловые ассоциации, рождаемые движением стиха. Человек в поэтическом мире Анненского жаждет преодолеть своё одиночество, стремится к слиянию с миром и с родственными ему душами, но вновь и вновь переживает трагические разуверения в возможности счастья.

Раздельность и слитность для Анненского — два нерасторжимых качества существования человека в мире. Если слитность и взаимодействие ассоциируются у него с миром чувств, с музыкой, со спасительной темнотой неведения, то оборотная сторона медали — раздельность, разъединение — неминуемо сопровождают мир рационального знания, жизненного опыта, дневного ясного видения. Раздельность и слитность становятся двумя внутренними мотивами стихотворения. Момент предельного напряжения между ними приходится на последние два стиха четвёртой строфы, которые связаны между собой контрастной парой утвердительного «да» и противительного «но».

Самая яркая сторона формы «Смычка и струн» — фонетическая организация. Первостепенная роль в звуковом ансамбле стихотворения принадлежит гласным *о* и *у* (ударным в словах заголовка). Характерно, что логические акценты в первой строфе приходятся именно на те слова, в которых ударными гласными попеременно оказываются эти два звука («тяжёлый, тёмный», «мутно-лунны», «столько», «струны»). Ассонансы на *о* и *у* прочерчивают сквозной звуковой узор всего стихотворения и создают ощущение мучительно рождающейся гармонии. Итоговое сопряжение слов «музыка» и «мука» производит впечатление траурного контраста, поддержанного в финальной строфе семантикой слов «свечи» и «чёрный бархат».

Разнозвучие звуков *о* и *у*, получивших статус двух неслиянных голосов, тем выразительнее, что логика лирического сюжета заставляет взаимодействовать «носителей» этих голосов — *смычок* и *струны*. Пред-

метная семантика резко противоречит фонетике. В то время как логика ситуации напоминает о том, что обязательным условием звучания является взаимодействие, слияние, — фонетическое несходство двух голосов будто противится этой логике. Реальный эпизод игры на скрипке (точнее, его звуковая имитация) в третьей и четвёртой строфах отмечен новой, нейтральной по отношению к взаимодействующим голосам оркестровкой: наиболее ответственные слова связаны ассонансом на *а* и аллитерацией на *т* и *л* («ты та ли, та ли», «ластались», «ластясь, трепетали»). Это и есть краткий миг мечты, мимолётного миража, разрушаемого вернувшимся сознанием: понимание восстанавливает разноречие.

Возвращение к исходной ситуации одиночества, раздельности подчёркнуто в тексте стихотворения чередой многоточий. Сигнализируемые ими паузы готовят к финальной картине рассветной тишины.

Итак, символы в поэзии Анненского улавливают и образно закрепляют *соответствия* между жизнью души и её природно-бытовым окружением. Поэтому взгляд поэта устремлён не в заоблачные дали, но направлен на земное существование человека. Вяч. Иванов называл символизм Анненского «земным» или «ассоциативным». Новизна поэтического стиля Анненского, сказавшаяся прежде всего в «заземлении» символистских абстракций, замене отвлечённых понятий их вещными эквивалентами, придании символу качеств предметного слова, — эта новизна обусловила промежуточное положение поэта между поколениями символистов и акмеистов. В поэзии Серебряного века Анненский сыграл роль посредника между символизмом и постсимволистскими течениями (его наследие стало одним из источников поэтических стилей А. Ахматовой, О. Мандельштама, В. Маяковского).

Лаборатория читателя

Комплексный (целостный) анализ стихотворения В. Брюсова; К. Бальмонта, И. Анненского (групповая работа).

1. Перечитайте внимательно анализ одного из стихотворений, выполненный литературоведом.

2. Отметьте новые для вас слова и выражения, найдите их объяснение в соответствующих словарях.

3. Составьте краткий конспект аналитической учебной статьи по схеме.

Предмет наблюдений (анализа) литературоведа	Тезис	Цитата текста стихотворения
1.		
2.		
3. и т. д.		

4. Опишите своё впечатление от стихотворения одного из поэтов.

Вопросы для повторения

1. Как проявилось в русской культуре конца XIX века ощущение истощенности предшествующей эпохи?

2. Какие новые явления социальной и культурной жизни рубежа веков особенно серьезно повлияли на развитие литературы?

3. В чём новизна отношений между литературными направлениями рубежа XIX—XX веков по сравнению с литературным процессом XIX века? В чём причины эстетического размежевания литературных направлений?

4. В рамках каких литературных направлений развивалось творчество следующих писателей и поэтов: Л. Андреева, И. Анненского, И. Бунина, А. Белого, Д. Бурлюка, Н. Гумилёва, Вяч. Иванова, В. Каменского, А. Куприна, О. Мандельштама, В. Маяковского, Ф. Сологуба, В. Хлебникова, И. Шмелёва?

5. Какими темами, жанрами обновилась реалистическая литература начала XX века? Приведите примеры.

6. Назовите основные литературные объединения, сыгравшие заметную роль в развитии реализма и модернизма в конце XIX — начале XX века. Приведите примеры преодоления писателями и поэтами эстетических норм, декларировавшихся соответствующими группировками и течениями.

7. ** Как понимались в символизме категории «символа» и «музыки»?

8. Что общего и в чём различие в эстетических позициях символистов, акмеистов и футуристов?

9. В чём новизна изображения крестьянского быта в творчестве новокрестьянских поэтов?

10.** В чём новизна эстетических принципов реалистов начала XX века по сравнению с поэтикой реализма предыдущего века?

11.** Кто из классиков XIX века оказал наибольшее влияние на поколение реалистов начала XX века и почему?

12.** Почему именно И. Анненского многие поэты-акмеисты считали своим учителем?

Семинар

1. Поэтические зарисовки (выразительное чтение и обсуждение избранных стихотворений поэтов Серебряного века).

2.** Серебряный век как феномен культуры.

Проект

****Организируйте творческие группы и составьте хронологическую линию литературных течений модернизма на основе использования программного комплекса «ОСЗ Хронолайнер» или др. инструмента, энциклопедий и справочников.**

Проза русских символистов

Обычно достижения русского *Серебряного века* связываются с поэзией и её поэтическими открытиями в области содержания и формы. Вследствие этого проза русских символистов оказывалась как бы на втором плане. Между тем её влияние на развитие русской культуры в XX веке, подготовленное, в свою очередь, великими достижениями русской классической прозы, в частности русского классического романа, было не меньшим, чем символистской поэзии.

* * *

Первым заметным опытом символической прозы можно считать трилогию **Д. С. Мережковского** (1865—1941) **«Христос и Антихрист»** (1896—1905), состоящую из романов **«Смерть богов (Юлиан Отступник)»**, **«Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»** и **«Антихрист (Пётр и Алексей)»**. В ней отразился характерный для писателей Серебряного века поиск синтеза материального и духовного, стремление обрести неког-

да потерянную гармонию золотого века и в то же время трагическое осознание недостижимости этого синтеза.

Вместе с тем трилогию Мережковского нельзя в полной мере назвать символистским произведением. В ней сочетаются традиции реалистического романа XIX века (подробно выписаны герои, наличествует последовательно развивающийся сюжет, основанный на причинно-следственных связях) и ряд особенностей символистской прозы (калейдоскопичная, «размытая» во времени форма, подчёркивающая иррационалистичность бытия). На первом плане в романах трилогии — историософские идеи писателя (подробнейшее исследование истории христианства, особенно русской православной церкви, попытка анализа взаимосвязи человека и религии — равно человека и созданного им мифа).

В основе всех частей трилогии лежит исторический сюжет, хотя с фактическим историческим материалом автор обращается весьма произвольно. Например, часто объединяет временными рамками происходившие в разные исторические периоды события: ни детальная хронология, ни социальные аспекты истории сами по себе не интересуют писателя. Мережковскому важнее *внутреннее содержание эпохи*, соотносимое с его историософскими взглядами.

В первом романе — «Смерть богов (Юлиан Отступник)» — автор обращается к эпохе борьбы язычества и христианства, когда император Юлиан предпринял попытку реставрировать религию отцов — язычество. Мережковский видит драму Юлиана в его раздвоенности, являющейся, по мнению писателя, сущностью не только отдельных героев (например, Юлиана и Арсиной), но и — шире — всего человеческого бытия.

Юлиан тщетно пытается соединить два трагически разобщённых начала: «земное», живое в своей красоте язычество и «небесное», холодное, аскетичное христианство (Христа и Антихриста). Пытается соединить, не зная, какой должна быть искомая гармония. Именно поэтому и Мережковскому не удаётся создать новый миф, он лишь пытается разгадать мозаику, созданную в истории правдой о небе и правдой о земле.

Во втором романе трилогии «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» внимание писателя вновь сосредоточено на переломной эпохе, теперь — эпохе Возро-

дения. В образе гения Леонардо также сочетаются низменное и возвышенное, «бездна духа» и «бездна плоти», Христос и Антихрист. Но и на сей раз преодолеть раздвоенность мира в целом и героев в частности, создать некий искомый синтез Мережковский по-прежнему не может: писатель ищет, но не находит пути к гармонии дисгармоничного мира и потерявшего свою цельность человека. Только в творениях Леонардо (мире духовном, неземном) писатель видит приближение к некоей гармонии.

Новая попытка писателя найти предтечу искомого синтеза предпринята в завершающем трилогию романе «Антихрист (Пётр и Алексей)», ставшем итогом историософских размышлений писателя. Мережковский по-прежнему ищет пути к синтезу в религии, теперь его взгляды обращены к русской православной церкви. Но и здесь автора и героев ожидает разочарование: церковь стала государственной, потеряла свой сакральный смысл. Предтечей создания гармоничного мира может стать только новая религия, способная заменить собой христианство. Именно её и не видит Мережковский и, соответственно, — герои его трилогии. Но это вряд ли может быть упреком всесторонне образованному писателю. Новая религия не появилась и по сей день. Повидимому, это процесс не десятилетий, и даже не одного века... Процесс поиска может оказаться бесконечным, а Третье Царство недостижимым.

Что же остаётся? Остаётся вполне естественный итог, к которому приходит Мережковский: в существующей раздвоенности человек должен сделать свой этический выбор. Выбор писателя — Христос. Поэтому можно сказать, что итог историософских поисков писателя — в этическом предпочтении абсолютного добра (Христа) абсолютному злу (Антихристу): «Осанна! Тьму победит Свет... Антихриста победит Христос».

Не найдя художественного разрешения искомого синтеза, Мережковский вынужден ограничиться публицистическими решениями. Для передачи своей историософской концепции движения к Грядущему Царству писатель вводит в трилогию героев-идеологов, моделирующих будущее. В первом романе это Максим. Он рассказывает о том, каков будет «Он, не пришедший Неведомый Примиритель двух миров», с которым че-

ловечеству предстоит пройти через заблуждения (ложные синтезы), прежде чем оно достигнет Царства Грядущего. Во второй части трилогии в подобных же выражениях говорит о грядущем Боге Кассандра. И наконец, в третьей части роль идеолога исполняет «старичок беленький», Иоанн, сын Громов. Он уже прямо предвещает скорое наступление Третьего Царства и конец мукам всех «взыскующих Града Грядущего». Нетрудно заметить, что Мережковский не создаёт собственно описание, а цитирует Апокалипсис. Художественно-полноценная картина писателю недоступна. Это не удавалось и гораздо более крупным художникам. Не случайно Л. Толстой закончил «Воскресение» цитатой из Евангелия, а Ф. Достоевский «Преступление и наказание» — обращением Раскольникова к Евангелию. Именно эта (положительная) программа наименее художественно убедительна у Мережковского.

? **Почему трилогия Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» считается историософским произведением? На какой историософской схеме строит писатель романы-трилогии?

Писатели-символисты использовали в художественных произведениях приёмы, характерные другим видам искусства. Отсюда в трилогии ряд новых художественных приёмов. Так, писатель устанавливает между частями трилогии не традиционные социально-детерминированные связи, а связи музыкальные, звуковые, живописные, представляющие систему символов трилогии.

Одним из таких символов, связывающих все три романа, является изваяние Праксителя — статуя Афродиты Венеры. В первой части Афродита Пенорождённая покоряет своей красотой Юлиана, но вскоре будет разбита толпой фанатиков-христиан. Во второй части Афродита «воскреснет» уже на холмах Флоренции, но вновь окажется несовместимой с аскетизмом христианства. Третий роман начнётся главой «Петербургская Венера». Купленную в Риме статую привозят в Россию, где нагая богиня составляет особенный контраст суровым ликам древних икон. Другими словами, статуя Венеры становится символом, проводящим через всю трилогию мысль о трагической невозможности гармонии между плотью и духом.

Символичны и внутритекстовые соответствия. Так, Юлиан является предтечей Леонардо, Леонардо во многом предваряет образ Петра. Тем самым писатель передаёт одну из основных идей трилогии — идею повторяемости и единства мировой истории. Внутритекстовыми символами являются финалы романов (каждый финал — связка, предваряющая следующий роман).

Можно сделать вывод, что Мережковский первым из русских символистов создаёт романы на историческом материале, сюжетообразующим центром которых является мысль о синтезе бытового и бытийного в единой мировой истории, борьба «двух бездн» и их слияние в будущем всеединстве.

Художественная форма трилогии жёстко связана с эстетическими и философскими установками писателя, что приводит к снижению художественного уровня романов, и в первую очередь к схематизму характеров главных героев.

?

****Какие художественные приёмы использует Мережковский в трилогии?**

* * *

Трагическое мировосприятие достигает своей вершины в творчестве, быть может, самого талантливого прозаика-символиста **Фёдора Сологуба** (1863—1927).

Основа его творчества — размышления о жизни и смерти. Жизнь, по мнению писателя, — «бабища де-белая и румяная, но безобразная», она говорит скверные и нечестивые слова. Поэтому смерть оказывается слаще жизни. А пока она не приходит, человек может отойти от «бабищи дебелий» в противостоящий ей мир собственных фантазий, свою творимую легенду.

В художественном пространстве романа **«Мелкий бес»** (1907) действительность-жизнь почти абсолютно деэстетизирована, а запущенность и неухоженность природы как бы зеркально отражает беспорядочность жизни мира людей. Более того — в романе нет никакого противопоставления жизни этого городка, нет другого города, где жизнь текла бы иначе.

Деэстетизированы и герои — производные этой жизни: Передонов (лицо либо равнодушно-сонное, либо свирепое; восприятия его тупы и медлительны), Варва-

ра (одета всегда неряшливо, на морщинистом лице брюзгливо-жадное выражение), Володин (выпуклые и тупые глаза, глупый молодой человек). Их словарный запас пестрит словами «набуровила», «скотина», «жри», «дура», «свинья», «морда». Эта жизнь-передонощица стремится уничтожить тех, кого она ещё не подавила (Людмилу Рутилову и Сашу Пыльникова). И нет спасения от «недотыкомки» (придуманного писателем обозначения символа абсурда), принимающей разные образы («нежить», «курносая баба»).

- ?
1. **Как вы считаете, символом какого мира, образа жизни стало понятие «передонощица»?
 2. **Можно ли считать образы Саши Пыльникова, сестёр Рутиловых антиподами мира «передонощицы»?

Роман «Творимая легенда» (1907—1912) Ф. Сологуб строит на двуплановости жизни, разделяя художественное пространство романа на противостоящие бытовой и бытийный миры.

Композиция романа чрезвычайно музыкальна. Первая фраза («Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из неё сладостную легенду, ибо я — поэт») задаёт главную тему: столкновение мимолётного и вечного, суетного и непреходящего.

Положенный в основу композиции романа принцип контрапункта проявляется на всех уровнях композиции. Внутри многих глав сталкиваются персонажи (Триродов и Елисавета, с одной стороны, Пётр Мостов, Остров, городские чиновники — с другой; королева Ортруда и её окружение — принц Танкред и буржуа Пальмы).

Контрастируют друг с другом главы (загадочный быт усадьбы Триродова, гроты и море Соединённых Островов оттеняются рассказами о прозябающей и интригующей Пальме). Наконец, по принципу контрапункта построена и макрокомпозиция. Первая часть романа («Капли крови») наполнена русской конкретикой. С ней контрастирует куртуазная вторая часть («Королева Ортруда»). В третьей части («Дым и пепел») происходит слияние обеих тем и творится новая фантастическая действительность.

В отличие от «Мелкого беса» в «Творимой легенде» отчётливо проводится принцип двоемирия. И оно не за-

висит от того, описывается ли реальная Россия или вымышленные острова. И на родине Триродова, и в Пальме существуют мелкие и скучные люди, плетутся интриги, готовятся и подавляются восстания. Картины разложения и революции в Соединённых Островах (гл. 53, 55 и 56) и описания русского бунта и черносотенного движения (гл. 92, 93, 95) почти адекватны. Не случайно писатель сравнивает природное землетрясение на Островах с моральным в Скородоже.

Одинаково несостоятельны и чиновники обоих миров, и буржуа, и аристократы, и революционеры-социалисты. Существенное значение имеет в романе сцена бала в честь маркиза Телятникова (гл. 88), где мёртвые и живые сплетаются в едином маскараде (здесь очевидна реминисценция с «Русскими ночами» В. Д. Одоевского: главами «Бесы» и «Месть мертвеца»). Тем самым Сологуб художественно обосновывает высказанную во второй части мысль о «неисчислимой повторяемости скучных земных времён». Конкретным воплощением этой мысли служит 160-летний маркиз Телятников, живой труп и символ бессмыслицы жизни.

Рядом с этим пошлым миром, по мнению писателя, живут во все времена иные миры. Таинственное имение Триродова с его оранжереей, лесными просторами и естественной жизнью корреспондирует с гротом и морем королевы Ортруды. Символом повторяемости выступает и совпадение ряда персонажей в образной системе романа. В частности, Ортруда в ряде эпизодов дублируется Елисаветой (гл. 1, 24, 38, 54, 65). Не случайно Елисавета в конце концов станет королевой Соединённых Островов вместо Ортруды. Афра имеет русского двойника Алкину. Маркиза Аринас соотнесена с генеральшей Кононацкой.

Наиболее отчётливо дублируют друг друга Триродов и Ортруда. Именно эти два персонажа составляют ядро образной системы романа и определяют его философский смысл.

Полисемична уже фамилия Триродов, включающая в себя и магическую цифру 3, и упоминание о роде, племени, рождении. Недаром герой хочет возродить род человеческий, «усыпив зверя и разбудив человека», овладеть таинственными «навьими чарами» (энергией

мёртвых), достичь блаженной земли Ойле на Луне или сотворить её на Земле, став там королём.

Три силы (три рода) сосуществуют в романе: Лирика — мечта, Ирония — несогласие с миром и Смерть. Потому-то равновелики и равнозначны и творимые в фантазиях легенды, и попытки преобразить эту тёмную жизнь; и стремление уйти, умереть и желание жить. Каждый из любимых героев писателя творит свою легенду — и этим прекрасен. Триродов пытается творить жизнь — потому завершает роман. А автор творит их всех, объединяя миры в волшебном повествовании, и тем самым старается победить Чудовище-жизнь.

? *Как вы понимаете название романа Ф. Сологуба «Творимая легенда»?

* * *

Одним из самых сложных и художественно совершенных явлений прозы русского символизма является роман **А. Белого** (1880—1934) «Петербург» (1912—1913; новая редакция — 1922).

Событийный сюжет «Петербурга» несложен.

1905 год. Террорист Дудкин даёт Николаю Аполлоновичу Аблеухову бомбу («сардиницу ужасного содержания»), а более важное в партии лицо — Липпанченко — требует, чтобы Николай Аполлонович подложил эту бомбу своему отцу, сенатору Аполлону Аполлоновичу Аблеухову. Бомба с часовым механизмом попадает к сенатору, и тот оставляет «сардиницу» в своём кабинете. Сын не может найти бомбу, не может от неё избавиться... Ночью в пустом кабинете раздаётся взрыв. Отец решил, что сын хотел его убить, сын не может доказать обратного. Ещё до взрыва террорист Дудкин, сойдя с ума, убивает провокатора Липпанченко.

Однако событийный сюжет не главное в романе писателя-символиста.

Обращаясь к теме города, А. Белый, по сути, обращается к осмыслению соотношения прогресса, цивилизации и культуры. Заметим, что тема эта волновала и писателей-реалистов, она проходит через творчество И. А. Бунина («Господин из Сан-Франциско», «Лёгкое дыхание»), А. И. Куприна (повесть «Олеся») и др.

Впрочем, истоки этой темы нужно искать в XIX веке, когда обобщённый «город» персонифицировался в образе Петербурга.

? Перечитайте поэму «Медный всадник» А. С. Пушкина, повесть «Невский проспект» Н. В. Гоголя, вспомните роман «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского и найдите общее в изображении Петербурга писателями XIX века.

Сформируйте три группы. Используя личные гаджеты с операционной системой iOS или Android, составьте в программе Mindomo интеллект-карту «Образ Петербурга в произведении...».

Опубликуйте работы в облачном пространстве класса по указанию учителя. Обсудите результаты и запишите в тетради общий вывод.

А. Белый, как и другие символисты, воспринял «Медного всадника» и «Пиковую даму» А. С. Пушкина; «Нос» и «Невский проспект» Н. В. Гоголя; «Преступление и наказание», «Двойника» и «Подростка» Ф. М. Достоевского как традицию видеть в Петербурге призрак роковой город, воздвигнутый некогда волей Петра. (Заметим, что данная традиция восходит к фольклору, народным преданиям, согласно которым основатель Петербурга — Антихрист, а сам город построен на крови и поэтому обречён на гибель.) Противоположная традиция Петербурга как олицетворения новой России, северного Рима (Ломоносов, Сумароков) уже с XIX века перестала привлекать внимание писателей.

Символисты, разделяя в основном гоголевско-достоевскую традицию, соединили её с пушкинским неоднозначным восприятием Петербурга. Петербург символистов — город дисгармоничный, отталкивающий, но и пленяющий одновременно. Соединение этих двух полярных начал выразительно формулирует А. Блок в стихотворении «Ты смотришь в очи ясным зорям...» (1906): «Здесь ресторан, как храмы, светел, и храм открыт, как ресторан».

Двухбытиен Петербург и в романе Андрея Белого.

С одной стороны, это не русский город: он по западному чрезмерно рационалистичен, бездуховен. Центральный — Невский — проспект, настойчиво подчёркивает А. Белый, «обладает разительным свойством: он состоит из пространства для циркуляции публики;

...Невский Проспект прямолинеен, потому что он — европейский проспект...».

По мнению А. Белого, воплощённое в России и существовавшее на протяжении многих столетий единство Востока и Запада разрушается и, возможно, исчезнет вообще. Передние копыта Медного всадника уже занесены над бездной, в пустоту; только два задних ещё держатся в гранитной почве. В будущем Медный всадник — Пётр оторвётся от земли, а с этим прыжком исчезнет и сам город — Петербург, город европейский, западный.

В соответствии с этим представлением писателя Петербург показан то как «столица Российской империи», то как апокалиптическое видение, как город, принадлежащий «загробному миру», — фантом, преследующий человека и «заражающий» его «праздной мозговой игрой». Это город, где мосты «упираются в бесконечность», «двери квартир распахиваются в бездну», который населён «теньями», бесконечно «циркулирующими» по проспекту, и где дома и улицы фантастическим образом переносятся с места на место.

? 1. **Какими художественными средствами создаёт автор образ Петербурга — западного города, столицы Российской империи?

2. **Как изображается город-фантом?

Столь же «реальны — ирреальны» и герои. Аполлон Аполлонович Аблеухов — сенатор, государственный деятель, с одной стороны; и «упырь», «фантастическое виденье» — с другой. Все герои «Петербурга» ведут свою «мозговую игру», что в конечном счёте лишь отдаляет их от некой истины (неизвестной, впрочем, и самому писателю). Попытка проникнуть через героев в ирреальный, бытийный мир заканчивается неудачей. Следовательно, неразгаданным остаётся этот мир и в отношении Петербурга, и в отношении России.

Вместе с тем можно говорить и об определённом оптимизме писателя. «Как бы то ни было, — пишет А. Белый, — Петербург не только нам кажется...» Недаром Николай Аполлонович в финале читает философа Сковороду, который видел путь к идеальному обществу через моральное самосовершенствование личности, её самопознание. Но в соответствии с принципом многозначности символа этот эпизод можно трактовать

и как начало нового круга истории, не менее безуспешного в достижении истины, чем предыдущие опыты.

Двузначна и роль музыкального оформления романа. С одной стороны, музыка слова А. Белого, фонетическое оформление текста зловеще, усиливает эсхатологический пафос романа. С другой — музыка поэтических построений, музыка ритма и слова — это последнее прибежище поэта, это та хрупкая стена, за которой он ещё может попытаться укрыться.

? **Как вы объясните выбор автором предмета изображения, вынесенного в название романа?

Как мы видим, общность бытийно-философской концепции, предполагающая поиск литературных способов и приёмов перевода реального плана в символический и наоборот, находила различную, глубоко индивидуальную художественную реализацию в творчестве писателей-символистов.

* * *

Мы остановились только на романах трёх крупнейших русских писателей-символистов, с чьими именами в первую очередь связано это литературное направление. Но перу прозаиков-символистов принадлежат и произведения «малых форм». Среди них сборник рассказов В. Я. Брюсова «Земная ось» (1907) и «Симфонии» (1901—1907) А. Белого, знакомство с которыми поможет вам глубже понять, что в философском плане объединяло всех русских символистов: выход за рамки позитивистских рационалистических представлений о мире и человеке.

Вопросы для повторения

Почему прозаики-символисты обращались в своих произведениях к историческому материалу? Какие периоды истории их привлекали и почему?

Рекомендуемая литература

Хрестоматии и антологии русской поэзии и прозы начала XX века

- Поэзия Серебряного века. В 2 т. М., 2009. (Библиотека отечественной классической художественной литературы).

- ▶ Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. М., 1988.
- ▶ Русская символистская проза начала XX века. М., 2010. (Библиотека отечественной классической художественной литературы).

*Мемуарная литература
и справочники*

- ▶ Воспоминания о Серебряном веке / сост., предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1993.
- ▶ Литература в школе от А до Я. 5—11 кл. Энциклопедический справочник. М., 2010.
- ▶ Русские писатели 20 века: Биографический словарь / гл. ред. и сост. П. А. Николаев. М., 2000.
- ▶ Русские писатели, XX век: Биобиблиографический словарь: В 2 ч. М., 1998.
- ▶ Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 1989—2007. Т. 1—5 (продолжающееся издание).
- ▶ Русские писатели. XX век. Биографии: Большой учебный справочник для школьников и поступающих в вузы. М., 2000.
- ▶ Серебряный век: Мемуары. М., 1990.
- ▶ *Ходасевич В.* Некрополь: Воспоминания. М., 1991.

*Сборники литературной критики,
исследования по общим вопросам литературы
конца XIX — начала XX века*

- ▶ *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х — 1925 годов в комментариях. М., 1993.
- ▶ *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974 (и другие издания).
- ▶ *Колобаева Л. А.* Концепции личности в русской литературе рубежа XIX—XX веков. М., 1990.
- ▶ *Колобаева Л. А.* Русский символизм. М., 2000.
- ▶ *Максимов Д. Е.* Русские поэты начала века: Очерки. Л., 1986.
- ▶ Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов) / под ред. В. А. Келдыша. В 2 кн. М., 2000.
- ▶ *Солнцева Н.* Китежский павлин. М., 1992.
- ▶ *Тух Б.* Путеводитель по Серебряному веку. М., 2005.

АЛЕКСАНДР БЛОК

(1880—1921)



Не будет преувеличением сказать, что Серебряный век русской поэзии — это прежде всего век Блока. Его творчество, вобрав в себя многие открытия русской поэзии предшествующих лет, определило магистральные пути её дальнейшего развития, по-разному преломившись в лирике А. Ахматовой и О. Мандельштама, В. Маяковского и Б. Пастернака, многих других художников слова. Согласно традиции, идущей от романтизма, про Блока можно сказать, что он и «жил так точно, как писал»: его произведения, книги стихов — вехи его биографии.

Биография поэта

Александр Блок родился 16 (28) ноября 1880 года в Санкт-Петербурге. Отец будущего поэта — профессор права Варшавского университета из семьи обрусевших немцев; мать (урождённая Бекетова, во втором браке — Кублицкая-Пиоттух) — переводчица и детская писательница. Родители ещё до рождения сына разошлись, так что детство Блок провёл главным образом в доме деда — ректора Петербургского университета, профессора-ботаника А. Н. Бекетова: летом в родовом имении Шахматово, зимой — в петербургской кварти-

ре. Неудивительно поэтому, что к вхождению в литературу он был подготовлен самой атмосферой научного и литературного творчества, царящей в его семье. С 5—7 лет Блок писал стихи, издавал домашний рукописный журнал, участвовал в семейных театральных постановках, даже готовился стать актёром. Однако, несмотря на давние мечты посвятить себя сцене, после окончания Введенской гимназии (1891—1898) Блок поступил на юридический факультет Петербургского университета, в 1901 году перешёл на филологический факультет, который закончил в 1906-м по славяно-русскому отделению.

«Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа ещё новой, нерождённой (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас», — писал Ю. Тынянов. Этим «романом новой формации», содержащим в себе духовную биографию человека его поколения, стали три тома стихов Блока. К 1911-му они сложились как цельное произведение, принципы построения которого при последующих переизданиях в 1915—1916 и 1918—1921 уже не менялись.

«...Таков мой *путь*, теперь, когда он пройден, я твёрдо уверен, что это должное и что все стихи вместе — “*трилогия вочеловечения*” (от мгновения слишком яркого света — через необходимый болотистый лес — к отчаянию, проклятиям, “возмездие” и... — к рождению человека “общественного”, художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы... вглядываться в контуры “добра и зла” — ценою утраты части души)».

Эти слова А. Блока из письма Андрею Белому дают ключ к пониманию пути его лирического героя, чья судьба воплотила в себе жизненный и духовный опыт самого поэта и опыт многих его современников. Поэтому каждое стихотворение Блока содержит лишь один из моментов духовной биографии лирического героя, и для постижения пути этого героя в целом оно должно быть соотнесено с включающим его стихотворным циклом, книгой, наконец, быть прочитано в контексте всего творчества поэта.

? Выпишите в тетрадь слова А. Блока о себе самом: «Таков мой путь...» Как вы понимаете это высказывание поэта?

Первая книга этого «романа в стихах» получила название **«Стихи о Прекрасной Даме»** и подобрала ранние стихи Блока (1898—1904), распределённые по трём циклам: **«Ante lucem»** (1898—1900) <«Перед светом» — лат.>, **«Стихи о Прекрасной Даме»** (1901—1902) и **«Распутья»** (1902—1904). Это стихи мистического порыва юного поэта к Любви, Красоте и Истине, порыва, ещё в основном слепого по отношению к неодолимостям и тёмным сторонам жизни. Биографическая основа книги — история любви Блока к его будущей жене Любови Дмитриевне Менделеевой, дочери великого химика, чьё имение Боблово было неподалёку от бекетовского Шахматова. Блок познакомился с ней летом 1898 года: настроения, предшествовавшие этому знакомству, преломились в первом цикле книги. В **«Стихах о Прекрасной Даме»** история взаимоотношений двух возлюбленных воплощена в ряде лирических «новелл», героем которых становится Рыцарь, Поэт, Инок, Князь, а героиней — Царевна, Царица, Дама, Златокудрая, Святая, Она и т. п.

Вторая книга трилогии **«Нечаянная Радость»** (1904—1908), содержащая в основном стихи сборников **«Нечаянная Радость»** (1907), **«Снежная маска»** (1907) и **«Земля в снегу»** (1908), воплотила в себе путь лирического героя «через необходимый болотистый лес», населённый всякой нечистью (цикл **«Пузыри земли»**, 1904—1905), через городские трущобы и злачные места (цикл **«Город»**) — «к отчаянию, проклятиям, «возмездие». Всего книга состояла из семи разделов. Биографическая основа книги — переезд поженившихся в 1903 году А. Блока и Л. Д. Менделеевой в Петербург. Этот брак был по-особому воспринят поэтами-символистами: они увидели в нём воплощение своих сокровенных чаяний — мистический брак Рыцаря и его Прекрасной Дамы, Поэта и Девы, Облачённой в Солнце, Небес и Земли. Каждому слову, жесту, поступку супругов придавалось особое значение, сама жизнь строилась по законам искусства: каждый играл какую-то роль, выбирая себе жизненный репертуар из богатого наследия мировой культуры. Отношения между людьми носили характер театральности, наигранной ритуальности. Любой случайности: слову, встрече, событию — придавалось преувеличенное значение, во всём виделся

таинственный смысл, предзнаменования и знаки чего-то несказанного. «Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь», — иронизировал впоследствии О. Мандельштам над подобным отношением к жизни. Неудивительно, что личная жизнь молодожёнов стала предметом самого пристального и нескромного внимания, объектом повсеместного интереса и толкований.

Как результат — отношения между Блоком и его женой осложнились, зимой 1906/07 года она увлеклась поэтом А. Белым, впрочем, вскоре приняла решение остаться с мужем.

Ты в поля отошла без возврата.
Да святится Имя Твоё!.. —

словно предчувствуя разрыв, написал Блок в Страстную субботу 1905 года в стихотворении «Молитва». Позднее это стихотворение под названием «Вступление» откроет собой второй том лирики поэта. Появилось трагическое увлечение и в жизни Блока — актриса Н. Н. Волохова: он посвятил ей сборник «Снежная маска» и цикл «Фаина» (1906—1908), а также драму «Песня Судьбы» (1908):

Вот явилась. Заслонила
Всех нарядных, всех подруг,
И душа моя вступила
В предначертанный ей круг.

(«Вот явилась. Заслонила...», декабрь 1906)

Тема гибельности, обречённости земного мира переходит и в следующую, третью книгу Блока «Снежная ночь», включившую в себя стихи 1907—1916 годов. В циклах «Страшный мир» (1909—1916) и «Возмездие» (1908—1913) даже смерть не даёт выхода из порочного круга жизни («Миры летят. Года летят. Пустая...»), что, однако, противоречит расхожим декадентским представлениям о смерти как о благе, избавляющем людей от зла и абсурда земной жизни.

Одно из вершинных созданий зрелой музыки Блока — цикл «Итальянские стихи» (1909), навеянные путешествием поэта с женой по Италии в мае—июне 1909 года.

Двойственность впечатления от Италии: восхищение её историей и культурой и отвращение перед нынешним, современным обликом («Флоренция») — отразилось в этих стихах. Неимоверно усложняются и женские образы лирики поэта: в 1914 году завязывается «театральный роман» между Блоком и певицей Л. А. Дельмас, чьё исполнение партии Кармен в одноимённой опере Бизе потрясло поэта. Ей и посвятил он небольшой цикл «Кармен» (1914), а также наделил отдельными чертами возлюбленной героиню одного из вершинных своих созданий — поэмы «Соловьиный сад» (1915).

Незадолго до революции Блок переживал серьёзный творческий кризис: новые стихотворения практически не появляются. Усугубило тяжёлое душевное состояние поэта и то, что летом 1916 года его призвали в армию. Блок служил табельщиком в инженерных войсках: только помощь знакомых помогла ему избежать отправки на фронт. Усиливается чувство близости катастрофы. Грядущие социальные катаклизмы приветствуются поэтом, ибо должны разогнать морок «страшного мира», пусть даже целое поколение сгорит в очищающем огне революции:

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.
(«Рождённые в года глухие...», 1914)

Поэтому так искренне было её принятие Блоком. В статье «Интеллигенция и революция» (1918) он призывал «видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух». Вершина же позднего творчества поэта — поэма «Двенадцать» (1918): её венчает образ «Исуса Христа», в котором многие современники увидели нравственное оправдание Блоком революции.

?

1. Какими художественными средствами в поэме «Двенадцать» А. Блок передаёт «музыку революции»?

2. Найдите и рассмотрите иллюстрации Ю. Анненкова к поэме А. Блока. Как музыку революции передаёт художник?

То же принятие разворачивающейся на российских просторах национальной катастрофы можно услышать

и в большом стихотворении Блока «Скифы», созданном в 1918 году. Автор в нём использует традицию философа и поэта Владимира Соловьёва, которая нашла отражение в стихотворении «Панмонголизм», а также в литературно-философском трактате «Три разговора» (1899—1900). В. Соловьёв утверждал, что главную опасность для европейской цивилизации представляют восточноазиатские народы, чьё нашествие на Запад закончится «закатом Европы». Другие русские поэты: и символисты (К. Бальмонт «Скифы», В. Брюсов «Грядущие гунны»), и акмеисты (Н. Гумилёв «Мужик»), и футуристы (В. Маяковский «Нате!») — каждый по-своему развил эту мысль философа, кто-то — страшась гибели великой культуры, кто-то — её приветствуя. Однако общее у всех было одно — убеждённость, что стихийные силы, которые принесут смерть и разрушение благополучной Европе, уже зарождаются в недрах народных масс, и их пробуждением будет, если уже не стала, — революция. Блок внёс свою лепту в художественное развитие этой темы. Его стихотворение вобрало в себя все традиционные противопоставления: «варварство — культура», «Восток (Россия) — Запад», «стихия — порядок», «народ — элита», «сердце — разум» и др., причём знаменательно, что лирический герой «Скифов» — сам «скиф», обращающийся с предложением братского мира к Европе и одновременно грозящий ей, в случае если та не примет протянутой ей руки. Видимо, поэт, хотя и понимал неизбежность наступивших катаклизмов, необходимость крушения «страшного мира», не оставлял веры в возможность мирного исхода этого противостояния.

Впрочем, на исходе своих дней Блок писал всё реже: сказывался глубочайший душевный кризис, на почве которого развился неизлечимый недуг. И последним, к кому обратился со стихами поэт, чьё «весёлое имя» вспомнил он в одном из публичных выступлений, оказался А. С. Пушкин:

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

(«Пушкинскому дому»,
11 февраля 1921)

Смерть поэта в августе 1921 года (месяце, ознаменованном расстрелом ещё одного крупного поэта, лидера акмеистов Н. Гумилёва) стала очень важной вехой для его современников. И не случайно для многих Серебряный век прерывается не 1917 годом, а «чёрным августом» 1921 года.

Художественный мир поэта

Первая книга трилогии «Стихи о Прекрасной Даме» (1898—1904). Произведения, вошедшие в цикл, давший название всему тому, заведомо многозначны. В них можно найти предчувствие юношей-поэтом первой подлинной любви («Ветер принёс издалёка...»), его благоговение перед предметом любовного томления («Я, отрок, зажигаю свечи...», «Встану я в утро туманное...»), чувство собственной ничтожности по сравнению с ним («Вхожу я в тёмные храмы...»), страх, что облик явившейся возлюбленной не будет соответствовать идеальным представлениям о Ней или же сам герой не узнает Её («Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...»). Но эти переживания лишены земной чувственности так же, как облик героини — земных черт, а сами стихи — земной конкретики. Мир ранней лирики Блока — беспредметен, почти безвоздушен. Так, в стихотворении «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...», написанном 4 июня 1901 года, мы читаем:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо —
Всё в облике одном предчувствую Тебя.

Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,
И молча жду, — тоскуя и любя.

Однако здесь восход — скорее образ-символ возлюбленной, Девы, Облачённой в Солнце, чем реальный восход («Как ясен горизонт! И лучезарность близко»). Как солнце, ещё не появившись, уже золотит горизонт, так и Возлюбленную свою герой стихотворения ещё не видит, но уже предчувствует её появление. Таким образом, здесь одновременно разворачиваются две цепочки образов. Первая из них связана с темой томления лирического героя по его Возлюбленной. Оба они лишены конкретных, земных очертаний: мы практически ниче-

го не знаем ни о самом герое, ни о той, к кому обращено стихотворение. Она — скорее предмет его мечтаний, предчувствий (то есть того, что предшествует чувству — восприятию её с помощью органов чувств, например, зрения). Такая размытость, непроявленность облика героини позволяет допустить множество самых разных пониманий. Стихотворение можно прочесть как исповедь юноши, который мечтает об идеальной любви, но страшится, что его возлюбленная не будет соответствовать идеалу, уже сложившемуся в его сознании («Но страшно мне: изменишь облик Ты, / И дерзкое возбудишь подозренье, / Сменив в конце привычные черты»). Но важна и другая возможность прочтения: возлюбленная лишена не только земных, узнаваемых черт, но даже имени, обращение же к ней — Ты (с заглавной буквы) подчёркивает, что сама любовь героя носит отнюдь не земной, скорее религиозный характер, ведь так обращаются только к Божеству. Герой словно весь обращён ввысь, земное, тленное его не интересует — он оторван от реальности.

Одно из наиболее характерных произведений периода «Стихов о Прекрасной Даме» — стихотворение «Вхожу я в тёмные храмы...», созданное 25 октября 1902 года (Блок, как правило, большое внимание уделял дате создания своих творений). В этом произведении очень ясно проявляется *романтическое двоемирие*. Реальность делится на два мира — земной, «тёмный» мир героя стихотворения и светлый, небесный мир его Прекрасной Дамы. Место действия в стихотворении — «тёмные храмы». Множественное число здесь, как и несовершенный вид глаголов «вхожу», «совершаю», подчёркивает, что речь не идёт о конкретном случае в жизни героя. Он богомолец, человек, в храме ждущий встречи с Возлюбленной. При этом для героя свойственно монашеское самоуничижение: свой обряд он называет «бедным», занимает место «в тени у высокой колонны». Само написание с заглавной буквы «Прекрасная Дама», «Вечная Жена», «Святая», «Она» подчёркивает, что речь не идёт об обычном земном свидании, хотя скрип входных дверей и заставляет героя дрожать в предчувствии встречи.

Ключом к пониманию стихотворения являются строки: «А в лицо мне глядит, озарённый, / Только образ,

лишь сон о Ней». Слово «образ» здесь двузначно: это и представление о Ней, живущее в сознании героя, и икона, запечатлевающая не реальный, но идеальный облик, точнее — лик героини. Весь её облик лишён земных, конкретных черт — мы только знаем, что её черты «отрадны», а сама она величава и облечена в ризы — одеяния Святых на иконах, скрывающие телесные очертания. Образ героини светозарен: он озарён мерцанием красных лампад и ласковым светом свечей. Строчки «Высоко бегут по карнизам / Улыбки, сказки и сны» не только передают атмосферу загадочности, недосказанности, мистичности, но и побуждают нас вспомнить фрески, расположенные «по карнизам» внутреннего пространства храма. Фрески, как правило, изображают святых и сцены из Библии («улыбки, сказки и сны»). Слово «сны» здесь также связано с образом Прекрасной Дамы, ведь её лик на иконе — «лишь сон о Ней». Сон же для поэта-символиста не просто сновидение, но состояние, позволяющее оторваться от земной реальности и, может быть, причаститься к миру истинному, небесному. Таким образом, герой весь устремлён от земного — ввысь, к горнему миру. Он преисполнен веры («Мне не слышны ни вздохи, ни речи / Но я верю: Милая — Ты»).

? Найдите примеры звукописи в стихотворении. Какую роль она здесь играет?

Именования возлюбленной «Прекрасная Дама», «Вечная Жена», «Святая», угадывание её облика на иконе побуждают нас обратиться к традиции. Среди основных источников идей и образов этого стихотворения и «Стихов о Прекрасной Даме» в целом, во-первых, средневековый рыцарский культ Прекрасной Дамы; во-вторых, лирика итальянского поэта Данте Алигьери, посвящённая его возлюбленной Беатриче; в-третьих, стихотворения А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...», «Мадона» и др.

? Прочитайте названные стихотворения А. С. Пушкина. В чём своеобразие воплощения любовной темы в этих произведениях? Как относятся к своей возлюбленной герой первого стихотворения («рыцарь бедный») и лирический герой второго?

Необходимо ещё раз вспомнить и о Владимире Соловьёве, «рыцаре-монахе» (как его называл сам Блок), утверждавшем существование ещё одной ипостаси Божественной троицы — Божественной мудрости, Софии, и видевшем в земной любви отблеск любви небесной.

Впрочем, в стихах последнего цикла со значимым названием «Распутья» (1902—1904), как и в некоторых других стихотворениях, написанных в это время, нарастают тревожные предчувствия («Всё ли спокойно в народе?..»), да и сам образ лирического героя утрачивает былую цельность, подчас приобретая демоническую двойственность:

В своей молитве суеверной
Ищу защиты у Христа,
Но из под маски лицемерной
Смеются лживые уста.
И тихо, с неизменным ликом,
В мерцаньи мертвенном свечей,
Бужу я память о Двуликом
В сердцах молящихся людей.

(«Люблю высокие соборы...», 8 апреля 1902)

? Охарактеризуйте особенности мироощущения лирического героя первой книги стихов А. Блока.

Вторая книга «Нечаянная радость» (1904—1908). Насколько глубоки были изменения и в мировоззрении поэта, и в его поэтике во второй период его творчества, говорит одно из самых лучших — и известных его стихотворений из второго тома (цикл «Город») — «Незнакомка», написанное 24 апреля 1906 года. Стихотворение условно можно разделить на две части: в первой даётся вполне реалистическая зарисовка петербургских окраин с обилием «низких», непозитических деталей: «пыль переулочная», «скука загородных дач», «скрип уключин», «женский визг», «пьяницы с глазами кроликов». По воспоминаниям мемуаристов, прототипом описанной в стихотворении местности послужили Озерки — «излюбленная Блоком дачная местность под Петербургом», где он «любил романтически “пропадать”, ища забвения в вине» (Г. Чулков). Расхожие образы романтической

поэзии здесь подвергаются снижению: весна — символ любви — дана как «весенний и тлетворный дух», о небесном светиле сказано «бессмысленно кривится диск», наконец, «детский плач» подспудно вводит важнейшую для всей русской классики тему детского страдания, коренной несправедливости устройства мира, в котором страдают самые чистые и безвинные существа.

Во второй части герою, завсегдатаю дешёвого ресторана, является видение Незнакомки, причём сам облик героини двойствен: то ли это падшая женщина, которая затуманенному алкоголем сознанию героя предстаёт посланницей иных сфер («Иль это только снится мне?»), то ли действительно одному ему дано в её земных чертах прозревать «берег очарованный и очарованную даль» — образ мира иного, идеального. Трудно провести границу между сознанием героя — и его видением:

И перья страуса склонённые
В моём качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

Финальные строчки стихотворения: «Ты право, пьяное чудовище! / Я знаю: истина в вине», — одновременно ироничны и предельно серьёзны, говорят об истинной жизни, об идеале — и подвергают сомнению их реальное существование. Герою действительно дано видеть больше, чем другим («В моей душе лежит сокровище, / И ключ поручен только мне!»), однако нельзя забывать, что «пьяницы с глазами кроликов» тоже убеждены: «In vino veritas!» — «Истина в вине!», и герой поэта лишь один из них.

? Как меняются женские образы в стихотворениях 2-й книги тома по сравнению с 1-й? (Сопоставьте образы Прекрасной Дамы и Незнакомки.) Опишите ваши впечатления.

Вообще такая двойственность, умение совмещать в одном стихотворении полярные трактовки — неотъемлемая черта творчества зрелого Блока. Она связана прежде всего с представлением младосимволистов о поэте лишь как о *медиуме*, посреднике между миром земным — и миром идеальным. Недаром Блок прин-

ципально отказывался объяснять свои стихи и с интересом прислушивался к объяснениям других: ведь он — лишь тот, кто «услышал» и «донёс» открывшееся ему в момент вдохновения (об этом стихотворение 1913 года «Художник»).

Сам Блок впоследствии негативно относился к стихам второй книги, считая их «декадентскими» и «нигилистическими». Если герой его ранних произведений целиком был сосредоточен на «небесном», то теперь, как мы видим, он словно бросается в пучину «земного», подчас забывая о духовной вертикали. Лирический герой второй книги — отверженный в мире лживых масок и снежных вихрей (цикл «Снежная маска», 1907), обитатель чердаков и подвалов, трагический поэт. Меняется и женский образ лирики Блока. Она теперь — земная женщина демонической красоты, с трагичной и грешной судьбой. Лишь лирический герой порой прозревает в ней прежние небесные черты.

В целом стихотворения второй книги более конкретны, «вещны»; поэт, можно сказать, открыл для себя реальность в её предметном и чувственном многообразии. Однако образ этой реальности у Блока не фотографический, он всё равно отличается особым, *символистским* смыслом. В каждом проявлении бытия поэт видит след инореальности, который кладёт отсвет неземного на самые рядовые подробности, что находит соответствие в самом стиле блоковских стихов.

«Прилагательные без существительных, сказуемые без подлежащих, прятки, взбудораженность, юрко мелькающие фигурки, отрывистость — как подходил этот стиль к духу времени, таившемуся, сокровенному, подпольному, едва вышедшему из подвалов, объяснявшемуся языком заговорщиков, главным лицом которого был город, главным событием улица!»

Так младший современник и благодарный ученик Блока Б. Пастернак характеризовал творчество поэта.

[?] Почему А. Блок считал свои стихотворения из второй книги стихов декадентскими? Так ли это на самом деле?

В стихах этого периода и на самом деле появляется новая тема — город: гоголевско-достоевский, жёлто-чёрный Петербург, одновременно строгий, геометриче-

ски выверенный — и призрачный, двоящийся (цикл «Город», 1904—1908). Эта тема сопрягается с ещё одной, неотделимой от неё в русской литературе, — темой социальной, возникшей ещё в первой книге лирики поэта («Фабрика», «Митинг», «Сытые»). Поэт-мистик здесь словно бы возвращается назад, к традициям критического реализма с его сочувствием к «униженным и оскорблённым», вниманием к самым низким, презренным сторонам бытия.

Работай, работай, работай:
Ты будешь с уродским горбом
За долгой и честной работой,
За долгим и честным трудом.
(«Работай, работай, работай...»,
26 октября 1907)

Подобное внимание к реальности сопровождается и усиливающимися мотивами сомнения в высоком призвании поэта. Так, в стихотворении «Когда вы стоите на моём пути...» (6 февраля 1908) оторванный от жизни «...сочинитель, / Человек, называющий всё по имени, / Отнимающий аромат у живого цветка», противопоставлен простому человеку, «который любит землю и небо / Больше, чем рифмованные и нерифмованные / Речи о земле и о небе», а земная любовь ставится выше её бледного отражения в произведениях искусства. Героиня же написанного в тот же день стихотворения «Она пришла с мороза...» гораздо более взволнована судьбою двух целующихся за окном голубей, которых подстерегает «большой пёстрый кот», чем судьбой героев трагедии Шекспира «Макбет». Традиционное для декадентов предпочтение искусства перед жизнью переосмысливается поэтом: жизнь он ставит всё-таки выше искусства. И *верлибр* — свободный стих, которым написаны оба этих стихотворения, словно взрывает искусственные формы традиционной стихотворной речи с её рифмами и размерами, внося в стихотворение ритмы и интонации разговорной речи.

? ** Прочитайте оба названные стихотворения и проанализируйте их, обратив внимание на особенности стиля.

Некоторыми символистами стихотворения, вошедшие впоследствии во вторую книгу, были восприняты как «измена» поэта их общему «делу». «Блок на-

столько же выиграл как поэт, насколько он упал в наших глазах как предвестник будущего» — так оценил А. Белый вышедший в Москве сборник «Нечаянная радость». Особенно негативным было отношение А. Белого к стихотворению А. Блока «Балаганчик» (1905) и его же одноимённой пьесе (1906), поставленной В. Э. Мейерхольдом в театре В. Ф. Комиссаржевской. Он пронизательно увидел в этих произведениях полемику Блока с «мистическим шарлатанством» и неприятие им театрализации быта, процветавших в символистских кругах, однако не уловил позиции, с которой автор подвергал критике искусственность этого мира, приняв шаг вперёд за отступление с достигнутых поэтом духовных рубежей.

? Каковы были жизненные и поэтические открытия А. Блока на этом этапе его творчества?

Третья книга лирики «Снежная ночь» (1907—1916). «Страшный мир» (так назывался один из циклов, вошедших в третью книгу), мир буржуазный, по мнению Блока, заслужил «возмездие» (название ещё одного цикла из той же книги): он должен рухнуть под тяжестью собственных злодеяний. Лирический герой третьей книги — поэт, который чувствует надвигающиеся катаклизмы. Однако среди пессимистических и мрачных стихотворений («Я пригвождён к трактирной стойке...», «Как тяжело мертвецу среди людей...») уже появляются такие, в которых звучат жизнеутверждающие ноты («Благословляю всё, что было...», «О, весна без конца и без краю...»).

Два ключевых стихотворения этого периода — «Ночь, улица, фонарь, аптека...» (1912) из цикла «Пляски смерти» и «О, я хочу безумно жить...» (1914) из цикла «Ямбы» — позволяют понять логику авторской мысли, выходящую из порочного круга «отчаяния» и «проклятий». В стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека...» поэтом используется зеркальная композиция: первая строчка, чуть изменив порядок слов, отражается в финальных «Ночь, ледяная рябь канала, / Аптека, улица, фонарь».

? Какой образ исчез при повторении данной образной цепочки, какой появился на этом месте? Объясните эту замену. Почему «свет» охарактеризован как «бессмысленный и тусклый»?

Такое композиционное решение словно иллюстрирует основную мысль произведения: герой, придя к выводу о бесцельности земного существования, где каждый день повторяется одно и то же («Всё будет так. Исхода нет»), с мыслью о смерти склоняется над «ледяной рябью канала». Однако там отражаются всё те же «аптека, улица, фонарь». В пространстве смерти (с которой в русской литературе связан образ петербургских каналов) нет ничего нового, а значит, смерть не принесёт избавления («Умрёшь — начнёшь опять сначала»).

?

1. **Как организованы художественное время и художественное пространство (хронотоп) стихотворения, какова смысловая роль такой организации?

2. **Какими художественными средствами автор передаёт душевное состояние лирического героя?

И если уход от мира не спасает от бессмыслицы бытия, то, значит, сама эта бессмыслица требует преодоления, претворения. Не случайно один из важнейших циклов третьей книги — «Ямбы» — открывается стихотворением «О, я хочу безумно жить...» (1914).

Само слово «безумно» здесь по крайней мере двусмысленно: «хочу безумно жить» значит и «очень хочу жить», и «хочу жить не думая, не предаваясь вечному самоанализу, доверяя самой жизни». Только делая вечным то, что бrenно («сущее»), приближая к человеку и одухотворяя то, что ему чуждо («безличное»), воплощая самые заветные мечтания, можно выжить в этом мире — и преобразить сам мир. И путь этого преобразования — через творчество. В следующих строках поэт прибегает к метафоре «душит жизни сон тяжёлый», однако пробуждение от этого сна — не в смерти, а в «грядущем». А это противоречит декадентской концепции смерти как пробуждения от «кошмара жизни». Герой стихотворения угрюм, но его «угрюмство», как прекрасно понимает «юноша весёлый в грядущем», — сродни гоголевскому «смеху сквозь слёзы» или Некрасовской «любви ненависти». Источник «угрюмства» — в переживании поэта за судьбу человека в этом мире, в его страстной мечте преобразить жизнь. Интересно, что слова «юноши весёлого» в стихотворении набраны курсивом. Так А. Блок обычно поступал, когда хотел выделить цитату из произведений других авторов,

включённую в его стихотворение. Здесь же сам поэт пишет от лица будущего, словно из грядущих веков смотрит на себя, на своё творчество.

Стихи о России. Важные изменения происходят и с героиней лирики Блока третьего периода. В её чертах вдруг проступают черты России («На железной дороге»), и напротив, в облике России поэту видятся женские очертания («Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..»). Тем самым Блок открывает внутреннюю общность судьбы русской женщины — и судьбы Родины. Одно из лучших стихотворений Блока о Родине — «Россия» (1908). Образ тройки («три шлеи», «спицы росписные»), с которого начинается стихотворение, заставляет вспомнить гоголевскую Русь — «птицу-тройку». Этот образ переплетается с ещё двумя образными цепочками, одна из которых отсылает к пушкинско-некрасовской традиции изображения среднерусских краёв («расхлябанные колеи», «избы серые», «звенит тоской острожной глухая песня ямщика»), другая — к стихотворению Н. А. Некрасова «Тройка».

? Вспомните или перечитайте финал поэмы Н. В. Гоголя «Мёртвые души» и стихотворение Н. А. Некрасова «Тройка». Какие реминисценции из этих произведений можно найти в стихотворении «Россия» А. Блока? Как они углубляют его смысл?

Однако судьба русской девушки, с тоской по иной, лучшей жизни провожающей летящую мимо тройку, получает в стихотворении Блока символическое осмысление как судьба России в целом. Россия также может поддаться на искушение какого-нибудь «чародея», однако не будет им погублена, лишь лучше станет после перенесённых страданий. Да и образ дороги в стихотворении — символ долгого пути Руси, одновременно трудного («расхлябанные колеи») и лёгкого («и невозможное возможно»).

Поэт не закрывает глаза и на те неприглядные черты родной ему страны, которые побуждают его в одном из последних, навеянных болезнью, писем говорить о «пакостной, грязной, тупой и кровавой родине». Любовь Блока к Родине сродни той «странной любви» Лермонтова, которую «не победит рассудок» («Грешить бесстыдно, непробудно...»). Более того, всё чаще образ

России у Блока обнаруживает скрытое родство с образом небесной возлюбленной его ранних стихов. Россия для него — особая страна, не принадлежащая ни Западу, ни Востоку, со своим, особым, путём. Образ нового, грядущего Куликовского сражения — символ единения России, начала её возрождения — в центре одного из лучших циклов этого периода «На поле Куликовом» (1908). Он вошёл в раздел «Родина» (1907—1916). Однако идущее из глубин народной культуры отношение к Родине, как к матери, переосмысливается поэтом: в первом стихотворении этого цикла «Река раскинулась. Течёт, грустит лениво...» (1908) он обращается к Руси: «Жена моя!» Это уже не самоотверженная сыновняя любовь к матери, какая звучит в традиционном обращении «Родина-мать», ведь такая любовь не допускает осуждающего взгляда на того, кто тебя породил. Здесь же поэт, человек, ставит себя вровень с Россией: его любовь — результат сознательного выбора, родство душ, а не крови. И это накладывает на него особую ответственность за возлюбленную.

Поэт придавал исключительное значение Куликовскому сражению в истории Руси: в собрании стихотворений 1912 года он даже снабдил цикл своим комментарием: «Куликовская битва принадлежит, по убеждению автора, к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их ещё впереди». Многие исследователи пришли к выводу, что битва в цикле происходит не между Ордой и Русью, а между двумя полярными началами в душе всякого русского человека: началом стихийным, разрушительным — и духовным, созидательным. Недаром пишет поэт: «Наш путь — стрелой татарской древней воли / Пронзил нам грудь». Герой этих стихотворений одновременно и воин Куликовского сражения, и лирический двойник самого поэта, его современник, ведущий «вечный бой» с самим собой, с тёмной стороной своей души. Только в этой борьбе для Блока — залог возрождения России. Одним из первых предвидя грозящие стране «неслыханные перемены, / Невиданные мятежи», Блок сперва воспел их очищающую силу, а затем сам пал жертвой грандиозных исторических катаклизмов, честно — жизнью заплатив за собственные прозрения и заблуждения.

1. Выберите одно из названных в тексте статьи учебника стихотворений А. Блока. Используя личные гаджеты с операционной системой iOS или Android, создайте визитную карточку этого стихотворения в любом программном приложении и опубликуйте её как страницу общей книги в программе Book Creator.

2. Прочитайте поэтический цикл «На поле Куликовом». Проследите динамику развития основной темы, охарактеризуйте чувства лирического героя.

3. **Охарактеризуйте композицию и идею цикла в целом.

4. **Расскажите о ритмическом рисунке стихотворений цикла и его художественной роли в создании основного образа.

Поэмы А. Блока

****Поэма «Соловьиный сад» (1915).** Хотя поэма была опубликована в 1915 году, её появление осталось почти незамеченным, и поэтому после переиздания в 1918 году многими она была воспринята как новое произведение Блока, по сути противоположное созданной после революции поэме «Двенадцать». Сюжетная канва поэмы — история камнетёса, который оставил работу и бросил верного осла ради таинственной незнакомки, заманившей его в прохладу соловьиного сада. Блаженство с возлюбленной под сенью сада вскоре начинает тяготить героя, томящегося по прежней работе, однако, покинув сад, он обнаруживает, что его место занято другим. Сам сюжет поэмы можно считать «бродячим» в мировой культуре: достаточно вспомнить историю Одиссея, оказавшегося на острове волшебницы Цирцеи, историю Ратмира, соперника Руслана, из пушкинской поэмы «Руслан и Людмила» и др. Однако этот сюжет Блок наполняет своим, глубоко оригинальным содержанием. Хотя поэма автора-символиста не даёт возможности однозначного прочтения, круг смыслов, связанных с образом соловьиного сада, достаточно определён. Сад — это замкнутый, отъединённый от реальной действительности мир (недаром он обнесён высокой стеной), мир мечты, красоты, поэзии, это ино-реальность, манящая человека. Образ сада заставляет вспомнить также райские кущи. Жизнь в саду — «очарованный сон», поэтому освобождение героя из-под

власти чар начинается с пробуждения; возлюбленная же героя остаётся «в пространстве сна». Мир за оградой, откуда пришёл герой, — это большой мир, с ним прежде всего связан мотив «кремнистого пути», который отсылает нас, помимо прочего, к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» и сопряжённому с ним кругу смыслов.

? Вспомните это стихотворение М. Ю. Лермонтова. Каков символический смысл образа «пути» в мировой культуре и в данном стихотворении?

Это мир непосильного ежедневного труда, причём камни герой ломает для насыпи железной дороги, а образ железной дороги, в свою очередь, в литературе связан с темой развития цивилизации, несущей тотальное изменение жизни людей, их нравственных устоев, традиций и т. д. В русской литературе XIX века этот образ можно найти в драме А. Н. Островского «Гроза», стихотворении Н. А. Некрасова «Железная дорога», романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и др. (см. также стихотворение Блока «На железной дороге»). Важно, что именно во время отлива, вечером, на закате и «во мгле», сад представляется герою особенно манящим. Тогда как «отдалённый шум *прилива*» пробуждает в нём тоску по привычной работе, по большому миру, и именно «на мглистом рассвете неизвестно которого дня» камнетёс соловьиный сад покидает.

Но герой опоздал: его место уже занято другим, и он обречён на трагическое одиночество, без дома, без верного помощника — осла. В какой-то степени герой поэмы повторяет путь лирического героя поэзии Блока в целом. Его порыв к идеалу также закончился возвращением на землю, восхождение обернулось нисхождением. Однако рассмотренный в контексте всего творчества поэта финал поэмы Блока вовсе не создаёт ощущения однозначно пессимистичного. Скорее, финал здесь открыт и утверждает право каждого на выбор жизненного пути, как он открыт для героя поэмы. Ведь и сам автор признавался, что «...был очарован пенем в звенящем саду... думал в этих песнях заглушить свою грусть и тревожные мысли о судьбе людской».

1. **Какие характерные мотивы лирики А. Блока воплотились в этой поэме?
2. **Объясните символический смысл таких образов, как «дорога», «море», «соловьиный сад».

Поэма «Двенадцать» написана в течение всего трёх недель (с 8 по 28 января 1918): «Сегодня я — гений!» — воскликнул поэт по её окончании.

«В январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914, — записал позднее поэт. — Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией: например, во время и после окончания “Двенадцати” я несколько дней ощущал физически, слухом, большой город вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира). ...Поэма написана в ту исключительную и всегда короткую пору, когда проносящийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства...»

Автор на самом деле отказался в поэме от стройных поэтических форм, в которые отлито большинство его произведений. Голос революционных улиц, стихия мятежа звучат в поэме обрывками лозунгов и частушек, ритмами маршей и городских романсов, протяжных песен и молитвенных стихов. Это — часть той самой «музыки революции», которую призывал слушать поэт.

Однако стиховой хаос поэмы уравнивается строгостью композиции: поэма состоит из 12 частей, каждая из которых, при всей своей самостоятельности, тесно сплетена с сюжетом, системой образов и лейтмотивов и пр.

- Прочитайте поэму, определите основную тему каждой из 12 частей.

Вообще вся поэма построена на противопоставлениях. Это ярко проявляется в её палитре, не знающей полутонов: красный цвет — цвет крови, страсти, очистительного огня, наконец, революции, он словно вторгается в борьбу чёрного и белого цветов (символических в силу своей противоположности и вбирающих в себя парные оппозиции добра и зла, дня и ночи, света и тьмы, любви и ненависти и т. д.).

- Найдите в поэме единственный случай отхода от этой палитры; объясните его смысл.

В поэме борются и природные стихии: ветер (символ движения, хаоса, мятежа, освобождения) и мороз (смерть, мёртвый покой, террор), сливаясь воедино в образе вьюги, одновременно ледяющей и обжигающей.

Поэма открывается целой галереей обобщённо-типизированных образов противников революции. Не понимающая высокого смысла революционных событий мещанка («старушка»); оказавшийся «на перекрёстке» двух путей буржуй; видящий в мятеже предательство и прямую угрозу России интеллигент («писатель-вития», проповедник); наконец, два самых заклятых врага революции — священник («долгополый») и дворянка («барыня в каракуле») — пять представителей пяти важнейших сословий дореволюционной России. Им противопоставлены во 2-й части поэмы образы двенадцати красногвардейцев, чьё число обусловлено исторически: именно столько человек обычно насчитывал революционный патруль, призванный блюсти революционную законность на улицах восставшего города. Однако уже внешний вид идущих («В зубах цыгарка, примят картуз, / На спину б надо бубновый туз» — бубновый туз, как известно, украшал спины каторжан), да и их приговорка «Эх, эх, без креста!» наводят на мысль о том, что новый порядок идут наводить те, кому чужда сама идея порядка. К тому же 12 часов (а основное действие поэмы разворачивается как раз ночью) — время разгула тёмных, ночных сил, несущих миру зло. Неудивительно, что «державный шаг» патруля ещё не принёс ничего светлого обитателям города. Борьба же со старым миром оборачивается... убийством Катьки — прежней любовницы одного из красногвардейцев, Петрухи, которая изменила ему с Ванькой — некогда товарищем «двенадцати», а ныне — солдатом регулярной армии, сохранившей верность присяге. Мы видим, что революция расколола не только прежние сословия: раскол произошёл и внутри самих сословий, фактически весь народ оказался «на перекрёстке».

Образ Катьки замыкает галерею женских образов лирики Блока, вбирая в себя черты Прекрасной Дамы поэта, героини второй книги — женщины с трагически изломанной судьбой, образ Кармен третьей книги, наконец, образ России. Недаром те двенадцать, что призывают: «Пальнём-ка пульей в Святую Русь!...» (по сви-

детельству З. Гиппиус, после выхода поэмы на улицах Петрограда можно было видеть подобные плакаты) — стреляют именно в Катку, чьё имя с древнегреческого языка переводится как «чистая, святая». Однако красногвардейцы знают, кто истинный виновник гибели Петькиной зазнобы: «Ты лети, буржуй, воробышком! / Выпью кровушку, / За зазнобушку / Чернобровушку...» Автор, видимо, и сам разделяет точку зрения, что именно буржуй создал этот «страшный мир», который исковеркал судьбу Катки, растоптал достоинство и женщины, и самой России и потому должен ответить за этот грех. В результате патрулирование города оборачивается бандитским погромом: «Запирайте этажи / Нынче будут грабежи».

Самое загадочное место поэмы — её финал, когда впереди революционного патруля — «с кровавым флагом / И за вьюгой невидим, / И от пули невредим» появляется «Исус Христос».

«Что Христос идёт перед ними — несомненно, — записал Блок в своём дневнике. — Дело не в том, “достойны ли они его”, а страшно то, что опять Он с ними, а другого пока нет; а надо Другого — ?..» Мемуаристы приводят и другие слова поэта: «Мне... не нравится конец “Двенадцати”. 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”».

Итак, сам автор не мог для себя объяснить возникновение этого образа, вокруг которого сразу же разгорелась горячая полемика. Страстная противница революции поэтесса З. Гиппиус обвинила Блока в «кощунстве», а один из «вождей мирового пролетариата», не лишённый художественного вкуса, Л. Троцкий, в свою очередь, — в отсталости и мышлении прежними категориями, поскольку дух революции, по его мнению, «для Блока есть дух вставшего на дыбы Христа». Появилось бесчисленное количество объяснений смысла данного образа. Однако видеть в «Исусе Христе» вождя и учителя новых 12 апостолов-красногвардейцев не позволяет всё-таки то, что они идут «без креста» и даже стреляют в Бога. А считать «Христа» тем, кто недостижим для них, всегда оставаясь впереди своих врагов, мешает «кровавый флаг», с которым он скрыт за пеленой вьюги.

Одно из наиболее распространённых объяснений этого образа предлагает видеть в нём воплотившиеся блоковские предчувствия «Конца Света» и «Второго пришествия» Христа. Красногвардейцы в руках Господа — лишь слепые орудия возмездия «страшному миру», который породил их — и должен вместе с ними погибнуть. Появление в конце поэмы «Исуса Христа» (здесь очень важно неканоническое, народное, раскольническое, противостоящее официально принятому церковью написание имени Иисус) символизирует собой нравственный смысл революции, её нравственное оправдание. Поэт всей душой принял революцию; даже ужаснувшись кровавым и уродливым её проявлениям, он в тот момент искренне верил в роковую неизбежность подобного хода вещей.

? Обобщите все смыслы символа «двенадцати» в поэме, предложив и свои толкования его. Что придаёт цельность поэме, состоящей из отдельных фрагментов? Как основная мысль поэмы связана с темами «страшного мира» и «возмездия»? Охарактеризуйте авторское отношение к революции, воплощённое в поэме.

Лаборатория читателя

Сопоставительный анализ стихотворения (групповая работа).

М. Ю. Лермонтов. «Родина» (читательские наблюдения и размышления)	Критерии сопоставления стихотворений	А. А. Блок. «Грешить бесстыдно, беспробудно...» (читательские наблюдения и размышления)
	Историко-культурный контекст	
	«Событие-переживание»	
	Тема	
	Композиция	

М. Ю. Лермонтов. «Родина» (читательские наблюдения и размышления)	Критерии сопоставления стихотворений	А. А. Блок. «Грешить бесстыдно, беспробудно...» (читательские наблюдения и размышления)
	Мироощущение лирического героя	
	Поэтическая идея	
	Традиция	
	Новаторство	
	**Особенности авторского стиля	

Вопросы для повторения

1. Как трилогия А. Блока соотносится с характеристикой, данной поэтом собственному творческому пути, в письме А. Белому («Таков мой путь, теперь, когда он пройден...»)?

2. Почему автор включил в своё собрание даже слабые, по его собственной оценке, произведения?

3. Охарактеризуйте нравственный и жизненный выбор лирического героя поэта, сделанный им в третий период.

4. **Как вы считаете, почему понятие «лирический герой» впервые было употреблено Ю. Тыняновым именно применительно к лирике А. Блока?

5. **Вспомните, какие две традиции в изображении Петербурга сложились в русской культуре XIX века. Какую из этих традиций наследует А. Блок? Аргументируйте свой ответ, в том числе цитатами из произведений.

Семинар

1. Проследите эволюцию образа лирического героя Блока; героини его стихов (работа в группах).

2. **Что позволило Блоку назвать свою трилогию «романом в стихах»? В чём сходство и в чём отличие этого «романа в стихах» от «Евгения Онегина» А. С. Пушкина?

Темы сочинений

1. Образ Прекрасной Дамы в лирике А. А. Блока.
2. **Образ Прекрасной Дамы в мировой культуре и творчестве А. А. Блока.
3. **Антитеза как способ выражения двоемирия лирического героя поэзии А. А. Блока.
4. Россия А. А. Блока (по лирике поэта).
5. Анализ одного стихотворения (по указанию учителя).
6. «Музыка революции» в поэме А. А. Блока «Двенадцать».
7. **Символика поэмы «Двенадцать» А. А. Блока.

Проект (групповой)

Создайте презентацию «Аннотированный банк интернет-ресурсов по жизни и творчеству А. А. Блока».

Проведите марафон по поиску интересных интернет-ресурсов. Сделайте скриншоты найденных сайтов, сгенерируйте QR-code, подготовьте комментарий. Распределите банк ссылок по группам, убрав повторения. Используйте инструмент Google-презентация для одновременной работы групп над конкретными слайдами.

Исследование

**Город В. Брюсова и город А. Блока.

**Личность А. Блока: письма, дневник, документы, публицистика.

Рекомендуемая литература

- ▶ Блок в воспоминаниях современников. Т. 1—2. М., 1980.
- ▶ Гинзбург Л. О лирике. М., 1997.
- ▶ Долгополов Л. К. Александр Блок. 2-е изд. Л., 1980.
- ▶ Долгополов Л. К. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Л., 1979.
- ▶ Енишерлов В. П. Я лучшей доли не искал. Судьба Александра Блока в письмах, дневниках, воспоминаниях. М., 1988.
- ▶ Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.
- ▶ Минц З. Г. Блок и русский символизм. Избранные труды в 3 кн. СПб., 2004.
- ▶ Новиков В. Блок. М., 2010.
- ▶ Орлов В. Гамаюн. Жизнь Блока. М., 1981.

МАКСИМ ГОРЬКИЙ

(1868—1936)



Биография писателя

Творческий путь Алексея Максимовича Пешкова начался с публикации в сентябре 1892 года в газете «Кавказ» (Тифлис) рассказа «Макар Чудра», который он подписал псевдонимом — М. Горький. В 1895 году «Самарская газета» напечатала рассказ «Старуха Изергиль», а столичный журнал «Русское богатство» — рассказ «Челкаш». Горький был замечен сразу — восторженные отклики на его первые произведения показали, что в литературе появилось новое крупное имя.

Судьба М. Горького вовсе не была лёгкой. Псевдоним, избранный писателем, отразил опыт его детства и юности, вполне подтверждённый и последующей жизнью. Родился он в 1868 году в Нижнем Новгороде. Когда умер его отец, столяр-краснодеревщик Максим Савватиевич, мать, Варвара Васильевна, дочь владельца красильного заведения Василия Васильевича Каширина, с трёхлетним Алёшей переехала в семью деда. Здесь и прошло детство будущего писателя. Уклад жизни в доме Каширина в целом отразился в первой части автобиографической трилогии Горького — «Детство». В 1876 году семья Кашириных разорилась, а в 11 лет Алексей остался сиротой. С этого времени начинается его жизнь «в людях». В 1886 году Горький переезжает в Казань и устраивается на работу в крендельное заве-

дение и булочную А. С. Деренкова, которая именовалась в жандармских донесениях «местом подозрительных сборищ учащейся молодёжи».

Казанский период для Горького — время активного самообразования и знакомства с марксистскими идеями. В 1888 году он предпринимает первое длительное путешествие по Руси, а в 1891-м уходит из Нижнего Новгорода, где работал писмоводителем у присяжного поверенного, и отправляется во второе странствование, много давшее ему в понимании русской жизни в кризисный, переломный момент её развития. Опыт странствий отразится в цикле рассказов «По Руси», в ранних романтических рассказах. В 1898 году вышел первый двухтомник очерков и рассказов писателя.

Мировая слава приходит к М. Горькому с романом «**Фома Гордеев**» (1899), опубликованным в журнале «Жизнь». В начале нового века Горький пишет первые пьесы — «**Мещане**» (1901), «**На дне**» (1902), «**Дачники**» (1904), «**Дети солнца**», «**Варвары**» (обе — 1905).

В 1905 году М. Горький познакомился с В. И. Лениным. Это знакомство переросло в дружбу, исполненную подчас драматическими конфликтами, особенно обострившимися в 1918—1921 годах, когда Горький по настоянию Ленина вынужден был уехать за границу — во вторую свою эмиграцию. А первая пришлось на 1906 год. Во избежание репрессий за поддержку революции 1905 года писатель уезжает сначала в США, а затем на Капри в Италию. В этот период он сближается с А. А. Богдановым, известным революционером, философом и теоретиком искусства. В 1909 году Горький, Луначарский и Богданов организуют на Капри партийную школу, где Горький читает лекции по истории русской литературы. Основная задача этой школы состояла в совмещении русского богостроительства с революционными идеями, что отразилось в повести Горького «**Исповедь**» (1908). Социализм, идеи нового мира, по мысли богостроителей, призваны были стать новой религией, основанной на вере в их торжество. Народ же в соответствии с этой идеологией становился как бы новым божеством и одновременно богостроителем.

Каприйский период был очень плодотворен для Горького в творческом отношении. В это время им были написаны пьеса «**Последние**» (1908), первая редакция

«Вассы Железновой» (1910), повести «Лето», «Городок Окуров» (обе — 1909), роман «Жизнь Матвея Кожемякина» (1910—1911), который сам писатель считал национально значимым произведением. В образе главного героя отразились негативные черты национального характера: неспособность распорядиться своей жизнью, пассивность в отношении к действительности, которая оборачивается трагедией несостоятельной, бессмысленно прожитой жизни. Эта тема станет ведущей в творчестве Горького в 1920—1930-е годы.

В 1913 году после амнистии писатель возвратился в Петербург, где и жил до своей второй эмиграции — 1921 года. В этот период выходят в свет цикл рассказов «По Руси» (1912—1916), две первые повести автобиографической трилогии — «Детство» и «В людях» (1913—1916).

? Как происходило становление Горького-писателя?

Революцию Горький принял неоднозначно. Искренне веря в необходимость социальных преобразований, он опасался искажения гуманистических идеалов в крестьянской стране. Крестьянство он считал косной, неспособной к движению и развитию массой, которая по сути своей не могла быть революционной. Эти сомнения нашли отражение в цикле его статей «Несвоевременные мысли», опубликованных в газете «Новая жизнь» в 1917—1918 годах. Поражённый сценами уличных самосудов, пьяных погромов, разграбления и уничтожения культурных ценностей неграмотными и презиравшими культуру людьми, Горький приходит к пессимистическому выводу о революции как о тотальном разрушении жизни, культуры, государства. В середине 1918 года «Новая жизнь» была закрыта большевиками, и пути Горького с новой властью стали расходиться.

? Как Горький относился к революции?

До лета 1921 года писатель ещё оставался в России, но отношения с Зиновьевым (тогда — всесильным комиссаром Северной области) и Лениным были сложными. Обострение туберкулёза стало предлогом для отъезда Горького за границу. Там он закончил третью часть

автобиографической трилогии — повесть «Мои университеты», роман «Дело Артамоновых» (1925) и начал работу над главной книгой всей жизни — эпопеей «Жизнь Клима Самгина», которая так и осталась незавершённой.

Горький вернулся в Советский Союз в 1931 году. По возвращении он занял положение первого советского официального писателя, у него завязались личные отношения со Сталиным, при его непосредственном участии шла работа Оргкомитета I съезда советских писателей. Горький возглавил основанный в 1934 году Союз писателей СССР, у него на квартире Сталин проводил свои знаменитые ночные встречи с писателями. На одной из таких встреч возник и наполнился конкретным социально-политическим содержанием термин «социалистический реализм».

После возвращения в СССР Горькому довелось вновь (как и до эмиграции в 1921 году) сыграть роль защитника культуры и мудрого советчика власти. Известно, что письма Горького и его прямые обращения к Сталину имели важное значение для судьбы многих писателей и деятелей культуры. Среди них — М. Шолохов, Е. Замятин, М. Булгаков, Б. Пильняк, К. Чуковский, Д. Шостакович... Сталин (по крайней мере, до 1934 года, когда был убит С. М. Киров) прислушивался к мнению Горького, что служило смягчению политики в отношении культуры и литературы.

С именем Горького связаны грандиозные культурные начинания 1930-х годов: это серии книг «История гражданской войны», «История фабрик и заводов», ЖЗЛ («Жизнь замечательных людей»), создание Института мировой литературы, журналов «Наши достижения», «Литературная учёба», «Колхозник», «За рубежом», «СССР на стройке».

С чем связано возвращение гуманиста Горького в сталинскую Россию после года «великого перелома» — коллективизации, обернувшейся раскрестьяниванием страны и уничтожением трудового класса? Трудно ответить на этот вопрос, тем более что последние годы жизни писателя во многом покрыты тайной. Можно лишь предположить, что Горький, панически боявшийся русского крестьянина, как раз и воспринял год «великого перелома» как победу над анархической

и жадной до наживы и денег крестьянской массы. Он не увидел от страха перед крестьянством трагедии целого народа и всего государства.

В январе 1930 года М. Горький так писал Сталину об одном из самых страшных его преступлений — о коллективизации: «Это — переворот почти геологический, и это больше, неизмеримо больше и глубже всего, что было сделано партией. Уничтожается строй жизни, существовавший тысячелетия, строй, который создал человека крайне уродливо-своеобразного и способного ужаснуть своим животным консерватизмом, своим инстинктом собственника». Страх перед мужиком, заставивший великого художника увидеть в «ликвидации кулачества как класса» — «переворот почти геологический», как бы подмывал нравственный императив естественного человеческого противостояния тому, что воспринималось как логика истории и было воплощено в железной и бескомпромиссной политике Сталина.

? Какую роль сыграл Горький в общественной и культурной жизни страны?

И всё же не только воодушевление от увиденного в Советской России испытывал Горький, поселившись в особняке Рябушинского у Никитских ворот. О его внутреннем состоянии хотя бы отчасти даёт представление Московский дневник Ромена Роллана, великого французского писателя, давнего друга Горького, посетившего СССР летом 1935 года. По завещанию писателя, этот дневник не должен был быть опубликован в течение пятидесяти лет после его смерти — настолько личными и идущими вразрез с общей политической ситуацией середины 30-х годов казались мысли, выраженные в нём. Горький предстаёт в дневнике фигурой одинокой и трагической.

«По возвращении в Россию он нашёл в ней много перемен, — пишет Роллан. — Это была уже не лихорадочная Россия времён Гражданской войны. Это была Россия фараонов. И народ пел, строя для них пирамиды... Сверхчувствительного Горького захлестнули эмоции. Потонув в буре народных оваций, в волнах любви своей страны, окружённый гвардией политических друзей, членов сталинского правительства, захваленный и осыпанный знаками внимания самого Сталина... став

при жизни святым покровителем своего родного города, переименованного в его честь, выдвинутый без всяких оговорок на роль чрезвычайного комиссара культуры СССР, он захмелел от затянувшей его круговерти общественной жизни...

Он позволил запереть себя в собственном доме... поддаваясь чрезмерно деятельному усердию своего секретаря Крючкова, которому удалось нейтрализовать его. <...> Крючков приложил немало усилий для того, чтобы изолировать Горького от собратьев по перу и от читателей. <...>

Я очень люблю его, и мне жаль его. Он очень одинок, хотя почти никогда не бывает один! Мне кажется, что если бы мы с ним остались наедине (и рухнул бы языковой барьер), он обнял бы меня и долго молча рыдал».

Думается, что тонкий дар художника помог Роллану и через языковой барьер, и через назойливое внимание «фараонов», и через фимиамы лести, курящиеся ими, распознать истинную внутреннюю трагедию Горького, предельно обострившуюся из-за внешних обстоятельств, в которых он оказался в последние годы своей жизни после возвращения в СССР.

В Горьком будто жили два человека: художник и публицист. И если публицист призывал своих собратьев по перу писать о сталинских лагерях и о труде заключённых на строительстве Беломорканала как о великом достижении новой власти в перековке заблудших и не замечал трагедийности происходящего, то художник писал о судьбе личности в страшной действительности XX века, лишаящей человека естественной для него социальной и творческой свободы. Именно эта тема — одна из основных в творчестве Горького 30-х годов. Дар художника оказывался как бы сильнее личности, нёсшей его в себе, заставляя преодолевать вольные или невольные заблуждения.

В художественном мире Горького мы не найдём, пожалуй, ничего, что требовало бы снисхождения будущих поколений читателей и извинялось бы ссылкой на страшные обстоятельства эпохи.

Умер Горький 18 июня 1936 года. Пышные похороны на Красной площади завершили путь буревестника

революции, друга, а потом и оппонента Ленина, бывшего эмигранта, ставшего первым советским писателем, основоположником советской литературы.

? **Как вы объясните одиночество и трагизм судьбы Горького при безусловном творческом и жизненном успехе? Подготовьте ответ на основе дневниковых записей Р. Роллана и публицистики Горького.

Художественный мир писателя

Проблема человеческой свободы или несвободы — вот центральная тема всего творчества Горького. В первых рассказах писателя она прозвучала как гимн романтически трактуемой полной свободе личности от всех оков внешнего социального мира, но уже тогда содержала в себе сомнения в ценности такой свободы для человека. Последнее произведение Горького — **«Жизнь Клима Самгина»** — подводит читателя к выводу о невозможности обретения личностной свободы в трагических условиях российской действительности XX века.

Вопрос о свободе — вопрос философский, и каждая эпоха, в том числе и литературная, трактует его по-своему, опираясь на господствующие философские положения.

Романтические рассказы Горького

Концепция личности в романтических рассказах. В своих ранних произведениях Горький предстаёт перед читателем как писатель-романтик. (*Уточните свои представления о романтизме как литературном направлении.*) Романтизм предполагает утверждение исключительной личности, выступающей один на один с миром, относящейся к действительности с позиции своего идеала, предъявляющей ей исключительные требования. Герой на голову выше людей, окружающих его, их общество им отвергается. Этим обусловлено столь типичное для романтического героя одиночество, которое чаще всего мыслится им как естественное состояние, ибо люди не понимают его и не принимают его идеалов. Герой-романтик находит равное себе начало лишь в общении со стихией, с миром природы.

? Вспомните романтические произведения Пушкина и Лермонтова.

Поэтому столь большую роль играет в романтических произведениях пейзаж, обычно лишённый полутонов, основанный на ярких красках, выражающий неукротимую мощь стихии, её красоту и исключительность. Пейзаж, таким образом, одушевляется и как бы подчёркивает неординарность характера героя. Попытки сближения романтического героя с реальным миром чаще всего бесперспективны: реальность не принимает романтического идеала героя в силу его исключительности.

? 1. Выпишите в тетрадь из этого фрагмента статьи опорные (ключевые) слова и словосочетания, которые помогут вам осознать и запомнить материал темы.

2. **Подготовьте сообщение на тему «Концепция личности в романтических произведениях» на основе данного фрагмента учебной статьи, произведений А. С. Пушкина «Кавказский пленник», М. Ю. Лермонтова «Мцыри» и М. Горького «Макар Чудра».

Соотношение характеров и обстоятельств. Это один из важнейших вопросов определения творческого метода и традиционный для русской эстетической мысли (*вспомните тему диссертации Н. Г. Чернышевского*). Для романтического сознания соотнесённость характера с реальными жизненными обстоятельствами почти немыслима — так формируется важнейшая черта романтического художественного мира: *принцип романтического двоемирия*. Романтический, а потому идеальный мир героя противостоит миру реальному, противоречивому и далёкому от романтического идеала. Противостояние романтика и действительности, романтика и окружающего мира — основная черта этого литературного направления.

Именно такими мы видим героев ранних романтических рассказов Горького. Старый цыган Макар Чудра предстаёт перед читателем в романтическом пейзаже: его окружает «мгла осенней ночи», которая «вздрагивала и, пугливо отодвигаясь, открывала на миг слева — безграничную степь, справа — бесконечное море».

Обратите внимание на одушевлённость пейзажа, на безграничность моря и степи, которые как бы подчёр-

квивают безграничность свободы героя, его неспособность и нежелание на что бы то ни было эту свободу променять.

Через несколько строк Макар Чудра заявит такую позицию прямо, рассуждая о человеке, с его точки зрения, несвободном:

«Ведома ему воля? Ширь степная понятна? Говор морской волны веселит ему сердце? Он раб, — как только родился, всю жизнь раб, и всё тут!»

На фоне романтического пейзажа изображена и старуха Изергиль:

«Ветер тѣк широкой, ровной волной, но иногда он точно прыгал через что-то невидимое и, рождая сильный порыв, развеивал волосы женщин в фантастические гривы, вздымавшиеся вокруг их голов».

Именно в таком пейзаже — приморском, ночном, таинственном и прекрасном — могут реализовать себя Макар Чудра и старуха Изергиль — главные герои этих рассказов. Их сознание и характеры с их подчас таинственными противоречиями становятся главным предметом изображения. Ради этих героев рассказы и написаны, поэтому все художественные средства направлены на исследование их сложности и противоречивости, их силы и слабости. Макар Чудра и Изергиль, находясь в центре повествования, получают максимальную возможность для самореализации. Писатель даёт им право говорить о самих себе, свободно высказывать свои взгляды. Легенды, ими рассказанные, обладая несомненной художественной самостоятельностью, тем не менее служат в первую очередь средством раскрытия образа главного героя, именем которого и названо произведение.

В легендах выражены представления Макара Чудры и старухи Изергиль об идеальном и антиидеальном в человеке, т. е. представлены романтический идеал и антиидеал. Повествуя о Данко и Ларре, Изергиль говорит скорее о себе, выражает свои взгляды на жизнь. Попробуем определить основные качества этих характеров.

Изергиль, как и всякий романтический герой, несёт в характере *единственное начало*, которое полагает

наиболее ценным: она уверена, что вся её жизнь была подчинена лишь одному — любви к людям. То же единственное начало, доведённое до максимальной степени, воплощают и герои легенд, рассказанных ею. Данко воплощает крайнюю степень самопожертвования во имя любви к людям, Ларра — крайний индивидуализм.

Романтическая мотивировка характеров. Исключительный индивидуализм Ларры обусловлен тем, что он сын орла, воплощающего идеал силы и воли. Такой мотивировки вполне достаточно для романтического сознания:

«Все смотрели с удивлением на сына орла и видели, что он ничем не лучше их, только глаза его были холодны и горды, как у царя птиц. И разговаривали с ним, а он отвечал, если хотел, или молчал, а когда пришли старейшие племени, он говорил с ними, как с равными себе».

Гордость и презрение к другим — вот два начала, которые несёт в себе Ларра. Естественно, это обрекает его на одиночество, но это желанное одиночество романтика, вытекающее из невозможности найти равного себе:

«Долго говорили с ним и наконец увидели, что он считает себя первым на земле и, кроме себя, не видит ничего. Всем даже страшно стало, когда поняли, на какое одиночество он обрекал себя. У него не было ни племени, ни матери, ни скота, ни жены, и он не хотел ничего этого».

Такая позиция заставляет героя встать на путь эгоистического произвола, что открыто декларируется им. Убив на глазах у старейшин девушку, которую он возжелал, герой так объясняет свою позицию:

«Я убил её потому, мне кажется, — что меня оттолкнула она... А мне было нужно её.

— Но она не твоя! — сказали ему.

— Разве вы пользуетесь только своим? Я вижу, что каждый человек имеет только речь, руки и ноги... а владеет он животными, женщинами, землёй... и многим ещё...

Ему сказали на это, что за всё, что человек берёт, он платит собой: своим умом и силой, иногда — жизнью. А он отвечал, что хочет сохранить себя целым».

Герой-романтик в гордом одиночестве противостоит людям и не боится их суда, потому что не принимает

его и презирает судей. Его хотели приговорить к смерти, но приговаривают... к бессмертию. Смерть не является достаточным наказанием для романтика: приговорив героя к смерти, люди лишь подтвердили бы его исключительность, право повелевать и говорить с ними, как с рабами, — и своё бессилие и страх перед ним. Наказанный вечным существованием и одиночеством, т. е. получив то, на что и претендовал с самого начала, Ларра обречён на бессмертие и вечное скитание:

«Так, с той поры остался он один, свободный, ожидая смерти. И вот он ходит, ходит повсюду, — заканчивает свой рассказ Изергиль. — Видишь, он стал уже как тень и таким будет вечно! Он не понимает ни речи людей, ни их поступков — ничего. И всё ищет, ходит, ходит... Ему нет жизни, и смерть не улыбается ему. И нет ему места среди людей... Вот как был поражён человек за гордость!»

О мотивированности характера Данко какими-либо обстоятельствами не приходится говорить — он таков по сути своей, таков изначально. Единственное, чем Изергиль может объяснить его исключительность — это красота: «Данко — один из тех людей, молодой красавец. Красивые — всегда смелы». Романтический герой не нуждается в более глубокой мотивировке характера.

Но несмотря на противопоставленность образов Данко и Ларры, в них есть общее: ведь оба они являются полюсами одного мира — мира Изергиль, и для неё они соотносятся как идеал и антиидеал. Следовательно, они не только противопоставлены, но и сопоставлены. Оба они противопоставлены миру людей, на чём и основан принцип романтического двоемирия в обеих легендах. Презрение к людям естественно для Ларры с его непомерной гордостью и индивидуализмом, но и человеколюбивый Данко не смог избежать этого конфликта. Если Ларра отвергает других из презрения к ним, то Данко, герой, жертвующий собой из любви к другим, сам попадает в положение отверженного: «Данко смотрел на тех, ради которых он понёс 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». По их мнению, он обманул их надежды. Принцип романтического двоемирия, противопоставление героя-романтика толпе обусловлено ис-

ключительностью его образа: либо он сам, подобно Ларре, отвергает окружающих, либо толпа, свирепая в своём натиске и глухая к его сердцу, отвергает романтика. В ином случае это будет шаг уже к реалистической эстетике. Другое дело, что любовь Данко к людям столь велика, что он может простить им и это: даже когда в его сердце вскипело негодование, «от жалости к людям оно погасло. Он любил людей и думал, что, может быть, без него они погибнут». Люди, выйдя из тьмы леса, освещённой горящим сердцем Данко, не заметили его смерти и лишь «один осторожный человек заметил это и, боясь чего-то, наступил на гордое сердце ногой». Так разрешается неизбежный конфликт романтического героя с толпой.

Действие легенд происходит в глубокой древности — это как бы время, предшествовавшее началу истории, эпоха первотворений. «Многие тысячи лет прошли с той поры, когда случилось это», — начинает свой рассказ о Ларре Изергиль. Но в настоящем есть следы, прямо связанные с той эпохой, — это голубые огоньки, оставшиеся от сердца Данко, тень Ларры, которую видит Изергиль.

Естественно, что образы Данко и Ларры могут воплотиться лишь на фоне романтического пейзажа, яркого и красочного, лишённого полутонов, построенного на контрастах света и тьмы: «И стало тогда в лесу так темно, словно в нём собрались сразу все ночи, сколько их было на свете с той поры, как он родился... а молнии, летая над вершинами леса, освещали его на минутку синим, холодным огнём и исчезали так же быстро, как являлись, пугая людей»; «А лес всё гудел и гудел, вторя их крикам, и молнии разрывали тьму в клочья». Разумеется, только на фоне страшной тьмы леса, разрываемой вспышками молний, может пылать сердце Данко — «так ярко, как солнце, и ярче солнца, и весь лес замолчал, освещённый этим факелом великой любви к людям, а тьма разлетелась от света его и там, глубоко в лесу, дрожащая, пала в гнилой зев болота». Пейзаж построен на контрасте света и тьмы, что подчёркивает принцип романтического двоемирия.

Композиция романтических рассказов. Композиция повествования в романтических рассказах подчинена одной цели: наиболее полно показать образ

главного героя, будь то Изергиль или Макар Чудра. Заставляя их рассказывать легенды своего народа, автор представляет их понимание об идеальном и антиидеальном в человеческом характере, показывает, какие черты личности, с точки зрения его героев, достойны уважения или презрения. Иными словами, герои таким образом как бы задают систему координат, исходя из которой могут быть судимы сами.

Итак, романтическая легенда является важнейшим средством создания образа главного героя. Макар Чудра уверен, что гордость и любовь, два прекрасных чувства, не могут примириться, ибо компромисс вообще немыслим для романтического сознания. Конфликт между чувством любви и чувством гордости, который переживают Радда и Лойко Зобар, может разрешиться только лишь смертью обоих: романтик не может поступиться ни любовью, не знающей границ, ни абсолютной гордостью. Но любовь предполагает смирение и взаимную способность покориться любимому. Этого-то и не могут сделать ни Лойко, ни Радда.

Как же оценивает такую позицию Макар Чудра? Он полагает, что именно так и должен воспринимать жизнь настоящий человек, достойный подражания, и что только при такой жизненной позиции можно сохранить свободу. Интересен вывод, который он сделал из истории Радды и Лойко: «Ну, сокол, хочешь, скажу одну быль? А ты её запомни и, как запомнишь, — век свой будешь свободной птицей».

Но согласен ли автор со своим героем? Какова авторская позиция и каковы художественные средства её выражения? Для ответа на этот вопрос мы должны обратиться к *образу рассказчика*. Это один из самых незаметных образов, он почти не проявляет себя прямо. Но именно взгляд этого человека, странствующего по Руси и встречающего на своём пути множество самых разных людей, очень важен для писателя. В композиционном центре любого горьковского эпического произведения всегда будет стоять воспринимающее сознание — негативное, искажающее реальную картину жизни, лишаящее её смысла и перспективы (эпопея «Жизнь Климса Самгина», роман «Жизнь Максима Кожемякина»), или же позитивное, наполняющее бытие высшим смыслом и содержанием (автобиографическая трило-

гия, роман «Мать»). Именно это воспринимающее сознание в конечном счёте является важнейшим предметом изображения, критерием авторской оценки действительности и средством выражения авторской позиции.

В более позднем цикле рассказов «По Руси» Горький назовёт героя-повествователя не прохожим, а *проходящим*, подчеркнув его равнодушный взгляд на действительность. В судьбе и мировоззрении «проходящего» проявляются черты самого Горького. Поэтому многие исследователи предлагают говорить о повествователе Горького в этих рассказах как об *автобиографическом герое*.

Именно пристальный, заинтересованный взгляд автобиографического героя и выхватывает из встреч, дарованных ему судьбой, самые интересные и неоднозначные характеры — они и оказываются главным предметом изображения и исследования. В них автор видит проявление народного характера рубежа веков, пытается исследовать его слабые и сильные стороны. Авторское отношение к ним выражается не прямо, а косвенно, с помощью самых разных художественных средств.

Макар Чудра лишь скептически выслушивает возражение автобиографического героя: в чём, собственно, их несогласие, — остаётся как бы за кадром повествования. Но конец рассказа, где герой-рассказчик, глядя во тьму степи, видит, как красавец цыган Лойко Зобар и Радда, дочь старого солдата Данилы, «кружились во тьме ночи плавно и безмолвно, и никак не мог красавец Лойко поравняться с гордой Раддой», проявляет его позицию. В этих словах — восхищение автора их красотой и бескомпромиссностью, силой их чувств, но и осознание бесплодности такой позиции: ведь и после смерти Лойко в своей погоне не поравняется с гордой Раддой.

Более сложно выражена позиция автобиографического героя в «Старухе Изергиль». Создавая образ главной героини, Горький даёт ей возможность представить и романтический идеал, выражающий высшую степень любви к людям (Данко), и антиидеал, воплотивший индивидуализм и презрение к другим (Ларра). Идеал и антиидеал, два романтических полюса повествования, выраженные в легендах, задают систему координат, в рамки которой хочет поставить себя сама Изергиль.

Композиция рассказа такова, что две легенды как бы обрамляют повествование о её собственной жизни, которое и составляет идеологический центр произведения. Безусловно, осуждая индивидуализм Ларры, Изергиль думает, что её собственная жизнь и судьба стремятся скорее к полюсу Данко, воплотившего высший идеал любви и самопожертвования. В самом деле, её жизнь, как и жизнь Данко, была целиком посвящена любви — героиня абсолютно в этом уверена. Но читатель сразу обращает внимание на то, с какой лёгкостью забывала она свою прежнюю любовь ради новой, как просто оставляла она некогда любимых людей. Они переставали существовать для неё, когда проходила страсть.

Её равнодушие к некогда любимым людям поражает рассказчика:

«Я ушла тогда. И больше не встречалась с ним. Я была счастлива на это: никогда не встречалась больше с теми, которых когда-то любила. Это нехорошие встречи, всё равно как бы с покойниками».

Во всём — в портрете, в авторских комментариях — мы видим иную точку зрения на героиню. Именно глазами автобиографического героя видит читатель Изергиль. Её портрет сразу же выявляет очень значимое эстетическое противоречие. О прекрасной чувственной любви должна была бы рассказывать юная девушка или молодая, полная сил женщина. Перед нами же глубокая старуха, в её портрете нарочито акцентируются антиэстетические черты:

«Время согнуло её пополам, чёрные когда-то глаза были тусклы и слезились. Её сухой голос звучал странно, он хрустел, точно старуха говорила костями».

Изергиль уверена в том, что её жизнь, исполненная любви, прошла совсем иначе, чем жизнь индивидуалиста Ларры, она не может даже представить в себе ничего общего с ним, но взгляд автобиографического героя находит эту общность, парадоксально сближая их портреты.

«Он уже стал теперь как тень, — пора! Он живёт тысячи лет, солнце высушило его тело, кровь и кости, и ветер распылил их. Вот что может сделать бог с человеком за гордость!..» — рассказывает Изергиль о Ларре.

Но почти те же черты видятся рассказчику в древней старухе Изергиль:

«Я посмотрел ей в лицо. Её чёрные глаза были всё-таки тусклы, их не оживило воспоминание. Луна освещала её сухие, потрескавшиеся губы, заострённый подбородок с седыми волосами на нём и сморщенный нос, загнутый, словно клюв совы. На месте щёк были чёрные ямы, и в одной из них лежала прядь пепельно-седых волос, выбившихся из-под красной тряпки, которою была обмотана её голова. Кожа на лице, шее и руках вся изрезана морщинами, и при каждом движении старой Изергиль можно было ждать, что сухая эта кожа разорвётся вся, развалится кусками и передо мной встанет голый скелет с тусклыми чёрными глазами».

Всё в образе Изергиль напоминает рассказчику Ларру — в первую очередь, разумеется, её индивидуализм, доведённый до крайности, почти сближающийся с индивидуализмом Ларры, её древность, её рассказы о людях, давным-давно прошедших свой круг жизни:

«И все они — только бледные тени, а та, которую они целовали, сидит рядом со мной живая, но иссушённая временем, без тела, без крови, с сердцем без желаний, с глазами без огня, — тоже почти тень», — вспомним, что в тень обратился Ларра.

Так, с помощью портрета автор достигает сближения двух образов — Изергиль и легендарного Ларры.

Принципиальная дистанция между позициями героини и рассказчика формирует идеологический центр рассказа и определяет его проблематику. Романтическая позиция при всей её красоте и возвышенности отрицается автобиографическим героем. Автор показывает её бесперспективность и утверждает актуальность позиции более трезвой, реалистической.

В самом деле, автобиографический герой — единственный реалистический образ в ранних романтических рассказах Горького. Его реалистичность проявляется в том, что в его характере и судьбе отразились типические обстоятельства русской жизни 1890-х годов. Развитие России по капиталистическому пути привело к тому, что со своих мест оказались сорваны миллионы людей, составивших армию босяков, бродяг, как бы «выломившихся» (*Б. В. Михайловский*) из прежних социальных условий и не обретших новых прочных об-

щественных связей. Автобиографический герой Горького принадлежит именно к такому слою людей.

При всём драматизме этого процесса он был позитивным: кругозор и мировосприятие людей, пустившихся в странствие по Руси, были несравнимо глубже и богаче, чем у предшествующих поколений, им открылись совершенно новые стороны национальной жизни. Россия через этих людей как бы познавала себя. Именно поэтому взгляд автобиографического героя реалистичен, ему доступно осознать ограниченность сугубо романтического мирозерцания, обрекающего Макара Чудру на одиночество и приводящего Изергиль к полной истощенности.

? Как соотносятся автор и герой в романтических произведениях М. Горького?

Драма «На дне»

? Вспомните, в чём состоит своеобразие драмы как рода литературы.

Драма предназначена для постановки на сцене. Ориентация на сценическую интерпретацию ограничивает художника в средствах выражения авторской позиции. Он не может в отличие от автора эпического произведения прямо выразить свою позицию — исключение составляют лишь авторские ремарки, которые предназначены для читателя или актёра, но которых не увидит зритель. Авторская позиция выражается в монологах и диалогах героев, в их действиях, в развитии сюжета. Кроме того, драматург ограничен в объёме произведения (спектакль может идти два, три, от силы четыре часа) и в числе действующих лиц (все они должны «поместиться» на сцене и успеть реализовать себя в ограниченном времени спектакля).

Именно поэтому в драме особая нагрузка ложится на *конфликт*, острое столкновение между героями по очень значимому и существенному для них поводу. В ином случае герои просто не смогут реализовать себя в ограниченном объёме драмы и сценического пространства. Драматург завязывает такой узел, при распутывании которого человек показывает себя со всех сторон. При этом в драме не может быть «лишних» героев — все герои должны быть включены в конфликт,

ход пьесы должен захватывать их всех. Поэтому резкая, конфликтная ситуация, разыгрывающаяся на глазах у зрителя, оказывается важнейшей чертой драмы как рода литературы.

? 1. Как признаки драмы проявляются в комедиях Д. И. Фонвизина «Недоросль», А. С. Грибоедова «Горе от ума», Н. В. Гоголя «Ревизор»?

2. Как эти признаки драмы проявляются и дополняются в пьесах А. Н. Островского и А. П. Чехова?

3. Используя интерактивную доску, составьте в программе XMind коллективную интеллект-карту по итогам размышления.

Предметом изображения в драме Горького «На дне» (1902) становится сознание людей, выброшенных в результате глубинных социальных процессов на дно жизни. Для того чтобы воплотить подобный предмет изображения сценическими средствами, автору необходимо было найти соответствующую ситуацию, соответствующий конфликт, в результате которого наиболее полно проявились бы противоречия сознания ночлежников, его сильные и слабые стороны. Пригоден ли для этого социальный, общественный конфликт?

В самом деле, социальный конфликт представлен в пьесе на нескольких уровнях. Во-первых, это конфликт между хозяевами ночлежки супругами Костылёвыми и её обитателями. Он ощущается героями на протяжении всей пьесы, но оказывается как бы статичным, лишённым динамики, неразвивающимся. Это происходит потому, что Костылёвы сами не так уж далеко в общественном плане ушли от обитателей ночлежки. Отношения между хозяевами и обитателями могут создать лишь напряжение, но не стать основой драматургического конфликта, способного «завязать» драму.

Кроме того, каждый из героев в прошлом пережил свой социальный конфликт, в результате которого и оказался на «дне» жизни, в ночлежке.

? Вспомните, что привело в ночлежку Костылёвых Сатина, Барона, Клеца, Бубнова, Актёра, Настю, других героев. Попробуйте восстановить предысторию этих персонажей.

Но эти социальные конфликты принципиально вынесены за сцену, отодвинуты в прошлое и потому не становятся основой конфликта драматургического. Мы

видим лишь результат общественных неурядиц, столь трагично отразившихся на жизни людей, но не сами эти столкновения.

Наличие социального напряжения обозначено уже в самом названии пьесы. Ведь сам факт существования «дна» жизни предполагает и наличие «стремнины», верхнего её течения, к которому и стремятся персонажи. Но и это не может стать основанием драматургического конфликта — ведь это напряжение тоже лишено динамики, все попытки героев уйти со «дна» оказываются бесперспективными. Даже появление полицейского Медведева не даёт импульса развитию драматургического конфликта.

Возможно, драму организует традиционный любовный конфликт? Действительно, такой конфликт присутствует в пьесе. Его обуславливают взаимоотношения Васьки Пепла, Василисы, жены Костылёва, самого хозяина ночлежки и Наташи.

? Проследите развитие любовного сюжета в драме «На дне».

Экспозицией любовного сюжета оказывается появление в ночлежке Костылёва и разговор ночлежников, из которого ясно, что Костылёв ищет в ночлежке свою жену Василису, которая изменяет ему с Васькой Пеплом. *Завязка* любовного конфликта — появление в ночлежке Наташи, ради которой Пепел оставляет Василису. В ходе развития любовного конфликта становится ясно, что отношения с Наташей обогащают Пепла, возрождают его к новой жизни.

? Проследите эволюцию героя под воздействием взаимоотношений с Наташей.

Кульминация любовного конфликта принципиально вынесена за сцену: мы не видим, как именно Василиса ошпаривает кипятком Наташу, лишь узнаём об этом по шуму и крикам за сценой и разговорам ночлежников. Убийство Костылёва Васькой Пеплом оказывается трагической *развязкой* любовного конфликта.

Но любовный конфликт не может организовать сценического действия и стать основой драматургического конфликта хотя бы потому, что, разворачиваясь на глазах у ночлежников, он не затрагивает их самих. Они живо заинтересованы в перипетиях этих отношений,

но не участвуют в них, оставаясь лишь сторонними зрителями. Следовательно, любовный конфликт тоже не создаёт ситуации, которая могла бы лечь в основу конфликта драматургического.

Предметом изображения в пьесе Горького оказываются не столько социальные противоречия действительности, сколько сознание ночлежников во всей его противоречивости. Такой предмет изображения характерен для жанра *философской драмы*. Мало того, он требует и нетрадиционных форм художественной выразительности: традиционное внешнее действие (событийный ряд) уступает место так называемому внутреннему действию. На сцене воспроизводится обыденная жизнь: происходят мелкие ссоры между ночлежниками, кто-то из героев появляется и исчезает. Но не эти обстоятельства оказываются сюжетообразующими. Философская проблематика заставляет драматурга трансформировать традиционные формы драмы: сюжет проявляется не в действиях героев, но в их диалогах; драматургическое действие переводится Горьким во внесобытийный ряд, что характерно для жанра философской драмы.

? Что становится предметом изображения М. Горького и как это предопределяет жанр пьесы?

В экспозиции мы видим людей, в сущности, смирившихся со своим трагическим положением на дне жизни. Все, за исключением Клеца, и не думают о возможности выбраться отсюда, но заняты лишь мыслями о сегодняшнем дне или же, подобно Барону, обращены к ностальгическим воспоминаниям о прошлом.

Завязкой конфликта оказывается появление Луки. Внешне он никак не влияет на жизнь ночлежников, но в их сознании начинается напряжённая работа. Лука сразу же оказывается в центре их внимания, и всё развитие сюжета концентрируется именно на нём. В каждом он видит светлые стороны, к каждому находит подход — и это производит истинный переворот в жизни героев. Развитие внутреннего действия начинается в тот момент, когда герои обнаруживают в себе способность мечтать о новой и лучшей жизни.

Выясняется, что те светлые стороны, что угадал Лука в каждом персонаже пьесы, и составляют его истин-

ную суть. Оказывается, проститутка Настя мечтает о прекрасной и светлой любви; Актёр, спившийся человек, вспоминает о творчестве и всерьёз задумывается о возвращении на сцену; «потомственный» вор Вася-ка Пепел находит в себе стремление к честной жизни, хочет уехать в Сибирь и стать там крепким хозяином. Мечты обнаруживают истинную человеческую суть героев Горького, их глубину и чистоту. Так проявляется ещё одна грань социального конфликта: глубина личности героев, их благородные устремления оказываются в вопиющем противоречии с их теперешним социальным положением. Устройство общества таково, что человек не имеет возможности реализовать свою истинную суть.

❓ Дайте определение понятий «мечта» и «цель». Распределите героев пьесы по этим критериям. Аргументируйте своё решение.

Лука с первого момента своего появления в ночлежке отказывается видеть в ночлежниках жуликов. «Я и жуликов уважаю, по-моему, ни одна блоха — не плоха: все — чёрненькие, все — прыгают» — так говорит он, обосновывая своё право называть своих новых соседей «честным народом» и отвергая возражение Бубнова: «Был честной, да позапрошлой весной». Истоки такой позиции — в наивном антропологизме Луки, который полагает, что человек изначально хорош и лишь социальные обстоятельства делают его плохим и несовершенным.

❓ Перечитайте и проанализируйте эпизод из жизни Луки-сторожа. Охарактеризуйте жизненную философию Луки.

Этот рассказ-притча Луки проясняет причину его тёплого и доброжелательного отношения ко всем людям — в том числе и к тем, кто оказался на «дне» жизни.

❓ 1. Каковы художественные средства создания образа Луки? Что такое речевая характеристика? Как речь Луки его характеризует? Какие пословицы и поговорки он использует?

2. Какую роль в создании образа Луки играют авторские ремарки?

3. Как характеризует Луку его проповедь?

4. Какие характеристики получает он от других героев после своего исчезновения?

5. Что такое самохарактеристика? Какова самохарактеристика Луки?

6. Как обосновывается его философская позиция? Какую роль в её обосновании играет притча о праведной земле, рассказанная им? Как она соотносится с судьбой Актёра?

7. Как выявляется в этом соотношении авторская позиция? Согласен ли Горький со своим героем или же между ними на протяжении всей пьесы идёт напряжённый спор?

Позиция Луки предстаёт в драме очень сложной, и авторское отношение к нему выглядит неоднозначным. С одной стороны, Лука абсолютно бескорыстен в своей проповеди и в желании пробудить в людях лучшие, скрытые до поры стороны их натуры, о которых они даже и не подозревали — столь разительно контрастируют они с их положением на самом «дне» общества. Он искренне желает своим собеседникам добра, показывает реальные пути достижения новой, лучшей жизни. И под воздействием его слов герои действительно переживают метаморфозу. Актёр перестаёт пить и копит деньги для того, чтобы отправиться в бесплатную лечебницу для алкоголиков, не подозревая даже, что она ему не нужна: мечта о возвращении к творчеству даёт ему силы преодолеть свой недуг. Пепел подчиняет свою жизнь стремлению уехать с Наташей в Сибирь и там встать на ноги. Мечты Насти и Анны, жены Клеца, вполне иллюзорны, но и эти мечты дают им возможность ощутить себя более счастливыми. Настя воображает себя героиней бульварных романов, совершая в своих мечтах о несуществующем Рауле или Гастоне подвиги самопожертвования, на которые она действительно способна; умирающая Анна, мечтая о загробной жизни, тоже отчасти уходит от ощущения безысходности. Лишь Бубнов да Барон, люди совершенно безразличные к другим и даже к себе самим, остаются глухими к словам Луки.

Позицию Луки обнажает спор о том, что такое правда, возникший у него с Бубновым и Бароном, когда последний безжалостно разоблачает беспочвенные мечты Насти о Рауле: «Вот... ты говоришь — правда... Она, правда-то, — не всегда по недугу человеку... не всегда

правдой душу вылечишь...» Иными словами, Лука утверждает благотворность для человека утешительной лжи. Но только ли ложь утверждает Лука?

В нашем литературоведении долго господствовала концепция, согласно которой Горький однозначно отвергает утешительную проповедь Луки. Но позиция писателя сложнее.

? 1. Почему в споре о правде участвуют не все герои пьесы?

2. Дайте характеристику каждого участника спора на основе его высказываний и поведения.

Авторская позиция выражается в первую очередь в развитии сюжета. После ухода Луки всё происходит совсем не так, как рассчитывали герои и в чём убеждал их Лука. Васька Пепел действительно пойдёт в Сибирь, но не как вольный поселенец, а как каторжник, осуждённый за убийство Костылёва. Актёр, потерявший веру в свои силы, в точности повторит судьбу героя притчи о праведной земле, рассказанной Лукой. Доверяя герою рассказать этот сюжет, Горький и сам в четвёртом акте обыграет его, сделав прямо противоположные выводы. Лука, рассказав притчу о человеке, который, разуверившись в существовании праведной земли, удавился, полагает, что человека нельзя лишать надежды, пусть иллюзорной. Горький же через судьбу Актера уверяет читателя и зрителя в том, что именно ложная надежда может привести человека к петле. Но вернёмся к предшествующему вопросу: в чём обманул обитателей ночлежки Лука?

Актёр обвиняет его в том, что он не оставил адреса бесплатной лечебницы. Все герои сходятся в том, что надежда, которую Лука вселил в их души, — ложная. Но ведь он и не обещал вывести их со дна жизни — он просто поддержал их робкую веру в то, что выход есть и что он не заказан для них. Та вера в себя, которая проснулась в сознании ночлежников, оказалась слишком непрочной и с исчезновением героя, который способен был поддерживать её, тут же угасла. Всё дело в слабости героев, в неспособности и нежелании их сделать хоть что-то небольшое для того, чтобы противостоять безжалостным социальным обстоятельствам, обрекающим их на существование в ночлежке Костылёвых.

Так Горькому удаётся вскрыть одну из характерных черт русского национального характера: неудовлетворённость реальностью, резко критическое к ней отношение и полную неготовность что бы то ни было принять для того, чтобы эту реальность изменить. Именно поэтому столь тёплый отклик находит Лука в сердцах ночлежников: ведь он объясняет неудачи их жизни внешними обстоятельствами и вовсе не склонен винить самих героев в неудавшейся жизни. Поэтому столь драматично переживают герои уход Луки: надежда, разбуженная в их душах, не может найти в их характерах внутренней опоры; им всегда будет необходима внешняя поддержка даже столь беспомощного в практическом смысле человека, как Лука.

Лука — идеолог пассивного сознания, столь неприемлемого для Горького.

? Как характеризует Луку стихотворение, которое вспомнил наконец Актёр? Кто автор этого стихотворения? Как относится писатель к «безумцу», навевающему «человечеству сон золотой»?

По мысли писателя, пассивная идеология может лишь примирить героя с его нынешним положением и не подвигнет его к попытке это положение изменить. Доказательством этому — судьба Актёра, который после исчезновения Луки утратил всякую надежду и обрётённые было внутренние силы для её реализации — и возложил за это вину не на себя, а на Луку. Но кто мог противопоставить хоть что-то пассивной идеологии Луки? Такого героя в ночлежке не было. Суть в том, что дно не может выработать иной идеологической позиции, поэтому столь близки его обитателям оказываются идеи Луки. Но его проповедь дала импульс для возникновения новой жизненной позиции. Её выразителем стал Сатин.

Он прекрасно осознаёт, что его умонастроение оказывается реакцией на слова Луки:

«Да, это он, старая дрожжа, проквасил нам сожителей... Старик? Он — умница!.. Старик — не шарлатан! Что такое правда? Человек — вот правда! Он это понимал... вы — нет!.. Он... подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...»

Знаменитый монолог Сатина о человеке, в котором он утверждает необходимость уважения вместо жалости, а жалость рассматривает как унижение, — выражает иную жизненную позицию. Но это пока ещё лишь самый первый шаг на пути формирования активного сознания, способного к изменению социальных обстоятельств.

? 1. В чём особенности конфликта в пьесе М. Горького «На дне»?

2. Как к Луке относится каждый из ночлежников? Составьте самостоятельно простую схему в Simple Mind (iOS, Android). Соотнесите свою точку зрения с точкой зрения товарищей. По необходимости дополните схему.

Трагический финал драмы (самоубийство Актёра) ставит перед нами вопрос о жанровой природе пьесы «На дне».

Есть ли основания рассматривать пьесу «На дне» как трагедию? Ведь в таком случае мы должны будем определить Актёра как героя-идеолога и рассматривать его конфликт с обществом как идеологический, ибо герой-идеолог смертью утверждает свою идеологию. Трагическая гибель — последняя и часто единственная возможность не склониться перед противостоящей силой и утвердить идеи.

? Почему же по воле автора Актёр кончает жизнь самоубийством?

Думается, что нет. Его смерть — акт отчаяния и неверия в собственные силы к возрождению. Среди героев «дна» нет явных идеологов, противостоящих реальности. Мало того, их собственное положение не осмыслено ими самими как трагическое и безысходное. Они ещё не достигли того уровня сознания, когда возможным оказывается трагическое мировосприятие жизни, ибо оно предполагает осознанное противостояние социальным или иным обстоятельствам.

Такого героя в ночлежке Костылёва, на «дне» жизни, Горький явно не находит. Поэтому логичнее будет рассматривать «На дне» как социально-философскую и социально-бытовую драму. Для этого следует обратиться к её конфликту, показать, какие столкновения оказываются в центре внимания драматурга. Предметом исследования Горького становятся социальные условия

русской действительности рубежа веков и их отражение в сознании героев. При этом основным предметом изображения оказывается именно сознание ночлежников.

Горький пытается определить социальные обстоятельства, которые воздействовали на характеры героев. Для этого он показывает предысторию героев, которая становится ясна зрителю из диалогов персонажей. Но важнее для него показать те социальные обстоятельства, в которых оказались герои теперь. Именно обстоятельства «дна» уравнивают бывшего аристократа Барона с шулером Бубновым и вором Васькой Пеплом и формируют общие для всех черты сознания: неприятие действительности и в то же время пассивное отношение к ней.

? С какой целью автор вводит в пьесу образ Сатина?

«Ледоход»

Рассказ «Ледоход» входит в цикл «По Руси», был опубликован в 1912 году под заглавием «Из впечатлений “проходящего”». Это указывало на важную композиционную роль рассказчика — автобиографического героя. В основу рассказа легли реальные события его жизни, когда А. Пешков работал десятником в Нижнем Новгороде, действие его относится к весне 1884 года. «Я очень внимательно присматриваюсь к людям, — характеризует свой взгляд на мир рассказчик, — мне кажется, что каждый человек должен возвести и возводит меня к познанию этой непонятной, запутанной, обидной жизни, и у меня есть свой беспокойный, неутомкающий вопрос: “Что такое человечья душа?”»

В центре рассказа — староста Осип, непостижимые для рассказчика противоречия его характера: «Я не знаю, не могу понять, какова душа благообразного Осипа, — неуловима она умом».

Противоречивость человеческой личности, когда человек «неравен» самому себе, когда в нём проявляются, казалось бы, совершенно непримиримые стороны натуры, всегда была предметом исследования романтической и реалистической литературы. Для Горького же противоречивость характера становится главным предметом художественного исследования, формирует творческий принцип, который условно можно назвать принципом «человеческой пестроты». Кричащая про-

тиворечивость характера — важнейший принцип концепции личности в творчестве Горького. Л. Н. Толстой говорил, что люди «пегие — хорошие и дурные вместе». С ним соглашался Горький: «Естественное состояние человека, — говорил он, — пестрота. Россияне же — особенно пестры, чем и отличаются существенно от других наций». Эта «пестрота», многосоставность человека и стала одним из важнейших предметов изображения у Горького. Если для Толстого в противоречивости человека крылся источник текучести, пластичности характера, то Горький видит здесь иные творческие возможности постижения личности. Утрачивая толстовскую пластичность и текучесть характера, писатель утверждает наличие в герое в один и тот же момент разных, полярных качеств — и человек способен повернуться то одной, то другой своей стороной в рамках одной ситуации, в пределах одного мгновения. Это заставляет одного из исследователей творчества Горького Е. Тагера говорить о «динамике социальных разрывов», о том, что сам писатель называл «фокусным прыжком из одного положения в другое».

Осип, оказывающийся в центре заинтересованного внимания автобиографического героя, как раз и является способностью непостижимого «фокусного прыжка» из одного состояния в другое. Хитрый, ленивый, неутомимый рассказчик, сбивающий людей с работы своими рассказами, легко валяющий дурака перед подрядчиком, выклянчивающий у него «на чайшко» для артели, этот персонаж, казалось бы, не способен вызвать симпатии даже у своих же товарищей — рабочих. Они так характеризуют его: «Работник в тебе подох, а хозяин — не родился, так... ты и будешь всю жизнь болтаться на углу, как забытый отвес на нитке». И через несколько минут тот же герой продолжит характеристику Осипа: «А так он ничего, добрый человек...»

Эта противоречивость и неравенство самому себе становятся главным предметом мучительных размышлений рассказчика, который способен осмыслить этот характер как загадку. Он не может понять причину той странной власти над собой, которой явно обладает Осип, заставляя его, десятника, сквозь пальцы смотреть на воровство рабочих. Именно Осип даёт точную психологическую характеристику автобиографиче-

ского героя и поражает его своей наблюдательностью и верностью.

Взгляд автобиографического героя направлен на выявление противоречивости Осипа. И противоречивость эта в первую очередь раскрывается в сюжете, в действии рассказа. Рассказчика поражает мгновенное изменение характера героя, который способен из ленивого, хитрого и бестолкового балагура преобразиться в «воеводу человека, который, идя впереди людей, заботливо, умно и властно вёл их за собой». Это преобразование обусловлено сюжетной ситуацией рассказа. Семеро плотников, чинивших на реке ледорез, оказались отрезаны от города на другом берегу реки начавшимся было ледоходом. Действие происходит накануне Пасхи, в Страстную пятницу, поэтому герои вынуждены, дня два, пока не сойдёт лёд, не попасть в город, пропустить праздник. Ими овладевает уныние и разобщённость. «Мне было скушно и тяжело, — комментирует этот момент рассказчик, — как всегда бывает, когда видишь, что все вокруг тебя думают разное и нет единого желания, которое могло бы связать людей в целостную, упрямую силу».

?

1. Найдите в тексте произведения этот момент, который становится как бы завязкой сюжета преобразования Осипа. Выразительно прочитайте текст вслух, передавая интонацией состояние персонажей.

2. Каким был и как преобразуется Осип?

3. С помощью каких художественных средств автор показывает преобразование героя?

Возвращение Осипа в исходное состояние ещё более поражает рассказчика и кажется ему фантастичным. Когда опасность миновала и все вышли на берег, Осип возвращается в прежнее состояние. Он делает вид, будто сломал ногу, вновь дурачится и играет представление перед речной полицией. Рассказчик не может объяснить переход, «фокусный прыжок» из одного положения в другое, которое совершает Осип.

Это объяснение даёт сам Осип. То, что рассказчик воспринимает как неразрешимое противоречие характера, герой осмысляет как простую хитрость. «И что ни делай, — дружески объясняет он свою позицию автобиографическому герою, — как ни кружись, ну — без хитрости, без обману — никак нельзя прожить, такая

жизнь, такая она есть, пострели её в душу...» Осипа и авторское отношение к нему характеризует последняя фраза героя и реакция на неё рассказчика: «А душа человечья — крылата, — во сне она летает...

Крылата? Чудесно!..»

1. Какова идея рассказа М. Горького «Ледоход»?

2. Как эта идея помогает понять авторскую концепцию мира и человека?

Лаборатория читателя

(работа в парах)

Сравнительная характеристика героев эпического произведения.

Подготовьтесь к устному и письменному сочинению.

1. Тезисно заполните таблицу сравнительной характеристики героев рассказа М. Горького «Старуха Изергиль».

I. Черта характера	Формы и способы проявления		
	Ларра	Старуха Изергиль	Данко
1.			
2. и т. д.			
II. Художественные средства создания образа			
1.			
2. и т. д.			
III. Идеино-композиционная роль в рассказе			
IV. Авторское отношение к герою			
V. Вывод читателя			

2. Подберите в тексте цитаты, на основе которых вы формулируете свои тезисы.

3. Используйте в работе текст учебника.

Вопросы для повторения

1. **Какие изменения пережил реализм на рубеже веков? На конкретных примерах покажите отличие реалистической системы прошлого и нынешнего веков.

2. Как понимает свободу герой ранних романтических рассказов Горького?

3. ** Каковы художественные способы выражения авторской позиции в ранней прозе писателя?

4. ** В чём состоит идейно-композиционная роль автобиографического героя в романтических рассказах Горького?

5. Какова роль любовного конфликта в драме «На дне»?

6. Почему драму «На дне» можно назвать философской?

7. Почему образ Луки трактуется в критике как противоречивый?

8. Какую роль в создании образа Луки играют притча о праведной земле и рассказ о ворах, пойманных им на даче? Как эти рассказы раскрывают особенности его мировосприятия?

Семинар

1. **Автобиографические трилогии Л. Н. Толстого и М. Горького. Сопоставительный анализ.

2. Русский народный характер в рассказе М. Горького «Ледоход» и «Лёгкий человек» (сборник «По Руси»).

Темы сочинений

1. Идейно-композиционная роль пейзажа в ранних романтических рассказах М. Горького.

2. **Своеобразие романтизма в рассказах М. Горького «Макар Чудра» и «Старуха Изергиль».

3. Драматургический конфликт в драме М. Горького «На дне».

4. Комплексный анализ четвертого действия драмы М. Горького «На дне».

5. Особенности системы персонажей драмы М. Горького «На дне».

Проект

1. Составьте проверочную работу на знание фактов и теоретико-литературных понятий, необходимых для освоения темы «М. Горький».

2. Подготовьте коллективную Google-презентацию на тему «Проблематика и герои “босаяцких” рассказов М. Горького».

Исследование

****Авторские ремарки в пьесах А. Н. Островского, А. П. Чехова и М. Горького.**

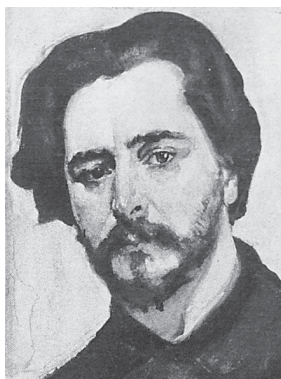
Литературная дискуссия

Используя правила безопасного Интернета, сделайте подборку фрагментов литературоведческих и публицистических статей (1—2 абзаца), авторы которых выражают альтернативные точки зрения на творчество М. Горького. Опубликуйте их в литературном блоге класса для обсуждения. Не забудьте указать ресурс, источник, автора, название статьи, дату появления в печати.

Рекомендуемая литература

- ▶ *Басинский П. В.* Горький. М., 2006. (ЖЗЛ).
- ▶ *Голубков М. М.* Герой и его время в романе М. Горького «Мать» // Литература в школе. 1986. № 3.
- ▶ *Колобаева Л. А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX—XX веков. М., 1990. С. 276—296, 304—311, 315—326.
- ▶ *Спиридонова Л. М.* Горький: диалог с историей. М., 1994.
- ▶ *Сухих С. И.* Заблуждения и прозрения Максима Горького. Нижний Новгород, 1992.
- ▶ *Юзовский Ю.* «На дне» М. Горького. Идеи и образы. М., 1968.

****ЛЕОНИД
АНДРЕЕВ**
(1871—1919)



Биография писателя

Леонид Николаевич Андреев был и остаётся «выразителем дум» (так называли его современники) мыслящих людей. Андреева интересовал, по его собственному признанию, «человек... в духовной сущности», эту сущность он и отображал — без прикрас, выразительно и убедительно. Л. Андреев — наследник классических реалистических традиций и новатор-модернист, его творческий след очевиден в новейшей отечественной и мировой словесности.

Будущий прозаик, драматург, публицист родился в Орле. Отец его — мещанин, землемер — отличался суровым характером. Мать — из дворян, мягкая, поэтичная натура, сказительница. Она пробудила у мальчика любовь к слову. Первые запомнившиеся авторы — Л. Толстой, В. Гаршин, Ж. Верн, Э. По. В дебютных андреевских произведениях узнаются нравы провинциального Орла. Земляки писателя с удовольствием показывают тот самый перекрёсток, на котором стоял тот самый городской, которого Андреев обессмертил в рассказе «**Баргамот и Гараська**» (1898). После публикации этого рассказа автор «проснулся знаменитым». Другой источник тем и образов нашёлся в суде, где Андреев служил по окончании юридического факультета Петербургского университета (1897) помощником присяж-

ного поверенного, затем адвокатом. Становлению художественного мастерства, поискам тематики способствовала и журналистская работа. Так, ироничный рассказ «Книга» (1901) о ребёнке, который надрывается, перетаскивая огромные связки книг с примечательным названием «В защиту обездоленных», имеет связь со случаем, ранее описанным Андреевым-газетчиком. Сам Андреев долго смотрел на свои писания как на приработок: отец умер и на него, старшего, легла обязанность помогать матери поднимать младших братьев и сестёр. И рисование портретов на заказ, кстати сказать, одобренных И. Репиным, Н. Рерихом, было приработком, хотя влечение к живописи Андреев испытывал всю жизнь. Многие свои образы он сначала выводил на холсте, а затем воплощал в слове.

Андреев от природы имел особый интерес ко всему необъяснимому в мире, в людях, в себе, желание заглянуть за границы очевидного. Уже в юности он искал ответы на вечные, «проклятые», вопросы — о началах начал всего сущего, о природе добра и зла, о смысле жизни — в философских сочинениях. А. Шопенгауэр, автор учения о повелевающей миром «злой воле», и Ф. Ницше, критик христианства, казались молодому человеку убедительнее многих, включая популярного тогда Л. Толстого, по-своему учившего искать правду в Боге. Ранний рассказ «Стена» (1901) — типичная андреевская вариация на тему жизни, истории человечества. Это аллегорическое произведение может служить эпиграфом ко многим сочинениям Андреева. Поражённое телесными и душевными недугами, склонное к самоистреблению человечество представлено здесь в смертельной схватке с тёмными стенами зла, порождающими эти недуги и преграждающими пути к свету, свободе, счастью. Жизнь — бесконечная схватка: умирающие каждую секунду люди «бессмертны, как боги», но стенам нет конца.

Андреев принимал идеи совершенного переустройства общества, но не очень верил в их осуществимость несовершенным человеком. Его пугала жестокость баррикадной борьбы. По моде того времени идейно и материально Л. Андреев поддерживал социал-демократов, за связь с ними он состоял под надзором полиции. Его романтические представления о революции не совпали

с реалиями 1905-го и тем более 1917 года. Это несовпадение нашло яркое отражение в его творчестве. Сомнения в благости революции он выразил в аллегорическом рассказе «Так было» (1905). Революция — это кровопускание. И над теми, кто ожидал от неё чего-то другого, хохочет старый смотритель часов на древней городской башне, внимая скрипу маятника: «Так было — так будет. Так было — так будет». Мысли на ту же тему — «Из рассказа, который никогда не будет окончен» (1907). Энтузиазм масс, идущих на смерть, навеян пробуждением мистического «оно», а ещё — весенним буйством природы. Название, содержание рассказа — всё говорит о вечном возвращении и обречённости светлых намерений. Названия этих двух произведений взаимозаменяемы.

Преимущественно мрачная тональность андреевской палитры объясняется не только кризисной эпохой, специфическим мировидением автора, но и его судьбой. По словам друзей, незаживавшую душевную рану нанесла писателю смерть жены (1906). Сын писателя вспоминал, что тревожная тоска никогда не оставляла отца, а в его редких шутках всегда присутствовал элемент надрыва.

Убежищем последних лет жизни Андреева стала дача в Финляндии, где он и умер в 1919 году, там же был похоронен. Раннюю кончину ускорили события в России в октябре 1917 г. Публицистический очерк «S.O.S.» (1919), в котором автор просит «благородных граждан» всех стран спасти Россию от большевиков, «дикарей Европы», стал последней его публикацией. Очерк может стоять на книжной полке рядом с «Несвоевременными мыслями» М. Горького, «Окаянными днями» И. Бунина. В 1956 году Л. Андреев был перезахоронен на Литераторских мостках Волкова кладбища в С.-Петербурге.

? Прочитайте названные произведения Л. Андреева, М. Горького, И. Бунина и охарактеризуйте позицию каждого автора.

Художественный мир писателя

Л. Андреев не относится к числу художников, которые рисовали многоцветные картины «живой жизни», как, например, А. Чехов, И. Бунин, Б. Зайцев. Мысль —

вот основной объект внимания этого автора, обращённого не к потоку жизни, а к размышлениям об этом потоке. Он мыслил антиномиями, обращаясь к гротеску, надрыву, контрасту чёрных и белых тонов. У Андреева город не большой, а «огромный», персонажей угнетает не одиночество, а «страх одиночества», они не плачут, а «воют», повествования переполнены событиями. Андрееву будто бы скучно в текущем времени, его притягивает вечность, «вечный облик человека», ему важно не изобразить явление, а выкрикнуть, выразить к нему своё оценочное отношение. Кажется, автор обращается к миру слабовидящих и слабослышащих и опасается быть непонятым. Схожая экспрессивность, эмоциональность отличает произведения Ф. Достоевского, В. Гаршина, Э. По.

Андреев удивлялся равнодушно-нетребовательному отношению людей к жизни, это равнодушие он и изобличал. «Придёт время, — писал он в дневнике ещё будучи гимназистом, — я нарисую людям потрясающую картину их жизни». И потряс. При этом схватку тьмы и света он рисовал как схватку равносильных начал. Его творчество соответствовало и складывавшемуся тогда в интеллектуальной среде эсхатологическому умонастроению, обострившимся вопросам о закономерностях жизни, о сущности человека. «Кто я?», «Смысл, смысл жизни, где он?», «Человек? Конечно, и красиво, и гордо, и внушительно — но конец где?» — эти вопросы из писем Андреева лежат в подтексте большинства его произведений. Скептическое отношение вызывали все теории прогресса. Страдая от своего неверия, он отвергает религиозный путь спасения. Рассказ «Ложь» (1900) заканчивается очень андреевским восклицанием: «О, какое безумие быть человеком и искать правды! Какая боль!» Андреевский повествователь часто страдает человеку, который, образно говоря, падает в бездну и пытается ухватиться хотя бы за что-нибудь.

Уделяя внимание социальному и имущественному неравенству, Андреев имел основание называть себя учеником Г. Успенского и Ч. Диккенса. Но он не так, как М. Горький, А. Серафимович, Е. Чириков, С. Скиталец, другие писатели-«знаниевцы», понимал и представлял конфликты жизни: не указывал на возможность их решения в контексте текущего времени. Он смотрел на добро и зло как на силы извечные, мета-

физические, воспринимал людей как вынужденных проводников этих сил. (В этом плане мировидение Л. Андреева в определённой мере сопоставимо с мировидением И. Бунина.) При таких взглядах разрыв с носителями революционных убеждений был предсказуем. Писатель не стал своим ни среди правых, ни среди левых и тяготился своим творческим одиночеством.

Важнее всего для Л. Андреева-писателя было показать диалектику мысли, чувства, сложный внутренний мир персонажей. Почти всех их больше, чем голод, холод, угнетает вопрос, почему жизнь строится так, а не иначе. Они заглядывают в себя, пытаются разобраться в мотивах своего поведения. Кто бы ни был его герой, у каждого «свой крест», каждый страдает. «Мне не важно, кто “он”, — герой моих рассказов: поп, чиновник, добряк или скотина. Мне важно только одно — что он человек, и как таковой несёт одни и те же тяготы жизни». В этих словах писателя есть толика преувеличения, его авторское отношение к персонажам дифференцировано, но и правда есть тоже. Критики справедливо сравнивали молодого прозаика с Ф. Достоевским: оба художника показывали человеческую душу как поле столкновений хаоса и гармонии. Но очевидна и существенная разница между ними. Ф. Достоевский в конечном счёте, при условии принятия человечеством христианского смирения, предсказывал победу гармонии. Андреев в начале творчества касается идеи гармонии, но уже к середине первого десятилетия нового века почти исключает эту идею из пространства своих художественных координат.

Пафос многих ранних произведений писателя обусловлен стремлением его героев к «другой жизни». Символом другой, светлой, жизни, иных взаимоотношений может служить сон, ёлочное украшение, дачная усадьба. Влечение к этому другому у андреевских персонажей показано как чувство неосознанное, врождённое, как у подростка Сашки из рассказа «Ангелочек» (1899) — неприкаянного, полуголодного, на весь мир обиженного «волчонка», которому «временами... хотелось перестать делать то, что называется жизнью». Попав случайно на праздник в богатый дом, он увидел на рождественской ёлке воскового ангелочка. Красивая игрушка становится для ребёнка знаком «чуждого мира, где он жил когда-то», где «не знают о грязи и брани». Она должна

принадлежать ему! Сашка много терпел, защищая то единственное, что имел, — гордость, но ради ангелочка он падает на колени перед «пренеприятной... тётей». И следует страстное: «Дай!.. Дай!.. Дай!..»

Позиция автора, унаследовавшего от классиков боль за всех несчастных, гуманна и требовательна. Однако в отличие от своих предшественников Андреев жёстче, он скупотой отмеряет обиженным персонажам толику покоя. Их радость — мимолётна, надежда — призрачна. Сашка, наигравшись ангелочком, впервые засыпает счастливый, а восковая игрушка в это время тает то ли от дуновений печки, то ли от некой фатальной силы, присутствие которой пунктирно обозначено: «На стене вырезывались уродливые и неподвижные тени...» Автор обозначает её почти в каждом своём произведении. Характерная андреевская фигура зла строится на разных явлениях: тени, ночная тьма, природные катаклизмы, неясные характеры, мистические нечто, некто и т. д. «Вот ангелочек вострепнулся, словно для полёта, и упал с мягким стуком на горячие плиты». Схожее падение предстоит пережить Сашке. Падение переживёт и мальчик на побегушках из городской парикмахерской в рассказе **«Петька на даче»** (1899). «Состарившийся карлик», знавший только труд, побои, голод, тоже всей душой стремился в неведомое «куда-нибудь», «в другое место, о котором он не мог ничего сказать». Случайно попав в господскую загородную усадьбу, «вступив в полное согласие с природой», Петька внешне и внутренне преображается, но вскоре роковая сила в лице таинственного хозяина парикмахерской вырывает его из «другой жизни». Обитатели парикмахерской — марионетки, но описаны достаточно подробно, только хозяин-кукловод — в общих чертах. С годами роль незримой злой силы в перипетиях андреевских сюжетов будет становиться всё заметнее и заметнее.

У Андреева нет или почти нет счастливых финалов, но в начале творчества тьму жизни у него рассеивали проблески света: обнаруживалось пробуждение Человека в человеке. В **«Баргамоте и Гараське»** пробуждение испытывают характеры-антиподы, в которых, казалось, навсегда умерло всё человеческое. Другое дело, что за пределами сюжета идиллия пьяницы и городово-

го («родственника» будочника Мымрецова Г. Успенского, классика «шиворотной пропаганды») обречена. С пробуждением к андреевским персонажам нередко приходит осознание своей чёрствости («Первый гонопар», 1899, «Нет прощения», 1904).

Многие персонажи Андреева живут в состоянии экзистенциального мироощущения¹. Они делают отчаянные, часто экстремальные, попытки преодолеть барьеры, отделяющие их от других людей. В рассказе «Город» (1902) говорится о мелком чиновнике, подавленном бытом каменного мешка — города. В окружении сотен людей он задыхается от бессмысленного существования и одиночества. Против этого он и протестует в жалкой, комической форме. С одной стороны, писатель продолжает тему «маленького человека», поруганного человеческого достоинства, заданную автором «Шинели». Повествование полнится участием к человеку, у которого болезнь «инфлуэнцой» — событие года. Андреев заимствует у Н. Гоголя ситуацию защиты страдающим человеком своего достоинства — в состоянии аффекта, заимствует тональность кульминационной фразы: «Все мы люди! Все братья!» — плачет пьяный Петров. С другой стороны, писатель меняет трактовку известной темы. У классиков золотого века «маленький человек» был подавлен характером, богатством «большого человека». У Андреева материальное не играет решающей роли. Давит одиночество. В «Городе» господа добродетельны, и сами они — те же Петровы, но на более высокой ступени социальной лестницы. Трагедию Л. Андреев видит в том, что индивидуальности не составляют сообщества.

У Андреева равно драматично непонимание и межсословное, и внутрисословное, и внутрисемейное. Разобщающая сила в его художественном мире обладает злым юмором, как это представлено в рассказе «Большой шлем» (1899). Разобщённость порождает воинствующий эгоизм. Доктор Керженцев из рассказа «Мысль» (1902) способен на сильные чувства, не глуп,

¹ Экзистенциальное мироощущение связано с осмыслением существования человека без Бога, в мире иррациональном, абсурдном, аморальном, в атмосфере страха и тревоги.

но все способности он вложил в замысел коварного убийства своего более удачливого друга — мужа любимой женщины, а затем — в игру со следствием. Он убеждён, что владеет мыслью, как фехтовальщик шпагой, но в какой-то момент мысль предаёт и разыгрывает своего носителя. Ей наскучило удовлетворять «сторонние» интересы. Керженцев доживает свой век в сумасшедшем доме. Пафос этого андреевского рассказа противоположен пафосу лирико-философской поэмы М. Горького «Человек» (1903) — гимну созидательной силе человеческой мысли. Уже после смерти Андреева М. Горький вспоминал, что писатель воспринимал мысль как «злую шутку дьявола над человеком». Он вскрывал двуединую сущность человека, «божественное и ничтожное», по определению В. Соловьёва. Андреев снова и снова возвращается к тревожившему его вопросу: какая же из «бездн» преобладает в человеке? Вскоре после относительно светлого рассказа «**На реке**» (1900) о том, как «всем чужой» человек поборол в себе ненависть к обижавшим его людям и, рискуя жизнью, спас их в весеннее половодье, Андреев создаёт один из самых мрачных рассказов в русской литературе — «**Бездна**» (1901) — психологически убедительное, художественно выразительное исследование падения Человеческого в человеке. Страшно: чистую девушку распяли «недочеловеки». Но ещё страшнее, когда позвериному, после непродолжительной внутренней борьбы, ведёт себя интеллектual, любитель романтической поэзии, трепетно влюблённый юноша. Ещё чуть-чуть «до того» он и не подозревал, что зверь-бездна таится в нём самом. «И чёрная бездна поглотила его» — такая финальная фраза рассказа. Одни критики хвалили Андреева за смелый рисунок, другие призывали читателей бойкотировать автора. На встречах с читателями Андреев настойчиво утверждал, что от такого падения не застрахован никто. В последнее десятилетие творчества о пробуждении зверя в человеке он говорил значительно чаще, чем о пробуждении Человека в человеке.

Многие характеры, создаваемые писателем, объединены духом противления. Бунтарство — атрибут их сущности. Они восстают против власти, серого быта, судьбы, одиночества, против самого Создателя, даже

если им открывается обречённость протеста. Противление обстоятельствам делает человека Человеком — эта идея лежит в основании философской драмы Андреева **«Жизнь Человека»** (1906). Смертельно раненный ударами непонятной злой силы Человек проклинает её у края могилы, зовёт на бой. Но пафос противления «стенам» в сочинениях Андреева с годами слабеет, усиливается критическое отношение автора к «вечному облику» человека.

Существует ли одна правда «или их как минимум две», грустно шутил Андреев и рассматривал явления то с одной стороны, то — с другой. В **«Рассказе о семи повешенных»** он открывает правду по одну сторону баррикад, в рассказе **«Губернатор»** (1905) — по другую сторону. Проблематика этих произведений косвенно связана с делами революционными. В психологически убедительном **«Рассказе о семи повешенных»** герои-бомбисты из ночи в ночь мужественно ожидают казни. В столь же убедительном **«Губернаторе»** представитель власти обречённо ожидает исполнения смертного приговора, вынесенного ему народным судом. Толпа забастовщиков «в несколько тысяч человек» пришла к его резиденции, сначала были выдвинуты невыполнимые требования, затем начался погром. Губернатор был вынужден приказать стрелять. Среди убитых были и дети. Повествователь осознаёт справедливость народного гнева и тот факт, что губернатор был вынужден пойти на насилие, он сочувствует и той и другой стороне. Генерал, мучимый муками совести, в конце концов сам осуждает себя на смерть: он отказывается покинуть город, ездит без охраны, и **«Закон-Мститель»** настигает его. В обоих произведениях писатель указывает на абсурд жизни, в которой человек убивает человека, на противоестественность знания человеком часа своей смерти. В целом ряде произведений на тему революции, в таких как **«В тёмную даль»** (1900), **«Марсельеза»** (1903), самое главное для автора — показать нечто необъяснимое в человеке, парадокс поступка.

Глубина многих андреевских произведений открылась не сразу. Так случилось и с **«Красным смехом»** (1904). К написанию этого рассказа автора подтолкнули газетные известия с полей русско-японской вой-

ны. Война у него показана как безумие, порождающее безумие. Повествование стилизовано под отрывочные воспоминания сошедшего с ума офицера-фронтовика: «Это красный смех. Когда земля сходит с ума, она начинает так смеяться. На ней нет ни цветов, ни песен, она стала круглая, гладкая и красная, как голова, с которой сорвали кожу». В. Вересаев, участник русско-японской войны и автор реалистических записок «На войне», раскритиковал рассказ за несоответствие действительности. Он говорил о свойстве человеческой натуры «привыкать» ко всяким обстоятельствам. Но произведение Андреева как раз и направлено против привычки людей возводить в норму то, что не должно быть нормой.

Как и некоторые другие большие художники, Л. Андреев интуитивно прозревал грядущие проблемы жизни. В 1908 г. он закончил работу над философско-психологической повестью-памфлетом «Мои записки». Только предчувствием тоталитаризма можно объяснить эту авторскую фантазию. Главный персонаж — характер демонический, преступник, осуждённый за тройное убийство, и — искатель правды. «Где же правда? Где же правда в этом мире призраков и лжи?» — такими (андреевскими) вопросами задаётся пожизненно осуждённый. В конце концов в тяге людей к свободе новоявленный Инквизитор видит зло жизни, а к железной решётке на тюремном окне, открывшей ему красоту ограниченности, чувствует «нежную благодарность, почти любовь». Он переиначивает известную формулу и утверждает: «Несвобода — осознанная необходимость». Этот «шедевр полемики» смутил даже друзей писателя, поскольку повествователь скрывает своё отношение к убеждениям поэта «железной решётки». Узник по-своему логичен, но эта логика убивает гуманизм. Сейчас ясно, в «Моих записках» Андреев вышел к популярному в XX веке жанру антиутопии. Он раньше многих осознал опасность тоталитаризма.

Рассказ «Тьма» и повесть «Иуда Искариот» (1907) не были поняты современниками, соотнёсшими их содержание с социальной ситуацией в России после событий 1905 года и осудившими автора за «апологию предательства». Они оставили без внимания важнейшую — философскую — парадигму этих произведений.

В повести «Иуда Искарот», жанр которой можно определить как Евангелие от Иуды, Андреев мало что меняет в сюжетной линии, очерченной евангелистами. Он лишь приписывает эпизоды, которые могли иметь место в отношениях Учителя и учеников. При этом андреевский подход к характеристике поведения участников библейских событий открывает драматический внутренний мир «предателя». Этот подход вскрывает предопределённость трагедии: люди не признают — без крови, без чуда воскресения — Сына Человеческого, Спасителя. Двойственность Иуды, сказавшаяся в его внешности, в его метаниях, зеркально отражает двойственность поведения Христа, они оба предвидели ход событий, они оба имели основание любить и ненавидеть друг друга. Иуда знает цену зла и добра в этом мире, он болезненно переживает выпавшее на его долю предательство и до самого трагического финала надеется, что люди на Голгофе вот-вот прозреют, осознают, кого они казнят. Но само собой слово истины не дошло до людей. Автор осуждает всё человечество, включая апостолов, за невосприимчивость к добру. На эту тему у Л. Андреева есть интересная аллегория, созданная одновременно с повестью «Рассказ змеи о том, как у неё появились ядовитые зубы». Идеи этих произведений прорастут заключительным сочинением прозаика — романом «Дневник Сатаны» (1919), опубликованным уже после смерти автора.

Андреев долго примеривался к «бродячему» сюжету, связанному с земными похождениями вочеловечившегося дьявола. Осуществлению задумки создать «записки дьявола» предшествовало претворение этой мысли в красочной картине: сатана в виде Мефистофеля сидит над рукописью, обмакивает перо в человеческий череп-чернильницу. Писатель увлечённо работал над произведением о пребывании на земле предводителя всех нечистых с очень нетривиальным финалом. В романе «Дневник Сатаны» исчадие ада — персона страдающая.

Идея сочинения могла зародиться у Андреева при чтении «Братьев Карамазовых», главы о чёрте, мечтающем воплотиться в наивную купчиху: «Мой идеал — войти в церковь и поставить свечку от чистого сердца,

ей-богу так. Тогда предел моим страданиям». Но там, где чёрт Ф. Достоевского хотел найти покой, конец «страданиям», Князь тьмы Андреева свои страдания только начинает. Важное своеобразие произведения — многомерность содержания: одной стороной роман повернут ко времени его создания, другой — в «вечность». Автор доверяет Сатане высказать свои самые тревожные соображения о сущности человека, по сути, ставит под сомнение многие идеи своих ранних произведений. «Дневник Сатаны», как заметила давний исследователь творчества писателя Ю. Бабичева, — это ещё и «личный дневник самого автора».

Сатана в облике убитого им купца и на его же деньги решил поиграть с человечеством. Но средствами пришельца замыслил завладеть некий Фома Магнус. Он спекулирует на чувствах пришельца к некой Марии, в которой дьявол узрел Мадонну. Любовь преобразила Сатану, ему стыдно за причастность к злу. В итоге созрело решение стать просто человеком. Искушая прошлые грехи, он отдаёт деньги Магнусу, обещавшему стать благодетелем людей. Но — Сатана обманут и осмеян. «Земная Мадонна» оказывается подставным лицом, проституткой. Фома осмеял дьявольский альтруизм, завладел деньгами, чтобы взорвать планету людей. В конце концов в учёном-химике Сатана разглядел побочного сына своего родного отца. «Тяжело и оскорбительно быть этой штучкой, — размышляет он, — что называется на земле человеком, хитрым и жадным червячком». Впрочем, Магнус — тоже фигура трагическая, он продукт человеческой эволюции, персонаж, выстрадавший свою мизантропию. Повествователь равно понимает и Сатану, и Фому. Примечательно, автор наделяет Магнуса внешностью, напоминающей собственную, в этом можно убедиться, сравнив словесный портрет персонажа с живописным портретом Андреева, выполненным И. Репиным. Сатана даёт человеку оценку со стороны, Магнус — изнутри, в главном оценки этих двойников совпадают. Кульминация повести пародийна: описываются события ночи, «когда искушался Сатана человеком». Плачет Сатана, увидевший в людях своё отражение, смеются земные, «на всё готовые черти». Плач — лейтмотив андреевских произведений, слёзы льют многие и многие его персонажи, обиженные

могущественной и злой тьмой. Плакал божий свет — заплакала тьма, круг замыкается, никому никуда выхода нет. В «Дневнике Сатаны» Андреев вплотную подошёл к тому, что философ Л. Шестов назвал «апофеозом беспочвенности».

В начале XX столетия в России, как и во всей Европе, театральная жизнь переживала пору расцвета. В обществе спорили о путях развития сценического искусства. В ряде публикаций, прежде всего в двух «Письмах о театре» (1911—1913), Андреев представил свою «теорию новой драмы», своё видение «театра чистого психизма» и создал ряд пьес, соответствовавших выдвинутым задачам. Он провозгласил «конец быту и этнографии!» на подмостках, противопоставил «устаревшего» А. Островского современному А. Чехову.

Ряд пьес Андреева позволил современникам говорить о «театре Леонида Андреева». Этот ряд открывает философская драма **«Жизнь Человека»** (1907). Другие наиболее удачные работы этого ряда — «Чёрные маски» (1908); «Царь Голод» (1908); «Анатэма» (1909); «Океан» (1911). Близки названным пьесам психологические сочинения Андреева-драматурга, такие, например, как «Собачий вальс», «Самсон в оковах» (обе — 1913—1915), «Реквием» (1917). Драматург называл сочинения для театра «представлениями», подчёркивая тем самым, что это не воспроизведение подлинной жизни, а только игра воображения, зрелище. Он доказывал, что на сцене общее может быть важнее частного, что тип говорит больше, чем фотография, а символ красноречивее типа. Критики отмечали, что Андреевым найден язык современного театра — язык философской драмы.

В «Жизни Человека» представлена формула жизни, автор «освобождается от быта», идёт в направлении максимальной обобщённости. В пьесе два центральных персонажа. Человек, в лице которого предлагается видеть человечество, и Некто в сером, — нечто соединяющее в себе человеческие представления о верховной стороне силы — Бог, рок, судьба, дьявол. Между ними — гости, соседи, родственники, добряки, злодеи, мысли, эмоции — маски. Некто в сером — вестник «круг железного предначертания» каждого: рождение, бедность, труд, любовь, богатство, слава, несчастья, бедность,

забвение, смерть. О быстротечности человеческого пребывания «в круге» напоминает свеча, горящая в руках таинственного Некто. В представлениях участвуют персонажи, знакомые по античной трагедии: вестник, мойры, хор. При постановке пьесы автор требовал от режиссёра избегать полутонов: «Если добр, то как ангел; если глуп, то как министр; если безобразен, то так, чтобы дети боялись. Резкие контрасты». Андреев стремился к аллегорической однозначности. От многозначности символов в символистском смысле он уходит. Пьеса трагична и героична: несмотря на все удары сторонней силы, андреевский Человек не сдаётся. И у края могилы он бросает перчатку таинственному Некто. Человек сломлен, но не побеждён. А. Блок, смотревший пьесу в постановке В. Мейерхольда, в рецензии отметил неслучайность профессии героя, он, несмотря ни на что, созидатель, архитектор. «“Жизнь человека” — пишет А. Блок, — яркое доказательство того, что Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обречённое тлению, но чудесный феникс, преодолевающий “ледяной ветер безграничных пространств”. Тает воск, но не убывает жизнь».

Своеобразным продолжением пьесы «Жизнь Человека» видится пьеса «Анатэма». В этой философской трагедии вновь появляется Некто — бесстрастный и могучий хранитель врат, за которыми простирается Начало начал, Великий Разум. Он хранитель и слуга вечности-истины. Ему противостоит Анатэма, дьявол, проклинаемый за бунтарские намерения узнать истины Вселенной и сравняться с Великим Разумом. Злой дух, трусливо и напрасно увивающийся у ног Некто, — фигура по-своему трагическая. «Всё в мире хочет добра, — размышляет проклятый, — и не знает, где найти его, всё в мире хочет жизни — и встречает только смерть...» Он доходит до сомнений в существовании Разума во вселенной: не Ложь ли имя этой разумности? От отчаяния и злобы, что не удаётся познать правду по ту сторону врат, Анатэма пытается познать правду по эту сторону врат. Он ставит жестокие эксперименты над миром и страдает от неоправданных ожиданий. Основная часть драмы, о подвиге и смерти бедного Давида Лейзера, «любимого сына бога», имеет ассоциативную связь с библейским сказанием о смиренном Иове, с евангель-

ской историей об искушении Христа в пустыне. Анатэма решил проверить истинность любви и справедливости. Он наделяет Давида огромными богатствами, подталкивает его на сотворение «чуда любви» к ближнему, способствует становлению магической власти Давида над людьми. Но дьявольских миллионов не хватает для всех страждущих, и Давид, как предатель и обманщик, побит камнями возлюбленным народом насмерть. Любовь и справедливость обернулись обманом, добро — злом. Эксперимент поставлен, но Анатэма не получил «чистого» результата. Давид перед смертью не проклинает людей, жалеет, что не отдал им последнюю копейку. Эпilog пьесы повторяет её пролог: врата, молчаливый страж Некто и ищущий — «Где истина?» — Анатэма. Кольцевой композицией пьесы автор говорит о жизни как о бесконечной борьбе противоположностей.

? Что дало основание критикам утверждать, что Андреевым найден язык современного театра — язык философской драмы?

В андреевском творчестве воедино слились художественное и философское начала. Его книги питают эстетическую потребность и будят мысль, тревожат совесть, пробуждают сочувствие к человеку и опасение за его Человеческую составляющую. Андреев настраивает на требовательный подход к жизни. Критики говорили о его «космическом пессимизме», но трагическое напрямую не связано с пессимизмом. Вероятно, предвидя неверное понимание своих произведений, писатель не раз утверждал, что если человек плачет, то это не значит, что он пессимист и жить ему не хочется, и, наоборот, не всякий, кто смеётся, оптимист и ему весело. Он относился к категории людей с обострённым чувством смерти в силу равно обострённого чувства жизни.

Рассказ «Большой шлем»

Рассказ Андреева «Большой шлем» — с ироническим подзаголовком «идиллия» — впервые был опубликован в московской газете «Курьер» 14 декабря 1899 года. В дневнике писателя сохранилась запись: «В моё отсутствие вышел мой рассказ “Большой шлем”, действительно хороший рассказ». Высокую оценку рассказу дал Л. Толстой, заинтересовавшийся необычной

постановкой в нём темы смерти. «Лучший ваш рассказ — “Большой шлем”», — писал Андрееву Горький в начале апреля 1900 года. По воспоминаниям одного из современников, Горький, прочитав «Большой шлем», сказал: «Нарождается талант... Рассказ написан очень хорошо. Особенно одна деталь выявляет способности автора: ему нужно было сопоставить жизнь и смерть — Андреев сделал это очень тонко, одним штрихом».

Сюжет и система персонажей рассказа. В «Большом шлеме», построенном на реально-бытовой сюжетной основе, но в углублённом философско-психологическом аспекте, воплощается характерный для Андреева мотив недолговечности и призрачности человеческого счастья, уже прозвучавший в рассказе «Ангелочек» и развитый в последующих произведениях писателя.

Сюжет «Большого шлема» несёт в себе обобщённо-философский смысл. Персонажи рассказа — заурядные, ничем не примечательные обыватели-провинциалы — в течение многих лет однообразно проводят свой досуг за карточной игрой в винт. «В денежном отношении игра была ничтожная», — сказано в начале авторского повествования: писатель в данном случае отходит от традиции классической литературы, традиции Пушкина («Пиковая дама») и Достоевского («Игрок»), когда тема карт связывалась с идеей внезапного обогащения, изменения судьбы, чуда. Андреев создаёт иную сюжетную ситуацию, в полной мере отвечающую его творческому замыслу. Герой рассказа, Николай Дмитриевич Масленников, в отличие от своих партнёров, получающих удовольствие лишь от самого процесса игры, одержим мечтой когда-нибудь непременно «сыграть большой шлем в бескозырях¹», однако нужная комбинация карт никак у него не складывается.

Ситуация «Большого шлема» близка по смыслу одному из сюжетных мотивов повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича» — не случайно этот рассказ Андреева получил у Толстого высокую оценку. «Приходили дру-

¹ *Большой шлем* — такое положение в карточной игре, при котором противник не может взять старшей картой или козырем ни одной карты партнёра.

зья составить партию, садились, — читаем в “Смерти Ивана Ильича”. — Сдавали, разминались новые карты, складывались бубны к бубнам, их семь. Партнёр сказал: без козырей, — и поддержал две бубны. Чего же ещё? Весело, бодро должно бы быть — шлем. И вдруг Иван Ильич чувствует эту сосущую боль, этот вкус во рту, и ему что-то дикое представляется в том, что он при этом может радоваться шлему». Вот и герою Андреева капризная фортуна однажды улыбнулась, но в то самое мгновение, когда он наконец получил вожделенный расклад карт, его настигла внезапная смерть. Он не успел даже протянуть руку к картам, чтобы окончательно убедиться в этой редкой удаче, так как тут же скончался от паралича сердца. Тема рока, неумолимой судьбы, безжалостно губящей все помыслы и надежды людей, прямо перекликается с выраженной в «Ангелочке» мыслью о недолговечности счастья.

С большой художественной силой передан в «Большом шлеме» ужас от внутренней разъединённости людей, от их холодно-жестокоего равнодушия друг к другу. Спокойный и плавный ритм рассказа, снисходительная, едва ли не доброжелательная обрисовка персонажей в сочетании с тонкой авторской иронией, преднамеренным заострением образов и ситуаций — все эти художественные средства способствуют более глубокому и полному раскрытию духовной отчуждённости героев. Рассказ начинается словами: «Они играли в винт три раза в неделю». Этим безличным «они» автор сразу подчёркивает, что индивидуальные, особенные свойства героев не имеют здесь существенного значения. Мы ничего не узнаем о наклонностях, роде занятий, семейных связях персонажей — точно так же, как ничего не знают, да и не хотят знать друг о друге и они сами, трижды в неделю встречающиеся за карточным столом. Лишь случайно, когда Николай Дмитриевич две недели не являлся на игру, партнёры с «удивлением» узнали, что арестован его сын (о существовании которого они не подозревали) и что сам Николай Дмитриевич давно страдает от острых приступов тяжёлой болезни. Но и эти эпизоды вне карточной игры, вызвавшие только лёгкое замешательство, не в состоянии вывести парт-

нёров из привычного равновесия — установившийся ритуал подавляет любые проявления живой жизни.

Внешний облик героев обрисован весьма лаконично. Один из партнёров, Яков Иванович, «был маленький, сухонький старичок, зиму и лето ходивший в наваченном сюртуке и брюках, молчаливый и строгий». Ему противопоставлен Николай Дмитриевич — «толстый и горячий», «краснощёкий, пахнущий свежим воздухом». Этим скупым портретным деталям соответствует поведение обоих героев за карточной игрой. Яков Иванович, не удивляясь и не огорчаясь, при любом раскладе — в выигрыше или проигрыше — никогда не играл больше четырех взяток. Его поступки строго и точно взвешены, не допускают ни малейшего отклонения в сторону от установленного им самим неизменного порядка. Напротив, более живой Николай Дмитриевич не склонен мириться с рутинной игрой. Его мечта о большом шлеме, по сути дела, не что иное, как попытка — пусть нелепая, бессмысленная — вырваться из предопределённого жизненного «круга», испытать судьбу, проявить волю.

Способы проявления авторской позиции. В художественной структуре рассказа особое значение имеет внешне случайное авторское упоминание об аналогичной ситуации, пережитой однажды Яковом Ивановичем. «Однажды случилось так, что, как начал Яков Иванович ходить с двойки, так и отходил до самого туза, взяв все тринадцать взяток. “Но почему же вы не играли большого шлема?” — вскрикнул Николай Дмитриевич. “Я никогда не играю больше четырёх, — сухо ответил старичок и наставительно заметил: — Никогда нельзя знать, что может случиться”». В конечном счёте, однако, и «непробиваемый» Яков Иванович со всей своей трезво расчётливой осторожностью чувствует себя по детски беспомощным после внезапной и оттого особенно страшной смерти Николая Дмитриевича. Быть может, только в этот момент он осознаёт бессмысленность своих попыток «обойти» судьбу, уберечься от её неумолимо-жестокой воли.

Художественное пространство рассказа, замкнутое в пределах комнаты, где проходит игра, обретает символический смысл. Она, эта комната, «становилась сов-

сем глухой», как бы уничтожала «своей мягкой мебелью» все посторонние звуки, которые могли бы отвлечь игроков от их любимого занятия. Вне карточной игры происходят разные события, мир «покорно нёс тяжёлое ярмо бесконечного существования и то краснел от крови, то обливался слезами, оглашая свой путь в пространстве стонами больных, голодных и обиженных», но партнёры, поглощённые своей неуёмной страстью, не замечают ничего вокруг.

Только Николай Дмитриевич время от времени вносит в ритуал карточной игры «слабые отголоски этой тревожной и чуждой жизни». То он сообщает присутствующим, что «днём морозу было десять градусов», то заводит разговор про нашумевшее судебное дело, бессознательно оживив партнёров, — помимо собственной воли они втянулись в спор о законности порядка в судопроизводстве, даже чуть было не поссорились, но, тотчас опомнившись, вновь «серьёзно и вдумчиво» сосредоточились на игре. Впечатление таково, что жизнь словно перешла из их рук к картам, живущим по своим молчаливым и таинственным законам.

Параллельно с изображением однообразно-монотонных будней партнёров писатель выстраивает ещё один образно-символический ряд. В глазах игроков карты «давно потеряли значение бездушной материи» — каждая из них «была строго индивидуальна и жила своей обособленной жизнью». Одушевлённый мир карт с их «прихотливым нравом, их насмешливостью и непостоянством», воссозданный автором средствами острого словесного гротеска («смеялись три шестёрки и хмуро улыбался пиковый король», «проклятые шестёрки опять скалили свои широкие белые зубы»), олицетворяет в рассказе высшие роковые силы, властвующие над человеческими помыслами и устремлениями. Между миром людей и миром карт не может быть взаимопонимания: слепое везение, выпадающее на долю Николая Дмитриевича, стремительно и резко оборачивается трагедией. Оба эти мира близки друг другу лишь в одном — в тупом и холодном равнодушии ко всему окружающему. Даже смерть не в состоянии всколыхнуть естественно-человеческое: всё поглощено, задавлено, уничтожено бессмысленной игрой.

Лишь после кончины Николая Дмитриевича его партнёры с трудом начинают припоминать, где жил покойный, была ли у него жена. Примечательно, однако, другое. Даже в эти трагические минуты, заставляющие людей забыть обо всём на свете, они не могут освободиться от своей всепоглощающей страсти, от нелепого и убогого культа карточной игры.

Смысловый итог рассказа. Якова Ивановича удивило и напугало прежде всего то, что умерший Николай Дмитриевич «никогда не узнает, что в прикупе у него был туз и что на руках у него был верный большой шлем». И подлинное потрясение он испытывает после того, как, изменив единственный раз своему правилу — не брать больше четырёх взяток, он взял карты покойного и сыграл за него большой шлем. Умершему партнёру редкостно повезло, но он никогда не узнает об этом — вот что повергает Якова Ивановича в отчаяние. И ещё одна мысль не даёт покоя игрокам: «А где же мы теперь возьмём четвёртого?» Только и всего. Когда-нибудь точно так же внезапно умрёт за карточным столом следующий, а остальные точно так же будут озабочены, где им взять нового партнёра, чтобы составить партию в винт. И жизнь, пустая и бесцветная, будет бессмысленно продолжаться, и карты будут «равнодушны и иногда злонасмешливы». В финале «Большого шлема» сливается воедино сарказм и крик боли, ирония и вопль отчаяния. Человек, подверженный тлетворному, разрушительному воздействию механической повседневности, достоин сострадания, но вместе с тем заслуживает и осуждения — за душевную опустошённость, равнодушие к окружающим.

Вывод из рассказа очевиден: ординарному человеку нет и не может быть радости, счастья в жизни, где всё — от рождения до смерти — подчинено всемогущему року. Но Андреев далёк от того, чтобы смиренно принять этот вывод. «Большой шлем» подтверждает правоту Александра Блока, писавшего о том, что Андреев «вопил» при виде человеческих мучений и что «вопли его услышаны; они так пронзительны, так вещи, что добираются до сокровенных тайников смиренных и сытых телячьих душ...».

Вопросы для повторения

1. Какое художественное значение имеет в «Большом шлеме» мотив карточной игры? Как характеризует Николая Дмитриевича его мечта «сыграть большой шлем в бескозырях»?

2. Каковы стилистические особенности авторского повествования в части, рисующей «таинственную и молчаливую» жизнь карт?

3. Охарактеризуйте уклад жизни героев рассказа.

4. В чём философский смысл рассказа «Большой шлем»?

5. Как Л. Андреев воплотил в творчестве свои слова: «Я нарисую людям потрясающую картину их жизни»?

6. Почему творчество Андреева исследователи связывают с экспрессионизмом?

Семинар

Мотив карточной игры в литературе XIX—XXI веков.

Литературная дискуссия

Л. Андреев утверждал: «Человек начинается там, где начинается неприятие мира». Каково ваше отношение к этой мысли писателя?

Темы сочинений

1. Философский, гуманистический и социальный смысл произведений Л. Андреева.

2. Свет и тень в произведениях Л. Андреева.

3. Концепция человека в пьесе «Жизнь Человека».

Рекомендуемая литература

- *Беззубов В.* Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984.
- *Бугров Б.* Леонид Андреев. Проза и драматургия. М., 2000.
- *Иезуитова Л.* Творчество Леонида Андреева. 1892—1906. Л., 1976.
- *Кен Л.* Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб., 2010.

ИВАН БУНИН

(1870—1953)



Биография писателя

«Да, я не посрамил ту литературу, которую полтораста лет тому назад начали Карамзин и... Жуковский», — со спокойной уверенностью утверждал на склоне лет И. А. Бунин. Вклад писателя в историю русской литературы значителен. Опираясь на традиции А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова, Бунин отразил в своей поэзии и прозе самосознание человека XX века, оказавшегося свидетелем катастрофических исторических потрясений, но оставшегося верным вечным ценностям человеческого духа. «Парчовая», по словам В. Набокова, проза Бунина явила тот уровень художественного мастерства, который выдерживает сравнение с шедеврами русской классики XIX века и в то же время соответствует глубинным эстетическим устремлениям века XX. О писателе уже при его жизни заговорили как о блестящем мастере не только российского, но и мирового масштаба.

Иван Алексеевич Бунин родился 22 (10 по старому стилю) октября 1870 года в Воронеже в небогатой дворянской семье. Детские годы будущего писателя прошли в поместье Буниных на хуторе Бутырки Елецкого уезда Орловской губернии. Получив домашнее начальное образование, он в 1881—1886 годах учился в Елец-

кой гимназии, которую не закончил. Вернулся домой, в маленькое имение Озерки Елецкого уезда, куда переехала его семья, проходил гимназический курс дома под руководством старшего брата Юлия. Сложные материальные условия в семье заставили Бунина рано начать самостоятельно работать. В 1889—1895 годах он был журналистом в орловской периодике, служащим земской управы в Полтаве, где жил его старший брат. Первые литературные опыты — стихи и рассказы — Бунин посылал в столичные газеты и журналы. В эти годы испытал серьёзное воздействие этического учения Л. Н. Толстого, ставшего для него позднее главным художественным авторитетом. Первый юношеский сборник лирики «Стихотворения 1887—1891 гг.», который позднее сам Бунин оценивал отрицательно, вышел в 1891 году в Орле.

В 1895 году Бунин оставил службу в Полтаве и переехал сначала в Петербург, а затем в Москву, где у него образовался широкий круг знакомств среди писателей. Особенно важными были знакомство с А. П. Чеховым и сближение с участниками московского литературного кружка «Среда» (в конце века в кружок входили М. Горький, А. Куприн, Л. Андреев, Н. Телешов и другие молодые писатели — дебютанты 1890-х годов). Со второй половины 1890-х годов Бунин много печатается, постепенно вырабатывая свой индивидуальный стиль. В 1900-е годы большая часть бунинских стихотворений и рассказов публиковалась издательством «Знание», которым руководил М. Горький, считавший Бунина самым ярким талантом своего писательского поколения. Одним из первых предсказал Бунину неординарную литературную судьбу А. П. Чехов. Чеховское дружеское участие очень много дало молодому писателю, а его предсказание скоро подтвердилось: вышедший в 1901 году поэтический сборник Бунина «Листопад» был отмечен академической премией имени Пушкина. Появление новых произведений Бунина одобрительно встречалось большей частью влиятельных критиков, а в 1909 году писатель удостоился чести быть избранным почётным членом Российской академии наук.

? Кто в художественном мире был несомненным авторитетом для И. Бунина? Как вы думаете, почему?

На фоне реализма начала XX века позиция Бунина по отношению к русской жизни выглядела непривычно: многим своим современникам Бунин казался невозмутимым «олимпийцем» — «холодным», хотя и блестящим мастером, а его суждения о России, русском человеке, русской истории — слишком отстранёнными, внешними. Действительно, при постоянном и остром ощущении своей принадлежности к русской культуре, «роду отцов своих», древности и величия Руси Бунин старался дистанцироваться от сиюминутных социальных тревог, избегал в своём дореволюционном творчестве публицистичности (что заметно отличало его от М. Горького, А. Куприна, Л. Андреева и от некоторых поэтов-символистов).

Отличительная черта творчества Бунина — его универсализм. Писатель одинаково ярко проявил себя и как прозаик, и как поэт, и как переводчик. Переводческая работа сопутствовала писательскому росту: ещё до публикации своих первых стихов и рассказов Бунин с увлечением переводил шекспировского «Гамлета», в последующие годы — Петрарку, Гейне, Верхарна, Мицкевича, Тениссона, Байрона, Мюссе и других зарубежных классиков. Главной переводческой работой Бунина стала «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло, опубликованная в 1896 году. Школа поэтического перевода с её поиском единственно возможного слова — один из источников бунинского мастерства. Работа над стихотворными переводами помогла ему в совершенстве овладеть и формой классического русского стиха.

В жизни Бунин чрезвычайно ценил личную свободу. Поэтому, даже сотрудничая с М. Горьким (а в начальную пору своего писательства — и с символистами В. Брюсовым и К. Бальмонтом), он избегал участия в коллективных писательских акциях и сохранял независимость своих художественных принципов. Эта черта характера проявилась и в том, что в литературе почти на всём протяжении своего творческого пути он исполнял сольные партии, зачастую нелицеприятно отзываясь о достоинствах своих коллег-писателей, а в эмигрантские годы ревниво относясь к возможным претендентам на место «первого» русского писателя.

В 1910-е годы Бунин вступил сложившимся художником с устойчивой репутацией одного из лучших

в России мастеров слова. Предреволюционное десятилетие — время создания таких бунинских шедевров, как повести «Деревня» и «Суходол», рассказы «Братья», «Господин из Сан-Франциско», «Сны Чанга», «Захар Воробьёв», «Лёгкое дыхание», «Грамматика любви» и др. К этому времени окончательно определяются важнейшие принципы его мировоззрения и творчества, достигает отточенности стиль.

? Почему переводческая деятельность способствовала становлению Бунина-мастера?

Утверждение в России нового политического строя заставило писателя в начале 1920 года покинуть родину. Октябрьскую революцию Бунин сразу и окончательно осудил. Само заглавие его дневниковых записей той поры, опубликованных в эмиграции («Окаянные дни»), лучше всего объясняет причины, заставившие писателя уехать за рубеж. С этого времени жизнь Бунина навсегда связана с Францией. Почти всё, что он написал в эмиграции, принадлежит к его лучшим творениям.

Интересно, что если многие дореволюционные рассказы Бунина содержат «зарубежный» материал, то в эмиграции почти все произведения — о России. Шедеврами эмигрантского периода творчества стали повесть «**Митина любовь**», автобиографическая книга «**Жизнь Арсеньева**» (одно из самых «бунинских» произведений), сборник рассказов о любви «**Тёмные аллеи**» и художественно-философский трактат «**Освобождение Толстого**». Последняя книга, над которой работал Бунин и которую ему не удалось завершить, — «**О Чехове**».

«Вещи и дела, аще не написанныи бывают, тмою покрываются и гробу беспамятства предаются, написанныи же яко одушевленные...» Этими словами открывается «Жизнь Арсеньева» — книга о любви, о смерти, о трагической радости существования в грозном и одновременно прекрасном мире; книга о России и о творческой силе памяти. Художническая память, согласно позднему Бунину, способна возвысить человека над хаосом проходящей жизни, потому что она не менее, а более реальна, чем поток непосредственных воздействий действительности. Вне эстетики, по Бунину, бес-

смысленно искать оправдания бытию, лишь творчество наделяет его смыслом.

Писателя не стало 8 ноября 1953 года. Он похоронен на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем.

Художественный мир писателя

В 1930 году в парижской русскоязычной газете «Последние новости» был напечатан крохотный рассказ Бунина «Муравский шлях». Вот текст этой прозаической миниатюры:

«Летний вечер, ямщицкая тройка, бесконечный, пустынный большак... Много пустынных дорог и полей на Руси, но такого безлюдья, такой тишины поискать. И ямщик мне сказал:

— Это, господин, Муравский шлях называется. Тут на нас в старину несметные татары шли. Шли, как муравьи, день и ночь, день и ночь и всё не могли пройти...

Я спросил:

— А давно?

— И не запомнит никто, — ответил он. — Большие тысячи лет!»

Беглому взгляду читателя, воспитанного на солидных романах XIX века, а значит — привыкшего к тщательным мотивировкам происходящего, подробным внешним и внутренним характеристикам места и участников событий, авторским пояснениям и указаниям, просто не за что зацепиться в этой миниатюре, сложенной из 64 слов (считая предлоги, союзы и частицы). Будто вводная ремарка киносценария, звучит первая фраза, обозначающая условия «места» и «времени». Без предупреждения союзом «и» вводится действующее лицо — ямщик, которому предстоит дать короткий «исторический» комментарий по поводу расстилающейся впереди дороги, да ответить на «уточняющий» вопрос. Разговор ямщика с пассажиром обрывается столь же внезапно, как он возник: повествователь никак не комментирует его слов.

Пересказать миниатюру своими словами, «перевести» её на язык понятий и формулировок столь же затруднительно, сколь невозможно пересказать стихотворение. Миниатюра Бунина отличается предельной

краткостью и предельной конкретностью. В ней нет иносказаний, отсутствует метафоричность (единственное народно-поэтическое сравнение — «шли, как муравьи»). Элементы внешней описательности и диалога равноправны, не перекрывают, а дополняют друг друга. Каждая подробность (речевая или пейзажная) будто обладает одинаковой значимостью и автономностью, а вместе они создают нерасчленимое и лирически насыщенное целое. Между разными элементами описания нет иерархии главного и второстепенного, центра и периферии. *Высокая ценность единичного, отдельного* — так можно коротко сказать об этом принципе художественного мира Бунина.

В бунинской миниатюре опущены «вводные» мотивировки происходящего. Бунин просто фиксирует и называет явления, не объясняя их и не подчиняя какой-либо заявленной авторской мысли или тезису. В произведении нет привычных читателю прежнего века «сопроводительных», «вспомогательных» элементов. Отсюда эффект *необыкновенной краткости, концентрированности мысли и отсутствия литературных условностей*. Однако в целом произведение даёт ощущение «лучших слов в лучшем порядке», ощущение художественной гармонии.

Вслушиваясь в первое предложение, читатель различит отчётливую пульсацию стихотворного ритма: это предложение точно укладывается в два стиха трёх-стопного анапеста с чередованием женского и мужского окончаний. Да и вся миниатюра при неоднократном прочтении воспринимается как поэтический текст: она оказывается пронизанной ритмом — системой лексических и звуковых повторов.

? Найдите повторы звуковых комплексов, обратив внимание на шипящие и сонорные согласные. Какие слова повторяются в тексте? Объясните художественный смысл их повтора.

Для лирики бунинский текст кажется слишком сдержанным, аскетичным: авторское самовыражение ограничено здесь эмоционально-приглушённым утверждением («Много пустынных дорог и полей на Руси, но такого безлюдья, такой тишины поискать»). Лирика в европейской традиции отталкивается от ощущений

субъекта, выражает его эмоции и мысли. Бунинская же картина проецируется на громадные, в пределе — космические массивы бытия. Человеческое «я» в такой картине — лишь равноправный с другими элемент, песчинка в необъятной Вселенной. Точнее было бы говорить о принадлежности произведения и лирике, и эпосу (литературоведы называют такие произведения *лиро-эпическими*). Субъективное и объективное в творчестве Бунина резко сближаются; в глубине авторского сознания сливаются полюса лиризма и описательности.

Несмотря на предельный лаконизм, бунинская миниатюра замечательна масштабностью авторского взгляда. «Географический» масштаб изображения как будто задан авторским размышлением о пространственной необъятности Руси. Однако исходная ситуация движения, заявленный уже первым предложением мотив дороги снимают даже эти просторные рамки. В поле зрения Бунина — весь мир. Не менее просторны и хронологические границы воспроизводимого мира. Великолепная неправильность в речи ямщика («большие тысячи лет») затушёвывает историческую определённость и будто отменяет конечность времени: историческая глубь оказывается бездонной. Эти формальные на первый взгляд особенности обретают в бунинском мире глубокую содержательность. Человек и его жизнь под пером Бунина предстают прочно спаянными с огромными массивами бытия — всей национальной и мировой историей, величиим природного космоса, соотносятся с вечностью.

На фоне традиционной для европейского искусства антропоцентричной картины мира бунинское понимание взаимосвязи человека и мира нестандартно. Человеческое сознание (в том числе авторское) отказывается от самонадеянных претензий на первородство: «океан» вселенской жизни неизмеримо содержательнее всех частных человеческих реакций на жизнь. Попросту говоря, человек — лишь частица мироздания, хотя спокойно согласиться с подобным положением человеческое сознание не может. В этой связи фокус писательского внимания вбирает в себя не только и не столько рационально постигаемые грани жизни, сколько те сферы

опыта, которые позволяют хоть на мгновение прикоснуться к таинственным, метафизическим глубинам бытия (*метафизическое* — то, что находится за пределами воспринимаемых человеком природных явлений; то, что невозможно рационально осмыслить).

Ощущение вечной тайны, невысказанности, непрозрачной смысловой глубины — содержательное ядро миниатюры «Муравский шлях». Внешне спокойное описание одного жизненного мгновения (эпизод в дороге) напоминает читателю о вечности, намекает на слитность, цельность мировой жизни. На наших глазах настоящее (миг) тонет в неразличимой временной дали, становится историей. Благодаря авторской сдержанности миниатюрный текст способен порождать в сознании читателя широкую цепь ассоциаций, он рассчитан на встречную лирическую активность читателя. В памяти одного возникнут ассоциации с трагическим периодом российской истории, у другого оживут впечатления, связанные с «ямщицкими» мотивами лирики XIX века, третий расслышит приглушённую переключку с гоголевскими лирическими отступлениями, — но любое из рождающихся впечатлений не исчерпает потенциальной смысловой глубины текста. Бунинская миниатюра открывает перспективу для разнообразных интерпретаций (иначе говоря, её можно по-разному понимать и объяснять в зависимости от жизненного и эстетического опыта читателя). Расчёт на повышенную читательскую активность — этот общий принцип литературы нового века — важен и в художественном мире Бунина.

Писателя влекут сложные, непрозрачные стороны жизни. Бунин непоколебимо сосредоточен на прекрасном и трагическом в индивидуальном человеческом существовании (эти аспекты проблематики принято называть *экзистенциальными*; менее точная, но распространённая характеристика такого содержания творчества — приверженность художника «вечным темам»). Смысл индивидуального бытия для него всегда заведомо шире и глубже каких-либо общественно-идеологических целей. Никакие социально-политические переменные не в состоянии отменить критических состояний в жизни личности — испытания любовью и смертью, осознания радости и трагической конечности частного человеческого существования. Вот почему

независимо от используемого конкретного материала (жизнь русской деревни, зарисовки восточной экзотики, те или иные «случаи из жизни») Бунин почти всегда в зрелый период творчества пишет *о загадке человеческого существования*. Он наделяет многих своих героев способностью к переживанию предельной полноты жизни, обостряющемуся в моменты критических испытаний. Едва ли не важнейшими способностями человека для него оказываются память и умение почувствовать прекрасное в жизни, ощутить как можно полнее её трагическое величие, отнестись к природе как к вечной и незыблемой ценности.

Последняя фраза ямщика в бунинской миниатюре вводит в неё важнейший для художника мотив — *мотив памяти*. Бунинское повествование почти всегда явно или неявно опирается на поток памяти, а порой и внешне представляет собой *художественно организованное воспоминание*. Память для писателя — не всегда и не только благо и счастливая способность (она может быть мучительной, изнурительной, злой). Но она всегда — условие подлинности чувства и необходимая предпосылка творчества.

Почему данное произведение можно назвать лиро-эпическим?

Рассказ «Господин из Сан-Франциско»

Из истории создания рассказа. Начало Первой мировой войны застало Бунина в плавании по Волге. Мировая война, ставшая на некоторое время главной темой не только для журналистов, но и для многих серьёзных писателей, внешне не затронула бунинского творчества. В его произведениях на первый план выходит экзистенциальная и историософская проблематика. Индивидуальное существование личности, судьба России и — шире — судьбы мировых цивилизаций становятся ведущими темами его творчества. В 1915 году в печати появился бунинский рассказ «Господин из Сан-Франциско». Рассказу был предпослан эпиграф из Апокалипсиса: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!» Вот ближайший контекст этих слов в заключительной книге Нового Завета: «Горе, горе тебе, великий город Вавилон, город крепкий! ибо в один час пришёл суд

твой» (Откровение св. Иоанна Богослова, гл. 18, стих 10). В позднейших переизданиях эпиграф будет снят, однако ощущение катастрофичности, навеваемое первым вариантом заголовка и эпиграфом, пронизывает словесную плоть рассказа. По свидетельству самого писателя, непосредственным импульсом к возникновению нового замысла стало название повести немецкого писателя Т. Манна «Смерть в Венеции».

Сюжетная организация рассказа. Вычленить сюжетный костяк произведения несложно. В рассказе повествуется о последних месяцах жизни богатого американского бизнесмена, устроившего для своей семьи длительное и насыщенное «удовольствиями» путешествие в Южную Европу. За Европой — на обратном пути домой — должны были последовать Ближний Восток и Япония. Предпринимаемый американцем круиз детально, утомительно подробно мотивируется в *экспозиции рассказа*.

❓ Почему и с какой целью отправляется странствовать господин из Сан-Франциско?

Для путешествия выбран знаменитый пароход «Атлантида», похожий на «громадный отель со всеми удобствами», и проведённые на нём дни в пути через Атлантику ничем не омрачают настроение богатого туриста.

Однако замечательный своей продуманностью и насыщенностью план начинает рушиться, едва начав осуществляться. Нарушение ожиданий миллионера и его растущее недовольство соответствуют в структуре сюжета *завязке и развитию действия*. Главный «виновник» раздражения богатого туриста — неподвластная ему и потому кажущаяся непредсказуемо капризной природа — немилосердно нарушает обещания туристских проспектов («утреннее солнце каждый день обманывало»); приходится скорректировать первоначальный план и в поисках обещанного солнца отправиться из Неаполя на Капри. «В день отъезда, — очень памятный для семьи из Сан-Франциско!.. — Бунин использует в этом предложении приём *предвосхищения скорой развязки*, — ...даже и с утра не было солнца». Будто желая отдалить неумолимо приближающуюся катастрофическую кульминацию, писатель чрезвычайно

тщательно, с использованием мельчайших подробностей, даёт описание переезда, панораму острова, сообщает детали гостиничного сервиса и, наконец, посвящает полстраницы аксессуарам одежды готовящегося к позднему обеду господина.

Однако сюжетное движение неостановимо: наречием «вдруг» открывается *кульминационная сцена*, рисующая внезапную и «нелогичную» смерть главного героя. Казалось бы, сюжетный потенциал истории исчерпан, и развязка вполне предсказуема: тело богатого покойника в просмоленном гробе будет спущено в трюм всё того же парохода и отправлено домой, «на берега Нового Света». Так оно и происходит в рассказе Бунина, однако границы рассказа оказываются шире границ истории о неудачнике-американце: повествование по воле автора продолжается, и выясняется, что поведанная история — лишь часть общей картины жизни, находящейся в поле зрения автора. Перед читателем проходят сюжетно не мотивированные панорама Неаполитанского залива, зарисовка уличного рынка, колоритные образы лодочника Лоренцо, двух абруцких горцев и — самое важное — обобщающая лирическая характеристика «радостной, прекрасной, солнечной» страны. Движение от экспозиции к развязке оказывается лишь фрагментом неостановимого потока жизни, преодолевающего границы частных судеб и потому не вмещающегося в сюжет.

Финальная страница рассказа возвращает нас к описанию знаменитой «Атлантиды» — парохода, возвращающего мёртвого господина в Америку. Этот композиционный повтор не только придаёт рассказу гармоничную соразмерность частей и завершённость, но и укрупняет масштаб созданной в произведении картины.

?

1. Придумайте своё название этого рассказа. Как каждое название меняет ракурс прочтения и смысл произведения?

2. Почему господин и члены его семьи остаются безымянными, в то время как периферийные персонажи — Лоренцо, Луиджи, Кармелла — наделены собственными именами?

3. Какие другие персонажи в рассказе оставлены без имён? Какую роль они играют?

4. Почему на последних страницах рассказа писатель «забывает» о жене и дочери умершего богача?

5. Какие элементы изображённой картины не мотивированы сюжетом, т. е. никак с ним не связаны? Каков смысл их отличия в произведении?

6. **В каких фрагментах текста действие развивается стремительно, а в каких сюжетное время будто останавливается? Объясните авторский замысел.

7. Какой композиционный приём придаёт рассказу завершенность и укрупняет масштаб обобщения в произведении?

Временная и пространственная организация рассказа. Точка зрения персонажа и авторская точка зрения. В литературе XX века вообще и в бунинской прозе в частности удельный вес сюжета в общей организации произведения уменьшается по сравнению с классической литературой предшествующей эпохи. Сюжет анализируемого рассказа выстроен относительно несложно, в нём соблюдается линейная последовательность событий. В других произведениях Бунина вы сможете познакомиться с примерами более сложной сюжетной техники: например, с хронологической инверсией эпизодов, когда история рассказывается «с конца», как в знаменитом рассказе «Лёгкое дыхание»; или с приёмом «челночного» движения по оси времени, когда хронологически более поздние эпизоды перемежаются фрагментами предшествующих событий, как во многих повестях Бунина. Однако и в «Господине из Сан-Франциско» координаты общей картины изображаемого мира намного шире собственно сюжетных временных и пространственных границ.

Сюжетные компоненты рассказанной истории очень точно «привязаны к календарю» и вписаны в географическое пространство. Путешествие, распланированное на два года вперёд, начинается в конце ноября (плавание через Атлантику), а внезапно прерывается в декабрьскую, скорее всего, пред рождественскую неделю: на Капри в это время заметно предпраздничное оживление, абруцкие горцы возносят «смирненно-радостные хвалы» Божией Матери перед её изваянием «в гроте скалистой стены Монте-Соляро», а также молятся «рождённому от чрева её в пещере Вифлеемской, ... в далёкой земле Иудиной...».

?

Подумайте, какими гранями смысла обогащается содержание рассказа благодаря этой неявной календарной подробности.

Точность и предельная достоверность — абсолютные критерии бунинской эстетики — проявляются и в той тщательности, с какой описан в рассказе распорядок дня богатых туристов. Но главное, конечно, не в дотошной верности Бунина правдоподобию.

Стерильная регулярность и нерушимый распорядок существования господина вводят в рассказ важнейший для писателя мотив искусственности, автоматизма цивилизованного псевдобытия центрального персонажа. Трижды в рассказе почти останавливается сюжетное движение, отменяемое сначала методичным изложением маршрута круиза, потом размеренным отчётом о «режиме дня» на «Атлантиде» и, наконец, тщательным описанием порядка, заведённого в неаполитанском отеле. Механически разлинованы «графы» и «пункты» существования господина: «во-первых», «во-вторых», «в-третьих»; «в одиннадцать», «в пять», «в семь часов».

? Найдите в тексте другие примеры регламентации жизни.

В целом пунктуальность образа жизни американца и его компаньонов задаёт монотонный ритм описанию всего попадающего в его поле зрения природного и социального мира.

Выразительным контрастом этому миру оказывается в рассказе стихия подлинной жизни, вторгающаяся в разрывы линейного сюжета и постепенно оттесняющая его на периферию создаваемой картины. Эта неведомая господину из Сан-Франциско жизнь подчинена совсем другой временной и пространственной шкале. В ней нет места графикам и маршрутам, числовым последовательностям и рациональным мотивировкам, а потому нет предсказуемости и «понятности» для сынов цивилизации. Неясные импульсы этой жизни порой будоражат сознание путешественников: то дочери американца покажется, будто она видит во время завтрака наследного азиатского принца; то хозяин отеля на Капри окажется именно тем джентльменом, которого уже сам господин видел накануне во сне. Впрочем, никаких следов в душе главного персонажа «так называемые мистические чувства» не оставляют.

? Найдите в тексте другие примеры иррациональных состояний персонажей.

Авторская точка зрения постоянно корректирует ограниченное прагматической логикой восприятие персонажа: читатель благодаря автору видит и узнаёт многое сверх того, что способен увидеть и понять герой рассказа. Самое главное отличие авторского «всеведущего» взгляда — его предельная открытость времени и пространству. Счёт времени идёт не на часы и дни, а на тысячелетия, на исторические эпохи, а открывающиеся взору пространства достигают «синих звёзд неба».

? **Почему, расставшись с умершим персонажем, Бунин продолжает рассказ вставным эпизодом о римском тиране Тиберии (в бунинском тексте он назван Тиверием)? Только ли ассоциативная параллель с судьбой заглавного героя мотивирует введение этой полулегендарной истории?

В последней трети рассказа масштаб авторского взгляда достигает предельных величин, изображаемые явления подаются максимально общим планом. Финальная зарисовка «Атлантиды» завершает эту метаморфозу повествовательной перспективы: рассказ о жизненном крахе самоуверенного «господина жизни» перерастает в медитацию (лирически насыщенное размышление) о связи человека и мира, о величии природного космоса и его неподвластности людским волям, о вечности и о непроницаемой тайне бытия. Здесь, на последних страницах рассказа, углубляется до символического название парохода (Атлантида — мифический огромный остров к западу от Гибралтара, из-за землетрясения опустившийся на дно океана). Возрастает частотность использования образов-символов: как символы с широким полем значений воспринимаются образы бушующего океана; «бесчисленных огненных глаз» корабля; «громадного, как утёс», Дьявола; похожего на языческого идола капитана.

? Каково, на ваш взгляд, символическое значение ряда деталей финальной сцены: «гудевший, как погребальная месса», океан; «траурные от серебряной пены» горы волн; «широкогорлые трубы», «яростные взвизгивания сирены»; «громады котлов» и «адские топки» в «подводной утробе» корабля?

Предметная детализация в рассказе Бунина.
Предметная детализация, или, как называл эту сторо-

ну писательской техники сам Бунин, *внешняя изобразительность*, — одна из самых сильных сторон его мастерства. Эту грань таланта Бунина ещё в самом начале его писательского пути заметил и оценил А. П. Чехов, подчеркнувший густоту бунинского живописания словом, плотность воссоздаваемых пластических картин. Вот лишь один пример из описания тех развлечений, которым предаются на «Атлантиде» богатые пассажиры: «...до одиннадцати часов полагалось бодро гулять по палубам... или играть в...»

? Здесь намеренно пропущено название игры, приведённое в бунинском тексте. Сумеете ли вы вспомнить это название и в общих чертах объяснить характер игры?

Казалось бы, существенно ли точное знание игр, популярных у пожилых американцев, находящихся на отдыхе? Не довольно ли обобщённо-расплывчатого «подвижные игры» или совсем уж невнятного «какие-то игры»? Для Бунина абсолютная точность подробностей — азы писательского ремесла. Поэтому в полном соответствии с реалиями англо-американского быта его путешественники играют в шаффлбординг (Бунин прибегает к транслитерации, принятой в начале века, — «шеффльборд»), невольно создавая трудности современным комментаторам текста. Палубная разновидность этой игры заключается в попадании плоскими деревянными дисками на квадратные клетки игрового поля (участники игры толкают диски по размеченной площадке специально приспособленными для этого палками; каждая занятая клетка приносит определённое количество очков).

Вторая особенность бунинской детализации — автономность, самодостаточность воспроизводимых подробностей. Деталь у Бунина порой находится в непривычных для классического реализма отношениях с сюжетом. Вспомним, что традиционной для европейской эстетики является сюжетная функциональность частей, подчинённость деталей описания более общим художественным задачам — раскрытию образа героя, характеристике места действия и в конечном счёте конкретизации сюжетного движения. Конечно, Бунин не может обойтись без подробностей такого же плана. Яркий пример «служебных», мотивирующих сюжет

деталей в «Господине из Сан-Франциско» — описание вечернего костюма центрального персонажа. Инерция авторского иронического перечисления элементов одежды («кремовое шёлковое трико», «чёрные шёлковые носки», «бальные туфли», «подтянутые шёлковыми помочами чёрные брюки», «белоснежная рубашка», «блестящие манжеты») вдруг иссякает, когда крупным планом и в манере замедленной киносъёмки подаётся финальная, самая значимая подробность — не дающаяся пальцам старика шейная запонка, единоборство с которой лишает его последних сил. Поразительно уместно и соседство с этим эпизодом «говорящей» звуковой детали — загудевшего по всему отелю «второго гонга». Впечатление торжественной исключительности момента как нельзя лучше готовит читателя к восприятию кульминационной сцены.

В то же время бунинские детали далеко не всегда столь отчётливо соотнесены с общей картиной происходящего. Перевернём две страницы, минуя кульминацию, и обратимся к описанию успокаивающегося после «неприятности» отеля:

«...Тарантеллу пришлось отменить, лишнее электричество потушили... и стало так тихо, что чётко слышался стук часов в вестибюле, где только один попугай деревянно бормолал что-то, возясь перед сном в своей клетке, ухитряясь заснуть с нелепо задранной на верхний шесток лапой...»

Экзотический в соседстве со сценой смерти попугай будто просится в отдельную прозаическую миниатюру — настолько самодостаточно это выразительное описание. Только ли ради эффектного контраста использована эта деталь? С точки зрения конкретизации сюжета эта подробность явно избыточна. Нефункциональная деталь и сюжет будто соперничают друг с другом, находясь в отношениях дополнительности; частность стремится хотя бы на время заполнить всё поле зрения, заставляя забыть о происходящих событиях. Инстанцией, управляющей подробностями, оказывается не столько сюжет, сколько авторский образ мира как целого.

? Как бы вы прокомментировали описание убранства сицилийской лошадки, доставляющей покойника к пристани? Приведите другие примеры «избыточной» изобразительности в рассказе.

Как видим, деталь в прозе Бунина не замкнута на конкретный сюжетный эпизод, но свидетельствует о состоянии мира в целом и потому стремится вобрать в себя всю полноту чувственных проявлений жизни. Уже современники писателя заговорили о его уникальной способности передавать впечатления от внешнего мира во всей сложной совокупности воспринимаемых качеств — формы, цвета, света, звука, запаха, температурных особенностей и осязательных характеристик, а также тех тонких психологических свойств, которыми человек в своём воображении наделяет окружающий мир, догадываясь о его одушевлённости и соприродности человеку. В этом отношении Бунин опирается на толстовскую стилевую традицию с её «языческой», как говорили критики, мощью пластических характеристик и «телепатической» убедительностью образов. Впрочем, толстовская образность, как правило, иерархически подчинена более крупным компонентам художественного мира — эпически-объёмному сюжету, авторской этической и историософской концепции. Бунинское же образное слово порой будто не знает над собой управляющего начала, свободно заявляя о своём художественном первородстве.

? Перечитайте, например, описание Капри в минуты прибытия туда семьи американца и оцените разнообразие и сочность бунинской изобразительной палитры. Обратите внимание на цвето-световые эффекты, звуковой фон, осязательные и обонятельные аспекты изображения, передачу меры влажности и тепла.

Бунинское слитное описание порождаемых предметом ощущений принято называть *синестетическим* (от слова «синестезия» — сложное восприятие, при котором взаимодействуют и смешиваются ощущения, характерные для разных органов чувств; например, «цветной слух»). Бунин сравнительно нечасто использует в своих описаниях метафоры, однако если всё же прибегает к метафоричности, то добивается поразительной яркости.

? Найдите такую выразительную метафору в упомянутом описании.

Бунинский словарь богат, однако он добивается выразительности не столько количественным расширени-

ем используемых слов, сколько виртуозностью их сопоставлений и сочетаний. Называемые предмет, действие или состояние у него, как правило, сопровождаются субъективно «окрашивающими», «озвучивающими» или психологически насыщенными эпитетами или наречиями, придающими изображению специфически «бунинский» колорит («несметные глаза», «траурные» волны, надвигающийся «своей чернотой» остров, «сияющие утренние пары над морем», «яростные взвизгивания сирены» и т. д.). Используя однородные эпитеты, Бунин варьирует их качественные характеристики, чтобы они не заслоняли друг друга, а воспринимались в слитной взаимодополнительности. В неистощимо различных комбинациях даются сочетания со значением цвета, звука, температуры, объёма, запаха. Бунин любит составные эпитеты и — подлинный конёк писателя — *оксюмороны*. Вот лишь один пример — «грешно-скромная девушка».

[?] Найдите другие примеры подобных сочетаний в тексте рассказа.

Однако при всём словесном богатстве и разнообразии Бунину свойственно постоянство в использовании однажды найденных эпитетов и словесных групп. Он неоднократно и в разных произведениях использует свои «фирменные» словосочетания, не останавливаясь перед повторами, если они продиктованы задачами изобразительной точности (иногда кажется, что он намеренно игнорирует возможность использовать синоним или перифразу). Так что оборотной стороной изобразительного великолепия и точности в стиле Бунина являются взвешенность и сдержанность словоупотребления. Излишней цветистости и орнаментальности в стиле Бунин никогда не допускал, называя такую манеру «петушковой» и порой браня за неё увлекавшихся «самоцельной красотой» коллег. Точность, художественная уместность и полнота изображения — вот те качества предметной детализации, которые мы находим в рассказе «Господин из Сан-Франциско».

[?] Как Бунин достигает точности, художественной уместности и полноты изображения в использовании художественной детали в рассказе «Господин из Сан-Франциско»?

****Ритмическая и звуковая организация сказа.** Вглядевшись в сюжет и полюбовавшись бунинской изобразительностью, читатель вправе задаться вопросом: какой же компонент организации материала является фундаментом возведённого художественного целого, его «стилевой доминантой»? И сюжет, и внешняя описательность в рассказе Бунина важны, но не исчерпывают полноты эстетического впечатления от произведения. Образ центрального персонажа в рассказе намеренно обобщён и к финалу уходит из фокуса писательского взгляда. Ближе всего к нахождению первоосновы, метаконструкции произведения мы были, выявляя специфику бунинского художественного времени и пространства. Мы заметили, какой содержательностью обладают у Бунина сама периодичность подачи изображаемых фактов и событий, чередование динамических и описательных сцен, авторской точки зрения и ограниченного восприятия героя — одним словом, сама мера регулярности и теснящей её стихийности в создаваемой картине. Если обобщить это универсальным стилевым понятием, то самым уместным окажется термин «ритм».

Для бунинского творчества начальной, всеохватной и универсальной формой организации будущего произведения являлось ощущение *ритма*, внутренней музыкальности рождающегося в воображении творческого замысла. Коль скоро ритм найден и музыкальный ключ задан — остальные элементы создаваемого произведения начинают проясняться и постепенно приобретают конкретную форму: складывается сюжет, заполняется предметный мир произведения. Остаётся, прислушиваясь к внутреннему камертону, добиться точности и пластической убедительности картины, отшлифовав её словесную поверхность.

Неудивительно в этой связи, что удельный вес сюжета в бунинских произведениях может быть и совсем минимальным: почти полностью «бессюжетными» можно назвать, например, знаменитые бунинские «Антоновские яблоки». В «Господине из Сан-Франциско» сюжет более значим, но роль ведущего композиционного начала принадлежит не ему, а ритму. Движением текста здесь управляет взаимодействие и чередование двух мотивов: искусственно-регламентированной монотон-

ности существования господина — и непредсказуемо свободной стихии подлинной жизни. Каждый из мотивов поддержан своей системой образных, лексических и звуковых повторов; каждый выдержан в своей эмоциональной тональности. Нетрудно заметить, например, что функционально нагруженные, прозрачные в смысловой определённости детали (вроде отмеченной шейной запонки или повторяющихся подробностей обедов и «развлечений») служат предметной опорой для первого (этот мотив можно, используя музыкальный термин, назвать «темой господина»). Напротив, «несанкционированные», функционально неопределённые, будто самопроизвольно появляющиеся в тексте подробности дают импульсы мотиву живой жизни (назовём его опять-таки условно «лирической темой»). Таковы отмеченные описания заснувшего попугая или разряженной лошадки и множество частных характеристик природы и людей «прекрасной, солнечной страны».

Тема господина доминирует в первой половине рассказа, где дан своего рода вертикальный разрез многоэтажной «Атлантиды» и показана усреднённая рутина туристского времяпрепровождения.

? Обратите внимание на глаголы со значением многократного действия: «вставали», «пили», «лежали» и т. п. Какие подробности быта повторно характеризуются? **Приведите примеры лексических повторов.

Лирическая тема, сначала едва различимая, постепенно набирает силу, чтобы отчётливо зазвучать в последней трети рассказа (её компоненты — образы разноцветья, живописной пестроты, солнечности, распахивающегося пространства). Финальная часть рассказа — словно coda в музыкальном произведении — обобщает предшествующее развитие. Почти все объекты изображения из начала рассказа здесь повторяются: вновь «Атлантида» с её контрастами палуб и «подводной утробы», вновь лицедейство танцующей пары, вновь ходящие горы океана за бортом. Однако то, что в начале рассказа воспринималось как проявление авторского социального критицизма, поднимается теперь на высоту трагического обобщения: в концовке одинаково важны авторская мысль о бренности земного существования и его художническая интуиция о величии и красоте

живой жизни. Предметное значение финальных образов как будто рождает ощущение катастрофичности и обречённости, но их художественная выразительность, музыкальная текучесть формы создают этому ощущению неустрашимый и прекрасный противовес.

Бунинский синтаксис отчётливо ориентирован на ритмизацию прозы: редкое предложение в рассказе обходится без того или иного приёма поэтической речи — анафоры, инверсии, градации, синтаксического параллелизма (найдите наиболее выразительные примеры этих фигур). И всё же самое тонкое и наиболее «бунинское» средство ритмизации текста — его *звуковая организация*.

Музыкальные мотивы составной частью входят в тематическое содержание рассказа: в тех или иных сюжетных эпизодах звучат струнный и духовой оркестры; «сладостно-бесстыдная» музыка вальсов и танго позволяет «расслабиться» ресторанной публике; на периферии описаний возникают упоминания о тарантелле или о волынке. Более того, самые мельчайшие фрагменты общей картины озвучиваются, создавая широкий слуховой диапазон — от почти неразличимого шёпота до оглушительного рёва. Особое место в этом ряду занимают звуковые сигналы: гудки, трубы, звонок, гонг, сирена. Текст рассказа будто прошит этими звуковыми нитями, придающими произведению впечатление высочайшей соразмерности частей. Поначалу воспринимаемые как реальные детали быта, эти подробности по мере течения рассказа начинают соотноситься с общей картиной мироздания, с грозной предупреждающей ритмикой, исподволь набирающей силу в авторских медитациях, и приобретают статус символов. Этому способствует и высокая степень фонетической упорядоченности текста.

«...Девятому кругу была подобна подводная утроба парохода, — та, где глухо гоготали исполинские топки...»: обратите внимание на протяжённую цепочку ассонансов (четыре ударных *о* подряд!) и интенсивность используемых аллитераций. Порой звуковые сближения для Бунина даже важнее, чем семантическая сочетаемость: глагол «гоготали» не у всякого писателя вызовет ассоциации с приглушённостью.

❓ **Самостоятельно проанализируйте ритмику и звуковой состав финального предложения рассказа. Найдите наиболее выразительную цепочку ассонансов в нём. Как ассоциативно связан этот ряд с общим звучанием рассказа?

Об интерпретации рассказа. Бунинский рассказ долгое время воспринимался и современниками, и людьми последующих поколений преимущественно в перспективе социального критицизма. В поле зрения таких читателей попадали прежде всего зафиксированные писателем контрасты богатства и бедности, а главной авторской целью при этом объявлялось «сатирическое разоблачение» буржуазного миропорядка. Бунинский рассказ действительно даёт материал для таких умозаключений. Однако только ли социальное неблагополучие в поле зрения писателя и оно ли, с его точки зрения, главная причина общей катастрофичности жизни?

Как мы уже знаем, мышление Бунина намного более масштабно: социальные диспропорции для него лишь следствие гораздо более глубоких и гораздо менее прозрачных причин. Ограничивая «важное» в рассказе лишь предметным слоем значений, да к тому же игнорируя «случайное», несводимое к авторскому социальному критицизму, читатель существенно обедняет своё восприятие, по сути дела, приравнивает Бунина к усреднённому «критическому реалисту». Замечая «сатиру», оказывается глухим к авторскому лиризму. Неудивительно, что при этом отпадает необходимость учитывать такие уровни художественного текста, как пространственно-временная организация и ритмические закономерности.

Рассказ Бунина — о сложном и драматическом взаимодействии социального и природно-космического в человеческой жизни, о близорукости людских претензий на господство в этом мире, о непознаваемой глубине и красоте Вселенной — той красоте, которую, как пишет Бунин в рассказе, «бессильно выразить человеческое слово».

Все ли аспекты содержательности нам удалось понять или хотя бы почувствовать у Бунина? Конечно, нет. Даже стремящееся к полноте восприятие всё же избирательно. Так, например, остался за рамками разго-

вора хотя и периферийный в рассказе Бунина, но чрезвычайно важный в его художественном мире мотив подлинной любви. (Обратите внимание на едва намеченную писателем линию «нежных и сложных» чувств, пробуждающихся в душе дочери американца.) Кому-то покажется чрезвычайно содержательным и дающим ключ к толкованию рассказа мотив лицедейства, театральной бутафории, актёрства в жизни (этим мотивом неявно и разнопланово связаны сам господин, хозяин отеля на Капри, танцующая на пароходе «сладкая» пара и — в этом вся сложность — коридорный Луджи и лодочник Лоренцо).

? Самостоятельно сформулируйте 3—4 вопроса по произведению, ответы на которые требуют рассуждения как типа речи.

Вопросы для повторения

1. Как связан с концепцией писателя библейский эпиграф, предпосланный ранней редакции рассказа?
2. Каков смысл композиционного решения И. Бунина завершить сюжетную линию центрального персонажа, но продолжить рассказ?
3. Какие иронические грани слова «господин» проявляются к финалу рассказа?
4. Объясните, почему столь подробно описаны в рассказе распорядок жизни на пароходе, содержание туристских «развлечений» путешественников.
5. **В чём стиливая уникальность бунинского использования деталей? Приведите соответствующие примеры.
6. **Какую роль в композиционном строении рассказа играет его ритмическая и звуковая организация?
7. **Охарактеризуйте соотношение социального критицизма и экзистенциальной проблематики в рассказе.

Рассказ «Чистый понедельник»

Рассказ был написан 74-летним Буниным-эмигрантом в 1944 году, он вошёл в последний сборник рассказов писателя «Тёмные аллеи». Бунин считал его лучшим из всего, что ему удалось создать. В «Чистом понедельнике» дана зарисовка Москвы предвоенного времени (примерно 1912 года), но образ города становится своего рода «зеркалом» главной героини. Город-

ской пейзаж и её портрет связаны множеством мотивных переключек; «тайна» («странность») души героини отражается в «тайне» (странности) города, который совмещает приметы древности и современности, Востока и Запада, языческого чувственного разгула и православной святости (даже старообрядческой духовной строгости).

Читатель «Чистого понедельника» попадает в пространство дореволюционной Москвы вместе с героем рассказа. Вид на город открывается герою, едущему в санях: темнеет зимний день, город освобождается от забот рабочего дня, расцветается фонарями и витринами модных магазинов. Ощущение праздничной приподнятости передано выразительной световой метафорой: с трамвайных проводов с шипением сыплется «зелёные звёзды». Маршрут героя пролегает с северо-востока на юго-запад Первопрестольной: от Красных ворот к храму Христа Спасителя, рядом с которым живёт возлюбленная рассказчика.

Уже на первой странице рассказа очерчен маршрут ежедневных поездок героя и героини по Москве: это престижные рестораны «Прага», «Эрмитаж», «Яр», московские театры и концертные залы. Так создаётся первый пространственный круг рассказа. Это Москва в её праздничной вечерней жизни, Москва для светских развлечений и удовольствий, которые могут себе позволить хорошо обеспеченные молодые люди. Чем закончатся его отношения с возлюбленной, герой не знает, да и не пытается загадывать наперёд: героиня пресекает все его попытки поговорить на эту тему; героя это, конечно, тревожит, но он всё-таки счастлив. А завершится рассказ коротким сообщением о том, что герой «тихо выйдет» из ворот Марфо-Мариинской обители, где в последний раз в своей жизни ему доведётся увидеть героиню (вероятно, это именно она сопровождала великую княгиню в группе инокинь, выходивших из церкви). Ощущение счастья, начинавшееся в рассказе движением от Красных ворот, сменится в финале чувством безвозвратной утраты, которое герой испытает в воротах женского монастыря. От Красных ворот — до ворот Марфо-Мариинской обители — вот пространственный масштаб образа Москвы в «Чистом понедельнике».

Весь рассказ Бунина, посвящённый короткой истории любви, пронизан пространственной символикой, хотя бунинский городской пейзаж реалистически конкретен и подробен. Эта двойственность — совмещение жизненной конкретности и символической многозначности — во многом связана с тем, что центральное место в рассказе отведено образу героини и образу Москвы. Два этих «портрета» тесно взаимодействуют в тексте: сквозь облик дореволюционной Москвы просвечивает загадочная для рассказчика душа героини, а особенности её внешности и «причуды» поведения ассоциативно связываются со сложной «родословной» самого «русского» из всех российских городов.

Москва предстаёт в рассказе двумя контрастными ликами: древним и современным, восточным и западным, торжественным и суетно-праздным, «гламурным» (если использовать современное слово). Столь же неоднозначен и образ героини: с одной стороны, она не отказывает себе во всех «мирских» удовольствиях, которые только возможны в Москве. Она читает книги модных авторов (Брюсова, Гофмансталя, Шницлера, Пшибышевского), разучивает на пианино «Лунную сонату», принимает подарки от рассказчика. Это цветы, книги, шоколад (герой даже замечает, что она съедала по коробке шоколадных конфет в день). Героиня любит хорошую одежду, особенно из бархата и шёлка, любит дорогие меха. По вечерам герои посещают концерты и спектакли (кстати, они и познакомились на лекции Андрея Белого в Художественном кружке), а потом обильно и вкусно ужинают в ресторанах — в «Метрополе» или в трактире Егорова в Охотном ряду. Невозможно не запомнить яркой «кулинарной» детали: возлюбленной героя нравятся «розовые рябчики в крепко прожаренной сметане». Как переливаются ассонанс на *a* и аллитерации на *p* и *n* в этом словосочетании!

С другой стороны, многое в поведении и унастроении молодой девушки непонятно герою. На курсах, где она «зачем-то учится», героиня появляется скромно одетой, завтракает за тридцать копеек в простой столовой на Арбате; рассказчик часто застаёт её задумчивой, грустной. Она уходит с концерта Шаляпина, потому что певец кажется ей слишком «разудалым», резко отзывается о романе Брюсова «Огненный ангел». Тайна

сознания героини приоткрывается, когда наступает Прощёное воскресенье и она просит рассказчика отвезти её в Новодевичий монастырь, а во время прогулки сообщает ему, что любит бывать на старообрядческом Рогожском кладбище, любит «раскольничью» допетровскую Русь, часто посещает кремлёвские соборы, слушает церковное пение.

Потом она внезапно тянет за собой рассказчика на Ордынку, и они пытаются разыскать дом, где якобы прежде жил Грибоедов. В этот момент героиня вслух вспоминает, что где-то поблизости находится Марфо-Мариинская обитель. Бунин намеренно помещает эту обмолвку в эпизод, который завершается посещением трактира Егорова и обильной трапезой. Но и сцена в трактире, и описание «капустника» Московского Художественного театра, на который герои попадут следующим вечером, проникнуты тревожными нотами ожидания: должно случиться что-то важное.

В трактире девушка долго смотрит на икону Богородицы Троеручицы, вспоминает средневековую Русь с её летописями и сказаниями, признаётся, что часто ходит слушать церковное пение в Зачатьевский и Чудов монастыри. На «капустнике» она общается с актёрами театра, танцует пошлую «полечку Транблан», а ночью оставляет героя у себя в квартире, чтобы утром объявить ему, что уезжает в Тверь. В последний раз герой увидит её только через два года в Марфо-Мариинской обители. Становится понятно, что Чистый понедельник стал для героини временем решающего жизненного выбора: формально она пусть однажды, но уступила «змею в естестве человеческом», но фактически навсегда ушла из Москвы мирской суеты в Москву духовной строгости и самоотречения.

Именно эти две грани Москвы и получили яркое образное воплощение в рассказе Бунина. Москва показана Буниным в контрастном сплетении древнего благочестия и «модерновой» безалаберности, «восточной» мечтательности и «западного» потребительства. Она живёт бешеным темпом европейского мегаполиса, но в таинственных узорах её старых улиц и звуках её колоколов можно уловить дыхание вечности. Такой вспомнил Бунин Москву в 1944 году в эмиграции, когда ни Красных ворот, ни храма Христа Спасителя в городе

уже не было, когда уже не было ни прежней Москвы, ни прежней России. Храм в конце XX века будет восстановлен, а вот облик бунинской Москвы восстановить уже невозможно.

Невозможно сказать, спланировал ли Бунин то, что рассказ начинается и заканчивается буквой «Т». Возможно, у мастера это получилось спонтанно, неосознанно. Но ведь с этой же буквы начинается и слово «тайна»! Именно ощущение тайны — тайны души героини, тайны Москвы, тайны высокой бунинской «поэзии в прозе» — и формируется всем строем рассказа.

Вопросы задания и для повторения

1. Как соотносятся в рассказе приметы конкретной эпохи и напоминания о древности? Какими штрихами писатель добивается эффекта исторической глубины взгляда?

2. Насколько серьёзно предыстория жизни героини мотивирует её поведение и предопределяет будущее? Важна ли, с вашей точки зрения, «социальная родословная» для персонажей бунинской прозы эмигрантской поры? Случайно ли в описаниях «типических обстоятельств» жизни бунинских героев преобладают «небунинские» характеристики «зачем-то», «что-то», «почему-то»?

3. Сопоставьте мироощущения героя и героини. Какими средствами создаётся каждый из образов?

4. **Современник Бунина В. Ходасевич давал такую рекомендацию читателям и интерпретаторам творчества писателя: «Путь к бунинской философии лежит через бунинскую филологию». Прокомментируйте это утверждение, используя конкретные примеры. Обратите внимание на наиболее частотные эпитеты, характеризующие «тайну красоты» героини. Какова роль оксюморонов в лексическом строе рассказа? Проанализируйте синтаксис и фонетическую выразительность первой фразы рассказа.

5. Каковы источники внутренней неуспокоенности, духовного «странничества» героини? Можно ли представить героиню в ситуации «земного счастья», устоявшейся и размеренной жизни?

6. Вы наверняка заметили, что события рассказа протекают в январе — марте. В тексте упоминаются праздники религиозного цикла. Последнее воскресенье перед Великим постом называется прощёным. Чистый понедельник открывает первую неделю Великого поста. Как эти подробности православного календаря сказываются на смысловом итоге рассказа?

7. **Сопоставив «Чистый понедельник» с любым другим рассказом сборника «Тёмные аллеи», попробуйте вычленить повторяющуюся сюжетную схему рассказов. Назовите эти элементы сюжетной схемы и устойчивые композиционные связи между ними.

8. Имена каких деятелей литературно-художественной жизни России начала века встречаются в рассказе? Что вам известно об их месте в русской культуре и об отношении к ним Бунина? **Как это отношение отзывается в тексте рассказа?

Семинар

1. Созвучие: творчество русских лириков XIX века и бунинский художественный мир.

2. **«Дворянское гнездо» в изображении И. С. Тургенева, А. П. Чехова, И. А. Бунина.

Темы сочинений

1. Символика названия парохода «Атлантида» в рассказе «Господин из Сан-Франциско».

2. Образ России в произведениях И. Бунина.

3. Система персонажей в рассказе И. Бунина «Господин из Сан-Франциско».

4. Композиция как способ выражения авторской позиции в рассказе И. Бунина «Господин из Сан-Франциско».

5. Тема любви в творчестве И. Бунина (по лирике или прозе писателя).

6. **Мотив памяти в сборнике рассказов И. А. Бунина «Тёмные аллеи».

7. **«Диалектика души» в изображении И. А. Бунина и Л. Н. Толстого.

Проект

1. Историко-культурный комментарий к рассказу И. Бунина «Чистый понедельник».

Для полноценного восприятия рассказа «Чистый понедельник» необходимо понимание некоторых реалий быта, церковной обрядовости, литературно-художественной жизни начала века. С помощью справочной литературы, словарей, комментариев к рассказу, интернет-ресурсов выявите значение таких названий и понятий, как «Охотный ряд», «Иверская», «Рогожское кладбище», «воздухи», «икона Богородицы Троеручицы», «стихира», «театральный капуста»,

«канкан», «рипида», «трикирий», «крюки» (в музыкальном значении) и др. Оформите работу по правилам научного историко-культурного комментария.

2. Создайте рекламный видеоролик по рассказу И. Бунина «Господин из Сан-Франциско» в любом видеоредакторе или в приложениях «Кукольная анимация» (iOS, Android), «Объясняшки» (iOS), StickDraw (Android). Представьте и обсудите свои работы в классе.

Исследование

Лиризм прозы Бунина.

Литературная дискуссия

Что такое любовь: «солнечный удар», «лёгкое дыхание», «тёмные аллеи»...?

Рекомендуемая литература

Мемуарная и биографическая литература

- ▶ *Бабореко А. К.* И. А. Бунин. Материалы для биографии (с 1870 по 1917). 2-е изд. М., 1983.
- ▶ *Кузнецова Г.* Грасский дневник. М., 1995.
- ▶ *Муромцева-Бунина В. Н.* Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 1989.

Критические статьи и литературоведческие исследования

- ▶ *Айхенвальд Ю.* Иван Бунин // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. 2-е изд. М., 1994.
- ▶ *Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1870—1953. М., 1994.
- ▶ *Михайлов О. Н.* Иван Алексеевич Бунин // Михайлов О. Н. Литература русского зарубежья. М., 1995.
- ▶ *Михайлова М.* От прекрасного к вечному. Эволюция творческих принципов И. А. Бунина. Орёл, 2008.
- ▶ *Колобаева Л.* Проза И. А. Бунина. М., 1998.
- ▶ *Набоков В. Ив.* Бунин. Избранные стихи // Набоков В. В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989.
- ▶ *Ходасевич В.* «О поэзии Бунина», «Бунин. Собрание сочинений» // Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991.

АЛЕКСАНДР КУПРИН

(1870—1938)



Биография писателя

Проза Куприна с годами не теряет привлекательности. В ней сочетается гениальная простота и оригинальность. Можно предположить, что автор учился гротеску у Н. Гоголя, лиризму у И. Тургенева, глубокому реализму у Ф. Достоевского, «диалектике души» у Л. Толстого, мастерству детали у А. Чехова. Также можно предположить, что не прошло бесследно и юношеское увлечение экзотичным Р. Киплингом, авантюристичным Дж. Лондоном, фантастичным Г. Уэлсом. Куприн — мастер «закрутить» реалистический сюжет, окрасить его в детективные и романтические тона. В эпоху, когда стало модно говорить о несостоятельности гуманизма, он остался гуманистом, по-прежнему со страдал «маленькому человеку». А ещё он любил природу и умел её живописать.

Александр Иванович Куприн родился 7 сентября (26 августа по старому стилю) 1870 года в городе Наровчат Пензенской губернии. Отец умер, когда сыну шёл второй год. Мать была из дворян и имела право на жительство в Московском вдовьем доме. Семейным положением был предопределён двадцатипятилетний «казённый» путь Куприна: сиротский пансион, военная гимназия, кадетский корпус, военное училище, пехотный полк. Этот путь нашёл отражение в автобиографии

ческой прозе: в рассказе «Беглецы» (1916), в повести «На переломе (Кадеты)» (1900), в романах «Поединок» (1905), «Юнкера» (1928—1932), в других произведениях.

Многие герои Куприна имеют отношение к характеру автора — свобододолюбивому, деятельному, взрывному. Как и автор, они следуют девизу — «Не бояться жизни!». Страсть к авантюре сочеталась у Куприна с чувством справедливости; о его доброте, бескорыстии ходили легенды. Разрыв с армией был неизбежен. После отставки писатель сменил почти два десятка профессий. За усилием освоить искусство актёра или зубопротезное дело следовала попытка выращивать махорку или постричься в монахи. У Куприна был свой путь скитаний по Руси (до переезда в С.-Петербург в 1901 году), и тонкие наблюдения художника людей дела возникли не сами собой. Начинаящий литератор регулярно высылал заметки, очерки, короткие рассказы в различные газеты. Эти публикации составили основу «физиологических очерков» книги «Киевские типы» и сборника рассказов «Миниатюры» (Киев, 1896, 1897). Вскоре Куприн стал желанным автором в популярнейших журналах «Мир божий», «Русское богатство». Строгий Л. Толстой оценил «настоящий талант» молодого автора.

В октябре 1917 года в России произошли известные трагические события: к власти пришли большевики. Куприн боролся с новой властью на страницах свободной прессы в газетах «Общее дело», «Сегодня», «Возрождение». В 1919 году писатель вынужден был эмигрировать. Семнадцать лет Куприн с семьёй прожил в Париже.

В эмиграции Куприн опубликовал шесть новых книг, творческого падения не случилось, но и восхождение замедлилось. Невелик был круг общения, угнетала ностальгия. Многие из созданного за рубежом «Россией дышит», писатель переосмысливает былое, скорбит о судьбе русской культуры, размышляет о случайном и закономерном в жизни. Повесть «Купол св. Исаакия Далматского» (1927) — памятник Добровольческой армии. Многие произведения, опубликованные в сборниках 20—30-х годов, — «Колесо времени» (1929), «Ночь в лесу» (1931), «Наташа» (1932), «Вальдшнепы» (1933), дополняют ранее созданные

циклы очерков и рассказов. В них заново переживаются давние события и впечатления, вновь встречаются реально существовавшие люди, друзья молодости. Он создаёт произведения в пограничных литературно-фольклорных жанрах, пишет сказки, легенды, жития: «Кисмет» (1923), «Синяя звезда» (1925), «Четверо нищих» (1929), рассказы и повести на исторические темы: «Однорукий комендант» (1923), «Тень Наполеона» (1928). Западная жизнь интересует художника своей экзотической стороной, с уважением, но достаточно отстранённо Куприн размышляет об иностранных обычаях, традициях, празднествах: рассказ «Золотой петух» (1923), очерки «Юг благословенный» (1927), «Париж интимный» (1930). Очевидно, свои личные переживания он отразил в романе «Жанета» (1934) — о трогательной дружбе одинокого русского профессора с маленькой французской девочкой. Жанету — последний лучик солнца в сумерках жизни, в конце концов увозят родители, и наступает ночь.

В 1937 году тяжело больной А. Куприн вернулся в Россию с полным сознанием того, что едет на родину умирать.

Художественный мир писателя

В начале творческого пути Куприн продолжает традиции В. Гаршина, В. Короленко. Сказывалось и влияние М. Горького, способствовавшего его сближению с участниками «телешовских сред», публикациям в сборниках издательства «Знание». Куприна занимает тема социального неравенства. Благородство, бескорыстие, душевность «простых людей» автор противопоставляет хамству, жадности, чёрствости людей из «общества». («Миллионер», 1895; «Allez!», 1897; «Белый пудель», 1904). Однако это противопоставление — не всё содержание ранних рассказов. Они интересны неожиданными поворотами сюжета, убедительными характерами «натуральной школы», живописцев-передвижников.

Автор сочетает социальный анализ с нравственным. Трудный быт городских низов, офицеров, богемы, крестьян — фон для изображения взлёта и падения духа. По Куприну, честь — категория внесловная и дорогого стоит. Голодающий «нищий с собакой» («Пи-

ратка», 1895), поддавшись на уговоры купца, продаёт собаку. За это своего рода предательство он наказан муками совести, самоубийством. И поручик Чекмарёв («Брегет», 1897), защищая свою честь, вынужден пойти на самоубийство. Стареющая звезда Костромской («Полубог», 1896), играя Гамлета, делает всё возможное, чтобы сорвать успешное выступление молодой актрисы Юрьевой, играющей Офелию. Куприн мастерски обыгрывает хрестоматийный вопрос «Быть или не быть...», заключая в него неподдельные страдания неприятного Костромского. Пишет он и о жестокости крестьянского мира («Конокрады», 1903, «Мелюзга», 1907).

Куприн увлекает читателя описанием обыденных вещей, явлений, говорит о страстях, скрытых в сером потоке повседневности. Разбитую, напрасно прожитую жизнь «маленького человека» он представляет как большую трагедию. Жизнь — единожды дарованная благодать: этот мотив всегда звучит в купринском подтексте. Чтобы показать аномалии быта и людей, им взращённых, писатель проводит своих героев через потрясения. В момент потрясения, как при вспышке света во мраке, они осознают безнадёжную серость своего прозябания. В этой жизни, оказывается, можно вполне законно изувечить человека, укравшего несколько копеек, можно удовлетворить низменное желание ценой загубленной жизни («Дознание», 1894, «Ночлег», 1895). Момент прозрения, как правило, связан с нравственным пере рождением или со смертью.

Повествование Куприна отличается особой сердечно стью, проникновенностью. Автор добивается этого тем, что не просто знакомит, а сближает читателя с повествователем: знакомому — больше доверия. Повествователь много знает, нередко он не только свидетель, но и участник событий, не безупречен, но и не злодей, как и большинство читателей. Доверительным целям служит и использование Куприным приёма *рассказ в рассказе*. Эпизодический персонаж-рассказчик может высказать нечто особенно важное для автора. У Куприна есть собственно философские вещи («Аль Исса», 1894, «Жизнь» 1895, «Собачье счастье», 1896), но их немного, он чаще выступал как скрытый философ. Даже в рассказах о жизни и смерти, например «Воробей»

(1895), «Ужас» (1896), он не прибегает к языку абстракций. Авторское видение скрытых тайн, закономерностей жизни выражается в сюжете, в столкновении разных характеров. Он мастерски обобщал увиденное, и рассказанное им об этом увиденном нередко обретало жанровые черты аллегории, притчи. В клубах болотного тумана автор мог представить всё зло жизни («Болото», 1902), в глазах одного персонажа мог прочесть трагедию целого народа («Жидовка», 1904).

❓ Напишите сочинение на тему «Особенности рассказов А. И. Куприна» на основе фрагмента учебной статьи со слов «Куприн увлекает описанием обыденных вещей...» до слов «...в глазах одного персонажа читается трагедия народа».

Используйте цитаты из названных рассказов и собственные аналитические размышления, подтверждающие или опровергающие положения учебной статьи.

Первое десятилетие можно было бы назвать ученическим, если бы не повести «Молох» (1896) и «Олеся» (1898).

Молох — кровожадный бог древности. Молох в повести — это завод, его владелец, система эксплуатации. Самое страшное даже не то, что он пожирает жизни, а то, что он растлевает души, убивает справедливость, красоту, любовь. Критический пафос повести, как и всех других обличительных произведений Куприна, не смягчён никакой перспективной идеей.

В «Олесе», поэтическом сказании о кратком счастье истинной любви, о светлом празднике в рутине дней, Куприн нашёл свою тему и свою тональность её изображения, выразил свой «закон красоты» и своё понимание трагического. Несовершенство мира убивает любовь, а без любви невозможно совершенствование мира.

Красавица Олеся и её бабка — древняя Мануйлиха — колдуньи-отшельницы, счастливо живущие в лесном уголке вне текущего времени и социального пространства. Катастрофа наступила, как только их микромир соприкоснулся с большим миром — властью, церковью, крестьянами. Куприн наследует традиции автора повести «Казаки» и преодолевает их. Олеся — дитя природы, но крестьянский мир ей враждебен. Грубой, сухой речи селян противопоставлена напевная, метафорическая, «магическая» речь ворожей. Бедные гадалки

предчувствуют недоброе («позор... трефовой дамы»), но их чары бессильны предотвратить неизбежное. Пробуждение чувств нельзя остановить, как нельзя остановить наступление утра, весны. Символика, предсказание, недосказанность — пружины сюжетного действия. Автор ставит героиню на недостижимую высоту, она принимает предательство любимого, чтобы тот понял силу её любви. Олеся — не народа представитель (народ — это мужики, заколотившие в пятки вору гвозди, и бабы, избившие девушку в Божьем храме), она — добрая часть природы.

Сюжет повести прост. Барин из города очарован красотой селянки-«дикарки», которая тоже теряет голову от обходительного горожанина. Любовные отношения развиваются бурно, однако их роман обречён. Разность сословий, образования, стилей жизни — всё против их союза. Этот «бродячий» сюжет Куприн обработал по-своему. Обычно, не выдержав давления обстоятельств, уходил мужчина. Иван Тимофеевич и Олеся расстаются на пике своих чувств, хотя барин готов пренебречь мнением света и вступить в маргинальный брак. Инициатором расставания у Куприна выступает женщина, и без сожаления о случившемся. Критики, писавшие о любви, убитой общественными отношениями, не увидели главного, того, что психологический конфликт здесь играет более существенную роль, чем социальный. Он и она воспринимают социальную действительность как норму жизни. Не угрозы вороватого урядника, не бабий погром у церкви повлияли на решение Олеси оставить Ивана Тимофеевича, их развело несовпадение натур, её предчувствие, что это несовпадение рано или поздно разобьёт их союз. Напрашивается сравнение этой повести с рассказом И. Бунина схожей тематики «Тёмные аллеи». Правда, сравнение не совсем правомерное: повесть создана по канонам романтической поэтики, рассказ — реалистической. Проницательная Олеся уходит, чтобы Иван Тимофеевич никогда не смотрел бы на неё так, как смотрел, годы спустя, на Надежду Николай Алексеевич, вольно или невольно сопоставляя, что есть и что было: «Ах, как хороша ты была!.. Как горяча, как прекрасна! Какой стан, какие глаза!»

? Каким в повести Куприна предстал «бродячий» в мировой литературе сюжет?

В характере доброй колдуньи выразительно мистическое. Вещунья всё знает наперёд, понимает, что за это надо платить: «все ворожки несчастные». Она «читает» характер своего возлюбленного. Не это ли предопределило её исчезновение, совпавшее с угрозой расправы со стороны деревни? Олеся и крестьян понимает, по-своему прощает: ведь *Он* (курсив Куприна. — *Авт.*), нечистый, ей помогает. Примечательно, что их последняя драматичная встреча происходит до угрозы. Иван Тимофеевич не воспринимает её как последнюю, но именно так воспринимает её ворожея. Олеся вызывает глубокие симпатии, Иван Тимофеевич — сочувствие. Она цельная натура, он — не таков. Внутренние монологи раскрывают болезненное раздвоение персонажа, а их содержание свидетельствует о правоте и уме селянки. Заметим, открытая по характеру ворожея не показана во внутренних монологах. Предлагая Олеся руку и сердце, Иван Тимофеевич ведёт скрытый спор с самим собой: «Я не смел даже воображать... какова будет Олеся в модном платье, разговаривающая в гостиной с жёнами моих сослуживцев...» Предлагая перевезти в город и бабушку, он рефлексировал: «Признаться, мысль о бабушке меня сильно покорила». Душевный уровень Ивана Тимофеевича не выше уровня бунинского Николая Алексеевича, пришедшего к риторическому вопросу: «Какой вздор!.. Надежда... моя жена, хозяйка моего петербургского дома, мать моих детей?» Понятно, оба писателя далеки от банальных оценок «плохой» или «хороший» характер, они говорят, прежде всего, о том, что жизнь сложнее этических формул, что вина и беда человека могут сливаться в неразделимое целое. Вина и беда выведенных в этих рассказах характеров уходит корнями в существование разных взглядов на любовь, на природу, на человека, на самого Бога.

Они разные, Иван Тимофеевич и Олеся. Он — просто плохой хороший человек, она — «милый идеал», образ из легенд, которые он приехал собирать. Автор подчёркивает таинственную исключительность Олеси. Её рождение — тайна. Даже бабка Мануйлиха лишь афористичностью речи напоминает внучку. Доминирующая черта характера Олеси — свободолюбие, «гордая уверенность в своих силах», чувство собственного достоинства. Это чувство не притупила в ней даже любовь:

не принята жертва Ивана Тимофеевича. Её жадный до знаний ум автор противопоставляет умственной лени, тупости селян, иначе вряд ли он уделил бы так много внимания напрасным попыткам Ярмолы усвоить написание своей фамилии. Они, охотники, хлебопашцы, жадно берут у природы всё, что могут, она — помогает природе. Для неё всё в природе прекрасно, народ же верит, что сильный ветер — знак того, что «ведьмака народилась». Природой объясняется поведение Олеси, «пьяным запахом весны». Природа же и предупреждает её, шлёт знак беды: в решивший её судьбу вечер лес окрасился в грозный «багровый отблеск догорающей зари».

Куприн — художник тонкой кисти. Определения, повторы, детали интерьера — штриховые элементы имеют большое значение в его художественном целом. Автор даёт символические названия ближайшим к болоту сёлам: одно — «Волчье»... Другое — «Переброд», которое ассоциируется со словом «сброд», с обозначением перебродившего вина. О пьянстве селян, «варваров», по определению Мануйлихи, живущих вокруг пространной площади «от церкви до кабака», упоминается в повести не однажды. Большое значение имеет символика повествования. Символичен образ дороги («дорожки», «тропинки», «лесной коридор»), на которой автор чаще всего описывает бесприютных влюблённых. Символичен обрыв веретённой нити при первом свидании Олеси и Ивана Тимофеевича, красноречиво неоднократное упоминание о «низкой шаткой скамеечке», на которой он сидит в «избушке на курьих ножках», и многое другое.

Любовь — в центре лучших творений Куприна. Подчёркнуто вуалируя физиологический аспект во многих представленных им любовных коллизиях, он оспорил взгляд на любовь, как на «солнечный удар». Любовь у Куприна — жизнь жизни, наказание и благодать, снисходящая на избранных из надмирных высот. Эти избранные смотрятся странными, юродивыми в реальном мире, но от них исходит свет, укрепляющий веру в победу человечности.

Куприн всю жизнь проявлял интерес к психологии, к «странным знаниям». В социально-психологическом романе о провинциальном армейском быте «Поединок» (1905) автор развенчивает армию-Молох, омертвляю-

щую личность, выступает против любой системы, подавляющей человека в человеке.

Повествование о непродолжительном пребывании в гарнизонном захолустье молодого офицера разворачивается, как детектив. Но секретные переписки, тайные встречи, неожиданные признания, роковые совпадения, коварные интриги носят характер игры от скуки, маскарада. Персонажи стремятся спрятаться под придуманными масками-легендами от мертвящей статичности «серой, как солдатское сукно», полковой жизни, в которой главное событие года — строевой смотр. Армейская среда ломает волю к сопротивлению, кроит всех «под себя», поэтому преобладают жалкие, уродливые, смешные маски-легенды. Человеческое лицо порой проступает у объединённых кастовым уродством офицеров, но как-то робко, в приватном общении в экипаже или дома.

Основное внимание автор уделяет внутреннему миру молодого офицера, не вписавшегося в армейскую среду. Подпоручик Ромашов не обладает волевым характером, нередко идёт на компромиссы, чтобы не быть изгоем среди своих. Но в отличие от коллег, он обладает «диалектикой души», которая в конечном счёте и предопределила его трагическую судьбу. Среда была снисходительна к нему, пока он жил сам в себе под маской романтика-мечтателя, ловеласа, пока у него были силы сдерживать душевные порывы и не противиться системе, пока до забитого ближнего ему не было дела. Однако в какой-то момент произошёл бунт в Офицерском собрании, а потом — дуэль, смерть.

Характеры героев представлены в продуманной системе, с отлаженной внутренней связью: Ромашов — «белая ворона» в офицерской среде, подавленный солдат Хлебников — та же «ворона» в среде рядовых. Умная Шура и пошлая Раиса не общаются по ходу повествования, но их поступки взаимообусловлены: первая видит во второй своё возможное будущее, вторая в первой — своё прошлое. Важную роль в замысле А. Куприна играет загадочный Назанский. Он занимает один из углов скрытого любовного многоугольника. Назанский сочувствует Ромашову, осуждает гарнизонные порядки, воспекает женщину, говорит о любви как о главной ценности жизни, всё это, кажется, сближает его с по-

вестователем, который близок самому автору. Однако в главном, в понимании гуманизма, их позиции не совпадают. Рассуждения о красивом будущем, в котором будет жить совершенный человек, завораживают окружающих. Но уничтожающая критика была в устах Назанского переходит в критику бытия, христианских заповедей, включая важнейшую: «Возлюби ближнего своего», в ницшеанскую проповедь идеи «сверхчеловека», презрения к морали.

Куприн — мастер психологического анализа¹. Он внимательно следит за рождением, развитием, трансформацией эмоций, умеет передать читателю то, что чувствуют его персонажи, заставить сопереживать. Параллельно с описанием поведения персонажей в повседневности автор стенографирует течение их «непричёсанных» мыслей, столкновение желаний, намерений, ожиданий, кажущегося и явного. Душевное состояние выражает взгляд, жест, речь, походка. Об умении Куприна заставить героя рассказать о себе свидетельствует рассказ **«Река жизни»** (1906), художественный психоанализ человека, осудившего себя на самоубийство за предательство. Сюжет детективного рассказа **«Штабс-капитан Рыбников»** (1906) строится на тонкой психологической игре — борьбе фельетониста Щавинского с японским шпионом, скрывавшимся под фамилией Рыбников. Журналист испытывает уважение, восторг и ужас перед героической вражеской личностью.

В традициях русской классики Куприн искал смысл жизни, в традициях своего времени страдал от того, что смысл жизни так и не найден. Лучшие произведения были созданы им за полтора десятка лет, предшествовавших эмиграции. Кроме упомянутых, это и рассказы **«Изумруд»** (1907), **«Свадьба»** (1908), **«Телеграфист»** (1911), **«Чёрная молния»** (1913), **«Гога Весёлов»** (1916), **«Канталупы»** (1917) и др. Писатель всё чаще и чаще обращался к темам и ценностям непреходящим. Личность, сильная духом, презирающая страх, способная на жертвенную любовь, жертвенную защиту своего человеческого достоинства, привлекает особое внимание художника.

¹ Это обстоятельство сближает его с Л. Андреевым.

«Казённому» человеку своего времени он противопоставляет человека «естественного», природного, асоциального. Таков его Сашка-скрипач, герой рассказа-гимна торжествующей жизни «Гамбринус» (1907). Сашка принадлежит свободному братству неунывающих людей всех национальностей. Девушке с бульвара он играет «Марусю», рыбакам — плясовую, англичанам, французам — «Бурский марш», «Марсельезу», для всех — «Балаклавскую заносную». Он отказался играть по принуждению сыщику Мотьке Гундосому «Боже, царя храни». За это был изувечен в участке. Лишённый возможности играть на скрипке, Сашка играет на губной гармошке. Можно искалечить тело, но нельзя искалечить душу. Это повествование и о выпрямляющей дух силе искусства (рассказ «Анафема», 1913, о священнике, отказавшемся предать Л. Толстого анафеме).

Восхищением, романтической героикой наполнены произведения Куприна о людях, смело смотрящих в лицо смерти: об авиаторах, моряках, артистах цирка.

В «Листригонах» (1907—1911), маленьких поэмах о сильных духом тружениках моря, Куприн выступил как незаурядный художник-маринист. Листригоны — люди-исполины, упомянутые в «Одиссее». Экскурсы во времена Древней Греции и русско-турецкой войны автор соединяет с современностью. Русские греки Ваня Андруцаки, Юра Паратино, другие простые парни воплощают живую связь времён. Смысл жизни рыбаки находят в вынужденной схватке с морской стихией, умирают непобеждёнными. Они борцы с природой и её дети: счастливы и за себя, сегодня победивших стихию, и за избежавшую сетей рыбу. Они умеют радоваться жизни, знают толк в вине, в честной драке, в пляске. Повествователь гордится дружбой с ними.

В 1910-х годах Куприн признавался друзьям, что и к быту у него как у художника интерес «слабеет». Он обращается к юмору и сатире в духе Марка Твена. Тяготение к мистике, фатальности случая отражается в рассказе «Искушение» (1910). В нём повествователь размышляет на тему лермонтовского «Фаталиста». Обращается Куприн и к жанру, в котором его учителем мог быть Г. Уэллс. В повести «Жидкое солнце» (1912) события разворачиваются в уединённой лаборатории

на вершине потухшего вулкана. Речь идёт об открытии, способном осчастливить человечество, но лорд Чальсбери вынужден взорвать лабораторию, уничтожить данные опытов по превращению солнечного света в источник энергии: ассистент учёного узрел, прежде всего, разрушительные, военные возможности этого открытия. Куприн был среди первых художников, которых тревожила возможность освоения совершенной техники нравственно несовершенным человеком.

В жанре фантастической повести написана любимая самим Куприным «Звезда Соломона» (1917, вышла под заглавием «Каждое желание») — полушутливое повествование о загадках подсознания. Скромный чиновник Иван Цвет волей случая становится обладателем чудовищной силы. Прирождённая доброта «удерживает его на грани... преступного», но тем не менее Иван становится виновником множества бед. Он испуган независимостью скрытых в нём тёмных сил, «гнусным любопытством» к своим возможностям. В финале Цвет отказывается от «силы» и возвращается к скромной прошлой жизни. Пережитое могло бы быть принято им за сон, если бы не странные совпадения наяву. Мир в произведениях Куприна 1910-х годов многомерен, а человек малопредсказуем. Повествователь говорит о единстве действительного и мнимого в царстве всемогущего случая: «Ибо — рождение наше случайно, зыбко наше бытие, и лишь вечный сон непрерывен».

В 1910 году Куприн создаёт своё, может быть, главное произведение — рассказ об истинном лике любви.

«Гранатовый браслет»

Рассказ написан зрелым мастером, он отличается сюжетно-композиционной замысловатостью, изяществом стиля, сложными характерами, глубоким содержанием. Он вобрал в себя мотивы многих более ранних сочинений писателя, включая опыт переработки библейской «Песни песней» — «Суламифь» (1907). Композиция рассказа строится на сочетании нескольких сюжетных линий, каждая из которых представляет отличный от других тип любовных отношений. На переднем плане — обычные семейные пары с узнаваемыми представлениями о любви. В центре — любовь и смерть чиновни-

ка, которая вспышкой высветила рутину жизни с её мелочной любовью. Персонажи рассказа отличаются тонкой психологической отделкой, продуманы все возможные детали. В письмах друзьям автор признавался, как трудно писалась эта своеобразная вариация на Вторую сонату Бетховена.

Примечательна композиция повествования. Вся она строится как бы вокруг мелкого чиновника, его существование движет сюжет, его имя могло бы озаглавить повесть. Однако сам Желтков на страницах повествования появится лишь однажды и лишь дважды будет упомянут. Знаковое упоминание в злом шарже одного из гостей: шарж обернётся провидческой сатирической перифразой повести. Тем не менее именно этот маленький человек стоит, говоря языком живописцев, в точке перспективы, в финале он возвышается, становится характером нарицательным.

Пять первых глав из тринадцати — *экспозиция*. Только в пятой главе *завязка* конфликта: горничная Даша, «к неудовольствию» княгини Веры Николаевны, прерывает ровное течение ужина, шепчет ей о визите «красной шапки» с письмом. Вестник-домино нарушил безмятежное, «ровное» движение праздника-веретена у Шеиных, описанного, кстати, так, что вызывает в памяти вечер у фрейлины Шерер в начале романа Л. Толстого «Война и мир». Посыльный усиливает мотив тревоги, скрытый в подтексте с первых строк повести, описывающих гнетущую непогоду, выброшенные на берег «трупы рыбаков». А перед известием от горничной Вера пересчитала гостей, их оказалось тринадцать, и подумала: «Вот это не хорошо!» Присутствие мотива тревоги обозначено в минорном настроении именинницы, в тоне беседы сестёр у «края обрыва». Предчувствиями беды веет от подарков. От мужа Вера получила «прекрасные серьги из грушевидных жемчужин». Но жемчуг считается самой несчастливой драгоценностью. По народному поверью, жемчужины — это слёзы ангелов, заметим, слёзы тоже имеют грушевидную форму. Ещё более странный подарок Вера получает от сестры. Анна подарила ей записную книжку, оклад которой отделан бархатом и золотом, а чистыми листами здесь кощунственно заменены страницы, прежде заполненные божественными писаниями. Книжка сдела-

на из древнего молитвенника. Впрочем, записная книжка с чистыми листами — предмет, допускающий в данном сюжете разные ассоциации и толкования.

Предчувствие оборачивается тревогой, знаком скорой беды, когда именинница, ещё не читавшая письма, рассматривает браслет: «“Точно кровь!” — подумала с тревогой Вера».

Тревожные аккорды, то затихающие, уходящие куда-то вниз, то всё более громкие, поднимающиеся вверх, усиливают трагическое, романтически-возвышенное движение основной музыкальной темы во Второй сонате Бетховена, любимом музыкальном произведении Куприна, особенно в части *Largo Appassionato* (op. 2, № 2), играющей ключевую роль в структуре текста.

Значительное пространство повести отдано эпизодичному «дедушке», как называют сёстры генерала Аносова. Биография этого персонажа, смелого, бескорыстного, нравственного, по-детски чистого, всеми обожаемого, включая повествователя, описана в деталях. Бывший офицер Куприн представляет свой достаточно романтический идеал военного человека. Аносов говорит то, что близко автору, говорит о ликах любви, вспоминая случаи из жизни, и об истинной любви, которая повторяется «один раз в тысячу лет», но благодаря которой живёт человечество, продолжается род людской... В рассказах Аносова о любви встречаются персонажи, по силе чувства близкие Желткову, он предполагает то, что в финале станет очевидностью для Шеиных.

Почти все персонажи повести по-своему интересны, за исключением чопорного, сухого Николая, брата Веры и Анны.

«Гранатовый браслет» — энциклопедия возможных любовных (в житейском смысле) отношений: тривиальных, верных, адюльтерных, односторонних, безответных и т. д. Пошлость браков, скоропалительных, без внимания к велению души, разоблачает Аносов, рассказывая и о себе, когда он пришёл просить руки «святого существа» у «грустного» родителя: «А у папы уже глаза мокрые... “Милый! Я давно догадывался... Ну дай вам Бог... Смотри только, береги это сокровище...” И вот через три месяца...» В этом выразительном эпизоде Куприн явно рассчитывает на реминисценцию сцены благословления Пьера и Элен князем Василием

в упомянутом романе Л. Толстого. Всем обозначенным в повести отношениям сказано: «Не то». За исключением, может быть, отношений супругов Шеиных, познавших и «страстную любовь», и «чувство прочной, верной, истинной дружбы». И здесь Куприн показывает себя мастером деталей, допускающих множество толкований. Союз Шеиных омрачало отсутствие детей, которых Вера «жадно хотела». Деталь примечательная, допускающая мистическое толкование какого-то скрытого неблагополучия, высшего неприятия их союза. И ещё одна деталь: Аносову, рассуждающему об отсутствии «настоящей любви», Вера возражает примером своего «с Васей» благополучного брака. «Дедушка» явно нехотя соглашается. Из его рассуждений следует, что благополучный брак — не гарантия истинной любви.

Кульминационный момент повести — встреча Желткова с мужем и братом Веры. Чёрствому Николаю не дано понять то, что сразу понял Василий. Князь переживает, как это нередко случается у Куприна, момент озарения, он осознаёт соприкосновение с тайной, видит человека, поражённого высокой, прекрасной болезнью, «прекратить» которую, как того требует Николай, он не в силах. Эта сцена написана в толстовской психологической манере «диалектики души». Сначала чиновник чрезвычайно растерян, он не знает, как себя вести, что предложить... Это состояние передано мимикой, речью, жестами, например «бегающими» пальцами, «застёгивающими и расстёгивающими пуговицы». И вдруг — перелом, Желтков делается вальяжным, «удобно» садится, закуривает... Брат Веры пригрозил применить власть, пугает властью того, кто презрел смерть. Желтков смеётся. Примитивный Николай для него больше не существует. Вновь обретая серьёзность, Желтков обращается исключительно к Василию. Он догадывается, что муж любимой женщины понял глубинное значение ключевой фразы: «Я знаю, что не в силах разлюбить её никогда...» Князь Василий осознал мистическую подоснову этих больших чувств, говорит о «трагедии души». Потом и Вера будет рассуждать о таинственном, о «чём-то ужасном», что вмешалось в их жизнь.

За сценой встречи следует скорая развязка. Вера отказала Желткову видеть её, но это то, ради чего он жил,

что наполняло его дни «громадным счастьем». Жизнь, как она есть, здесь теряет смысл, становится невыносимой. Желтков «уезжает», как шадяще назвал он своё самоубийство в прощальном письме, потому что любить без надежды видеть он может и «там». В посмертных описаниях счастливого Желткова, человека, нашедшего «блаженный и безмятежный» покой, нет авторской натяжки. Таков контекст. Мистическая составляющая этого характера так значительна, что писатель заставляет читателя поверить в то, что Желтков прочувствовал признательность любимой женщины, открыто посетившей его, положившей ему под шею красную розу, цветок, символизирующий любовь.

Конечно, Куприн представил исключительный характер, наделённый исключительной силой чувства. Приближение к нему страшит, как страшит всё неведомое, ненормальное. Желтков нормален в высшем — горнем — смысле, в кратком письме дважды говорится о Божьем промысле в дарованных ему как награда чувствах. В нём святость, эталон. Слово боясь быть непонятым, автор вложил в уста Василия оправдательную фразу, что Желтков «вовсе не был сумасшедшим». Сам же Василий нормален в земном — дольном — смысле, поэтому он, такой добрый, благородный, явно более понятен и даже более близок читателям.

«Гранатовый браслет» — наша классика. И всё-таки, думается, в финале автору изменяет чувство меры, он впадает в излишнюю мистификацию. В заключительной главе в гости к Вере Николаевне приходит пианистка, совершенно эпизодический персонаж. Княгиня просит её сыграть что-нибудь, не сомневаясь, что сыграно будет «то самое место из второй сонаты, о котором просил... Желтков». Так и случилось. Впрочем, возможно, это один из многих дискуссионных вопросов, заложенных автором в глубокий подтекст.

Вопросы для повторения

1. Что общего у А. Куприна с писателями-предшественниками и современниками и что отличает от них?
2. Почему современники называли А. Куприна «любовником природы»?
3. Охарактеризуйте особенности композиции, сюжета повести «Гранатовый браслет».

4. **Как изменяется тональность повествования от экспозиции к эпилогу и почему?

5. Что даёт автору обращение к полифонии мнений на одни и те же вопросы жизни?

6. Покажите на примерах из текста умение Куприна отразить внутреннее состояние персонажа во внешнем.

Литература

- ▶ Дьякова Е. А. Александр Куприн // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). М., 2000. Кн. 1.
- ▶ Куприна К. А. Куприн — мой отец. 2-е изд. М., 1979.
- ▶ Михайлов О. Н. Куприн. М., 1981. (ЖЗЛ).
- ▶ Смирнова Л. А. А. И. Куприн // Русская литература конца XIX — начала XX века. М., 1993.

Семинар

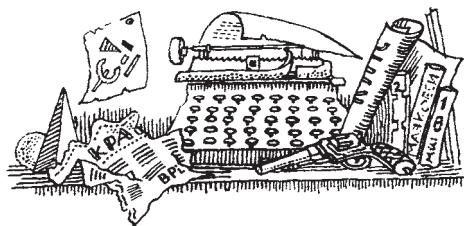
Почему творчество Дж. Лондона и Р. Киплинга особенно нравилось А. Куприну?

Темы сочинений

1. Психологизм прозы А. И. Куприна.
2. «Маленький человек» в отражении А. Куприна.
3. **Художественное время и художественное пространство в рассказе А. Куприна «Гамбринус».
4. Символика названия рассказа «Гранатовый браслет».
5. **Тема любви в рассказе А. Куприна «Гранатовый браслет» и И. Бунина «Солнечный удар».

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

1920-х годов



Литературно-общественная ситуация

Литературный процесс после 1917 года развивался по трём противоположным и почти непересекающимся направлениям. Это была литература метрополии (официально публикуемая в СССР), литература диаспоры (русского рассеяния, эмиграции) и потаённая литература (та, что не публиковалась по политическим и эстетическим причинам).

Первая ветвь русской литературы XX века — *советская литература* — создавалась, публиковалась и находила выход к читателю в нашей стране. Эта ветвь русской литературы дала великие образцы: эпос М. Горького и М. Шолохова, романистика А. Толстого и Л. Леонова. При этом она далеко не всегда была официальной, советски ориентированной. Таковы были роман «Зависть» Ю. Олеши, поэзия А. Ахматовой или О. Мандельштама, далёкие от советской идеологии. Это оказывалось возможным потому, что 1920-е годы (а в литературном смысле этот период больше календарного, охватывает этап с 1917 года по начало 1930-х годов) характеризуются борьбой по крайней мере двух противоположных тенденций. С одной стороны, это *тенденция многовариантного литературного развития*: отсюда и обилие группировок, литературных объединений, салонов, групп, федераций как организа-

ционного выражения множественности различных эстетических ориентаций. С другой стороны, это стремление власти, выраженное в культурной политике партии, привести литературу к *идеологической монолитности и художественному единообразию*. Все партийно-государственные решения, посвящённые литературе, — резолюция ЦК РКП(б) «О Пролеткультах» 1920 года, постановления «О политике партии в области художественной литературы» 1925 года и «О перестройке литературно-художественных организаций» 1932 года — были направлены на выполнение именно этой задачи: поддерживать в литературе одну линию, представленную эстетикой социалистического реализма (в 1934 году она была сформулирована окончательно), и выкорчевать все прочие.

Вторая ветвь литературы рассматриваемого периода — *литература диаспоры, русского рассеяния*. В начале 1920-х годов Россия познала явление, невиданное в таких масштабах ранее и ставшее воистину национальной трагедией: это была эмиграция миллионов русских людей, не желавших подчиниться большевистской диктатуре. Оказавшись на чужбине, они не только не поддались ассимиляции, не забыли язык и культуру, но создали — в изгнании, часто без средств к существованию, в чужой языковой и культурной среде — выдающиеся художественные явления.

Третью ветвь составила «*потайная*» литература, созданная художниками, которые не имели возможности или же принципиально не хотели публиковать свои произведения. В конце 1980-х годов, когда поток этой литературы хлынул на журнальные страницы, стало ясно, что каждое советское десятилетие богато рукописями, написанными в стол, — отвергнутыми издательствами, как это было с романами А. Платонова «Чевенгур» и «Котлован» в 1930-е годы, с поэмой А. Твардовского «По праву памяти» в 1960-е; написанными с надеждой на далёкую посмертную публикацию, как в случае с «Мастером и Маргаритой» М. Булгакова, утаиваемыми, заучиваемыми наизусть автором и его сподвижниками, как с «Реквиемом» А. Ахматовой или же с произведениями А. Солженицына.

Многоголосие, полифония литературной жизни 1920-х годов, не сведённой ещё к монологу, на организационном уровне выражались во множестве группировок. Среди них были как те, что оставили заметный след в истории литературы («Серапионовы братья», «Перевал», ЛЕФ, РАПП), так и однодневки, появившиеся лишь для того, чтобы выкрикнуть свои манифесты и исчезнуть, как, например, группа «ничевоков» («Группа — три трупа», — иронизировал по этому поводу В. Маяковский).

Это был период литературных споров и диспутов, когда литература становилась своего рода реальностью, а не бледным её отражением. Поэтому столь бескомпромиссны споры о литературе: это были споры о живой жизни, о её перспективах. «Мы верим, — писал Лев Лунц, теоретик группировки «Серапионовы братья», — что литературные химеры — особая реальность... Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать».

В феврале 1921 года в петроградском Доме искусств сложился кружок *«Серапионовы братья»*. В него вошли Всеволод Иванов, Михаил Слонимский, Михаил Зощенко, Вениамин Каверин, Лев Лунц, Николай Никитин, Константин Федин, поэты Елизавета Полонская и Николай Тихонов, критик Илья Груздев. Близки к «Серапионам» были Евгений Замятин и Виктор Шкловский. Собираясь в комнате М. Слонимского каждую субботу, «Серапионы» защищали традиционные представления об искусстве, о самоценности творчества, об общечеловеческой, а не узкоклассовой значимости литературы.

Если «Серапионы» и близкие к ним литераторы отстаивали общечеловеческие ценности в искусстве, то противоположные им по эстетике и литературной тактике группировки настаивали на классовом подходе к литературе и искусству. Самой мощной литературной группировкой такого типа была в 1920-е годы *Российская ассоциация пролетарских писателей* (РАПП).

Предшественником рапповской классовой ортодоксии был **Пролеткульт** — самая массовая литературно-художественная и просветительская организация начала 1920-х годов. Она насчитывала в своих рядах около 400 тысяч членов, издавала 20 журналов. В основу деятельности Пролеткульта была положена так называемая организационная теория А. А. Богданова, суть которой сводилась к тому, что любое искусство отражает опыт и миросозерцание лишь одного класса и непригодно для другого. Вся предшествующая литература, шедевры русской классики XIX века созданы не пролетариатом — значит, не нужны ему. Из этого делался вывод о немедленном создании новой, «с иглочки», пролетарской культуры. Таким образом отрицались общечеловеческие ценности, важнейшим проводником которых является искусство.

Прямой наследник Пролеткульта — Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП) оформилась в январе 1925 года, на I Всесоюзной конференции пролетарских писателей, но история этой организации началась в 1920 году, когда был создан ВАПП (**Всероссийская ассоциация пролетарских писателей**), в 1923 году — МАПП (**Московская АПП**). В 1928 году преобразования продолжаются: ВАПП превращается в ВОАПП (**Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей**). Так как изменение названий многочисленных рапповских подразделений не отразилось на позиции организации, в истории литературы принято одно наименование — РАПП. Моментом чёткого оформления её эстетических принципов можно считать декабрь 1922 года. Наиболее активными в РАППе были литературные критики С. Родов, Г. Лелевич, Л. Авербах, а из известных писателей в ассоциацию входили А. Фадеев, Д. Фурманов, Ю. Либединский, А. Весёлый и некоторые другие.

В своих декларациях рапповцы размышляли исключительно о пролетарской литературе. «Пролетарской является такая литература, которая организует психику и сознание рабочего класса и широких трудовых масс в сторону конечных задач пролетариата как переустроителя мира и создателя коммунистического общества». В самой этой фразе, ставшей краеугольным камнем эстетической платформы РАППа, заложена по-

рочная посылка. Кочуя как заклинание из документа в документ, она утверждала идею разделения и литературы, и всего искусства по жёстким классовым границам, что лишало литературу самой её сути: общечеловеческого содержания.

Рапповцы выдвинули немало лозунгов, в том числе и имевших отношение к собственно литературному творчеству (например, лозунги «материалистического творческого метода» или «учёбы у классиков»). Однако на практике их деятельность сводилась к попыткам обеспечить себе организационное лидерство в советской культуре, а потому основой их литературной тактики была борьба критиков с оппонентами и стремление к администрированию в области творчества. О реальном творчестве речь почти не шла. Настоящая литература создавалась за пределами ассоциации: вопреки рапповским наскокам работали Горький, Леонов, Шолохов, Каверин, Пильняк, Катаев, Пришвин и другие.

Реальную оппозицию рапповцам сумела составить в 1920-е годы литературная группировка *«Перевал»* (оформилась в 1924 году). Основоположником её был критик А. К. Воронский. По его инициативе был создан первый советский «толстый» журнал — «Красная новь». Воронский сумел как никто другой выявить центральные пункты литературных разногласий. В самых общих чертах их можно свести к трём коренным вопросам эпохи, от ответов на которые зависела общественная и творческая позиция писателей.

Отношение искусства к действительности. Эта традиционная для русской культуры проблема, поставленная ещё Чернышевским, формулировалась в 1920-е годы следующим образом: каковы задачи искусства в новом обществе и какова роль художника? Кто он — пророк в своём отечестве или же подмастерье, кустарь-одиночка, художественно обрабатывающий не им созданные идеологические построения? Является ли искусство важнейшей сферой общественного сознания наравне с философией или же его функции вполне сводимы к дизайну, к украшению быта? Для чего книгу берут в руки — для развлечения или для того, чтобы лучше понять бытие и своё место в нём?

Для Воронского ответ был однозначен — он сформулировал его так точно, что его слова стали лозунгом, даже символом одного из полюсов общественного сознания 1920-х годов. «Искусство как познание жизни и современность» — так озаглавил он одну из своих статей. «Искусство видеть мир» — подчеркнул в названии другой. Таким образом, в основе его концепции лежало признание *познавательной функции* искусства.

Такому пониманию задач искусства в то время противостояла иная концепция, имевшая не менее авторитетных защитников, — *теория «искусства жизнестроения»*, или «производственного искусства», которую выдвигали представители *левого фронта* — группы ЛЕФ, продолжающие в общих чертах линию Пролеткульта. Критики и теоретики К. Зелинский, Чужак, Брик, Евреинов, Арватов, Гастев при всём различии нюансов их концепций видели в искусстве служанку производства и быта. Индивидуальность человека с его запросами и противоречиями, радостями и горестями была просто неразличима. Человек интересовал левых прежде всего как производитель материальных ценностей. Искусство и должно было, по их мысли, как можно лучше проводить подобную унификацию.

В начале 1920-х годов такая позиция казалась сверхноваторской, ультрапролетарской, идеологически безупречной. Воронский же, отстаивая традиционные взгляды на гуманистический характер искусства, рисковал получить клеймо ретрограда, отступника и даже внутреннего эмигранта. Заявить в те времена, что задача и основная функция искусства — познавать действительность, а не строить новый быт и не содействовать интенсификации производства, стоило мужества.

Вопрос о творцах новой культуры, столь же принципиальный, как и первый, приведший к размежеванию литературных сил, поворачивался в повседневных баталиях самыми неожиданными гранями: как соотносится позиция писателя и его классовая принадлежность? Могут ли встать на службу пролетарскому искусству «перебежчики» из других классов? Кто будет творцом пролетарской культуры? Может ли выразить идеологию пролетариата художник, никогда не стоявший у станка? Как относиться к «попутчикам» (так называли рапповцы писателей, не вошедших в РАПП, но всё же

близких новой литературе)? До какой станции им с пролетариатом по пути? Где их дороги разойдутся?

Решением этих вопросов была обусловлена позиция журнала «Красная новь». Решающим фактором отбора материала для публикации была его художественность и актуальность. Сам факт публикации на страницах «Красной нови» означал, во-первых, профессиональное признание очень строгим ценителем, а во-вторых, размежевание с левым и правым фронтом. Рапповцы, например, приняли специальное постановление, запрещающее членам ассоциации печататься у Воронского.

Вопрос о культурном наследии. Для Воронского и его сторонников подобного вопроса не существовало: классическое наследие, вся настоящая культура прошлого не может не войти в современную культуру, составив её фундамент. Здесь причина той бескомпромиссности, с которой Воронский отстаивал традиционные для русской культуры гуманистические взгляды на искусство — искусство нуждалось тогда в таком защитнике. Воронский стал им.

По мере того как все эти вопросы оказывались в центре эстетической полемики, всё яснее становилась поляризация сил в литературе. Сблизились, обозначив один полюс, ЛЕФ и РАПП. На противоположном полюсе остался Воронский. «Красная новь» стала цитаделью, в которой многие писатели (признанные сейчас классиками) нашли защиту от огня и меча «неистовых ревнителей» пролетарской чистоты. «Во время литературного пожара Воронский выносил мне подобных на своих плечах из огня», — скажет позже М. Пришвин, «писатель с реакционным нутром», как называли его рапповцы. Слова М. Пришвина не были преувеличением: до определённого момента стены этой цитадели были недосыгаемы для противника.

Это стало одним из обстоятельств, приведшим в 1924 году к образованию вокруг «Красной нови» группы **«Перевал»**. Перевальцы предложили современникам прежде всего опору на будущее. За перевалом времени они стремились различить «элементы завтрашней морали», «новый гуманизм» (А. Лежнев), «новый, подлинный коммунизм», «нравственность завтрашнего дня». Эта опора на будущее, пусть и наивно-утопически

идеализированная, объективно вела к утверждению общечеловеческого начала в искусстве, которое порой могло противостоять сиюминутности. «Художник должен уметь сочетать временное с вечным, — подчёркивал Воронский. — Только тогда его вещи и становятся достоянием будущего».

Ориентация на будущее, с точки зрения которого рассматривается настоящее, обусловила практически все лозунги перевальцев, предложенные ими искусству 1920-х годов. Символ их веры выражался тремя важнейшими положениями: *искренность, эстетическая культура, гуманизм*. Эти положения кажутся нам столь естественными, что трудно представить, какой шквал и натиск вызывали они тогда — и не только со стороны рапповцев.

В 1927 году Воронский был обвинён в троцкизме и устранён с литературного поля битвы, как говорил Горький. В критику он больше не вернулся, хотя и был восстановлен в партии в середине 1930-х годов. Но ещё оставались в литературе перевальцы, пытавшиеся на протяжении трёх лет отстаивать идеи А. К. Воронского. Однако в апреле 1930 года группа «Перевал» была подвергнута уничтожающей критике на дискуссии в Комакадемии, проходившей под характерным лозунгом «Против буржуазного либерализма в художественной литературе». Буржуазный либерализм воплощали собой, естественно, перевальцы. Дискуссия в Комакадемии показала, каким образом воспринимались положения перевальцев их современниками. Лозунг гуманизма, который трактовался его защитниками как идея самоценности человеческой личности, её суверенитета, трактовался в докладе сотрудника Комакадемии так: «Реакционный мелкий буржуа, развёртывающий знамя буржуазного либерализма, органически не может обойтись без лозунга “гуманизма”, ибо это один из лозунгов самозащиты и сопротивления “угнетённых”, “обиженных”, выбиваемых революцией из седла классов и групп».

Группировки и прочие литобъединения просуществовали до 1932 года, когда постановлением «О перестройке литературно-художественных организаций» все они ликвидировались, а всем писателям, стоявшим «на платформе советской власти», предписывалось

войти в новый Союз советских писателей. Создавалось своего рода литературное министерство, призванное руководить всей литературой. Его бессменным министром в сталинские годы был А. А. Фадеев.

Литературные направления 1920-х годов

За ожесточённой борьбой группировок в 20-е годы стояли разные взгляды художников на жизнь и литературу. Этим и обусловлено многообразие творческих методов и литературных направлений эпохи. Их сосуществование и взаимодействие в 20-е годы было подготовлено логикой литературного развития на предшествующем этапе.

Реализм XX века. На рубеже XIX—XX веков существенно обновилась эстетическая система русского реализма. Реализм XX века изменил традиционную систему мотивации характера. Расширилось понимание среды, формирующей личность: в качестве типических обстоятельств теперь выступала история, глобальные исторические процессы. Человек оказался втянутым действительностью в круговорот исторических событий. Сама история как бы формировала типические обстоятельства, агрессивному влиянию которых подвергался литературный герой.

Основоположником нового типа реализма стал М. Горький. Пожалуй, впервые в русской литературной истории этот писатель лишил своего литературного героя права стать Робинзоном — быть в обществе и одновременно вне общества. Историческое время стало в горьковском эпосе важнейшим фактором, воздействующим на характер. Взаимодействия с ним — то позитивного, то губительного — не смог избежать никто из его героев. Ещё у Толстого были персонажи, которые как бы не замечали окружающего, ступая по карьерной лестнице: Берги, Друбецкие. Более широкий масштаб действительности, нежели светское общество, т. е. ближайший к ним социальный ряд, был им недоступен: история шла рядом, не затрагивая и не волнуя. Но если Курагины могли замкнуться в рамках салона мадам Шерер, в рамках своего клана, своей среды, то Горький уже не оставлял своим героям такого права. Его персонажи не могут уйти от действительности.

Клим Самгин, герой четырёхтомной эпопеи М. Горького «Жизнь Клима Самгина», испытывает на себе то самое насилие исторического процесса, войны, революции, о котором, сокрушаясь, писал герой романа В. Набокова «Защита Лужина». Отец гениального шахматиста, посредственный писатель, размышляя о композиции своего будущего романа, формулирует тем не менее этот эстетический принцип.

«Теперь, почти через пятнадцать лет, — размышляет он в эмиграции, — эти годы войны оказались раздражительной помехой, это было какое-то посягательство на свободу творчества, ибо во всякой книге, где описывалось постепенное развитие определённой человеческой личности, следовало как-нибудь упомянуть о войне, и даже смерть героя в юных летах не могла быть выходом из положения... С революцией было и того хуже. По общему мнению, она повлияла на ход жизни всякого русского; через неё нельзя было пропустить героя, не обжигая его, избежать её было невозможно. Это уже было подлинное насилие над волей писателя».

Но это «подлинное насилие над волей писателя» как раз и стало фактором, видоизменившим реализм, давшим ему новые и очень мощные импульсы самообновления. Пережив мучительный кризис рубежа веков, реализм вовсе не сдал свои позиции в литературе, напротив, привёл к удивительным художественным открытиям. Но реализм стал совсем иным, чем в прошлом столетии. Обновление реализма проявилось прежде всего в трактовке исконного для этого литературного направления вопроса взаимодействия характеров и обстоятельств.

Это взаимодействие становится по-настоящему двуправленным. Теперь не только герой испытывает на себе воздействие среды: утверждается возможность и даже необходимость «обратного» воздействия — героя на среду. Формируется новая концепция личности: человек не рефлектирующий, но созидающий, реализующий себя не в сфере частной интриги, но на общественном поприще.

Но утверждая права личности на преобразование мира, новая литература утверждала и права личности на насилие в отношении к этому миру — пусть и в благих целях.

Суть в том, что в качестве наиболее доступной и естественной формы этого преобразования мыслилась революция. Следующим логическим шагом было оправдание революционного насилия по отношению не только к другому человеку, но и к общим основам бытия. Насилие оправдывалось высокой целью: на руинах старого, несправедливого, по мысли автора, мира предполагалось создать новый мир, основанный на добре и справедливости.

Подобное изменение реалистической эстетики было связано с попыткой (и вполне успешной) реализма адаптироваться к мироощущению человека XX столетия, к новым философским, эстетическим, да и просто бытовым реальностям. И новый реализм справился с этой задачей, стал адекватным мышлению человека XX века. В 30-е годы он достигает своей художественной вершины: появляются эпопеи М. Горького **«Жизнь Клима Самгина»**, М. Шолохова **«Тихий Дон»**, А. Толстого **«Хождение по мукам»**, романы Л. Леонова, К. Федина и других реалистов.

Но рядом с новым реализмом в 20-е годы возникает отличная от него эстетика, генетически, однако, тоже восходящая к реализму. Её возникновение связано с именами Ю. Либединского, Н. Островского, Ф. Гладкова. Это направление принесло в литературу в первую очередь антигуманистический пафос насилия над личностью, обществом, желание разрушить весь мир вокруг себя во имя революционного идеала. Наиболее очевидно антигуманистическая концепция прослеживается в повести Ю. Либединского **«Неделя»** (1922).

Новое течение практически утратило связь с реализмом. Исследовательские функции, традиционные для реализма, уступают место функциям сугубо иллюстративным, когда миссия литературы видится в создании некой идеальной модели социального и природного мира. Изменяются реалистические принципы типизации: это уже не исследование типических характеров в их взаимодействии с реалистической средой, но утверждение нормативных (долженствующих быть с позиций некоего социального идеала) характеров в нормативных обстоятельствах. Эту эстетическую систему, принципиально отличную от нового реализма, часто называют *нормативизмом*.

Однако в литературно-критическом обиходе советских лет две эти тенденции не различались. Напротив, и новый реализм, и нормативизм осмыслялись нерасчленённо — как единая советская литература. В 1934 году это неразличение закрепляется общим термином — *социалистический реализм*. С тех пор две различные эстетические системы, нормативная и реалистическая, во многом противостоявшие друг другу, мыслились как идейно-эстетическое единство.

Идеологической основой соцреализма стал утопизм. В его основе лежит вера в прекрасное идеальное завтра, которого, однако, пока не существует. Вера в завтрашний идеал настолько сильна, что человек, одержимый утопической идеей, готов пожертвовать прошлым и настоящим лишь потому, что они не соответствуют идеалу будущего.

Многие художники-реалисты, далёкие от нормативизма, утверждали революционно-утопическое мироощущение. Среди них был А. Фадеев. Герои его романа «Разгром» (1927) — и явно положительные (Левинсон, Бакланов), и отрицательные, такие как Мечик, — ведомы в отряд, в революцию идеями, совершенно несоотносимыми с реальностью.

Романтический максимализм Мечика, его парение над действительностью, постоянные поиски исключительного — в частной ли жизни или в социальной — приводят его к отрицанию реального бытия, проявляют невнимание к насущному, неумение его ценить и видеть красоту. Так он отвергает любовь Вари во имя прекрасной незнакомки на фотографии, отвергает дружбу простых партизан и в итоге остаётся в гордом одиночестве романтика. В сущности, автор наказывает его предательством именно за это (так же, впрочем, как и за его социальную чуждость простым партизанам). Но ведь ещё более губительной и абстрактной идеей ведомы Левинсон, Дубов, Бакланов, Сташинский... Она оборачивается насилием над жизнью и жестокостью в отношении к ней.

Герои очарованы революционными идеалами, которые они вовсе не осознают как утопические. Но если революция делается от имени и для трудящегося народа, то почему приход отряда Левинсона сулит крестьянину-корейцу и всей его семье голодную смерть? Потому,

что высшая социальная необходимость (накормить отряд и продолжить путь к своим) важнее «абстрактного гуманизма»: жизнь членов отряда значит больше, чем жизнь одного корейца (или даже всей его семьи). Да тут же арифметика! — хочется воскликнуть вслед за Раскольниковым.

? 1. **Прочитайте роман А. Фадеева «Разгром». Обоснуйте или опровергните тезис автора учебной статьи: «Она (идея) оборачивается насилием над жизнью и жестокостью в отношении к ней».

2. **Сопоставьте идейные позиции Левинсона и Раскольникова. Охарактеризуйте авторское отношение к идейной позиции каждого из этих героев.

Доктор Сташинский и Левинсон приходят к мысли о необходимости убить раненого партизана Фролова. Его смерть неизбежна: рана смертельна, а нести его с собой невозможно — это замедлит движение отряда и может погубить всех. Оставить — попадёт к японцам и примет ещё более страшную смерть, чем от яда. Облегчая своему герою решение, Фадеев заставляет самого Фролова принять яд, что выглядит почти как самоубийство. Не эту ли «арифметику», когда жизнь одного имеет меньшую ценность, чем жизнь нескольких, отрицал Достоевский в «Преступлении и наказании»? Однако для положительных героев А. Фадеева этот вопрос не имеет иного разрешения, пусть и невероятно тяжёлого для партизан.

А что же Левинсон?

Левинсон останется жить «и исполнять свои обязанности». Для того чтобы из далёких пока людей, которых он видит уже после гибели отряда, людей, работающих на земле, обмолачивающих хлеб, собрать ещё один отряд. Фадееву кажется бесспорной идея Левинсона «сделать [этих крестьян] такими же своими, близкими людьми, какими были те восемнадцать, что молча ехали следом» и повести их по дорогам Гражданской войны — к новому разгрому, ибо в такой войне победителей не бывает и финальный общий разгром неизбежен.

Однако литература социалистического реализма выполняла и безусловно позитивные функции. Она объясняла новый мир, ориентировала человека в историческом пространстве, показывала ему общие историче-

ские перспективы его страны. Писатели, искренне принявшие социалистическую идею, участвовавшие в созидании нового мира, создавали в своём творчестве мифологию, способную объяснить появление нового мира (мифы эпохи первотворения) и очертить нынешние константы. Возможно, эта миссия и содержит в себе историческое оправдание литературы социалистического реализма.

Дело в том, что социалистический реализм удовлетворял очень важной общественной потребности. Когда революцией были уничтожены прежние социальные институты, общественные связи нарушены, мораль, основанная на общечеловеческих принципах, объявлялась буржуазной, религия трактовалась как опиум для народа, а церковь подвергалась невиданным гонениям, — общество нуждалось в слове, способном организовать распадающийся мир, лишившийся прежних связей и структур и не обретший новых. Литература могла сказать такое слово и говорила его. Именно социалистический реализм стал тем литературным направлением, которое сумело показать человеку, выбитому из прежних социальных ячеек, его место в становящемся мире. Литература объясняла читателю новый мир, творящийся на его глазах, структурировала его, указывала личности место в новых социальных структурах, формировала представления о частных, социальных, исторических задачах, указывала место в мироздании. Это было органичное, идущее изнутри литературы стремление. Литература брала на себя функцию организации общества, лишённого бытийных, онтологических, религиозных ориентиров и исконных нравственных ценностей. Иными словами, литература структурировала революционный *хаос*, превращала его в новый послереволюционный *космос*, придавала ему черты гармонии и высшей разумности, вписывая в него читателя, объясняя ему, в чём состоят результаты грандиозной исторической ломки, пережитой в прошлом десятилетии.

Утратив прежнюю мифологию, общество нуждалось в новых мифах, способных представить революцию как эпоху первотворения, результатом которой стало современное мироздание. И литература ответила на эту общественную потребность, создала художественную ми-

фологию, которая формировала у читателя картину мира, светлого и преображённого, устремлённого к несомненным и очевидным историческим перспективам. Советская мифология, созданная литературой социалистического реализма, конструировала категории мышления строителя прекрасного коммунистического завтра.

В такой мифологии революция стала рубежом отсчёта новой эры, всё, что было до эпохи первотворения, утрачивало актуальный смысл, превращалось в далёкую и ненужную историю. Если она и имела некий позитивный смысл, то лишь в том, что приближала революцию, с которой начинается актуальное время, обладающее подлинным историческим содержанием. Можно сказать, что литература рождала миф о Революции как о грандиозном историческом преображении космических масштабов, приведшем к сотворению Нового Мира. Основные константы этого мифа оформились чуть позже, в 1930-е годы — в исторической эпопее А. Толстого **«Пётр Первый»**, в романе Н. Островского **«Как закалялась сталь»**, в колхозном эпосе М. Шолохова **«Поднятая целина»**.

Рядом с этим мифом и одновременно с ним творился миф о Новом Человеке, герое-демиурге. Его воплощением стали Левинсон (**«Разгром»** А. Фадеева), Павел Корчагин (**«Как закалялась сталь»** Н. Островского), Курилов (**«Дорога на Океан»** Л. Леонова). Такого героя отличают аскетизм, отсутствие личной жизни (любовь сознательно принесена в жертву Революции), железная воля, способность к строгому рациональному мышлению, сильный дух, властвующий над физически слабым и измождённым телом. С названными чертами нового человека ассоциируется христианский мотив укрощения плоти (потерянное в борьбе здоровье), жертвенность и восхождение.

В той мифологической модели нового мира, которая создавалась литературой социалистического реализма, даже пространство и время обретали особые константы. Время, история могли выступать как косное начало, требующее ускорения ценой невероятных волевых усилий героя и его сподвижников, способных схватить Фортуну за волосы и повернуть к себе лицом, рвануть колесо истории и заставить его крутиться быстрее

(«Пётр Первый» А. Толстого). Миф о победе над временем создаёт В. Катаев («Время, вперёд!»).

Поистине грандиозная миссия создания советского мифологического пространства не могла быть решена нормативной эстетикой. Её решала литература, которую современные исследователи предлагают называть литературой социалистического выбора. Именно эта литература, создавая новую мифологию, ориентировала человека в историческом пространстве XX века, воспитывала его, формировала высокие духовные идеалы и противостояла всё усиливающемуся карьеризму и стяжательству сталинской бюрократии, её беззакониям, нарастающим репрессиям, ГУЛАГу.

Модернизм — это сложное эстетическое явление, формирующее свою концепцию мира и человека в этом мире. Неправоммерно видеть в нём лишь формальные приёмы — нежизнеподобную поэтику, алогизм образов, «заумь» и т. п. За формой кроется и новое содержание: модернизм предлагает иные мотивации характера, воспринимает действительность как фантастическую и алогичную. «В наши дни единственная фантастика — это вчерашняя жизнь на прочных китах, — писал Евгений Замятин, один из немногих писателей, сумевших в литературной ситуации 1920-х годов обосновать теоретические принципы нового искусства, которые он называл «синтетизмом». — Сегодня — Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты; завтра — мы совершенно спокойно купим место в спальном вагоне на Марс. Эйнштейном сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней реальности, — разве может не быть фантастическим, похожим на сон?»

Истоки кризиса реалистического искусства и появление рядом с ним модернизма как нового художественного мироощущения Замятин усматривал не только в фантастичности обыденного бытия, но и в новой философской системе координат, в которой оказался человек XX столетия.

Отвергнув жёсткую причинно-следственную обусловленность реалистической эстетики, литература модернизма отвергла и утверждавшуюся реализмом фатальную зависимость человека от среды, социальной

или исторической. Это, если угодно, была одна из попыток сохранить суверенитет человеческой личности, её права на свободу от обстоятельств исторического времени, агрессивность которого в XX веке в отношении к частной жизни человека стала особенно очевидной. Эта потребность отстоять естественные права героя (и, следовательно, реального человека) заставляла художника-нереалиста обращаться к жанру *антиутопии*. Роман Е. Замятина «Мы» (1921) — одна из самых знаменитых антиутопий XX века. Он показывает, что случится с обществом, если оно будет уничтожать в людях личностное, индивидуальное начало и превращать их в абсолютно идентичных человеко-единиц, «нумеров». *(Подробнее речь об этом романе пойдёт в главе учебника, посвящённой Е. Замятину.)*

******В проблематике литературы 20-х годов различимы две основные тенденции: с одной стороны, безоглядное приятие социальных преобразований, с другой — сомнение в их гуманизме и целесообразности. Одним из самых ярких «сомневающихся» писателей в 1920-е годы был Б. Пильняк. В романе «Голый год» (1921—1923), ставшем в начале 1920-х годов этапным для новой литературы, Пильняк демонстративно отказался от реалистической поэтики. В результате сюжет его произведения утратил традиционную для реализма организующую роль. Его функцию у Пильняка выполняют лейтмотивы, а разные фрагменты повествования скрепляются ассоциативными связями. Нарочитая невыстроенность композиции подчёркивается писателем даже в названиях глав, носящих как бы черновой характер: «Глава VII (последняя, без названия)» или же «Триптих последний (материал, в сущности)». Разрозненные картины действительности, бесконечно чередуясь, призваны передать не сложившееся ещё бытие — взломанное революцией, но не устоявшееся, не обретшее внутренней логики, а потому хаотическое, абсурдное и случайное.

«Разломанность» и фрагментарность композиции «Голого года» обусловлена отсутствием в романе такой точки зрения на происходящее, которая могла бы соединить несоединимое: кожаные куртки большевиков (нарицательный образ большевика для литературы

20-х годов, введённый Пильняком) и разгул русской вольницы; Китай-город и деревенскую баню; вагон-теплушку и провинциальный купеческий дом. Пильняк отказывается от реалистических принципов типизации, от детерминизма. Обстоятельства неспособны сформировать характер, они предстают как разрозненные фрагменты действительности.

Мотивации характера Пильняк ищет не в сфере социальных и межличностных связей героя, но в самой его личности. Этим объясняется тяготение писателя к элементам натурализма. Отказ от эсхатологического масштаба видения мира (именно в такой глобалистской перспективе понималась революция в начале 1920-х годов) страшит человека, как шелуху, культурные, нравственные и прочие ориентиры, обнажает «естественные начала», главным образом пол. Физиологические инстинкты в неприкрытом виде, не обузданные социальными навыками и воспитанием, мотивируют поведение героя и целых масс людей.

И всё же в «Голом годе» Борис Пильняк намечает хотя бы гипотетическую возможность синтеза расколотых революцией фрагментов действительности. Точкой зрения, дающей подобную перспективу, оказывается позиция большевиков, хотя она явно непонятна писателю.

«В доме Ордыниных, в исполкоме (не было на оконцах здесь гераней) — собирались наверху люди в кожаных куртках, большевики. Эти вот, в кожаных куртках, каждый в стать, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцом под фуражкой на затылок, у каждого крепко обтянуты скулы, складки у губ, движения у каждого утюжны. Из русской рыхлой, корявой народности — отбор. В кожаных куртках — не подмочишь. Так вот знаем, так вот хотим, так вот поставили — и баста».

Но знаменитые «кожаные куртки» Пильняка тоже были лишь абстрактным образом. Собирательность портрета, его нарочитый, принципиальный акцент на внешности, подчёркивание решимости как единственной доминанты характера не могли сделать точку зрения «кожаных курток» тем идеологическим центром, который скрепил бы повествование, синтезировал разрозненные картины действительности.

Характерно, что преклонение и страх перед негибимой волей большевиков проявятся не только в «Голом годе», но и в **«Повести непогашенной луны»** (1927), сыгравшей роковую роль в жизни писателя. В основу её сюжета положена реальная история смерти героя Гражданской войны Фрунзе на операционном столе: операция по удалению давно зажившей язвы желудка была сделана, если верить активно ходившим тогда слухам, по приказу Сталина. Современники легко узнали его в образе негорбящегося Человека, а в несчастном командарме Гаврилове нашли черты покойного Фрунзе. Тираж «Нового мира», где она была опубликована, был изъят, а Воронский, которому Пильняк посвятил своё произведение, публично отказался от посвящения.

Можно предположить, что в «Повести непогашенной луны» Пильняк предпринимает попытку выйти и за рамки модернистской эстетики. Это возможно сделать, поместив фрагменты действительности в единый контур, сюжет, систему событий, т. е. создав своего рода смысловой центр, объясняющий реальность. Таким идеологическим центром в повести предстаёт образ негорбящегося Человека. Именно он, сидящий ночами в своём кабинете, противостоит живой и естественной жизни, «когда в кино, в театрах, варьете, в кабаках и пивных толпились тысячи людей, когда шальные автомобили жрали уличные лужи своими фонарями, выкраивая этими фонарями на тротуарах толпы причудливых в фонарном свете людей, — когда в театрах, спутав время, пространство и страны, небывалых греков, ассирийцев, русских и китайских рабочих, республиканцев Америки и СССР, актёры всякими способами заставляли зрителей неистовствовать и рукоплескать».

Этой картине, нарисованной яркими, наложенными друг на друга мазками, противостоит мир трезвых дел и расчёта, мир негорбящегося Человека. Всё в этом мире подчинено строгому контуру: «Вехами его речи были — СССР, Америка, Англия, — земной шар и СССР, английские стерлинги и русские пуды пшеницы, американская тяжёлая индустрия и китайские рабочие руки. Человек говорил громко и твёрдо, и каждая его фраза была формулой».

Обратим внимание, что в двух приведённых цитатах Пильняк нарочито сталкивает импрессионистическую и «контурную» картины действительности, живую жизнь и твёрдый, трезвый расчёт. Побеждает последняя. Стремясь внести в свой художественный мир некое организующее начало, способное собрать разрозненные картины бытия в нечто целостное, Пильняк почти фатально от кожаных курток, в делах и планах которых ему виделась перспектива преодоления хаоса, приходит к образу негорбящегося Человека. Этот герой, как бы возвысившись над художественным миром повести, накладывает на живую жизнь жёсткий контур, как бы обездвиживая её, лишая внутренней, пусть и хаотичной, свободы. Этот конфликт выражен не только на уровне сюжета, в страшной судьбе командарма Гаврилова — Фрунзе, но и на других уровнях поэтики: модернистская незавершённость сталкивается с сюжетом-схемой, разноцветные парящие мазки — с серым контуром. Найдя организующий идеологический центр, Пильняк ужаснулся ему, не принял, оттолкнул от себя, оставшись в своих последующих вещах в рамках модернизма. Художественный мир Б. Пильняка при всей своей внешней аморфности, фрагментарности, случайности был отражением течения живой жизни, нарушенного трагическими историческими перипетиями русской действительности 1910—1920-х годов.

Пильняк органически не переносил ложь. «Беру газеты и книги, и первое, что в них поражает, — ложь всюду, в труде, в общественной жизни, в семейных отношениях. Лгут все: и коммунисты, и буржуа, и рабочий, и даже враги революции, вся нация русская». Слова, сказанные одним из героев писателя, точно характеризуют позицию самого автора, который в рассказе **«Расплёснутое время»** (1924) так определил и своё место в искусстве, и место литературы в жизни общества: «Мне выпала горькая слава быть человеком, который идёт на рожон. И ещё горькая слава мне выпала — долг мой — быть русским писателем и быть честным с собой и с Россией».

? Охарактеризуйте гражданскую позицию Б. Пильняка.

Принципы нереалистической типизации: фантастический гротеск. Действительность начала 1920-х годов представлялась современникам настолько ирреальной, что появление в литературе этого периода гротеска вполне закономерно. Он присутствует в творчестве реалиста М. Горького («Рассказ о герое», «Карамора»), молодого В. Каверина («Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», рассказы первой половины 1920-х годов), Ю. Тынянова («Восковая персона», «Подпоручик Киж», А. Грина («Канат», «Крысолов», «Серый автомобиль», другие рассказы), М. Булгакова («Дьяволиада», «Собачье сердце», «Рокковые яйца»).

1. Что такое гротеск? В чём его отличие от гиперболы?

2. В чём особенности гротеска в повестях Н. В. Гоголя «Нос» и «Портрет»; в «Сказках» и «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина?

3. Используя интерактивную доску, составьте в программе XMind коллективную интеллект-карту по итогам размышления.

Сюжет в гротескной прозе фантастичен и ирреален. Так, например, жизнь и судьба подпоручика Киж, героя рассказа Ю. Тынянова, определена опиской писаря и хитросплетением бумажных судеб бюрократической переписки, сложившихся весьма удачно для несуществующего героя. Но важнее всего то, что бумажная жизнь намного реальнее жизни живой: она повергает ниц человека во плоти и возносит бумажного подпоручика Киж, которого никогда никто не видел, но который живёт вполне реальной жизнью, ибо не могут же официальные бумаги лгать: и живая жизнь подлаживается под циркуляр.

За гротеском стоит стремление писателей в метафоричной форме представить общие проблемы бытия, проблему культуры и варварства, весьма актуальную для 1920-х годов. К ней обращается М. Булгаков, позволив профессору Преображенскому превратить пса Шарика в Шарикова. Фантастический эксперимент нужен как наиболее зримое выражение социальных проблем пореволюционной действительности. Булгаков видел, как шаг за шагом победившим люмпеном уничтожались элементарные представления, состав-

ляющие даже самый поверхностный уровень бытовой культуры. Он видел, как хамство, переходящее в бандитизм, возводится в доблесть и прикрывается демагогией о пролетарском социальном происхождении; как под напором этого хамства, поддерживаемого мандатами Швондеров, разрушается быт и бытие. Фантастический сюжетный ход — превращение собаки в человека под скальпелем хирурга — давал возможность выявить почти биологическую сущность этих процессов.

К гротеску обращается Булгаков и в «Роковых яйцах», и в «Дьяволиаде». Гротескный принцип типизации приходит на смену традиционным реалистическим средствам мотивации образа.

Принципиальное различие между реалистической и модернистской мотивацией характера демонстрирует роман Ю. Олеши «Зависть» (1927).

Поведение одного из главных героев романа Андрея Бабичева мотивировано... любовью к колбасе. Эта любовь поэтизируется: он любит колбасу так, как можно любить прекрасное, женщину, природу, искусство. Новый советский функционер, он строит дешёвую общественную кухню «Четвертак», где всего за 25 копеек можно будет прекрасно поесть: так снижается образ делового человека, инженера, «спеца». Деятельность другого героя Олеши — Володи Макарова, приёмного сына Андрея Бабичева, — обусловлена машинами: он стремится превратиться в механизированного человека, робота, ибо именно таким ему и Андрею Бабичеву видится человек будущего. Олеша приоткрывает внутренний мир своего героя, обнажая сам механизм формирования явно ущербной личности. «Я — человек-машина. Не узнаешь ты меня. Я превратился в машину. Если ещё не превратился, то хочу превратиться. Машины здесь — зверьё! Породистые! Замечательно равнодушные, гордые машины... Я хочу быть машиной... Чтобы быть равнодушным, понимаешь ли, ко всему, что не работа. Зависть взяла к машине — вот оно что! Чем я хуже её? Мы же её выдумали, создали, а она оказалась свирепее нас».

? Чем вы можете объяснить подобное стремление героя? Связано ли оно с идеями Пролеткульта? Сопоставьте образ Володи Макарова из «Зависти» с образом повествователя из романа «Мы» Е. Замятина. Что общего и что различного между ними?

В этой нарочитой, явно пародированной и сниженной обусловленности характера машиной проявляется полемика Олеши с концепциями «богостроителя» А. Богданова, ЛЕФовцев, конструктивистов, футуристов, в которых предельно упрощалась личность. Гротескные образы Володи Макарова и Андрея Бабичева, в которых до апогея доведены требования отречения от своего «я», от сложного и многообразного мира человека, стали главными аргументами Олеши в полемике с апологетами человека-машины.

Для доказательства несостоятельности весьма пространённых тогда представлений о человеке — винтике, или, как говорили теоретики «левого фронта», «отчётливо функционирующем человеке», Олеша прибегает к гротескным образам: в каждом герое «Зависти» доводится до апогея какая-либо одна черта: Володя Макаров предстаёт функцией машины, Андрей Бабичев — функцией дела. Реальная картина мира искажается, характеры деформируются, нарушаются фабульные связи, мотивировки событий получают некий ирреальный смысл.

Естественно, что подобные изменения в сюжете и композиции произведения не могли не затронуть его стиль. Олеша обращается к так называемой орнаментальной или поэтической прозе, расцвет которой приходится на 1920-е годы.

Стилевые тенденции. В этот период в литературе можно выделить три наиболее важные стиливые тенденции. Традиционному литературному, так называемому нейтральному, стилю противостояли две стиливые тенденции, которые в истории литературы получили названия *сказа* и *орнаментальной прозы*. Для новой стилистики характерно отношение к речи как к предмету изображения: изображаются не только события, характеры, но и то, как об этом говорится. В связи с этим важной становится фигура рассказчика, повествователя. Этот образ даётся не в сюжете; его характер и особенности сознания передаются через его речь. Сказ — форма повествования, которая ориентирована на чужое сознание, на социально иной тип мышления. Поэтому сказ всегда социально окрашен, выражает точку зрения определённого социума: крестьянской или рабочей среды, мещанства.

1. Вспомните и охарактеризуйте, используя цитаты, стилистические особенности сказа Н. Лескова «Левша» и одного из сказов П. Бажова.

2. **Прочитайте рассказ И. Бабеля «Письмо». Охарактеризуйте речевую манеру героя-рассказчика и объясните авторский выбор формы произведения.

Орнаментальная проза — стилевое явление, которое связано с организацией прозаического текста по законам текста поэтического: сюжет как способ организации повествования уходит на второй план, наибольшее значение обретают повторы образов, лейтмотивы, ритм, метафоры, ассоциации. Слово становится самоценным, обретает множество метафорических значений.

Своего рода продолжением модернистской поэтики стало творчество группы ОБЭРИУ (*Объединение реального искусства*). Это было гротескным и фантастическим развитием открытий, сделанных модернистской литературой, — своего рода гротеском гротеска, фантастикой фантастического. Поэтому сами они называли свои творческие эксперименты «заумью», «чушь», а самих себя — «чинарями», впрочем, не зная, как объяснить это странное слово.

Историко-литературная справка. Декларация ОБЭРИУ была опубликована в начале 1928 года. В объединение входили Игорь Бахтерев, Александр Введенский, Константин Вагинов, Николай Заболоцкий, Борис Левин, Даниил Хармс, близок к ним был Николай Олейников. Название группы указывает на принципиальное нарушение обэриутами общепринятой логики — даже логики сокращений: буква «У» в конце не является словоопределителем, а добавлена для смеха и улыбки, как бы по детской логике: потому, что кончается на у. *Реальное* искусство обэриуты понимали вовсе не как *реалистическое*. Первой и истинной реальностью было для них, скорее, искусство, а не каждодневная действительность. «Истинное искусство стоит в ряду первой реальности, — писал Д. Хармс, — оно создаёт мир и является его первым отражением». Основные художественные принципы участников объединения читатель мог бы извлечь из их сборника «Ванна Архимеда», который был подготовлен в 1929 году, но пришёлся явно не ко времени и увидел свет лишь в 1991 году. Интенсивную работу новой группы пре-

рвали в 1931 году аресты её основных участников — Введенского, Хармса, Бахтерева. И хотя в 1932 году Введенский и Хармс вновь оказались на свободе и вернулись в Ленинград, в 1930-е годы работа объединения прекратилась, а сферой литературной деятельности всех её участников, кроме Н. Заболоцкого, стала лишь детская литература. Пережить репрессии 1930-х годов и остаться в литературе тоже удалось лишь Н. Заболоцкому.

Обэриуты работали на стыке взрослой и детской литературы, составив авторский коллектив ленинградского детского журнала «Ёж». Основой их творческого метода стало перенесение во взрослую литературу детских представлений, далеко не всегда самых хороших и добрых. С персонажами их произведений происходит то, что вполне могло бы произойти с детскими куклами, которые, впрочем, названы вполне взрослыми именами. В рассказах Хармса герои отрывают друг у друга ноги и руки, при этом не испытывая боли («Охотники»), бьют друг друга по голове... огурцом («Что теперь продают в магазинах»), легко убивают друг друга («Машкин убил Кошкина»).

Перенесение кукольных отношений в мир реального формирует *абсурдную поэтику* обэриутов, основой которой, по словам А. Введенского, становится «ощущение бессвязности мира и раздробленности времени». Абсурд — отсутствие связности повествования, логики сюжета, естественных психологических и физиологических рефлексов у кукольных героев, трагического восприятия смерти, непрояснённости границ между живым и неживым становится принципом построения художественного мира. Драма А. Введенского «Ёлка у Ивановых» завершается смертями всех персонажей, но это как бы смерть понарошку: убитая разозлившейся нянькой девочка, лёжа в гробу с отрубленной головой, вполне способна произносить реплики, жалеть себя.

Нарушение всех смысловых отношений задаётся уже в первых ремарках пьесы: среди действующих лиц — родители и семь детей, первый из которых — годовалый мальчик, вполне, впрочем, разумно рассуждающий, как выясняется по ходу драматургического действия, а последняя — восьмидесятидвухлетняя девочка, при

этом столь заметная разница в возрасте не ощущается ни ими, ни родителями.

«Одна муха ударила в лоб бегущего мимо господина, прошла сквозь его голову и вышла из затылка», — начинает свой коротенький рассказ Д. Хармс, в первой же фразе формулируя нереальность и абсурдность создаваемого художественного мира: муха, подобно пуле, может пройти сквозь голову (или же голова «бегущего мимо господина» проницаема для насекомых?), но господин не умер, а «лишь был весьма удивлён: ему показалось, что в его мозгах что-то просвистело, а на затылке лопнула кожица и стало щекотно». Эта ситуация становится предметом его саморефлексии: «Что бы это такое значило? Ведь совершенно ясно я слышал в мозгах свист. Ничего такого мне в голову не приходит, чтобы я мог понять, в чём тут дело. Во всяком случае, ощущение редкостное, похоже на какую-то головную болезнь. Но больше об этом я думать не буду, а буду продолжать свой бег».

В этой попытке «самоанализа» проявляется суть обэриутской эстетики: писатель вместе со своим персонажем отказывается от объяснений странного мира, неподвластного попыткам «понять, в чём тут дело», но готов констатировать «редкостное ощущение», нежелание думать и готовность «продолжать свой бег». Куда? Зачем? Эти вопросы, вполне естественные для реалистической литературы, не только не получают ответа, но даже не ставятся.

И всё же поэтика абсурда, провозглашённая обэриутами, не оказалась случайной или бессмысленной. Роман К. Вагинова «Труды и дни Свистонова» стал прологом современного постмодернизма, как и миниатюры Д. Хармса. Поэмы Н. Заболоцкого «Торжество земледелия» и «Безумный волк», написанные в обэриутский период и обращённые к социальной проблематике той эпохи, стали прологом творчества поэта-реалиста 1940—1950-х годов.

1920-е годы — период богатый и многогранный. Это тот момент в развитии литературы, когда культура, взорванная революцией, обнаруживала и реализовывала свой потенциал. К сожалению, далеко не все интереснейшие тенденции, проявившиеся тогда, смогли реализоваться в последующие периоды.

Вопросы для повторения

1. Какие группировки в литературе 20-х годов вы знаете?
2. Каковы наиболее принципиальные расхождения между РАППом и «Перевалом»?
3. В чём основные отличия реализма XX века от реализма предшествующих эпох?
4. Что такое социалистический реализм? В чём его социально-политическая и эстетическая природа?

Практикум

****Стилистический анализ фрагментов орнаментальной прозы А. Белого, Б. Пильняка.**

Проект

****Составьте линию времени «Антиутопия в мировой литературе» на основе программного комплекса «ОСЗ Хронолайнер» или др. инструмента.**

Рекомендуемая литература

- ▶ *Белая Г. А.* Дон Кихоты революции — опыт побед и поражений. 2-е изд., доп. М., 2004.
- ▶ *Голубков М. М.* Русская литература XX века. После раскола. М., 2002.
- ▶ *Скороспелова Е. Б.* Идеино-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов. М., 1979.
- ▶ *Скороспелова Е. Б.* Русская советская проза XX века: От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003.
- ▶ *Шешуков С. И.* Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. 2-е изд. М., 1984.

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН

(1895—1925)



Биография поэта

Сергей Александрович Есенин прожил короткую, но ослепительно-яркую жизнь, трагически оборвавшуюся в тридцать лет, и главная отличительная черта этой, как вспышка молнии, жизни — её эмоциональная насыщенность и интенсивность.

Родился Есенин 21 сентября (3 октября) 1895 года в селе Константинове на Рязанщине в крестьянской семье. Пяти лет выучился читать, а с 8—9 лет начал писать стихи. Окончил Константиновское земское четырёхгодичное училище (1904—1909) и Спас-Клепиковскую школу (1909—1912). Затем приехал в Москву (1912) и полтора года слушал лекции в Народном университете Шанявского (1913—1914). Он много читал и, обладая редкой памятью, хорошо знал фольклор и мифологию многих народов мира, русскую и зарубежную литературу.

Весной 1915 года он едет в Петроград «к Блоку» — «первому поэту России». «С него и началась моя литературная дорога», — с благодарностью будет потом вспоминать Есенин. Блоковские советы строже относиться к творческому труду, не спешить с публикация-

ми («За каждый шаг свой рано или поздно придётся дать ответ...») Есенин запомнит навсегда.

В Петрограде Есенин знакомится с крестьянским поэтом, который вскоре станет его учителем и с которым его всю жизнь будут связывать сложные отношения дружбы-вражды — Николаем Клюевым (1884—1937). Познакомился он и с другими известными писателями — М. Горьким, С. Городецким, Р. Ивневым, Н. Гумилёвым, А. Ахматовой, Д. Мережковским, З. Гиппиус и др. С этого времени Есенин становится профессиональным писателем.

Его стремительное появление в литературе считали сказкой, чудом, сравнивали с внезапным явлением кометы. «Литературная летопись не отмечала более быстрого и лёгкого вхождения в литературу. Всеобщее признание свершилось буквально в какие-нибудь несколько недель», — вспоминал о начале творческого пути Есенина Р. Ивнев.

В начале 1916 года в Петрограде вышел первый поэтический сборник Есенина «Радуница», получивший высокую оценку критики. В том же году Есенин был призван в армию и до Февральской революции 1917 года служил санитаром в военном поезде.

1917 — начало 1919-го — самые оптимистические для Есенина годы: он воспекает Февральскую и Октябрьскую революции, хотя и «принимал всё по-своему, с крестьянским уклоном», как напишет в автобиографии.

1919—1921 годы — время разочарования в революции, неприятия Есениным братоубийственной Гражданской войны и того социализма, который строили большевики: «Вёслами отрубленных рук / Вы гребётесь в страну грядущего» («Кобыльи корабли»). Близкий знакомый Есенина поэт А. Соболев рассказывал В. Ходасевичу, что «так “крыть” большевиков, как это публично делал Есенин, не могло и в голову прийти никому в Советской России; всякий, сказавший десятую долю того, что говорил Есенин, давно был бы расстрелян».

В эти годы поэт входит в литературную группу *имажинистов* (от фр. и англ. *image* — образ). Основные принципы этого течения были провозглашены в коллективной «Декларации», опубликованной в конце ян-

варя — начале февраля 1919 года. Однако есенинский *имажинизм* (его органическая образность) имел мало общего с имажинизмом В. Шершеневича и А. Мариенгофа, для которых стихотворение являлось «толпой или каталогом образов».

1921—1923 годы характеризуются двойственным отношением Есенина к советской действительности, на которую он смотрит глазами своих противостоящих друг другу героев «Страны Негодяев» — бандита Номаха (Махно) и комиссара Рассветова.

В 1922—1923 годах со своей женой американской танцовщицей Айседорой Дункан (1878—1927) Есенин совершил длительное путешествие в Европу и США. В одном из писем этого времени поэт отмечал: «Что сказать мне вам об этом ужаснейшем царстве мещанства, которое граничит с идиотизмом?.. Человека я пока ещё не встречал и не знаю, где им пахнет. В страшной моде господин доллар, на искусство начхать — самое высшее музик-холл... Пусть мы нищие, пусть у нас голод, холод и людоедство, зато у нас есть душа, которую здесь за ненадобностью сдали в аренду под смердяковщину».

1924—1925 годы — время новой попытки понять Русь советскую: «Радуясь, свирепствуя и мучась, / Хорошо живётся на Руси» («Спит ковыль. Равнина дорогая...»).

За свою короткую творческую жизнь (1915—1925) Есенин выпустил около тридцати книг, подготовил к изданию собрание стихотворений в трёх томах.

Земная жизнь Сергея Есенина оборвалась в ночь на 28 декабря 1925 года в ленинградской гостинице «Англетер».

Художественный мир поэта

Дмитрий Веневитинов писал: «Истинные поэты всех веков и народов были философами». Есенин давно признан великим русским национальным поэтом мирового масштаба, а его философия разлита, растворена в поэтических словесных образах. В этом трудность её восприятия и понимания, но в этом и прелесть её самобытности и неповторимости.

В своих произведениях поэт решает проблему личности и её связей с миром, отношений между человеком,

обществом и природой. Есенин создаёт в стихах и собственную образную концепцию человека.

Главными составляющими художественного мира поэта являются образы *земли и неба*. В центре природно-поэтического мира Есенина — «деревенская избёнка» (так называется и одно из ранних стихотворений поэта) с её немудрёными атрибутами (окном, порогом, печью, божницей и т. п.). В начале творческого пути Есенина — это реальная деревенская изба. Но постепенно она мифологизируется, становясь, по словам литературоведа М. Пьяных, «пантеистическим храмом, связующим землю и небо, а различные части этой избы и её орнаментальные украшения (красный угол, потолок, матица, конёк на крыше) предстают символами связи “земной предметности” с “воздушным миром”... с мирозданием».

С 1914 года в поэтическом мире Есенина появляется и небесное жилище — изба на небе. Это «золочёная хата», «божий» (или «райский») терем. На небесном престоле («златной тучке») — Саваоф, Христос и Божья Матерь (стихотворения «Микола», «Сказание о Еватии Коловрате...» и др.).

В 1914—1919 годах обе сферы есенинского мира — земная и небесная — взаимодействуют, влияют друг на друга и даже сливаются: божественный мир приобретает черты земного, а земной — обожествляется. Вот почему небо в художественном мире поэта — «голубая трава», «голубая пыль», «голубой («небесный») песок», там растут деревья, пасутся «животные» (месяц, солнце, звёзды, облака, тучи и др.), а вода на земле — это небесная «синь, упавшая в реку».

Природа у Есенина — божественный храм: в ней — «ночных небес иконостас», звёзды — «лампадки небесные», «хаты — в ризах образа», «поля как святцы, рощи в венчиках иконных», деревья — монашки, сумрак — ангел, ветер — схимник, «туман как ряса»... Благодаря этой системе небесно-земных соответствий жизнь природного мира в поэзии Есенина разворачивается как торжественное действо природной литургии: «С голубизны незримой кущи / Струятся звёздные псалмы» («Не ветры осыпают пущи...»), «поют бистровины / Про рай и весну», ели льют запах ладана, «у лесного аналоя / Воробей псалтырь читает», «чёр-

ная глухарка к всенощной зовёт». Лирическому герою, внимающему «молебну птичьих голосов», «между сосен, между ёлок, / Меж берёз кудрявых бус, / Под венком, в кольце иголок <...> Мерещится Иус» («Чую Радуницу Божью...»). Ему кажется, что «схимник ветер <...> целует на рябиновом кусту / Язвы красные незримому Христу» («Осень»).

В большой статье «Ключи Марии», написанной в 1918 году, Есенин суммировал свои эстетические принципы, основанные на оригинальном преломлении русской народно-поэтической культуры. Художественно-философское единство двух миров — небесного и земного — поэт объясняет мифом о «браке земли с небом». «Печалью земли по браке с небом» наполнены многие страницы есенинского творчества, поэт мечтает о том времени, когда «опрокинутость земли сольётся в браке с опрокинутостью неба». Вот почему земные жители у Есенина свободно общаются с небесными: Микола «с земли гуторит с Богом / В белой туче бороде», Марфа Посадница переписывается с Всевышним, лирический герой беседует с Божьей Матерью, «с холмов» кричит своему умершему деду, хотя голос внука и «не долетает... В его далёкий брег».

Небо и земля есенинского художественного мира 1910-х годов соединяется *Мировым деревом*. Этот мифологический образ, существующий у многих народов мира, в поэзии Есенина многозначен. Дерево, растущее от земли до неба, является и центром мира, и раем, и семьёй, и человеком, и «вечным, непоколеблемым деревом, на ветвях которого растут плоды дум и образов» («Ключи Марии»). На ветвях этого «небесного» дерева (кедра, вербы, тополя, дуба) растут разные «плоды»: солнце, луна и звёзды, дни и ночи, думы, образы и слова.

Наиболее важную роль в художественном мире Есенина играют *образы луны (месяца) и солнца* как символы ночи и дня, лунной и солнечной сфер, влияющих на человека. Считая, «что в нас пока колесо нашего мозга движет луна, что мы мыслим в её пространстве и что в пространство солнца мы начинаем только просовываться», Есенин значительно больше внимания уделяет образу луны (месяца), чем солнца. Он создаёт в своей лирике более 160 «лунных» образов («Сочинитель бедный, это ты ли / Сочиняешь песни о луне?..»).

Однако более важным для поэта, особенно в 1920-е годы, будет *пространственный образ земли*: «На земле милее. Полно плавать в небо» («Я иду долиной. На затылке кепи...»). В «предвечной мгле», в неведомых пределах Вселенной, среди бесчисленных миров стремительно летит наша «хладная планета» с её земной и водной гладью. В центре земли — изба с крестьянскими постройками («овином», «хлебом», «гумном» и т. п.). Избы, «связанные» дорогой, образуют деревню. «Деревни», «сёла», «посёлки» и «слободки», окружённые полями и лесами, — это есенинская «голубая Русь». В 1920-е годы в его лирике уже нет образов ада и рая, а есть только небо и земля, на которой живёт и в которую, умирая, ложится человек.

Художественное время в поэтическом мире Есенина регулируется оригинальными временными образами. Поэт варьирует их, производит с ними разнообразные, но взаимосвязанные действия: льющийся «незримый дождь часов» питает «дни-ручьи», которые «бегут / В туманную реку» («Стансы»). Эта «река» несёт свои «воды» в мировой океан времени. Движение времени неостановимо и необратимо: «Да... Не вернуть, что было. Все годы бегут в водоём» («Анна Снегина»). Время течёт, плывёт, бежит, летит (как птица), безостановочно движется из прошлого в будущее и падает сверху вниз в «пропасть времён». Есенин развивает образ движущегося времени («потока», «птицы», «мельницы», «прялки», «ветра», «песка»). Оно везде оставляет свои следы: «свиток годов на рогах» («Корова»), «На свитках лет сухая пыль» («Нищий с паперти»); «Года меняют лица — / Другой на них / Ложится свет» («Мой путь»). Время материализуется и в сквозном образе памяти («память дня» и «память веков»), — иными словами, художественное время не уходит бесследно: прошлое живёт в настоящем, а из этого двойного сплава вырастает будущее. Есенин поэтически соединяет, сливает краткий миг человеческой жизни с вечным потоком истории, мирового времени.

Время не только зависимо от настроений поэта и его героев (оно может растягиваться, останавливаться, сжиматься, ускоряться), но и окрашивается в различные цвета: годы (или дни) могут быть «голубыми», «ро-

зовыми», «жёлтыми», «белыми» или «чёрным сроком» («Пугачёв»).

Субъективное время в поэтическом мире Есенина ярче всего выражается через движение сквозных пространственно-временных образов. Наиболее важным из них является *образ пути (дороги)*, возникающий в первых же стихотворениях поэта. Этот образ также многозначен: деревенская дорога, жизненный путь человека, страны («великий поход» России из прошлого в будущее), человечества. Образ пути представляет собой стержневую ось, вокруг которой вращается поэтическая Вселенная Сергея Есенина.

Создавая художественную концепцию человека, поэт наделяет его растительными, животными, космическими, божественными и дьявольскими качествами. Есенин мечтал о гармонии в мире и в душе человека, поэтому хотел видеть его красивым и сильным, добрым и нежным, похожим и на цветущую яблоню, и на летящую комету, и на горящее солнце, и на яркий «цветок неповторимый».

Всё есенинское творчество представляет собой единое целое — своеобразный *лирический роман, главным героем которого является Поэт*. Не случайно поэтому характерная примета его творчества — автобиографичность: «Что касается <...> автобиографических сведений, — они в моих стихах», — указывал Есенин. «Стихи мои, / Спокойно расскажите / Про жизнь мою», — писал он в стихотворении «Мой путь». На определённом этапе этот герой, родившийся и выросший в деревне («может, в Калуге, а может, в Рязани...» — «Чёрный человек»), на лоне природы («Родился я с песнями в травном одеяле»), отрывается от своей «малой родины», уходит в город, который оказывается для него «чужим миром». Яркий многоцветный мир есенинской поэзии в «городских», «кабацких» стихах (цикл «Москва кабацкая») тускнеет, обесцвечивается, «линяет», зачастую сводится к серому, белёсому, ржавому, оловянному (в цветовом значении), жёлтому. Сам поэт не однажды горько признавался: «Тех волос золотое сено / Превращается в серый цвет» («Я усталым таким ещё не был...»).

Месяц в ранних есенинских произведениях получил множество «лакомых» и ласкательных прозвищ и эпи-

тетов: *месяц-колоб*, что «замесила Божья Матерь Сыну» («То не тучи бродят за овином...», 1916), *месяц — сырный кусок* («Небо сметаной обмазано...», 1916), *месяц-жеребёнок* («Нивы сжаты, рощи голы...», 1917, и «Табун», 1915), *месяц-щенок* («Песнь о собаке», 1915), *месяц-телёнок* («Закружилась листва золотая...», 1918), *месяц-ягнёнок* («Песнь о Евпатии Коловрате», 1912) и *месяц — «ягнёночек кудрявый»* («За тёмной прядью перелесиц...», 1916), *месяц — «рыжий гусь»* («Отчарь», 1917), *месяц-ладья* («Устал я жить в родном краю...», 1916), *месяц-коромысло* («Королева», 1914—1915), наконец, *месяц — «рыжая шапка деда»* («Сельский часослов», 1918). В поздних стихах месяц оборачивается *жёлтым вороном*: «Во мгле сырой / Месяц, словно жёлтый ворон, / Кружит, вьётся над землёй» («Ну, целуй меня, целуй...», 1925).

Характерно, что в поэзии Есенина почти нет городских пейзажей. «Осколки» его — «скелеты домов», «продрогший фонарь», отражающий в чёрной луже «безгубую голову» («Сторона ль ты моя, сторона!»), «московские изогнутые улицы» — случайны, единичны и не складываются в цельную картину. Зачастую лирический герой даже не находит слов для описания месяца на городском небосклоне: «А когда ночью светит месяц, / Когда светит... чёрт знает как!..» («Да! Теперь решено. Без возврата...»).

В городе поэт не находит себе места, мечтает, как блудный сын, возвратиться («Я вернусь, когда раскинет ветви / По-весеннему наш белый сад» — «Письмо матери»), вылечить душу слиянием с природой. Но и деревня изменилась, стала другой («Вот так страна! / Какого ж я рожна / Орал в стихах, что я с народом дружен?» — «Русь советская»). А когда он пытается измениться сам, приспособиться к жизни в большом и чужом для него мире, то становится смешным, ненужным и в конце концов погибает.

Композиция есенинского лирического романа сложна и многопланова: главные образы создают переплетающиеся сюжетные линии, раскрывающие тему жизненного пути лирического героя и «великого похода» России из прошлого в будущее, родины и революции, поэта и поэзии, противостояния природы и цивилизации, деревни и города, «живого» и «железного», небес-

ного и земного, философские мотивы жизни и смерти, любви, памяти и т. д.

Таковы контуры художественно-философского мира Есенина, главными особенностями которого являются противоречивость поведения его персонажей, разнообразие мотивов, сквозных образов и тем, а также борьба противоположных начал: вечного и преходящего, небесного и земного, божественного и дьявольского, общечеловеческого и классового (крестьянского или пролетарского), нового и старого, городского и деревенского, настоящего и будущего. Изображая эту противоречивую картину жизни, поэт стремится к гармонии («Я думаю: / Как прекрасна Земля / И на ней человек» — «Анна Снегина»), к гармоничному единству противоположных начал: «Розу белую с чёрною жабой / Я хотел на земле повенчать» («Мне осталась одна забава...»). *Его поэтический мир характеризуется универсальностью, космоцентризмом и метаморфизмом.* Единство неповторимого есенинского художественного мира заключается в одушевлённости в нём всего сущего: люди, животные, растения, планеты и предметы — дети единой матери-Природы.

Вот почему основным художественным приёмом, используемым Есениным, является *персонификация как совокупность олицетворений различных типов*: оживление всего неживого, овеществление абстрактного — и обратный олицетворению приём — наделение образа человека природными (растительными и зоологическими) характеристиками.

Анализ стихотворений

«О красном вечере задумалась дорога...» (1916)

1. Прочитайте стихотворение. Какие краски окружающего мира замечает поэт?

2. Найдите олицетворения в есенинском тексте. Какие образы для вас необычны и почему?

3. Назовите ещё 2—3 произведения Есенина, в которых встречается образ печи (очага, лежанки, огня). Истолкуйте смысл этого образа во всех названных вами стихотворениях. Используйте цитаты.

4. Назовите все темы данного стихотворения. Выделите главную из них. Обоснуйте свой ответ.

В этом стихотворении нарисована картина тихого деревенского вечера с его дрёмным покоем, шорохами, шелестами, приглушёнными звуками на крестьянском дворе (с «избой», «хлевом», «поветью» — навесом).

Предметным центром этой картины (и одновременно *композиционным центром* стихотворения — десятая строка из двадцати) является «розовая печь» — образ, часто встречающийся в поэзии Есенина. Этот образ в его различных видах («печь», «печь-лежанка», «печка», «очаг», «очажный огонь» и даже «верблюд кирпичный») проходит через всё есенинское творчество.

Используя различные художественные средства, поэт создаёт яркий сквозной (или, как он сам называл, «корабельный») образ *домашнего очага*: «Хорошо и тепло, / Как зимой у печки» (1910); «Мирно грезит родимый очаг» (1916—1922); «Наша печь как-то дико и странно / Завывала в дождливую ночь» (1923); «Вот и опять у лежанки я греюсь» (1925).

Действительно, печь — важнейший центр крестьянского жилища, его избыное солнце. Языческие верования, как известно, возводят огонь в божество, а «очажный огонь» — это центр «избяного космоса», избы-вселенной. И поскольку у Есенина «*двойное зренье*», *христианско-языческое, мифопоэтическое мышление*, то другим (христианским) центром избы является «красный угол» — *божница, икона*. Нередко в одном стихотворении у Есенина сосуществуют сразу два эти центра («Ус», «Ночь и поле, и крик петухов...» и др.).

А изба, принимая различные обличья («хижины», «белой хаты», «смолкшего колокола», живого существа, иконы и т. д.), в поэзии Есенина становится ярчайшим *поэтическим образом* — *символом мироздания*. В анализируемом стихотворении — «Изба-старуха челюстью порога / Жуёт пахучий мякиш тишины». Подобные образы — после возникновения в начале 1919 года группы имажинистов — будут называться «имажинистскими». Однако это стихотворение ещё раз показывает, что Есенин был имажинистом задолго до образования «Ордена имажинистов». В это понятие он вкладывал свой смысл и называл имажинистами всех художников слова, владеющих метафорическим, образным языком, в том числе безымянного автора «Слова о полку Игореве».

Очеловеченным образом — «изба-старуха» — Есенин *оживляет* нарисованную им картину. Далее появляются образы живых существ — «желтоволосого отрока», безымянных персонажей («кто-то»), коров, галок, совы. С помощью своего излюбленного приёма — *персонификации* — Есенин очеловечивает все предметы: дорога *задумалась*, холод *крадётся*, зола *обнимает* трубу, ветер — *тонкогубый* — *шепчет*, солома *охает* и т. д.

Картина деревенского вечера не только оживляется, но и расцвечивается поэтом: в этом стихотворении любимые Есениным и наиболее часто встречающиеся в его творчестве цвета: *красный, синий, зелёный, жёлтый, золотой, белый, розовый*. Есть здесь и цветовые оттенки: туманный, овсяный, ячменный, хмарь, мгла.

Кроме зрительных, стихотворение «О красном вечере задумалась дорога...» объединяет в себе и *вкусовые, и слуховые, и обонятельные ощущения*. Запахи — это основной в тексте пахучий аромат хлеба, звуки — шамканье избы-старухи, шёпот ветра, тягучие вздохи, нежное оханье соломы, звоны. В есенинском стихотворении — выразительная *звукопись*. Шамканье и шёпот передаются *аллитерациями* на шипящие: «Жуёт пахуЧий мякиШ тиШины, о ком-то ШепЧет, сгинувШем в ноЧи», сверканье золы — через аллитерации на свистящие и певучие сонорные звуки: «обНяв тРубу, СвеРкает по повети ЗоЛа ЗеЛёНая иЗ РоЗовой печи».

Описание картины начинается с радостных, жизнеутверждающих тонов. Хотя и осень, но холод пока ещё ласков и кроток, а вечер — ярок («красный»), глаза отрока лучисты, изба — живая, хотя уже «старуха».

Однако «мгла» уже «крадётся... к овсяному двору». Отрок с лучистыми глазами любит «игрой» галок, но ведь галки (как и совы) — символы надвигающегося несчастья и смерти. Эти птицы в народной традиции считаются нечистыми, зловещими. О смерти шепчет и «тонкогубый ветер», образ которого также является сквозным в есенинской поэзии. А далее упоминается о «сгинувших в ночи»: «Кому-то пятками уже не мять по рощам / Щерблённый лист и золото травы».

Тьма сгущается («Всё гуще хмарь...»), но жизнь продолжается («в хлеву покой и дрема»). Общий эмоциональный итог стихотворения в том, что смерти проти-

востоит неизменный крестьянский уклад, вечная жизнь природы.

Всю нарисованную поэтом картину обрамляет и заключает в так называемое *кольцо* встречающийся в первом и последнем четверостишии образ дороги — как символ вечного пути человеческого, вмещающего юность и старость, радости и потери...

Переплетение этих противоположных, но тесно связанных в реальной жизни явлений мы видим и в других стихотворениях Есенина, написанных в том же 1916 году («Не в моего ты Бога верила...», «Закружилась пряжа снежистого льна...», «Ещё не высох дождь вчерашний...», «Сегодня синели лужи...», «Гаснут красные крылья заката...», «Нищий с паперти», «Устал я жить в родном краю...», «За горами, за жёлтыми долами...», «Запели тёсанные дроги...», «Я снова здесь, в семье родной...», «В зелёной церкви за горой...», «Даль подёрнулась туманом...», «За тёмной прядью перелесиц...», «Небо сметаной обмазано...», «День ушёл, убавилась черта...», «Не бродить, не мять в кустах багряных...», «Синее небо, цветная дуга...», «О товарищах весёлых...», «Покраснела рябина...») и в целом ряде произведений последующих лет.

«Шаганэ ты моя, Шаганэ!..» (1924)

Внимательно прочитайте стихотворение и ответьте на вопросы.

1. О чём это стихотворение? Обоснуйте своё впечатление.
2. Какими художественными средствами поэт создаёт образ Севера?
3. Почему лирический герой «готов рассказать... поле», а не «рассказать о поле»?
4. Как вы думаете, почему в тексте стихотворения трижды встречается «что ли»?
5. Определите размер, охарактеризуйте мелодический ритм и эмоциональный тон стихотворения.

Тема Востока полноправно вошла в русскую литературу уже в XIX веке — с поэзией М. Лермонтова и Я. Полонского. В начале XX столетия немало вдохновенных строк посвятил Востоку И. Бунин, автор

«Завета Саади» и «Роз Шираза». В 20-е годы к теме Востока обращались многие современники Есенина. Незадолго до Есенина в Иране побывал В. Хлебников, фрагменты его «восточных» стихотворений звучали в московских поэтических кафе, в его отзывах о Персии переплелись явь и сон, реальность и фантазия.

К своему Востоку Есенин шёл исподволь и сознательно в течение целого ряда лет. Он был глубоко убеждён в том, что древневосточная классическая литература — необходимая для совершенствования поэтического мастерства учёба. «Я еду учиться, — писал он. — Я хочу проехать даже в Шираз и, думаю, проеду обязательно. Там ведь родились все лучшие персидские лирики. И недаром мусульмане говорят: если он не поёт, значит, он не из Шушу, если он не пишет, значит, он не из Шираза». Эту восточную поговорку Есенин использует затем в стихотворении персидского цикла «Руки милой — пара лебедей...»:

Если перс слагает плохо песнь,
Значит, он вовек не из Шираза.

Побывать в Персии поэту не удалось. Его «Персидские мотивы» написаны под впечатлением поездок на Кавказ в 1924—1925 годах, и для них характерны основные мотивы есенинского творчества. Главная из них — *тема любви*. Любви в широком смысле слова, не только к женщине, но и к России, к жизни, к природе, к Востоку.

Есенинские «Персидские мотивы» — своеобразное осуществление ранней и давней мечты поэта написать книгу «Стихи о любви». Поэтому по мере написания новых стихотворений цикла поэт неоднократно делал их перестановку. Располагая произведения не по хронологическому, а по сюжетному принципу, Есенин таким образом раскрывает историю любви своего лирического героя.

По сравнению с прежними произведениями любовь в «Персидских мотивах» выступает в романтическом ореоле. Поэт щедро использует здесь *традиционные художественные символы* персидской лирики (*соловей, луна, кипарис, флейта, Коран, чадра, шальвары*, такие имена и названия, как *Саади, Хайям, Фирдоуси, Шираз, Тегеран, Багдад, Хороссан, Босфор* и др.).

В «Персидских мотивах» немало параллелей с классическими образцами восточной поэзии. Но Восток в есенинском цикле — лишь романтический фон того лирического повествования, главным героем которого является русский поэт, рязанец. Отсюда употребление типично русских разговорных слов и выражений в «восточных» стихотворениях: «незадаром», «нынче», «страшно похожа», «угощай, да не очень», «дела нет», «сроду не пел» и т. д.

Любовь к России явственно присутствует в каждом стихотворении «Персидских мотивов». Однако если в открывающем цикл стихотворении «Улеглась моя бывшая рана...» память о родине — противопоставление русских обычаев чуждым поэту средневековым нормам морали («Мы в России девушек весенних / На цепи не держим, как собак, / Поцелуям учимся без денег, / Без кинжальных хитростей и драк»), то в стихотворении «Шаганэ ты моя, Шаганэ...» — глубокая ностальгическая тоска по родным полям и «дальней северянке».

Образ ржаного русского поля, встречающийся в четырёх из пяти строф стихотворения, становится его своеобразной *метафорой*, символом далёкой родины. Рассказывая о самом дорогом, любимом для него, поэт прибегает к *гиперболе* («Потому что я с севера, что ли, / Что луна там *огромней в сто раз...*»), сознательно, как мастер высочайшего класса, виртуозно владеющий родным языком, нарушает нормы грамматики: «Я готов *рассказать тебе поле...*» Как известно, грамматическая норма требует употребления в данном контексте глагола «рассказать» с предлогом «о» (рассказать о поле). Однако «рассказать поле» — выразительнее, глубже, экспрессивнее, чем общепринятое литературное «рассказать о поле», оно сближается по значению с глаголом «высказать» — высказать душу. *А стихия души и сердца* в есенинском поэтическом мире — важнейшая. Вспомним в этой связи его сокровенное: «И душа моя — поле безбрежное — / Дышит запахом мёда и роз» («Несказанное, синее, нежное...», 1925).

Характерную особенность «Персидских мотивов» составляют *лирические повторы* — своеобразные средства усиления эмоциональной выразительности. Неоднократно поэт использует лексическое или строфическое

«*кольцо*» — композиционно-стилистический приём, традиционный в восточной поэзии. Все пять строф стихотворения «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..» — интересные примеры строфического кольца. Однако это не главное. Главное же в *композиции* этого произведения то, что его первая строфа составлена из начальных и заключительных строк всех строф и содержит в себе все те темы и мотивы, которые получают развитие в последующих строфах:

1. Шаганэ ты моя, Шаганэ!
2. Потому что я с севера, что ли,
3. Я готов рассказать тебе поле,
4. Про волнистую рожь при луне.
5. Шаганэ ты моя, Шаганэ.
6. Потому что я с севера, что ли,
7.
8.
9.
10. Потому что я с севера, что ли,
11. Я готов рассказать тебе поле,
12.
13.
14.
15. Я готов рассказать тебе поле,
16. Про волнистую рожь при луне.
17.
18.
19.
20. Про волнистую рожь при луне.
21. Шаганэ ты моя, Шаганэ!
22.
23.
24.
25. Шаганэ ты моя, Шаганэ!

Таким образом, стихотворение напоминает *венок сонетов* с той разницей, что *магистральный стих* помещён здесь не в конце, а в начале произведения. «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..» написано трёхстопным *анapestом*:

ууу / ууу / ууу.

Это — нечасто встречающийся в творчестве поэта размер, в отличие, например, от двусложных, в первую очередь от знаменитых есенинских *хореев*. Здесь в значительной степени размер уже задан именем героини — Шаганэ, поставленным в начале строки.

Есенинские «Персидские мотивы» — это не только и не столько живые впечатления от увиденного и пережитого. Поэт так глубоко проникся прелестью этого неповторимого мира, что сам отчасти поверил в то, что побывал в Персии. В трёх из четырёх известных вариантов автобиографии он указывает на это обстоятельство: «Сергей Есенин» (1922), «Автобиография» (1923), «Автобиография» (20 июня 1924).

«Ах, и я эти страны знаю, / Сам немалый прошёл там путь...» — писал поэт о небывшей Персии в стихотворении «Эта улица мне знакома...» (1923).

? **Самостоятельно найдите и прочитайте «восточные» стихотворения М. Лермонтова, Я. Полонского, И. Бунина, В. Хлебникова. Чем привлекала тема Востока названных поэтов?

«Гори, звезда моя, не падай...» (1925)

1. Какое значение имеет образ звезды в народно-песенном творчестве и в русской классической поэзии?

2. О чём размышляет и что переживает лирический герой?

3. Как взаимосвязаны мотивы жизни и смерти в этом стихотворении?

4. Какое настроение оставляет у вас это стихотворение?

«Гори, звезда моя, не падай...» — образец поздней *философской лирики* Есенина. Это — раздумья поэта о жизни и смерти, о месте человека в мире, о бренности и ценности человеческой жизни.

В мае 1924 года, потеряв своего близкого друга поэта Александра Ширяевца (1887—1924), Есенин пишет стихотворение, в котором предчувствует и свою близкую гибель:

Мы теперь уходим понемногу
В ту страну, где тишь и благодать,
Может быть, и скоро мне в дорогу
Бренные пожитки собирать.

Этими образами-предчувствиями смерти насыщена лирика поэта последних лет: «Полюбил я носить в лёгком теле / Тихий свет и покой мертвеца...» («Я усталым таким ещё не был...»); «Может, завтра больничная койка // Успокоит меня навсегда» («Вечер чёрные брови насупил...»); «Есть одна хорошая песня у соловушки — / Песня панихидная по моей головушке...» («Песня») и т. д. Исповедуя в последние годы христиански смиренное приятие смерти — «Чтоб за все за грехи мои тяжкие, / За неверие в благодать / Положили меня в русской рубашке / Под иконами умирать» («Мне осталась одна забава...»), — Есенин земную жизнь во всех её проявлениях неизменно ставит выше небесного рая. В этом смысле он не изменил своему раннему: «Если крикнет рать святая: / “Кинь ты Русь, живи в раю!”, / Я скажу: “Не надо рая, / Дайте родину мою”» («Гой ты, Русь, моя родная...», 1914).

Нельзя не заметить родственной близости трёх есенинских стихотворений, написанных почти одновременно в 1925 году: «Листья падают, листья падают...», «Гори, звезда моя, не падай...» и «Жизнь — обман с чарующей тоскою...». Эти три произведения объединяет настроение лирического героя: пронзительная тоска по утраченной молодости, подведение жизненных итогов, щемящие душу предчувствия близкой смерти — и общая «звёздная» образная система: образы звезды («Гори, звезда моя, не падай...»), *звздопада* («Листья падают, листья падают...»), «звёздного огня» («Жизнь — обман с чарующей тоскою...»).

По народным поверьям с рождением человека на небе загорается звезда, сопровождающая его всю жизнь, и, когда она падает, человек умирает. В черновых набросках Есенина к стихотворению «Синий день. День такой синий...» читаем: «Та звезда, что дал мне рок, / Пропадёт со мною».

В стихотворении «Гори, звезда моя, не падай...» — характерный предосенний среднерусский *пейзаж*: первые приметы «золотеющей осени», курлыканье готовых к отлёту журавлей, задающее «рыдалистый» тон всему произведению.

И земная жизнь, и вечность, и русская душа с её пронзительной нежностью, беспредельной широтой, размахом, щедростью, предрасположенностью к грусти

и тоске («Но, наверно, навеки имею / Нежность грустную русской души») ассоциируются в сознании лирического героя (образ, почти тождественный в лирике Есенина самому поэту) с природой:

И золотеющая осень,
В берёзах убавляя сок,
За всех, кого любил и бросил,
Листою плачет на песок.

В стихотворении — предчувствие совсем близкой смерти, усиливающееся дважды повторённым «знаю» и «скоро»:

Я знаю, знаю. Скоро, скоро
Ни по моей, ни чьей вине
Под низким траурным забором
Лежать придётся так же мне.

В оппозиции «живое — мёртвое» приметы тёплого живого мира — песня «про отчий край и отчий дом», «ласковое пламя» жизни, «живое сердце», курлыканье журавлей, природа — контрастируют с образами смерти («погребальная грусть», «кладбищенская ограда», серый могильный камень, «низкий траурный забор», «прах») и заглушают, подавляют их: трагическое противоречие жизни и смерти разрешается в «весёлой надписи в стихах». «Эпитафия самому себе» — традиция скорее западноевропейской, чем русской литературы (см., например, «Реквием» Р. Л. Стивенсона), но у поэта и здесь чисто русский, «есенинский» приём — неожиданное на первый взгляд, но очень точное, а главное — до конца откровенное («Я сердцем никогда не лгу») сравнение, прорыв в непостижимую тайну стихии русской души:

Я для себя сложил бы так:
Любил он родину и землю,
Как любит пьяница кабак.

И другие стихи Есенина, написанные в последние месяцы жизни, кроме темы смерти, содержат надежду, возможность продолжения жизни, а также нового художественного взлёта поэта: «Поддержись, моя жизнь удалая, / Я ещё не навек постарел» («Эх вы, сани!

А кони, кони...»), «Снова я ожил и снова надеюсь / Также, как в детстве, на лучший удел» («Снежная замаять дробится и колется...»).

Такова одна из особенностей есенинской поэзии — *диалектическое разрешение трагических противоречий жизни*: «Но коль черти в душе гнездились, / Значит, ангелы жили в ней» («Мне осталась одна забава...»); «Если б не было ада и рая, их бы выдумал сам человек» («Не гляди на меня с упрёком...»). Эти произведения не носят трагического характера, потому что образу смерти поэт придаёт элегический характер — как естественному завершению земного цикла человеческой жизни:

Я, смотря с улыбкой на зарю,
На земле, мне близкой и любимой,
Эту жизнь за всё благодарю.

(«Жизнь — обман
с чарующей тоскою...»)

Заря — начало нового дня, и строки о неотвратимо приближающемся смертном часе не вызывают мучительного, безысходного настроения: «принимаю», «приемлю», «счастлив тем, что я дышал и жил», — рассыпано по страницам последних есенинских произведений.

Отдав определённую дань бунту и богоборческим мотивам в раннем творчестве, Есенин в конце жизни приходит к христианским добродетелям — смирению, терпению и всепрощению:

Жить нужно легче, жить нужно проще,
Всё принимая, что есть на свете.

(«Свищет ветер, серебряный ветер...»)

И простим, где нас горько обидели
По чужой и по нашей вине.

(«Несказанное, синее, нежное...»)

Помиришь лишь в сердце со врагом —
И тебя блаженством ошафранит.

(«Золото холодное луны...»)

Вопросы для повторения

1. Назовите главные темы творчества поэта с указанием на произведения.
2. Как меняется отношение Есенина к родине на протяжении его творческого пути? **Какими художественными средствами поэт создаёт образ родины на разных этапах своего творчества?
3. Назовите главные особенности художественно-философского мира Есенина.
4. Какие вопросы волнуют Есенина-поэта? При ответе используйте цитаты.

Семинар

Анализ стихотворений

«Я покинул родимый дом...» (1918),

«Письмо матери» (1924),

«Синий туман. Снеговое раздолье...» (1925)

1. Прочитайте эти стихотворения. Что их объединяет? Какие общие образы есть в каждом из них?
2. Какие биографические факты отражены в этих стихотворениях?
3. Проанализируйте тему ухода лирического героя из «родимого дома» и его возвращения. Какое место здесь занимает «Письмо матери»?
4. Какую роль в этих стихотворениях играет образ семьи и как он связан с образом родины в есенинском творчестве?
5. Какими художественными средствами выражены темы жизни и смерти?
6. Найдите в каждом стихотворении и объясните художественную роль в воплощении замысла поэта.
7. Истолкуйте поэтическую идею каждого стихотворения.

Семинар

**Образ Пугачёва в творчестве А. Пушкина и С. Есенина.

Проект

Подготовьте презентацию или видеофильм «На родине С. Есенина». Используйте материалы Интернета, печатных справочных изданий, тексты произведений поэта.

Исследования

****Цветовая палитра С. Есенина-поэта.**

Темы сочинений

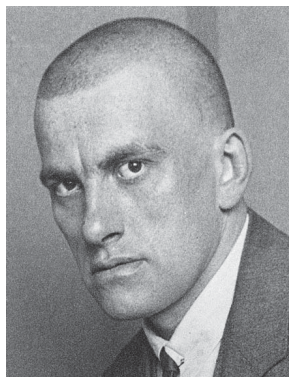
1. Образ родины и средства его воплощения в лирике С. Есенина.
2. Тема природы в поэзии С. Есенина.
3. Мотив пути в лирике С. Есенина и А. Блока.
4. Деревня и город («живое» и «железное») в поэзии Есенина.
5. «Заметался пожар голубой...» (тема любви в поэзии Есенина).
6. Философичность есенинской лирики.
7. «О муза, друг мой гибкий...» (тема поэта и поэзии в лирике Есенина).
8. ****«Мы теперь уходим понемногу...»** (тема жизни и смерти в поэзии Есенина).

Рекомендуемая литература

- ▶ *Воронова О. Е.* Духовный путь Есенина: Религиозно-философские и эстетические искания. Рязань, 1997.
- ▶ *Жизнь Есенина: Рассказывают современники.* М., 1988.
- ▶ *Захаров А. Н.* Поэтика Есенина. М., 1995.
- ▶ *Марченко А.* Поэтический мир Есенина. М., 1989.
- ▶ *Савченко Т. К.* Сергей Есенин и его окружение. М., 1990.
- ▶ *Сергей Есенин в стихах и жизни: В 4 кн.* М., 1995—1996.
- ▶ *Шубникова-Гусева Н. И.* Поэмы Есенина: от «Пророка» до «Чёрного человека». М., 2001.

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

(1893—1930)



Биография поэта

Маяковский был и остаётся одной из самых значительных фигур в истории русской поэзии XX века. Кануло в прошлое время, когда он был назван «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи», неумеренные восторги по отношению ко всему написанному им сменились резкой — нередко доходящей до грубости — критикой. Но и ярость, звучащая в голосах его сегодняшних оппонентов (а недостатка в них не было и при жизни поэта), тоже убеждает, что просто отмахнуться от Маяковского, отнести его к разряду малоодарённых приспособленцев в поэзии невозможно.

Маяковскому было присуще чувство глубоко личной заинтересованности во всём, чем жила его «страна-подросток», желание отдать ей «всю свою звонкую силу поэта». Отсюда — неустанный поиск средств, которые позволили бы стиху, слову стать жизненно необходимым людям. Но сращённость со временем, к которой стремился Маяковский, в пореволюционную эпоху была чревата, без преувеличения, смертельной опасностью. И потому, что подчинение поэзии решению диктуемых извне задач («Я хочу, / чтоб в дебатах / потел Госплан, / мне давая задание на год») буквально обескровливает её, сводит на роль обслуги. И потому ещё, что уже в 1920-е годы обнаруживается трагиче-

ский разлад между громко провозглашаемыми высокими революционными идеалами и воплощаемой в жизнь великой коммунистической утопией.

Есть суровая закономерность в том, что поэт, провозгласивший в начале своего пути: «Мир огромишь мощью голоса, иду...», убеждённо заявивший: «Моя революция», сам поставил «точку пули в своём конце». Не забыв при этом обратиться ко всем, с кем навсегда расставался: «Это не выход, другим не советую».

Автобиографию Маяковский открыл словами: «Я — поэт. Этим и интересен». Но разговор о поэзии неизбежно начинается с разговора о жизни, которая «отстоялась словом».

Владимир Владимирович Маяковский родился 7 (19) июля 1893 года в селе Багдади, что неподалёку от Кутаиси, в Грузии, в семье лесничего Владимира Константиновича и Александры Алексеевны Маяковских. В 1902 году поступил в Кутаисскую гимназию. После смерти отца (1906) вместе с матерью и двумя сёстрами переезжает в Москву. Здесь Маяковский поступает в четвёртый класс Пятой московской гимназии. Однако учиться пришлось недолго: ещё в Кутаиси увлекшись марксизмом, Маяковский активно включается в революционную работу. Весной 1908 года он был арестован в подпольной типографии, но был освобождён до суда. В феврале 1909 года вновь попадает под арест, наконец, летом того же года арестовывается в третий раз. Навсегда запомнились ему месяцы, проведённые в одиночной камере № 103 знаменитой Бутырской тюрьмы.

Здесь-то и начал он писать стихи: по собственным словам, «исписал... целую тетрадку», которую у него отобрали при выходе из тюрьмы 9 января 1910 года. Напомним ещё об одном важном в судьбе поэта обстоятельстве: в тюрьме созрело решение оставить партийную работу ради другой цели — «делать социалистическое искусство».

Впрочем, поначалу, оценив свои первые поэтические опыты как «плачевные», Маяковский начинает учиться живописи, поступает в 1911 году в Училище живописи, ваяния и зодчества. Но и здесь он пробыл недолго. Причиной тому стала встреча с Д. Бурлюком, который свёл его с В. Хлебниковым, А. Кручёных и другими поэтами и художниками, основоположниками

футуризма в России. Маяковский примыкает к этой группе (названной её участниками «Гилеей») и очень скоро становится одним из самых активных (и самым талантливым) представителей нового направления в искусстве. Имя Маяковского стоит под Манифестом футуристов, напечатанным в альманахе с вызывающим названием «Пощёчина общественному вкусу» (1912). Здесь же впервые увидели свет стихи поэта. В 1913 году выходит его первая — крохотная, напечатанная литографическим способом — книжка стихов «Я!», в том же году в петербургском «Луна-парке» состоялись два представления его трагедии «Владимир Маяковский». Маяковский был режиссёром спектакля, который, по его словам, «просвистели... до дыр», и исполнил главную роль.

Следует подчеркнуть, что колебаний в выборе позиций у Маяковского не было: встав в ряды футуристов, он всегда хранил им верность. Но понимание того, что такое футуристическое искусство, не оставалось у него неизменным. В его первых опусах ещё очень многое продиктовано желанием по-футуристически экспериментировать со стихом, со словом. «Для писателя нет цели вне определённых законов слов», — напишет он, но очень скоро скажет иначе: «Нам слово нужно для жизни. Мы не признаём бесполезного искусства. Каждый период жизни имеет свою словесную формулу. Борьба наша за новые слова для России вызвана жизнью». Представления о том, что позволяет искусству стать полезным, со временем изменились — неизменным осталось стремление идти от жизни, что обеспечивало стиху Маяковского силу, которую вскоре почувствовали наиболее проницательные читатели и критики.

Маяковский не был огорчён, узнав, что совет Училища живописи, ваяния и зодчества в феврале 1914 года исключил его (вместе с Д. Бурлюком) из числа учеников, — судьба его к этому времени уже всецело была связана с поэзией.

Как же «отстоялось словом» то, что было пережито поэтом?

В январе 1914 года Маяковский вместе с футуристами Д. Бурлюком и В. Каменским, совершая турне по России, приезжает в Одессу. Здесь он встретил Машу

Денисову и влюбился. Любовь осталась безответной, а о силе поразившего поэта чувства позволяют судить тогда же начатая поэма, первоначально названная «Тринадцатый апостол», а когда цензура не пропустила это кощунственное название, появилось известное — «Облако в штанах». Писалась поэма долго и была закончена летом 1915 года.

Она вышла с посвящением Лиле Юрьевне Брик. Маяковский познакомился с нею в июле 1915 года. Очень скоро дружеские чувства переросли в глубокие — ей отныне будут посвящены многие произведения поэта, её имя станет первым в перечне членов семьи, которую поручит заботам правительства Маяковский, уходя из жизни.

Рамки скандальной известности, которой так добивались футуристы, Маяковскому очень скоро становятся тесными. Он сотрудничает в популярном журнале «Новый сатирикон», знакомится с М. Горьким и И. Репиным, А. Ахматовой и О. Мандельштамом, высоко оценившими его талант. В 1916 году выходит книга «Простое как мычание», где впервые было собрано лучшее из написанного поэтом.

Первая мировая война была, по собственному признанию Маяковского, принята им «сначала с декоративной, с шумной стороны»: он даже попытался записаться добровольцем на фронт, но помешала неблагоприятность. Вскоре, однако, в нём укрепляется чувство боли за ставшего жертвой войны человека, которое вызывает у него «отвращение и ненависть» к ней.

Революцию — Февральскую, а затем и Октябрьскую — Маяковский встретил восторженно: теперь, казалось, открывается возможность устроить мир по законам социальной справедливости, где человек сможет обрести неведомое ему ранее чувство собственного достоинства. И примечательно, что в автобиографии вслед за словами «моя революция» стоит: «Пошёл в Смольный. Работал. Всё, что приходилось».

Дистанция между словом (убеждением) и делом оказывается предельно короткой: создаваемые теперь стихи пронизаны публицистическим пафосом, предпринимается попытка наполнить современным политическим содержанием футуризм: возникает «коммунистический футуризм» (комфут). А переехав в марте 1919 года

в Москву, Маяковский деятельно включается в работу Российского телеграфного агентства (РОСТА). Он выполнил вручную несколько сотен агитплакатов («Окон РОСТА»). В работе над ними формировалось новое представление о поэзии и даже — о лирике. Она, по словам поэта, становилась теперь «лозунговой», «подхлёстывающей революционную практику».

Маяковский живёт чрезвычайно интенсивной жизнью. Поэтическое творчество всё отчетливее осознаётся им как единственно возможный для него способ осуществления диктуемого временем социального заказа. Даже посвящённая «ей и мне» поэма «Про это» (1923), вызванная необходимостью разобраться во всё осложнявшихся отношениях с Л. Ю. Брик, пишется «по личным мотивам об общем быте». Но и процессы общей жизни воспринимаются как глубоко личные: так было, например, в поэме «Владимир Ильич Ленин» (1924), которая завершается выражением счастья, рождённого сознанием своей причастности к силе, движущей историю. В «программной», по словам поэта, поэме «Хорошо!» (1927) об этом заявлено с ещё большей определённой: «Это было / с бойцами, / или страной, / или / в сердце / было / моём».

Но примечательно, что по мере усиления агитационной направленности творческой деятельности Маяковского всё большее место в ней занимает сатира. Своеобразным итогом этой работы стали сатирические комедии «Клоп» (1928) и «Баня» (1929), в которых наряду с резкой критикой настоящего проскальзывает тревога за будущее, где нет места подлинной человечности. Эта тревога становится всё ощутимее, всё настойчивее прорывается в стихах поэта, утверждающего — «Я себя / советским чувствую / заводом, / вырабатывающим счастье», — мотив одиночества.

И это при том, что он всегда был в гуще событий, людей. В Москве, в бесчисленных поездках по стране и далеко за её пределами.

В 1922 году Маяковский впервые выехал за рубеж, побывав сначала в Риге, а осенью того же года — в Берлине и Париже. С целью пропаганды советского — и прежде всего своего и своих единомышленников — искусства он затем вновь и вновь возвращается в так полюбившийся ему Париж, а ещё — в Берлин, Прагу,

Варшаву... Им была задумана поездка «вокруг земли», но не вышло. Маяковскому удалось побывать в 1925 году лишь в Мексике и США, где его восторженно принимала аудитория в Нью-Йорке и Чикаго, Кливленде и Детройте, Питсбурге и Филадельфии.

Не были ли все эти бесконечные поездки по белу свету попыткой убежать от самого себя? «Я одинок...» — сказано им в 1913 году — это будет повторено почти буквально много позже, в 1925 году: «Ни души не шагает рядом».

Маяковский всегда — в самой «буче, боевой, кипучей». Вокруг него группируются друзья и единомышленники, главным образом бывшие футуристы. Называя себя прежде «комфутами» (1918—1921), они объединяются под его руководством в группу ЛЕФ (Левый фронт искусств) и в марте 1923 года выпускают первый номер одноимённого журнала, редактором которого также стал Маяковский. Поэт отдаёт много сил и энергии становлению крайне радикального (левого) искусства, яростно утверждая его принципы в громких литературных баталиях. Однако журнал прекращает своё существование в 1925 году. Через два года Маяковский предпринимает попытку возродить его под названием «Новый ЛЕФ». Но этому журналу была суждена ещё более короткая жизнь, чем его предшественнику. Да и принципы, на которых объединялась возглавляемая Маяковским литературная группа, воспринимаются уже как изжившие себя: ликвидированный в 1928 году ЛЕФ возрождается — в существенно реконструированном виде — под названием РЕФ (Революционный фронт искусств). Однако пройдёт немногим более четырёх месяцев, и Маяковский покинет его ряды, подав заявление о вступлении в самую массовую литературную организацию того времени — РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей).

Это было признанием краха: с рапповцами у бывшего левовца Маяковского было очень мало общего — и он знал об этом лучше других.

«Агитатор, горлан, главарь» — таким выглядел Маяковский в глазах тех своих современников, которые слышали лишь его громовой голос. В этом случае обычно вспоминаются слова о «медногорлой сирене». И забываются другие — о «сплошном сердце». А знавшие

поэта ближе на редкость единодушно говорят о легкокорямой душе Маяковского, болезненно остро воспринимавшего звучавшие в его адрес резкие слова, умевшего быть «исключительно нежным». Многие ли расслышали сказанное в одном из его стихотворений — о приходящей с годами «страшнейшей из амортизаций — амортизации сердца и души»?

Эпоха, где революционные идеалы всё более тускнели, в самом деле всё менее понимала (точнее — всё менее охотно принимала) его. Это сказывалось и во всё более явственном охлаждении к нему тех, кто определял литературную политику в стране. Никто из них — да и из братьев-писателей тоже — не пришёл на организованную им в феврале 1930 года выставку «20 лет работы», из уже готового к выходу номера журнала «Печать и революция» был вырезан портрет Маяковского с приветствием поэту по случаю юбилея его творческой и общественной работы. Поставленная на сцене театра Вс. Мейерхольда «Баня» была чрезвычайно резко встречена официальной критикой, что было болезненно воспринято поэтом.

Есть и ещё один — весьма деликатный — сюжет, обретавший к концу 1920-х годов всё более угрожающую остроту. Отношения с Л. Ю. Брик к этому времени превратились в просто дружеские. Бывшие в его жизни увлечения (например, американкой русского происхождения Э. Джонс, у которой от поэта родилась дочь) оказались недостаточно прочными. Так было, пока он не встретил во время поездки в Париж в октябре 1928 года Т. Яковлеву, выехавшую туда по приглашению своего дяди художника А. Яковлева. Вызванные этой и последующей, весной 1929 года, поездкой в Париж стихи, сохранившиеся письма позволяют утверждать, что пришедшее к поэту чувство было настоящим: строились планы на будущую совместную жизнь, и конечно же — в Москве. Трудно теперь сказать, отчего этим планам не суждено было осуществиться: осенью 1929 года Маяковскому было впервые отказано в получении выездной визы для поездки, которая должна была всё решить. Вскоре пришло известие о том, что Т. Яковлева собирается замуж. Переживалось это поэтом чрезвычайно болезненно. Последнее его увлечение — актрисой МХАТа Вероникой Полонской — не

могло принести душевного успокоения: размолвки сменялись примирениями, настойчивое требование поэта немедленно соединить их судьбы вызывало у Полонской повышенно нервную реакцию.

Решительное объяснение произошло утром 14 апреля 1930 года: Полонская отказалась предпочесть всему единственную роль — жены поэта. Она едва успела закрыть за собой дверь квартиры, где происходил этот тяжёлый разговор, как прогремел выстрел.

В последний путь 17 апреля 1930 года Маяковского провожало шествие, растянувшееся по улицам Москвы на несколько километров. А потом на многие годы — имя (и творчество) его стали предметом откровенных спекуляций, в которых политика явно одерживала верх над литературой. Вначале старательно замалчиваемое имя Маяковского в 1935 году было внезапно высочайше объявлено первым среди советских поэтов. Прав был Б. Пастернак, сказавший: «Маяковского стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине. Это было его второй смертью. В ней он неповинен».

Художественный мир поэта

Маяковский сказал как-то: «Нами / лирика / в штывки неоднократно атакована, / ищем речи / точной / и нагой». И тут же — словно бы с горестным (а всё-таки — с радостным) недоумением развёл руками: «Но поэзия — / пресволочнейшая штукавина: / существует — / и ни в зуб ногой».

Обратим внимание, что здесь в стихи врывается грубоватое выражение с улицы «ни в зуб ногой». Этим словам для читателя, воспитанного на классических образах, не место в высокой поэзии. Но у Маяковского свои представления о поэтическом. И совсем не случайно в разговор о лирике он вводит слова из военного лексикона: тут речь идёт о стихе, который должен обладать действенной, взрывной силой.

Маяковский с неизменной издёвкой говорил о «кучерявых лириках», о тех, кто, по его словам, «блеет на лирические любовные темы». Но издевается он не над лирикой, а над опошляющими её обывателями, над

всякого рода «птичками божьими», что вырастают в «квартирном маленьком мирике». У него своё представление о поэзии, душой которой является лирика. И восходит оно к великим традициям русской литературной классики, хорошо знавшей силу слова, отводившей поэту роль пророка, трибуна.

Стих Маяковского может быть более или менее выразительным, но никогда — вялым: поэт рассчитывает не только на со-чувствие, но прежде всего на со-участие читателя. Сила лирики, по Маяковскому, в её заряженности большим чувством, большой идеей. Поэт не рассказывает, не сообщает — он убеждает, доказывает.

Наполненная агитационным пафосом, обращённая к миллионам («митинговая», по словам Луначарского) поэзия Маяковского ищет путь к каждому сердцу. Призывная сила в лучших стихах поэта неотделима от задушевности. Он умел найти нежное «человечье» слово, способное «поднимать, и вести, и влечь...».

Границы мира, который может быть освоен средствами поэзии, для Маяковского безмерно широки. Его стихи буквально вырастают из самой действительности, наполнены конкретными приметами сегодняшнего дня, густо «населены». Но конкретика эта ложится в основание поэтической мысли, стремящейся к высоким обобщениям, прозревающей открывающиеся перед человеком исторические дали. На пересечении заинтересованного отношения к сегодняшним будням и устремлённости к их завтрашним итогам и возникает новое качество поэзии. Поиск новых художественных средств проходит по всему поэтическому фронту: обновляется лексика, образность, ритмика, изменяется даже графическая запись стиха — стихотворная строка разбивается «лесенкой», чтобы точнее донести до читателя все оттенки поэтической речи.

? Продемонстрируйте на одном из стихотворений В. Маяковского «новые художественные средства».

В поэзию всё решительнее врывается «грубая» действительность, которой вовсе не подходят уничижительные характеристики. Более того, как выясняется, сугубая конкретика (бытовая и даже политическая) и высокая патетика не обязательно должны противостоять —

они могут сливаться: при этом стих оказывается лишённым как приземлённости, так и выпренности.

Таков «Левый марш» — стихотворение, которым зычно заявила о своём рождении поэзия революции.

Это — мужественное свидетельство участника происходивших тогда ожесточённых битв, позволяющее ощутить накалённую атмосферу эпохи. Разговор ведётся здесь о самом главном. Детали, приметы дня обеспечивают стихотворению силу правдивой, до резкости откровенной речи, и в то же время они обретают масштабность, которую можно было бы назвать грандиозной.

Слово поэта звучит с трибунной мощью:

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер!
Довольно жить законом,
данным Адамом и Евой.
Клячу историю загоним.
Левой!
Левой!
Левой!

Стихотворение адресовано матросам и написано специально для выступления перед моряками, а в этой аудитории к слову предъявлялись требования особого рода: лучшими из стихов были те, которым нашлось бы место в подсумке рядом с боезапасом.

? Найдите в тексте художественные детали, отражающие современную поэту эпоху. Обоснуйте своё мнение.

Первые же строки задают стихотворению тон: деловой и вместе с тем призывный, патетический. Поэтическая речь в этом случае остаётся условной, точнее — строится по ей присущим законам. Достаточно сказать, что это речь ритмически организованная, зарифмованная, наконец, образная. Но условность здесь не самоцельна: главное для поэта — найти слова, чтобы выразить свойственный эпохе пафос переустройства мира от самых основ.

❓ Охарактеризуйте интонационно синтаксический строй стихотворной речи. Что придаёт ей ораторский характер, позволяет стиху звучать повелением, приказом?

О разрушительной силе этого пафоса, о трагическом исходе попытки подстегнуть историю поэт тогда ещё не догадывался.

«Левый марш» был написан в те дни, когда Республике Советов противостояли страны Антанты. «Коммуне не быть покорённой» — вот что определяет содержание стихотворения. Выкрики команд («Левой! Левой! Левой!»), призывные интонации, маршевые ритмы — весь строй стиха утверждает необходимость железной дисциплины. Но это лишь условие прорыва в светлое будущее, в «солнечный край непочатый».

В «Левом марше» средствами стиха передана столь характерная для той поры атмосфера митинга, на котором возникающее у людей чувство единства вызывает желание занять место в боевых рядах, встать в строй. В этой митинговой речи Маяковского роль играют чрезвычайно выразительные детали, характеризующие время. «Горы горя», «мора море», окружившая Республику «банда нанятая», льющая смертельным потоком «стальная леева»... Но это лишь основание для усиления героического пафоса, определяющего в стихотворении облик народа, который уже сегодня печатает «шаг миллионный» в своё завтра.

Пожалуй, впервые столь отчётливо прозвучало стремление поэта выразить ощущение всё ускоряющейся поступи времени: «Грудью вперёд браво! Флагами небо оклеивай!» Представление о закрепляемой революцией власти над историческим процессом утверждается словами: «Клячу историю загоним».

❓ В каких ещё стихотворениях Маяковского обнаруживается желание ускорить движение времени, какими средствами — лексическими, образными, ритмическими — оно выражается?

Попытка эта окажется самоубийственной: выпадение из истории — вот результат желания опередить время. Но это будет осознано Маяковским позже.

«Левый марш» даёт представление и о том, как входит в поэзию «новая стихия языка». Поэт выбирает

лишь те слова, что могут прозвучать с трибуны, перед развёрнутым строем, отдаёт предпочтение слову громкому: приказу, команде, риторическому вопросу. Но эти слова идут от самого сердца, тон разговора, который ведётся со слушателями, призывный и одновременно доверительный. Стих свободен от власти размеров, свойственной русской стихотворной классике: разделённые резкими паузами слова ложатся мерно, тяжело, каждое из них несёт на себе повышенную смысловую и эмоциональную нагрузку, в особенности те, что вынесены в рифму.

«Ржаное слово» — вот одно из наиболее точных определений стиха, который вбирает в себя «корявый голос миллионов» и становится для них в ряд столь же необходимого, как хлеб. В предисловии к каталогу итоговой выставки Маяковского можно прочесть: «Газета, плакат, лозунг, диспут, реклама, высокомерно отстраиваемые чистыми лириками, эстетам, — выставлены как важнейший род литературного оружия».

Сказано с вызовом — полемического задора Маяковскому было не занимать.

Поэзия становится оружием, задачи жизнестроения оказываются для неё важнейшими. Но вот вопрос: не утрачивает ли поэзия при этом те свои свойства, которые, говоря словами самого Маяковского, позволяют ей внедряться «в тот участок мозга, сердца, куда иным путём не вступишь, а только поэзией»? Поэт настаивает на «производственном отношении к искусству» и упорно стремится подтвердить это своим творчеством.

Оно в послеоктябрьскую эпоху в основе своей пафосно: поэт утверждает, воспекает, славит — своё программное произведение он озаглавил «Хорошо!».

Бросая вызов окружающему, герой ранней лирики Маяковского болезненно-остро ощущает своё одиночество в этом враждебном ему мире. И всё чаще прорывается отчаяние: «Нет людей. / Понимаете / крик тысячных мук? / Душа не хочет немая идти, / а сказать кому?» Слово поэта остаётся неостребованным, он готов отдать все богатства своей души «за одно только слово / ласковое, / человечье», но — «Пойди, / попробуй, — / как же, / найдёшь его!» И уже тогда, — отринув прошлое, не находя себе места в настоящем, которое принадлежит «жирным», поэт обращается к тем,

кто придёт завтра: «Грядущие люди! / Кто вы? / Вот — я, / весь / боль и ушиб. / Вам завещаю я сад фруктовый / моей великой души».

Вот почему с таким воодушевлением встречает поэт революцию: с ней связывается у него представление о торжестве будущего, которое сминает проросшее прошлым настоящее. «Граждане! / Сегодня рушится тысячелетнее “Прежде”. / Сегодня пересматривается миров основа. / Сегодня / до последней пуговицы в одежде / жизнь переделаем снова» — эти строки из «поэтхроники» «Революция» определяют отныне пафос поэзии Маяковского. Он всё настойчивее подгоняет время, всё настойчивее стремится отыскать в сегодняшнем зримые черты завтрашнего. И если главным было при этом ощущение свободы от власти всех законов, которые искони управляют миром, жизнью («Наш марш», «IV Интернационал»), то позже Маяковский пытается, говоря его словами, забежать «вперёд, чтобы тащить понятое время». О том, как отражается это в стихе, позволяет судить, например, поэма «Хорошо!», где в поле зрения оказываются «мелочи», которые могут быть «верным шагом в будущее».

Точнее, впрочем, говорить в этом случае не о «мелочах», а о постоянно ощущаемом желании поэта, с головой погружаясь в «Реку по имени — Факт», вскрыть подлинный смысл каждого из этих на первый взгляд будничных фактов.

Но будничность их у Маяковского всегда особого рода, его поэзия поистине — «не отображающее зеркало, а увеличивающее стекло». В этом убеждает, например, стихотворение «Товарищу Нетте — пароходу и человеку».

Дипкурьер Теодор Нетте погиб 5 февраля 1926 года, отражая вооружённое нападение на советскую дипломатическую почту в поезде, который через территорию Латвии следовал в Берлин.

Маяковский, хорошо знавший Нетте, рассказывал: «В прошлый мой приезд в Ростов на улице я услышал — газетчики кричат: “Покушение на наших дипкурьеров Нетте и Махмасталя”. Остолбенел. Это была моя первая встреча с Нетте, уже после его смерти. Вскоре первая боль улеглась. Я попадаю в Одессу. Пароходом направляюсь в Ялту. Когда наш пароход покидал Одесскую

гавань, навстречу нам шёл другой пароход, и на нём золотыми буквами, освещёнными солнцем, два слова — “Теодор Нетте”. Это была моя вторая встреча с Нетте, но уже не с человеком, а с пароходом».

Уже в названии стихотворения соединены два плана поэтического изображения. Отделить один от другого, казалось бы, нетрудно.

Первый — почти бытовой или, скорее, обыденный: Теодор Нетте, который вместе с поэтом «пивал чай», «глаз кося в печати сургуча, напролёт болтал...», «смешно потел, стихи уча». Сама лексика здесь нарочито сниженная — идёт разговор запросто. Но завершается эта строфа деталью, может быть, и будничной для тогдашнего дипкурьера, но совсем в ином ключе воспринимаемой читателем: «Курок аж палец свёл...» И о пароходе «Теодор Нетте» говорится в том же, отнюдь не возвышенном стиле: «в блюдечках-очках спасательных кругов», живой «дымной жизнью труб, канатов и крюков»! А далее — и вовсе фамильярно: «Подойди сюда! / Тебе не мелко? / От Батума, / чай, котлами покипел...»

Второй план — пафосный, высокий: речь идёт о самом святом в жизни поэта и героя стихотворения — предстаёт «коммунизма естество и плоть».

Обращение, излюбленный для Маяковского приём, — не условная риторическая фигура: поэт говорит с тем (или с теми), кого он хорошо знает. Вот он, Нетте, каким был «в бытность человеком», каким видел, знал его бывший с ним накоротке поэт. Вот он, пароход «Теодор Нетте», который, разворачиваясь, входит «в порт, горящий, как расплавленное лето». Тут важна каждая подробность, осязаемая, узнаваемая и вместе с тем яркая. Столь важная для Маяковского мысль о бессмертии получает здесь неожиданное образное подтверждение, она словно бы материализуется.

И это прежде всего потому, что оба изобразительных плана слиты в стихотворении воедино — разделить их невозможно.

Детали на первый взгляд обыденные обретают иной смысл, стоит лишь задуматься о том, почему герой стихотворения «напролёт болтал», но не забывал при этом косить глаз «в печати сургуча», почему долгими ночами в купе поезда учил он стихи, когда вокруг давно уже «захрапывали сони».

Всего лишь бытовая зарисовка. Или, как обычно говорят, «описание». Но стих наполняется высоким смыслом, обретает проникновенную силу:

За кормой лунища.
Ну и здорово!
Залегла,
просторы на́двое порвав.
Будто на́век
за собой
из битвы коридоровой
тянешь след героя,
светел и кровав.

Строфа начинается не претендующей на изысканность лексикой, разговорными оборотами. Но действие выносится на просторы, где «лунища» — лишь деталь, а слово «на́век» раздвигает границы времени. И оставленный героем след светел, как убегающая вдаль лунная дорожка, и одновременно неуловим и вечен.

Отвлечённые понятия в стихотворении материализуются, буквально «воплощаются», то есть обретают плоть. И если в начале стихотворения его лирический герой и Теодор Нетте были лишь рядом, то принадлежность общему делу превращает «разговор», «рассказ» в лирический монолог от лица всенародного «мы». Замечательно выражено таким образом чувство локтя в цепи наступающих, идущих вперёд «сквозь револьверный лай».

?

Покажите, как соединяются два эти плана, их взаимопереходы. Выделите слова, принадлежащие обычной, бытовой речи, и те, которые характерны для речи высокой, патетической. Как на лексическом уровне обыденное обнаруживает иной — важнейший в общей жизни — смысл?

Стихотворение «Товарищу Нетте...» может служить подтверждением слов поэта, сказавшего: «Большинство моих вещей построено на разговорной интонации». Важнейшее свойство *интонационного строя* разговорной речи — многообразие интонаций. Слова в ней далеко не равнозначны по интонационному весу, вообще интонационная окраска существенно влияет на их смысл. Фраза здесь способна резко ломаться («Суньте-ся — / кому охота!»), распадаться на разновеликие час-

ти («Подойди сюда. / Тебе не мелко? / От Батума, / чай, котлами покипел...»), наполняться словесными жеста-ми («Здравствуй, Нетте! / Как я рад, что ты живой...»), прямо обращёнными к собеседнику (читателю — слуша-телю) конструкциями. Отдельные слова и объединён-ные сильным ударением словосочетания могут резко выделяться, *ритмы* — сменяться. Ощущение *ритмич-ности речи* создаётся упорядоченностью количества ударений от строки к строке, каждая из которых не-сёт, как правило, три или четыре ударения — на этом фоне строки с иным количеством ударных резко вы-деляются: как выделяется занимающее целую строку, а стало быть, и по смысловой нагрузке уравниваемое с целой строкой имя (точнее — фамилия) героя — Нетте.

Маяковский эффективно применяет здесь и другой известный в поэзии приём, называемый *переносом*: словосочетание, содержащее имя и фамилию героя, разрывается — имя (Теодор) завершает одну из строк, фамилия (Нетте) выносится в другую.

?

Выделите в стихотворении примеры разговорной речи. Почему поэт в данном случае обращается именно к ней? Чем вызвана необходимость разделения стихотворных строк на строчки, каждая из которых выделяется графически?

Стихотворение «Товарищу Нетте...» разрушает пред-ставление о Маяковском только как об «агитаторе, горлане, главаре». У него нередко стихи иного плана: здесь поэт вызывает читателя на соразмышление, всту-пает в беседу с ним (но также — с адресатом и с самим собой тоже). По этому принципу построены его много-численные «послания» («Юбилейное», «Сергею Есени-ну», «Разговор с фининспектором о поэзии», «Разговор с товарищем Лениным»): едва ли не главная их цель — утвердить своё представление о месте «поэта в рабо-чем строю». И здесь Маяковский всякий раз выдвигает в качестве важнейшей задачу служения сегодняшнему дню, его заботам. Об этом полущутливо, а вместе с тем вполне серьёзно, говорит он, обращаясь к Пушкину, которому, как выясняется, «агитки... доверять мог» («Юбилейное»). И в стихотворении «Сергею Есенину» Маяковскому дороже всего не столь ценимая поклон-никами поэта нежность, проникновенность, красоч-ность, а — сила, крепость, способность не только «вос-

певать» жизнь, но участвовать в её переделке. «Надо / жизнь / сначала переделать, / переделав — / можно воспевать», — утверждает свою мысль Маяковский.

Толчком к размышлениям о том, какое место занимает поэзия в жизни, мог стать для Маяковского даже такой прозаический вопрос, как принцип налогового обложения.

В стихотворении «Разговор с фининспектором о поэзии» ведётся вполне деловой разговор, в котором мелькают специальные термины: «Говоря по-вашему, / рифма — / вексель. / Учсть через строчку — / вот распоряжение». И ещё: «баланс», «тариф», «налога рост...». А рядом — упоминание о реальных тогдашних ценах: «Рубль девяносто / сотня папирос, / рубль шестьдесят столовая соль...» Всё это усиливает ощущение достоверности сказанного. Но труд поэта, считает Маяковский, оценивается иной мерой, тяжесть его не поддаётся измерению рублями, потому что пущена в ход и с годами изнашивается «машина души».

Высокое и нелёгкое право на бессмертие, право и в разговоре с фининспектором смотреть на вещи по-своему («говоря по-нашему») оплачивается жизнью.

Рассказ Маяковского о поэзии, поэтическом вдохновении и его результатах начисто лишён какой бы то ни было отвлечённости, традиционной красоты. Как мало похожи на легендарного крылатого коня встречающиеся в стихотворении «десяток пегасов» — рабочие лошади, которых одну за другой загоняет поэт. Будет упомянуто о даруемом поэзией бессмертии, но билет туда можно «выправить» в «энкапеезе», т. е. в Наркомате путей сообщения.

Поэтическое слово выглядит поистине «весомо, грубо, зримо» уже потому, что появляется в результате переработки «тысяч тонн словесной руды».

Но вот что существенно: в разговоре о том, что позволяет стихотворцу приводить «в движение тысячи лет миллионов сердца», мелькают слова о наступающей самого поэта «страшнейшей из амортизаций — / амортизации сердца и души». Право на своё существование, на внимание со стороны читателей поэту нужно доказывать. И уверенность в том, что стиху уготовано бессмертие («Через столетья / в бумажной раме / возьми строку / и время верни!»), вовсе не безусловна:

И когда
 это солнце
 разжиревшим боровом
 взойдёт
 над грядущим
 без нищих и калек,—
 я
 уже
 сгнию,
 умерший под забором,
 рядом
 с десятком
 моих коллег.

Уже само обращение прежде всего к будущему, столь часто встречающееся у Маяковского, вызвано крепнущим осознанием невозможности полного самоосуществления в настоящем. Оно прорывается словами об одиночестве: «...Неси, / один, / и радость, / и скорбь, / и прочий людской скарб». Стремясь в стихотворении «Сергею Есенину» «сделать есенинский конец некрасивым», требуя от поэзии славить «радость жизни», Маяковский вынужден признать, как много в его «личной обстановке» примет той, которая окружала ушедшего из жизни собрата по перу: «Те же номера, те же трубы и та же вынужденная одинокость».

Может показаться странным, что об «одинокости» говорит поэт, голос которого звучит «медногорлой сиреной». Но ощущение это возникает потому, что светлое будущее, в которое — как казалось Маяковскому вместе с миллионами его сограждан — открыла дорогу революция, не спешило приближаться. Маяковский подгонял его своими стихами с газетной полосы, с эстрады. Он страстно убеждал, торопил: «Будущее не придёт само, / если не примем мер...», «Надо рваться в завтра, вперёд, / чтоб брюки трещали в шагу».

Куда более сложно обстояло дело при обращении к настоящему: о революционных идеалах напоминали декларации, лозунги и призывы, но не жизнь, выстраивавшаяся по своим совсем иным законам. Вот почему в стихах, которыми поэт откликается на происходящее в стране, подлинный *пафос* всё чаще сменяется *риторикой*. Маяковский сознательно пытается противопо-

ставить *художественности* иные критерии оценки, сказав: «Я меряю по коммуне стихов сорта...» Но стих в этом случае лишается самоценности, попадает в зависимость от обслуживаемого им комплекса идей.

Не понимать этого Маяковский не мог. Отсюда — всё усиливающееся чувство неудовлетворённости, которое прорывается элегическими нотами во второй половине 1920-х годов. Сам поэт воспринимал эту тональность как неуместную. Написанное во время возвращения из поездки за океан стихотворение «Домой!» в первых публикациях завершалось строфой:

Я хочу быть понят моей страной,
А не буду понят —
 что ж.
По родной стране
 пройду стороной,
Как проходит
 косой дождь.

Впоследствии эта строфа была поэтом снята. «Не смотря на всю романсовую чувствительность (публика хватается за платки), я эти красивые, подмоченные дождём пёрышки вырвал», — признавался Маяковский.

В итоговом для поэта вступлении в поэму, получившем название «Во весь голос», обращение к будущему, уверенность в том, что «мой стих дойдёт через хребты веков», возникает именно потому, что в настоящем ему уготована судьба безвестно павшего. «...Умри, мой стих, / умри, как рядовой, / как безымянные / на штурмах мёрли наши!» Уверенность в том, что написанный по заказу «агитпропа» стих действительно «трудом громаду лет прорвёт», ослабляется здесь же сказанными словами о строчках, которые потомками будут восприниматься лишь как «старое, но грозное оружие»: увы, старое оружие уже не может быть грозным.

Достоинство поэзии и теперь Маяковский связывает с тем, что она участница строительства жизни, не брезгающая при этом самой чёрной работой. Но сомнения в том, что потомки, «которые здоровы и ловки», действительно захотят вспомнить о стихах, написанных «шершавым языком плаката», захотят предпринять раскопки «в курганах книг, похоронивших стих», ос-

таются. Стремясь подстегнуть время, обогнать его, поэт ощущает, как отстаёт от него, переходит в разряд отжившего: «С хвостом годов / я становлюсь подобием / чудовищ / ископаемо-хвостатых».

Об обостряющемся конфликте поэта и времени свидетельствует и усиление в творчестве Маяковского сатирических мотивов. «Оружия любимейшего род» — так сказано во вступлении «Во весь голос» о собственных строках, поднявших «рифм отточенные пики».

В предреволюционные годы острей *сатиры* было направлено против «жирных», против бесчувственной к словам поэта «толпы», а когда революция свершилась, сатирической мишенью для Маяковского стали её враги. К середине 1920-х годов внимание поэта-сатирика всё более сосредоточивается на том, «что в нас / ушедшим рабьим вбито». Однако обилие тем, проблем, персонажей в сатирических стихах Маяковского убеждает в том, что «ушедшее» повинно далеко не всегда: сатирического осмеяния достойны многие проявления строящейся в советской стране жизни.

Взять хотя бы мещанство, которое отнюдь не было, как говорилось тогда, пережитком прошлого. Оно — порождение настоящего и потому было не только живучим, но и процветающим в условиях строительства новой — советской — жизни.

Один из первых ударов по этому явлению революционной действительности Маяковский наносит в стихотворении «О дряни», где поэт едко издевается над «мразью», сумевшей выжить под натиском революционных бурь, приспособиться, свить себе «уютные кабинеты и спальни».

Бытовые подробности жизни мещанина обозначены точно и весьма выразительно. Тут и непрменная алая рамка, в которую окантован портрет Маркса, и ставшие подстилкой котёнку «Известия». Детали эти играют роль фона для лоснящейся самодовольством («от самовара разморясь») физиономии советского чиновника, не забывающего, впрочем, и дома называть жену «товарищ Надя». Это — и фон для гротескного портрета супруги чиновника, которая обучается игре на пианино, но изъясняется таким манером: «В чём сегодня буду фигурировать?..»

Быт в стихотворении «О дряни» не предмет сатирического обличения, а форма выражения политической сущности явления, именуемого мещанством. Принадлежащие к нему люди порождены революционной эпохой, но способны лишь опошлить связанные с революцией представления. Каждая деталь той обстановки, которую создают они вокруг себя, заставляет иначе оценивать принадлежащие революции понятия. Даже слово «Реввоенсовет» (т. е. Революционный военный совет республики) оказывается связанным со словом «бал». Что может быть нелепее такого словосочетания?

?

1. Объясните, как создаётся поэтом сатирический образ.

2. Как выявляется политический смысл изображаемого лишь в бытовой сфере явления?

Маяковский много раз говорил о том, как строится сатирическое произведение. Работа начинается с выбора темы, «напрашивающей на издевательство», — именно такая тема лежит в основании стихотворения «О дряни». Но издёвка прозвучит лишь в том случае, если в стихе будет «заострено слово». Некоторые приёмы такого заострения Маяковский перечисляет: оно достигается «выделкой хлыстов-рифм... эксцентричностью выводов, абсурдным гиперболизмом». И в стихотворении «О дряни» в рифму вынесены слова убийственно резкие (мурло мещанина, зады, мразь, тихоокеанские галифища), вывод («Скорее / головы канарейкам сверните — / чтоб коммунизм / канарейками не был побит!») поистине эксцентричен — безобидная канарейка, воспринимаемая как непременная деталь мещанского быта, оказывается «страшнее Врангеля», наконец, выразительная *гипербола* («Намозолив от пятилетнего сидения зады, / крепкие, как умывальники») выводит изображение на грань *абсурда*.

?

Какие ещё приёмы сатирического изображения можно обнаружить в стихотворении? Каковы средства выражения позиции поэта по отношению к предмету изображения?

Своеобразным итогом работы Маяковского в области сатиры стали комедии «Клоп» и «Баня». Жестокому сатирическому обличению подвергнуты здесь наиболее страшные враги воплощаемого (так верилось не одному только поэту) в жизнь социалистического идеала — мещанство и бюрократизм. Маяковский хорошо знал:

«Скольким идеалам смерть на кухне и под одеялом». Одним из действенных средств, которое поможет преодолеть эту власть быта над человеком, поэт считает осмеяние перерожденцев: бывшего рабочего, бывшего партийца Присыпкина, который «с треском» отрывается от своего класса, бросает любимую, входя затем в семью разбогатевших нэпманов (теперь сказали бы — бизнесменов) по фамилии Ренессанс («Клоп») и упивающегося данной ему властью «распронаиглавнейшего» Победоносикова («Баня»). Но осмеяния, разоблачения Маяковскому явно мало — он переносит действие в будущее, где находят разрешение порождаемые сегодняшней жизнью конфликты. Однако будущее у поэта населено не живыми людьми, а лишь их механическими подобиями.

Подгоняя время, поэт стремится выйти за пределы настоящего. Но как убеждают все без исключения произведения, где эта идея реализуется, читатель попадает в искусственно сконструированное пространство, где живому человеку — самой жизни — нет места.

Страстное желание, перестраивая мир, вырваться к грядущему — всеобщему — счастьем вступает во всё обостряющееся противоречие с ходом жизни, развивающейся по собственным законам. И в этом — трагедия поэта, всегда отвергавшего «позорное благоразумие».

О том, что это отнюдь не фраза, свидетельствуют стихи Маяковского о глубоко личном. Они поражают страстной силой выраженного в них чувства: «Кроме любви твоей / мне / нету солнца...» («Лиличке»), «...Стою, / огнём обвит / на несгорающем костре / немыслимой любви» («Человек»). Поэт, конечно, может, подчиняясь чувству долга, отказаться этой теме в праве на существование: «Нынче не время любовных ляс». Но освободиться от власти любви не может да и не хочет: он лишь пытается внести в своё чувство иной — диктуемый новой действительностью — смысл.

В письме к Л. Ю. Брик Маяковский писал: «Исчерпывает ли для меня любовь всё? Всё, но только иначе. Любовь — это жизнь, это главное. От неё разворачиваются и стихи, и дела, и всё пр. Любовь — это сердце всего. Если она прекратит работу, всё остальное отмирает, делается лишним, ненужным. Но если сердце работает,

оно не может не проявляться во всём». Именно такое, любящее и потому отзывающееся на всё в мире «сплошное сердце» открывается в поэзии Маяковского. Говорить о любви для поэта — значит говорить о жизни, о самом значительном в собственной судьбе. Ибо, убеждён он, и это чувство должно быть вровень эпохе: «Битвы революций / посерьёзнее “Полтавы” / и любовь пограндиознее онегинской любви» («Юбилейное»). Счастье в любви неотделимо от обновления человеческих отношений. Соблазнительная лёгкость упрощений при решении этого вопроса Маяковского не устраивала. Он и в этом случае руководствовался требованиями, предъявляемыми к себе, к окружающим, к миру, зная, что «любовь не установить никаким “должен”, никаким “нельзя” — только свободным соревнованием со всем миром».

Что может позволить выйти в этом соревновании победителем? Для Маяковского чувство, соединяющее двоих, не изолирует их от мира. Чувство, заставляющее человека замыкаться в узеньком мирке («в квартирном маленьком мирике»), неотделимо для него от ненавистного ему старья — любящее сердце вмещает в себя весь мир. Утверждаемый поэтом идеал высокой любви осуществим лишь в светлом будущем. И задача поэзии в этом случае — ускорить путь в грядущее, преодолев «будничную чушь» («Любовь заменяете чаем? Любовь заменяете штопкой носков?»), вбежать «по строчке в изумительную жизнь».

Стихи по глубоко «личным мотивам» становятся стихами о всеобщем счастье — на меньшее поэт не согласен.

Что толку —
тебе
одному
удалось бы?!
Жду,
чтоб землёй обезлюбленной
вместе,
чтоб всей
мировой
человечьей гущей.

Но вырваться за пределы того времени, в котором живёт человек, не дано и в этом случае. Будничное

в жизни — не «чушь», а её (жизни) надёжное основание, «быта кобыла», несмотря на все поэтовы понукания, движется совсем не так быстро, как хотелось бы.

Интересно сопоставить два стихотворения, навеянных сильным и глубоким чувством к Татьяне Яковлевой: «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» и «Письмо Татьяне Яковлевой». Первое из них адресовано лицу официальному, редактору «Комсомольской правды», в которой сотрудничал оказавшийся в Париже поэт, тогда как второе — не предназначавшееся для печати — передано из рук в руки любимой женщине.

В первом из этих «писем» Маяковский размышляет не просто о любви — о её сущности. Обжигающей силы чувство вызывает настоятельную потребность разобраться в себе, по-новому взглянуть на мир. Именно по-новому: для Маяковского любовь — чувство, перестраивающее человека, созидающее его заново. Поэт избегает в своём разговоре отвлечённости. Назван по имени адресат «Письма...», в текст введена та, которая вызвала эту бурю в сердце, к которой обращён поэтический монолог. И в самом стихотворении рассыпано множество подробностей, деталей, не позволяющих стиху унести в туманные выси: любовь, вызвавшая к жизни эти строки, — «человеческая, простая», да и поэтическое вдохновение проявляется в самой что ни на есть будничной обстановке: «Подымает площадь шум, / экипажи движутся, / я хожу, / стишки пишу / в записную книжицу».

Простое земное чувство противопоставляется той «прохожей паре чувств», что названа «дрянью»: поэт говорит о том, что возвышает человека, о стихии («Ураган, / огонь, / вода / подступают в ропоте»), обладающей целительной силой. И опять-таки, как это свойственно Маяковскому, используемые им поэтические *метафоры* способствуют буквально материализации понятий, отвлечённых уже по самой своей природе. Произнесённое здесь имя гениального Коперника даёт представление о масштабах, единственно достойных чувства, о котором идёт речь.

Поэт не снижает пафоса стихов, лишь искусно приглушает его. Прежде всего — с помощью *иронии*:

«Сонм видений / и идей / полон до крышки. / Тут бы и у медведей / выросли бы крылышки».

Привычное в поэзии, когда речь заходит о любви, противопоставление земного и небесного, будничного и возвышенного — не для Маяковского. Он начинал (в поэме «Облако в штанах») с решительного протеста против возникавших в таких случаях сладкоголосых песнопений, со слов вызывающе откровенных: «Мария! / Поэт сонеты поёт Тиане, / а я / весь из мяса, человек весь — / тело твоё просто прошу, / как просят христиане — / “Хлеб наш насущный — / даждь нам днесь”». Необходимость в столь резко выраженном полемическом заострении своих представлений о любви, которая равнозначна самой жизни, проходит. Именно любовь даёт возможность, стоя на земле, видеть над собой звёздное небо. Нет нужды противопоставлять обычное, земное прекрасному, высокому: любовь даёт возможность ощутить их единство, поэзия — обнаружить его, выразить, а стало быть, закрепить словом. Рождается слово на земле, где «экипажи движутся», «мчат авто по улице», ему не помеха обстановка «грошовой столовой».

В «Письме... Кострову» размышления о сущности любви разворачиваются с замечательной логичностью, поэтическая мысль доказывается, выстраивается система аргументов, достаточная для того, чтобы разговор о любви смог обрести общественный характер: слово, вырвавшееся из опалённого страстью сердца, как выясняется, способно «подымать, / и вести, / и влечь, / которые глазом ослабли».

В «Письме Татьяне Яковлевой» та же тема представлена с иной, *драматической*, стороны. Трудно — да и уместно ли — разбираться в том, почему взаимная, судя по свидетельствам многих друзей и знакомых поэта, любовь не смогла принести счастья влюблённым. Естественно появляющееся в этом случае чувство ревности, которое поэт обещает усмирить, убеждает лишь в том, что природа человека не изменяется так скоро, как ему хотелось бы. Несколькими годами ранее в поэме «Про это» Маяковский писал о ревности, которая отрывала ослеплённого ею человека от людей, заставляла любящего и страдающего почувствовать, как в нём, «мозг поборов, проскребаётся зверь». Чувство это, пришедшее

к человеку «из древнейшей древности, где самку клыком добывали люди ещё», получило тогда, в 1923 году, уничтожающе резкое определение: «скребущейся ревности времён троглодитских тогданнее чудище».

Маяковский предпринимает здесь почти героическую попытку придать издавна (всегда!) существующим чувствам и словам иной смысл. Уже в первых строках стихотворения в ряд с глубоко интимными («В поцелуе рук ли, / губ ли, / в дрожи тела / близких мне») встают слова иного, социального, плана — «красный / цвет / моих республик». *Ассоциативное* сближение — по цвету — губ любимой и знамени не кажется кощунственным: такое сопоставление порождено желанием перевести разговор о чувстве, связывающем лишь влюблённых, в разговор о счастье «ста миллионов». И даже ревность обретает здесь иной — возвышенный — характер: «Я не сам, / а я / ревную / за Советскую Россию».

?

1. Охарактеризуйте героиню стихотворения.
2. В чём особенности развития лирического сюжета?
3. Какими средствами создаётся смысловая двуплановость стихотворения, где признание в любви соединяется с размышлениями о жизни?

Однако и здесь тема любви не может получить счастливого разрешения. Оно — как это всегда у Маяковского — переносится в неопределённое будущее, связывается с грядущим торжеством революции во всемирном масштабе: «Я всё равно / тебя / когда-нибудь возьму — / одну / или вдвоём с Парижем». А в настоящем — так и не преодолённое одиночество.

Маяковский и в этом стихотворении использует излюбленный *жанр* — монолог, обращённый (как это нередко бывает у него) к конкретному лицу. Последнее сообщает стиху доверительность, придаёт сказанному глубоко личный характер. Вместе с тем рамки мира, открывающегося в адресованном любимой женщине послании, чрезвычайно широки. Это относится и к *пространственным* (от Москвы до Парижа), и к *временным* (время революции и Гражданской войны — сегодняшний день — грядущее, связываемое с приходом революции в Париж) границам. Свойственная открывающим стихотворение строкам предельная откровенность подкрепляется далее словами о «собаках

озверевшей страсти», о ревности, которая «двигает горами», о «кори страсти» — письмо наполняется силой интимного чувства. Но оно постоянно переводится в социальный план — эта двуплановость определяет *композиционную структуру* стихотворения: всплеск страсти обуздывается, вводится в берега напоминанием об эпохе, о действительности, полпредом которой выступает поэт. И потому, когда накал чувств заставляет выкрикнуть: «Иди сюда, / иди на перекрёсток / моих больших / и неуклюжих рук», — слова о грядущем торжестве революции становятся логическим (хотя и мнимым) завершением любовного поединка.

«Громада любовь» — вот словосочетание, которое лучше других способно выразить чувство, лежащее в основе стихотворения. Отсюда — особенности *лексики*: заметно приподнятая, свободная от бытового просторечия. Поэт вместе с тем не чурается отнюдь не поэтических слов («Видел / на плечах заплаты, / их / чахотка / лижет вздохом»), благодаря которым стихи о высоком чувстве наполняются жизнью. *Стилистические приёмы* отличаются чрезвычайной выразительной и изобразительной ясностью. Как и прежде, отдавая предпочтение *метафоре*, Маяковский теперь разворачивает её в картину («В чёрном небе / молний поступь, / гром / ругней в небесной драме, — / не гроза, а это / просто / ревность двигает горами»).

Изменения претерпевает и *ритмика*. С именем Маяковского связано утверждение в русской поэзии *тонического стиха*: ритмичность речи создаётся в нём лишь упорядоченностью количества ударений от строки к строке, что делает такой стих более свободным, чем тот, что утвердился в русской классической поэзии. Ритмика стиха в «Письме...» куда менее свободна, нежели то свойственно тоническому стиху. Здесь ударения выравнены по месту их распределения внутри строк, что позволяет расслышать знакомый *хореический ритм*. Но это — не более чем ориентация на освящённый традициями и привычный нашему слуху ритм. Уже потому, что «хорей» может тут внезапно исчезнуть («я не люблю парижскую любовь...» или «но радость неиссыхаемая»). Не случайна и *графика* «Письма...»: стихотворная строка разбивается «лесенкой», что изменяет ритмический рисунок, выделяя отдельные слова и словосочетания.

Наконец, *рифма*, без которой, по словам Маяковского, «стих рассыплется». Поэт и в «Письме...» не забывает о том, что рифма «заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе». Рифмующиеся слова (губ ли — республик; мне — пламенеть) — самые главные в строке: отказываясь от точной рифмы, поэт добивается значительной звуковой близости. При этом всякий раз при введении второго рифмующегося слова возникает эффект неожиданности (губ ли — республик), но он не настолько велик, чтобы заглушать смысл стиха.

?

1. Каковы жанровые особенности стихотворения?
2. С помощью каких средств передаётся сила чувства, которое владеет поэтом?
3. Охарактеризуйте композицию сюжета, образную систему, выделите средства и приёмы создания образа.

Подводя итог сказанному, заметим, что Маяковский предпочитает лирическому самовыражению желание убедить, утвердить свою позицию, свои представления о мире, о месте человека в нём, о счастье. Отсюда его ориентация на разговорную (часто — ораторскую) речь. Идя от настоящего, представленного обильно вводимыми в стих его приметами, поэт стремится — и тянет за собой читателя — в светлое будущее, что определяет пафос стихотворения, где желание утвердить сегодняшнюю героину в итоге получает трагическое завершение. И это находит выражение на всех уровнях структуры стихотворной речи.

Вопросы для повторения

1. Объясните смысл названия стихотворения «Левый марш».
2. В чём жанровое своеобразие стихотворения «Товарищу Нетте...»? Как соединяются здесь два плана: конкретный, бытовой и общий, высокий?
3. Каковы основные темы и круг проблем в стихотворении «О дряни»? Охарактеризуйте систему предметных деталей в стихотворении. Составьте самостоятельно простую схему в Simple Mind (iOS, Android). Соотнесите свою точку зрения с точкой зрения товарищей. По необходимости дополните схему.
4. Как соединяются в стихотворении «Письмо Татьяне Яковлевой» интимное и социальное? Каковы временные и пространственные границы изображения?

Лаборатория читателя

Составьте конспект фрагмента учебной статьи со слов «Таков “Левый марш” — стихотворение...» до слов «...что вынесены в рифму» по модели:

Тезис	Предмет анализа	Цитаты	Вывод

Проект

На основе ПК «ОСЗ Хронолайнер» создайте линию времени «Футуризм в искусстве».

Исследование

Маяковский назвал программной для себя вещью завершённую в 1915 году поэму «Облако в штанах». Тогда же напечатанная, она была основательно изуродована цензурой. Впоследствии поэт так рассказывал об этом: «Оно («Облако в штанах») начато письмом в 1913/14 году и сначала называлось “Тринадцатый апостол”. Когда я пришёл с этим произведением в цензуру, то меня спросили: “Что вы, на каторгу захотели?” Я сказал, что ни в коем случае, что это никак меня не устраивает. Тогда мне вычеркнули шесть страниц, в том числе и заглавие. Это — вопрос о том, откуда взялось заглавие. Меня спросили, как я могу соединить лирику и большую грубость. Тогда я сказал: “Хорошо, я буду, если хотите, как бешеный, если хотите — буду самым нежным, не мужчина, а облако в штанах”».

Полностью поэма была впервые издана в 1918 году. В предисловии к этому изданию Маяковский писал: «“Облако в штанах” (первое имя “Тринадцатый апостол” зачёркнуто цензурой. Не восстанавливаю. Свыкся) считаю катехизисом сегодняшнего искусства: “Долой вашу любовь”, “долой ваше искусство”, “долой ваш строй”, “долой вашу религию” — четыре крика четырёх частей».

«Облако в штанах» — один из признанных шедевров поэзии Маяковского. Вызванная к жизни фактом биографии поэта поэма вбирает в себя размышления об основных устоях жизни. И при этом — перед нами именно лирическое произведение, только границы мира, который осваивается здесь средствами лирики, непривычно широки: обращение к любимой становится основанием для разговора с людьми (с человечеством), с миром и даже — с Творцом.

Анализ этой поэмы позволит приблизиться к пониманию природы поэтического дарования Маяковского, объяснить силу воздействия его поэзии на читателя.

1. В тексте поэмы встречается немало реалий тогдашней жизни, общественной и литературной (химеры собора Парижской Богоматери, Джиоконда, Помпея, пароход «Лузитания», Заратустра, Бурлюк, Азеф и др.). Обращение к справочной литературе позволит выявить смысл этих деталей и благодаря этому глубже понять текст. Имена каких современных Маяковскому литераторов встречаются в поэме? Каково отношение к ним Маяковского и почему? Чем объясняется обилие в тексте поэмы на современную тему имён, встречающихся в Евангелии?

2. «Четыре крика четырёх частей», — сказал о своей поэме Маяковский. Как обнаруживается в тексте каждой из глав (частей) лежащая в её основе мысль? Чем определяется последовательность глав, в которой реализуется логика движения авторской мысли? Что отрицает в современном ему мире поэт и что он («тринадцатый апостол») утверждает?

3. Как характеризуется героиня поэмы, что является определяющим в её облике и поведении? С помощью каких поэтических средств передана сила владеющих героем поэмы чувств и крайняя степень овладевающего им отчаяния?

4. Что и почему не принимается поэтом в современном искусстве? Как охарактеризовано место, которое искусство должно занимать в жизни? Охарактеризуйте взаимоотношения поэта и толпы, его позицию по отношению к людской массе. Чем вызвано, с одной стороны, обилие снижающих характеристик, а с другой — ощущение возможности прорезать время, пророчествовать?

5. «Долой!» звучит в поэме и в адрес современного строя. Как характеризуется он, какие его приметы встречаются здесь? В литературе о Маяковском его ранние стихи — в том числе и поэма «Облако в штанах» — давали основание говорить об анархических, индивидуалистических настроениях поэта. Сможете ли вы подтвердить или опровергнуть это мнение? Какие формы принимает в поэме процесс свержения современного строя? Как характеризуются участники этого процесса и их действия?

6. В чём причина богоборческих настроений поэта? Почему любовная драма завершается выпадом в адрес Творца? Как в обращении к любимой соединяется возвышенное чувство и открыто выраженная плотская страсть? Силу или бес-

силе героя обнаруживают завершающие поэму грозные слова, обращённые к «господину Богу»?

7. Основной художественный приём, используемый в поэме, — метафора. Выберите примеры наиболее ярких метафор, охарактеризуйте их, покажите, как они участвуют в реализации замысла поэта.

8. **Каковы особенности стиля поэмы? В литературоведении существует точка зрения, согласно которой Маяковский не огрубляет лексику, а раздвигает лексический диапазон, заботясь лишь о том, чтобы слово точно следовало за предметом, который оно обозначает. Сможете ли вы доказать это, обратившись к тексту поэмы? Почему так часто встречаются здесь имена собственные, какова их функция в тексте? С помощью каких стилевых средств создаётся ощущение крайней напряжённости, экспрессивности речи?

9. **По мнению Маяковского, «ритм — основная сила, основная энергия стиха». Покажите, как в поэме обнаруживает себя эта «сила», раскройте выразительные возможности ритмико-интонационного рисунка.

10. **С именем Маяковского связано решительное обновление рифмы. Как это проявилось в тексте поэмы? Охарактеризуйте организующую роль рифмы (чему поэт придавал особое значение), её смысловую выразительность. Каковы принципы лексического отбора рифмующихся слов?

Темы сочинений

1. Действенная сила стиха (на материале стихотворения «Левый марш»).

2. Человек и время в стихотворениях «Левый марш» и «Прозаседавшиеся».

3. Будничное и высокое в стихотворении «Товарищу Нетте...».

4. Лирический герой поэзии В. Маяковского.

5. **Конфликт и его разрешение в стихах Маяковского о любви.

6. Художественное своеобразие метафор Маяковского (на материале двух стихотворений поэта по выбору).

7. Образ поэта в лирике Маяковского (на материале двух-трёх стихотворений по выбору учащегося).

8. Прошлое — настоящее — будущее в поэзии Маяковского.

9. **Трагедийные мотивы в лирике Маяковского.

10. **Поэтическое новаторство Маяковского.

Рекомендуемая литература

Мемуарная и биографическая литература

- ▶ Имя этой теме: любовь!: Современницы о Маяковском. М., 1993.
- ▶ В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963.
- ▶ Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. М., 1968.
- ▶ Михайлов Ал. Маяковский. М., 1988. (ЖЗЛ).

Литературоведческие исследования

- ▶ Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни: В поэтическом мире Маяковского. Л., 1984.
- ▶ В мире Маяковского: Сборник статей: В 2 кн. М., 1984.
- ▶ Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. М., 1990.
- ▶ Михайлов Ал. Мир Маяковского: Взгляд из восьмидесятых. М., 1990.

АННА АХМАТОВА

(1889—1966)



Биография поэта

Анна Андреевна Ахматова (настоящая фамилия — Горенко) — один из крупнейших русских поэтов XX века, литературовед, литературный критик, переводчик — родилась 11(23) июня 1889 года под Одессой, в семье инженера-механика флота. Свою родословную по материнской линии Ахматова возводила к ордынскому хану Ахмату, от имени которого в 1911 году и образовала свой псевдоним.

В 1891 году семья переехала в Царское Село. Анна Горенко училась в царскосельской Мариинской гимназии (1900—1905), закончила гимназический курс в Киеве — в Фундуклеевской гимназии (1906—1907). По окончании поступила на юридическое отделение Киевских высших женских курсов.

В 1910 году вышла замуж за Н. С. Гумилёва. В 1910—1912 годах Ахматова дважды побывала в Европе (Франция, Италия). Впечатления от этих путешествий, от знакомства в Париже с Амедео Модильяни отразились в тематике её ранней поэзии. Лето Ахматова проводила в имении мужа — в Слепнёво (Тверская губерния), природа и быт которого также косвенно отразились в мотивах её ранних стихов.

В начале 1910-х годов Ахматова входит в круг петербургской литературной элиты, посещает «башню»

Вяч. Иванова, выступает на литературных вечерах, в том числе и в знаменитом литературном кафе «Бродячая собака», знакомится с А. Блоком. Ахматова входит в литературное объединение «Цех поэтов», а затем вместе с Н. Гумилёвым и О. Мандельштамом составляет ядро постсимволистского направления в поэзии — акмеизма. Гумилёв определял акмеизм как «мужественно твёрдый и ясный взгляд на жизнь», а Мандельштам называл его «совестью поэзии». В подобных оценках отразилась не только эстетика, но и этика акмеизма, неподчиняемая преходящим историческим обстоятельствам. Ахматова осталась верна моральным установкам акмеизма.

До октябрьской революции 1917 года у неё вышло три книги стихов: «Вечер» (1912), «Чётки» (1914), «Белая стая» (1917). Уже первые две принесли ей широкую известность.

После революции творческая судьба Ахматовой сложилась драматично. В начале 1920-х годов поэтесса опубликовала две книги стихов: «Подорожник» и «*Anno Domini*», но с 1924 года её перестали печатать вплоть до 1939-го, а изданные произведения подвергались необоснованной критике. Стихотворения, написанные в этот период, по авторскому замыслу, должны были войти в книгу «Тростник», вместо него в 1940 году вышел сборник «Из шести книг», само название которого говорит о выборочном характере публикации.

Подверглись репрессиям её близкие: Н. Гумилёв был расстрелян в 1921 году, Н. Пунин (третий муж) трижды был арестован, погиб в лагере в 1953 году, сын Лев Гумилёв провёл в тюрьмах и лагерях свыше 10 лет. Горестный опыт жены и матери «врагов народа» отразился в потаённых стихах поэта 1930-х годов и прежде всего в поэме «Реквием» (1935—1940).

В 1940 году Ахматова начала писать своё самое главное произведение — «Поэму без героя», над которой она работала до самой смерти.

В годы Великой Отечественной войны Ахматова была эвакуирована из Ленинграда сначала в Чистополь, потом в Ташкент. Она пишет стихотворения, отражающие настрой сражающейся России. Её «Клятва» (1941) и «Мужество» (1942) были напечатаны в «Правде».

Следующий период творческого погребения заживо был связан с выходом в 1946 году постановления ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”». В том же году Ахматова сдала в печать свой новый сборник — «**Нечет**», включавший стихотворения предвоенных и военных лет. Но в ситуации жестокой общественно-партийной травли о его публикации не могло быть и речи. В это время Ахматова пишет литературоведческие статьи о творчестве А. С. Пушкина, занимается переводами.

И только в начале 1960-х годов поэтическое имя Ахматовой было реабилитировано в общественном мнении. В 1964 году она удостоена международной премии «Этна Таормина» в Италии, в 1965-м — получила почётную степень доктора в Оксфорде.

В 1960-е годы Ахматова пишет воспоминания об Александре Блоке, Михаиле Лозинском, Амедео Модильяни, Осипе Мандельштаме, об эпохе 1910-х годов.

В 1965 году увидел свет последний прижизненный сборник Ахматовой — «**Бег времени**», в котором впервые относительно полно представлено и её позднее творчество. Хотя «Реквием», полный текст «Поэмы без героя» и ряд стихотворений 1930-х годов в нашей стране увидели свет лишь в конце 1980-х годов.

Парадокс Ахматовой заключается в том, что она, очень ограниченно публикуясь после 1920-х годов, воспринималась современниками как некое «рафинированное» прошлое. Сегодня её поэзия предстаёт перед нами неотъемлемой частью духовной жизни XX века, одним из символов величия России.

Художественный мир поэта

Ахматова создала уникальную лирическую систему в русской поэзии XX века. Это не сразу было осознано современниками, во-первых, по причине многолетнего насильственного отрыва Ахматовой от читателей, во-вторых, в силу особенностей её творческой манеры, чуждой формальным экспериментам русского авангарда. Однако «традиционность» и «простота» Ахматовой обманчивы. Её творчество — целиком «на острие» XX века с его научными и философскими открытиями и новой картиной мира.

В творчестве Ахматовой чётко различаются четыре периода, каждому из которых соответствует определённый угол авторского зрения, обуславливающий тот или иной круг идей и мотивов, общность поэтических средств.

1-й период: конец 1900-х—1914 год («Вечер», 1912; «Чётки», 1914);

2-й период: 1914-й — первая половина 1920-х годов («Белая стая», 1917; «Подорожник», 1921; «Anno Domini MCMXXI» (в переводе — «В Лето Господне 1921»), 1922; 2-е изд.: «Anno Domini» — 1923);

3-й период: середина 1930-х — 1940-е годы (неизданные сборники «Тростник», 1940 и «Нечет», 1946; поэма «Реквием», 1935—1940);

4-й период: 1950-е — 1960-е годы («Поэма без героя», 1940—1965; «Бег времени», 1965).

1-й период («Вечер», 1912; «Чётки», 1914). Основная тема стихов двух первых ахматовских сборников — любовь. По словам К. Чуковского, молодёжь нескольких поколений находила в ранних стихах Ахматовой «воплощение своих собственных чувств». Но, как отмечает Ю. Тынянов, «когда Ахматова начинала, она была нова и ценна не своими темами, а несмотря на свои темы».

Поэтическая концепция любви Ахматовой стала художественно-психологическим открытием в русской лирике XX века. Поэтесса отошла от символистского стереотипа изображения любви как преломления в душе человека неких мировых сущностей (вселенской гармонии, стихийного или хаотического начала) и сосредоточила своё внимание на «земных приметах», *психологическом аспекте любви.*

Сущность любви, по Ахматовой, драматична. В выстраивании сюжетов ранних сборников, варьирующих мотивы несостоявшейся встречи, разлуки, обманутой надежды, видится определённая закономерность: в самой природе любви, любовной страсти заключена некая недостижимость блаженства, постоянства, гармонии, взаимности.

Но драматична, по Ахматовой, не только любовь без взаимности, но и счастливая. «Остановленное мгновение» счастья умирает, ибо утоление любви чревато

тоской и охлаждением. Анализу этого состояния посвящено стихотворение «Есть в близости людей заветная черта...».

В подобной трактовке любви косвенным образом отразился напряжённый драматизм существования личности в преддверии мировых катастроф. Отсюда — мотив ожидания гибели, подспудно проходящий через лирические миниатюры «Вечера» и «Чёток». Более того, трагическая любовная коллизия в «Поэме без героя» (1940—1965) станет своего рода преломлением духовной атмосферы предвоенного Петербурга.

Н. В. Недоброво тонко заметил, что любовь в стихах Ахматовой — это любовь не только женщины, но и поэта, чем и объясняется неутолимость души «просто любовью»: «В составе любовной жажды, выражаемой в “Чётках”, живо чувствуется стихия именно этой пчелиной жажды, для утоления которой слишком мало, чтобы любимый любил» (Недоброво здесь ссылается на тютчевские строки: «Он не змеёю сердце жалит, / Но как пчела его сосёт»). Любовь в художественном мире Ахматовой — начало экзистенциальное: сквозь призму любовной драмы постигаются закономерности жизни души. Н. В. Недоброво пишет: «“Несчастливая любовь” Ахматовой — творческий приём проникновения в человека и изображения неутолимой к нему жажды».

? В чём суть поэтической концепции любви в лирике Ахматовой?

Новое звучание любовных стихов Ахматовой её современники связывали с глубоким психологическим анализом личности, с умением воплощать тончайшие движения именно женской души. Не случайно О. Мандельштам и ряд критиков выводили творчество поэтессы из русской психологической прозы XIX века.

Однако героиня Ахматовой — это не Наташа Ростова и не Анна Каренина. Перед нами женщина XX века с парадоксальной логикой поведения, ускользающей от закрепления в статичных определениях, с «многослойным» сознанием, в котором уживаются противоречивые сущности. Любовь для героини — огромная ценность, но вместе с тем она — сила, подчиняющая себе человека, чувство сжигающее, порой «гибельное». Контрастные грани сознания персонифицированы в разных социально-психологических обликах лирической геро-

ини. В одних стихотворениях перед нами представительница литературно-аристократической элиты Петербурга, в других — смиренная черница. Иногда лирическое «я» стилизовано под деревенскую женщину («Муж хлестал меня узорчатым...»), но чаще предстаёт в «простом», будничном облике.

Интересно, что все эти «лики» героини воспринимались читателями как подлинные, а само лирическое повествование — как исповедь души. Эффект «автопризнания» достигался автором за счёт введения в стихотворение бытовых деталей, конкретного указания времени или места, имитации разговорной речи. С одной стороны, Ахматова разрушала художественную условность поэтического излияния, что нередко приводило к буквальному истолкованию текстов и рождению мифов о её личной жизни (например, о романе с Блоком). С другой стороны, она создавала вокруг своих стихов атмосферу недосказанности и непроницаемой тайны: до сих пор ведутся споры о прототипах и адресатах многих её стихотворений. Сочетание психологической достоверности переживания со стремлением «остраннить» лирическое «я», спрятать его за образом-маской представляет собой одно из новых художественных решений ранней Ахматовой.

? На примере прочитанных вами стихотворений охарактеризуйте «лики» лирической героини Ахматовой.

Тончайший психологизм поэтессы требовал новых способов лирического воплощения. Развивая поэтическую традицию И. Ф. Анненского (которого Ахматова считала своим учителем), она стремится не к прямому выражению эмоции, а к косвенной её передаче — через обрисовку окружающих предметов, внешних проявлений чувственной сферы — в мимике и жесте. Отсюда скрупулёзная проработка деталей, особый эффект «стереоскопического» изображения мира — в звуках, запахах (палитра которых особенно разработана), цвете, пластических формах, фактуре материала. Подчёркнём при этом совершенно особую функцию «вещных» образов — они становятся знаками того или иного душевного движения. Например, когда Ахматова пишет: «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки», — мы понимаем, что речь идёт не просто о рассеянности

героини, а о сердечном потрясении, выразившемся в этом жесте.

Таким образом, суть ахматовского способа воплощения эмоций в моделировании работы воспринимающего сознания. Ахматова полагает: чтобы дать образ переживания, не обязательно описывать самую эмоцию, достаточно описать реалии, которые запечатлевают сознание в моменты сердечных потрясений, и зафиксировать внешние отражения наших побуждений.

Автор нередко показывает одну и ту же ситуацию под двойным углом зрения: через внутреннее самоощущение лирического «я» и отстранённо, объективировано:

...Показалось, что много ступеней,
А я знала — их только три!
Между клёнов шёпот осенний
Попросил: «Со мною умри!»
(«Песня последней встречи», 1911)

В пространство стихотворения нередко вводится «чужой» голос. Чаще всего это реплики персонажа, обращённые к героине и опосредованные её передачей («Улыбнулся спокойно и жутко / И сказал мне: “Не стой на ветру”»). Включённый в текст предполагаемый диалог обуславливает структуру речи и самой лирической героини.

Любовные коллизии «Вечера» и «Чёток» часто выступают в форме драматических сценок, но имеют при этом повествовательное обрамление. Это приводит к образованию *квазиновеллистического сюжета*, элементами которого служат реплики диалога с авторскими ремарками, портретные, предметные, пейзажные детали. Сюжет строится на параллелях и антитезах «внешнего» и «внутреннего» планов и с неожиданными финальными решениями. Вместе с тем «сюжетность» подобных лирических миниатюр вовсе не означает их принадлежности к жанру баллады или рассказа в стихах. Перед нами новый жанр, условно обозначенный литературоведами как «*лирическая новелла*». В лирической новелле образы внешнего мира, как бы ни были самодостаточны и художественно яркие, всегда пропущены сквозь восприятие героини и служат для выражения её душевных состояний.

При анализе ахматовских «новелл» обращает на себя внимание фрагментарность построения лирического целого, пропуск отдельных лирических звеньев, как бы «кадрированное» изображение реальности, при котором в кадр последовательно попадают то общий пейзажный план, то прямое выражение чувств и мыслей героини. Фрагментарный, пунктирный принцип построения сюжета объясняется лирической природой этих стихотворений. Автор показывает «поток сознания» героини, который оказывается не чем иным, как отражением вещей. Это не умаляет значимость изображаемого мира в целом, но по перемещению фокуса восприятия с одних вещей на другие мы можем судить о развитии чувства лирической героини.

Отсюда в ахматовских текстах композиционные «перебивы», различные формы «уклончивой речи», «ошибочные» действия и «обмолвки» героини типа: «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки...»; «И как будто по ошибке / Я сказала: “Ты...”»; «Задышавшись, я крикнула: “Шутка, / Всё, что было...”». Недомолвки, уклонения от прямого высказывания как раз и создают эффект утаивания внутреннего переживания. Подобные приёмы свидетельствуют о глубоком проникновении Ахматовой в механизмы психики и позволяют ей художественно отразить сложную и загадочную область подсознательного.

В рамках той же модели получает новое объяснение недоговорённость, загадочность многих ахматовских стихов. Поскольку эмоция как таковая прямо не обозначается, а имитация работы сознания подразумевает смысловую редукцию, то закономерно возникает эффект семантической неопределённости, обуславливающий вариативность эмоционально-смыслового толкования произведения. Например, в стихотворении «Сжала руки под тёмной вуалью...» реплику персонажа, обращённую к героине: «Не стой на ветру», — можно интерпретировать как проявление заботы о ней, а можно — как желание прекратить разговор.

Иногда между *внешней* и *внутренней* реальностью возникает таинственная связь, отчего окружающий мир в стихах Ахматовой обретает — как в фольклорных текстах — некий «магический» статус: «Всё обещало мне его: / Край неба, тусклый и червонный, /

И милый сон под Рождество, / И Пасхи ветер много-
звонный».

Первые книги стихов Ахматовой обладают содержательной и структурной целостностью. Не случайно Б. Эйхенбаум называл один из ранних сборников Ахматовой *романом-лирикой*. Стихотворения, входящие в них, как бы объединяются в сквозной сюжет. Так, в «Чётках» явно намечается любовный треугольник (на что указывает и эпиграф к книге), причём один из героев по отношению к лирической героине играет роль «жертвы», а другой — «мучителя» («Мальчик сказал мне: “Как это больно!”» и «Углем наметил на левом боку...»).

2-й период («Белая стая», 1917; «Подорожник», 1921; «Anno Domini МСМХХI», 1922; 2-е изд. — «Anno Domini», 1923). В «Белой стае», наряду с любовными, возникают совсем иные мотивы. Это связано с тем, что стихи, вошедшие в этот сборник, создавались во время Первой мировой войны, начало которой Ахматова восприняла не только как национальное бедствие, но и как трагический рубеж русской истории, реальную границу XIX и XX веков. Отсюда пристальное внимание к последней «предвоенной зиме» и философско-историческое осмысление самого феномена «рубежа», чем для неё, несомненно, стал 1914 год (а не 1917-й — как для большинства её современников). Истоки ахматовского историзма следует искать именно в «Белой стае».

Почти на всех стихах 1914—1917 годов лежит отпечаток всеобщего неблагополучия, непрочности жизненного уклада, предощущения катастрофы. Стихотворение «Думали: нищие мы, нету у нас ничего...» (1915), открывающее «Белую стаю», служит лирической увертюрой, содержащей основные мотивы книги (противопоставление эпох, мотив трагических утрат, «Божьего промысла»).

Лирический дар Ахматова воспринимает теперь как высокое жизненное предназначение, «служение». Поворотный момент в её мироощущении отражён в стихотворении «Памяти 19 июля 1914» (1916):

Из памяти, как груз отныне лишней,
Исчезли тени песен и страстей.
Ей — опустевшей — приказал Всевышний
Стать страшной книгой грозových вестей.

Душа поэта должна очиститься, «опустеть» — чтобы поэт мог говорить не от себя лично, а стать (как библейские пророки) вестником Бога, «проводником» его воли. В цикле «Июль 1914», написанном на следующий день после объявления о начале войны, пророчество отчуждалось от лирического субъекта и передавалось как «чужое слово», прямая речь, а в «Памяти 19 июля 1914» у лирической героини (лирического субъекта) происходит самоидентификация себя как пророка. Именно это отождествление даст ей право написать в конце 1917 года, после Октябрьской революции: «Предсказанные наступили дни». Кем «предсказанные»? — ею! Где? — в «Июле 1914».

Но основной нерв эсхатологических чаяний, отражённых в «Белой стае» и в последующих сборниках, несколько иной. Ахматову не устраивает роль *только* пророка, носителя «грозовых вестей»: её душа не приемлет Апокалипсиса («Закрыв лицо, я умоляла Бога / До первой битвы умертвить меня»). Она жаждет спасения для всех, иначе жизнь теряет смысл («И ранней смерти так ужасен вид, / Что не могу на Божий мир глядеть я»).

Поэтому Ахматова преобразует апокалипсический миф, вводя в него не только фигуру пророка, но и искупителя. Мотив искупительной жертвы впервые появляется в цикле «Июль 1914», но в стихотворении «Молитва» (1915) возникает новый поворот темы. Для спасения России необходимо жертвенное отречение. Апокалипсис не свершится, конец света не наступит, если пожертвовать собой. Жертвенным агнцем должен стать сам предсказатель. Именно эта идея получает уникальное художественное воплощение в «Молитве». Вне проекции на «Откровение Иоанна Богослова» это стихотворение может быть неверно истолковано:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребёнка, и друга,
И таинственный песенный дар —
Так молюсь за Твоей литургией...

О чём молится лирическая героиня? Только ли о победе России в империалистической войне? Подобное понимание (даже с учётом того, что её муж, Н. С. Гуми-

лѐв ушѐл на фронт) обедняет смысл стихотворения. Сама стилистика стихотворения противится подобному толкованию. «Туча над тѐмной Россией» — что это: угроза немецких войск? Нет, это «сатанинское зло», сгустившееся над страной, стоящей на пороге гибели. А «облако» «в славе лучей» — только ли победа русского оружия в мировой войне? Нет, это, скорее, победа Светлого Воинства, о котором идёт речь в Откровении («И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облечѐнного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце», *Откр.*, 10: 1)! Иное истолкование означает, что перед нами верноподданническое стихотворение, а этим грехом Ахматова, как известно, не страдала.

По сути дела, в «Молитве» смоделирована ситуация жертвенного обета, где обозначена угроза апокалипсиса («Туча над тѐмной Россией») и показан единственный путь иного (не катастрофического) исхода — через искупительную жертву, которая как бы разрушает катастрофическую предрешѐнность развития мира. Стихотворение практически не имеет аналогов, поскольку в нём Ахматова преступает границы искусства: жертвенный обет, данный, как следует из авторской пометы в заголовочно-финальном комплексе — в сакральном месте и в сакральное время (Духов день. Петербург. Троицкий мост), оказался не только условностью поэтической речи: он действительно был «исполнен», жертва её была принята.

Искупительно-пророческая миссия поэта особенно рельефно обозначилась в стихах периода революции и Гражданской войны, вошедших в сборники «Подорожник» и «Anno Domini». Писатели её поколения либо принимали революцию и воспевали её, либо уходили в эмиграцию. Ахматова — одна из немногих — выбрала третий путь. Стихи «Петроград, 1919», «Не с теми я, кто бросил землю...», «Всѐ расхищено, предано, продано...» далеки от приятия революции, но они столь же далеки от политической ненависти, которая сквозит в стихах З. Гиппиус, написанных в то же время. «Гражданские» стихи Ахматовой вообще лежат вне плоскости политики, а связаны с проблемой нравственного и жизненного выбора художника.

Наиболее остро эта проблема поставлена в стихотворении «Когда в тоске самоубийства...» (1917) (см. раздел «Анализ стихотворений»). Патриотические идеи Ахматовой непосредственно связаны с её христианской ориентацией. Не случайно в её творчестве этого времени появляется религиозная тематика (цикл «Библейские стихи») и усиливаются мотивы христианского подвижничества («Земной отрадой сердца не томи...», 1921; «Предсказание», 1922; «Причитание», 1922).

Со второй половины 1920-х до середины 1930-х годов Ахматова пишет мало лирических стихов, но в это время она раскрывается как оригинальный и глубокий исследователь Пушкина. Обращаясь к известным пушкинским произведениям и биографическим фактам, поэтесса по-новому их интерпретирует, выявляя зашифрованные подтексты казалось бы простых и ясных стихов. Вместе с тем «пушкинские штудии» Ахматовой дают некоторые ключи к её собственному творческому методу, который формируется уже на новом этапе.

? Какую миссию поэта выбирает для себя Ахматова в преддверии и в годы Гражданской войны?

3-й период (неизданные сборники: «Тростник», 1940; «Нечет», 1946; поэма «Реквием», 1935—1940). «В 1936-м, — помечает Ахматова в записной книжке, — я снова начинаю писать, но почерк у меня изменился, но голос уже звучит по-другому. А жизнь приводит под уздцы такого Пегаса, который чем-то напоминает апокалипсического Бледного коня...» «Апокалипсическое» ощущение мира связано с Большим террором второй половины 1930-х годов и отразилось в таких стихотворениях и циклах, как «Немного географии», «С армянского», «С Новым годом! С новым горем!..», «Черепки», «Трещотка прокажённого», «Из заветной тетради» и прежде всего — в «Реквиеме».

Многие из этих стихотворений позднее Ахматова включила в сборник «Бег времени».

В ахматовской трактовке тоталитарная власть извращает все понятия, искажает сам «лик» жизни (например, в «Реквиеме»: «Перед этим горем гнутся горы, / Не течёт великая река...»; «Всё перепуталось навек, /

И мне не разобрать / Теперь, кто зверь, кто человек...»).

В этой ситуации Ахматова оценивает свою поэтическую миссию уже не как пророческую («И вовсе я не пророчица...»), а берёт на себя задачу вернуть миру его прежнюю суть, назвать вещи своими именами:

И вот наперекор тому,
Что смерть глядит в глаза, —
Опять, по слову твоему,
Я голосую з а:
То, чтоб дверью стала дверь,
Замок опять замком,
Чтоб сердцем стал угрюмый зверь
В груди...

(1940)

Нравственный пафос «антитоталитарных» стихов Ахматовой — это пафос борьбы Поэта с несправедливой Властью. Отсюда инвективные обращения к «палачам» и «соучастникам» («С армянского», 1937; цикл «Черепки», 1930-е, 1958; «Защитники Сталина», 1962). Обвинения, которые поэт им предъявляет, не политического, а онтологического свойства:

Зачем вы отравили воду
И с грязью мой смешали хлеб?
(«Зачем вы отравили воду...», 1935)

Осквернили пречистое слово,
Растоптали священный глагол...
(«Все ушли, и никто не вернулся...», 1930-е, 1960)

Самое удивительное, что избранническая миссия «восстановителя истины» (аналог мифологической миссии культурного героя) сочеталась у Ахматовой с позицией полного приятия для себя самой рядовой участи. Судьба ахматовской героини трагична, но это судьба миллионов. Автор всё время подчёркивает этот момент («Так не зря мы вместе бедовали...»; «...с сиделками тридцать седьмого / Мыла я окровавленный пол...»; «...А за нами таких миллионы / И безмолвнее шествия нет...»). Поэтому личностный аспект осмысления бытия оказывается у неё выражением самосознания народа.

Ахматова в тяжкую для России годину разделила судьбу народа и стала его голосом. Как сказал протопресвитер о. Александр Шмеман: «Связь Ахматовой с Россией не “идеологическая”, это не вера в её миссию, не вдохновение её славой, это всегда — простое биение сердца, жизнь вместе, самоочевидность нерасторжимо-го единства... И потому поэзия Ахматовой, да и сама Ахматова, в эти годы, когда так страшно был искажён лик родины... всё больше и больше становилась именно самым образом настоящей России... Голос не о России, а голос самой России, её воздух, её правда, её свет».

В годы Великой Отечественной войны Ахматова пишет стихотворения (объединённые впоследствии в цикл «Ветер войны»), отражающие настрой сражающейся России. Сейчас невозможно себе представить поэзию военных лет без её «Клятвы» (1941) и «Мужества» (1942). В этих стихотворениях автор выступает от лица громадного социально-исторического сообщества, выражая его волю к борьбе и веру в победу. Национальное самосознание народа, считает Ахматова, воплощается в его языке, речи. Вот почему в «Мужестве» символом Родины, главной её святыней оказывается «русское слово». В эпохи исторических бедствий устами поэта говорит народ. Слово поэта в таком случае, вбирая в себя духовные токи народа, обретает колоссальную энергию и силу. Не случайно те же «Клятва» и «Мужество» написаны в *форме клятвенного обета* — жанра, изначально предполагающего «материализацию» слова, непреложность его воплощения.

Скорбь о погибших у Ахматовой лирически воплотилась в жанровых формах, близких к *похоронному причитанию и эпитафии*. В стихотворениях-плачах об убитых на войне («Причитание», 1944; «Победителям», 1944; «Важно с девочками простились...», 1943) Ахматова соединяет фольклорный канон похоронного плача с ритуальной установкой христианского отпевания и поминовения. О каждом из погибших Ахматова «тужит, как о своём», имя каждого ей хочется сохранить в людской памяти:

Вот о вас и напишут книжки:
«Жизнь свою за други своя»,
Незатейливые парнишки —

Ваньки, Васьки, Алёшки, Гришки, —
Внуки, братики, сыновья!

(«Сзади Нарвские были ворота...», 1944)

Окликание по имени здесь имеет и обрядово-ритуальное значение: в христианских заупокойных молитвах поминание всегда сопровождается названием имени умершего, что служит залогом его «воскрешения для вечной жизни» (например, в «Реквиеме»: «Опять поминальный приблизился час... Хотелось бы всех поимённо назвать...»).

Вершиной ахматовской лирики 1930-х годов, соединившей в себе «летописную» линию с жанровой традицией поминального плача, является поэма «Реквием» (1935—1940). Её название ассоциируется с обрядовой формой католического богослужения (от лат. Requiem — покой, успокоение). В широком смысле реквием — это поминовение усопшего (*подробнее см. раздел «Анализ стихотворений»*).

Большое значение Ахматова придаёт историческому прошлому и преемственности времён. С одной стороны, её интересуют причинно-следственные связи, источники событий. С другой стороны, она широко использует принцип аналогии, проводя культурологические параллели между настоящим и прошлым, находя в прошлом реальные, мифологические и литературные «прототипы» современности. Свою эпоху Ахматова осмысляет в контексте мировой истории и культуры, выявляя связь единичной судьбы со всеобщей, каждого отдельного факта с картиной «мира-целого» («Данте», 1936; «Клеопатра», 1940; цикл «В сороковом году», 1940).

В творчестве зрелой Ахматовой формируется несколько жанрово-стилевых тенденций, воплощающих разные сферы бытия лирического «я». Одну тенденцию можно условно обозначить как лиро-эпическую. Она реализуется на уровне цикла (как жанрового целого) и поэмы («Реквием», «Северные элегии», «Путём всея земли», «Поэма без героя»). Здесь автор одновременно явлен в двух видах — как субъект переживания и как свидетель истории, «мастер исторической живописи». Эти произведения насыщены легко представимыми предметными деталями. Но функция «вещных» обра-

зов здесь иная, чем в дореволюционной лирике: они уже не столько служат проводниками лирической эмоции, сколько воссоздают зримый облик эпохи, становятся её знаками.

Вторая тенденция связана с выражением народного самосознания, но реализуется она в двух жанровых разновидностях. В один ряд попадают стихотворения, где голос автора растворяется в «соборном», хоровом начале (отсюда — замена «я» на «мы»), выражая энергию сопротивления народа как внешнему врагу, так и тоталитарной машине государства.

В стихах этой разновидности лирическое «я» при всей его выделенности представляет собой «голос из хора». В произведениях этой группы чувствуется фольклорно-песенное начало. Ахматова так их и называет — «песенки». Используя жанровые формы частушки и причитания, она создаёт целый цикл подобных песенок, в которых залихватский ритм служит для выражения трагического переживания («Дорожная, или Голос из темноты», «Застольная», «Любовная», «Лишняя», «Прощальная», «Последняя»). Ахматовские «песенки» имеют ещё один жанровый прототип — тюремные, лагерные песни. Ахматова впитала в себя народное мироощущение, что проявилось в органическом использовании жанровых элементов старинного и современного фольклора.

Третья жанрово-стилевая тенденция воплощает стремление лирического субъекта к диалогу и реализуется в жанрах лирического послания, посвящения, а также в родственном им жанре эпитафии (цикл «Венок мёртвым»). Стихотворения этого плана, помимо биографических фактов, связанных с жизнью адресата, содержат в себе наиболее значимые образные реалии его творчества. Жанр эпитафии в художественном сознании Ахматовой соотносится с обрядом оплакивания. Когда-то Марина Цветаева пророчески назвала петербургскую поэтессу «музой плача», и через двадцать лет Ахматова действительно становится плакальщицей по усопшим, видя в этом своё предназначение поэта.

4-й период («Поэма без героя», 1940—1965; «Без времени», 1965). Организующим началом позднего творчества Ахматовой (1950-х — 1960-х годов) является идея «бега времени» и связанный с ней мотив памя-

ти. Время воспринималось Ахматовой в необратимости его движения, как некая фатальная сила, не зависящая от сознательной воли человека. Но вместе с тем настоящее, прошедшее и будущее переплетены друг с другом. Своё понимание этой связи Ахматова афористически выразила в «Поэме без героя»: «Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет...»

Человеческая память устроена таким образом, что события прошлого в ней сосуществуют одновременно. Ахматова, используя это свойство памяти, создаёт собственную пространственно-временную конструкцию, в которой разные временные пласты как бы входят один в другой или сопологаются рядом, как пространственные ёмкости («Подвал памяти»).

Мотив памяти обретает самостоятельное звучание уже в раннем творчестве поэтессы, но начиная с 1940-х годов он становится своего рода призмой, сквозь которую преломляются ключевые идеи и образы её поэзии. Для Ахматовой важно не просто воспроизвести «на век забытые минуты», но реставрировать подлинный, духовный смысл «внешних» и «внутренних» событий прошлого. Поэтическое «я» всё чаще выступает в роли хранителя памяти, а память и забвение становятся нравственными категориями.

В лирике Ахматовой 50—60-х годов можно выделить *социальные, философские, любовные темы*, но чаще всего её поздние стихотворения представляют собой сплав нескольких мотивов сразу (циклы «Шиповник цветёт», «Вереница четверостиший», «Полночные стихи»). Лирическое «я» здесь почти бесплотно, оно «разомкнуто» во время и пространство, но почти «слито» с историей, эпохой, поэзией («Я стала песней и судьбой, / Ночной бессонницей и вьюгой»).

Ахматова заново открывается нам как поэт трагического миропереживания, но в ином качестве. Классическая прозрачность формы ряда поздних стихов, «лёгкость», ощутимая в словесной ткани почти физически, говорят о побеждённом страдании, о постижении высшей гармонии природного и человеческого бытия. Всё сказанное в полной мере относится к одному из лучших стихотворений этого периода — «Приморскому сонету» (1958). Самое удивительное, что это произведение о смерти. Но лирическая героиня воспринимает её без

трагического надрыва (который ощущался в ранней лирике) и не в качестве избавления от нестерпимых жизненных мук (ср. с «Реквиемом»), а как зовущий «голос вечности», «нетрудную» дорогу, напоминающую одно из самых дорогих ей на земле мест — «аллею у царскосельского пруда». Близость смерти («Здесь всё меня переживёт, / Всё, даже ветхие скворешни»), которую героиня предпочитает, создаёт особый философский настрой, мир природы в самых будничных его проявлениях воспринимается как исключительно светлый (здесь черешня «цветущая», чаща «изумрудная» и даже месяц «лёгкий»), а каждый миг бытия — как подарок.

Стихотворение «Родная земля» (1961) тоже содержит мотивы смерти и природы, а в целом звучит заключительным аккордом к теме Родины.

Большое значение для понимания зрелого творчества Ахматовой имеет анализ её представлений об искусстве, о природе поэзии, художественно воплощённых в цикле «Тайны ремесла» (1936—1959). В стихотворении «Творчество» (1936), открывающем цикл, поэтесса показывает процесс рожденья стихотворения, пытаясь передать в образах то необыкновенное состояние, которое зовётся вдохновением. Обращает на себя внимание тот факт, что текст построен в основном на звуковых образах («бой часов», «раскат грома», «неузнанные голоса», «жалобы», «стоны» и т. п.). Очевидно, по Ахматовой, для поэта-лирика наиболее важна звучащая сторона мира, в хаотическом многоголосии которого уже содержится звуковой слепок будущего произведения. Поэту необходимо его уловить, и тогда звуковой хаос внезапно гармонизируется: из него вырастает «один, всё победивший звук». Мир для поэта преображается, потому что он обретает дар внутреннего, провидческого слуха («...слышно, как в лесу растёт трава, / Как по земле идёт с котомкой лихо...»). И только теперь наступает момент творческого воплощения: звуковые ощущения и представления облекаются в слова легко и свободно, как будто кем-то «просто продиктованные».

Творческий процесс в осмыслении Ахматовой осуществляется разными путями: когда стихи растут из «сора жизни», «как лопухи и лебеда» («Мне ни к чему

одические рати...», 1940), и когда таинственно возникает из «подслушанной» музыки, разлитой в мире.

В жанрово-стилевом отношении поздняя лирика Ахматовой зачастую тяготеет к *элегическому размышлению*, классической строгости и простоте, величаво-державному течению речи. Нередко стихотворения объединяются в циклы, так как в них и во всём художественном мире Ахматовой оказывается много общего, но есть и совсем иное: личное переживание строится как фрагмент «потока сознания», в котором по ассоциативному принципу сцеплены элементы внутренней речи и чужие голоса, пластические, как бы зримые композиции и обрывки воспоминаний, реальные предметы и сны. *Отрывочность, незавершённость* подобных произведений становится их основным жанрообразующим признаком («Опять проходит полонез Шопена...», 1958; «Отрывок», 1959).

? О чём размышляет лирическая героиня в этих стихотворениях?

В позднем творчестве Ахматовой истончается грань между сном и явью, реальностью и фантаσμαгорией, прошлым и настоящим. Нередко возникает иллюзия существования лирического «я» сразу в нескольких временных измерениях, сцементированных мотивом памяти. Поскольку прошлое, сбережённое памятью, принципиально, сущностно значимо, оно «материализуется» в предметных деталях, запахах, осязательных ощущениях: «И в памяти чёрной пошарив, найдёшь / До самого локтя перчатки, / И ночь Петербурга. И в сумраке лож / Тот запах и душный и сладкий» («И в памяти чёрной пошарив, найдёшь...», 1960).

Ахматовская концепция памяти послужила основой для формирования её новой творческой манеры, поэтической формы. Слово в ахматовских текстах накапливает разные значения, о многом напоминает. Оно как бы «помнит» о своём прежнем смысловом окружении и вступает в диалог с культурной традицией. Особая «памятливость» слова достигается посредством насыщения произведения мифологическими и литературными ассоциациями, прямыми и косвенными цитатами. Это свойство ахматовского слова наиболее ярко проявилось в «Поэме без героя».

**** «Поэма без героя» (1940—1965),** ставшая итогом идейно-художественного развития Ахматовой, сконцентрировала все её творческие открытия. По своему методу, жанровому облику, поэтическим принципам она уникальна. Автор обращается к собственному прошлому 1910-х годов, которое предстаёт в её памяти в освещении настоящего («Из года сорокового / Как с башни на всё гляжу...»). Сведение воедино трёх временных пластов — прошлого, настоящего и будущего (канун 14-го и 41-го года, «последняя зима перед войной» — Первой мировой и Великой Отечественной — и сама война в роли будущего, которое в «Эпilogue» стало настоящим), позволяет автору соотнести истоки и результаты, причины и следствия. Центральная сюжетная коллизия поэмы — любовная драма с трагической развязкой — развёртывается на фоне маскарада. Главные герои — юноша-самоубийца и красавица-актриса (прототипами которых были поэт Вс. Князев и актриса О. Глебова-Судейкина) — концентрируют в себе черты своего времени, несут ощущение его губительности.

Композиционная целостность текста основана на внутренней логике развития авторского «я», поскольку вся поэма по сути дела — развёрнутый авторский монолог. Неоднозначность позиции и роли автора (он и действующее лицо и повествователь, судья и совиновник, поэт и истолкователь своего текста) обуславливает множественность художественно-стилевых приёмов и неизбежность различных пониманий произведения и его компонентов. Точность исторического зрения, выделяющего характерные приметы эпохи, сочетается с фантазмагорическими видениями, жёсткость оценочных суждений с тайными предчувствиями, ускользающими намёками, классическая чеканка письма с тайным шифром.

В «Поэме без героя» отразилось мироощущение литературно-артистической элиты 1910-х годов, сама атмосфера времени с блестящим взлётом искусства, с зыбкостью морально-этических норм, с индивидуализмом, лицедейством, эстетизмом. Многомерность воссоздаваемой картины достигается за счёт огромного количества цитат, намёков, отсылок к произведениям литературы и искусства, актуальным в 1913 году.

Ахматова добивается эффекта множественности ассоциаций: каждый образ одновременно заставляет вспомнить несколько источников, объединённых, как правило, общим мотивом. Так, например, образ героя-соперника «притягивает» к себе целый круг произведений о Дон Жуане — от блоковских «Шагов командора» до оперы Моцарта, из либретто которой взят эпиграф к 1-й части. Естественно, образ героя становится многомерным, обретает литературных двойников. Автор находит новые способы компоновки материала, используя авангардистскую технику: монтаж смысловых блоков, совмещение разных времён, переходы сюжетных звеньев, разделение тех или иных образов на два и больше и слияние их снова в один.

? **Самостоятельно прочитайте «Поэму без героя». В чём её уникальность? В своих размышлениях используйте цитаты.

«Поэма без героя» — одно из самых загадочных произведений русской литературы XX века. Существуют десятки трактовок поэмы, появляются всё новые и новые варианты прочтений, но смысл её до сих пор до конца не разгадан. Глубина философско-эстетических решений, новизна поэтических принципов в «Поэме без героя» позволяют говорить об открытии Ахматовой новых путей в русской поэзии.

Анализ стихотворений

«Когда в тоске самоубийства...» (1917)

В первоначальной редакции в первых двух строфах (в поздних редакциях по цензурным причинам они были сняты) Ахматова воссоздаёт духовную атмосферу России, прежде всего Петрограда, осенью 1917 года:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал,
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,

Когда приневская столица,
Забыв величие своё,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берёт её...

Словосочетание «немецкие гости» обозначает немецкие войска, вступление которых в Петроград ожидалось в то время. Вступление «немецких гостей» на русскую землю ассоциируется с «тоской самоубийства», т. е. с капитулянтской готовностью народа к национальному самоуничтожению. Во второй строфе отразилась непрестанная смена правительств в Петрограде вплоть до большевистского переворота.

Строки о «духе византийства», отлетающем от «русской церкви», говорят об оскудении духовно-религиозной жизни России и соотносятся, возможно, с распутищиной. Характеристика духовно-политической обстановки кануна Октябрьской революции мотивирует появление «голоса», зовущего покинуть богооставленное Отечество. Сама формула «Мне голос был» вызывает ассоциацию со Священным Писанием, в частности, с Откровением Иоанна Богослова («Я... слышал позади себя громкий голос, как бы трубный» (*Откр.*, 1:10)). И далее вся речь, обращённая к героине, как бы соткана из «апокалипсических» цитат:

...Он говорил: «Иди сюда.
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну чёрный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

В сущности, лирическая ситуация стихотворения проецируется на архетипический мотив «исхода» праведников из грешной земли — именно так воспринимали свой отъезд некоторые эмигранты. Парадоксальность авторского решения заключается в том, что в финале этот почти сакрально звучащий «голос» оценивается как лжепророческий, как голос соблазна, искушения. Вот почему героиня отказывается его слушать:

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Итак, позиция Ахматовой сформулирована предельно ясно: она не приемлет спасения в одиночку, спасе-

ния избранных праведников, в то время как мир, Отечество, родной город обречены на гибель. Отсюда апология Лотовой жены (см. стихотворение «Лотова жена», 1924) и неприятие эмиграции, отразившееся во многих произведениях конца 1910-х — начала 1920-х годов («Ты — отступник: за остров зелёный...», 1917; «Не с теми я, кто бросил землю...», 1922; «Петроград, 1919», 1921; «Предсказание», 1922; «Другой голос», 1921).

Сквозь призму апокалипсических аллюзий высвечивается не только нравственная позиция Ахматовой, но в мотивированном отказе от эмиграции (в жесте «замыкания слуха») констатируется осознанный выбор судьбы, неотделимой от судьбы страны: «Нет! и не под чуждым небосводом, / И не под защитой чуждых крыл — / Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был» («Реквием»).

Ахматова понимала, что остаться в родном городе, в родной стране — значит не только обречь себя на лишения, но и разделить общий грех (ведь не случайно — *Голос* из стихотворения «Когда в тоске самоубийства...» обещает ей очищение и отпущение грехов — «Я кровь от рук твоих отмою, из сердца выну чёрный стыд...»). Достаточно вспомнить её славословия Сталину в цикле «Слава миру» — ради спасения сына, или такие, например, строки покаяния из её поздних стихов: «Вместе с вами я в ногах валялась / У кровавой куклы палача», — чтобы понять её прозорливость в начале 1920-х годов.

И тем не менее она была твёрдо убеждена: уезжать из России — не следует, что поэтически обосновала в стихотворении «Не с теми я, кто бросил землю...». Эта позиция вполне понятна в контексте идеи искупления, которая была для неё не только поэтической концепцией, но и религиозно-этическим выбором, повернувшим её жизнь.

? На основе данной статьи составьте план анализа стихотворения «Когда в тоске самоубийства...».

Поэма «Реквием» (1935–1940)

В этой поэме можно выделить четыре смысловых плана. Первый план очевиден. Он представляет личное горе лирической героини, воплощённое как в картине внутренних переживаний, так и в объективированном

описании обстоятельств ночного ареста близкого человека (реальная подоплёка: аресты сына — Л. Гумилёва, мужа — Н. Пунина, а также друга Ахматовой, собрата по перу — О. Мандельштама).

Но голос автора сливается с голосами тысяч российских женщин — матерей, сестёр, жён репрессированных. Личная ситуация расширяется. Это второй план поэмы. Ахматова говорит за своих «невольных подруг» и одновременно — о них и для них: «Хотелось бы всех поимённо назвать, / Да отняли список, и негде узнать. / Для них соткала я широкий покров / Из бедных, у них же подслушанных слов».

Третий план прочтения поэмы позволяет осмыслить судьбу лирической героини в её потенциальной всеобщности, как символ эпохи. В связи с этим в тексте возникает традиционная для русской поэзии тема «памятника», которую Ахматова решает иначе, чем в традиции, заложенной Державиным и Пушкиным: «памятник себе» для Ахматовой — это не памятник славы, а памятник страданию и состраданию. Не случайно тема «памятника» тесно переплетается с ритуальным мотивом поминовения в «Эпиллоге» («Опять поминальный приблизился час...»).

С «памятником из камня» корреспондирует мотив «окаменелости» («...сына страшные глаза — / Окаменелое страданье»; «Ученик любимый каменел...»; «И упало каменное слово / На мою ещё живую грудь...»), который несёт в себе семантику неизбежной муки. Получается, что «памятник» в «Эпиллоге» как бы кристаллизует этот мотив, став реализованной метафорой «окаменелого страдания» и одновременно — символом памяти об этом страдании (ср. с «Лотовой женой»). Памятник поэтессе — «под красною, ослепшею стеною», где она «триста часов» простояла в тюремных очередях, должен фактически стать памятником «страшных лет России». Тем самым Ахматова подчёркивает свою слитность с эпохой и «неизымаемость» из неё.

И наконец, четвёртый план соотносит горе матери с надвременной новозаветной драмой — крестными муками Христа и соприсутствием при этом Богоматери («Распятие»).

? Назовите четыре смысловых плана поэмы «Реквием» А. Ахматовой. Используйте цитаты как аргументы.

Смысловая многоплановость осуществляется и за счёт одновременного введения нескольких временных измерений. Автор воссоздаёт в поэме специфический хронотоп. Современность со всей её жуткой атрибутикой («гроыхание чёрных марусь», «верх шапки голубой») ассоциируется с временами гонений и казней и становится памятью о прошлых эпохах, когда происходило что-либо подобное. Но это и апокалипсическое, остановившееся время («Звёзды смерти стояли над нами»), которое перевернуло, исказило и пространственные параметры («...ненужным привеском болтался / Возле тюрем своих Ленинград»; «Перед этим горем гнутся горы, / Не течёт великая река...»).

Посредством литературно-исторических и мифологических ассоциаций Ахматова как бы опускается в глубины уже не только своей личной памяти («Показать бы тебе, насмешнице / И любимице всех друзей, / Царскосельской весёлой грешнице, / Что случится с жизнью твоей...»), но и памяти народно-национальной и даже прапамяти человечества, откуда она «извлекает» созвучные описываемой ситуации эпизоды. Поэтому совершенно не случайно в поэме появляются тени декабристов и их жён («Но крепки тюремные заборы, / А за ними “каторжные норы” / И смертельная тоска»), вдов казнённых стрелцов («Буду я как стрелецкие жёнки, / Под кремлёвскими башнями быть»). И наконец, библейские образы, архетипичные для ситуации «Реквиема».

? Охарактеризуйте хронотоп поэмы «Реквием».

Вопросы для повторения

1. Назовите основные этапы и соответствующие им темы творчества Анны Ахматовой.

2. Каковы функции художественных деталей в ранней лирике поэтессы?

3. Как меняется образ лирической героини в «Белой стае» и «Подорожнике» по сравнению с «Вечером» и «Чётками»?

4. Как отразилась в творчестве Ахматовой Первая мировая война?

5. В чём автобиографизм поэмы Ахматовой «Реквием»?

6. **Какие жанрово-стилевые тенденции характерны для позднего творчества Ахматовой?

7. В чём проявляется философский характер ахматовской лирики 1950—1960-х годов?

8. **Объясните эволюцию мотива «дома» в раннем и позднем творчестве Ахматовой.

9. **Какие образы и мотивы передают в сборнике «Бег времени» феномен времени?

10. **Прочитайте цикл «Библейские стихи». Какова функция ветхозаветных эпиграфов к каждому из стихотворений этого цикла? Назовите произведения Ахматовой, в которых отсылки к Библии уведены в подтекст. Определите смысл этого подтекста.

11. Проанализируйте композиционное строение и смысловую структуру «Реквиема». Почему литературоведы называют это произведение поэмой? Можно ли назвать его стихотворным циклом?

Семинар

1. Прочитайте стихотворения «Сжала руки под тёмной вуалью...», «Песня последней встречи». Какой тематический мотив их объединяет? В чём заключается жанровое новаторство Ахматовой при создании этих произведений? Как бы вы объяснили неожиданные финалы этих стихотворений?

2. Проведите сопоставительный анализ двух стихотворных «обетов»: «Молитвы» Ахматовой и «Сохрани мою речь за привкус несчастья и дыма...» Мандельштама. Что между ними общего и каковы концептуальные различия?

3. Проследите мотив «окаменелости» в поэме «Реквием». Сопоставьте его с аналогичным мотивом в «Летовой жене». Какова его символическая роль?

Исследование

Найдите в «Реквиеме» и «Поэме без героя» аллюзии на произведения отечественной и мировой культуры. Каковы их художественные функции?

Темы сочинений

1. «Любовь покоряет обманно» (особенности любовной поэзии Анны Ахматовой).

2. «Мне голос был...» (тема поэта и поэзии в творчестве Ахматовой).

3. «Не с теми я, кто бросил землю...» (нравственные основы поэзии А. Ахматовой).

4. **«Меня ведёт Господь / По голубым предутренним дорогам» (христианские мотивы в творчестве Ахматовой).

5. **Художественная роль предметной детали в лирике А. Ахматовой.

6. **Эволюция лирической героини поэзии А. Ахматовой.

Рекомендуемая литература

- ▶ *Виленкин В. В.* В сто первом зеркале. М., 1987.
- ▶ *Кихней Л. Г.* Анна Ахматова: Тайны ремесла. М., 1997.
- ▶ *Жирмунский В. М.* Анна Ахматова. Л., 1975.
- ▶ *Марченко А. М.* Ахматова: жизнь. М., 2009.
- ▶ *Павловский А.* Анна Ахматова: Жизнь и творчество. М., 1991.
- ▶ *Хейт А.* Анна Ахматова: Поэтическое странствие. М., 1991.
- ▶ *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. М., 1997.

МАРИНА ЦВЕТАЕВА

(1892—1941)



Творческая биография

Марина Ивановна Цветаева — один из самых выдающихся поэтов XX века. Её дарование, сформировавшееся в культурной атмосфере Серебряного века, было поистине многогранным. Оно реализовалось не только в стихотворениях и поэмах, но и в лирических драмах, мемуарной прозе и литературно-критических статьях.

Цветаева родилась в профессорской семье. Отец, известный филолог и историк искусства, был основателем и первым директором Музея изящных искусств имени Александра III (ныне Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина). Именно от отца Марина Цветаева, как она позже осознала, унаследовала «домашнее» восприятие Античности и готовность к подвижническому труду. Мать будущей поэтессы была одарённой пианисткой. По свидетельству Цветаевой, именно она повлияла на формирование её лирического дара. «После такой матери мне осталось только одно: стать поэтом», — писала Цветаева в мемуарном очерке «Мать и музыка» (1934). Обучалась Марина Цветаева в московских частных гимназиях, в пансионах Швейцарии и Германии, в шестнадцатилетнем возрасте прослушала курс старофранцузской литературы в Сорбонне.

Начало творческой деятельности Цветаевой связано с кругом московских символистов. Она — активный участник кружков и студий при символистском издательстве «Мусaget». В начале 1910-х годов Цветаева выпустила первые стихотворные сборники — «Вечерний альбом» (1910), «Волшебный фонарь» (1912) и «Из двух книг» (1913). Ранние сборники поэтессы не остались незамеченными. На «Вечерний альбом» откликнулись М. Волошин, В. Брюсов, Н. Гумилёв. «Она вся, — писал Волошин, — на грани последних дней детства и первой юности. Если же прибавить, что автор её владеет не только стихом, но и чёткой внешностью внутреннего наблюдения, импрессионистической способностью закреплять текущий миг, то это укажет, какую документальную важность представляет эта книга...»

Знакомство с Волошиным, переросшее в многолетнюю дружбу, имело судьбоносные последствия: именно в гостях у него, в Коктебеле, Марина Цветаева встретила в 1911 году со своим будущим мужем — Сергеем Эфроном.

В 1913—1916 годах Цветаева выступает на литературных вечерах, собирает сборник «Юношеские стихи» (в печати не вышел), входит в круг московских и петроградских литераторов, печатается в журнале «Северные записки».

Октябрьская революция и последовавшая за ней Гражданская война были восприняты Цветаевой как историческая и личная катастрофа. На подобную трактовку повлияли трагические события её московской жизни: жестокий голод, разруха, смерть младшей дочери Ирины, болезнь старшей — Ариадны, мучительная тревога о судьбе мужа, воевавшего на стороне белых...

Вместе с тем Цветаева открывает для себя пореволюционную Россию. Поездки по стране (в Крым осенью 1917 года и в Тамбовскую губернию за продуктами осенью 1918-го) расширили представления Цветаевой о том, что происходит со страной и людьми.

Стихи о Гражданской войне и Белом движении Цветаева объединила в сборник «Лебединый стан», который при жизни опубликован не был и до российского читателя дошёл сравнительно недавно.

В 1918—1919 годах Цветаева обращается к драматургии. Она пишет шесть лирических драм («Чёр-

ный валет», «Метель», «Приключение», «Фортуна», «Каменный ангел», «Феникс»), объединённых позже в цикл «Романтика». На создание этих пьес Цветаеву вдохновила дружба с актёрами «вахтанговской» студии Художественного театра — П. Антокольским, Ю. Завадским, С. Голлидэй, А. Стаховичем и др. По сути дела, пьесы были написаны специально для студийцев. Некоторые из вахтанговцев послужили прототипами персонажей этих лирических драм.

В начале 1920-х годов Цветаева пишет ряд лиро-эпических поэм, фабула и жанр которых отсылают к фольклору: «Царь-девица» (1920), «Переулочки» (1922). Она начинает работать над поэмами «Молодец» и «Его-рушка» (завершит в эмиграции, соответственно в 1922 и 1928 годах).

К началу 1920-х годов Цветаева воспринимается окружающими как признанный мастер стиха, лирический голос которого невозможно спутать ни с чьим другим. Стихотворения, входящие в циклы «Ученик», «Марина», «Разлука», «Отрок», «Хвала Афродите», станут классическими образцами русской лирики XX века. Но в эпоху военного коммунизма стихи не печатались. В вышедшем в 1921 году сборнике «Вёрсты» всего 35 стихотворений, написанных с 1917 по 1920 год, — малая часть того, что было создано Цветаевой за прошедшие восемь лет.

Летом 1921 года Цветаева получила известие от мужа, который после разгрома Белой армии оказался за границей. В 1922 году она вместе с дочерью уезжает к нему. «Из русской революции, — писала позже Цветаева Р.-М. Рильке, — ехала я — через Берлин — в Прагу». В Праге Цветаева прожила три года, а в ноябре 1925-го семья переехала в Париж. Во Франции Цветаева прожила тринадцать с половиной лет.

Жизнь в эмиграции материально была очень трудна. Семья селилась в пригородах и предместьях с их изнурительным, примитивным бытом. Тем удивительнее то, что эмигрантский период жизни был чрезвычайно плодотворен в творческом отношении. Цветаева написала несколько сот стихотворений, свыше десятка поэм, две лирические трагедии, около пятидесяти прозаических произведений.

В первые годы эмиграции стихи Цветаевой охотно публикуют. Так, в 1922—1923 годах у неё выходят пять лирических сборников (в основном в них вошли стихи, написанные в России). В 1928 году в Берлине издан последний прижизненный сборник стихов «После России. 1922—1925», в который вошли стихотворения, написанные в берлино-пражский период.

Отношения с писателями и критиками русского зарубежья складываются непросто: Цветаева с годами всё более и более ощущает себя чужой в эмигрантской среде. Её независимость, неумение и нежелание подстраиваться под требования редакторов и вкусы критиков, усложнённая поэтика приводят к тому, что Цветаеву печатают всё меньше и меньше. Многие произведения так и не увидят свет при жизни автора, а некоторые, в том числе и «Поэма о Царской Семье», будут безвозвратно утрачены.

Большую роль в творческой биографии М. Цветаевой сыграла переписка с Б. Пастернаком, начавшаяся в ноябре 1922 года и не прекращавшаяся фактически до возвращения Цветаевой в Россию. Она обусловила появление множества лирических произведений, посвящённых Пастернаку («Провода», «Двое») или созданных под влиянием их эпистолярных отношений.

В 1920-е годы Цветаева всё чаще обращается к крупноформатным жанрам — *лирической трагедии* («Ариадна», 1924; «Федра», 1927) и лирической поэме («Поэма Горы», 1924, «Поэма Конца», 1924, «Поэма Лестницы», 1926, «Поэма Воздуха», 1927, «Перекоп», 1928—1939 и др.).

В 1930-е годы увидела свет мемуарная проза поэтессы, которую — в отличие от стихов — охотно печатали. Цветаева восстанавливает по памяти давно ушедший мир — детства, дома, семьи, довоенной Москвы, образы своих братьев по перу и близких друзей («Дом у Старого Пимена», 1933; «Мать и музыка», 1934; «Отец и его музей», 1936; «Живое о живом», 1932; «Пленный дух», 1934; «Повесть о Сонечке», 1937).

В эти же годы Цветаева написала множество литературно-критических очерков, в частности «Эпос и лирика современной России» (1932), «Искусство при свете совести» (1932), «Поэты с историей и поэты без истории» (1933) и др.

К 1938 году Цветаева понимает, что круг её эмигрантского существования завершён: в 1937-м дочь уехала в Россию, в том же году тайно в Москву был переправлен и её муж, сотрудничавший с советской разведкой. Она считает своим долгом следовать за ним. Накануне отъезда из Франции Цветаева ещё успеет ужаснуться оккупации Чехии и откликнуться на «безумие», творимое Германией, антифашистскими «Стихами к Чехии» — последним её «плачем гнева и любви».

Летом 1939 года Цветаева с сыном возвращается в СССР. Разгул «стихий зла» превзошёл все её ожидания. Арестован муж. Арестована дочь. Жить ей с сыном фактически негде. Стихов почти не пишет. Единственный источник существования — переводы. Начавшаяся Великая Отечественная война только усугубила ощущение ужаса и абсурдности бытия.

Знала ли Цветаева, что её предостережение «народо-властию» в «Стихах к Пушкину» окажется пророческим? Что она на родине будет обречена на полную «глухонемость» тела и души, что подготовленный ею сборник стихов не только «обкорнают ножницами» цензуры, а просто «зарезут» (критик Корнелий Зелинский «руку приложил»), а её саму отправят погибать в Елабугу? Знала ли она, что в Москве, ею многожды воспетой, для неё не найдётся даже угла? Да что Москва! Даже в Чистополь, давший в годы войны приют многим эвакуированным из Москвы и Ленинграда писателям, её «не пустили». Жизнь её выдавливала... В последний день лета 1941 года Марина Ивановна Цветаева свела счёты с жизнью. Не только мир не принимал её, но и она не могла принять *такого* мира:

Отказываюсь — быть.

В бедламе нелюдей

Отказываюсь — жить.

С волками площадей

Отказываюсь — быть.

<...>

Не надо мне ни дыр

Ушных, ни вещей глаз.

На твой безумный мир

Ответ один — отказ.

(«О слёзы на глазах!...», 1939)

Доминирующая черта творчества Цветаевой — принципиальная идеологическая и эстетическая независимость. Будучи романтиком по своему мироощущению, Марина Цветаева стремилась постичь и воплотить в слове «вещество существования» собственной души.

Творчество Марины Цветаевой принято делить на два периода — доэмигрантский и эмигрантский.

Доэмигрантский период (1910—1922). Этот период включает два этапа — этап становления (1910—1913) и этап творческой зрелости (1914—1922). К раннему творчеству поэтессы относят гимназические стихи, составившие первые три сборника. Творческая зрелость Цветаевой пришлась на переломную для России эпоху войн и революций. В творчестве этих лет чётко выделяются *три темы*, которые ярко высвечивают главные жизненные ценности поэтессы — *любовь, поэзия и Россия*.

Тема любви. Содержание любовных стихотворений чаще всего оформлено как лирическое обращение к адресату-возлюбленному: «Я — страница твоему перу...», «Писала я на аспидной доске...», «Суда поспешно не чини...» и др. Отношения, связывающие героиню Цветаевой с адресатами, отнюдь не сводимы к стереотипам счастливой / несчастливой любви; чаще это установление новых — жизненных или мифотворческих оппозиций. С одной стороны, это стремление завоевать чужую душу или, вернее, отвоевать её у мира, Бога и смерти («Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...», 1916). А с другой стороны, это волевой импульс отречения от любимого, но не любящего. Например, в стихотворении «И что тому костёр остылый...» (1920): «Ужели в рабочем гневе / За милым поползу ползком — / Я, выношенная во чреве / Не материнском, а морском! »).

Это двуединство переживаний лирической героини оборачивается её разладом не только с миром, но и с самой собой, проявляясь как напряжённая внутренняя борьба. Причина подобной двойственности кроется в особенностях мироощущения Цветаевой. Важнейшей константой её внутреннего мира является *безмерность чувств*, стремление души выйти за пределы возможно-

го. Вот почему главной коллизией её любовных стихов становится несоразмерность масштабов своих и чужих чувств, противостояние или роковая разъединённость.

Важно отметить ещё одну психологическую стратегию, связанную с воплощением любовных эмоций. Равнодушные возлюбленного, его «нелюбовь» воспринимаются Цветаевой в философском плане как нарушение нормы человеческих отношений, высшей гармонии мира. Разбиваясь о «холодное сердце», она эту холодность ассоциирует с «чёрствостью и червоточиной» бытия («Друг равнодушный! — Так страшно слушать / Чёрную полночь в пустом доме!»). Поэтому-то героиня в знаменитом плаче «Вчера ещё в глаза глядел...» (1920) не только возлюбленного вопрошает о причине разрыва, но и окружающие предметы:

Спрошу я стул, спрошу кровать:
«За что, за что терплю и бедствую?»
«Отцеловал — колесовать:
Другую целовать», — ответствуют.

Цветаева ищет новые пути художественного воплощения темы любви. Во-первых, она проецирует собственные переживания и автобиографические коллизии на «вечные образы» национальной и мировой истории и литературы («Димитрий! Марина! В мире...», «Кавалер де Гриз...»; циклы «Дон Жуан», «Кармен», «Стенька Разин»). Во-вторых, обращается к крупным жанрово-родовым формам — лирической драме и эпической поэме.

Примечательно, что некоторые из лирических драм Цветаевой посвящены эпохе Великой французской революции. Параллели с русской революцией очевидны. Но в центре внимания поэтессы не исторические потрясения, а закономерности и парадоксы любви, не связанной ни с какими житейскими, историческими условиями. Так, Лозэн, герой драмы «Фортуна», воплощает бессмертную силу «пассивной» красоты, вызывающей любовь всех женщин — «от горничной до королевы». Вне любовных перипетий немыслим и Казанова (герой драм «Приключение», «Конец Казановы»), хотя его образ — ещё и символ авантюрно-куртуазного XVIII века.

Личные переживания объективированы и в поэмах Цветаевой, ориентированных на русский фольклор. Так, поэма «Переулочки» (1922) написана по мотивам

русской былины «Добрыня и Маринка», однако в жанровом отношении она ориентирована не на былинку, а на фольклорный заговор. Сюжет и жанр poem «Царь-девица» (1920) и «Молодец» (1922) органически вплетены в пространство русской сказки, сюжетную канву которой автор заимствует из сборника А. Н. Афанасьева. Авторская концепция любви как губительного и одновременно возвышающего душу начала ярче всего раскрывается в poem «Молодец». Любовь предстаёт там как сверхчеловеческая, демонская сила, в жертву которой героиня приносит жизнь своих близких и от которой готова погибнуть сама.

? В чём оригинальность воплощения темы любви в творчестве М. Цветаевой? Обоснуйте свои размышления анализом одного из стихотворений.

Тема поэта и поэзии. Сквозной в доэмигрантском творчестве Цветаевой является и *тема поэзии*. Специфика её воплощения заключается в предельной персонификации: природа и тайна поэзии для Цветаевой неотделимы от сущности и назначения её создателей — поэтов. Отсюда многочисленные стихотворные обращения к поэтам-современникам.

Для Цветаевой сама принадлежность к «цеху» поэтов означала высшую степень родства, которому не могли помешать ни идеологические, ни политические разногласия. «По существу, — утверждает Цветаева в статье «Эпос и лирика современной России», — нет поэтов, а есть поэт — один и тот же с начала и до конца мира, сила, окрашивающаяся в цвета данных времён, племён, стран, наречий, лиц...»

Вот почему в лирических посвящениях и прямых обращениях к О. Мандельштаму, А. Блоку, А. Ахматовой, Вяч. Иванову, Б. Пастернаку, М. Волошину, К. Бальмонту, Р. М. Рильке, В. Маяковскому, М. Кузмину и др. Цветаева не просто даёт оценку личности и творчества собратьев по перу, а формирует обобщённый образ Поэта в разнообразии его типических черт и характерологических свойств. При этом Цветаева сумела увидеть каждого из названных поэтов как некую творческую безусловность, абсолютное чудо. Поэтому в её лирических посвящениях утверждается истинный — надбытийный — статус поэта, уясняется для себя и разъясняется другим *чуждость феномена Поэта*.

Так, Блок в цикле «Стихи к Блоку» (1916—1921) воспринимается Цветаевой как «божество» поэзии, современный Орфей. Диалог на равных с ним немислим, ему можно только «издали поклониться». И весь цикл представляет собой такое поклонение «издали». Прославляя адресата, автор не жалеет высоких эпитетов и сакральных сравнений. Лирический герой цикла — и «солнце светоносное», и «Божий праведник», и «рыцарь без укоризны», и «вседержитель моей души»... В итоге создан не портрет, а икона: сквозь человеческие черты проступает ангельский лик («Восковому святому лику / Только издали поклонюсь»; «...имя твоё, звучащее словно ангел»).

Возникает вопрос: почему Блок предстаёт в стихотворениях, ему посвящённых, едва ли не «культовой» фигурой? Дело в том, что в представлении Цветаевой Блок — поэт-мессия: по отношению к России он выполнял ту же пророческую и искупительную миссию, что и Спаситель по отношению к миру. Отсюда его отождествление с образом Иисуса Христа, с его смертью и воскресением. Отсюда же текстовые и жанровые отсылки к церковным ритуалам и молитвам. Не случайно стихотворение «Ты проходишь на Запад Солнца...» (1916) почти целиком построено на цитатах из древнего христианского гимна «Свете тихий», исполняемого во время вечерни.

Когда Блок умер, Цветаева в своём дневнике записала: «Удивительно не то, что он умер, а то, что он жил... Он как-то сразу стал ликом, заживо-посмертным (в нашей любви). <...> Весь он — такое явное торжество духа, такой воочию — дух, что удивительно, как жизнь — вообще — допустила... Смерть Блока я чувствую как вознесение». Заключительные 7 стихотворений цикла отражают блоковскую «надмирность» и его сакральную связь с Россией. Кульминацией этого мотива становятся строки финального реквиема: «Русь — Пасхою к тебе плывёт, / Разливом тысячеголосым».

Посвящения Ахматовой в одноимённом цикле так же, как и «Стихи к Блоку», отражают «преклонённое» отношение автора к адресату, хотя этот «культ Ахматовой» сложился посредством не «сакрализации», а «демонизации». Цветаева прежде всего разбивает сложившийся стереотип восприятия Ахматовой как символа

кротости и женственности. Цветаева же воссоздала в цикле «демонический» образ героини как «чернокнижницы-крепостницы».

Однако в художественном воображении автора Ахматова-«чернокнижница» уживается со «Златоустой Анной всея Руси». В этом соседстве Цветаева отчасти отразила парадоксальное сплетение христианских и фольклорных мотивов в ранней лирике Ахматовой. Но основная причина мифологизации образа Анны Ахматовой связана не столько с её личностью (личное знакомство произойдёт только в 1940 году), а с огромным, экстатическим впечатлением от чтения ахматовских стихов, ощущением их лирической силы и той иррациональной власти, которую Цветаева в любви и искусстве называла «чарой».

В целом «блоковский» и «ахматовский» циклы отражают представления Цветаевой о поэзии как о начале, имеющем сакральную и магическую природу. Отсюда та атмосфера молитвенного или оккультного поклонения, окружающая образы «певцов».

Тема родины. В отличие от двух предыдущих тем тема родины претерпела в доэмигрантском творчестве Цветаевой существенную эволюцию.

В дореволюционной поэзии эта тема ярче всего воплотилась в цикле «Стихи о Москве» (1916). Воспевая родной город, поэт выделяет несколько ценностных аспектов. Во-первых, Москва — это православная святыня, город-храм. Центральный образ цикла — сорок сороков церквей. Звуковой символ Москвы — «колокольный гром». Во-вторых, Москва — это «сердце России», город-дом, приют для бездомных и обездоленных («Москва! Какой огромный / Странноприимный дом! / Всяк на Руси — бездомный. / Мы все к тебе придём»). В-третьих, для лирической героини Москва — это родная земля, в самом исконном и интимном смысле этого понятия, место её рождения и будущего упокоения («Где и мёртвой мне будет радостно...»). В итоге возникает образ «нерукотворного града» (наподобие «Града небесного» Блаженного Августина).

? Прочитайте цикл «Стихи о Москве». Охарактеризуйте три ипостаси города в сознании поэтессы на основе самостоятельно подобранных цитат. Составьте самостоятельно простую схему в Simple Mind (iOS, Android).

Однако после октября 1917 года всё меняется... Образ родины ассоциируется у поэта уже не с «златоглавой Москвой», а с революцией, не с «колокольным громом», а с «громом» орудий, обстреливающих Кремль.

У Цветаевой в отличие от Блока (с его концепцией стихии как очистительного шквала истории) и Волошина (с его позицией «над схваткой») сформировалось резко негативное отношение к «русскому бунту». Тем не менее она чувствовала себя таким же «проводником» революционной стихии, как и Маяковский. Это понимание через много лет отразится в статье «Поэт и время» (1932): «Признай, минуй, отвергни Революцию — всё равно она уже в тебе — и извечно (стихия)». Когда Цветаеву в эмиграции спросят, откуда в её творчестве взялись народные интонации, она, по свидетельству дочери, Ариадны Эфрон, ответит: «России меня научила Революция». А в её очерке «Вольный проезд» есть примечательное суждение: «Большевики мне дали хороший русский язык (речь, молвь)... Очередь — вот мой Кастанальский ток! Мастеровые, бабки, солдаты...»

При этом в художественном воплощении темы России бросается в глаза не только мировоззренческий, но и стиливой перелом Цветаевой. В стихах о России 1917—1921 годов классическая плавность уступает место сжатой экспрессии, литературная стилизация сменяется народной «молвью», восторженное преклонение перед Москвой — отречением от неё и гневными инвективами в адрес застрельщиков «смутного времени»: «Стойла — в соборы! Соборы — в стойла! / В чёртову дюжину — календарь! / Нас под рогожу за слово: царь! / Единодержцы грошей и часа!»

Кульминацией подобного осмысления темы России, революции и Гражданской войны стали стихи, которые Цветаева собрала в сборник «Лебединый стан». Стержневым мотивом сборника стал мотив жертвенного подвига Белой армии.

Белая гвардия, путь твой высок:

Чёрному дулу — грудь и висок.

<...>

Не лебедей это в небе стая:

Белогвардейская рать святая...

Собираательный образ Белой армии романтически приподнят и мифологизирован.

Старого мира — последний сон:
Молодость — Доблесть — Вандея — Дон.

Высокий тон и трагический пафос сборника обусловлены сознанием обречённости «белого похода» и готовностью его участников к мукам и гибели. Подчас авторские предчувствия кристаллизуются в страшных и, как покажет будущее, пророческих видениях:

И страшные мне снятся сны:
Телега красная,
За ней — согбенные — моей страны
Идут сыны.

(«Взятие Крыма», 1920)

Она воспевает Белое движение именно тогда, когда оно терпит поражение. Отсюда эпиграф: «Добровольчество — это добрая воля к смерти...» Но когда войска Мамонтова подходили к Москве (осенью 1918 года), Цветаева тут же, загодя, принялась просить о прощении бунтовщиков. По её этическому кодексу милосердие выше ненависти и выше справедливости:

Царь! Господь тебе оплатит!
С нас сиротских воплей — хватит!
Хватит, хватит с нас покойников!
Царский Сын, — прости Разбойнику!
(«Царь и Бог! Простите малым...», 1918)

Цветаева всегда на стороне поверженных: «Прав, раз обижен», «сын, раз в крови». В одном из последних стихотворений «Лебединого стана» («Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь...», 1920) поэт, подводя итоги эпохе раскола, изображает Гражданскую войну как братоубийственную бойню, в которой нет ни правых, ни виноватых, ни своих, ни чужих... Есть только убитые сыновья одной матери — России:

Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь!
То шатаясь причитает в поле — Русь.
Помогите — на ногах нетверда!
Затуманила меня кровь-руда!
<...>

Белый был — красным стал:
Кровь обагрила.
Красным был — белый стал:
Смерть побелила.

Знаменательно, что стихотворение написано в жанре похоронной причети, а три последующих (заключительных) стихотворения «Лебединого стана» отсылают к плачу Ярославны и «Слову о полку Игореве». Трагедийное звучание слова, пронизанное фольклорной интонацией «рыдания», причитания, останется у Цветаевой навсегда.

Эмигрантский период (1922—1939). В целом эмигрантский период ознаменовал новый виток творческого развития Цветаевой. Магистральные темы (любви, родины, поэта и поэзии), разрабатываемые Цветаевой ранее, сохраняются и в её позднем творчестве. Но они претерпевают существенные изменения, обретая новое (социальное, философское, психологическое, мифопоэтическое) измерение. Стихи 1920—1930-х годов нередко отражают сплав сознания и мира, неразложимый на отдельные тематические элементы. «Касаясь одной какой-либо темы, — писал критик Георгий Адамович в рецензии на сборник «После России», — Цветаева всегда касается всей жизни».

Трансформация темы любви. Если ранняя Цветаева искала в любви «прельщения» и «чары», то теперь ищет абсолютного понимания, душевного резонанса. Поэтому многочисленные увлечения Цветаевой, ставшие поводами для рождения её поздних любовных стихов, нельзя воспринимать однозначно — только как женские привязанности. «Заворожённость» другим человеком была связана не столько с чувственной страстью, сколько с томлением души, отзывающейся на чужое «я» и через него стремящейся постичь мир и самоё себя.

Достаточно почитать цветаевские письма к А. Вишняку, А. Бахраху, Н. Гронскому и др., чтобы увидеть попытку поэта перевести сердечные отношения во внебытовое измерение, в котором отменено противопоставление плоти и духа. «Страсти души совсем иные остальных», — поясняет она в письме к А. Бахраху. Увы, цветаевские корреспонденты не всегда это понимали, мысля привычными им категориями... И только

Б. Пастернак и Р. М. Рильке в «эпистолярном романе» с Цветаевой были ей «равносущи». Их тройственная переписка — беспрецедентный образец духовного общения «поверх барьеров».

Особенность самоощущения лирической героини поздней Цветаевой заключается в онтологичности её любовного чувства (в письме к А. Бахраху (1925): «Любите мир — во мне, не меня — в мире»). С одной стороны, она стремится раствориться, или, как она пишет, «пропасть», в другом. Но с другой стороны, героиня отождествляет себя не с возлюбленным, а со стихией жизни, её окружающей. Этот метафорический приём становится сюжетным стержнем ряда стихотворений и циклов («Земные приметы», «Провода», «Сахара», «Расщелина», «Стихи сироте»).

В одном из последних «любовных» циклов — «Стихи сироте» — Цветаева сформулировала главный закон её сердечного «притяжения». Он заключается в чувстве абсолютной, «смертельной» необходимости другому:

Что́ для ока — радуга,
Злаку — чернозём —
Человеку — надоба
Человека — в нём.

Эта «надоба» и есть, согласно поэту, любовь.

К Цветаевой вполне применимо определение Достоевского по отношению к Пушкину: «всемирная отзывчивость». Это свойство её лирического сознания особенно отчётливо проявилось в 1920-е годы в литературно-мифологической экспансии «сердечной» темы. Уже сами названия «ролевых» стихотворений и циклов: «Федра» (1923), «Ариадна» (1923), «Эвридика — Орфею» (1923), «Магдалина» (1923), «Офелия — Гамлету» (1923) и др., говорят о том, что из всего ареала мировой культуры Цветаева выбирает женские типажы, относящиеся к одному психологическому типу — страстно любящей, но покинутой женщины. Парадоксально, но мифологическая или литературная маска, которую поэт «надевает», не скрывает, а, напротив, обнажает субстанцию чувства, очищая его от всех случайных примесей.

Трансформация темы поэта и поэзии. Цветаева сохраняет диалогическую форму воспевания поэтов, но

всё чаще её послания обретают ярко выраженную реке-
виемную окраску. Так, мысленная беседа с Рильке,
Гронским, Маяковским («Новогоднее», циклы «Над-
гробие», «Маяковскому») оказывается одновременно
скорбной эпитафией.

В то же время тема поэзии в обращениях к Пастер-
наку оказывается спаянной с любовно-дружескими
мотивами, и рассуждения о поэтическом даре адресата
неотделимы от сокрушения по поводу рокового разми-
новения родственных душ («Рас—стояние: вёрсты, ми-
ли...», циклы «Провода», «Двое»).

А в знаменитом цикле «Стихи к Пушкину» (1931) те-
ма поэзии оказывается тесно связанной с проблемой
духовной свободы и власти. Если в лирических обраще-
ниях к Блоку и Ахматовой адресат находился на недо-
сягаемой для автора высоте, то в «Стихах к Пушкину»
Пушкин как объект воспевания, напротив, максима-
льно приближен к автору («Пушкинскую руку жму, а не
лижу»). Ещё одно отличие этого цикла от предше-
ствующих обращений к поэтам: «Стихи к Пушкину», по-
мимо Пушкина, имеют ещё одного — собирательного —
адресата: это современники Цветаевой, эмигрантская
и советская общественность.

Эмигрантская общественность, как известно, форми-
ровала свой образ Пушкина — патриота-русофила и го-
сударственника. Советская же критика канонизирова-
ла Пушкина как борца с самодержавием. Бросая им вы-
зов, Цветаева превращает пространство стихотворения
«Бич жандармов, бог студентов...», открывающего
цикл, в арену борьбы за подлинного Пушкина. Она
воспроизводит как эмигрантские, так и советские сте-
реотипы, сопровождая их издевательски-недоуменны-
ми вопросами: «Пушкин — в роли монумента?», «Пуш-
кин — в роли гувернёра?», «Пушкин — в роли пулемё-
та!». Её возмущает стремление сделать из Пушкина
икону, ибо это убивает, превращает его в «монумент»,
«мавзолей»:

Уши лопнули от вопля:
«Перед Пушкиным во фронт!»
А куда девали пёкло
Губ, куда девали — бунт
Пушкинский?..

Цветаева в этом цикле, по сути дела, отстаивает и *собственную* внутреннюю свободу. Она полемически заостряет концепцию *русского* поэта, национальными чертами которого оказываются «безмерность» чувств, изгойство, бунт против «золота и середины».

Диптих «Поэт и царь», входящий в цикл, содержит новый поворот темы, воплощённый в конфликте: Поэт и Власть.

Трагическое разрешение этого конфликта проецируется не только на коллизии взаимоотношений Пушкина и Николая Первого, но и имеет злободневные подтексты. В письме к А. А. Тесковой (от 20 марта 1931 года) Цветаева пишет: «В России мор на поэтов, — за десять лет целый список!» Знаменательно, что та же типология трагических судеб поэтов будет подчёркнута и в эссе «Мой Пушкин» (1937): «Пушкин был негр... (Какой поэт из бывших и сущих — не негр, и какого поэта — не убили?)».

Вот почему Цветаева, стремясь защитить поэтов, оставшихся в России, в заключительном стихотворении цикла обращается уже не к «пушкиньянцам», а к советским властям. Логика подобного обращения понятна: конфликт *любой* власти (как «нормы» и «меры») с поэтом (всегда «безмерным») неизбежен. И Цветаева предостерегает, просит новую власть — *не убивать поэтов*:

...Не поручать палачам похорон
Жертв, цензорам — погребенья
Пушкиных. <...>

Не обрекать на последний мрак,
Полную глухонемость
Тела, обкарнанного и так
Ножницами — в поэмах.

(«Народоправству, свалившему трон...», 1933)

Трансформация темы родины. Если в пореволюционных стихах Россия ассоциировалась у Цветаевой со стихией революции, то сейчас Россия ассоциируется с внутренним пространством собственной памяти. «Родина, — писала Цветаева, заполняя одну из эмигрантских анкет, — не есть условность территории, а непреложность памяти и крови. Не быть в России, забыть Россию — может бояться лишь тот, кто Россию мыс-

лит вне себя. В ком она внутри — тот потеряет её лишь вместе с жизнью». Поэтому её стихи о родине зачастую воплощают не только чувство ностальгии, но и сам облик России, на глазах читателей извлекаемый из авторской памяти и пластически восстанавливаемый с помощью подручных средств — чужбинного пейзажа и пр. Например, в «Рассвете на рельсах» (1922): «Покамест день не встал / С его страстями стравленными, / Из сырости и шпал / Россию восстанавливаю».

Вместе с темой родины в лирику Цветаевой входит мотив русской природы. Природные образы становятся символами России, её «земными приметами» («Русской ржи от меня поклон...», «Рассвет на рельсах», «Бузина», «Лучина», «Родина», «Дом», «Рябину...»). Причём даже в том случае, когда стихотворение написано как опровержение ностальгических чувств и «тоска по родине» именуется «давно разоблачённой морокой», финальное вторжение в пространство текста «природного» знака России (той же «рябины») становится «опровержением опровержения»:

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

(«Тоска по родине! Давно...», 1934)

Вместе с тем тема России в знаменитом цикле «Стихи к сыну» (1932) соотносится с проблемой социально-политического выбора русской эмиграции. Цикл (созданный в разгар коллективизации и раскулачивания в СССР) отражает утопическое сознание многих русских эмигрантов, истосковавшихся по родине. Отсюда воссоздание не реального облика России, а, скорее, её романтического стереотипа. Россия предстаёт как «край — всем краям наоборот!», отождествляется с Марсом (по неведомости происходящих в ней процессов), сравнивается с Содомом и — одновременно — с Эдемом. Однако высокая оценка автором достижений новой России не вызывает сомнений. Отсюда авторская полемика со «слепцами», справляющими «панихиду» по России. Отсюда и романтический призыв вернуться в Россию — от лица «отцов», лишивших «детей» родины: «Езжай, мой сын, в свою страну».

В целом же «Стихи к сыну» отразили сложный узел противоречий, раздиравших не только семью Цветаевой (муж и дочь, а впоследствии и сын были за возвращение в Советскую Россию), но и сознание поэта. Об этом свидетельствует письмо, обращённое к А. А. Тесковой (от 25 февраля 1931 года): «Всё меня выталкивает в Россию, в которую я ехать не могу. *Здесь* я не нужна. *Там* я невозможна».

Философские мотивы. В творчестве зрелой Цветаевой всё большую роль играют метафизические мотивы. Поэт как бы пытается уловить общие законы бытия и выразить в слове логику судьбы (любви), тайну бытия (Бога), загадку смерти, ускользающую материю времени и трёхмерную символику пространства («Час души», «Земные приметы», «Двое», «Бог», «Минута», «Прокрасться», «Новогоднее», «Поэма Воздуха», «Надгробье» и др.). Причём объектом её лирико-философской рефлексии всё чаще становится *природный* и *вещный* мир, как бы хранящий в себе шифр к разгадке бытийственных тайн.

Но чтобы этот природный шифр разгадать, необходимо вслушаться, взглядеться, вжиться в явления бытия (см. цикл «Так вслушиваются...»), в конечном счёте — раствориться в них. «Бессмысленно, — записала Цветаева в 1924 году, — повторять (давать вторично) — вещь, уже сущую. Описывать мост, на котором стоишь. Сам стань мостом, или пусть мост станет тобою — отождествись или отождестви. Всегда — *иноскажи*». В исполнение этой задачи Цветаева обращается к приёму одушевления в описании явлений внешнего мира. Так, ключевые образы ряда циклов и поэм («Деревья», «Ручьи», «Овраг», «Облака», «Куст», «Стол», «Дом», «Поэма Горы», «Попытка комнаты», «Поэма Лестницы») являются не только символами, но и действующими лицами, живыми персонажами лирического сюжета.

Особенности поэтики М. И. Цветаевой. Одному из своих корреспондентов Цветаева писала: «Из меня, вообще, можно было бы выделить, по крайней мере, *семь* поэтов, не говоря о прозаиках... Поэтому-то я так и трудна — как *целое*, для охвата и осознания». Не принадлежа ни к каким направлениям и школам, Цветаева выработала свой, только ей присущий, стиль лири-

ческого мышления и соответствующую ему экспрессивную манеру письма.

Можно утверждать, что ведущий принцип поэтики Цветаевой — принцип *антитезы*. Антитеза высшей и низшей ипостасей бытия раскрывается в поэзии Цветаевой в бесконечных противопоставлениях «вещественного» и «существенного», страстного и материнского, плотского и духовного, земли и неба, Евы и Психеи, быта и бытия. Ярким примером противопоставления «быта» и «бытия» служит стихотворение «Попытка ревности», построенного на контрастных рядах «низких» и «высоких» образов. В лирическом пространстве антитеза всегда оказывается ферментом конфликта (любовного, нравственного, социального, философского), высекая искры обличительной сатиры в духе Маяковского («Ода пешему ходу», «Стол», 4-я глава «Поэмы Конца», «Крысолов»); или сталкивая — в духе Достоевского — онтологически «равноправные» точки зрения (в «Поэме заставы»: «Голос правды небесной / Против правды земной»).

Второй ведущий принцип, ещё одна важная черта цветаевской поэтики — принцип *метафоризма*. Именно этот «орудийный приём» способен преодолеть «разорванность» мира. Поэтому способом смыслового развёртывания стихотворений становится нанизывание метафорических ассоциаций, всё более и более расширяющих, углубляющих, уточняющих центральный образ произведения. В итоге образ становится развёрнутым символом, а точнее, авторским мифом. Особенно интересна авторская игра с именем собственным, в том числе и своим (ср. например: «Душа и имя», «Кто создан из камня, кто создан из глины...», «Димитрий! Марина! В мире...», «Жалоба Федры»).

При этом процесс метафоризации начинается со *звуковых аналогий* (ср.: «Минута: минущая: минешь!..», «Сивилла: выжжена, сивилла: ствол...»). По убеждению Цветаевой, за звуковым родством всегда скрыта смысловая связь. Поэтому фонетические уподобления в её поэтической системе — средство обнаружения онтологического родства.

Д. Святополк-Мирский указывал, что для Цветаевой ритм — это «сущность стиха, сам стих, его душа, его живящее начало». Если в доэмигрантской поэзии преобладал романсовый, напевный или частушечно-плясо-

вой ритм, то в лирике эмигрантского периода превалирует совершенно иной ритмический рисунок — с метрическими переборами, порывистыми интонациями. Излюбленным ритмическим ходом становится *ангажемент* — стихотворный перенос, интонационно разрывающий предложение, фразу. Он как бы ритмически воплощает философскую мысль автора о роковой разъединённости мира и людей. Особенно эффективно этот приём работает в содружестве с лексическими контрастами. См., например, в стихотворениях «Рас—стояние: вёрсты, мили...» или:

В мире, где всё —
Плесень и плющ,
Знаю: один
Ты — равносущ
Мне.

(«Двое», 1924)

Цветаева любила повторять евангельскую фразу: «В начале было Слово...» Она была убеждена в том, что поэтическое слово — важнее, реальнее, бытийственнее жизни. И теперь, когда её поэзия и проза стали неотъемлемой и драгоценной частью нашей поэтической культуры, когда её страстный и трагический голос растворился в стихии русского языка, хочется напомнить цитату из её эссе «Искусство при свете совести»: «...если есть Страшный суд слова — на нём я чиста». Воистину, это так...

Анализ «Поэмы Конца» (1924)

Драматический конфликт «Поэмы Конца» нельзя свести к банальному любовному разрыву, хотя, казалось бы, речь в поэме идёт именно о нём. Однако причина разрыва не охлаждение или измена, а разноприродность любви его и её. В замысле Цветаева так определила эту драму несовпадений: «Он просит дома, а она может дать только душу». Герои существуют в разных измерениях: Он — в горизонтальном измерении «быта», Она — в вертикальном измерении «бытия». Природа Его любви — «земная»: «Любовь — это плоть и кровь». Её любовь — вне быта, вне времени: «Любовь, это значит лук / Натянутый лук: разлука»; «Любовь — это все дары / В костёр — и всегда задаром!» Но внут-

ренная пропасть между героями, их несовместность не отменяет огромную силу её любви. Отсюда трагедийный накал поэмы, невероятная мучительность расставания: «Сверхбессмысленнейшее слово: / Расстаёмся. — Одна из ста? / Просто слово в четыре слога, / За которыми пустота».

Высокое мастерство Цветаевой сказалось в том, что она нашла новые формы воспроизведения психических состояний. Д. Святополк-Мирский пронизательно отметил, что «Поэма Конца» — «не лирические записи переживаний, а поэтические <...> постройки из материала переживаний». Отметим виртуозность организации этой «постройки». Важную роль в ней играет драматургический элемент: диалоги героев, запечатлённые в стремительно лаконичных синтаксически «рваных» конструкциях:

— Бёз четверти. Исправен?

— Смерть не ждёт.

<...>

Сей поцелуй без звука:

Губ столбняк.

Так государыням руку,

Мёртвым — так...

Но ещё более важную роль в «Поэме Конца» играет внутренняя речь героини, также данная словесным пунктиром. По сути дела, поэма представляет собой ритмически оформленный «поток сознания», в котором причудливо переплетаются, как бы перебивая друг друга, зрительные, слуховые, обонятельные, тактильные ощущения. Они, с одной стороны, сплавлены с реалиями внешнего мира, с другой — с ментальной жизнью сознания — эмоциональными взрывами, ассоциативными представлениями, афористическими умозаключениями.

Подобная имитация внутренней речи, проговариваемой как бы про себя и для себя, обеспечивает «иллюзию присутствия» при передаче психических состояний: «Сердце упало: что с ним? / Мозг: сигнал!» Пространство меняет свои очертания, время — свою длительность в зависимости от ощущений героини: «Преувеличенно нуден / Взвыл гудок. <...> Длился, злясь». И в финале мизансцены — «миросозерцательная» формула: «Преувеличенность жизни / В смертный час».

Вопросы для повторения

1. Назовите основные темы лирики доэмигрантского творчества Марины Цветаевой.
2. Каковы причины эмиграции Цветаевой (1922) и её возвращения в Россию (1939)?
3. Охарактеризуйте тематическую эволюцию творчества Цветаевой в эмигрантский период.
4. Каким образом Октябрьская революция и Гражданская война отразились в творчестве Цветаевой?
5. В чём своеобразие воплощения темы родины в поэзии и прозе Цветаевой 1920—1930-х годов?
6. Какие поэтические сборники вышли у Цветаевой в период эмиграции?
7. **Назовите главные особенности художественно-философского мира Цветаевой.

Семинар

1. **Основной конфликт лирического сознания Цветаевой (на материале «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца»).
2. Сопоставительный анализ стихотворений М. Цветаевой, посвящённых теме России доэмигрантского и эмигрантского периодов: основные мотивы и образы, способы и приёмы их художественного воплощения.

Проект

На основе анализа лирических посвящений М. Цветаевой поэтам составьте линию времени «Поэт — один и тот же с начала и до конца мира...». Используйте ПК «ОСЗ Хронолайнер», Интернет, монографии, справочники, иллюстративный материал.

Исследование

Культурно-мифологические мотивы в поэтических циклах М. Цветаевой о любви 1920-х гг.

Темы сочинений

1. Образ дома в лирике М. И. Цветаевой.
2. Тема любви в творчестве А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой.
3. Поэтическое кредо М. И. Цветаевой.
4. **Стилевые особенности поэзии.

5. Тема предназначения поэта и поэзии в лирике М. И. Цветаевой.

6. М. И. Цветаева о поэтах-современниках (циклы «Стихи к Блоку», «Стихи к Ахматовой»).

Рекомендуемая литература

- ▶ *Бродский И.* О Марине Цветаевой. М., 1998.
- ▶ *Кудрова И. В.* Путь комет: В 3 т. Т. 1: Молодая Цветаева; Т. 2: После России; Т. 3: Разоблачённая морока. СПб., 2007.
- ▶ *Павловский А.* Куст рябины: О поэзии Марины Цветаевой. Л., 1989.
- ▶ *Саакянц А.* Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М., 1986.
- ▶ *Швейцер В.* Марина Цветаева. М., 2009. (ЖЗЛ).
- ▶ *Шевеленко И.* Литературный путь Цветаевой: Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН

(1884—1937)



Биография писателя

«...Настоящая литература может быть только там, где её делают не исполнительные и благонадёжные чиновники, а безумцы, еретики, отшельники, мечтатели, бунтари, скептики» — так писал в 1921 году русский писатель Е. И. Замятин. Дух еретичества, бунтарства определил позицию Замятина как в жизни, так и в литературе. «Неудобный писатель», он не раз попадал в опалу у властей Российской империи, но и после Октября 1917 года он тоже оказался неудобным — настолько, что начиная с 1930-х годов его имя на полвека было практически вычеркнуто из русской литературы.

Евгений Иванович Замятин родился 20 января (1 февраля) 1884 года в г. Лебедянь Тамбовской губернии (ныне Липецкая область). Отец писателя служил священником в церкви Покрова Богородицы, а мать, тоже происходившая из духовного сословия, была талантливой пианисткой. «Рос под роялем, — напишет Замятин в автобиографии, — года в четыре — уже читал. Детство — почти без товарищей; товарищи — книги. До сих пор помню дрожь от “Неточки Незвановой” Достоевского, от тургеневской “Первой любви”. Это были старшие и, пожалуй, страшные; Гоголь был другим». (Через много лет под впечатлением от одной из замятинских повестей, прозвучавшей в авторском ис-

полнении, К. Чуковский воскликнет: «Что? Каково? Новый Гоголь. Не правда ли?»)

В 1902 году Замятин окончил с золотой медалью Воронежскую гимназию. «В гимназии я получал пятёрки с плюсом за сочинения и не всегда легко ладил с математикой. Должно быть, именно потому (из упрямства) я выбрал самое что ни на есть математическое: кораблестроительный факультет Петербургского Политехникума». Упрямство, дух противоречия привели в 1905 году Замятина, выросшего в далёкой от политики патриархальной семье, в партию большевиков. «В те годы быть большевиком — значило идти по линии наибольшего сопротивления; и я был тогда большевиком» — так объяснит он этот свой поступок в автобиографии. За революционную деятельность будущий писатель был арестован и провёл «несколько месяцев в одиночке на Шпалерной», в марте 1906 года был выслан из Петербурга в родной город под надзор полиции. С запрещением жить в столице он не смирился и летом того же года снова вернулся туда, чтобы завершить образование.

В 1908 году, в год окончания учёбы, состоялся литературный дебют Евгения Замятина, который, однако, не принёс ему успеха. Широкая известность пришла к писателю лишь в 1913 году, когда в петербургском журнале «Заветы» появилась его повесть «Уездное», высоко оценённая литературной общественностью, в том числе М. Горьким. Правда, следующую повесть, «На куличках», ожидало не только одобрение, но и осуждение, — в прямом смысле этого слова: автор был привлечён к суду за оскорбление армии и офицерства и сослан в Кемь.

В 1916 году Замятин впервые покидает Россию: он отправляется в Англию для наблюдения за строительством ледоколов по русским заказам. «Из Англии Замятин привёз ледоколы и повесть “Островитяне”. Эта повесть — одна из лучших в его творчестве», — пишет В. Шкловский. Значение «английского опыта» для писателя трудно переоценить: его впечатления о «машинном рае» вскоре легли в основу его новых произведений. Отдавая должное достижениям западной индустрии, писатель замечал, что развитие науки, техники, крупного промышленного производства делает челове-

ка придатком машины; конвейер, однообразие производственной деятельности приводят к утрате индивидуальности, к нивелированию личности и полной взаимозаменяемости людей.

Вернувшись в сентябре 1917 года в революционную Россию, Замятин активно включился в культурно-просветительскую и редакторскую деятельность. Но революция, в которой в 1905—1906 годах он видел «юную, свободную огнеглазую любовницу», обернулась на этот раз нетерпимостью, жестокостью, насилием. Тревогой за судьбу человека, России, революции пронизаны рассказы «Дракон», «Пещера», «Мамай», публицистические статьи Замятина 20-х годов. Тревогой за судьбы мира продиктован и роман «Мы», написанный в 1920—1921 годах и увидевший свет на родине писателя только в 1988-м.

Замятин не встал в ряды политической оппозиции, но он спорил с большевизмом, как честный русский писатель, который не мог не замечать страшного «сегодня», даже искренне веря в прекрасное «завтра». «Правды — вот чего в первую голову не хватает сегодняшней литературе, — с горечью констатировал Замятин. — Писатель — изолгался, слишком привык говорить с оглядкой и опаской. Оттого в большинстве литература не выполняет сейчас даже самой примитивной, заданной ей историей задачи: увидеть нашу удивительную, неповторимую эпоху — со всем, что в ней есть отвратительного и прекрасного, записать эту эпоху такой, какая она есть».

Вполне естественно, что судьба Замятина, занявшего такую позицию, после революции складывалась драматично. В 1922 году, арестованный Петроградской ЧК, он во второй раз в жизни попал в одиночку на Шпалерной, а в 1929-м подвергся травле как писатель (в связи с публикацией в Праге без ведома автора романа «Мы») и был приговорён, по его собственному выражению, — к высшей мере: Замятина лишили возможности печататься. В 1931 году писатель снова выехал за рубеж, но уже не на полтора года, как в 1916-м, а навсегда. «Я знаю, — писал он Сталину в 1931 году, — что у меня есть очень неудобная привычка говорить не то, что в данный момент выгодно, а то, что мне кажется прав-

дой». Правда Евгения Замятина оказалась не востребованной на его родине вплоть до 1980-х годов.

Последние годы жизни Замятина связаны с Францией. Здесь он работал над романом «Бич божий» о вожде гуннов Аттиле (книга осталась незавершённой), написал киносценарий по пьесе Горького «На дне» и ряд других произведений. Но Евгений Замятин не считал себя эмигрантом: он жил в Париже с советским паспортом, высылал деньги на оплату своей квартиры в Ленинграде, в 1935 году в составе советской делегации участвовал в конгрессе деятелей культуры, проходившем в Париже. Однако вернуться на родину ему было не суждено.

Е. И. Замятин скончался 10 марта 1937 года и был похоронен в предместье Парижа Тие.

Художественный мир писателя

Произведения Евгения Замятина разных лет чрезвычайно разнообразны по использованному в них жизненному материалу. Широка география замятинской прозы: ранние повести и рассказы («Уездное», «Алатырь», «На куличках») знакомят читателя с миром русской провинции; повести «Островитяне», «Ловец человек» переносят в Англию, а рассказы 1918—1920 годов («Дракон», «Мамай», «Пещера») — в Петроград, действие романа «Мы» разворачивается в вымышленной стране, лишённой определённых географических координат.

По-разному использует писатель и *художественную хронологию* (обстоятельства и характер течения времени в произведениях). Так, в «Уездном» время почти остановилось, за кажущимся движением жизни — мертвенная неизменность её устройства, сохранившего страшные черты далёкого прошлого. Безудержный вихревой поток времени в послереволюционных рассказах, наоборот, создаёт острое ощущение современности, краткого, но драматического момента истории, когда прежний уклад безжалостно уничтожается, а контуры будущего абсолютно не ясны. События романа «Мы» отнесены к далёкому будущему, когда сложились совершенно новые формы бытия, зарождение ко-

торых зоркий глаз художника зафиксировал во внешне незначительных приметах дня сегодняшнего.

Произведения Замятина, написанные в разные периоды, различаются и своей стилистикой. Ранние рассказы с их неторопливым повествованием, ориентированным на живую устную речь с ярким, выразительным русским словом, добытым из самых глубин народной жизни, заставляют вспомнить о лесковском сказе, а сатирические типы уездных обывателей, выведенные в более поздних творениях писателя, обрисованные подчёркнуто гротескно, отсылают нас к традициям Гоголя и Щедрина. Проза 1920-х годов с её напряжённой динамикой, пунктирной, прерывистой фразой, всё более тяготеющая к фантастике и фантазмагории, сближает Замятина как с русскими писателями-современниками (А. Белым, М. Булгаковым и др.), так и с европейской литературной традицией (прозой Дж. Свифта, А. Франса, Г. Уэллса).

Что же объединяет столь непохожие на первый взгляд произведения? Что делает их неповторимо замятинскими?

Мир российской глубинки, воссозданный в первых произведениях Замятина, наполнен деталями провинциального быта. Здесь и выморочный купеческий дом с заколоченными окнами, и заросший бурьяном двор, и коровья закута, где сооружает себе жилище герой «Уездного». А за забором — усадьба богатой купчихи Чеботарихи с навсегда заведённым порядком: «Утром — чай, с молоком топлёным, с пышками ржаными на юраге», в полдень — «студень, щи, сомовина, а то и сазан солёный, кишки жареные с гречневой кашей, требуха с хреном, мочёные арбузы да яблоки»; а к Ильину дню — пироги. Где-то неподалёку неизменный российский трактир («Ну и место же весёлое, о Господи!»). Ещё много других узнаваемых подробностей найдёт читатель на страницах ранней замятинской прозы. И всё же было бы неверным считать Замятина бытописателем. Заголовок принёсшей Замятину известность повести глубоко символичен. Используя в качестве названия субстантивированное прилагательное «Уездное», писатель как бы отказывается и от географической конкретики (в этом случае повесть могла бы носить

название «Уездный город»), и от акцента на социально-бытовом аспекте (например, «Уездные нравы»).

Слово «уездное», звучащее как абстрактное понятие, обозначает скорее особый тип бытия. Уезд — замкнутое пространство, где нет места духовным порывам, где невозможно движение, саморазвитие личности. Не случайно писатель неоднократно подчёркивает в повести, что изображённый им мир погружён в спячку и никакие тревоги внешнего мира не проникают сквозь закрытые ставни:

«Мы вроде как во град-Китеже на дне озера живём: ничегошеньки у нас не слышать, над головой вода мутная да сонная. А наверху-то всё полыхает, в набат бьют. А пущай бьют. Так у нас на этот счёт говаривали: “Это пусть уж они там себе в Вавилонах с ума то сходят. А нам бы как поспокойней прожить”».

Вполне естественно, что и души людей, населяющих это сонное царство, дики и уродливы. Воплощением дикой стихийной силы предстаёт герой «Уездного» Анфим Барыба, согнанный отцом со двора великовозрастный неуч. Страх перед отцом заставляет его жить вместе с собаками на брошенном купеческом подворье, голод толкает в объятия сладострастной купчихи Чеботарихи, а его неутолимая похоть приводит к изгнанию из её дома. Стремление угодить своей ненасытной утробе ведёт Барыбу и к воровству, и к лжесвидетельству. Повинуясь исключительно животным инстинктам, Барыба тем не менее обретает своё место в этом уездном мире: становится урядником. Но увы, «белый, ни разу не стиранный ещё китель, серебряные солнышки пуговиц, золотые жгуты на плечах» не могут скрыть того звериного, утробного, что с самого начала подчёркивает в своём герое писатель, делая лейтмотивной деталью его образа «тяжкие железные челюсти».

Однако нельзя сказать, что русская провинция была для Замятина лишь царством мрака и дикости: она стала для него неиссякаемым источником мудрой и выразительной народной речи, составившей основу языкового арсенала писателя. Тем не менее ограниченность, неподвижность человеческого существования, духовный провинциализм составляют для Замятина тот социально-психологический фундамент, на котором лег-

ко укореняется косное, животное, недочеловеческое. И даже когда Замятин изображает жизнь добропорядочных англичан, которая внешне гораздо респектабельнее животного существования Анфима Барыбы, он подчёркивает в ней всё ту же духовную замкнутость.

Но ещё большую опасность видит писатель в попытках гармонизировать человеческие отношения путём их насильственной регламентации. Фантастический «Завет Принудительного Спасения», созданный викарием Дьюли в «Островитянах», звучит предупреждением о грозящей человеку утрате свободы и индивидуальности. Согласно своему «Завету» мистер Дьюли составил всевозможные расписания:

«Расписание часов приёма пищи; расписание дней покаяния (два раза в неделю); расписание пользования свежим воздухом; расписание занятий благотворительностью; и, наконец, в числе прочих — одно расписание, из скромности не озаглавленное и специально касавшееся миссис Дьюли, где были выписаны субботы каждой третьей недели».

Такой порядок викарий не только стремится внедрить в жизнь своих прихожан, но и пытается добиться принятия государственного закона «о принудительном спасении». В механическом укладе жизни викария Дьюли картина замкнутого, ограниченного человеческого существования доведена Замятиным до абсурда.

? **Какие литературные аналогии вызывают у вас рассмотренные герои и произведения?

В своих статьях и в романе «Мы» Е. Замятин неоднократно употребляет слово «энтропия». Этот термин, заимствованный из физики, обозначает рассеяние, обесценение энергии при переходе всех видов энергии в тепловую и равномерном распределении последней между всеми телами природы. Духовная энтропия — вот то состояние, в которое погружён мир, изображённый в ранних произведениях Замятина. Покой и самодовольство, по мысли писателя, губительны для мира. «Только в вечной неудовлетворённости — залог вечного движения вперёд, вечного торжества, — писал он в статье «Завтра». — Тот, кто нашёл свой идеал сегодня, — как жена Лота, уже обращён в соляной столп, уже врос в землю и не двигается дальше. Мир жив толь-

ко еретиками: еретик Христос, еретик Коперник, еретик Толстой. Наш символ веры — ересь: завтра — непременно ересь для сегодня, обращённого в соляной столп, для вчера, рассыпавшегося в пыль».

Как великую ересь, способную преодолеть всеобщую энтропию, вывести мир из замкнутого состояния, открыть дорогу свободному человеческому духу, воспринял Замятин революцию. «Мы пережили эпоху подавления масс; мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс; завтра принесёт освобождение личности во имя человека» — так оценивал Замятин перспективы революции на рубеже 1919—1920 годов. Но позиция еретика Замятина на этом историческом перепутье принципиально отличалась от позиции многих его собратьев по перу, которые тоже увидели в революции путь к освобождению личности. Нарождающаяся советская литература, исполненная безграничной веры в безоблачное завтра, утверждала временность революционного кризиса. Эта романтическая устремлённость в будущее отразилась, например, в поэзии Маяковского, писавшего в 1918 году:

Там, за горами горя
Солнечный край непочатый.

Маяковский, как бы отодвигая страшное настоящее, уже живёт в будущем. Замятин же пристально всматривается в сегодняшний день, и вместо светлых пейзажей будущего на страницах его прозы начинают мелькать образы далёкого прошлого: то тень жестокого завоевателя Мамай, то мрачные пещеры каменного века. Неподвижная, сонная, замкнутая жизнь, какой мы видели её в «Уездном», выведена из равновесия и предстаёт в рассказах 1918—1920 годов то в виде бешено мчащегося вон из человеческого мира трамвая («Дракон»), то в образе корабля, несущегося по волнам «разбунтовавшегося каменного океана улиц» («Мамай»). Курс корабля не ясен, не указан пункт назначения трамвая. Куда же мчится выведенный из равновесия мир? Что победит в человеке: духовное, гуманистическое — или звериное, утробное, уездное? Контрасты звериного и человеческого не разведены во времени и не распределены по отдельным человеческим типам.

С лёгкостью и невозмутимым спокойствием рассказывает красноармеец — герой «Дракона» — о том, как расправился с каким-то интеллигентом («Довёл: без пересадки — в Царствие Небесное. Штычком»), а через минуту бережно согревает своим дыханием замёрзшего воробышка. Украсть, чтобы выжить, или погибнуть от холода, но остаться человеком, — решает и всё не может решить герой рассказа «Пещера».

С содроганием слушает тихий петроградский книголюб Пётр Петрович Мамай, вышедший на ночное дежурство, рассказ напарника о том, как доводилось ему убивать штыком на японской войне: «Оно вроде как в арбуз: сперва туго идёт — корка, а потом — ничего, очень свободно». Но уже через день добродушный Мамай с кинжалчиком для книг в руках бросится на мышь, превратившую спрятанные под полом последние деньги в бумажную труху: «И мечом кровожадно Мамай прогвоздил врага. Арбуз: одну секунду туго — корка, потом легко — мякоть, и стоп: квадратик паркета, конец».

Революционный разлом, породивший страх, голод, холод, пробудил в человеке животные инстинкты. «Гордый хомо *еректус* становится на четвереньки, обрастает клыками и шерстью, в человеке побеждает зверь. Возвращается дикое средневековье, стремительно падает цена человеческой жизни», — с тревогой отмечает Е. Замятин в одной из своих статей тех лет. И когда общим местом для советской литературы становится непримиримое отрицание прежнего бытового уклада, тогда саркастически насмеявшийся прежде над мещанским бытом Замятин вдруг обнаруживает именно в деталях быта приметы духовности, человеческой индивидуальности. Так, поэтически одухотворены в его рассказах старинные книги («Мамай»), ноты скрябинского сочинения, письма, пепельница — деревянный конёк («Пещера»).

Отрекаясь от дня сегодняшнего, революционные романтики создавали идеальную модель дня завтрашнего. Замятин моделирует будущее, опираясь на существенные черты настоящего. О каком будущем может мечтать человек, перед которым настоящее поставило единственную задачу — физически выжить; который лицом к лицу столкнулся с угрозой голодной смерти, физической расправы? На этот вопрос Замятин отвеча-

ет книгой, в которой вопреки всем утопическим концепциям современной ему советской литературы создаёт модель мира будущего, в котором решены все материальные проблемы.

Человек в этом мире не знает ни страха, ни голода, ни холода. Там торжествует плоть, а «равенство всеобщей сытости» достигнуто путём устранения индивидуальной свободы. И не случайно страна, изображённая в романе «Мы», обнесена Зелёной Стеной. Страна искусственного счастья напоминает замкнутый, отгороженный от всей вселенной остров, — всё тот же уезд, только заменивший ржаные пышки и студень нефтяной пищей, всё тот же Алатырь, только сверкающий огнями прозрачных жилищ. Общество, изображённое в романе, достигло материального совершенства и остановилось в своём развитии, погрузившись в состояние духовной и социальной энтропии.

Таким образом, при всей непохожести замятинских произведений неизменным остаётся создаваемое автором замкнутое художественное пространство как модель современного мира. Положение человека в этом мире определяется его способностью или неспособностью преодолеть замкнутость, победить в себе звериное, утробное, вырваться на просторы свободного духа.

«Еретики — единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли», — утверждал Замятин. Поэтому столь дороги ему герои, не подчиняющиеся общему течению жизни: нерастраченную человечность подмечает писатель в монахе Евсее, портном Тимоше («Уездное»), желание убежать в мир фантазий от «скучной правды» в князе-почтмейстере («Алатырь»), щедрую русскую натуру в погибающем на баррикадах 1905 года вечном студенте Сене Бабушкине («Непутёвый»), одухотворённую мечту о любви в поморе Фёдоре Волкове («Африка»), гордый дух бунтарства в центральных героях романа «Мы».

Еретичество считал Замятин и важнейшей чертой настоящей живой литературы.

«Никакая революция, никакая ересь — не уютны и не легки. Потому что это — скачок, это — разрыв, рана, боль. Но ранить нужно: у большинства людей — наследственная болезнь, а больным этой болезнью (энтропией) — нельзя давать спать, иначе последний сон, смерть».

Желание пробудить мир от успокоенности и самодовольства, от замкнутости и неподвижности пронизывает всё творчество Замятина. Стремление докричаться до людей, спасти их от «последнего сна» во многом определило и устойчивый комплекс важнейших выразительных средств, который характерен для всей замятинской прозы, несмотря на её кажущуюся разнородность.

? Какие проблемы обнажает Е. Замятин в своих произведениях?

Рассказ «Пещера» (1920)

Рассказ «Пещера», одно из самых талантливых произведений Е. Замятина, содержит богатейший материал для осмысления наиболее важных примет замятинской стилистики и его мироощущения. Толчком к созданию рассказа послужило, как это часто бывало у Замятина, незначительное на первый взгляд жизненное впечатление. «Ночное дежурство зимой, на дворе 1919 год, — вспоминает писатель в статье «За кулисами». — Мой товарищ по дежурству — озябший, изголодавшийся профессор — жаловался на здоровье: «Хоть в пору красть дрова! Да всё горе в том, что не могу: сдохну, а не украду». На другой день я сел писать рассказ «Пещера». Но как и всегда, рядовой житейский эпизод под пером настоящего писателя превращается в грандиозное обобщение.

Время и пространство в рассказе. С первых строк рассказа автор погружает нас в обстановку каменного века:

«Ледники, мамонты, пустыни. Ночные, чёрные, чем-то похожие на дома, скалы; в скалах пещеры. И неизвестно, кто трубит ночью на каменной тропинке между скал и, вынюхивая тропинку, раздувает белую снежную пыль; может быть, серокобый мамонт, может быть, ветер; а может быть — ветер и есть ледяной рёв какого-то мамонтейшего мамонта. Одно ясно: зима. И надо покрепче стиснуть зубы, чтобы не стучали; и надо щепать дерево кёер из пещеры в пещеру, всё глубже; и надо всё больше навёртывать на себя косматых звериных шкур...»

Строгий ритм, создаваемый обилием *пауз* (ледники... мамонты... пустыни...) и *анафорическими конструкциями* («и надо покрепче стиснуть зубы... и надо щепать дерево... и надо всякую ночь переносить свой костёр...); *экспрессивная образность* (таинственный вой, дома-скалы, квартиры-пещеры); и чудовищный *гиперболический образ* «мамонтейшего мамонта», — всё это создаёт напряжённую, жуткую атмосферу.

Но уже следующие строки заставляют понять, что каменному веку уподоблен день сегодняшний. Эта *развёрнутая метафора* появляется ещё раз в финале и, таким образом, обрамляет рассказ, очерчивая его пространство — пространство пещерной страны, затерянной среди скал. Но она напоминает о себе на протяжении всего рассказа, поддерживаясь многочисленными деталями:

«Колыхались лохматые, тёмные своды пещеры...»;

«Двадцать девятое. С утра — низкое, дырявое, ватное небо, и сквозь дыры несёт льдом».

Заметим, что, называя своды пещеры «лохматыми», а небо — «дырявым и ватыным», писатель изображает не сам предмет, а передаёт ощущение мрака и холода, которое хочет вызвать в читателе. В этом явственно проявляется тяготение Замятина к эстетике экспрессионизма.

Экспрессионизм (от лат. *expressio* — выражение) — художественное направление, возникшее в западноевропейской живописи на рубеже веков. Художники этого направления стремились повышенно-эмоционально, страстно выразить свою мысль о мире и неблагополучии человека в нём. Этой задаче подчинены и все их художественные средства: тяготение к абстракции, гротескность, фантастичность образов, невероятные преувеличения, взвинченность и изломанность ритма.

Как и художники-экспрессионисты, Замятин не даёт подробных описаний, а лишь намечает контуры, выделяя в описываемом объекте самое впечатляющее, ударное, самое существенное. Мы не найдём в тексте ни одной случайной детали.

Вот как дан в рассказе интерьер комнаты, в которой живут герои:

«В пещерной петербургской спальне было так же, как недавно в Ноевом ковчеге: потопно перепутанные чистые и нечистые твари. Красного дерева письменный стол; книги; каменно-вековые гончарного вида лепёшки; Скрябин, опус 74; утюг; пять любовно, добела вымытых картошек; никелированные решётки кроватей; топор; шифоньер; дрова. И в центре всей этой вселенной — бог: коротконогий, ржаво-рыжий, приземистый, жадный пещерный бог: чугунная печка».

Очевидно, что по этому беспорядочному перечислению предметов невозможно точно представить внешний облик комнаты. Отбор предметных деталей подчинён здесь иному художественному замыслу: приметы старого интеллигентского быта (письменный стол, книги, кровать, ноты скрябинского сочинения) перемешаны с деталями быта пещерного человека, т. е., увы, быта сегодняшнего (топор, дрова, лепёшки). Такое смешение создаёт ощущение кризисности, катастрофичности бытия, нового Всемирного потопа («потопно перепутанные чистые и нечистые твари») и отражает центральный конфликт рассказа, конфликт между прежним, духовным — и новым, пещерным.

Особое место среди деталей Замятин отводит печке, уподобляя её пещерному богу. Коротконогая, ржавая «буржуйка» с огнедышащим чревом действительно внешне напоминает языческое божество. Но проследим движение этой сквозной метафоры в рассказе:

«Чугунный бог ещё гудел»; «Пещерный бог затихал, съёживался, затих, чуть потрескивает» (заметим, что предмет постепенно одушевляется, начинает жить самостоятельной жизнью); «Но пещерный бог набил брюхо с самого утра, милостиво загудел» (печь протопили, принесли страшную жертву пещерному богу); «...пещерный бог змеино шипел» (Мартин Мартиныч опрокинул на печку чайник); «Равнодушно задрёмывает чугунный бог» (герои подошли к последней черте).

Обратим внимание, что после первого упоминания печка уже не называется печкой, а именуется лишь пещерным богом, т. е. на первый план выходит не прямое, а метафорическое значение. Печка для героев действительно бог, жестокий и всемогущий, который распоряжается людскими судьбами. Таким образом, истинный смысл предмета для Замятина не в его конк-

ретенности, а в потаённой, метафорической сущности. Будем иметь в виду эту особенность при рассмотрении системы действующих лиц рассказа, так как с каждым из них связана своя сквозная метафора.

? Какова художественная роль предметных деталей в рассказе?

Конфликт, образный строй и система персонажей рассказа. Обратимся к портрету главного героя рассказа Мартина Мартинича: «лицо у него скомканное, глиняное...» Метафорический эпитет «глиняное» даёт представление о бледном, неподвижном лице смертельно уставшего человека. Однако смысл метафоры постоянно углубляется: от внешнего сходства — к сущности характера. Глина — материал мягкий и податливый, как и характер Мартина Мартинича, в душе которого от каждого удара остаётся глубокий след. («Глиняный Мартин Мартинич боком больно стукнулся о дрова — в глине глубокая вмятина». «Тупо ноющие вмятины на глине от каких-то слов».)

Найдём в рассказе эпизод, который является кульминацией того конфликта, который намечен в самом начале.

«И на черте, отмеченной чуть приметным пунктирным дыханием, схватились насмерть два Мартина Мартинича: тот, давний, со Скрыбиным, какой знал: нельзя, — и новый, пещерный, какой знал: нужно. Пещерный, скрипя зубами, подмял, придушил — и Мартин Мартинич, ломая ногти, открыл дверь, запустил руку в дрова... полено, четвёртое, пятое, под пальто, за пояс, в ведро — хлопнул дверью и вверх — огромными, звериными скачками».

Это не просто кульминация рассказа. Здесь подлинная человеческая трагедия.

Трагическое — это эстетическая категория, характеризующая неразрешимый конфликт, развёртывающийся в процессе свободного действия героя и сопровождающийся страданием и гибелью героя или его жизненных ценностей. Герой Замятина вступает в конфликт с самим собой, душа его будто раскалывается надвое. И если раньше на глине оставались вмятины, то теперь она раскалывается («и расколотый надвое...»). В данном случае метафора выявляет сущность трагиче-

ского конфликта: писатель видит трагизм не в конфликте человека с эпохой, а в несовершенстве самой человеческой природы, сочетающей высшую духовность и первобытные инстинкты. Переломная эпоха лишь ставит человека перед выбором. Мартин Мартиныч делает свой выбор: в схватке на лестничной площадке побеждает пещерный человек. Герой остаётся жив, но утрачиваются его духовные ценности.

Обратим внимание, что после кульминационной сцены в рассказе возникает новая метафора, связанная с главным героем. Мягкий, податливый и наконец раздавленный Мартин Мартиныч превращается из человека в механизм. (В романе «Мы», в мире далёкого будущего, у Замятина будут действовать механические люди, марширующие под звуки Музыкального завода, для которых музыка Скрябина (opus 74) — «забавнейшая иллюстрация» того, что получалось в XX веке в припадках «вдохновения» — «неизвестная форма эпилепсии».) Уже в этом рассказе Замятин намечает образ иного мира, идущего на смену каменному веку.

В портретной характеристике Обёртышева мы увидим «жёлтые каменные зубы, и между камней — мгновенный ящеричный хвостик — улыбка», увидим, как он «каменнозубо улыбался». Камень не случайно становится лейтмотивом образа Обёртышева, человека холодного, неприступного, равнодушного. Его равнодушные агрессивно, поэтому — «жёлтые каменные зубы сквозь бурьян, жёлтые зубы — из глаз, весь Обёртышев обрастал зубами, всё длиннее зубы». И вот перед нами гротескный образ пещерного чудовища.

Замятинский гротеск чрезвычайно выразителен. Предельное преувеличение какой-либо одной детали создаёт характер, формирует читательское отношение к нему и замещает подробное описание.

Художественный мир рассказа необычайно цельный. Все замятинские метафоры — глина, камень, мамонт («мамонтоподобным» назван домовый председатель Селихов) — связаны с главной метафорой рассказа — с метафорой каменного века. И в то же время каждая из них выявляет конкретную индивидуальность персонажа.

? Почему Е. Замятин отдаёт предпочтение не конфликту человека с эпохой, а конфликту человека с самим собой?

Особенности речевых характеристик в рассказе. Ещё одно средство раскрытия характеров героев — *речь*. В речи персонажей преобладает разговорный стиль, она лишена закруглённости, в ней нет сложных предложений, нередко пропуски слов, недосказанные фразы. Но одновременно она и ярко индивидуализирована. Так, для речи Обёртышева характерны бесконечные повторы, заискивающая интонация, что вызывает, пожалуй, большее читательское отвращение, чем его отказ поделиться с Марином Мартинычем дровами.

Речь Селихова отличается пристрастием к вводным словам («во-первых — во-вторых»); любимое словечко «потеха» он употребляет в связи с событиями отнюдь не всегда смешными.

Но наиболее своеобразна речь Мартина Мартиныча. Неполнота, обрывистость, недосказанность — вот те её качества, которые сразу бросаются в глаза. И это психологически объяснимо, ибо Мартин Мартиныч на протяжении всего рассказа пребывает в состоянии предельного нервного напряжения.

Но эти характеристики можно отнести и к авторской речи. Чтобы выяснить, с чем связана такая манера повествования, рассмотрим ряд примеров из текста. Вот один из них:

«— Понимаешь, Март, — если бы завтра затопить с самого утра, чтобы весь день было, как сейчас! А? Ну, сколько у нас? Ну с полсажени ещё есть в кабинете?»

До полярного кабинета Маша давным-давно не могла добраться и не знала, что там уже... Туже узел, ещё туже!»

Чего не договаривает автор, обрывая фразу многозначием? Почему не говорит, что же в действительности «там уже»? Читатель вправе и сам додумать, сам понять, что в «полярном кабинете», увы, не осталось дров. Замятин — писатель XX века; в отличие от классиков века XIX он не объясняет, а рассчитывает на чуткость самого читателя. А может быть, он боится произнести эту страшную правду, чтобы не убить надежду в Маше?.. Значит, авторская речь — не бесстрастное объективное повествование, но голос человека, глубоко сопереживающего своим героям.

Рассмотрим ещё один пример. Разговаривая с Селиховым о всевозможных мелочах, Мартин Мартиныч

стремится не дать ему завести разговор о главном, о совершенной им краже, он хочет заговорить своего гостя, «подбросить в Селихова дров». Обратим внимание на то, что автор использует именно эту разговорную метафору — «подбросить дров». Ведь на дровах сосредоточено сейчас внимание Мартина Мартиныча. Таким образом, авторская речь фиксирует внутреннее состояние героя, его мысли, причём иногда ещё не оформившиеся в слова («мысленный язык», по определению самого Замятина). Вероятно, ещё и поэтому для авторской речи так характерны неполнота, недосказанность.

Непревзойдённым исследователем внутреннего мира человека, мастером внутреннего монолога был в XIX веке Ф. М. Достоевский. Попробуем сопоставить «мысленный язык» Замятина с внутренним монологом у Достоевского. Мы увидим, что у обоих писателей эти приёмы служат раскрытию психологического состояния героя, но мы имеем дело с различными типами психологизма. Даже когда герой Достоевского находится в крайне возбуждённом состоянии, в его монологе мы найдём и сложные предложения, и предложения, осложнённые однородными членами, причастными и деепричастными оборотами. То есть Достоевский всё-таки литературно переоформляет внутреннюю речь героя. Замятин же воспроизводит человеческую мысль, если можно так сказать, в первозданном виде.

Произведём ещё одно сопоставление. Вот как передаёт Достоевский состояние страха, в котором пребывает герой, получивший повестку в полицейскую контору:

«Он было бросился на колени молиться, но даже сам рассмеялся, — не над молитвой, а над собой. Он поспешно стал одеваться. “Пропаду так пропаду, всё равно! Носок надеть! — вздумалось вдруг ему, — ещё больше затрётся в пыли, и следы пропадут”. Но только что он надел, тотчас же и сдёрнул его с отвращением и ужасом. Сдёрнул, но, сообразив, что другого нет, взял и надел опять — и опять рассмеялся. <...> Смех, впрочем, тотчас же сменился отчаянием. «Нет, не по силам...» — подумалось ему. Ноги его дрожали. “От страху”, — пробормотал он про себя. Голова кружилась и болела от жару».

А вот как то же состояние героя воспроизводит Замятин. Мартину Мартинычу кажется, что сейчас за ним придут:

«Нет. Никого. Пока ещё никого».

Обратим внимание на грамматическую форму глаголов у Достоевского. Мгновенно сменяющиеся действия Раскольникова даны в прошедшем времени. Между переживанием героя и рассказом о нём, таким образом, возникает временная дистанция. Замятин же опускает глаголы, создавая ощущение настоящего времени. Достоевский описывает переживания героя, Замятин показывает их. Сам Замятин отмечал: «Показывание всё в действии. Мы переживаем не когда-то, задолго до рассказа, а переживаем теперь... Исключаются описания: всё движется, живёт, действует. Динамика». Действительно, динамика и лаконизм повествования — важнейшие черты замятинской стилистики.

Наконец, последнее сопоставление с Достоевским.

«Так, верно, те, которых ведут на казнь, прилепляются мыслями ко всем предметам, которые им встречаются на дороге», — размышляет Раскольников, идущий делать пробу. Ещё будучи уверенным в правоте своей идеи, он уже ощущает себя приговорённым. Дорогой на каторгу кажутся Мартину Мартинычу лестничные пролёты, ведущие его в квартиру Обёртышева. Но чтобы передать это ощущение героя, Замятину достаточно одного меткого и выразительного эпитета: «...Мартин Мартиныч покачался, вздохнул и, кандално позвякивая ведёркой, спустился вниз, к Обёртышевым».

? В чём различие передачи психологического состояния героя Ф. Достоевским и Е. Замятиным?

Предметная детализация в рассказе. Лаконизм, выразительность замятинской прозы особенно ощутимы в работе писателя с предметной деталью. Любая деталь, даже упомянутая как бы вскользь, рано или поздно сыграет роль в смысловом строе рассказа.

Обратимся к эпизоду, где Мартин Мартиныч ищет чай, и отметим, какие предметы названы автором.

«Из среднего ящика письменного стола Мартин Мартиныч вытащил бумаги, письма, термометр, какой-то синий флакончик (торопливо сунул его обратно — чтобы не видела Маша) — и, наконец, из самого дальнего угла чёрную лаки-

рованную коробочку: там, на дне, был ещё настоящий — да! да! самый настоящий чай!»

Читая этот эпизод в первый раз, мы вряд ли придадим названным деталям должное значение. Тем сильнее эффект узнавания, припоминания при последующем чтении, когда бумаги и письма (нетрудно догадаться, что в них вся жизнь Мартина и Маши) будут принесены в жертву пещерному богу, а синий флакончик поставит точку в судьбе героев.

Сыграют свою роль в рассказе и детали, которые появятся в воспоминаниях героев: деревянный конёк — пепельница, шарманщик, весенняя льдина, похожая на гроб. Льдина будет ассоциироваться с холодным полом в кабинете, и, передавая состояние Мартина Мартиныча в момент разговора с Селиховым, Замятин создаст новую развёрнутую метафору: «Пол в кабинете — льдина; льдина чуть слышно треснула, оторвалась от берега — и понесла, понесла, закружила Мартина Мартиныча...» Куда же несёт эта льдина героя? Что имеет в виду Мартин Мартиныч, говоря Селихову: «Хорошо. Сегодня же. Сейчас же»? Конечно, это не о дровах, дрова давно сожжены. В подтексте этой фразы — мысль о смерти. К смерти несёт героя льдина, похожая на гроб. Та же участь ожидает и конька, и бессмертного шарманщика. Умирает всё, что дорого героям. Перед нами картина умирающей реальности, погибающей вселенной.

Художественное время в рассказе. События начинаются 28 октября. Рисуя вечерний пейзаж, Замятин даёт выразительную деталь, которая пробуждает надежду на спасение — «синеглазые дни». Но уже утро следующего дня изображено иначе: «Двадцать девятое. С утра — низкое, дырявое, ватное небо, и сквозь дыры несёт льдом». Читаем дальше: «Сумерки. Двадцать девятое октября состарилось». И наконец: «Двадцать девятое октября умерло».

Смерть героев остаётся за пределами рассказа. Что же умирает? Умирает время, умирает эпоха с её нравственными понятиями: не убий, не укради.

Замятин изображает трагедию в душе одного человека, но для него это трагедия истории, трагедия эпохи, эпохи крушения гуманизма.

Вопросы для повторения

1. Как строится и какие функции выполняет метафора в тексте Е. Замятина?
2. Как соотносятся в рассказе авторская речь и речь героев?
3. В чём своеобразие замятинского психологизма?
4. Каковы принципы отбора предметных деталей у Замятина? Каковы функции художественной детали в рассказе?
5. **Сам Замятин связывал своё творчество с неореализмом, течением, сохранившим живую связь с реализмом, но обогащённым опытом модернизма, в том числе символизма. В чём Замятин наследует традиции русского классического реализма? Какие черты модернизма вобрала в себя замятинская проза?
6. Как связаны художественное пространство и время в рассказе? Как в них отразилось авторское видение эпохи?
7. В чём видит писатель причины трагизма человеческого бытия?

Роман «Мы» (1921)

Роман «Мы» не только самое значительное произведение Евгения Замятина, но и наиболее яркое воплощение *жанра антиутопии* в русской литературе. Чтобы понять сущность этого жанра, следует обратиться к его истокам.

С древнейших времён люди мечтали, что придёт время, когда между человеком и человеком, человеком и миром наступит полная гармония. Эта великая мечта нашла отражение в литературе и определила рождение жанра, получившего название утопии. Его основоположником считается английский гуманист и писатель, автор книги «Утопия» Томас Мор (1478—1535). Этот жанр предполагает развёрнутое описание общественной, государственной и частной жизни воображаемой страны. Жизнь такой страны отличается идеальным государственным укладом, всеобщей социальной справедливостью. В книгах Т. Мора, Т. Кампанеллы, в четвёртом сне Веры Павловны в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» социальный прогресс и гуманизм по отношению к отдельной личности достигают воображаемого совершенства.

Центральной идеей утопии стала идея всеобщего равенства. Именно равные права и равные обязанности

сограждан делают каждого из них счастливым. Однако если авторы этих книг искренне верили, что рано или поздно утопический идеал станет реальностью, других мыслителей терзали глубокие сомнения по поводу того, насколько совместима идея всеобщего равенства с непредсказуемостью человеческой природы, неповторимостью каждой человеческой личности. В романе «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевский устами одного из своих героев предупреждал: «Живая душа жизни потребует, живая душа не послушается механики, живая душа подозрительна, живая душа ретроградна!» Может быть, именно поэтому объектом изображения утопии становится прежде всего общественное устройство, а не отдельная личность. Кстати, героем-повествователем в романах-утопиях является, как правило, не житель абсолютно прекрасной страны, а странник, путешественник, наблюдающий за идеальной жизнью со стороны. Обитатели же этих удивительных стран, как правило, на редкость одинаковы и начисто лишены индивидуальности. Писатели-утописты, сами того подчас не желая, вывели в своих книгах в качестве идеала сообщество одинаковых людей.

Но могут ли люди в процессе естественного исторического развития стать как две капли воды похожими друг на друга, если сама природа сделала их разными? Захочет ли этого «живая душа»? Сама, наверное, не захочет, но можно ускорить её движение к «идеальному состоянию». И тогда на страницах щедринской прозы появляется зловещий образ Угрюм-Бурчеева, насаждающего «прогресс», не считаясь ни с какими естественными законами, заменяющего всеобщее равенство насильственной уравниловкой, выпрямляющего чудовищными методами не только все неправильности ландшафта, но и «неровности» человеческой души. Так возникают в литературе *антиутопические* тенденции, отражающие тревогу писателей-гуманистов по поводу тех опасных и непредвиденных последствий, которые связаны с построением общества будущего.

Начало XX века, и особенно Октябрьская революция, породили в сознании людей новые утопические иллюзии. Многим жившим в ту прекрасную и трагическую эпоху казалось, что революция, как локомотив, мгновенно домчит человечество в «социалистический

рай». Но более пронизательным художникам уже в те годы открылся бесчеловечный смысл реализации великой мечты, чудовищность попыток «железной рукой загнать человечество к счастью». События последующих десятилетий, увы, подтвердили справедливость их прогнозов. XX век вместо столь желанной гармонии между человеком и миром принёс мировые войны и кровавые революции, тоталитарные режимы и экологические катастрофы, бурный рост промышленного производства, превративший людей в подобие механизмов. Этот век, как никакой другой, обесценил отдельную человеческую жизнь.

Видимо, поэтому именно в XX веке жанр *антиутопии* переживает настоящий расцвет. Мир, изображаемый в антиутопии, во многом схож с миром утопий: он так же идеален и рационалистически выверен. Но акцент антиутопия делает не столько на устройстве общества, сколько на человеке, который в этом обществе живёт. Не случайно во многих произведениях этого жанра герой-повествователь не сторонний наблюдатель, а гражданин этой самой «идеальной» страны. Вот в этом-то человеке и пробуждаются в определённый момент естественные человеческие чувства, не совместимые с породившей его социальной системой. Так возникает конфликт между человеческой личностью и бесчеловечным общественным укладом, конфликт, резко противопоставляющий антиутопию бесконфликтной, описательной утопии.

? В чём принципиальное отличие антиутопии от утопии?

Среди лучших антиутопий XX века — роман англичанина Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» (1932), книга его соотечественника Джорджа Оруэлла «1984» (1949), роман американского фантаста Рея Брэдбери «451° по Фаренгейту» (1953) и др. При всём своеобразии каждого из этих произведений в них немало общего: всё это книги о том, к каким чудовищным последствиям может привести технический и социальный прогресс, лишённый нравственной основы.

Первой же антиутопией XX века по праву считается роман Е. Замятина «Мы».

Прочитайте этот роман и выполните предлагаемые ниже задания.

Задания для самостоятельной работы

1. Каковы характерные черты внешнего устройства и сущности мира, изображённого в романе? Какими образами-символами они выражены в тексте? Какое воплощение получила в Едином Государстве идея всеобщего равенства?

2. В чём видят счастье граждане Единого Государства? Как в их сознании соотносятся понятия «свобода» и «счастье»?

3. Какие меры предприняло Единое Государство, чтобы сделать своих граждан «счастливыми»? Как эти меры сказались на отношениях между людьми, на отношении человека и земли, человека и государства, на цене человеческой жизни?

4. Какую роль в жизни человека Единое Государство отдало искусству? Как соотносятся в сознании «нумеров» понятия «красота» и «свобода»? Каковы, по-вашему, исторические и литературные предпосылки подобной трактовки Замятиным темы искусства?

5. Проанализируйте эпизоды маршировки под звуки Музыкального Завода (запись 2-я), казни (запись 9-я), Дня Единогласия (запись 25-я). Каково отношение героя повествователя к существующему миропорядку? Сопоставьте позицию героя и автора, определите средства выражения авторской позиции.

6. Мир антиутопии — закрытый мир. Проанализируйте систему ограничений, созданную Единым Государством. Как влияет она на сознание «нумеров»?

7. **Что общего между центральным героем романа Д-503 и другими гражданами Единого Государства и чем он от них изначально отличается? Обратите внимание на внешность и речь героя. Как характеризует его факт ведения записей, воспроизведённых в романе?

8. Каковы причины и характер конфликта между Д-503 и государственной системой? В чём суть внутреннего конфликта в душе героя? Какие внешние факторы влияют на изменение мироощущения героя? Проследите за этими изменениями и найдите те выразительные средства, которыми Замятин их передаёт.

9. **Проанализируйте диалоги Д-503 с I-330 (запись 30-я) и с соседом (запись 39-я). Как они связаны между собой? Чем, по вашему, близок герой автору?

10. **Как раскрывается в романе тема еретичества? Какие выразительные средства использует Замятин в создании образов героев-еретиков? Каковы лейтмотивные детали этих образов, чем обусловлен их выбор?

11. Найдите в справочной литературе сведения об американском инженер-изобретателе Фредерике Уинслоу Тэйлоре (1856—1915), основоположнике научной организации труда,

и немецком философе Иммануиле Канте (1724—1804). Почему именно Тэйлор стал объектом поклонения для «нумеров»? Почему герой-повествователь неоднократно противопоставляет Тэйлора и Канта?

12. Проанализируйте официальный язык Единого Государства. Выделите оксюмороны. Как связаны язык и тип сознания «нумеров»? Найдите в тексте обоснования истинности счастья «нумеров». В чём своеобразие логики этих обоснований?

Семинар

1. Роман «Мы» — единственное фантастическое произведение Замятина, однако он многими нитями связан с другими произведениями этого автора. В чём, по-вашему, эта связь?

2. Подготовьте по названным позициям групповые Google-презентации по выбранным произведениям и откройте к ним общий доступ.

- Сюжет;
- конфликт;
- система персонажей;
- проблематика и идея произведения;
- смысл названия.

Исследование

Какие мифологические аллюзии возникают в романе Е. Замятина? Как переосмыслены в нём сюжеты Ветхого и Нового Заветов, древнегреческой мифологии? О каких этических сдвигах, произошедших в обществе, свидетельствует такое переосмысление?

Темы сочинений

1. Человек на переломе истории. (Трагедия личности в прозе Е. Замятина 1918—1920 годов.)

2. Счастье «нумера» и счастье человека (по роману Е. Замятина «Мы»).

3. «Мир жив только еретиками». (Образ героя-еретика в прозе Е. Замятина.)

4. **Черты реализма и модернизма в творчестве Е. Замятина.

5. Социальный прогноз Е. Замятина и реальность XX века (по роману «Мы»).

Рекомендуемая литература

- ▶ *Акимов В. М.* Человек и Единое Государство: Возвращение к Евгению Замятину // Акимов В. М. Перечитывая заново: Литературно-критические статьи. Л., 1989.
- ▶ *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. Л., 1991. Т. 1. С. 235—280.
- ▶ *Давыдова Т. Т.* Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. М., 2000.
- ▶ *Комлик Н. Н.* Е. И. Замятин в жизни и творчестве: учеб. пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. М., 2010.
- ▶ *Ланин Б. А.* Роман Е. Замятина «Мы». М., 1992.
- ▶ *Лахузен Т., Эндрюс Э.* О синтетизме, математике и прочем... Роман «Мы» Е. И. Замятина: к 100-летию Е. И. Замятина. СПб., 1994.
- ▶ *Литературная энциклопедия русского зарубежья: 1918—1940: Писатели русского зарубежья.* М., 1997. С. 174—175.
- ▶ *Михайлов О. Н.* Литература русского зарубежья. М., 1995. С. 292—321.
- ▶ *Русские писатели. XX век. Биографии: Большой учебный справочник для школьников и поступающих в вузы.* М., 2000. С. 196—219.
- ▶ *Скороспелова Е. Б.* Е. Замятин и его роман «Мы». М., 1999.
- ▶ *Солженицын А. И.* Из Евгения Замятина // Новый мир. 1997. № 10. С. 186—201.
- ▶ *Тынянов Ю. Н.* Литературное сегодня // Русский современник. 1924. № 1. (См. в кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.)

РУССКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН 1920—1930-х годов (А. Толстой, **М. Алданов, **Ю. Тынянов)



В 1920—1930-е годы в русской литературе происходит заметная жанровая перестройка. Если на протяжении Серебряного века в литературе преобладали лирические жанры, то на новом этапе литературного развития на первый план выходит эпос. Особенно динамично развивался в это время жанр *исторического романа*.

Исторический роман — сравнительно молодой жанр, обретающий самостоятельность с утверждением в литературе принципов историзма. Это произошло на рубеже XVIII и XIX веков под влиянием мощных общественно-политических катаклизмов (Великой французской революции 1789—1794 годов, национально-освободительных войн этого периода). Историзм в искусстве предполагает художественное освоение конкретного исторического содержания эпохи, её неповторимого облика и колорита: предметом изображения становятся тенденции общественного развития, раскрывающиеся в общенародных событиях и индивидуальных судьбах персонажей.

Родоначальником европейского исторического романа по праву считается английский писатель Вальтер Скотт. Для художественного воссоздания прошедшей эпохи он впервые обратился к историческому документу. Персонажи его романов воспринима-

ются уже не как костюмированные современники: писателю удалось передать специфику социальных отношений, идеологии, психологии и быта героев прошлого. «Вальтер Скотт, можно сказать, создал исторический роман, до него не существовавший», — писал В. Г. Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841). А вот как определял значение нового для литературы жанра А. С. Пушкин в заметке «О романах Вальтера Скотта»: «Главная прелесть романов Вальтера Скотта состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем... современно, домашним образом».

Вместе с произведениями В. Скотта жанр исторического романа пришёл и в русскую литературу.

Русская традиция исторической романистики начинается романами М. Загоскина («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», 1829) и И. Лажечникова («Последний Новик», 1833, «Ледяной дом», 1835). У истоков этой традиции — и блестящие пушкинские произведения — «Арап Петра Великого» (1828) и «Капитанская дочка» (1836). Вершины этот жанр достигает в романе-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир». Казалось бы, писателям XX века можно было гордиться такой традицией и, опираясь на достигнутое великими предшественниками, смело двигаться вперёд. Однако советские литераторы как бы не замечали достижений прошлого. Так, М. Горький в 1930 году, восторженно оценивая первые опыты советского исторического романа («Одегты камнем» О. Форш, «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова, «Разин Степан» А. Чапыгина и «Пётр Первый» А. Толстого), подчёркивал принципиальную новизну этих произведений: «Создан исторический роман, какого не было в литературе дореволюционной».

Чем же, по мнению М. Горького, так разительно отличались произведения советских исторических романистов? Прежде всего концепцией исторического процесса.

Представление об историческом процессе, выражающее взгляды писателя на взаимоотношения личности и эпохи, государства и человека, общества и индивидуума, может подспудно определять развитие сюжета: оно может быть доверено герою-протагонисту или непосредственно выражено в авторском публицистическом

отступлении. Стремление дать своё художественное толкование этих проблем и обусловило тот факт, что бурное развитие исторической романистики в первой половине XX века наблюдалось как в советской литературе, так и в литературе русского зарубежья.

*Идея исторического процесса
в литературе социалистического реализма*

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

Марксистская материалистическая теория рассматривает историю как поступательное движение человечества от первобытно-общинного строя к классовому и далее через пролетарскую революцию к научному коммунизму. Советские исторические романы 1930—1950-х годов в основном рассматривали прошлое как предысторию Октябрьской революции 1917 года.

Не случайно уже первые советские исторические романы рассказывали о революционном прошлом России, видели в освободительной борьбе народа движущую силу истории. С этой точки зрения освещались не только разинское движение («Разин Степан» А. Чапыгина), крестьянская война Пугачёва («Емельян Пугачёв» В. Шишкова), но и поход Ермака в Сибирь («Гуляй, Волга» Артёма Весёлого), и судьба первого русского революционера («Радищев» О. Форш), и зарождение российской промышленности на Урале («Каменный пояс» Е. Фёдорова).

Авторов не смущало, что акцент на проблеме борьбы народа с самодержавием приводил к осовремениванию истории и её героев. Так, в романе Алексея Чапыгина «Разин Степан», написанном удивительно сочным язы-

ком, главный герой стал антимонархистом и даже атеистом. А в более позднем «Степане Разине» (1951), написанном Степаном Злобиным, — едва ли не сознательным революционером. Ни о каких анархистских идеях вождя народной вольницы в этом произведении нет и речи.

? **Сопоставьте образ Степана Разина в романах А. Чапыгина, С. Злобина и В. Шукшина («Я пришёл дать вам волю...»). Чем отличается трактовка фигуры легендарного разбойника в этих произведениях? Попробуйте определить способы художественного воссоздания эпохи в каждом из этих романов.

Хотя идеологические требования ограничивали возможности писателей, наиболее талантливым из них удавалось создавать исторически достоверные полотна, яркие живые характеры людей прошедших эпох. Заслуженной популярностью пользовались остросюжетные революционные романы Ольги Форш «Одеты камнем» (1924), трилогия «Радищев» (1937—1939), роман о декабристах «Первенцы свободы» (1950—1953). Впрочем, официальная критика отзывалась о них весьма сдержанно, а попытка писательницы объективно рассказать в романах «Сумасшедший корабль» (1931, следующее издание — 1988) и «Символисты» (1933) о событиях недавнего прошлого подверглась резкой критике.

Был раскритикован в печати и с 1927 года не переиздавался и первый исторический опыт Вячеслава Шишкова — роман «Ватага» (1924). Художника обвинили в неверном изображении революционных масс, жестокость которых у Шишкова выливается в разбой и убийства. Подобная критика привела к тому, что в дальнейшем писатель стал «корректировать» историю, оценивать персонажей сугубо по классовому признаку. Это частично относится и к неоконченному роману «Емельян Пугачёв» (1941—1945), хотя талант писателя не позволил возвести «идеологически верную» позицию в художественный принцип изображения и в этом произведении. Шишков — один из немногих исторических романистов 1920—1930-х годов, чья популярность сохраняется и в наши дни, в основном

благодаря роману «Угрюм-река» (1933), вобравшему в себя сибирский опыт Шишкова-инженера и реалиста народнической школы.

Индивидуальная реакция писателей на идеологическое давление, различный исторический материал и разные средства его художественного освоения (биографический роман О. Форш, сказовое повествование А. Чапыгина, тяготеющий к всеохватности роман В. Шишкова, историческая хроника Е. Фёдорова), не мешают выделить общность подхода: главная тема всех этих романов — нарастание народного протеста и усиление освободительной борьбы народных масс.

Противопоставление высших сфер и народных масс лежит в основе романа А. Новикова-Прибоя «Цусима» (1940) о поражении русского флота во время русско-японской войны 1904—1905 годов. Народ как решающая сила истории выступает в эпосе С. Сергеева-Ценского «Преображение России» (1936—1939). Написанная в канун Великой Отечественной войны книга Сергеева-Ценского показывала героизм русских людей, давала яркие батальные сцены, широкую картину жизни России и Европы середины XIX века.

? Чем обусловлен всплеск исторической романистики в первой половине XX века?

Алексей Николаевич Толстой

Не менее важной в исторической прозе 1930-х годов становится тема формирования российской государственности, перекликающаяся с темой становления советского государства. В данном случае «социальный заказ» совпал с естественным и закономерным интересом к славному историческому прошлому, свойственным любому национальному самосознанию. Темы созидательной силы народа, русской воинской славы, изображение выдающихся государственных деятелей, творцов науки и культуры по праву должны занимать в национальной литературе важное место. Уровень достоверности или степень конформизма в изображении исторического прошлого зависит от художественного дара и нравственности писателя.

Одной из лучших книг на эту тему стал роман А. Н. Толстого (1882—1945) «Пётр Первый».

М. Горький назвал произведение А. Н. Толстого «первым в нашей литературе настоящим историческим романом». В какой степени объективно это мнение с позиций современности, когда многие ценности прошлой эпохи подверглись критическому пересмотру? Оценка Горького верна, если под «нашей литературой» понимать литературу социалистического реализма. С мудрого пушкинского замечания повелось, что «писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным».

Обратимся к высказываниям самого А. Толстого: «На Петра я нацеливался давно,— ещё с начала Февральской революции. Я видел все пятна на его камзоле, — но Пётр всё же торчал загадкой в историческом тумане. Начало работы над романом совпадает с началом осуществления пятилетнего плана. Работа над “Петром” — прежде всего вхождение в историю через современность, воспринимаемую марксистски» (выделено нами. — *Авт.*).

Образ Петра Великого действительно сопровождал А. Толстого на протяжении всего его творческого пути. Но прежде чем взглянуть на Петровскую эпоху марксистски, писатель неоднократно обращался к этой теме, разрабатывая её в русле другой, очень сильной традиции. Она восходила к «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, стала центральным пунктом в полемике славянофилов и западников и возродилась в творчестве русских символистов А. Белого и Д. Мережковского. В свете этой концепции Пётр Первый предстаёт злым гением России, царём-антихристом, который всю страну «вздёрнул на дыбу», чтобы возвести над болотной бездной призрачный город, обречённый на гибель. Именно таким изобразил своего героя и А. Толстой в рассказе «День Петра» (1918).

Новое обращение к теме Петра последовало в 1928 году (пьеса «На дыбе»). Прошедшее десятилетие было бурным. А. Толстой приветствовал Февральскую революцию как «вольный, гулкий, таинственный ветер истории», решительно не принял революцию Октябрьскую, сотрудничал в отделе пропаганды Добровольческой армии. В 1919 году А. Толстой одним из первых известных писателей эмигрировал (жил сначала в Париже, потом в Берлине). Начатая в эмиграции трило-

гия «Хождение по мукам» в финале первого романа «Сёстры» возносила над всеми войнами и революциями как вечную ценность «кроткое, нежное, любимое сердце». Так же явно преобладала тема вечной любви в фантастическом романе «Аэлита» (1922), хотя там были и угнетатели, и угнетённые, и революция на Марсе.

К образу Петра писатель обращался и в эмигрантский период: А. Толстой опубликовал открытое письмо, в котором говорил, что совесть зовёт его ехать в Россию «и хоть гвоздик свой собственный, но вколотить в истрёпанный бурями русский корабль. По примеру Петра». Письмо знаменовало его разрыв с эмиграцией.

Однако в первом после возвращения в Россию обращении к петровской теме — в пьесе «На дыбе» — А. Толстой придерживается своих прежних взглядов: фигура царя-антихриста вызывает ненависть народа, соратники ему изменяют. Несколько позже драматург переделал пьесу и радикально пересмотрел концепцию образа Петра. «Сейчас, — комментировал А. Толстой это изменение, — я изображаю его как огромную фигуру, выдвинутую эпохой».

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

□ Попробуйте объяснить, какими причинами вызвано столь радикальное изменение концепции личности и деятельности Петра в творчестве А. Толстого. Почему А. Толстой, использовавший в работе над романом обширный исторический материал — мемуары современников Петра, письма и дневники частных лиц, официальные документы и исследования учёных, — оставил без внимания «Курс русской истории» известнейшего русского историографа В. О. Ключевского, который считал, что на фоне всесторонней активности царя парадоксальной кажется его полная пассивность в области права: «Вводя всё насильственно, даже общественную самодетельность вызывая принуждением, он строил право-

мерный порядок на общем беспорядке, и потому в его правомочном государстве рядом с властью и законом не оказалось всеоживляющего элемента, свободного лица, гражданина?»

Становление личности в эпохе. Как вы уже знаете, и высокая оценка прогрессивной роли Петра-реформатора, и обвинения его в искажении естественно-исторического пути России уже нашли отражение в произведениях предшественников А. Толстого. Сам писатель своим главным достижением считал новое решение проблемы личность и эпоха. Популярной в XIX веке идее «культа героев», по своей воле творящих историю, автор «Петра Первого» противопоставлял концепцию обусловленности героя и его действий эпохой. «Личность является функцией эпохи, — писал А. Толстой, — она вырастает, как дерево на плодородной почве, но в свою очередь крупная, большая личность начинает двигать события эпохи». Такой тип героя, безусловно, является характером, который А. Д. Синавский в работе «Что такое социалистический реализм?» (1957) назвал «святой святых социалистического реализма, его краеугольным камнем и главным достижением» — положительным героем.

? Каким социалистический реализм представлял положительного героя?

Начиная с первых строк романа (описания крестьянского двора Бровкиных), А. Толстой использует различные художественные средства для утверждения идеи исторической необходимости реформ. Писатель отмечает пар и дым прокисшей избы, гнилую сбрую лошадей с раздутым брюхом, бегающих босиком по снегу ребятишек. Но самый сильный акцент великолепно написанного пролога это: «страшнее всего блеснули из-под рваного плата исплаканные глаза, — как на иконе», глаза матери... Толстой редко строит описание с точки зрения рассказчика — чаще мы видим мир глазами его героев. Писатель остаётся верен себе и на этот раз. Картина, описываемая в начале первой главы, передаётся через восприятие ребёнка, вероятнее всего — Саньки Бровкиной.

Это позволяет внести оптимистическую ноту (дети радостно принимают окружающий мир, как бы убог он

ни был), а также подготовить дальнейшее развитие этой сюжетной линии — превращение дочери захудалого крестьянина в жену мелкопоместного дворянина, приближенного к себе Петром, и затем — в «московскую Венеру», усвоившую не только этикет и политес, но и получившую в конце концов европейское образование. (Что может быть убедительнее возникающей сюжетной рифмы: «эту боярыню Волкову семь лет назад Санькой звали, сопли рваным подолом вытирала» — «это был портрет боярыни Волковой неслыханной красоты и неслыханного соблазна... Венус, чистая Венус! Вот и знатно, что из-за неё кавалеры на шпагах дерутся и есть убитые...») Утренний колорит первой сцены романа развивает этот же мотив ожидания перемен.

От крестьянского двора рассказчик переходит к описанию убогого житья мелкопоместного дворянина Волкова, к сцене воинского смотра в Москве, где нищие дворяне готовы всё отдать, чтобы добыть требуемое воинское снаряжение. Всё расширяющаяся перспектива приводит в Преображенский дворец, где «в низкой, жарко натопленной избе» умирал царь Фёдор Алексеевич и решался вопрос, кого же «кричать на царство».

Историческую необходимость реформ Петра А. Толстой в первой книге романа утверждает и в авторских отступлениях: «Мужик с поротой задницей ковырял кое-как постылую землю. Посадский человек от нестерпимых даней и поборов выл на холодном дворе. Стонало мелкое купечество, худел мелкопоместный дворянин... Кряхтели даже бояре и именитые купцы. Что за Россия, заклятая страна, — когда же ты с места сдвинешься?»

? Подумайте, почему в дальнейшей работе писатель от этого композиционного приёма отказывается.

Подтверждение тому, что Пётр призван решать задачи, выдвинутые самой историей ещё до его воцарения, А. Толстой находит в исторических фактах и человеческих судьбах. Одна такая историческая деталь, как постройка при царе Алексее Михайловиче корабля «Орёл», который так и сгнил, стоя на Волге, говорит о многом. Или судьба князя Василия Голицына, выступившего на стороне стрельцов и Софьи: в размышлениях и прожектах этого образованного вельможи предвосхищаются многие реформы Петра. Например, учёба

дворянских недорослей в Европе, развитие наук и искусств, образование народа и благоустройство столицы. А в трактате «О гражданском житии или поправлении всех дел, яко надлежит обще народу» он намного превосходит Петра-реформатора, предлагая освобождение крестьян от крепостного права, равно вредного и для крестьян, и для помещиков. Этот просвещённый мыслитель оказался в стане врагов Петра, потому что был не способен к активным, решительным действиям.

? **Подумайте, какое значение для утверждения идеи исторической необходимости деяний Петра имеют сюжетные линии семейства Бровкиных и бояр Буйносовых.

**Как сюжетная линия царевны Софьи («Обречена девка, царская дочь, на вечное девство, чёрную скуфью... Из светлицы одна дверь — в монастырь») подтверждает эту идею?

**Какова связь между трагедией этой сильной и волевой личности, только на троне получавшей возможность самореализации, и судьбами «птенцов гнезда Петрова» (Меншикова, Бровкиных, Ягужинского), в процессе петровских преобразований проявивших самые замечательные человеческие качества и таланты?

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

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

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

Упрёки критиков были напрасны: антагонизм царя и народа отображён Толстым в многочисленных массовых сценах, где безымянные герои ропщут на царя за разорение, собираются в разбойничьи шайки, уходят на вольный Дон. Те же из них, кого взгляд художника выделяет из народной массы — атаман мятежников Овдоким, кузнец Кузьма Жемов, клеймённый каторжник Федька Умойся Грязью, — уже не уходят из повествования, и их судьбы, намеченные точным пунктиром, становятся символом народной судьбы.

?

1. **Расскажите о судьбе каждого из этих героев. Прокомментируйте финал книги второй, где Федька Умойся Грязью, клеймённый, закованный в кандалы, вбивает сваи в основание новой крепости Петербург.

2. **Существуют разные точки зрения на вопрос, модернизировал ли А. Толстой историю под влиянием культа личности. Одни критики утверждают, что писатель идеализировал фигуру Петра и его отношения с народом. Другие полагают, что в отличие от драматургической дилогии о Грозном, где «хороший царь» очень напоминает советского вождя, А. Толстой в «Петре Первом» сумел расставить исторически верные акценты. Определите свою позицию в этом споре.

3. **Почему в романе «Пётр Первый» не нашло отражения самое крупное крестьянское восстание под предводительством Кондратия Булавина (1707—1709), охватившее Дон, Левобережную и Слободскую Украину, Среднее Поволжье?

4. Прокомментируйте одно из последних писем А. Толстого: «Роман хочу довести только до Полтавы, может быть, до Прутского похода, ещё не знаю. Не хочется, чтобы люди в нём состарились, — что мне с ними со старыми делать?»

Особенности изображения исторической эпохи. В процессе работы над «Петром Первым» А. Толстой разработал собственную теорию исторического романа, в заметках, статьях и высказываниях определил основные принципы его поэтики. Он писал: «В каждом произведении, в том числе — в историческом романе, в исторической повести — мы ценим прежде всего фантазию автора, восстанавливающего по

обрывкам документов, дошедших до нас, живую картину эпохи и осмысливающего эту эпоху». Роман убедительно показывает мастерство писателя в воссоздании живой картины эпохи. Его отличает сложная система образов, включающая в себя исторические лица и вымышленных персонажей из всех слоёв общества. Рассказывая историю их жизни, автор переносит действие из царского дворца, Грановитой палаты или Успенского собора в Немецкую слободу, боярскую усадьбу или курную крестьянскую избу, редуты военного лагеря или пыточный застенек. Необозримо широко географическое пространство романа — от северных болот до южных степей и дальше, охватывает иноземные Германию, Польшу, Голландию, Турцию.

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

? **Подберите примеры из текста, иллюстрирующие эту грань поэтики А. Толстого.

Способы создания характеров в романе. Европейский роман к XX веку обладал целой системой приёмов, помогающих создавать достоверные образы персонажей. Помимо самораскрытия героя в сюжете, активно использовались портретная характеристика, внутренний монолог, развёрнутая авторская характеристика. Из всего многообразия художественных средств А. Толстой выбрал лишь несколько, но владение ими довёл до совершенства. Герой А. Толстого раскрывается прежде всего в сюжете, причём вместо авторской ха-

раактеристики используется восприятие одного персонажа разными действующими лицами; вместо подробного описания внешнего облика в тексте повествования разбросаны отдельные повторяющиеся детали, из которых складывается динамичный, психологически достоверный портрет героя.

Детали внешности Петра — долговязый, как жердь; неуклюжий, будто одетый не по росту; с журавлиными ногами, тонкими и худыми, с косолапыми ступнями; но со взглядом надменным, гордым, бешеным.

1. **Какие психологические качества героя раскрываются в этом мозаичном портрете?

2. **Выпишите и прокомментируйте детали внешнего облика других персонажей: царевны Софьи, царевича Алексея, князя Ромодановского, Лефорта, Меншикова.

Другим художественным открытием А. Толстого стало использование «жеста» персонажа как средства его психологической характеристики. «Я всегда ищу движения, чтобы мои персонажи говорили о себе языком жестов», — отмечал писатель. По мнению исследователей, у А. Толстого «жест» персонажа — последовательно фиксируемые мимика и движения — заменяют внутренние монологи и самоанализ героя, а также авторские характеристики.

1. Объясните использование этого приёма в разговоре Петра с матерью о женитьбе, в сцене похорон Лефорта, в описании стрелецкой казни. Найдите и объясните другие примеры.

2. Какими способами создаёт автор характер персонажа в романе?

Язык и стиль романа. Причина долгой жизни в литературе и безусловная художественная удача А. Толстого кроется и в форме повествования: в книге не чувствуется «поучающий автор из XX века», и «вся описательная часть... передана глазами современников событий».

А. Толстой неоднократно писал и говорил о том значении, которое имели для создания им народно-разговорного языка эпохи в романе так называемые пыточные акты XVII века, собранные профессором Н. Я. Новомбергским в книге «Слово и дело государевы». Очевидно, что официальные документы Петровской эпохи

существенно отличались от разговорной русской речи этого периода. Перед дьяком в застенке стояла задача передать слова допрашиваемого с возможной точностью, с соблюдением особенностей речи. «В их записях — алмазы литературной русской речи», — писал А. Толстой. Не менее важны были для овладения живым языком эпохи знакомство с сочинениями протопопа Аввакума и отличное знание народных говоров, вынесенное из детских лет, проведённых в заволжской деревне.

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

? ** Охарактеризуйте стиль повествования в романе А. Толстого «Пётр Первый», опираясь на текст произведения.

Вопросы для повторения

1. В чём вы видите специфические особенности исторического романа как жанра литературы?
2. Какие типы исторических концепций вам известны?
3. В чём сущность исторической концепции литературы социалистического реализма?
4. Какие темы преобладали в советской исторической романистике?
5. Какие традиции изображения личности и реформ Петра I существовали в русской литературе XVIII—XX веков?
6. В чём заключается новаторство А. Толстого в разработке этой темы? Как вы понимаете задачу изобразить «становление личности в эпохе»?
7. Какими приёмами пользуется А. Толстой для художественного воссоздания исторической эпохи? Составьте самостоятельно простую схему в Simple Mind (iOS, Android).

Семинар

Внимательно прочитайте рассказ А. Толстого «День Петра» (1918). Это второе обращение писателя к Петровской эпохе: в написанном ранее рассказе «Наваждение» (1918) А. Толстой, намеренно избегая крупных исторических лиц и событий, сосредоточил внимание на разработке общего

историко-бытового фона и языкового колорита. Подумайте над следующими вопросами:

1. Какими историческими материалами пользовался писатель в работе?

2. В чём заключаются самые важные отличия концепции личности и деятельности Петра I в рассказе «День Петра»? Какой традиции следует писатель?

3. Как композиционное решение (сцены каторжного труда народа, допроса в застенке и бесовского шабаша ассамблеи) раскрывает идею пришествия царя-антихриста?

4. Какие черты преобладают во внешнем облике Петра и его окружения? Истолкуйте значение портретных деталей.

5. Какой цвет доминирует в описании? Связан ли багрово-красный колорит с основной мыслью рассказа? Сформулируйте её или найдите в тексте. Как она звучит в авторском отступлении, в народных пророчествах, в словах старца Варлаама?

6. Сформулируйте важнейшие отличия исторических концепций рассказа «День Петра» и романа «Пётр Первый». Какая из них представляется вам более убедительной?

Темы сочинений

1. «Становление личности в эпохе». (Образ Петра в романе А. Толстого.)

2. «Птенцы гнезда Петрова».

3. Образ Петра I в русской литературе (М. В. Ломоносов, А. С. Пушкин, А. Н. Толстой).

4. Женские образы в романе А. Толстого «Пётр Первый».

5. Роман А. Толстого «Пётр Первый» как произведение социалистического реализма.

6. Государство и народ в романе А. Толстого «Пётр Первый».

Рекомендуемая литература

- Крюкова А. М. Толстой и русская литература: Творческая индивидуальность в литературном процессе. М., 1990.
- Поляк Л. М. Алексей Толстой — художник. М., 1964. С. 382—444.
- Толстой А. Стенограмма беседы с коллективом редакции журнала «Смена». Мой творческий опыт рабочему автору // Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 207—213, 239—247.

В ходе анализа творческой истории, проблематики и поэтики романа А. Толстого «Пётр Первый» мы познакомились с художественной реализацией исторической концепции литературы социалистического реализма и получили представление о других концепциях, объединённых пониманием исторического процесса как поступательного движения к заранее известной цели.

Совершенно иные события и герои интересовали авторов исторической прозы русского зарубежья. Наиболее популярен здесь был жанр романа-биографии того или иного деятеля культуры. Назовём лишь двух авторов. Нина Берберова (1901—1993) создала романы о русских композиторах: **«Чайковский, история одинокой жизни»** (1936) и **«Бородин»** (1938). Михаил Цетлин (1882—1945) написал книгу **«Пятёро и другие»** (1944). Пятёро — это В. Стасов, М. Глинка, М. Балакирев, А. Бородин и М. Мусоргский. В числе других Н. Римский-Корсаков, А. Даргомыжский, В. Серов, Ц. Кюи.

Но даже если писатели-эмигранты и обращались к революционной тематике (роман-исследование того же М. Цетлина **«Декабристы: Судьба одного поколения»**, 1933), предметом их изображения был человек, объектом раздумий — нравственность личности, оказавшейся на орбите исторических событий. Философия истории воспринимается писателями зарубежья отнюдь не как путь человечества к прогрессу.

В те же годы, когда советские писатели утверждали закономерность исторического развития — к Октябрю, определяющую роль в нём народных масс и прогрессивно-мыслящей активной личности, за рубежом жил и творил писатель, который был убеждён, что главное действующее лицо истории — Его Величество Случай. **М. А. Алданов (1889—1957)** так и писал эти слова — с заглавных букв и в подтверждение своего взгляда на историю создал 16 романов, которые охватывают период с 1762 по 1952 год — от Петра III до Сталина.

Марк Александрович Ландау (Алданов — псевдоним, анаграмма его фамилии) родился в Киеве в богатой и интеллигентной семье. Получил прекрасное образование, владел несколькими языками. В 1910 году за-

кончил два факультета (юридический и химический) Киевского университета. Ему принадлежит ряд серьёзных работ в области химии.

В литературе дебютировал как литературовед-эссеист в 1915 году книгой «Толстой и Роллан», где доказывал силу реалистического метода. Лев Толстой всегда оставался для Алданова недостижимой вершиной и образцом писательского совершенства. «Он произносил два слова “Лев Николаевич” почти так, как люди верующие говорят “Господь Бог”», — вспоминал Г. Адамович.

Своё отношение к Октябрьским событиям 1917 года М. Алданов выразил в книге **«Армагеддон»** (1919), сравнив Советскую Россию с Армагеддоном, местом, куда, согласно «Откровению Иоанна Богослова (Апокалипсису)», «бесовские духи выходят к царям земли всей вселенной, чтобы собрать их на брань». Книга Алданова **«Армагеддон»** была конфискована большевиками немедленно после её выхода, а писатель вынужден был эмигрировать.

Среди «первой волны» эмиграции были люди, уже обладавшие громкими литературными именами: Бунин, Зайцев, Ремизов, Тэффи. Алданов же обрёл славу и признание на чужбине. Диапазон его литературного дарования был очень велик: блестящий новеллист, мастер очерковой, публицистической и философской прозы, автор пьес и киносценариев. Но мировую известность, популярность у читателей и признание собратьев по перу (Бунин, в частности, неоднократно выдвигал его кандидатуру на Нобелевскую премию) Алданову принесли исторические романы. В Париже он, химик и юрист по образованию, увлёкся историческими изысканиями, целыми днями просиживал в Национальной библиотеке и в 1921 году (ровно через сто лет после смерти Наполеона) дебютировал в художественной прозе, опубликовав роман **«Святая Елена, маленький остров»**, посвящённый последним дням жизни французского императора.

Однако в центре повествования не фигура поверженного Наполеона, а история Сузи Джонсон, падчерицы английского губернатора острова Св. Елены, и Александра де Бальмена, преуспевающего русского дипло-

мата, комиссара императора Александра при пленённом Наполеоне.

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

?

Каков взгляд М. Алданова на историю?

В судьбу английской девочки из родовитой, но не слишком знатной семьи император Наполеон — этот покоритель мира и кумир романтической молодёжи — вошёл как «злой Бони», лишивший её и других английских девочек традиционного обеденного десерта — сладкого пудинга, потому что «злой Бони» устроил доброй старой Англии континентальную блокаду. Он и предводительствуемые им страшные французы хотели погубить «дорогую старую страну», но «дорогой герцог» Веллингтон и кузен Эдди победили злодея; им немножко помогли русские — хороший народ, который живёт в снегу с медведями, питается сальными свечками, но любит «дорогую старую страну» до такой степени, что его король Александр и русский граф, фамилии которого невозможно выговорить, чтобы сделать приятное королю Георгу, даже сожгли свою столицу Москву, куда забрался «злой Бони».

Обратите внимание на алдановский способ повествования: писатель рассказывает о событиях жизни Сузи Джонсон и о мировой истории при помощи тех слов и образов, которые соответствуют мировосприятию героини, т. е. использует *несобственно-прямую речь*.

В каких произведениях вам встречался этот приём, обладающий удивительным эффектом: эпоха рассказывает о себе сама?

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

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

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

Наполеон появляется на страницах романа бросающим камешки в речку и смеющимся оттого, что рыбёшки, вспугиваемые падением камня, разлетались в стороны. Это зрелище вызывает смертельный ужас

у блестящего дипломата де Бальмена. Способный с одинаковой обстоятельностью завязывать новомодным узлом галстук и примерять к своей судьбе роль заговорщика в некоем Союзе Благоденствия, Бальмен внезапно осознаёт: «Какой вздор!.. Какой жалкий вздор были эти мечты: карьера, заговор, Пестель, Нессельроде!.. Этот человек, кидающий камешки в воду, был владыкой мира... Всё пусто, всё ложь, всё обман...»

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

Коллизия внезапной перемены участи, вознесения на вершины славы или крушения ещё недавно могущественного человека, а то и государства часто использовалась в исторической прозе. Л. Толстой видел в этом подтверждение своей концепции исторического фатализма — предопределённости событий, на которую не могут повлиять отдельные люди, считающие себя творцами истории: она складывается из множества мельчайших поступков и желаний «роевой» жизни народа. В конечном счёте из божественного промысла. Д. Мережковский считал исторический процесс земным воплощением вечной (до Страшного суда) битвы божественного и дьявольского начал. Что же является объектом алдановской иронии? Очевидно, что она направлена не столько на отдельных персонажей (несовершенства рода людского заслуживают лишь снисходительной улыбки), сколько на сам исторический процесс.

Умирающий Наполеон недоумевает: «Но ведь Господь Бог специально занимался моей жизнью... что же Ему угодно было сказать? Непонятно...» Так же загадочно совпадение оборванной записи в его школьной тетради по географии «Святая Елена, маленький остров...» со смертью именно на этом острове. «Что оста-

новило мою руку? Да, что остановило мою руку?» — с внезапным ужасом спрашивает себя, приближённых или ещё *кого-то* умирающий Наполеон.

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

«Его Величество Случай» — и есть главное действующее лицо истории, по Алданову. Он утверждал: нет поступательного движения вперёд («Прогресс? Человечество идёт назад, и мы в первых рядах»; «Пулемёт заменил пицаль, вот и весь прогресс с XVI века»); нет никаких предопределённостей — сама жизнь на земле есть случайность, результат грандиозных и бессмысленных космических катаклизмов; ни божественный промысел, ни естественные законы не определяют развития событий. При этом принцип причинности не отрицается, но вместо единой цепи причин и следствий М. Алданов видит в истории бесконечное множество таких цепей. И если в одной цепи каждое звено действительно связано с предыдущим и последующим, то скрещение многих цепей, которое и лежит в основе события, зависит только от случая.

Наиболее полно эти положения писатель сформулировал в итоговой книге «Ульмская ночь. Философия случая», но они присутствуют и во всех других его художественных произведениях.

«Основной стихией человеческого существования, — писал историк А. А. Кизеветтер, — Алданов считает то, что может быть названо иронией судьбы. Алданов на пространстве каждого своего романа несколько раз переходит от ничтожных происшествий к громким историческим событиям и обратно. Все эти переходы, при самом ярком различии жизненных красок, бьют в одну точку: и маленькие люди, участвующие в ничтожных происшествиях, и носители крупных исторических имён, разыгрывающие торжественные акты мировой истории, — оказываются на поверку в одинаковой мере жертвами этой самой иронии судьбы, которая одних лю-

дей заставляет копошиться в безвестности, в невидимых закоулках жизни, других возносит на высоты славы — зачем? Только затем, чтобы и тех и других привести в конце концов к одному знаменателю — на положение осенних листьев, которые крутятся, сталкиваются и исчезают, подхватываемые жизненным вихрем...»

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

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

Именно так следует понимать финал «Святой Елены...». Наполеон волей случая оказался на острове Св. Елены, стал изгнанником. Но далеко не случайным, а его существенным проявлением стал тот факт, что в предсмертный час полководец, увидев во сне вражеское нашествие на родную Францию, почти в агонии стал диктовать план отражения этого воображаемого нашествия. Так проявились в нём лучшие человеческие черты, то великое, что было в его характере и душе.

Философия случая не помешала писательскому гуманизму, а, наоборот, способствовала ему. В случайных обстоятельствах проявляется личная мораль человека, его вина и его свобода.

Уже в первом произведении М. Алданова обозначен и его постоянный принцип художественного воплощения исторической эпохи: скрупулёзно точное воссозда-

ние исторических деталей и подробностей (тот же А. А. Кизеветтер писал: «Здесь под каждой исторической картиной и каждым историческим сюжетом вы можете смело пометить: «С подлинным верно»). Но в отличие от Д. Мережковского Алданов не превращает свои романы в перечень предметов, вещей, исторических реалий. Описание вещного мира у него не самоцель, а тот фон, который, меняясь в зависимости от эпохи, тем не менее является необходимым сопровождением человеческого существования и сопутствует человеку во все века.

Есть в «Святой Елене...» и подходы к главной теме всего творчества М. Алданова — революции. Свидетель революционных событий XX века, писатель искал прообраз революции в разных столетиях. Его Наполеон говорит, что революция — страшная, но большая сила, так как ненависть бедняка к богачу не знает предела. Но ещё важнее другой вывод Бонапарта: «Революция всегда ведь делается ради бедных, а бедные-то от неё страдают больше других. Я и после Ватерлоо мог бы спасти свой престол, если б натравил бедняков на богачей. Но я не пожелал стать королём жакерии... Я наблюдал революцию вблизи, и потому её ненавижу, хотя она меня родила. Порядок — величайшее благо общества».

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

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

Вот ещё одно отличительное свойство Алданова — исторического романиста: умение найти точную символическую деталь, ярко и образно передающую сложность и многозначность исторического или философского понятия. Как правило, символичны алдановские заглавия. К примеру, «Ключ» (название первого романа и всей трилогии о судьбах русской интеллигенции во время революций 1917 года и в эмиграции) синтезирует в себе сущность концепции истории Алданова. Есть мир *А*, видимый, обусловленный законами разума и правилами морали, а потому наигранный и фальшивый, и мир *В* — тайный, иррациональный, но более подлинный и могущественный. Этот мир, прорываясь наружу, как правило, несёт с собой зло: гибель, революции и войны. Вот почему, по мнению героев романа, хорошо бы дверь между ними закрыть на ключ, а ключ — то и выбросить. К сожалению, это выше человеческих сил. А может быть, к счастью?

В мире, являющемся ареной для игры случая, подверженном порывам стихийных сил из иррационального мира, для Алданова всегда существовало вечное. Уже в «Заговоре» один из героев утверждал, что как это ни удивительно, но всё зло, произошедшее за тысячелетия, не истребило культуры и, может быть, культура и не нуждается в защите, если пережила века крови и зла. Иррациональный мир — источник не только зла, но и величайших сокровищ человеческого духа — искусства и любви. Браун, герой романа «Ключ», перед самоубийством говорит, что «самое волнующее из всего была политика, самое разумное — наука, а самое лучшее, конечно, — иррациональное: музыка и любовь».

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

? Какие нравственные ценности утверждает М. Алданов в своих произведениях?

Марк Алданов занимает особое место в истории русской литературы и как реформатор жанра исторического романа. Его восторженное отношение к учителю и кумиру Л. Н. Толстому не помешало ему создать свою теорию исторического повествования. В XX веке исторический роман — полифонический жанр, синтези-

рующий в своей художественной структуре и драматургические элементы (диалоги), и публицистические высказывания автора, и философское содержание, и поэтическое его воплощение. Таков последний роман, вышедший при жизни писателя, — «Живи как хочешь» (1952). В нём Алданов использует с той же долей понимающей иронии, с какой он относился к «суете сует» — истории человечества, приёмы жанров массовой культуры, мелодрамы и детектива; с весьма условными мотивировками собирает своих героев из «Ключа», «Бегства», «Истоков» на океанском теплоходе, идущем в Америку, чтобы развязать все запутанные сюжетные узлы и закончить настоящим голливудским хеппи эндом. В сюжет включены даже персонажи Наполеоновской эпохи: в романе есть вставной элемент, пьеса «Рыцари свободы», действие которой происходит в день кончины великого изгнанника. Таким образом и первое произведение Алданова — роман «Святая Елена, маленький остров» оказывается вовлечённым в события послевоенных лет.

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

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

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

Заговоры, убийства, интриги, тайны придают исторически достоверной прозе Алданова *занимательность*.

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

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

? Почему М. Алданова можно считать реформатором жанра исторического романа?

Вопросы для повторения

1. Как в романе «Святая Елена, маленький остров» воплотились основные принципы Алданова — исторического романиста?

2. Истолкуйте главные понятия историософии Алданова: «Ирония истории», «Его Величество Случай», мир А и мир В.

3. Как система образов и развитие сюжета в романе «Святая Елена, маленький остров» раскрывают принципиальную важность для Алданова истории «в её человеческом обличье»?

4. В чём отличие изображения Наполеона в романе Алданова от европейской и русской традиций?

5. Каково значение художественной детали в романе Алданова?

6. Истолкуйте символику заглавия романа «Святая Елена, маленький остров».

7. Есть ли сходство в понимании истории как ключа к современности в изображении её «домашним образом», в пластическом воссоздании эпохи между романами М. Алданова и А. Толстого? Аргументируйте ответ, опираясь на тексты произведений.

8. В чём сущность исторической концепции М. Алданова?

9. Сопоставьте её со взглядами на исторический процесс А. Толстого и оцените сильные и слабые стороны советской исторической романистики.

10. Каково отношение М. Алданова и А. Толстого к традициям русской литературы? Как это отразилось в их произведениях?

Семинар

«Бельведерский торс» — дебют М. Алданова в жанре короткого рассказа. В этом произведении писатель уходит в глубь времён так далеко, как ни в одном своём историческом повествовании. Но и в Италии XVI века он находит подтверждение представлению об историческом процессе, зависящем от прорывов иррационального мира в обыденное существование. Зло и насилие, блаженные муки любви и высокое страдание художника от невозможности достичь вечного идеала — вот грани иррационального, которые художественно осмысляет Алданов. По мнению таких взыскательных критиков, как Б. Зайцев и Г. Газданов, это одно из лучших произведений писателя в жанре философской повести. Сам Алданов относил «Бельведерский торс» к философским сказкам, подобным вольтеровским и отличающимся, как у его великого предшественника, «отрывочностью, сухостью психологического рисунка и подчинением всего философской идее».

Прочитайте рассказ «Бельведерский торс» и ответьте на вопросы:

1. Какую художественную функцию выполняют эпиграф, «историческая справка» автора, названия частей?

2. Какова художественная задача многоплановой композиции? Почему в Италии XVI века Алданов выбирает своих традиционных героев, вечные типы истории: «революционера» Аккольти, «интеллигента» Вазари, художника Микеланджело?

3. Как вы определите основной конфликт произведения?
4. Какими художественными средствами пользуется писатель для воплощения сил иррационального мира?
5. Какое значение для раскрытия конфликта имеют художественная деталь и символика? Обоснуйте свой ответ примерами из текста.
6. Истолкуйте смысл заглавия рассказа и сформулируйте его нравственную и историческую идею.

Темы сочинений

1. Революционное переустройство мира в исторических концепциях М. Алданова и А. Толстого.
2. «Ирония истории» в романе М. Алданова «Святая Елена, маленький остров».
3. Образ Наполеона в русской литературе XIX—XX веков (Пушкин, Лермонтов, Л. Толстой, Алданов).
4. Традиции Л. Н. Толстого в исторической прозе М. Алданова.

Рекомендуемая литература

- ▶ Агеносов В. В., Выгон Н. С. «Ум резкий, сильный и насмешливый...»: М. Алданов // Агеносов В. В. Литература русского зарубежья. М., 1998.
- ▶ Адамович Г. Одиночество и свобода: Литературно-критические статьи. М., 1996. С. 53—60.
- ▶ Карпович М. М. Алданов в истории // Новый журнал. 1956. № 47. С. 255—260.
- ▶ Чернышёв А. Гуманист, не веривший в прогресс. Предисловие // Алданов М. Соч.: В 6 т. Т. 1. Ижевск, 1990.

Юрий Николаевич Тынянов

Итак, в русской литературе 1920—1930-х годов сложилось два направления исторической прозы. И было бы неправильно отдать предпочтение только какому-то из них. Каждое несёт часть исторической истины, плодотворно развивает разные жанры исторической прозы.

Свой взгляд на историю и её отражение в литературе имел ещё один писатель и учёный **Ю. Н. Тынянов** (1894—1943).

Он обратился к жанру исторического романа не только для того, чтобы творчески исследовать прошлое, но и чтобы сказать своё смелое, независимое слово о настоящем, сделав это живым, динамичным, современным языком. Трагический итог сравнения «века нынешнего и века минувшего», осуществлённого писателем, — это своеобразное нравственно-философское завещание русской словесности XIX—XX веков, адресованное культуре грядущего тысячелетия.

Историософская концепция Тынянова в своей трагической сути перекликается с творчеством М. Алданова, однако нравственную опору Ю. Тынянов видит скорее не в бессмертной культуре прошлого, а в природно присущей каждому человеку стихии внутренней свободы.

Тематически все главные художественные произведения Тынянова связаны с прошлым России и её культуры. Основные герои тыняновской прозы — реально существовавшие лица: Пётр I, Николай I, Грибоедов, Кюхельбекер, Пушкин. Писатель обладал огромной исторической эрудицией, держал в памяти множество фактов и деталей, умел находить в печатных и рукописно-архивных источниках выразительные подробности, недоступные поверхностному взгляду. Можно сказать, что Тынянов как учёный был не только филологом, не только историком литературы, но и историком России — подобно Карамзину и Пушкину. Тынянов никогда не стал бы «выдумывать» лишь затем, чтобы компенсировать недостаток сведений или подогнать факты под какую-то заданную схему. Нет, вслед за Пушкиным он стремился «воскрешать век минувший в его истине». В этом смысле романы и рассказы Тынянова имеют *научно-познавательное значение*. Прочитавшие «Кюхлю» немало узнают о Царскосельском лицее, о декабристском восстании, а собственно биография Кюхельбекера больше нигде и не описана. О грибоедовской дипломатической службе и о подробностях пушкинского детства читатели узнали именно из тыняновских романов, являющихся в этом смысле вполне добротными источниками сведений, необходимых каждому культурному человеку.

Многие творческие догадки Тынянова получали фактическое подтверждение, как видим, воображение тре-

буется не только в искусстве, но и в науке. Тынянов не полагался на чужие свидетельства, подходил к ним критически. Следуя этому принципу, Тынянов в романе «Смерть Вазир-Мухтара» вскрыл, какую роль сыграли в гибели Грибоедова интриги английской дипломатической миссии в Тегеране, описал участие русского батальона дезертиров во главе с Самсон-ханом в военных действиях на стороне персов. Оба факта затем нашли достоверное документальное подтверждение.

Но *фактографическая насыщенность* — это ещё только фундамент тыняновского мира, только материал, из которого строится более сложная и многозначная *художественная реальность*. Тынянов отнюдь не был оторванным от жизни архивным эрудитом, равнодушным к современности.

Художественное сравнение «века нынешнего» и «века минувшего» — это и есть доминанта тыняновского мира. Писатель не прибегал к скрытым намёкам, не переодевал своих современников в старинные костюмы — он творчески искал *общие закономерности* русской истории двух или даже трёх веков. Эта особенность может быть прослежена и в обрисовке характеров, и в композиционной структуре, и в организации художественной речи.

Посмотрим прежде всего, как писатель создаёт характеры Кюхли, Вазир-Мухтара, Пушкина и обратим внимание на то, как названы эти персонажи. Тынянов вынес в название первых двух романов не настоящие имена писателей, а лицейскую кличку одного из них и официальный титул «Вазир-Мухтар», которым обозначали в Персии дипломатический ранг Грибоедова. Тем самым Тынянов хотел подчеркнуть, что его герои — это прежде всего художественные многозначные образы, не стоит искать в них полное тождество с Кюхельбекером и Грибоедовым. Роман «Пушкин» с этой точки зрения несколько отличается от первых большей близостью героя к его реальному «прототипу», тем не менее по ходу повествования автор избегает частого употребления слова «Пушкин», предпочитая ему «Александр» или местоимение «он».

Сделать исторических персонажей не иллюстративными фигурами, а живыми людьми можно только одним способом — перевоплотившись в их человеческие

характеры, соединив их психологические черты со своими собственными. Тынянов нашёл неповторимые точки пересечения с каждым из своих любимых героев. В Кюхле воплотил свою собственную романтическую веру в литературу, в Вазир-Мухтаре — широту ума и глубокий скепсис, в Пушкине — дух свободы и творческой весёлости. В итоге же умонастроения и поиски лучших людей 20—30-х годов XIX столетия оказываются соотнесёнными с духовными устремлениями российской научно-творческой интеллигенции, трудившейся в условиях постепенно формировавшегося советского тоталитарного режима. Проблемы «интеллигенция и власть», «художник и общество» приобретают особенную глубину, когда они исследуются в таком широком историческом масштабе.

? Покажите на примере одного из названных произведений, как писатель создаёт характеры своих героев.

Композиционная структура всех тыняновских произведений отражает путь его трагических раздумий о закономерностях российской истории. Сюжет повсюду движется к трагической развязке: будь то реальные судьбы Кюхельбекера и Грибоедова или же гротескные события «Подпоручика Киже», «Восковой персоны» и «Малолетнего Витушишникова». Беспощадно описание смерти Кюхли: «Он лежал прямой, со вздёрнутой седой бородой, острым носом, поднятым кверху, и закатившимися глазами». Вазир-Мухтара не просто убивают фанатики — его труп три дня волочат по улицам Тегерана, а потом бросают в выгребную яму. А вслед за мифической смертью никогда не существовавшего Киже идёт завершающее рассказ сообщение о реальной смерти Павла I: «А Павел Петрович умер в марте того же года, что и генерал Киже, — по официальным известиям, от апоплексии». На самом деле император был убит группой заговорщиков — Тынянов, рассчитывая на понимающего читателя, прибегает к ложной версии об «апоплексии» с целью создать *иронически-трагический эффект*, ощущение исторической обречённости.

Сравнение времён последовательно претворено в языке тыняновской прозы. Писатель отлично владел *приёмом исторической стилизации*, точно воспроизводил речевые особенности разных эпох. Однако ими-

тация старины никогда не была для Тынянова самоцелью: ему важно было создать *эффект присутствия читателя в воспроизводимых обстоятельствах*, дать выразительные речевые портреты персонажей. В целом же романы и рассказы Тынянова написаны в остросовременной манере: он принадлежал к числу тех прозаиков, которые определили новаторский характер языка русской прозы XX столетия.

Читая Тынянова, надо постоянно помнить о *двузначности его художественной речи*. Например, роман «Пушкин» начинается такой фразой: «Маиор был скуп». Архаическая транскрипция «маиор» (вместо современного «майор») сразу создаёт временную дистанцию, слово как бы выбивается из фразы в целом, оно отодвинуто назад. Тем самым общему смыслу высказывания придаётся стереоскопичность, объёмность. Такой же эффект обнаруживает первая фраза второй главы «Восковой персоны»: «В куншткаморе было немалое хозяйство». Слово «куншткамора» (вместо утвердившейся позднее формы «кунсткамера») достаточно для создания нужного писателю колорита, вовлечения читателей в атмосферу петровского времени.

Вместе с тем такая стилистическая «раздвоенность» вызывает в читателе ощущение беспокойства и тревоги. Недовольные своим настоящим люди обычно либо мечтают о будущем, либо вздыхают о прошлом, идеализируя его. Тынянов же не оставляет своим читателям никаких иллюзий. История есть трагедия — таков общий смысл осуществляемого писателем сравнения времён. И мера причастности человека к истории — это мера несчастья, поражения, гибели. Принять такую художественную концепцию нелегко: недаром официальная советская критика уже после «Смерти Вазир-Мухтара» начала обвинять писателя в скепсисе и пессимизме, а критики, симпатизировавшие Тынянову, стремясь «оправдать» его, тщетно пытались отыскать в его произведениях моменты «оптимизма» и веры в «светлое будущее». Тынянов в таких «оправданиях» не нуждается: вступающий с ним в диалог читатель должен честно и отважно пережить всю силу трагизма, вложенную автором в его произведения.

И если читатель мужественно примет эту беспощадную трагическую правду о жизни и об истории — тогда ему откроется и «положительная программа» писателя, его нравственно-эстетический идеал. Извечному и непреодолимому трагизму жизни, по мысли Тынянова, можно противопоставить только индивидуальное человеческое достоинство и творческую активность — то, что Пушкин называл «самостоянием человека». И носителями этого идеала предстают не правители, не полководцы (игрушками в руках исторического случая оказываются и бездарный Николай I, и солдафон Павел I, и даже Пётр, обречённый стать «восковой персоной»), а творцы, поэты: Кюхельбекер, Грибоедов и, конечно же, Пушкин — люди, способные из ужаса бытия извлекать созидательную энергию.

?

Какова концепция истории Ю. Н. Тынянова?

Роман «Пушкин». «Эта книга не биография, — писал Тынянов в черновике предисловия к роману (оно сохранилось в архиве). — Читатель напрасно стал бы искать в ней точной передачи фактов, точной хронологии, пересказов научной литературы. Это — не дело романиста, а обязанность пушкиноведов. Отгадка часто заменяет в романе хронику происшествий — с той свободой, с которой издавна по старинному праву пользуются романисты. Научная биография этим романом не подменяется и не отменяется. Я хотел бы в этой книге приблизиться к художественной правде о прошлом, которая всегда является целью исторического романиста». Сохранилось ещё одно важное высказывание Тынянова о замысле «Пушкина»: «Свой роман я задумал не как «романизированную биографию», а как эпос о рождении, развитии, гибели национального поэта. Я не отделяю в романе жизни героя от его творчества и не отделяю его творчества от истории его страны».

Здесь важно осознать масштаб замысла: Тынянов мечтал о большом романе-эпопее. По-видимому, его итоговый объём должен был быть равен объёму «Войны и мира». Но, строя многоплановую панорамную композицию, Тынянов не прибегал ни к пространно-детальным описаниям, ни к длинным синтаксическим периодам. Роман писался в лаконичной и динамичной мане-

ре, очень близкой к прозе самого Пушкина: ничего лишнего, каждая фраза сюжетна, каждое суждение афористично. Чтобы представить итоговый облик романа, мы должны вообразить «Войну и мир», изложенную экономным стилем «Капитанской дочки».

Удивительная динамика романа создаётся соотношением двух сюжетных сил. Одна из них — центробежная — развивает тематику и повествование вширь: появляются всё новые персонажи, каждый из которых разрабатывается пристально и детально. Автор то и дело перевоплощается в самых разных людей, раскрывая для нас внутренний мир Сергея Львовича и Василия Львовича Пушкиных, Александра I и Аракчеева, директоров Лицея — Малиновского и Энгельгардта, преподавателей Куницына и Кошанского и многих других. Примечательно, что всякий раз Тынянов не спешит называть героя по имени, чаще пользуясь местоимением «он» и как бы приглашая читателя сосредоточиться, попробовать понять или угадать, о ком идёт речь. Может даже показаться, что автор забывает о главном герое своего романа. Но на самом деле всё это необходимо для того, чтобы убедительно воссоздать неповторимую атмосферу русской жизни в канун явления Пушкина, наметить масштаб, которым будет измеряться стремительный духовный рост поэта. Есть здесь и другой художественный расчёт: на детство и юность Пушкина проецируется его художественный мир во всём объёме. Автору (и читателю) ведь заранее известно, во что выльются ранние «впечатления бытия» Пушкина. Так, роман начинается фразой о Сергее Львовиче: «Майор был скуп». Затем в Лицее, когда на лекции Куницына заходит речь о страстях, Пушкин просит рассказать о скупости. Отсюда тянется очевидная нить к «Скупому рыцарю», который будет написан Болдинской осенью 1830 года.

Вторая сюжетная сила — центростремительная, когда автор решительно обращает взгляд читателей в сторону Пушкина. Каждый такой поворот повествования подаётся весомо, главный герой появляется перед нами не в стандартно-обыденных ситуациях, а в переломные, кульминационные моменты своего личностного развития. Иными словами, в Пушкине — ребёнке и отроке Тынянову интересно не просто детское и отроче-

ское начало, но именно пушкинское. Роль главного героя в сюжетно-композиционной системе романа возрастает постепенно, но неуклонно.

Ещё один источник движения художественной мысли романа — смелое сравнение двух тем: темы творчества и темы любви. И то и другое определено простым словом: «страсть». Увлечение поэзией приходит к юному Пушкину одновременно с острым интересом к тайне любовного чувства. А оказавшись в девичьей, он восхищён в равной степени красавицей Татьяной и народными песнями, которые она поёт: «Жизнь его стала вдруг полна». А потом мы читаем о первых творческих шагах героя: «Эти оглодки гусиных перьев, этот быстрый, острый и невидящий взор Пушкина, грызущего перо, эта дикая улыбка — всё это было страсть».

Тема двух страстей смыкается с тыняновской «мыслью семейной», с той образной генеалогией, через которую постигается натура героя. От Пушкиных в нём органическая привязанность к литературе: здесь особенно колоритен Василий Львович — смешной, нелепый франт — и вместе с тем настоящий рыцарь словесности. От Ганнибалов — пылкая любвеобильность, чуткость к земной женской красоте.

Так Тынянов подходит и к трактовке темы любовных увлечений молодого Пушкина. В них сказалась неуёмная жажда жизни, которая сочеталась с высоким строем души, с потребностью во всеобъемлющем и постоянном чувстве. В последней части романа Тынянов художественно разрабатывает высказанную им в историко-биографической статье «Безыменная любовь» (1939) гипотезу о прошедшей через всю жизнь Пушкина любви к Екатерине Андреевне Карамзиной. Данная гипотеза остаётся по сей день не доказанной и не опровергнутой; в романе же она плодотворно работает, органично вписываясь в художественную концепцию пушкинского характера.

И ещё одно напряжённое соотношение создаёт энергетику романа — соотношение документального факта и свободного творческого вымысла. «Где кончается документ — там я начинаю» — этот индивидуальный творческий принцип Тынянова обнаружил в романе «Пушкин» свою чрезвычайную плодотворность. Факт и вымысел здесь настолько естественно дополняют друг

друга, что граница между ними зачастую неустановима не только для массового читателя, но и для специалиста. «Опираясь только на ничтожные данные, на то, что можно назвать лишь тенью поступка, мысли, чувства, он угадывал главное и строил на нём своё повествование», — писал о Тынянове В. Каверин. Да, истина часто постигается воображением. И ещё, конечно, большую роль играл личный писательский и жизненный опыт Тынянова, его встречи, дружба, ссоры и споры, в общем, общение с самыми разнообразными людьми. Познание немыслимо без самопознания, и роман никогда не удался бы автору, если бы он робко смотрел на своего героя снизу вверх, а не рисковал бы сравнивать свою судьбу, мысли и труды с пушкинскими. К такому нравственно-духовному диалогу с Пушкиным должен, думается, стремиться по мере сил и каждый читатель романа. Тынянову не хватило жизни, чтобы дописать этот роман, но путь к Пушкину, трудный и радостный, указан каждому, кто захочет по-настоящему, вдумчиво и вдохновенно, прочесть эту книгу.

Задания и вопросы для повторения

1. В письме к жене (20 и 22 апреля 1834 года) Пушкин писал: «Видел я трёх царей...» — и далее о Павле I: «...первый велел снять с меня картуз и пожурил за меня мою няньку». Найдите в «Детстве» соответствующий эпизод. Какими вымышленными подробностями пополнил его Тынянов и какой смысл придал он этому случаю?

2. Как описывает Тынянов Василия Львовича Пушкина? Какое участие принимал этот поэт в литературной борьбе своего времени?

3. Каков был круг чтения юного Александра Пушкина и как отразилось это на его развитии?

4. Как описывает Тынянов первое пробуждение пушкинского стихотворного таланта?

5. Какую кличку носил Пушкин в Лицее и почему?

6. Кто был первым директором Лицея и как он обрисован в романе? Чем отличается от него второй директор Лицея?

7. Как отразилась в судьбе Пушкина и других лицейстов война 1812 года?

8. Как воспринял Пушкин свою первую публикацию в литературном журнале? Какой это был журнал? Какое произ-

ведение опубликовал Пушкин и как подписал его? Кто из товарищей Пушкина по Лицею успел напечататься раньше?

9. В самом конце «Лицея» перед читателями предстаёт Державин, и опять автор не называет его по имени. Когда вы догадались, о ком идёт речь? Какие черты поэзии Державина, какие обороты его языка использованы здесь Тютчевым?

10. Какой литературный кружок описан в начале третьей части — «Юность»? Выпишите имена важнейших его участников вместе с теми шутивными прозвищами, которые они носили. Какое прозвище получил Александр Пушкин?

11. Что такое «Беседа»? Как звали её участников, высмеянных Пушкиным в одной из эпиграмм лицейского периода?

12. Какую эпиграмму сочинил Пушкин на Карамзина?

13. «Выше голову, ровней дыханье. Жизнь идёт, как стих.

...Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило...»

Это фрагмент из последних строк написанной части «Юности». Какое стихотворение Пушкина здесь цитируется? К какому жанру оно принадлежит?

14. Читали ли вы другие биографические книги о Пушкине, другие художественные произведения о нём? Чем они отличаются от романа Тютчева?

Семинар

1. Прочитайте первую главу первой части романа — «Детство». Обратите внимание на то, как обрисованы родители Пушкина. Почему возникает конфликт между ними и Петром Абрамовичем Ганнибалом? Какое значение имеет появление в этой главе Николая Михайловича Карамзина? Прочитайте в книге Л. А. Черейского «Пушкин и его окружение» статью «Карамзин Н. М.» и отметьте важнейшие моменты взаимоотношений Карамзина и Пушкина. Какое из своих произведений Пушкин посвятил памяти Карамзина и почему?

2. Некоторые литературоведы считают, что Тютчев представил детство поэта слишком безрадостным, а его родителей обрисовал карикатурно. Согласны ли вы с этим? Какое впечатление о детстве Пушкина сложилось у вас по прочтении первой части? Какие факты были вам известны ещё до чтения и о каких вы узнали впервые? Какова, по-вашему, художественная трактовка пушкинского детства у Тютчева?

3. Первая глава части второй — «Лицей» начинается с рассказа о министре, который на протяжении трёх страниц ни разу не назван по имени. Фамилия его появляется только в следующей сцене, происходящей в императорском дворце. Сразу ли догадались вы, о ком идёт речь? Какое значение имеет этот образ в художественной системе романа и кому он противопоставлен?

4. Глава третья «Лицея» называется «Тетрадь Александра Петровича Куницына». Кто это такой? Какие упоминания о Кунице содержатся в произведениях Пушкина? Как вы думаете: подлинный документ эта тетрадь или же Тынянов имитировал дневниковую форму? Как вы догадались? Нашли ли вы точное подтверждение своей догадке?

5. Тынянову довелось в 1921 году услышать знаменитую речь Блока о Пушкине. Особенно ему запомнились слова «весёлое имя Пушкин». Как эта блоковская формула подтверждается в романе?

*«Подпоручик Киж»,
«Смерть Вазир-Мухтара»
(вступление, главы первая,
одиннадцатая, тринадцатая)*

*Задания и вопросы
для самостоятельной работы*

1. Прочитайте рассказ «Подпоручик Киж». Почему название рассказа стало крылатым выражением и каков его смысл?

2. Как обрисован в рассказе Павел I и какое значение для раскрытия его характера имеет анекдотическая история с подпоручиком Киж?

3. Можно ли применить описанную Тыняновым ситуацию к российской истории нашего века? Обоснуйте свой ответ.

4. Чем объясняется одиночество Грибоедова и как оно изображено (диалоги с генералом Ермоловым, с Чаадаевым)?

5. Как в первой главе обозначено трагическое предчувствие дальнейшей судьбы героя?

6. Какова тыняновская художественная трактовка гибели Грибоедова (глава одиннадцатая)?

7. Какое пушкинское произведение использовано Грибоедовым в финале романа (глава тринадцатая)? Каков смысл этого финала?

Исследование

Исторические романы А. Н. Толстого и Ю. Н. Тынянова
в отечественном кинематографе.

Темы сочинений

1. **Авторская ирония и гротеск в рассказе Тынянова «Подпоручик Киже».
2. «Дело идёт о России» (отечественная история в романе Тынянова «Пушкин»).
3. Рождение поэта (по роману Тынянова «Пушкин»).
4. Личность, народ, история (по произведениям Тынянова).
5. «Век нынешний и век минувший» в художественном мире Тынянова.

Рекомендуемая литература

- *Белингов А.* Юрий Тынянов. 2-е изд. М., 1965.
- *Воспоминания о Ю. Тынянове: Портреты и встречи.* М., 1983.
- *Каверин В., Новиков Вл.* Новое зрение: Книга о Юрии Тынянове. М., 1988.

МИХАИЛ БУЛГАКОВ

(1891—1940)



Биография писателя

В творчестве М. А. Булгакова соединились лучшие традиции классической литературы и беспощадный опыт революции, утвердивший писателя в своём нравственном праве понимания истории, морали, человеческих ценностей. Блестящий реалист и бытописатель, он одновременно был мистиком и философом: все его произведения так или иначе связаны с темой конца света и поиском способов предотвращения этого конца. В произведениях М. Булгакова органически сочетаются жизнеподобие и условность (фантастика), психологизм и гипербола, романтика и сатира.

Михаил Афанасьевич Булгаков родился 3 (15) мая 1891 года в Киеве в семье профессора Духовной академии. В 1909—1916 годах учился на медицинском факультете Киевского университета, по окончании которого, не дожидаясь диплома, уехал добровольцем Красного Креста на Юго-Западный фронт. Вскоре был отозван с фронта и направлен в Никольскую сельскую больницу (Смоленской губернии), где был единственным врачом. Этот период жизни писателя получил затем отражение в «Записках юного врача», хотя герой книги гораздо более наивен и беспомощен, чем её автор, имевший к тому времени за плечами опыт военного госпиталя.

В 1919 году, через год после возвращения в Киев, Булгаков был мобилизован в Добровольческую армию А. И. Деникина, работал врачом, тогда же начал печататься в газетах Северного Кавказа. В 1920 году окончательно оставил медицину, чтобы полностью посвятить себя литературе.

В 1921 году писатель, как он сам рассказал в автобиографии, приехал «без денег, без вещей в Москву с тем, чтобы остаться в ней навсегда». Сотрудничал во многих газетах. Постоянным местом его службы стала газета железнодорожников «Гудок», где он познакомился с В. Катаевым, Ю. Олешей, Е. Петровым, И. Ильфом, И. Бабелем, К. Паустовским, Л. Славиним. Работа в газете выматывала его. Заниматься собственным творчеством приходилось в основном по ночам. Тем не менее в 1922—1923 годах в печати один за другим появляются фельетоны, очерки и рассказы М. Булгакова, а также фрагменты автобиографической повести «Записки на манжетах».

Сатирический дар писателя ярко проявился в повестях 1923—1925 годов «Дьяволиада», «Роковые яйца» и «Собачье сердце» (последняя из них опубликована в СССР лишь в 1987 году). А в 1925 году на страницах журнала «Россия» появились первые главы романа «Белая гвардия». Окончания романа не последовало: журнал прекратил своё существование. Зарубежные читатели познакомились с полным текстом романа в 1927—1929 годах, но на родине писателя он будет издан лишь в 1966 году.

В 1926 году Московский Художественный театр поставил написанную М. Булгаковым на материале романа «Белая гвардия» пьесу «Дни Турбиных», принесшую и театру, и её автору как славу, так и множество неприятностей: спектакль то запрещали, то вновь разрешали, а его создателей обвиняли во всех смертных грехах.

С этого времени жизнь писателя тесно связана с театром. Им написаны пьесы «Зойкина квартира», «Багровый остров», «Бег», «Кабала святош», «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич», «Александр Пушкин», «Батум», инсценировки (а по сути, оригинальные пьесы) «Мёртвых душ», «Войны и мира», «Дон Ки-

хота». Ни одна из этих пьес не была разрешена к постановке.

28 марта 1930 года доведённый до отчаяния писатель обратился к советскому правительству с письмом, в котором сообщал, что из 301 отзыва советской прессы о его творчестве «похвальных было 3, враждебно-ругательных 298». «На широком поле словесности российской в СССР, — писал он через два дня И. В. Сталину, — я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашеный ли волк, стриженный ли волк, он всё равно не похож на пуделя».

В этих словах — весь Булгаков, человек твёрдых убеждений и неколебимой порядочности. Он не желал приспособливаться даже в одежде. Носил — насколько позволяли средства — модные костюмы, галстух (именно так он предпочитал называть эту деталь туалета), лакированные туфли. Дома любил надевать халат, вязаную шапочку — подарок жены (совсем как Мастер в его знаменитом романе). В его речи не было получивших распространение в советском новоязе нелепых аббревиатур, высмеянных ещё В. Маяковским в его «Прозаседавшихся» и «Клопе».

Письмо Булгакова руководителям страны совпало по срокам с трагической гибелью и похоронами В. Маяковского. Быть может, опасаясь ещё одного самоубийства, 18 апреля 1930 года Сталин позвонил писателю и предложил ему поработать в Художественном театре. Это давало средства к существованию, но не обеспечивало дороги к читателю. «Булгаков, — вспоминала позднее вдова художника Елена Сергеевна Булгакова, — не держал в руках гранок 15 лет, с 1926 года по день смерти».

Повторялась история, описанная М. Булгаковым в произведениях о его любимом драматурге Ж. Б. Мольере: полупросвещённый тиран заигрывал с художником, но не давал ему свободно творить и постепенно сводил его в могилу.

Вынужденная творческая немота угнетала писателя. Но он тем не менее продолжал трудиться над своим лучшим романом «Мастер и Маргарита». Работа над ним началась едва ли не в 1928 году и продолжалась до февраля 1940-го, менее чем за месяц до смерти. Уже умирая, вспоминала Е. С. Булгакова, он «дал мне по-

нять, что ему что-то нужно, что он чего-то хочет от меня. <...> Я догадалась и спросила: “Мастер и Маргарита”? Он, страшно обрадованный, сделал знак головой, что “да, это”. И выдал из себя два слова: “Чтобы знали, чтобы знали”».

Елена Сергеевна поклялась во что бы то ни стало опубликовать роман. И эту клятву сдержала.

Удивительная история связана и с памятником на могиле писателя. Среди обломков мрамора у гранильщиков Новодевичьего монастыря Елена Сергеевна нашла черноморский гранит. Оказалось, что когда-то он был установлен на могиле Н. В. Гоголя в Даниловом монастыре. В 30-е годы прах Гоголя был перенесён на Новодевичье кладбище, и на его могиле появился советский памятник, а камень сброшен в яму. Вот этот камень Елена Сергеевна и поставила на могиле Михаила Афанасьевича на Новодевичьем кладбище.

Художественный мир писателя

В письме советскому правительству М. Булгаков нарисовал свой литературный и политический портрет. Своей первой чертой писатель назвал приверженность идее творческой свободы, творческой мысли, противостояние обольщению личности, воспитанию рабов, подхалимов и панегиристов. «С первой чертой в связи все остальные, выступающие в моих сатирических повестях: чёрные и мистические краски (я — мистический писатель), в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта, яд, которым пропитан мой язык, *глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставление ему излюбленной и Великой Эволюции* (выделено мной. — Авт.), а самое главное — изображение страшных черт моего народа, тех черт, которые задолго до революции вызывали глубочайшие страдания моего учителя М. Е. Салтыкова-Щедрина». Способ противостоять революционной бесовщине писатель видел в «упорном изображении русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране». При этом писатель, по мысли М. Булгакова, должен «стать бесстрастно над красными и белыми».

Провозглашаемые этой декларацией принципы близки к традициям Н. В. Гоголя. М. Булгаков по праву считал себя продолжателем дела Гоголя, но не Гоголя — создателя «натуральной школы», каким видел его в первую очередь В. Белинский, а Гоголя — романтика и мистика, запечатлённого, например, в скульптуре Н. А. Андреева, стоящей ныне во дворике дома, в котором скончался автор «Мёртвых душ». Как и Гоголь, М. Булгаков ставил человека перед лицом вечности; задавался вопросом о нравственной цели бытия. Опыт XX столетия позволил ему даже обострить мысль своего предшественника и утверждать, что отказ от нравственности может привести человечество к концу света. Извечная борьба Добра и Зла, нравственности и аморальности — постоянная тема произведений писателя.

? Подумайте, почему М. Булгаков считал себя учеником Н. Гоголя и М. Салтыкова-Щедрина.

Трагическая судьба художника, его тяжёлые отношения с властью — другая проблема, постоянно волновавшая М. Булгакова. Здесь он ощущал себя в родстве с Жаном Батистом Мольером, жизнеописанию которого он посвятил роман и пьесу.

Тоску, разочарование в человечестве и мире он, подобно классическим романтикам прошлого, надеялся победить Любовью, Добром, Справедливостью, Честью и Творчеством. Любовь и идиллический семейный уют с кремовыми шторами, зелёной лампой над столом, цветами, музыкой и обязательными в этой обстановке книгами — царят во всех произведениях писателя, начиная с «Белой гвардии» и кончая «Мастером...».

Тема рыцарского служения добру, преодоления смерти то в драматических, то в комических ситуациях пронизывает уже «Записки юного врача», а позднее находит воплощение в трансформированном воображении М. Булгакова образе Дон Кихота и в персонажах «Белой гвардии», в фигурах докторов Преображенского и Борменталья из «Собачьего сердца», академика Ефросимова из «Адама и Евы», не говоря уже о главных героях последнего романа писателя.

Созданный писателем художественный мир соединяет в себе пластически убедительную реальность и фантастику, конкретно-бытовой и философский планы.

Это сближает М. Булгакова не только с Гоголем, но и с немецкими романтиками, в частности с Э. Т. А. Гофманом. Один из современников вспоминает, как Булгаков мистифицировал его, читая слегка изменённый текст статьи о Гофмане как якобы написанный о самом Булгакове.

«Широкая публика его охотно читала, но высшие критики относительно него хранили надменное молчание, — цитировал этот текст Булгаков. — К его имени прикрепляются и получают хождение названия, вроде спирит, визионер и, наконец, просто сумасшедший... Но он обладал необыкновенно трезвым и практическим умом... На первый взгляд его творческая система кажется необычайно противоречивой, характер образов колеблется от чудовищного гротеска до нормы реалистического обобщения. У него чёрт разгуливает по улицам города...» — Тут Булгаков даже руки простёр от восторга. — Вот это критик! Слово он читал мой роман! Ты не находишь? — И продолжал: «Он превращает искусство в боевую вышку, с которой, как художник, творит сатирическую расправу над всем уродливым в действительности...»

Необычные сюжетные ситуации (фантастическое пребывание Чичикова в XX веке; открытие чудо-луча, способствующего росту всего живого, или чудесное превращение дворняги Шарика в агрессивного Полиграфа Полиграфовича Шарикова) помогают писателю настолько заострить нравственные проблемы, что они приобретают поистине вселенское универсальное измерение. Так, например, красный луч в неумелых руках становится роковым для всей страны (не случаен здесь уже выбор цветового определения). Название «Роковые яйца» не только напоминает о фамилии большевика-фанатика Рокка, но и содержит апокалиптический смысловой оттенок: столица России едва не погибает от нашествия гадов. И лишь Великая Природа (или Бог), пославшая летом снег, убивает страшных рептилий.

Научный эксперимент по пересадке собаке человеческого гипофиза — своего рода буквальное воплощение лозунга «Интернационала»: «Кто был никем, тот станет всем» — и последующее воспитание «нового человека» приводит сначала к потопу (пусть не всемирному, но разрушительному), а потом к почти полной разрухе,

грозящей полной гибелью культуры. События Гражданской войны из «Белой гвардии» вписываются в космическое противостояние пастушеской звезды Венеры и кровавого бога войны Марса. А самое страшное убийство, описанное в этом романе, завершается такой деталью космического пейзажа: «звезда Марс над Слободкой вдруг разорвалась в замёрзшей выси, блеснула огнём и оглушительно ударила». И хотя из последующей фразы становится ясно, что речь идёт не о мистической каре, ниспосланной человечеству, а всего лишь о снаряде наступающих красных полков, эффект глобального обобщения достигнут, и Новое Царство начинается со Страшного суда.



Какие темы и проблемы волновали писателя?

Важнейшей особенностью художественной манеры писателя является активное присутствие в тексте автора-повествователя, то слегка ироничного, то лирически взволнованного, то трагически одинокого. Речь идёт не о прямых публицистических вторжениях, а о почти интимном дружеском разговоре с читателем, об особой сказовой манере, присущей Булгакову: «Да, был виден туман»; «Так вот-с»; «И тут, представьте себе»; «Я вам доложу» и т. п. Вот, например, типичный для авторской речи лирический монолог:

«Никогда. Никогда не сдёргивайте абажур с лампы! Абажур священен. Никогда не убегайте крысиной побежкой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте — пусть воет вьюга, — ждите, пока к вам придут».

Драматургия М. А. Булгакова

Драматургия не только составляет значительный пласт в творческом наследии писателя, но существенно углубляет практически все поднятые в его романах проблемы. В сугубо художественном плане пьесы Булгакова являют собой общее для всего художественного мира писателя соединение быта и Бытия; реальности и фантазмагии; пафоса и иронии.

Уже первая пьеса Булгакова «Дни Турбиных» (1926), несмотря на все ухудшения, сделанные по требованию и цензуры, и Художественного театра, стремившегося

хоть как-то отстоять спектакль, подхватила тему романа «Белая гвардии», по мотивам которого она и была написана. Как отмечает известный театральный критик А. М. Смелянский, пьеса показывала «уход в небытие нормальной человеческой жизни», «обжигающую правду братоубийственной войны».

Общечеловеческое восприятие событий Гражданской войны и эмиграции в ещё большей степени отличает любимую пьесу М. Булгакова «Бег» (1937). Уже подзаголовок «Восемь снов» даёт право автору сгущать реальность до символов, соединять конкретику с мистикой.

Первый сон рисует «безотрадный октябрьский вечер с дождём и снегом», монастырское подземелье, где царит «тьма» и «неверное пламя свечек». На стенах «полинявшие крылья серафимов». В этом подвале прячутся приват-доцент Голубков и опекаемая им жена министра торговли Корзухина Серафима; бежавший от красных в женской одежде генерал Чернота; выдающий себя за химика Махрова высокопреосвященнейший Африкан. О явном неблагополучии (нарушение всех церковных правил) говорит ремарка «В высоком игуменском кресле сидит Серафима в чёрной шубе». В конце сна и Чернота, и отец игумен бегут дальше, «драпают», как цинично выражается генерал. С ними бегут и молодые люди — Голубков с Серафимой.

Эпиграф «Сны мои становятся всё тяжелее...» предваряет второй сон. «Чёрная ночь с голубыми электрическими лунами». «Беспокойный налёт в глазах у всех людей... Страх и надежду можно разобрать в этих глазах». И в центре этого собрания — Роман Валерьянович Хлудов. «Он весь болен, с ног до головы». Произнеся фразу «Нужна любовь, а без любви ничего не сделаешь на войне», он тут же признаётся, что его не любят, и обещает повесить начальника станции, если тот не пропустит застрявший бронепоезд. Хлудов с иронией разговаривает с устремлёнными в бега главнокомандующим, с Африканом, со стремящимся вывезти за границу пушнину Корзухиным. Монолог солдата-вестового Крапилина, обращённый к Хлудову, говорит о беспощадности генерала: «Мимо тебя не проскочишь, не проскочишь! Сейчас ты человека — цап и в мешок!

Стервятиной питаешься... Храбёр ты только женщин вешать да слесарей!» Всё, что может сказать в ответ Хлудов, что он и в боях был храбр («Я на Чонгарскую гать ходил с музыкой, и на гати два раза ранен»). После чего приказывает повесить солдата. Сон завершается репликой чудом не казнённого начальника станции, просящего маленькую дочь не смотреть на виселицы. Следует авторская ремарка: «Проваливается в тьму, и сон второй кончается».

Третий и четвёртый сны рисуют почти фантазмагоричные по своей нелепости сцену допроса в контрразведке Голубкова и Серафимы и раздвоения души Хлудова, трагически понявшего всю бессмысленность своей деятельности и жестокости. Всё чаще Хлудову является молчащее видение казнённого Крапилина. «Твоё молчание давит меня, хотя и представляется мне, что твой голос должен быть тяжёлым и медным... Душа моя раздвоилась, и слова я слышу смутно, как сквозь воду, в которую погружаюсь, как свинец... Мгла меня призывает». Не случайно четвёртый сон начинается эпиграфом из «Исхода» (глава Библии) и вновь, как и предыдущие сны, завершается словом «Темно».

Сны пятый и шестой, рисующие русских в Константинополе, своей фантазмагоричностью напоминают распространившиеся в это время тараканьи бега. «Вот и ночь наступает, — не без символического подтекста произносит Голубков под самый финал шестого сна. — Ужасный город! Нестерпимый город! Душный город! Да чего же я сию-то? Пора! Ночью уеду в трюме».

Финальный, восьмой сон начинается мистическим разговором Хлудова с Крапилиным: «Итак, всё это я делал зря. А потом что было? Потом просто мгла... А потом зной, и всё вертятся карусели каждый день, каждый день...» А завершается сон его же словами «Поганое царство! Паскудное царство! Тараканьи бега!». Хлудов «стреляет по тому направлению», где он видит эти бега, успокоенно произнеся, что после его решения расстаться с жизнью Крапилин ушёл, и пускает себе пулю в голову.

Трагическая линия человека, вынужденного в силу своих представлений о долге вершить зло и наказавшего себя за эти преступления смягчается комическим

сюжетом, связанным с образом генерала Черноты, оставшегося на чужбине. Но и он называет себя Вечным Жидом, Летучим Голландцем, тараканьим царём.

Лишь Голубков с Серафимой возвращаются на родину. Страшная действительность воспринимается как сон, о чём говорит Серафима: «Куда, зачем мы бежали? Фонари на перроне, чёрные мешки... потом зной!... Я хочу опять увидеть снег!» Ей вторит, но как-то очень грустно, Голубков: «Мы вернёмся, и тогда пойдёт снег, и наши следы заметёт...» Даже любовь не может полностью воскресить героев. Страшные сны останутся в их памяти. «Булгаков, — справедливо утверждает А. М. Смелянский, — писал о “беге времени”, о том, какой ценой искупаются в истории людские страсти и человеческие страдания».

Если параллельно «Белой гвардии» Булгаков создал «Дни Турбиных» и «Бег», то тема нравственной ответственности и судеб Земли, присутствовавшая в таких произведениях, как «Роковые яйца», «Собачье сердце», да и во всём творчестве писателя, в фантастически-гиперболизированной форме воплотилась в пьесе «Адам и Ева» (1931).

Пьеса была заказана ленинградским Красным театром Госнардома как произведение на «оборонную тему». Булгаков, положив в основу довольно распространённый в те годы сюжет о мировой войне и о сверхмощном оружии, решил её в своём ключе.

Уже с первых страниц в речах наивного Ефросимова звучит апокалиптическое и полное символики предсказание войны: «Война будет, потому что сегодня душно. Она будет, потому что при прочтении газет (вынимает из кармана две газеты) волосы шевелятся на голове и кажется, что видишь кошмар. (Указывает в газету.) Что напечатано? “Капитализм надо уничтожить”. Кошмар! А там (указывает куда-то вдаль), а там что напечатано? А там напечатано: “Коммунизм надо уничтожить”. Кошмар!.. Под котлом пламя, по воде ходят пузырьки, какой же, какой слепец будет думать, что она не закипит?» Ефросимов изобрёл луч, страхующий человека от любых химических газовых атак, и считает, что, если поделиться этим изобретением со всем человечеством, войны не будет. Ему оппонируют ком-

мунисты инженер Адам Красовский и лётчик Дараган. Адам считает, что если и произойдёт взрыв, то это будет «последний, очищающий взрыв, потому что на стороне СССР — великая идея». Дараган убеждён, что луч должен быть передан Реввоенсовету Республики и это поможет утвердить советскую идею во всём мире.

Вся пьеса, по сути, фантастическая проверка высказанных идей. Ленинград, где живут персонажи пьесы, гибнет, превращаясь в «развалины и пожарища». Над ним «висит дым». «Стоит настоящая мёртвая тишина». Спастись удалось только немногим: кроме самого учёного, это молодожёны Адам и Ева, а также случайно попавшие под воздействие луча изгнанный из профсоюза Захар Маркизов и литератор-конъюнктурщик Пончик-Небеда. Они-то и становятся, подобно библейским персонажам, первыми людьми восстанавливающегося мира. К ним присоединяется сражавшийся с фашистским воздушным асом Дараган. Дараган уничтожил немца, а тот перед смертью отравил его газом и лишил зрения.

Но лётчик по-прежнему мечтает бомбить вражеские города и приходит в ярость, узнав, что Ефросимов своим лучом уничтожил бомбы. Все, кроме Евы, готовы обвинить учёного в предательстве. «Я в равной мере равнодушен и к коммунизму и к фашизму. Кроме того, я спас вам жизнь», — оправдывается учёный. И лишь Ева заступает за изобретателя: «Я вот сижу и вдруг начинаю понимать, что лес и пение птиц и радуга — это реально, а вы с вашими иступлёнными криками — нереально...» «Нигде не идёт война, — вторит ей Ефросимов. — Это чувствуется по пению птиц. И более отравлять никого не нужно».

Единственной истинной ценностью оказывается любовь и дорогой для Булгакова семейный уют. «Я вижу, что мой муж с каменными челюстями, воинственный и организующий. Я слышу — война, газ, чума, человечество, построим здесь города... Мы найдём человеческий материал! А я не хочу никакого человеческого материала, я хочу просто людей, а больше всего одного человека (Ева влюбилась в тихого Ефросимова. — *Авт.*). А затем домик в Швейцарии, и — будь прокляты идеи, войны, классы, стачки...»

Так истинным первым человеком Адамом оказывается гуманист-академик, а первой женщиной — Ева.

В финале объявляется о создании правительства всего мира. И даже Дараган, как бы частично признавая правоту учёного-гуманиста, говорит, что теперь «весь земной шар открыт». Но Булгаков не был бы Булгаковым, если бы не снабдил этот супероптимистичный финал итоговой фразой Дарагана, обращённой к счастливому влюблённому: «Ты никогда не поймёшь тех, кто организует человечество... Иди, тебя хочет видеть генеральный секретарь». Другими словами, отпуская Адама и Еву, фанат Дараган хочет вновь «организовывать», внедрять идеи.

В пьесе «Адам и Ева», кроме основных персонажей, выведен литератор Павел Пончик-Небеда, сочиняющий роман про «землистые лица» крестьян до революции и «свежие щёчки колхозниц», «звонящие на меже голоса» тружеников в послереволюционное время. Прекрасно осознающий свою беспринципную деятельность (краткая сцена раскаяния), он быстро превращается из певца советского строя в апологета капиталистической жизни.

Романы, повести и пьесы М. А. Булгакова неоднократно подвергались критике, а то и вовсе запрещались. Это вызвало у писателя особый интерес к теме творца, творчества и искусства. Судьба и внутренний мир художника, цель и назначение искусства, отношения творца и власти пронизывают многие произведения писателя. Не случайно Булгаков написал для серии ЖЗЛ «Жизнь господина де Мольера», не случайно ввёл в сценарий пьесы «Мёртвые души» фигуру Гоголя, не случайно создал пьесу «Александр Пушкин».

Одна из наиболее драматичных пьес на тему *художник и власть* — «Кабала святош (Мольер)» (1930).

Внешним сюжетом стала история разрешения и запрещения пьесы французского комедиографа Ж. Б. Мольера «Тартюф» и последовавшая затем смерть драматурга-актёра. Однако, несмотря на почти точное следование исторической канве событий, в центр поставлена трагическая судьба Мольера, вынужденного лебезить перед королём Людовиком XIV во имя того, чтобы созданные им шедевры были разрешены к постановке.

Булгаков рисует Мольера вспыльчивым, но отходчивым; старым, но способным на большую любовь; умеющим наказывать и прощать. Он усыновил сироту, сделал его актёром; выгнал, когда тот попытался завязать роман с молодой женой драматурга. И, к удивлению окружающих, простил предавшего его по молодости талантливого мальчишку. Но главной чертой Мольера, подчёркиваемой Булгаковым, является влюблённость в театр и желание отстоять своё искусство.

Противники Мольера — церковники, возмущённые его пьесой «Тартюф», разоблачающей ханжество и лицемерие тех, кто, прикрываясь религиозными фразами, творит зло. Характерно, что, описывая деятелей кабалы во главе с парижским архиепископом Шарроном, Булгаков характеризует одних как «людей жуткого вида», других как «ещё более неприятного вида». Сидят они в масках, да и сам Шаррон прячет лицо под капюшоном, допрашивает Мадлену, согласно ремарке Булгакова, «превращаясь в дьявола»; становится «страшен», исповедуя её дочь, жену Мольера и «крестит её обратным дьявольским крестом». Эти люди не только разлучают Мольера с женой, но и натравливают на него дуэлянта д'Орсиньи, чтобы физически уничтожить непокорного художника.

Особое внимание в «кабале святош» уделено королю Франции. Людовик XIV умён, даже умеет быть снисходительным (прощает обманывавшего его в картёжной игре обедневшего дворянина), недолгобливает доносчиков (он унижает донёсшего на Мольера Муаррона, несправедливо называя его слабым актёром и презрительно рекомендуя молодому человеку идти в сыщики). Но все эти качества затмеваются тираническими (как мы сказали бы сегодня, тоталитарными) свойствами его характера. Безграничная власть делает его самовлюблённым деспотом. Он с удовольствием выслушивает лесть Мольера, что драматург горд, живя в эпоху Людовика. Булгаков обыгрывает здесь широко известную шутку, что потомки будут помнить о короле только потому, что он жил в эпоху Мольера. Людовик приходит в ярость, услышав, что от него, короля, «требуют» запретить «Тартюфа». Он тут же разрешает пьесу к постановке. Предложив Мольеру разделить с ним трапезу, в от-

вет на слова драматурга, что «во Франции не было случая, чтобы кто-нибудь ужинал» с королём, Людовик высокомерно отвечает: «Франция перед вами в кресле. Она ест цыплёнка и не беспокоится». Вовсе не убеждённый в вине Мольера, король тем не менее соглашается с обвинениями Шаррона и не только запрещает «Тартюфа», но и лишает больного, измученного Мольера своего покровительства, прекрасно понимая, что обрекает его на смерть. «Золотой идол, — называет его Мольер. — Всю жизнь я ему лизал шпоры и думал только одно: не раздави. И вот всё-таки — раздавил. Тиран!» Свои унижения главный герой пьесы объясняет заботой о судьбе своего сочинения: «Из-за того унижался». И обращается к своему ученику: «Не унижайся, Бутон! Ненавижу бессудную тиранию».

Пьеса заканчивается тем, что больной Мольер, как и положено творцу, решает доиграть очередной спектакль несмотря на то, что зал наполнен недоброжелательно настроенными мушкетёрами и среди них — жаждущий его смерти д'Орсиньи.

Смерть застаёт Мольера на сцене. И летописец театра Лагранж делает последнюю запись: «Что же явилось причиной этого? Что? Как записать? Причиной этого явилась ли немилость короля или чёрная кабала?.. *(Думает)*. Причиной этого явилась судьба. Так я и запишу. *(Пишет и угасает во тьме.)* Занавес».

«Ужасна кабала как заговор святош, ужасна кабала — зависимость. Вдвойне ужасна кабала от Кабалы святош. В этом — главный подтекст названия пьесы», — объясняют заголовок и идею произведения Булгакова комментаторы пятитомного собрания сочинений писателя.

Вопросы для повторения

1. Как пьесы М. Булгакова связаны с его прозаическим творчеством?
2. Как связана с биографией М. А. Булгакова пьеса «Кабала святош»?
3. **Какую роль в раскрытии смысла пьес играют фантастика и символика? Какие символы использованы в разобранных выше пьесах?

«Белая гвардия»

Роман был написан М. Булгаковым в 1923—1924 годах. Первая часть (19 глав), как уже отмечалось выше, была напечатана в журнале «Россия» в 1925 году. Полный текст романа появился только за рубежом, в Париже, в 1927 и 1929 годах. На родине писателя роман был опубликован целиком в 1966 году.

В сюжетную основу романа легли события Гражданской войны на Украине в 1918—1919 годах, свидетелем и участником которых был Булгаков. В центре романа, как говорил сам писатель, «изображение интеллигентско-дворянской семьи, брошенной в годы Гражданской войны в лагерь Белой гвардии».

И всё же «Белая гвардия» это не столько роман о революции и Гражданской войне, сколько повествование о выпавших на долю людей XX века испытаниях, выявляющих сущность человека на его земном пути. В пользу такой трактовки говорит и первоначальное название произведения — «Крест», и соединение двух эпиграфов. Первый из них, взятый из «Капитанской дочки», заканчивается словами: «беда, буран!». Его ещё можно связать с историческими событиями романа. Второй совершенно очевидно несёт моральный смысл: «И судимы были мёртвые по написанному в книгах сообразно с делами своими». Слова эти взяты из Библии, из последней её книги «Откровение Иоанна Богослова», известной чаще как Апокалипсис (в Библии это пророчество о конце света, Страшном суде и наступлении Нового, Третьего, вечного Царства).

Лейтмотивы и символы романа. Торжественно и грозно звучит первая фраза романа: «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пустушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс».

Когда-то древнерусские летописцы предваряли свой рассказ об отечественной истории кратким пересказом Библии от сотворения мира. Тем самым они вписывали историю Руси не только в мировую, а и в космогоническую жизнь. Булгаковское начало романа преследует

те же цели. События революции становятся частью вселенской истории. Земля включается во взаимодействие с мирной пастушеской Венерой и планетой войны Марсом. Равновелика с борьбой звёзд, революционными событиями и личная жизнь семьи Турбиных. Эти три пласта (вселенский, исторический и семейный) переплетаются, взаимодействуют.

И тогда события с 12 декабря 1918 года по февраль 1919 года перестают быть только реальной историей, но приобретают символический смысл великого испытания, которое предстоит пройти человечеству. В романе с первой главки, где отец Александр читает строки Апокалипсиса, звучат эсхатологические (предсказывающие разрушение мира) мотивы: «жизнь перебило», «земля громыхает», «вьюга воет», «чёрная громадная печаль» и «тьма» расстилаются над землёй. Вполне конкретные факты жизни Киева под пером М. Булгакова становятся знаменами непрочности мира. Писатель охотно пользуется магическими цифрами. Петлюра, по его словам, освобождён из камеры № 666. Цифра эта в Апокалипсисе связана с именем Антихриста. Описывая гимназию, где формируется полк Малышева, писатель и ей придаст черты «мёртвого корабля», «мёртвого покоя», ада.

Характерно, что, хотя география событий, названия отдельных участков, где происходят действия (Подол, Владимирская Горка, Алексеевский спуск, Взвоз), совершенно определённо относятся к Киеву, в романе он называется не иначе как Город. Тем самым подчёркивается всеобщность происходящего — ведь вся земля, по Библии, это Град.

Особое место в этой картине «хаоса мироздания» занимает тема народа, важнейшая для русской литературы. Вслед за Пушкиным и Л. Толстым М. Булгаков утверждает, что именно эта третья сила (две первые — белые и большевики) играет решающую роль в истории. Обозлённый народ — это страшная сила хаоса, о чём ещё Пушкин говорил: «Не дай бог увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Это расплата и за жестокость помещиков, и за радикализм революционеров. Знаменательно, что для обогрева гимназии в печку отправляются одновременно и «Отече-

ственные записки», призывающие Русь «к топору», и журнал охранительного толка «Библиотека для чтения».

Последняя, 20-я глава романа, начавшись усилением первой фразы первой главы («Велик был и страшен год по Рождестве Христовом 1918, но 1919-й был его страшнее») и описанием самого жестокого и самого страшного из всех изображённых в романе убийств, станет кульминацией хаоса и переломом всей книги. М. Булгаков покажет, что терпение небес кончилось. Вместе со смертью Человека «звезда Марс над Слободкой под Городом вдруг разорвалась в замершей выси, блеснула огнём и оглушительно ударила». И хотя из последующей фразы становится ясно, что речь идёт не о мистической каре, а о снарядах наступающих красных полков, эффект Страшного суда достигнут, и с него по нарастающей начинается установление новой жизни.

Роман завершается принципиально важным сном маленького обитателя флигеля Петьки Шилова, бегущего к привидевшемуся ему сверкающему алмазному шару. Петька «добежал до шара и, задохнувшись от радостного смеха, схватил его руками. Шар обдал Петьку сверкающими брызгами». Последние слова романа — о вечном: «Всё пройдёт. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звёзды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»

Если движение истории предопределено, то человеческое поведение зависит от личности. Трагической судьбой наделяет писатель тех персонажей, кто искренне и самозабвенно отдал себя братоубийственной борьбе, забыв о вечных земных ценностях. Героически погибает кристально честный Най-Турс. Предсказана смерть в недалёком будущем его молодому двойнику Николке. При всей симпатии автора к этим персонажам им нет места на земле, и лишь на небе они приобщатся к вечности, найдут умиротворение. А более земным персонажам, Малышеву и Алексею Турбину, писатель даёт возможность обрести покой и счастье в любви, музыке, семейном уюте.

Положительный идеал автора. С первых страниц и до последних катаклизмов истории противостоят Дом. Автор слагает гимн человеческому уюту, теплоте дружбы и сердец. Кремовые шторы, изразцовая печь, фарфоровые чашки, ноты, перезванивающиеся в разных комнатах часы, зелёный абажур на лампе, розы в вазе создают особую атмосферу в доме Турбиных, отогревают и офицеров, и гражданских лиц. Вещи у Булгакова почти живые. Не случайно турбинские часы «давятся от презрения» к бегущему за границу Тальбергу, а сдёрнутый с лампы абажур — признак святотатства, разрушения мира. Простыня, занавешивающая окно, разрушает привычный мир и приносит вместо спасения неприятности. Особую роль играют в романе книги. На полках стоят тома Пушкина и Толстого. Символично, что Алексей читает «Бесов» Достоевского, а Елена увлечена Буниным.

Итак, круг замкнулся. Одни герои получили за свои действия мир вне земли, другие обрели покой на земле в простых земных радостях: любви, дружбе, творчестве. Третьи канули в Лету, ибо ни дел, ни идей не имели, а были лишь прожигателями жизни.

Художественные средства. М. Булгаков создал роман о триедином пути: Вечности, где всё правильно; истории, где всё в борьбе; и людей, которые сами делают свою жизнь. Такой глобальный подход требовал от писателя либо эпического размаха «Войны и мира», либо особого поэтического языка, присущего гоголевским «Мёртвым душам». Булгаков выбрал второе.

Созданная им книга, включающая и объективное повествование, и условно-космологический план, по жанру в первую очередь поэма, где автор вмешивается в повествование, комментирует, одобряет и осуждает — словом, активно взаимодействует с читателем.

Библейский стиль Апокалипсиса соседствует с романтически возвышенным рассказом о сне Петьки Шилова, и вместе они создают перспективу развития истории. Поэтические пейзажи города, садов контрастируют с натуралистическими описаниями зверств и умело подобранными эпитетами-символами («мёртвый покой», «мёртвый корабль»), фольклорными образами. Булгаков учёл опыт Гоголя и свёл к минимуму автор-

ское слово, придав ему подчёркнуто бытовой характер. Доверительный характер придают роману то и дело употребляющиеся разговорные интонации повествователя.

Пьеса «Дни Турбиных». В 1925 году М. Булгаков принял предложение МХАТа о переделке романа в пьесу «Дни Турбиных». «Переработка романа в пьесу, — пишет современный исследователь творчества писателя Е. Б. Скороспелова, — осуществлялась в процессе совместной работы с коллективом театра. В результате давления «соавторов», воздействия Реперткома возникло произведение, не только отвечающее требованиям сцены, но и в значительной степени упрощавшее трагедию Турбиных».

Пьеса утратила тот философский характер, о котором говорилось выше. Теперь это было повествование о том, что честные интеллигенты (любимые персонажи М. Булгакова) приходят к отрицанию Белого движения, к бесперспективности борьбы с революционной силой. Интересно, что к такой трактовке пьесы пришли и вождь пролетарской партии И. В. Сталин, и эмигрантский критик и поэт В. Ф. Ходасевич. «“Дни Турбиных”, — писал Сталин, — есть демонстрация всеограшающей силы большевизма». В пьесе, считал Ходасевич, «нет не только ни малейшего сочувствия белому делу, ...но нет и сочувствия людям, посвятившим себя этому делу или с ним связанным. Теза Булгакова в итоге совпадает с большевистскою».

Тем не менее даже такая трактовка героев, связанных не с Красным, а с Белым движением, не устраивала неистовых ревнителей пролетарского искусства. Спектакль МХАТа, несмотря на его высокую оценку Сталиным, не раз запрещался и вновь восстанавливался.

Вопросы для повторения

1. Какую роль играют эпиграфы к роману для раскрытия его идейного замысла?
2. Почему писатель, наделяя роман всеми географическими понятиями Киева, тем не менее называет его Городом?
3. Какими художественными средствами передаётся булгаковское отношение к войне?
4. Как соотносятся в романе История и личность?

5. Каков положительный идеал писателя?

6. Какие гоголевские традиции развивает М. Булгаков в романе?

«Мастер и Маргарита»

Роман «Мастер и Маргарита» — вершинное произведение М. Булгакова, над которым он работал с 1928 года до конца жизни. Автор читал его фрагменты друзьям, но понимал, что опубликовать роман в условиях современной ему эпохи невозможно.

Лишь в 1966—1967 годах вдове удалось убедить редакцию журнала «Москва» в необходимости публикации. Роман был опубликован, хотя и с большими купюрами (всего было сделано 159 изъятий текста). В том же году в Париже вышел полный текст книги, почти немедленно переведённой на основные европейские языки. В 1973 году полный текст появился и на родине писателя. Впрочем, и сегодня всё ещё ведутся споры о том, что считать каноническим текстом: Булгаков не завершил редактирование этого романа, в его архиве сохранилось несколько вариантов «Мастера и Маргариты».

Композиционная структура произведения.

Композиция «Мастера и Маргариты» оригинальна и многопланова. В рамках единого произведения сложно взаимодействуют два романа — повествование о жизненной судьбе Мастера и созданный им роман о Понтии Пилате. Главы вставного романа об одном дне римского прокуратора рассредоточены в основном повествовании о московской жизни главного героя и окружающих его людей. Таким образом, в итоговой книге Булгакова сопряжены два временных плана и два по-разному организованных художественных пространства.

Среди литературоведов нет единого мнения о том, когда происходят события, относящиеся к современной, московской линии романа. По ряду деталей можно заключить, что писатель соединил (контаминировал) реалии 1929 и 1936 годов. Тем самым современности, как всегда у Булгакова, в романе придан несколько условный, исторически обобщённый характер.

Московские события начинаются со встречи и спора только что появившегося в столице «иностранного специалиста» с председателем МАССОЛИТа Михаилом

Александровичем Берлиозом и поэтом Иваном Бездомным, а завершаются через четыре дня, когда Воланд и его свита вместе с Мастером и его возлюбленной покидают российскую столицу. За это время булгаковский сатана со своими помощниками успевает немало накурлесить, растревожить покой московских обывателей, выставить на осмеяние нелепости советских учреждений и пороки отдельных лиц.

Роман Булгакова — сокровищница необыкновенно разнообразных красок и стилевых приёмов. Писатель охотно пользуется и романтическим стилем (история любви Мастера и Маргариты); и щедринской сатирой (вспомните, например, костюм, который без владельца бюрократа самостоятельно принимает резолюции); и гоголевской фантастикой (сцены шабаша, полётов на метле и человеке-борове); и народной буффонадой (таков характер приключений Коровьева — Фагота и кота Бегемота).

? Перечитайте эти фрагменты произведения и проследите, как писатель реализует названные стилевые приёмы.

Всё это напоминает порой весёлое, а порой страшное дьявольское издевательство над святынями, литургию наоборот: даже модный фокстрот, гремящий то в ресторане писателей, то за стеной квартиры сходящего с ума профессора, то на балу у сатаны, — кощунственно называется «Аллилуйя». Другая метафора происходящего — «сумасшедший дом», каковым в пространстве романа оказывается не только клиника доктора Стравинского, но и весь изображённый в нём современный мир. «О боги, боги», — периодически восклицают по ходу сюжета то автор, то кто-нибудь из персонажей.

В 27 «озорных» глав романа вклиниваются строгие описания истории Понтия Пилата и бродячего философа Иешуа Га-Ноцри. Фрагменты этой истории по-разному вводятся в текст: то как рассказ Воланда, то как сон Ивана Бездомного, то как части созданного Мастером романа.

Обе линии единого произведения — современная и мифологическая — явно или неявно перекликаются друг с другом, соединяясь на разных повествовательных уровнях текста. От умения заметить и осмыслить эти переклички во многом зависит понимание смысловых глубин «Мастера и Маргариты».

Система внутренних соответствий в рамках романа. Обратите внимание, что почти все персонажи московского сюжета имеют своеобразных «двойников» в мифологическом мире. Мастер похож на Иешуа, Берлиоз — на Каифу, Иван Бездомный — на Левия Матвея, Алоизий — на Иуду. Палачи, корыстолюбцы, доносчики, изменники, явившиеся на бал сатаны, соотносятся в московской части романа со Стёпой Лиходеевым, взяточником Никанором Босым, жадной старушкой Аннушкой, жуликом-буфетчиком Андреем Фомичом, прелюбодеем Семплияровым (разница между этими двумя группами, быть может, лишь в том, что «нынешние» негодяи помельче масштабом).

Параллель Москва — Ершалаим подчёркивается календарными переключками решающих действий: арест Иешуа и встреча Воланда с литераторами происходят в среду; казнь и последующие события в Ершалаиме завершаются, как и прощание героев с Москвой, в ночь на воскресенье. Системой соответствий пронизаны и пейзажные описания, и даже метеорологические характеристики в двух романских пластах: переулки Арбата похожи на Нижний Город, ресторан «Грибоедов» — на дворец Ирода Великого. Гора, где совершается шабаш сатаны, и место казни Иешуа носят одно и то же название, хотя между ними — огромное географическое пространство. В обоих городах днём нещадно палит солнце (в Москве оно «разбито на куски», в Ершалаиме в момент казни Га-Ноцри просто «лопнуло» — картина страшная!), а вечером властвует Луна. Наконец, над обоими городами сгущается Тьма (понятие многозначное, апокалиптическое) и проходит гроза.

Все эти совпадения призваны развернуть характерную для Булгакова эсхатологическую картину наступления Судного часа: и во времена Иешуа, и в XX веке.

Жанр произведения и его нравственный потенциал. Писатель не случайно обратился к жанру романа-мифа. Миф — это такая художественная структура, которая воплощает систематически повторяющееся в жизни человечества, несёт в себе широкое обобщение, отвлекается от пёстрой повседневности. Вместе с тем миф представляет собой не абстрактное логическое обобщение, а живую, убедительную в своей конкретности

картину. С этой точки зрения не только каждая эпоха, но и каждый человек оказываются в использованном Булгаковым мифе в «экстремальной ситуации» конца света, ждёт Страшного (высшего) суда и получает или должен получить «по делам своим».

В романном мире «Мастера и Маргариты» жизнь продолжает своё течение. Одни герои нашли подлинные нравственные ценности (Иван Бездомный обретает дом и — что символично — становится профессором истории), другие совершили первые шаги к нормам человеческого поведения (стал добрым Варенуха, занялся делом Семплияров, поздоровел Лиходеев), а третьи (в том числе доносчик и предатель Алоизий) благоденствуют и ведут прежнюю жизнь.

Иное дело — в мифологизированном, условном сюжете посещения сатаной Москвы. Почти так же, как в Ершалаиме, потухает московское разбитое солнце в стекле и одновременно приоткрывается завеса будущего: «всё будет правильно», «будет так, как надо». Предвозвестием этого грядущего поднимается в романе очистительное пламя, охватывающее не только «нехорошую квартиру», подвал на Арбате, но и писательский дом «Грибоедова». Символичен полусмешливый-полусерььёзный разговор Воланда с Коровьевым, якобы помогавшим пожарным. «Ах, если это так, — говорит сатана, — то, конечно, придётся строить новое здание. — Оно будет построено, мессир, — отозвался Коровьев, — смею уверить вас в этом». Характерно, что в ершалаимском сюжете о строительстве Нового Храма говорит Га-Ноцри.

Таким образом, автор подводит читателя к выводу, что борьба света и тьмы, чёрных туч и огня завершится победой света. Несмотря на все недостатки человечества, на страдания его лучших сынов, на непосильный груз, который они несут, писатель утверждает, что благополучный исход и есть великая тайна жизни. Так в роман входит тема любви к людям и милосердия.

Принципиально важны с этой точки зрения слова Иешуа о том, что все люди добры, перекликающиеся в сцене бала у Воланда с советом Коровьева Маргарите: «Если кто-нибудь не понравится, <...> нужно полюбить его, полюбить, королева». По мнению М. Булгакова, человек достоин любви, если в нём проснулось хотя

бы малейшее человеческое качество. Прощённые Понтий Пилат и Фрида — подтверждение тому. Даже Иуда, произносящий в момент смерти имя возлюбленной, на мгновение приобретает черты трагического персонажа.

Мысль о сосуществовании в человеке и человечестве противоположных нравственных устремлений, духовного и бездуховного проводится писателем не только в сопоставлениях и противопоставлениях отдельных персонажей, но и в коллективном портрете толпы во время объявления приговора и казни Иешуа в Ершалаиме и на сеансе чёрной магии в Москве. Любопытство людей, их равнодушие сменяются ужасом при виде кровавого зрелища, радостью за спасённого и сочувствием к мучимому. «Они люди как люди, — резюмирует наблюдения над москвичами Воланд. — Любят деньги, но ведь это всегда было... Ну, легкомысленны... Ну что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... Обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних...»

Труден будет их путь, но залог будущего успеха — наличие у людей извечных нравственных ценностей. Именно об этом был спор Воланда с Берлиозом в первой главе романа, хотя речь на первый взгляд шла о наличии Бога и дьявола, света и тьмы. Здесь М. Булгаков как никогда близок к Ф. Достоевскому, понимавшему Бога не как чудотворца, а как проявление высшей нравственности, категорического императива, как называл это И. Кант, имя которого, разумеется, вполне сознательно писатель тут же вводит в роман.

Решающим доказательством бытия Бога немецкий философ считал существование в сознании человека морального закона, «доброй воли», идеи добра. Для Берлиоза, Каифы и Понтия Пилата в момент принятия последним решения о казни Иешуа нет нравственного императива, нет извечных нравственных законов. Все они руководствуются сиюминутными интересами, как, впрочем, и ряд других персонажей романа — от Иуды до буфетчика варьете.

Доказательством вечности и незыблемости нравственных законов служат в романе образы Иешуа и Воланда. При этом, как неоднократно отмечалось литературоведами, эти два мифических персонажа, в отличие от действующих лиц библейских и литературных пре-

даний, не противостоят друг другу. На это указывает и эпиграф к первой половине романа («Я часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»), и выразительная деталь — висящий на шее дьявола знак золотого жука, символизировавший в Древнем Египте зло, порождающее добро. Без тени не было бы света, поучает Левия Матвея Воланд в одной из заключительных глав романа. Другими словами, Иешуа и Воланд — всего лишь «разные ведомства» единого миропорядка, в котором тем не менее ведущим остаётся свет, добро. Знаменательно, что, несмотря на попытки Воланда «обзавестись тряпками и заткнуть все щели», милосердие то и дело проникает и в его владения.

Художественным доказательством приоритета вечной нравственности над сиюминутными интересами служит и судьба Понтия Пилата, двенадцать тысяч лун расплачивающегося за свою слабость, и отречение Ивана Бездомного от графоманской утилитарной поэзии и превращение его в серьёзного учёного. На то же, хотя и в сниженном плане, намекает и рассказ о Николае Ивановиче, с сожалением вспоминающем в эпилоге об упущенной возможности жить подлинной жизнью.

Тема судьбы и личной ответственности в романе. Наиболее прочно скреплены два разных пласта булгаковского романа общей для них проблематикой: противостояния творческой личности и толпы, личного выбора, отношения выпавшей человеку судьбы и его личной ответственности. Судьба у Булгакова — цепь взаимосвязанных обстоятельств (смерть Берлиоза, встреча Мастера с Маргаритой, зависимость жизни Иешуа от римского наместника). Человек смертен. И потому не должен преувеличивать своих возможностей планировать жизнь. Однако в каждом случае сюжет выстраивается писателем так, что от самого персонажа хотя бы отчасти зависит, по каким законам развивается его жизнь. Более того, автор настойчиво «облегчает» любимым героям возможность повернуть свою личную участь в благоприятную в бытовом плане сторону: нужно лишь отказаться от того или иного нравственного принципа.

Стоит Иешуа покривить душой, на что ему едва ли не прямым текстом намекает Пилат, — и жизнь его будет

спасена. Стоит Мастеру начать писать так же, как все, т. е. подлаживаясь под господствующие нормы, — и он окажется в МАССОЛИТе. Трижды подвергается испытаниям Маргарита: когда Воланд спрашивает, нет ли у неё «какой-нибудь отравляющей душу печали»; когда она отказывается от убийства пусть даже ненавистного ей критика Латунского и когда, наконец, просит за Фриду, вместо того чтобы попросить за себя и Мастера.

В ряде случаев М. Булгаков даёт персонажам равные возможности изменить свою жизнь. И если одни используют предоставленный им шанс, то другие так и остаются поклонниками мамоны. В частности, в шестой главе перед поэтом Рюхиным, осонавшим ничтожность своего таланта, открывается тот же путь к изменению его судьбы, который выбрал Иван Бездомный. Однако вместо этого он лишь продолжает завидовать Пушкину.

Образ Маргариты и тема творчества в романе. Примером следования нравственной заповеди любви является в романе Маргарита. Это единственный персонаж, не имеющий двойника в мифологическом сюжете повествования. Тем самым Булгаков подчёркивает неповторимость Маргариты и владеющего ею чувства, достигающего до полного самопожертвования (Маргарита во имя спасения Мастера заключает договор с дьяволом, т. е. губит свою душу). Любовь к Мастеру сочетается в героине с ненавистью к его гонителям, но даже ненависть не в состоянии подавить в ней милосердия. Так, разгромив квартиру Латунского и перепугав взрослых обитателей писательского дома, она успокаивает заплакавшего ребёнка.

С образом Маргариты связана излюбленная булгаковская тема любви к семейному очагу. Комната Мастера в доме закройщика с неизменной для художественного мира Булгакова настольной лампой, книгами и печкой становится ещё уютнее после появления здесь Маргариты — музы Мастера.

Так входит в роман важнейшая для писателя тема творчества. Булгаков и здесь решает проблему соотношения вечного и временного: он убеждён, что только

полная отдача истине, желание писателя нести правду сердца и ума обеспечивают произведению незыблемую ценность, такую же, какой наделены музыка Ш. Гуно или И. Баха. Музыкальные ассоциации с творчеством этих и некоторых других композиторов составляют фон романа, что тоже характерно для всего творчества писателя. Мастеру противостоит равнодушная толпа, к которой относятся и занимающиеся псевдотворчеством люди, заботящиеся лишь о своём благополучии. В романе создана целая галерея членов МАССОЛИТа (сама эта аббревиатура в тексте Булгакова более чем иронична), начиная от литературных генералов Михаила Александровича Берлиоза и упоминаемого завистливыми коллегами сибарита-драматурга Лавровича и кончая критиком Абабковым и поэтами Павиановым, Богохульским, Шпичкиным, Бузняк, чьи фамилии говорят сами за себя. Эти бездари травят Мастера, доводят его до сумасшедшего дома и полного отказа от своего детища — романа.

Литературоведы сходятся во мнении об автобиографичности образа Мастера. Действительно, достаточно обратиться к письмам М. А. Булгакова и воспоминаниям о нём, чтобы увидеть и чисто внешнее сходство автора и героя (от фигуры до шапочки-ермолки), и общее для обоих чувство отчаяния от работы «в стол». В то же время перед нами широкое обобщение. Судьба Мастера — участь многих художников России, вынужденных замолчать в эпоху тоталитаризма.

«Мне нужен абсолютный покой, — писал жене М. А. Булгаков, измученный обрушивавшимися на него друг за другом несчастьями. — Да, вот именно, абсолютный!» Такой покой и дарует по просьбе Иешуа Мастеру и Маргарите Воланд.

Смысл финала романа. Исследователи творчества М. Булгакова не едины в вопросе о том, почему Мастер «не заслужил света, а заслужил покой». Одни утверждают, что это *наказание* за малодушие. Ведь он так и не дописал роман, сдался, что отличает его от повелителя света Иешуа. Последняя фраза Мастера, которой он «отпустил» Понтия Пилата («Свободен! Свободен!»), не соответствует той, которой Мастер хотел закончить ро-

ман. Этими задуманными Мастером словами дважды (в 32-й главе и в эпилоге) завершит повествование сам М. Булгаков. Что, кстати, позволяет увидеть и разницу между Мастером и автором романа.

Противники «концепции наказания» считают, что Мастер обрёл именно то, что необходимо художнику-романтику. Он преобразился в рыцаря-менестреля. Он будет писать теперь в полном согласии со своей совестью. Мастер обрёл желанный уют, верную спутницу, он погружается в музыку, постигает мудрость жизни. Вполне возможно, что судьбу Мастера проясняет реминисценция с пушкинским утверждением «на свете счастья нет, но есть покой и воля». (Пушкин был любимым автором Булгакова.)

Впрочем, в эпилоге романа Мастер и его возлюбленная спускаются к Ивану из *света* и вновь уходят к Луне. И как знать, не является ли покой с его простыми человеческими радостями первым шагом людей к обретению света, к Вечному Царству, о котором мечтал «романтический Мастер» Михаил Булгаков?

Вопросы для повторения

1. Зачем автор соединил библейское предание, историю двух влюблённых и московские сатирико-бытовые сцены?

2. Найдите географические и временные соответствия между ершалаимскими и московскими эпизодами романа. Попробуйте найти персонажей-«двойников» в двух временных пластах повествования.

3. Определите стилевые отличия рассказа о Понтии Пилате и Иешуа от повествования о похождениях Воланда и его свиты и их художественный смысл.

4. Какова функция мифа в художественном произведении?

5. Какие идеи высказывает Иешуа и как относится к ним автор?

6. Почему наказанными в романе оказались только Иуда, Берлиоз и барон Майгель?

7. Как вы понимаете фразу: «Он [Мастер] не заслужил света, он заслужил покой»?

8. Какие традиции русской сатирической прозы развивает писатель в московских сценах романа?

Семинар

1. Тема революции и Гражданской войны в произведениях М. Булгакова.

2. Произведения М. Булгакова на сцене современного театра.

Проект

1. Гражданская война в изображении М. Булгакова.

2. Москва 1930-х годов в фотографиях и записках современников.

3. Используя ноутбуки (XMind) или личные гаджеты (Mindomo) составьте индивидуальную интеллект-карту «Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»» на основе текста статьи учебника, литературной критики и своих читательских впечатлений.

Опубликуйте работы в облачном пространстве класса по указанию учителя. Обсудите результаты.

Исследование

Символика романа М. Булгакова «Белая гвардия».

Темы сочинений

1. «Упорное изображение русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране» (М. Булгаков) в романе «Белая гвардия».

2. Роль предметов в раскрытии проблематики и характеров персонажей в романе М. Булгакова «Белая гвардия».

3. Сатирические линии в романе М. Булгакова «Белая гвардия».

4. Образ Дома в романе М. Булгакова «Белая гвардия».

5. Тема любви в романе М. Булгакова «Белая гвардия».

6. Символика и лейтмотивы в романе М. Булгакова «Белая гвардия».

7. Способы показа эволюции главных персонажей пьесы М. Булгакова «Дни Турбиных».

8. **Нравственно-философская проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

9. Добро и зло в художественном осмыслении М. Булгакова («Мастер и Маргарита»).

10. Тема творчества в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

11. Сюжетно-композиционное своеобразие романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».
12. Московский мир в изображении М. Булгакова.
13. Гоголевские традиции в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Рекомендуемая литература

- ▶ *Агеносов В. В.* «Трижды романтический мастер»: Проза Михаила Булгакова // Агеносов В. В. и др. Литература народов России XIX—XX веков. М., 1995.
- ▶ *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 28—82.
- ▶ *Смелянский А.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986.
- ▶ *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.
- ▶ *Яновская Л.* Творческий путь М. Булгакова. М., 1983.

ИВАН ШМЕЛЁВ

(1873—1950)



Биография писателя

«Шмелёв — поэт мировой скорби, — писал о нём видный русский философ и друг писателя И. А. Ильин. — Идея <...>, которая составляла духовный предмет его творчества, — путь, ведущий человека из тьмы — через муку и скорбь к просветлению». В своём творчестве И. С. Шмелёв отразил душевный и духовный уклад русского человека, его светлую религиозность, его традиции. В ярком красочном стиле писателя воплотились богатство и красота народного языка.

Иван Сергеевич Шмелёв родился 21 сентября (3 октября) 1873 года в семье строительного подрядчика в купеческом районе Москвы Зарядье. Семья была глубоко религиозной, вела строгий образ жизни.

«Дома я не видал книг, кроме Евангелия», — вспоминал писатель. Зато — «во дворе было много ремесленников — бабочников, сапожников, скорняков, портных. Они дали мне много слов, много неопределённых чувствований и опыта. Это была первая прочитанная мною книга — книга живого, бойкого и красочного слова».

Московские впечатления и русское просторечное слово играют огромную роль в творчестве писателя. Восемь лет тягостной службы после окончания юридического факультета Московского университета помощ-

ником присяжного поверенного и налоговым инспектором, из которых пять лет прошли в провинции, позволили Шмелёву, по его собственному признанию, «узнать деревню, провинциальное чиновничество, фабричные районы, мелкопоместное дворянство». Вот откуда позднее — широчайший тематический диапазон книг Шмелёва, масштабность его видения России.

В 1907 году Шмелёв уходит в отставку и возвращается в Москву. В этот период он сближается с В. Г. Короленко и М. Горьким, выступает как писатель-реалист, защитник обиженных и угнетённых в таких произведениях, как «Вахмистр» (1906), «Распад» и «Иван Кузьмич» (оба 1907), «Гражданин Уклеikin» (1908), «В но-ре» (1909).

Наибольшим успехом у дореволюционных читателей пользовалась его повесть «Человек из ресторана» (1911).

Первую мировую войну Шмелёв воспринял как осуществление пророчеств Апокалипсиса (рассказ «Лик скрытый»). Ещё более значимо, что уже тогда он ратовал за дружную соборную жизнь (рассказ «Праздничные герои»).

Октябрь 1917-го писатель расценил как отказ от норм нравственности и поэтому в 1920 году уехал с женой и прошедшим окопы германского фронта сыном в Крым.

В Алуште написана одна из самых проникновенных повестей Шмелёва — «Неупиваемая чаша» (1918). Рассказ о трагической судьбе крепостного художника Ильи Шаронова, обучавшегося в Италии, где ему сулили большое будущее, добровольно вернувшегося на родину, чтобы служить людям, и умершего в расцвете сил, переходит в повествование о силе любви к родине, к женщине. Сила эта воплощается в созданной гением иконе «Неупиваемой чаши», начавшей уже после смерти художника творить чудеса.

В Крыму семью Шмелёвых постиг страшный удар. Сын писателя Сергей, поверивший в объявленную большевиками амнистию для участников врангелевской армии, был арестован и увезён из Алушты. Не зная, что Сергей давно расстрелян вместе с 60 тысячами других белых офицеров, Шмелёвы кинулись в Москву в надежде на помощь.

Осенью 1922 года супруги выехали в Берлин, всё ещё не зная о судьбе сына, а в январе 1923-го по приглашению И. А. Бунина перебрались в Париж. Только здесь Шмелёвы получили известие, подтверждающее гибель Сергея. В 1936 году умерла жена писателя Ольга Александровна. Иван Сергеевич пережил её на 14 лет и умер от сердечного приступа по дороге в монастырь Покрова Пресвятой Богородицы, что под Парижем. Его мечта быть похороненным в России осуществилась лишь в 2000 году, когда его прах был перевезён в Донской монастырь Москвы, где покоятся родные писателя. Сбылась и другая мечта писателя: он вернулся на родину своими книгами.

Лучшие из них — «Солнце мёртвых», «Про одну старуху» (1925), «Богомолье» (1931—1948), «Лето Господне» (1933—1948).

Художественный мир писателя

В созданных в первые годы эмиграции эпосе «Солнце мёртвых» (1923), серии рассказов, в том числе шедевре «Про одну старуху» (1925), преобладает мысль трагическая. Особенно ярко это проявилось в книге «Солнце мёртвых». Это не воспоминания и даже не публицистические эссе, какими были, например, «Окаянные дни» И. Бунина или «Петербургский дневник» З. Гиппиус. И хотя повествование ведётся от первого лица, было бы неверно полностью отождествлять автора и рассказчика.

Лучше всех жанр своей книги определил сам И. Шмелёв: эпосея, то есть предельно широкое повествование о судьбе народа, страны, истории, космоса — всего, что находится под солнцем в годину великих испытаний. Можно даже сказать, что, с точки зрения писателя, это — апокалиптическое столкновение мира Божьего с дьяволом (оба эти образа присутствуют в тексте книги).

Источник жизни и радости — солнце — превратилось в «солнце смерти». «Солнце всё выжгло». Оно, а с ним и жизнь, совершает «круг адский», «круг смерти», «последний круг». Метафора «пустыни», образы дачикалеки, лачуг-сирот, «пшеницы с кровью», руки, пишущей на стене Куш-Каи (библейская реминисценция на тему Валтазарова пира), в сочетании с многочислен-

ными рассказами о смерти персонажей подготавливают апокалиптический образ крушения мира: «Никто не придёт из далей. И далей нет. <...> И вот выглянет на миг солнце и выплеснет бледной жидкостью. Бежит по-лоса, бежит... и гаснет. Воистину — солнце мёртвых!»

Рассказчик воспринимает свою жизнь и происходящее как наказание за грехи интеллигенции, не уважавшей сотворённой Богом жизни и самонадеянно взявшейся за её изменение. При этом выявляется второе значение заголовка: солнце — надежда для мёртвых, надежда на воскресение. «Солнце мёртвых», — писал И. А. Ильин, — с виду бытовое, крымское, историческое, таит в себе религиозную глубину: ибо указывает на Господа, живого в небесах, посылающего людям и жизнь, и смерть».

В первой главе герой-рассказчик сдал властям вместе с другими книгами и «маленькое Евангелие» и потому чувствует себя так, «словно и Его я предал». Бог на какое-то время ушёл из сознания рассказчика, с детства привыкшего «отыскивать Солнце Правды». «Где Ты, Неведомое?! — взыскует рассказчик. — Хочу Безмерного — дыхание Его чую. Лица Твоего не вижу, Господи! Чую безмерность страдания и тоски... ужасом постигаю Зло, облекающееся плотью. Оно набирает силу. Слышу его зычный звериный рык». Люди «в Проповеди Нагорной продают камсу ржавую на базаре, Евангелие пустили на пакеты». Но к концу книги сознание героя меняется: «Коснулся души Господь — и убогие стены тесны. Я хочу быть под небом, — пусть не видно его за тучами. Ближе к Нему хочу... чують в ветре Его дыхание, во тьме — Его свет увидеть».

Писатель нашёл способ художественно убедительно показать, как произошла эта метаморфоза. В главе с характерным названием «Жива душа!» татарин приносит рассказчику подарок. «Не долг это, — подчёркивает автор, — а подарок». «Не табак, не мука, не грушки, — восклицает автор. — Небо! Небо пришло из тьмы! Небо, о Господи! Старый татарин послал... татарин...»

Знаменательно, что христианин Шмелёв сделал проводником Нагорной проповеди любви к людям мусульманина. Как перед этим, в главе «В глубокой балке», в унылом крике муэдзина слышал «измученный привет утру», а в шпиле мечети увидел христианскую све-

чу, утверждающую, что над всем «пребывает Великий Бог, и будет пребывать вечно, и всё сущее — Его Воля. Вознесите Вел и к о м у молитву за день грядущий!»

И теперь, в бытовой сцене, автор вновь утверждает, что над людьми разных вер — одно Солнце.

К концу эпопеи рассказчик, пережив ряд сомнений и искушений, говорит словами христианского Символа Веры: «Чаю воскресения мёртвых!» И уже от себя добавляет: «Я верю в чудо. Великое Воскресение да будет».

?

** Охарактеризуйте героя-рассказчика.

Жанр эпопеи обусловил многообразие стилистики книги. В ней говорят, жалуются, стонут, философствуют самые различные люди, вместе составляющие Россию. Диапазон языка И. Шмелёва колеблется от просторечия до высокого стиля Библии, от бытовой лексики до политических инвектив.

Символика, перевод бытового текста в бытийный (философски-обобщённый) характерны и для рассказа «Про одну старуху». Однако наиболее полно умение писателя сливать красочные, сочные описания жизни с религиозной символикой проявилось в «Богомолье», «Лете Господнем» и примыкающих к ним рассказах «Мартын и Кинга» и «Небывалый обед».

От мрачных картин жизни пореволюционной России художник возвращается к Руси христианской, к Москве своего детства, чтобы там найти опору для дальнейшего существования.

Философско-эстетическая позиция И. Шмелёва выражена в проходящей лейтмотивом фразе праведника Михаила Панкратьевича Горкина: «Делов-то пуды, а она — туды». Она — это и смерть, и душа, и жизнь. По мысли художника, обыденная жизнь должна соединиться с идеальной, одухотвориться. Вот почему погружённый в коммерческие заботы отец мальчика-рассказчика Сергей Иванович, «плохой молещик», как он сам себя называет, в разгар ведущихся под его началом строительных работ не только отпускает правую свою руку Горкина на богомолье, но и сам, бросив всё, на денёк приезжает в Троице-Сергиеву лавру. С другой стороны, знаток всех преданий и обрядов Горкин, принимаемый богомольцами за святого, почитает Бога не абстрактно-умозрительно, а в людях, их творениях,

видит его в природе, в любом проявлении, как церковном, так и мирском.

Рождение гармонии этих двух начал в душе главного героя повести — маленького мальчика и составляет внутренний сюжет «Богомолья».

Во время путешествия мальчик встречается со множеством хороших людей, среди которых и праведники, и труженики, и страдальцы, и юродивые. Шмелёв не утаивает и мрачных картин жизни (на пути богомольцев встречаются и «охальники», и корыстолюбивые нищие, и несчастные инвалиды), но всё тёмное теперь находится на периферии повествования.

Вот почему изменились краски в палитре Шмелёва-художника. В «Богомолье», как и в древнерусских житиях и повестях, преобладают золотой, розовый, яркосиний цвета; обильно употребляются эпитеты. Авторский стиль носит подчёркнуто лирический характер, передающий настроение благодарения, умиления.

Успех «Богомолья» вдохновил писателя на создание новой книги с теми же героями, но с более широким размахом повествования. По сути, это была новая эпопея: о русской христианской душе. Так родилось «Лето Господне».

«Лето Господне» (1933—1948)

Название книги взято из Библии: в Евангелии от Луки (4: 18—19) рассказывается, что Христос видит свою цель в том, чтобы «проповедовать лето Господне благоприятное». При этом под «летом» имеется в виду время спасения человечества.

Две первые части построены по принципу замыкающегося календарного круга. Первая открывается описанием начала Великого поста, Чистым понедельником, и завершается Прощёным воскресеньем. Между этими событиями ровно год. От весны до весны развиваются действия второй части. И лишь в третьей круг не завершён: начавшись с мая, время повествования обрывается зимой, что соответствует атмосфере скорби, пронизывающей заключительные главы книги.

В первой части с характерным названием «Радости» мальчик воспринимает тварный мир, или, как он сам говорит, «Господню благодать».

Используя Интернет и иллюстрированные печатные издания о русской живописи, познакомьтесь с картинами художников И. И. Машкова и Ф. А. Малявина.

Как на полотнах И. И. Машкова и Ф. А. Малявина, встают перед читателем картины торговых лавок, товаров:

«Стоят коробка сметка, свесила хвост отмякшая сизая белуга, икра в окорёнке красная, с воткнутой лопаточкой, корбочки с копчужкой. <...> От закусовых пахнет грибными щами, поджаренной картошкой с луком; в каменных противнях кисель гороховый, можно ломтями резать. С санных полков спускаются пузатые бочки с подсолнечным и чёрным маслом, хлюпают-бултыхаются жестянки-маслососы, — пошла работа! Стелется вязкий дух, — тёплым печёным хлебом». «Сайки, бараки, сушки... калужские, боровские, жиздринские, — сахарные, розовые, горчичные, с анисом — с тмином, с сольцой и маком... переславские бублики, витушки, подковки, жавороночки... хлеб лимонный, маковый, с шафраном, ситный весовой с изюмцем, пеклеванный». «Вот яблоки белый налив, — “если глядеть на солнышко, как фонарик!” — вот ананасное царское, красное, как кумач, вот анисовое монастырское, вот титовка, аркад, боровинка, скрыжапель, коричневое, восковое, бель, ростовка-сладкая, горьковка».

Не менее живописны описания еды:

«За ухую и расстегаями — опять и опять блины. Блины с припёком. За ними заливное, опять блины, уже с двойным припёком. За ними осетрина паровая, блины с подпёком. Лещ необыкновенной величины, с грибами, с кашей... наважка семивершковая, с белозерским сметком в сухариках, политая грибной сметанкой... блины молочные, лёгкие, блинцы с яичками... ещё разварная рыба с икрой судаачьей, с поджарочкой... желе апельсиновое, пломбир миндальный — ванилевый...»

Шмелёвский герой, открывая мир предметов, в обычной свёкле увидит «кровоаво-красный арбуз», в солёных огурцах — золото. Даже битые скорлупки от яиц необычны: «розовые, красные, синие, жёлтые, зелёные ... в луже светятся». Да и сама лужа — чудо: «в полдвора... Вся голубая лужа, и солнце в ней, и мы с Горкиным, маленькие, как куколки, и белые штабеля досок, и зеленеющие берёзы сада, и круглые снеговые облач-

ка». Столь же наглядно, осязаемо-реально воспринимаются капель («за окном, как плачет»), снег («как толчёные орехи или халва»), лёд — «сахар», «золотое и голубое утро». Чудо, что «запел-зажурчал» чижик зимой. Чудо, что старая кобыла Кривая сама останавливается там, где много лет назад останавливалась умершая бабушка. Чудо — воробьи («хочется покачаться с ними»). Юный герой Шмелёва ощущает своё родство с миром, всеединство людей, зверей, природы. В чувстве такого всеединства, согласно Шмелёву, — важнейшая особенность русского национального характера. Церковные праздники воспринимаются героем (и самим писателем) не как исторические воспоминания об ушедшем прошлом, а как сегодняшняя жизнь. «Кажется мне, — говорит рассказчик, — что и на нашем дворе Христос. <...> Мне теперь ничего не страшно, потому что везде Христос». Бог — живой. Не суровый Бог Ветхого Завета, а добрый и ласковый русский Бог. Да и сама Троица — «весёлый образ».

Вера в то, что Бог всегда рядом, что всё от Него, спасает юного героя от страха перед *Т-е-м-и* («синими», слугами сатаны, чертями-соблазнителями), от ещё детской боязни смерти.

Своего рода итогом первой части являются авторские слова, в которых И. Шмелёв дистанцируется от своего героя и уже с высоты своих прожитых лет говорит:

«Тогда всё и все были со мной связаны, и я был со всеми связан: от нищего старичка на кухне, зашедшего на “убогий блин”, до незнакомой тройки, умчавшейся в темноту со звоном».

? Каким образом автор передаёт ощущение героем-рассказчиком связи со всем миром?

Тема всеединства продолжается во второй части книги «Праздники — радости». Автор по-прежнему настойчиво говорит об *одухотворении материи*. Слово «живое» — своего рода лейтмотив второй части. Живыми вещи и явления природы делаются только в том случае, когда с ними соприкасаются хорошие люди.

Беглые портреты окружающих мальчика людей давались автором уже в первой части книги. Во второй и частично в последней характеры взрослых раскры-

лись во всей полноте, обуславливая формирование внутреннего мира ребёнка.

Отец мальчика Сергей Иванович, приказчик Василий Васильевич Косой, праведник старик Горкин при всей разнице их индивидуальностей и социального положения, в совокупности — единый национальный тип русского человека-христианина. Эта типичность подчеркнута введением в книгу десятков персонажей из народа, как и главные герои, наделённых широкой душой и щедрым сердцем.

При этом писатель не скрывает, что многие из них подвержены недугу: отравляют себе жизнь пьянством. Но главное для И. Шмелёва не это, а то лучшее, что несёт в себе человек. Талантлив и совестлив рыбак Денис, признанный знаток реки, с риском для жизни поймавший сорванные половодьем барки. Виртуозно укрепляет на луковке церкви щит подвыпивший Ганька-маляр. Удивляет своим искусством повар Гаранька. Не хуже Шалыпина поёт протодьякон Примагентов, от звука голоса которого сотрясаются и лопаются стёкла в окнах. На мгновение входят в повествование солдат-инвалид Махоров, Петька-гармонист, банные мойщики и прачки или молодой пастух Ваня, от игры которого на рожке сердце заходится. Писатель показывает, как участие в церковных праздниках преображает этих людей, даёт им подлинное счастье. «Грязные у них руки, а лица добрые, радостно смотрят на хоругви, будто даже с мольбой взирают», — осмысляет свои впечатления ребёнок-рассказчик.

Именно во второй части обозначено начало формирования у героя понятия жизни — крестного хода, или — другими словами — радость жизни осложняется раздумьями о смерти. Третья часть «Скорби» довершает эти раздумья.

Три первых главы третьей части «Святая радость», «Живая вода» и «Москва» подводят итог двум предшествующим частям: прекрасна земная жизнь, в которой высшую ценность составляют взаимная любовь людей и чувство родины. Пожалуй, нет в литературе XX века столь проникновенного описания Первопрестольной, как в главе «Москва». Не случайно автор вводит в неё стихи Ф. Глинки и А. Пушкина. События трёх названных глав, повествующих о временном вы-

здоровлении Сергея Ивановича, служат живым подтверждением слов Горкина о том, что «бывает Божье милосердие от смерти к жизни». Но тут же мудрый старик говорит, что «ещё бывает милосердие к праведной кончине». И слова эти, как и вся глава «Серебряный сундучок», где они произнесены, подготавливает переход к драматической части повествования.

Характерно, что в авторской речи ни разу не употребляется слово «умирать». Сергей Иванович «готовится уходить», «отходит», «благословляет остающихся» (гл. «Благословение детей»). Он просит прощения у Бога (гл. «Соборование»), что, как и само святое действо, предполагает или возвращение к жизни, или уход Туда.

Настойчиво подчёркивается писателем и мысль о единстве отошедших и живых. Сергей Иванович «ушёл» к не раз упоминаемой в книге и сохраняемой в памяти многих бабушке Устинье, к своему отцу. Сыну Ивану он передал фамильную икону Пресвятой Троицы. «Радостный образ те, — говорит о ней Горкин, — три лика под дровом, и весёлые перед ними яблочки. А в какой день-то твоё благословение выдалось... на самый на День Ангела, касатик! Так папашенька подгадал, а ты вникай». Передача образа сыну подразумевает и заповедь той праведной по-христиански радостной жизни, которую вёл сам отец.

? Какие дорогие автору мысли воплощены в книге «Лето Господне»?

По сути дела, вся книга И. Шмелёва — доказательство единства прошлого, настоящего и будущего. Будущего — потому, что нет уже давно И. С. Шмелёва и описываемой им Руси, но живёт она в сердцах читателей.

В «Лете Господнем» в полную меру проявился талант Шмелёва — художника слова. Выше уже приводились замечательные шмелёвские описания-перечни лавок, еды, явлений природы, людей. В них — неповторимый колорит начала XX века.

Не менее красочен писатель при передаче языка своих персонажей. Люди из народа много и охотно употребляют пословицы, поговорки, прибаутки, часто связанные с религиозными понятиями, обрядами и приметами: «У Бога всего много»; «Пришёл пост — отгрыз у волка хвост»; «Перелом поста — щука ходит без хвоста».

та»; «Подошли Спасы — готовь запасы»; «Варвара-Савва — мостит, Никола гвоздит». И персонажи, и рассказчик умеют найти яркие, порой грубоватые определения тех или иных действий, предметов: яблоко маслится; женщина толстая и сырая; лошадей тпрукают; на санках рухают с гор; открываемые пробки попукивают; едоки чавкают, хрупают; место на реке для стирки белья — портомойня (от слова «портки»).

Шмелёв донёс до современного читателя подробности колядования, катаний с гор, «в блина игры», состязаний купающихся в проруби. В «Лете Господнем» множество песен: от озорных дразнилок — до старинных похоронных, от пастушьих — до городских мещанских романсов.

Особый пласт составляет церковная лексика. В обоих книгах приводятся цитаты из Евангелий, тропарей, псалмов, молитв. С одной стороны, это придаёт повествованию возвышенно духовное содержание. Но с другой — Шмелёв настолько тесно соединяет старославянизмы с бытовой лексикой, что избегает какой бы то ни было велеречивости. Можно сказать, что сакральное у него обытовлено, а быт одухотворён.

Задания и вопросы для повторения

1. Почему автор назвал повествование о своей крымской эпопее «Солнцем мёртвых»? Какие значения он вложил в это понятие?
2. Как вы понимаете обряд богомолья и какой смысл несёт это понятие у И. Шмелёва?
3. Перечитайте приведённые выше описания торговых лавок, кушаний и объясните, как они помогают раскрыть важную для писателя мысль о тварности мира.
4. Почему автор доверил повествование в книге «Лето Господне» ребёнку-рассказчику?

Семинар

1. Прочитайте рассказы И. Шмелёва «Мартын и Кинга» и «Небывалый обед». Какие черты русского национального характера видит И. Шмелёв в Горкине, Мартыне, Гараньке? Как это передано в портретах, поступках этих людей, в их речи?

2. Каким представлен Кинга? Как выражена авторская позиция в выборе героя и его представлении читателю?

3. Какую роль играют описания Москвы и «живого моста» в рассказе «Мартын и Кинга»?

4. Проанализируйте рассказ Горкина о соревновании Мартина и Кинга и покажите, как в лексике, в построении фраз проявляется мастерство писателя, умение передать богатство русского языка.

5. Сравните описания одежды, блюд и посуды в рассказе «Небывалый обед» с описаниями из «Лета Господня», охарактеризуйте особенность таланта Шмелёва-живописца.

6. Какими языковыми средствами достигается юмористическое описание обеда в честь Кинга?

Темы сочинений

1. **Русский национальный характер в изображении И. Шмелёва.

2. Особенности таланта Шмелёва-художника.

3. Язык И. Шмелёва.

Рекомендуемая литература

- ▶ *Есаулов И.* Праздники. Радости. Скорби: Литература русского зарубежья как завершение традиции // Новый мир. 1992. № 10.
- ▶ *Ильин И.* О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелёв. М., 1991. С. 137—195.
- ▶ *Сорокина О.* Московянина: Жизнь и творчество Ивана Шмелёва. М., 1994.
- ▶ *Черников А. П.* Проза И. С. Шмелёва: концепция мира и человека. Калуга, 1995.

****ГЕОРГИЙ ИВАНОВ**

(1894—1958)



Биография писателя

Георгий Иванов воплотил в своём творчестве трагизм существования. Его лирический герой постоянно находится в противостоянии с небытием; зная о неизбежности смерти, утверждает мужество жить.

Синтезирував традиционные поэтические средства с предельно прозаизированными, Г. Иванов нашёл новые способы рассказа о жестоком мире абсурда и предвосхищал путь развития поэзии второй половины XX века.

Георгий Владимирович Иванов — младший и любимый сын не очень знатного, но волей судьбы ставшего на некоторое время очень богатым отставного военного. Детство писателя прошло в имении Студёнки (на границе с Польшей), среди живописной природы. «Имею ласковую мать, отца нестроного / И всё мне делает семья, чего хочу», — писал Г. Иванов в одном из своих стихотворений. Предоставленный сам себе, мальчик увлекался античной мифологией и даже назвал подаренный ему отцом остров на одном из прудов имения Цитерой (слово это позднее войдёт в заголовок двух его поэтических сборников). Устраиваемые матерью домашние музыкальные вечера, богатая коллекция произведений живописи, которую составляли подлинные полотна Ватто, Гогена и других художников, воспита-

ли в будущем поэте гармонию и тонкое чувство мелодики — признаки его ранней поэзии. После разорения и смерти отца Г. Иванов учился в кадетском корпусе в Петербурге, но не окончил его и увлёкся поэтическим творчеством.

Первые поэтические опыты Иванова выдержаны в традициях эгофутуризма Игоря Северянина, чрезвычайно высоко ценившего юного поэта. Свой первый сборник стихов «Отплытие на о. Цитеру» (1912) Г. Иванов снабдил подзаголовком в духе И. Северянина — «Поэзы».

Однако достаточно скоро Г. Иванов перешёл от вычурной поэзии эгофутуризма к более сдержанной, хотя тоже не лишённой эстетизма, поэзии акмеистов. Молодой поэт был приглашён самим Гумилёвым, «синдиком» (главным мастером) «Цеха поэтов», в члены этого объединения. Интерес к реальным приметам жизни в сочетании с установкой на поэтичность, отточенность мастерства, характерные для акмеистов, нашли отражение в новых книгах Георгия Иванова — «Горница» (1914), «Вереск» (1916) и «Сады» (1921).

При всём различии четырёх первых книг поэта (была ещё одна, написанная в годы войны и названная не без претенциозности «Памятник славы», но сам автор не считал её, как, впрочем, и «Горницу», удачей и второй своей книгой называл «Вереск») их объединяет подчеркнутый эстетизм: уход от реальной жизни, некая вторичность изображаемого.

«Отплытие на о. Цитеру», например, открывается прологом — стихотворением-идиллией «Мечтательный пастух», герой которого, завернутый в тигровую шкуру, «гимны томные наигрывая, пасёт мечтательно стада». Заканчивается же книга стихотворением-эпилогом, где лирический герой говорит о себе:

Я грежу сказками старинными,
Которым учит тишина.

.....

И снова я пастух мечтательный.

Никто не мог отрицать таланта молодого поэта, его виртуозного мастерства. И тем не менее выдающиеся современники Иванова А. Блок и Н. Гумилёв крайне

сдержанно, чтобы не сказать больше, оценили его первые книги.

«Он спрятался сам от себя, — писал А. Блок о «Горнице». — Не сам спрятался, а его куда-то спрятала жизнь, и сам он не знает куда... Это — книга человека, зарезанного цивилизацией, зарезанного без крови, что ужаснее...»

Конечно, сегодня, зная дальнейшее творчество поэта, с этой оценкой можно согласиться лишь частично. В стихотворении «Мы скучали зимой, влюблялись весной...» уже можно найти предчувствие будущего трагического мироощущения. А последняя строка стихотворения «Литография» «И жалобно скрипит земная ось» — потрясающий образ неблагополучия, определивший всю позднюю поэзию Г. Иванова. В пронзительном стихе «Даже память исчезнет о нас...» («Оттого и томит меня шорох травы») уже слышен один из ведущих мотивов «Посмертного дневника». В зрелом творчестве поэта постоянно будут встречаться реминисценции из его ранних книг, как противопоставления его новому взгляду на мир.

И всё же в целом останься Иванов только автором петербургских стихов, ему была бы уготована судьба одного из многих тысяч талантливых поэтов-версификаторов. Слишком лёгкое детство, слишком беззаботная юность сыграли с поэтом злую шутку.

Осенью 1922 года Георгий Иванов вместе с молодой женой поэтессой Ириной Одоевцевой уехал за границу якобы для составления репертуара государственных театров и навсегда остался там. Из Риги, где жили родители Одоевцевой, они переехали в Берлин, а с 1923 года поселились во Франции.

Потеря родины, трагедия изгнанничества придали творчеству Г. Иванова то духовное напряжение, которого не хватало его ранним стихам.

«Новый» Иванов начался с беллетризованно-мемуарной прозы — книги «Петербургские зимы» и публиковавшихся преимущественно в газетах «Дни» и «Последние новости» портретов деятелей культуры под общей рубрикой «Китайские тени».

Среди портретируемых писателем персонажей люди как широко известные (А. Блок и Н. Гумилёв, А. Ахматова и О. Мандельштам, С. Есенин и С. Городецкий,

Ф. Сологуб и М. Кузмин, И. Северянин), так и знакомые только узкому кругу интеллигенции тех лет (композитор Н. Цыбульский, организатор поэтических кафе Б. Пронин, поэт Алексей Лозина-Лозинский). Из ярких, порой гротесковых описаний Г. Иванова перед читателем как живые встают люди эпохи Серебряного века, давно ушедшие в прошлое подробности.

Другое дело, что далеко не всё рассказанное автором соответствует действительности. Известная русская писательница Н. Н. Берберова в книге «Курсив мой» вспоминает, что однажды Иванов признался ей, что «в его “Петербургских зимах” семьдесят пять процентов выдумки и двадцать пять — правды». Перед нами не мемуары очевидца, а книга, пронизанная единой художественно-философской концепцией, воплощённой в метафоре в преддверии революции и в годы революции идущего ко дну мира искусства.

Первые вышедшие в эмиграции поэтические книги Г. Иванова перекликались своими заголовками с петербургскими сборниками поэта: «Садам» соответствовали «Розы» (1931), а название «Отплытие на остров Цитеру» (1937) отличается от первого сборника под таким же заголовком только тем, что сокращённое слово «остров» из первого — во втором написано полностью. Тем разительнее отличалось их содержание. «Следовало бы озаглавить не “Розы”, а “Пепел”, — писал видный критик зарубежья Г. Адамович. — Всё сгорело: мысли, чувства, надежды».

Романтические образы первых петербургских стихов нужны теперь поэту, чтобы попрощаться с ними, противопоставив им иной суровый и трагичный мир:

Грустно, друг. Всё слаще, всё нежнее
Ветер с моря. Слабый звёздный свет.
Грустно, друг. И тем ещё грустнее,
Что надежды больше нет.

(«Грустно, друг. Всё слаще,
всё нежнее...»)

В 1938 году Г. Иванов издал небольшую книгу прозы с характерным названием «Распад атома», где в самой резкой форме утверждал, что «Пушкинская Россия обманула, предала», заставив поверить в могущество искусства. «Чуда уже и совершить нельзя, — писал

Иванов, — ложь искусства нельзя выдать за правду». Стремясь обострить свою мысль, писатель прибег к рискованным натуралистическим образам, в том числе сравнил искусство с мёртвой девушкой, изнасилованной хулиганом. Но мёртвое нельзя оплодотворить. Современники были оскорблены резким тоном и грубыми картинками, которые нарисовал Г. Иванов. А между тем в «Распаде атома» предлагался выход из тупика. Нужно было найти новые способы рассказа об этом жестоком и примитивном мире абсурда, упростить поэтические средства, «изжить» из поэзии «поэзию» в том её понимании, которое было характерно для XIX века. Недостигаемой пушкинской гармонии Г. Иванов противопоставлял лермонтовскую дисгармонию.

Всё это писатель попытался осуществить в своих последующих книгах «Портрет без сходства» (1950) и «1943—1958. Стихи» (1958), в цикле «Посмертный дневник» (1958).

Стихи Г. Иванова были с восторгом приняты молодым поколением первой волны русской эмиграции, оказали влияние на творчество Б. Поплавского, А. Штейгера, Л. Червинской и многих других поэтов и прозаиков, кого с лёгкой руки В. Варшавского называют «незамеченным поколением». Не только поэзия, но и личность Г. Иванова была предметом их обожествления. Молодёжь привлекал эстетизм поэта, его остроумие, богемный образ жизни, который он вёл. Впрочем, эти же черты отталкивали от Иванова многих представителей старшего поколения: его упрекали в беспринципности, легкомыслии, ему не могли простить иронии. В строку ставилось даже отсутствие постоянных заработков: Г. Иванов не стеснялся жить на заработки жены И. Одоевцевой.

Сохранилось много портретов Г. Иванова. Лучший из них, по мнению современников, принадлежит Ю. Анненкову. Искривлённые в иронической усмешке губы, дымящаяся в мундштуке длинная сигарета, вытянутое, точно вырезанное резцом, лицо, блестящие напомаженные волосы. Почти точное воплощение характеристики, данной ему И. Северяниным: «Вы нежный и простой / И вы эстет с презрительным лорнетом». Лорнета на рисунке нет. Как нет и тонких паль-

цев музыканта, присутствующих на других портретах Иванова. Зато есть мешки под глазами. В 1921 году, когда Анненков создавал портрет писателя, их не было. Но художник провидчески добавил их, придав портретируемому экзистенциальный трагизм, проявившийся только в эмигрантском творчестве поэта.

Последние годы жизни супругов проходили в нищете: в 1953 году они поселяются в доме для престарелых в Йере, на юге Франции. Переселиться под Париж не удалось. 27 августа 1958 года Г. Иванов скончался на больничной койке, чего он всегда боялся.

Цикл «Посмертный дневник», состоящий из 38 поэтических миниатюр, — не только вершина поэтического мастерства Г. Иванова, но и свидетельство стоицизма русского человека у последней жизненной черты. «На что надеяться, о чём мечтать, / Я даже не могу с кровати встать», — пишет умирающий поэт.

Было всё — и тюрьма и сума
В обладании полным ума,
В обладании полным таланта.
С распроклятой судьбой эмигранта
Умираю...

И тут же иное: насмешка над смертью («Отчаянье я превратил в игру...»), слегка ироничная надежда, что, стёртый с земли, «как чернильное пятно», он «следом чернил обнаружится в стихах / В назиданье внукам».

Ночь умирающего, «как Сахара, как ад горяча», в этом аду лирический герой «думает о разном»:

Но больше всё о безобразном.
О том, что лучше помолчать,
Когда вам нечего сказать,
Что помнить следует об этом
Зря разболтавшимися поэтам.

Но самому ему было что сказать. И его последние слова, почти за несколько дней до смерти — о России («Ликование вечной блаженной весны...»), о поэзии и любви («Поговори со мной ещё немного...»).

? О чём размышляет лирический герой в «Посмертном дневнике»?

Зрелый Г. Иванов демонстративно пересматривал своё раннее творчество, превращая идиллии в драмы и трагедии, придавая высокому стилю заведомо сниженное ироническое содержание.

В ранних его книгах на каждой странице присутствуют Купидон, Венера, Диана, Хлоя, Феб, фавны и нимфы, Дионис, Сизиф. Иванова привлекают экзотические имена Темиры, Газеллы, пирата Оле. В «Горнице» фигурируют Пьеро, Арлекин, Коломбина, Пьеретта. В «Садах» этот список пополнится целым набором восточных имён: Селим, Заира, Гафиз, Гюльнара. Не раз вспомнит поэт и библейских персонажей: Христа, Соломею, Марию. Поэтический пейзаж стихов петербургского периода в одних случаях напоминает театральные декорации (фонтаны, лунная нега, пир осени, сладко-пламенная луна), в других — старинные гравюры (голые ветки деревьев, блеск фонарей на волнах, вид из окна).

Поэт испытывает эстетическое наслаждение от пожелтевших гравюр, прадедовского ковра, часов с Наполеоном 1913 года, медальона Антуанетты, старинных кофейников, сахарниц, блюд, книг. Не случайно целый цикл стихов он назовёт «Книжные украшения».

Изысканные образы выражаются в изысканных же формах сонетов, триолетов, стансов, акростихов, александрийского стиха, послания.

Экзотические образы поэта складываются в музыкальную мелодию:

Эоловой арфой вздыхает печаль,
И звёзд восковых зажигаются свечи,
И дальний закат, — как персидская шаль,
Которой окутаны нежные плечи.

(«Эоловой арфой вздыхает печаль...»)

Не менее виртуозны и рифмы поэта: скерцо — сердце, огнистых — аметистов, иероглифа — Сизифа, зато — Ватто, книга — индиго, меди — Андромеде, желанен — магометанин.

Совершенно иное в эмигрантских стихах:

Это уж не романтизм. Какая
Там Шотландия! Взгляни: горит
Между чёрных лип звезда большая
И о смерти говорит.
Пахнет розами. Спокойной ночи.
Ветер с моря, руки на груди.
И в последний раз в пустые очи
Звёзд бессмертных — погляди.

*(«Грустно, друг. Всё слаще,
всё нежнее...»)*

Словно из гроба, встаёт прошлое перед лирическим героем («Сиянье. В двенадцать часов по ночам...», «Послушай, о как это было давно...»), а в настоящем «слишком мало на земле тепла», «саван снежный», «сумрак снежный». «Надежду замело снегами», «надежда улетает». Остаётся «верёвка, пуля, каторжный рассвет». «И слишком устали, и слишком мы стары».

Холодное солнце, холодная синяя мгла, вьюги, снега, тревожное море, леденеющий мир, умирающий звук, мёртвая скрипка, и сама вечность, точно лепестки розы, осыпающаяся в мировое зло, — всё это образы пустого страшного мира в «Розах» и «Отплытии на остров Цитеру».

Поэт подвергает сомнению само существование прошлого:

Россия счастье. Россия свет.
А, может быть, России вовсе нет.
И над Невой закат не догорал,
И Пушкин на снегу не умирал,
И нет ни Петербурга, ни Кремля —
Одни снега, снега, поля, поля...

(«Россия счастье. Россия свет...»)

То, что ещё недавно на берегах Невы казалось ему единственно ценным и вечным, теперь воспринимается как красивая, но беспомощная ненужность:

Всё в этом мире по-прежнему.
Месяц встаёт, как вставал,
Пушкин именье закладывал
Или жену ревновал.

И ничего не исправила,
Не помогла ничему
Смутная, чудная музыка,
Слышная только ему.

(«Медленно и неуверенно...»)

Музыка мне больше не нужна.
Музыка мне больше не слышна...

.....

Ничего не может изменить
И не может ничему помочь
То, что только плачет и звенит,
И туманит, и уходит в ночь...

(«Музыка мне больше не нужна...»)

Уже в «Отплытии на остров Цитера» Иванов вслед за А. Блоком и В. Ходасевичем создал один из самых страшных образов небытия дыры, в которой существуют и мёртвые, и живые («Жизнь бессмысленную прожил...»). В стихах 40—50-х годов мотив «скуки мирового безобразья», земного ада расширяется. «Нельзя сказать, что я живу», — восклицает его лирический герой, называя себя трупом («По дому бродит полуночник...»). «Полу-жизнь, полу-усталость / Это всё, что мне осталось», — признаётся он («Образ полусотворённый...»).

Даже Париж для поэта — «глухая европейская дыра». Тема русской эмиграции («кружился в вальсе загробном на эмигрантском балу») переходит в философский план, в размышление о смерти в стихотворении «Всё чаще эти объявления».

? Какие серьёзные изменения в мироощущении и лирике поэта произошли в эмигрантский период творчества Г. Иванова?

Казалось бы, полная беспросветность царит в художественном мире Г. Иванова. Но именно здесь и проявляется то, что поэт назвал «двойным зреньем» и что вводит его в традицию русской философской поэзии. Мир не только страшен, но и прекрасен. В трагедии бытия есть элементы, мгновения прекрасного, светлого, возвышенного. Пусть это прекрасное и не способно победить зло, мрак, но утешить, придать надежду оно может. И тогда:

И тьма — уже не тьма, а свет.
И да — уже не да, а нет...
Она прекрасна, эта мгла.
Она похожа на сиянье.
Добра и зла, добра и зла
В ней неразрывное слиянье.

(«Ни светлым именем богов...»)

Талант двойного зрения подсказывает поэту, что надо иметь мужество жить, зная о неизбежности смерти. Понявшему, что «жизнь не так дорога», «не страшны ночные часы, или почти не страшны».

Перед лицом неизбежной смерти у человека есть только один выход: «сливать счастье и страдание», жить до последнего удара судьбы:

Впереди палач и плаха,
Вечность вся, в упор!
Улыбнитесь. И с размаха —
Упадёт топор.

(«Шаг направо. Два налево...»)

Просто жить. Жить не умом, а сверхсознанием, чувством. «Если бы жить... Только бы жить...» — декларирует лирический герой Иванова, демонстративно вводя в круг жизненных ценностей «трубочку, водочку».

«Порочному замыслу» (смерти) у Г. Иванова противостоит жизнь, счастье:

Был замысел странно порочен,
И всё-таки жизнь подняла
В тумане — туманные очи
И два лебединых крыла.
И всё-таки тени качнулись,
Пока догорала свеча.
И всё-таки струны рванулись,
Бессмысленным счастьем звуча...

(«Был замысел странно порочен...»)

Если не нетленной (увы! всё тленно), то необходимой и украшающей жизнь ценностью назовёт поэт любовь, посвятив своей жене И. Одоевцевой заключительные

стихи «Дневника»: «Не пройдёт любовь...» и «Как туман на рассвете».

Так наряду с мотивом одиночества перед лицом смерти появится в лирике Г. Иванова иной мотив:

Я — это ты. Ты — это я
На хрупком льду небытия.

А от этого сопряжения «Я» и другие, «Я» и мир — тема России, русского человека решается в той же логике «двойного зрения». С одной стороны, поэт видит, что Орёл Двуглавый «унизительно» издох («Овеянный тускнеющею славой...») и «ничему не возродиться ни под серпом, ни под орлом» («Теперь тебя не уничтожат...»).

Лирический герой Иванова не раз вступает в полемику с лермонтовским стихотворением «Выхожу один я на дорогу...». В отличие от поэта XIX века он не верит в будущее. Он даже заявляет:

Я медленно в пропасть лечу
И вашей России не помню
И помнить её не хочу.

(«Мне больше не страшно.
Мне томно...»)

«Нет в России даже дорогих могил, / Может быть, и были — только я забыл». Но «там остался русский человек».

Русский он по сердцу, русский по уму,
Если я с ним встречусь, я его пойму.
Сразу с полуслова... И тогда начну
Различать в тумане и его страну.

(«Нет в России...»)

Подобно позднему Пушкину, позднему Есенину, Иванов хочет «перед смертью благословить всех живущих и всё живое» («Если б время остановить...»), а себя ощущает не во Франции:

Не на юге, а в северной царской столице.
Там остался я жить. Настоящий. Я — весь.
Эмигрантская быль мне всего только снится —
И Берлин, и Париж, и постылая Ницца.

(«Ликование вечной, блаженной весны...»)

Стоическое противостояние человека и небытия продолжается, по Иванову, и в сфере искусства. Порой автору «Дневника» кажется, что поэзия лишь «хло-роформирует сознание» («О нет, не обращаюсь к миру я...»). И тут же звучит мысль, что если что и может победить смерть, так это поэзия. Тленные розы стихов превращаются в небесах в нетленные («В награду за мои грехи...»), струны звучат счастьем, пусть и бессмысленным («Был замысел странно порочен...»). «Стихи и звёзды остаются, а остальное — всё равно!» — провозгласит Иванов в одном из лучших своих стихотворений «Туман. Передо мной дорога...».

Философским содержанием его поэзии стала дихотомия смерти и жизни, отразившаяся в усложнении образов лейтмотивов «отплытия» и «розы».

Если в первых книгах поэта «отплытие» содержало в себе только романтическую надежду, то в творчестве эмигрантского периода оно было уже и отплытием в смерть («Потеряв даже в прошлое веру...»), и преодолением смерти музыкой искусства («Это месяц плывёт по эфиру...»), и трагическим плаванием по океану жизни.

Такое же усложнение претерпел образ розы. От декоративно-условного обозначения красоты в ранних стихах поэт пришёл к многовариантности существования этого цветка в мире. Роза — символ смерти, но небо «в розах и огне» даёт надежду на осуществление мечты.

В одном из последних стихотворений Г. Иванова («Как туман на рассвете чужая душа...») розы превращаются в шиповник. Это превращение — своего рода образ эволюции лексики поэта: от романтической к реалистической. Г. Иванов сознательно ставил перед собой задачу писать «о тысячах невоплощённых банальностей, терпеливо ждущих своего Толстого».

? Прочитайте отрывок из стихотворения «Всё чаще эти объ-явления...» и найдите слова, прозаизирующие высокое понятие «смерть»:

Мы вымираем по порядку —
Кто поутру, кто вечером,
И на кладбищенскую грядку
Ложимся, ровненько, рядком.
Невероятно до смешного:
Был целый мир — и нет его...

Вдруг — ни похода ледяного,
Ни капитана Иванова,
Ну абсолютно ничего!

Новый путь поэзии, найденный Г. Ивановым, заключался в синтезе традиционных поэтических средств с прозаизмами, заимствованными из разговорной лексики. Холод, сады, звёзды, розы, цитаты из классической русской поэзии сочетались с такими фразеологизмами, как «А и Б уселись на трубе», «Куда Макар гонял телят», «Куда глаза глядят», «встречный-поперечный», «развязная мазня», «выспренная болтовня», «разболтавшиеся поэты», «приходится смываться», «два белых нуля». В стихах поэта чешется собака, «живут» могильные черви и обмызганная кошка, раздаётся бляенье, кваканье, мычание; воспроизводятся крики «ку-ка-ре-ку», «бре-ке-ке», «тра-ла-ла». Слово «поэзия» может сочетаться с «хлороформом» и «леденцом», а «трансцендентальность» с «телегой». В этой манере пародирования поэзии уже заложены основы постмодерна, проявившиеся в полной мере уже в наше время в поэзии так называемых поэтов-концептуалистов.

Стремясь создать иллюзию достоверности жизни, *поэт нарочито называет свои поздние циклы дневниками*, вводит в них бытовые подробности, в том числе автобиографические.

Ритм и синтаксис стихов, повторы, в том числе анафоры, сориентированы на разговорный стиль, на доступность широкому читателю. Ирония и самоирония усиливают ощущение открытости поэта, снижают «высокость» (торжественность) поэтического текста.

Позднюю лирику Г. Иванова отличает богатство метафор и сравнений, как всегда у поэта дихотомичных: и обыденных («тучка — сардинка в оливковом масле»; «салазки искусства»; «межпланетный омут»), и возвышенных («сиянье завтрашнего дня»; «звёздный кров»; «лучезарная вестница зла»). Вплоть до развёрнутой метафоры:

Мелодия становится цветком,
Он распускается и осыпается.
Он делается ветром и песком,
Летающим на огонь весенним мотыльком,
Ветвями ивы в воду опускается...

(«Мелодия становится цветком...»)

«Двойное зрение» захватывает и фонетику поэта. Грубые звуки слов «хлороформировать», «трансцендентальный», «смотаться», «сдохнуть», «околеть» соседствуют с изысканной «желтофиолью» и «Эолом», нежными «белочка, метёлочка, косточка, утёнок», «веточка, царापинка, снежинка, ветерок», со звуковыми волнами стиха: «сиянье, волненье, брожение, движение».

Антиномии понятий, как правило, соответствуют и рифмы: простые (*нежным — неизбежном; идея — холодея; не беда — ерунда — навсегда; ползёт — не приведёт; тлея — Лорелея; свечу — растопчу; море — мухоморе*) и составные (*за плечом — ни о чём; и ни то — сиянье Ватто; к миру — хлороформируя; иль менее — имение — недоумение*).

Трагедия бытия передаётся и нарушением цельности текста, когда в середине стихотворения или в конце появляется пауза-многоточие:

Раз начинаются воспоминания,
Значит... А может быть, всё пустяки.

...Вот вылезаю, как зверь, из берлоги я,
В холод Парижа, сутулый, больной...

(«*Всё представляю в блаженном
тумане я...*»)

Хоть поскучать бы... Но я не скучаю.
Жизнь потерял, а покой берегу.

(«*Белая лошадь бредёт без упряжки...*»)

Георгий Иванов, справедливо утверждал известный писатель и критик русского зарубежья Р. Гуль, в своих стихах воплотил объективный трагизм существования, был русским экзистенциалистом, на несколько лет предвосхитившим французских.

Вопросы для повторения

1. В чём отличие ранних книг Г. Иванова от эмигрантских?
2. Как вы понимаете слова поэта о том, что надо «изжить» из поэзии «поэзию»?
3. Почему поэт сказал о себе: «Мне исковеркала жизнь талант двойного зренья»?
4. Как проявился талант «двойного зренья» в лексике, фонетике и рифмах поэта?

Семинар

1. Прочитайте стихотворение «Всё чаще эти объявления...». Определите, какими способами и с какой целью поэт снижает высокую тему смерти.

2. Какая картина мироздания вырисовывается в этой миниатюре поэта?

3. Прочитайте стихотворение «Так, занимаясь пустяками...» и покажите, с помощью каких художественных средств в первых двух строфах воссоздаётся противоречивость взаимоотношений мира и человека.

4. Найдите в третьей строфе оксюмороны и объясните их философское содержание в стихотворении.

5. **Сопоставьте одно из последних стихотворений «Посмертного дневника» Г. Иванова «Туман. Предо мной дорога...» и стихотворение М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». Охарактеризуйте мировосприятие каждого поэта.

Темы сочинений

1. «Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья» (поэтический мир Г. Иванова на материале 3—4 стихотворений поэта).

2. В чём новаторство поэзии Г. Иванова?

3. Г. Иванов — поэт-экзистенциалист (на материале 3—4 стихотворений поэта).

Рекомендуемая литература

- ▶ *Одоевцева И.* На берегах Сены. М., 1989.
- ▶ *Арьев А. Ю.* Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование. СПб., 2009.
- ▶ *Витковский Е.* «Жизнь, которая мне снилась» // Иванов Г. В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 1.
- ▶ *Крейд В. П.* Георгий Иванов. М., 2007. (ЖЗЛ).

Интернет-ресурсы

Ко всему курсу

Словарь литературных терминов.
<http://gotourl.ru/12401>

Источники комплексной информации

<http://gotourl.ru/12402>

Интерактивные ЦОР по темам курса литературы

Федеральный центр информационных образовательных ресурсов (ФЦИОР)

Единая коллекция цифровых образовательных ресурсов (ЕКЦОР)

1. Рубрика «Коллекции»

Зарубежная художественная литература.

Аудиозаписи художественного чтения произведений русской поэзии.

Аудиокниги по произведениям русских писателей XX века.

Произведения русской литературы XIX — начала XX века.

Серебряный век русской культуры.

Петербург — столица Российской империи.

2. Материалы по истории и мировой художественной культуре

3. Инструмент разработки и анализа родословных («Живая родословная»)

Материалы к курсу литературы XX века

Наука. Искусство. Величие.

Историко-культурный сайт

<http://gotourl.ru/12405>

<http://gotourl.ru/12406>

Театральная библиотека Сергеева

<http://gotourl.ru/12407>

Александр Блок

Иллюстрации к поэме А. Блока «Двенадцать»

<http://gotourl.ru/11359>

Государственный историко-литературный и природный музей-заповедник А. А. Блока

<http://gotourl.ru/12408>

Музей-квартира А. А. Блока в Санкт-Петербурге

<http://gotourl.ru/12409>

Максим Горький

Музей-квартира А. М. Горького в Москве

<http://gotourl.ru/12410>

Леонид Андреев

<http://gotourl.ru/12411>

Иван Бунин

<http://gotourl.ru/12412>

<http://gotourl.ru/12413>

Александр Куприн

Музей А. И. Куприна

<http://gotourl.ru/12414>

Сергей Есенин

**Государственный музей-заповедник С. А. Есенина
(с. Константиново)**

<http://gotourl.ru/12415>

Московский государственный музей С. А. Есенина

<http://gotourl.ru/12416>

Владимир Маяковский

Государственный музей В. В. Маяковского в Москве

<http://gotourl.ru/12417>

Анна Ахматова

Музей А. А. Ахматовой в Фонтанном доме (СПб)

<http://gotourl.ru/12418>

<http://gotourl.ru/11369>

Марина Цветаева

Культурный центр Дом-музей Марины Цветаевой
в Москве

<http://gotourl.ru/12419>

Евгений Замятин

<http://gotourl.ru/11370>

Русский исторический роман 1920—1930-х годов

А. Н. Толстой

<http://gotourl.ru/12420>

Михаил Булгаков

Музей М. А. Булгакова в Москве

<http://gotourl.ru/12421>

СОДЕРЖАНИЕ

Слово к молодому читателю (<i>В. В. Агеносов</i>)	3
Русская литература конца XIX — начала XX века (1890—1916) (<i>А. В. Леденев, Т. К. Савченко</i>)	7
А. Блок (<i>М. Г. Павловец</i>)	66
Максим Горький (<i>М. М. Голубков</i>)	91
**Леонид Андреев (<i>В. А. Мескин</i>)	122
И. Бунин (<i>А. В. Леденев</i>)	143
Куприн (<i>В. А. Мескин</i>).....	172
Литературный процесс 1920-х годов (<i>В. В. Агеносов,</i> <i>М. М. Голубков, Д. П. Дмитриев, Я. В. Солдаткина,</i> <i>Л. А. Трубина</i>)	189
С. Есенин (<i>А. Я. Захаров, Т. К. Савченко</i>)	216
В. Маяковский (<i>А. С. Карпов</i>)	237
А. Ахматова (<i>Л. Г. Кихней</i>)	269
М. Цветаева (<i>Л. Г. Кихней</i>)	296
Е. Замятин (<i>М. А. Нянковский</i>).....	319
Русский исторический роман 1920—1930-х годов (<i>А. Толстой, **М. Алданов, **Ю. Тынянов</i>) (<i>Н. С. Выгон</i>)	344
М. Булгаков (<i>В. В. Агеносов</i>)	383
И. Шмелёв (<i>В. В. Агеносов</i>)	413
**Георгий Иванов (<i>В. В. Агеносов</i>)	425
Интернет-ресурсы	440

Учебное издание

Агеносов Владимир Вениаминович
Безносков Эдуард Львович
Выгон Наталия Семёновна и др.

Литература

11 класс

Базовый и углублённый уровни

Учебник

В двух частях. Часть 1

Центр литературы

Ответственный за выпуск Ю. М. Надреева

Редакторы Т. Д. Дажина, Ю. М. Надреева

Художественный редактор Л. П. Копачева

Художественное оформление Ю. В. Христич

Технический редактор Е. Ю. Липченко

Компьютерная вёрстка С. А. Толмачева

Корректор Е. С. Осташкова

Подписано в печать 23.11.2021.
Формат 60×90/16. Гарнитура «Школьная».
Усл. печ. л. 28,0. Тираж экз.
Заказ № .

Акционерное общество «Издательство «Просвещение».
Российская Федерация, 127473, г. Москва,
ул. Краснопролетарская, д. 16, стр. 3, этаж 4, помещение I.
Адрес электронной почты «Горячей линии» — **vopros@prosv.ru**.