

Под редакцией В. В. Агеносова



ЛИТЕРАТУРА

БАЗОВЫЙ И УГЛУБЛЁННЫЙ УРОВНИ



11

класс

ЧАСТЬ 2

ЛИТЕРАТУРА

БАЗОВЫЙ И УГЛУБЛЁННЫЙ УРОВНИ

Учебник

В двух частях

Часть 2

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

Авторы: В. В. Агеносов, Э. Л. Безносков, 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. Ледечев, В. А. Мескин, М. А. Няковский, 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. Безносков, Н. С. Выгон [и др.] ; под
ред. В. В. Агеносова. — 9-е изд., стер. — Москва : Про-
свещение, 2022.

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

ISBN 978-5-09-091970-8 (печ. изд.).

Ч. 2. — 493, [3] с. : ил.

ISBN 978-5-09-101480-8 (электр. изд.).

ISBN 978-5-09-091968-5 (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.

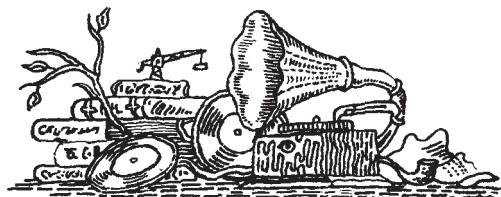
Учащимся предлагается система разноуровневых заданий, направленных на формирование метапредметных умений (планировать деятельность, выделять различные признаки, классифицировать, устанавливать причинно-следственные связи, преобразовывать информацию и др.) и личностных качеств учеников.

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 978-5-09-101480-8 (ч. 2, электр. изд.) © АО «Издательство «Просвещение», 2021
ISBN 978-5-09-102079-3 (электр. изд.) © Художественное оформление.
ISBN 978-5-09-091968-5 (ч. 2, печ. изд.) АО «Издательство «Просвещение», 2021
ISBN 978-5-09-091970-8 (печ. изд.) Все права защищены

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 1930—1950-Х ГОДОВ



Историко-культурная ситуация 1930—1950-х годов. Конец 1920-х — начало 1950-х годов — один из самых драматических периодов в истории русской литературы.

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

На творчество многих советских писателей оказывает влияние мысль М. Горького, наиболее полно воплотившаяся в «Жизни Клима Самгина» и пьесе «Егор Булычёв и другие», о том, что только участие в революционном преобразовании общества делает человека личностью. Десятки талантливых писателей субъективно честно отражали нелёгкий и часто исполненный подлинной героики труд советских людей, рождение новой коллективистской психологии.

С другой стороны, именно в конце 1920-х — начале 1950-х годов отечественная литература испытывала мощное идеологическое давление, несла ощутимые и невосполнимые потери.

В 1926 году был конфискован номер журнала «Новый мир» с «Повестью непогашенной луны» Бориса Пильняка. Участь писателя была предрешена: его расстреляют в 1930-е годы. В конце 1920-х — начале

1930-х годов ещё публикуются, но уже подвергаются критике «Зависть» Ю. Олеши и «В тупике» В. Вересаева. В обоих произведениях рассказывалось о душевных метаниях интеллигентов, которые не поощрялись в обществе торжествующего единомыслия. По мнению ортодоксальной партийной критики, советскому человеку чужды сомнения и духовные драмы.

В 1929 году разразился скандал в связи с публикацией в Чехословакии романа Е. Замятина «Мы». Жесточайшая критика обрушилась в адрес путевых размышлений о колхозной жизни Б. Пильняка и А. Платонова («Че-Че-О»). За рассказ А. Платонова «Усомнившийся Макар» А. Фадееву, редактору журнала, в котором он был опубликован, по его собственному признанию, «попало от Сталина».

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

В 30-е годы начался процесс физического уничтожения писателей: были расстреляны или погибли в лагерях поэты Н. Клюев, О. Мандельштам, П. Васильев, Б. Корнилов, прозаики С. Клычков, И. Бабель, И. Катаев, публицист М. Кольцов, критик А. Воронский, были арестованы Н. Заболоцкий, Л. Мартынов, Я. Смеляков, Б. Ручьёв и десятки других писателей.

Не менее страшным было и нравственное уничтожение, когда в печати появлялись разносные статьи-доносы и подвергаемый «экзекуции» писатель, уже готовый к ночному аресту, вместо этого обрекался на многолетнее молчание, на писание «в стол». Именно эта судьба постигла М. Булгакова, А. Платонова, М. Цветаеву, А. Кручёных, частично А. Ахматову, М. Зощенко и многих других мастеров слова.

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

? Каким репрессиям и почему подверглись многие писатели в конце 1920-х — 1930-е годы?

Единая ещё в 20-е годы многоводная река русской литературы в 30—50-е годы распалась на несколько потоков, взаимосвязанных и взаимоотталкивающих. Если до середины 20-х годов в Россию ещё проникали книги русских писателей-эмигрантов, а советские писатели довольно часто посещали Берлин, Париж и другие центры расселения русской диаспоры, то с конца 20-х годов между Россией и остальным миром устанавливается «железный занавес».

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

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

Несмотря на то что на Первом съезде писателей СССР *социалистический реализм* был провозглашён «основным (но не единственным. — *Авт.*) методом советской художественной литературы и литературной

критики», несмотря на то что в Уставе Союза писателей было записано, что «социалистический реализм обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров», после съезда стала всё отчётливее проступать тенденция универсализации литературы, приведения её к единому эстетическому шаблону.

Невинная на первый взгляд дискуссия о языке, начатая спором М. Горького с Ф. Панфёровым о правомерности использования диалектных слов в художественном произведении, вскоре вылилась в борьбу с любыми оригинальными языковыми явлениями в литературе. Были поставлены под сомнение такие стилевые явления, как *орнаментализм* и *сказ*. Всякие стилевые поиски были объявлены *формализмом*: всё более утверждалось не только единообразие идей в художественной литературе, но и единообразие самого языка.

Под полный запрет попали эксперименты в области языка, связанные с творчеством писателей ОПОЯЗа Д. Хармса, А. Введенского, Н. Олейникова. Лишь детским писателям удалось ещё использовать в своих «несерьёзных» произведениях игру словом, звуками, смысловые парадоксы (С. Маршак, К. Чуковский).

Жанровое разнообразие советской литературы 30—50-х годов. 1930-е годы были отмечены не только ужасом тоталитаризма, но и пафосом созидания. Прав был изгнанный из России в 1922 году выдающийся философ XX века Н. Бердяев, утверждая в работе «Истоки и смысл русского коммунизма», что большевики сумели использовать вековую мечту русского народа о едином счастливом обществе для создания своей теории построения социализма. Русский народ с присущим ему энтузиазмом воспринял эту идею и, преодолевая трудности, мирясь с лишениями, участвовал в осуществлении планов революционного преобразования общества. И те талантливые писатели, которые честно отражали героический труд советских людей, порыв к преодолению индивидуализма и объединению в единое братство, вовсе не были конформистами, прислуж-

никами партии и государства. Другое дело, что правда жизни порой сочеталась у них с верой в иллюзии утопической концепции марксизма-ленинизма, всё более превращавшегося из научной теории в квазирелигию.

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

Интерес к изменению психологии человека в революции и послереволюционном преобразовании жизни активизировал жанр *романа воспитания*. К этому жанру относится книга Николая Островского (1904—1936) «Как закалялась сталь». В этом на первый взгляд бесхитростном рассказе о мужании Павки Корчагина просматриваются традиции Л. Толстого и Ф. Достоевского. Страдания и большая любовь к людям делают Павку «стальным». Целью его жизни становятся слова, которые многие годы будут составлять нравственный кодекс целых поколений: «Прожить жизнь так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые

годы <...>, чтобы, умирая, мог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества». Как стало известно лишь недавно, редакторы книги Н. Островского сократили в ней места, рассказывающие о трагедии одиночества, постигшей романтика Корчагина. Но даже в том тексте, который был опубликован, различима боль писателя за нравственное вырождение многих вчерашних активистов, добравшихся до власти.

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

Создателем *философского романа* выступил в 1930—1950-е годы Леонид Леонов (1899—1995). Его романы, в отличие от многих творений собратьев по перу, достаточно регулярно появлялись в печати, пьесы (особенно «Нашествие») шли во многих театрах страны, время от времени художник получал правительственные награды. Действительно, внешне книги Л. Леонова вполне вписывались в разрешённую тематику социалистического реализма: «Соть» соответствовала канону «производственного романа» о строительстве заводов в медвежьих углах России; «Скутаревский» — литературе о «врастании» дореволюционного учёного-интеллигента в советскую жизнь; «Дорога на океан» — «правилам» жизнеописания героической жизни и смерти коммуниста; «Русский лес» представлял собой полудетективное описание борьбы прогрессивного учёного с псевдоучёным, оказавшимся к тому же агентом царской охранки. Писатель охотно пользовался штампами соцреализма, не брезговал детективным сюжетом, мог вложить в уста героев-коммунистов

суперправильные фразы и почти всегда завершал романы если не благополучным, то почти благополучным финалом.

В большинстве случаев «железобетонные» сюжеты служили писателю прикрытием для глубоких размышлений о судьбах века. Леонов утверждал ценность созидания и продолжения культуры вместо разрушения до основания старого мира. Его любимые персонажи обладали не агрессивным стремлением к вмешательству в природу и жизнь, а духовно благородной идеей сотворчества с миром на основе любви и взаимопонимания.

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

Другим выдающимся создателем философской прозы был М. Пришвин, автор повести «Жень-шень», цикла философских миниатюр.

Значительным событием в литературной жизни 30-х годов стало появление эпопей М. Шолохова «Тихий Дон» и А. Толстого «Хождение по мукам».

Большое место в литературе 1930—1950-х годов занимает *историческая проза*. Обращение к прошлому России, а то и всего человечества открывало перед

художниками самых разных направлений возможность понять истоки современных побед и поражений, выявить особенности русского национального характера (см. отдельную главу).

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

Особую роль в 30-е годы играла детская книга. Именно здесь, как было замечено выше, оставалось место шутке, игре. Писатели говорили не столько о классовых, сколько об общечеловеческих ценностях: доброте, благородстве, честности, обыкновенных семейных радостях. Говорили непринуждённо, весело, ярким языком. Именно таковы «Морские рассказы» и «Рассказы о животных» Б. Житкова, «Чук и Гек», «Голубая чашка», «Четвёртый блиндаж» А. Гайдара, рассказы о природе М. Пришвина, К. Паустовского, В. Бианки, Е. Чарушина.

Советская поэзия 1930—1950-х годов и литература о Великой Отечественной войне. Идея хоровой жизни (идущая от православной соборности, от «Войны и мира» Л. Толстого) пронизывает творчество 30-х годов лирического поэта М. Исаковского (1900—1973). И в первой своей книге «Провода в соломе» (1927), и в цикле «Минувшее», и в «Поэме ухода» (1929) М. Исаковский утверждал, что революция принесла в деревню электричество, радио; создала предпосылки для объединения живущих поодиночке людей воедино. В своём творчестве он никогда не касался проблем коллективизации. Видимо, сильно потряс писателя этот эксперимент. В лучшем, что он создал, — в песнях (зна-

менитой «Катюше», «Провожанье», «Летят перелётные птицы...», «Шёл со службы пограничник...», «Ой, туманы мои, растуманы...», «Враги сожгли родную хату...» и многих других) — не было традиционных славословий партии и народу, воспевалась лирическая душа русского человека, его любовь к родной земле, воссоздавались житейские коллизии и передавались тончайшие движения души лирического героя.

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

Великая Отечественная война на какое-то время вернула русской литературе её былое многообразие. В годину всенародной беды вновь зазвучали голоса А. Ахматовой и Б. Пастернака, нашлось место для ненавистного Сталину А. Платонова, оживилось творчество М. Пришвина. Во время войны вновь усилилось трагедийное начало в отечественной литературе. Оно проявилось в творчестве таких разных художников, как П. Антокольский, В. Инбер, А. Сурков, М. Алигер.

В поэме П. Антокольского (1896—1978) «Сын» трагические строки обращены к погибшему лейтенанту Владимиру Антокольскому:

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

Трагедийно и сурово прозвучала книга стихов А. Суркова (1899—1983) «Декабрь под Москвой». Против войны будто восстаёт сама природа:

Лес притаился, безмолвен и строг.
Звёзды погасли, и месяц не светит.
На перекрёстках разбитых дорог
Распаты взрывом малые дети.

? Как вы думаете, почему Великая Отечественная война на какое-то время вернула русской литературе её былое многообразие?

«Глохнут проклятья истерзанных жён. / Угли пожара теплятся скупом». На этом фоне поэт рисует выразительный портрет солдата-мстителя:

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

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

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

В литературу вернулся народный герой, не вождь, не сверхчеловек, а рядовой боец, вполне земной, обыкновенный. Это и лирический герой цикла стихов К. Симонова «С тобой и без тебя» (с необычайно популярным в годы войны стихотворением «Жди меня»), тоскующий по дому, влюблённый, ревнующий, не лишённый обыкновенного страха, но умеющий преодолеть его. Это и Василий Тёркин из «Книги про бойца» А. Твардовского (см. отдельную главу).

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

Суровая правда войны с её кровью и трудовыми буднями, герои, находящиеся в неутомимом внутреннем поиске, вошли в повесть К. Симонова «Дни и ночи» (1943—1944), положившую начало его поздней тетралогии «Живые и мёртвые». Толстовские традиции получили воплощение и в повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946). Толстовский психологизм отличает характеры героев повести В. Пановой (1905—

1973) «Спутники» (1946), рассказывающей о будничной жизни санитарного поезда.

А. Фадеев (1901—1956), автор романа «Молодая гвардия» (1945), воспринимает войну как противостояние добра-красоты (все герои-подпольщики красивы и внешней, и внутренней красотой) и зла-безобразия (первое, что делают фашисты, — вырубают сад, символ красоты; воплощением зла выступает вымышленный автором персонаж: грязный, вонючий палач Фенбонг; да и само фашистское государство сравнивается с механизмом — понятием, враждебным романтикам). Более того, Фадеев поднимает (хотя и не решает до конца) вопрос о трагическом отрыве от народа некоторых обюрократившихся коммунистов; о причинах возрождения индивидуализма в послеоктябрьском обществе.

Романтическим пафосом проникнута повесть Эм. Казакевича «Звезда» (1947).

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

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

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

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

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

Мы — за смех!
Но нам нужны
Подобнее Щедрины
И такие Гоголи,
Чтобы нас не трогали.

Присуждение Сталинских премий писателям, чьи произведения были далеки от реальной жизни, надуманные конфликты разрешались легко и быстро, а герои по-прежнему были идеализированы и чужды обычным человеческим чувствам, превращало партийные решения в пустые декларации. Содержание таких книг очень едко и точно описано А. Твардовским:

Глядишь, роман, и всё в порядке:
Показан метод новой кладки,
Отсталый зам, растущий пред
И в коммунизм идущий дед;
Она и он — передовые,
Мотор, запущенный впервые,
Парторг, буран, прорыв, аврал,
Министр в цехах и общий бал...

И всё похоже, всё подобно
Тому, что есть иль может быть,
А в целом — вот как несъедобно,
Что в голос хочется завывать.

Не лучше обстояло дело и с поэзией. Практически все крупные советские поэты замолчали: одни писали «в стол», другие испытывали творческий кризис, о котором с беспощадной самокритичностью позже поведал

А. Твардовский в поэме «За далью — даль» (1953—1960):

Пропал запал.
По всем приметам
Твой горький день вступил в права.
Всем — звоном, запахом и цветом —
Нехороши тебе слова;
Недостоверны мысли, чувства,
Ты строго взвесил их — не те...
И всё вокруг мертво и пусто,
И тошно в этой пустоте.

****Традиции русской литературы в творчестве писателей зарубежья и андеграунда.*** По-своему продолжили традиции русской классической литературы XIX столетия и литературы Серебряного века писатели зарубежья и андеграунда (потаённой, «подпольной» литературы).

Ещё в 1920-е годы из Советской России уехали прозаики и поэты, представлявшие цвет русской литературы: И. Бунин, А. Аверченко, К. Бальмонт, З. Гиппиус, Б. Зайцев, Вяч. Иванов, А. Куприн, М. Осоргин, А. Ремизов, И. Северянин, Тэффи, И. Шмелёв, Саша Чёрный, не говоря уже о более молодых, но подававших большие надежды писателях: М. Цветаевой, М. Алданове, Г. Адамовиче, Г. Иванове, В. Ходасевиче.

В творчестве писателей русского зарубежья сохранилась и получила развитие русская идея соборности и духовности, всеединства и любви, восходящая к трудам русских религиозных философов конца XIX — начала XX столетия (В. Соловьёва, Н. Фёдорова, К. Циолковского, Н. Бердяева и др.). Гуманистические мысли Ф. Достоевского и Л. Толстого о нравственном совершенстве человека как высшем смысле бытия, о свободе и любви как проявлениях божественной сущности человека составляют содержание книг И. Шмелёва («Солнце мёртвых»), Б. Зайцева («Странное путешествие»), М. Осоргина («Сивцев Вражек»).

Все названные произведения, казалось бы, о жестоком времени революции. Авторы, как и живший на родине М. Булгаков («Белая гвардия»), видели в ней на-

ступление апокалипсического возмездия за неправую жизнь, гибель цивилизации. Но вслед за Страшным судом, согласно Откровению Иоанна Богослова, наступит Третье Царство. У И. Шмелёва признаком его прихода служит посланный татарин-герою-рассказчику, погибающему от голода в Крыму, гостинец. Герой рассказа Б. Зайцева Алексей Иванович Христофоров, знакомый читателям по дореволюционной повести писателя «Голубая звезда», без раздумий отдаёт жизнь за молодого паренька, и в этом проявляется его умение жить по законам Неба. О вечности природы говорит пантеист М. Осоргин в финале своего романа.

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

?

Назовите прозаиков, поэтов, философов первой волны эмиграции. Вспомните, по каким причинам они вынуждены были покинуть Россию.

Уже в 1930-е годы писатели русского зарубежья обратились к теме прежней России, сделав центром своего повествования её извечные ценности — природные, бытовые и, конечно же, духовные.

«Тёмные аллеи» — называет свою книгу И. Бунин. И у читателя тут же возникает воспоминание о родине и чувство ностальгии: на Западе липы не сажают близко друг к другу. Воспоминаниями о светлом прошлом пронизана и бунинская «Жизнь Арсеньева». Издалека прошлая жизнь кажется Бунину светлой и доброй.

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

Если в советской литературе тема Бога, христианской любви и всепрощения, нравственного самосовершенствования либо вообще отсутствовала (отсюда и не-

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

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

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

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

Творчеству большинства молодых поэтов русской эмиграции при всём его многообразии была присуща высокая степень единства. Это особенно характерно для поэтов (живших в основном в Париже), которых

стали называть «русским Монпарнасом» или поэтами «парижской ноты». Термин «парижская нота» принадлежит Б. Поплавскому; он характеризует то метафизическое состояние души художников, в котором соединяются «торжественная, светлая и безнадежная» ноты.

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

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

?

Что объединяло прозаиков и поэтов русского зарубежья?

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

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

Лишь в 1931 году вышла его первая и последняя прижизненная книга стихов «Флаги», высоко оценённая такими авторитетными критиками, как М. Цетлин

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

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

Далеко не все образы стихов Б. Поплавского понятны, большинство из них не поддаётся рациональному толкованию. Читателю, писал в «Заметках...» Б. Поплавский, должно вначале показаться, что «написано чёрт знает что, что-то вне литературы».

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

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

Фантазмагорические образы-метафоры усиливают это впечатление. Мир воспринимается то как колода карт, разыгрываемая нечистой силой («Ангелы ада»),

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

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

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

Флаги, привычно ассоциирующиеся с чем-то высоким, у Б. Поплавского становятся саваном («Флаги», «Флаги спускаются»). Тема свинцового сна, несвободы, непреодолимой инертности — одна из постоянных у Поплавского («Отвращение», «Неподвижность», «Спать. Уснуть. Как страшно одиноким» и др.).

С темой сна неразрывно связана и тема смерти:

Спать. Лежать, покрывшись одеялом,
Точно в тёплый гроб сойти в кровать...

(«В зимний день на небе неподвижном...»)

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

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

Улыбается тело тщедушно,
И на козырь надеется смерд.
Но уносит свой выигрыш-душу
Передёрнуть сумевшая смерть.

(«Я люблю, когда коченеет...»)

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

Этой теме посвящён во «Флагах» целый цикл мистических стихов («Гамлет», «Богиня жизни», «Смерть детей», «Детство Гамлета», «Розы Грааля», «Саломея»).

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

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

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

Это двойственное состояние сохранилось и в поздних стихах Поплавского, ставших, однако, проще и строже. «Как холодно. Молчит душа», — начинает одно из своих последних стихотворений поэт. «Забудем мир. Мне мир невыносим». Но тогда же написаны и другие строки — о любви к земному («В кафе стучат шары. Над мострой мостовою...», «Разметавшись широко у моря...»).

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

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

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

? Охарактеризуйте поэтическое кредо Б. Поплавского.

Характерно, что в годы Второй мировой войны практически никто из писателей русского зарубежья не стал сотрудничать с нацистами. Напротив, из далёкой Франции в США с риском для жизни отправлял гневные статьи о фашистах русский писатель М. Осоргин. А другой русский автор, Г. Газданов, сотрудничал с французским Сопротивлением, редактируя газету советских военнопленных, ставших французскими партизанами. С презрением отвергли предложение немцев о сотрудничестве И. Бунин и Тэффи.

К середине 1950-х годов литература русского зарубежья испытывала определённые проблемы. Один за другим уходили из жизни писатели первой волны. Эмигранты послевоенной поры только осваивались в литературе: лучшие книги поэтов И. Елагина, Д. Кленовского, Н. Моршена были созданы в 1960—1970-е годы.

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

Николай Владимирович Марченко (Нароков — псевдоним) учился в Киевском политехническом институте, по окончании которого служил в Казани, принимал участие в деникинском движении, попал в плен к красным, но сумел бежать. Учителемствовал в провинции: преподавал математику. В 1932 году был ненадолго арестован. С 1935 по 1944 год жил в Киеве. В 1944—1950 годах находился в Германии, откуда переехал в Америку. Жил вместе с сыном Н. Маршеном.

Как и у Ф. Достоевского, чьим учеником считал себя Нароков, в «Мнимых величинах» поставлены пробле-

мы свободы, морали и вседозволенности, Добра и Зла, утверждается идея ценности человеческой личности. В основе романа лежит полудетективный сюжет, позволяющий заострить проблему столкновения морали и безнравственности, выяснить — любовь или жажда власти правит миром.

Один из главных героев «Мнимых величин», чекист Ефрем Любкин, возглавляющий городской отдел НКВД в провинциальном захолустье, утверждает, что все провозглашаемые коммунизмом цели — лишь громкие слова, «суперфляй», а «настоящее, оно в том, чтобы 180 миллионов человек к подчинению привести, чтобы каждый знал, нет его!.. Настолько нет, что сам он это знает: нет его, он пустое место, а над ним все... Подчинение! Вот оно-то... оно-то и есть настоящее!». Многократно повторяющаяся в романе ситуация, когда человек создал фантом и сам в него поверил, придаёт злу трансцендентный характер. Ведь этому закону подвержен и несчастный арестант Варискин, и мучающие его следователи, и сам всемогущий Любкин, поверивший в то, что подчинение и есть смысл жизни и лишь избранным дана «полная свобода, совершенная свобода, от всего свобода, только в себе, только из себя и только для себя. Ничего другого — ни Бога, ни человека, ни закона».

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

В этом ему помогают женщины-праведницы Евлалия Григорьевна и её соседка, старушка Софья Дмитриевна. Внешне слабые, наивные и даже порой смешные, они верят в то, что «всё дело в человеке», «человек — альфа и омега», верят в интуитивное понимание Добра, в то, что Кант и Достоевский называли категорическим императивом.

Сложная система образов-зеркал помогает писателю выявить нюансы нравственных споров, придаёт роману многогранность и психологическую глубину. Этому же

способствуют широко вводимые в ткань повествования описания снов персонажей; символические притчи, рассказываемые героями; воспоминания об их детстве; способности или неспособности воспринимать красоту природы.

□ ? Почему свой роман Н. Нароков назвал «Мнимые величины»?

* * *

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

Вопросы для повторения

1. Какими противоречиями ознаменовался литературный процесс конца 1920-х — начала 1930-х годов?
2. В чём было положительное значение Первого съезда советских писателей?
3. Какие традиции русской реалистической литературы XIX века развивали писатели-эмигранты?
4. Какие традиции литературы Серебряного века нашли отражение в творчестве писателей-эмигрантов?
5. В чём своеобразие художественного таланта Л. Леонова?
6. Какую концепцию мира и человека развивали советские писатели горьковской школы?
7. Какими темами и художественными направлениями обогатилась русская литература в период Второй мировой войны?

Семинар

1. Прочитайте стихотворение А. Суркова «Бьётся в тесной печурке огонь...». Охарактеризуйте композицию, эмоциональный тон и поэтическую идею стихотворения.

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

3. Подготовьте комплексный анализ одного из самостоятельно выбранных стихотворений поэтов военного времени.

4. В чём гуманистический пафос рассказа А. Платонова «Возвращение»?

Темы сочинений

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

2. Образ русского человека в поэзии Великой Отечественной войны.

*3. Толстовские традиции в прозе 1940-х годов о Великой Отечественной войне.

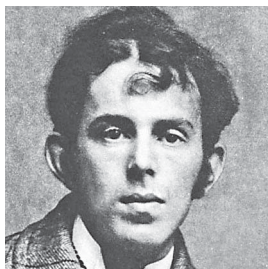
*4. Трагическое в литературе первых послевоенных лет.

Рекомендуемая литература

- ▶ *Абрамов А.* Лирика и эпос Великой Отечественной войны: Проблематика. Стиль. Поэтика. М., 1972.
- ▶ *Агеносов В. В.* Литература русского зарубежья. М., 1998.
- ▶ *Бочаров А.* Человек и война: Идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне. М., 1973.
- ▶ *Голубков М.* Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы. 20—30-е годы. М., 1992.
- ▶ *Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918—1940: В 4 т. / гл. ред. А. Н. Николюкин. М., 1997—2005.*
- ▶ *Михайлов О. Н.* От Мережковского до Бродского. М., 1995.
- ▶ *Шешуков С. И.* Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. 2-е изд. М., 1984.

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ

(1891—1938)



Биография поэта

Осип Эмильевич Мандельштам стоит в ряду наиболее выдающихся российских поэтов XX века. Он родился в Варшаве в семье торговца кожами. В 1897 году семья переехала в Петербург, где Мандельштам учился в Тенишевском училище (с 1900 по 1907 год) — одном из лучших средних учебных заведений Санкт-Петербурга начала XX века. По окончании училища Мандельштам путешествует по Европе (Франция, Германия, Швейцария, Италия); слушает лекции по философии и романской филологии в Сорбонне и в Гейдельбергском университете (1908—1910).

Между поездками молодой поэт посещает знаменитую «Башню» (квартиру) теоретика символизма Вяч. Иванова, где собираются ведущие петербургские литераторы и философы. В 1910 году в журнале «Аполлон» были опубликованы первые стихотворения Мандельштама.

Осенью 1911 года Мандельштам поступает на историко-филологический факультет Петербургского университета (курса не окончил) и входит в литературное объединение «Цех поэтов», где очень скоро, по свидетельству А. Ахматовой, «стал первой скрипкой».

В 1912 году Мандельштам вместе с Н. Гумилёвым и С. Городецким принимает активное участие в формировании *акмеистической школы* и пишет программ-

ную статью «Утро акмеизма» (она увидела свет лишь в 1919 году).

В 1913 году выходит первая книга стихов Мандельштама «Камень», а в 1916 году — 2-е, дополненное издание, объединившее стихи 1908—1915 годов.

Первую мировую войну Мандельштам — после кратковременного увлечения ею — развенчивает («Зверинец»). Февральскую революцию встречает сочувственно, Октябрьскую — со «страхом и отвращением». Свидетельство этому — его стихи, написанные в декабре 1917 года: «Кассандре», «Когда октябрьский нам готовил временщик...». Но уже в 1918 году отношение к революции меняется, что сказалось в метаморфозе образа революционного лидера. «Октябрьский временщик» превращается в «Сумерках свободы» в «народного вожда», берущего на себя «роковое бремя» истории.

Испытавший все тяготы «военного коммунизма», Мандельштам дважды (в 1919—1920 и 1921—1922) уезжает из Петрограда на юг (Украина, Крым, Кавказ), куда потянулась, спасаясь от голода, петербургская и московская писательская интеллигенция. В Крыму его арестовывают и едва не расстреливают как большевистского агента врангелевская контрразведка.

В 1922 году Мандельштам поселяется в Москве вместе с женой Надеждой Яковлевной Мандельштам (Хазиной), с которой он познакомился в Киеве в 1919 году. В этом же году в Берлине выходит вторая книга стихов Мандельштама «Tristia», объединившая стихотворения 1916—1920 годов.

В начале 1920-х годов Мандельштам пишет ряд культурологических статей («Слово и культура», «О природе слова», «Гуманизм и современность», «Пшеница человеческая» и др.), в которых выражает утопическую надежду на возрождение старой культуры под эгидой нового «жестокого» государства. Огромную роль в этом возрождении поэт отводит «слову». В эти годы он зарабатывает на жизнь переводами. В 1925 году выходит книга воспоминаний Мандельштама «Шум времени».

Последний прижизненный сборник Мандельштама «Стихотворения» издан в 1928 году. В том же году опубликован его сборник статей «О поэзии».

В конце 1920-х годов Мандельштам ощущает себя лишним в своей стране и в своём времени. Самого себя в ту эпоху он характеризует таким образом: «Чувствую себя должником революции, но приношу ей дары, в которых она не нуждается». Но у него ещё теплится надежда найти своё место в современной жизни, отсюда его готовность примириться с «веком-зверем»: «Уж если нам не выковать другого, / Давайте с веком вековать». Это противочувствие — социальный скепсис и одновременно философский утопизм — приводит Мандельштама к глубокому творческому кризису, отягощённому литературной травлей поэта (1928—1929). Мандельштам как поэт замолкает на пять лет. К счастью, поэтическая немота не коснулась его дара прозаика: в 1927 году Мандельштам пишет повесть «Египетская марка» (о судьбе «маленького человека» в эпоху революционных перемен), в 1930-м — «Четвёртую прозу» (опубликованную в 1966 году) — страстное обличение «разрешённой [большевиками] литературы» и «казарменного социализма».

Новый творческий подъём наступает в 1930 году. Вдова поэта объясняет возвращение вдохновения поворотом в мировоззрении Мандельштама: «“Больной сын века” вдруг понял, что он-то и был здоровым. Когда вернулись стихи, в них уже и в помине не было темы “усыхающего довеска”. Это был голос отщепенца, знающего, почему он один, и дорожающего своей изоляцией. О. М. возмужал и стал “очевидцем”»:

Пора вам знать, я тоже современник,
Я человек эпохи Москвошвея, <...>
Попробуйте меня от века оторвать, —
Ручаюсь вам — себе свернёте шею!

Мандельштаму по его поэтическому темпераменту была чужда роль героя-трибуна, борца с режимом. Он страстно любил жизнь и боялся смерти (ср.: «Петербург! я ещё не хочу умирать...»), но его органическая несовместимость с тоталитаризмом закономерно приводит к гражданскому сопротивлению. В 1933 году поэт написал гибельную для себя эпиграмму на Сталина,

которую следователь на допросе назвал «беспрецедентным контрреволюционным документом»:

Мы живём, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлёвского горца.

<...>

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей.

Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет.

Как подкову, дарит за указом указ —

Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.

Что ни казнь у него — то малина

И широкая грудь осетина.

Стихи действительно беспрецедентны: кто ещё в то время (да и много позже) назвал Сталина «душегубом и мужикоборцем»? Кто, кроме Мандельштама, оспорил официальный миф, что «жить стало лучше, жить стало веселее», прямо заявив: «Мы живём, под собою не чуя страны»?

? Чем объясняется подъём творческих сил поэта в 1930 году?

13 мая 1934 года Мандельштама арестовали. Ахматова, оказавшись свидетельницей ареста, вспоминала: «Обыск продолжался всю ночь. Искали стихи, ходили по выброшенным из сундучка рукописям. <...> Следователь при мне нашёл “Волка” (“За гремучую доблесть грядущих веков...”) и показал Осипу Эмильевичу. Он молча кивнул. Прощаясь, поцеловал меня. Его увели в семь утра. <...> Пастернак, у которого я была в тот же день, пошёл просить за Мандельштама в “Известия” к Бухарину, я — в Кремль к Енукидзе».

Хлопоты друзей и заступничество Бухарина, очевидно, помогли: приговор оказался неожиданно мягким — три года ссылки на Северный Урал (в Чердынь), куда ему разрешили ехать с женой. После телеграммы Н. Я. Мандельштам в Москву с просьбой о пересмотре дела поэту позволили отбыть ссылку в Воронеже.

Начался *воронежский период* жизни и творчества Мандельштама (1934—1937). О публикации стихов уже не могло быть и речи, в печати не упоминалось даже имя поэта. После долгих усилий Мандельштам устроился в местный театр заведующим литературной частью и имел небольшой заработок на радио. «Наше благополучие, — вспоминает Н. Я. Мандельштам, — кончилось осенью 36-го года. Радиокомитет упразднили, централизовав все передачи, театр отсох <...>. Рухнуло всё сразу...» Но Мандельштама угнетало не столько бедственное материальное положение, сколько та духовная изоляция, в которой он оказался в Воронеже.

В мае 1937 года ссылка кончилась, но Мандельштамам не разрешили остаться в столице. Ахматова вспоминает: «Они приезжали из Калинина и сидели на бульваре. Это, вероятно, тогда Осип говорил Наде: “Надо уметь менять профессию. Теперь мы нищие”». Так, в бездомных скитаниях, они прожили год. Мандельштам был болен. В стране бушевал террор, и поэта уже ничто не могло спасти, даже «Ода» «кремлёвскому горцу», написанная им, по выражению его жены, «с верёвкой на шее».

Последний раз Мандельштама арестовали в ночь на 2 мая 1938 года по доносу одного из руководителей Союза писателей. Затем Лубянка, «телячий» вагон и страшная смерть в декабре 1938 года во Владивостокском пересылочном лагере. Говорят, что, умирая, в бреду, он читал Петранку.

Художественный мир поэта

«Если существует Бог поэзии, — писала Марина Цветаева, — то Мандельштам — его гонец. Он доносит до людей божественный голос точным и чистым».

Первый период творчества (1908—1915). Раннее творчество Мандельштама формируется под знаком символизма. Декларации юного поэта о «смертельной усталости» от жизни, обращение к периферии сознания, к растворению слова в музыкальной стихии — всё это типично символистские мотивы.

Но в символистски ориентированных стихах появлялась несвойственная этому направлению «вещная» образность. Она являет уже новый, акмеистический принцип осмысления бытия, ценного «самого по себе». По-видимому, акмеистические идеи реабилитации реальной действительности зарождались у Мандельштама независимо от программных установок других акмеистов.

Философская трактовка жизни как самоценного феномена обусловила и особый характер образности Мандельштама. Уже в стихах 1908—1910 годов «вещные образы» в пространственной перспективе стихотворения укрупняются, выдвигаются на первый план; выступают не только как атрибуты интерьера, детали пейзажа, а как явления, обладающие экзистенциальным смыслом. В центре внимания Мандельштама оказывается не общее, а частное, не понятие, а вещь. Так, если у Блока «карусель» в стихотворении «Миры летят...» становится символом вечного и бессмысленного круговращения бытия и сам предметный образ служит лишь импульсом для развития философской идеи, то у Мандельштама наоборот — сложнейшая философская мысль воплощается в вещных метафорах:

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой.

(«Раковина», 1909)

«Любите существование вещи больше самой вещи и своё бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма», — заявляет Мандельштам в статье «Утро акмеизма». В «фокусе» авторского внимания оказывается не столько лирический субъект, сколько *объект*, или — точнее — *сам процесс* интенсивного переживания бытия. «Взгляд сосредоточен не на вещности вещи, — отмечает С. Аверинцев, — а на её бытии»:

Невыразимая печаль
Открыла два огромных глаза,
Цветочная проснулась ваза
И выплеснула свой хрусталь.

Пристальность, сосредоточенность взгляда на одном объекте, замкнутость пространства, включённость всех органов чувств лирического субъекта даёт удивительный стереоскопический эффект восприятия окружающего мира как бы в его субстанциональных признаках — цвете, запахе, звуке.

Пафос реабилитации действительности в творчестве О. Мандельштама выразился и в обращении к городским и архитектурным мотивам. Н. Гумилёв в рецензии на 2-е издание «Камня» писал: «Встречные похороны, старик, похожий на Верлена, зимний Петроград, Адмиралтейство, дворники в тяжёлых шубах, — всё приковывает его внимание... Всё для него чисто, всё предлог для стихотворения: и прочитанная книга <...> («Домби и сын»), и лубочная романтика кинематографических пьес («Кинематограф»), концерт Баха, газетная заметка об имябожцах, дачный теннис и т. д. и т. д. Хотя чаще всего он думает об архитектуре, о твердых парижской Notre Dame и Айя-Софии».

?

Как вы понимаете слова О. Мандельштама: «Любите существование вещи больше самой вещи и своё бытие больше самих себя»?

Обобщающим символом в первом поэтическом сборнике О. Мандельштама становится образ «камня». Он служит «средостением» между природой и культурой, поэтому может выступать в разных воплощениях — как природный элемент и как компонент произведения зодческого искусства. Камень служит аналогом слова и даже библейской метафорой веры.

«Каменная» семантика проступает и в образном воплощении Петербурга, который в своём названии уже содержит значение «камня» — через этимологию имени св. Петра (*Πέτρος* в переводе с греческого — *камень*), небесного покровителя российской столицы. Но не менее важны в развёртывании петербургской темы культурно-исторический и историко-литературный аспекты. Если в классической и символистской традиции Петербург трактуется как «mareво», «наваждение», «проклятая ошибка», то в «Петербургских строфах» (1913) Мандельштама образ города на Неве двойится. Петербург предстаёт в оксюморонном соединении дер-

жавного величия и прозаичности, цивилизованности и грубости, царственности и сирости:

А над Невой — посольства полумира,
Адмиралтейство, солнце, тишина!
И государства жёсткая порфира,
Как власяница грубая, бедна...

Мандельштамовский Петербург, пребывая в настоящем, всегда «помнит» о своём прошлом — и не только о реально-историческом, но и о литературно-художественном. В «Петербургских строфах» это сказалось в отсылках к «Евгению Онегину» и «Медному всаднику» А. Пушкина, в результате происходит переплетение не только разных времён, но и разных реальностей:

Тяжка обуза северного сноба —
Онегина старинная тоска <...>
Летит в туман моторов вереница;
Самолюбивый, скромный пешеход —
Чудак Евгений — бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянёт!

Соединение преходящего и вечного, настоящего и прошлого посредством введения исторических и культурных аллюзий становится одним из ведущих принципов эстетики и поэтики «Камня». Поэт ощущает себя «медиумом» мировой культуры, стремясь приблизить её к себе, увидеть в ней аналогии с настоящим. Эту способность «всемирной отзывчивости» он программно выразил в стихотворении «Я не слышал рассказов Оссиана...» (1914):

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны;
Своё родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдёт,
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою её произнесёт.

1. Прочитайте стихотворения «Notre Dame», «Адмиралтейство», «Айя-София», «На площадь выбежав, свободен...». Какой тематический мотив их объединяет? Какие общие образы есть в каждом из них?

2. Как в этих стихотворениях отразились авторские представления о поэзии и искусстве?

3. Объясните выбор автором названия сборника стихов — «Камень».

Второй период творчества (1916—1920). Хотя война и революция в качестве тематических мотивов мало отразились в поэзии Мандельштама, но они знаменовали разрушение гармонического равновесия бытия. Новое умонастроение поэта воплотилось во второй его книге «*Tristia*». Её заглавие восходит к циклу Публия Овидия Назона «Скорбные элегии» (*tristia* в переводе с латинского — *скорби, печали*).

«*Tristia*» — книга финалов и канунов, эсхатологических чаяний и предощущения «новой жизни», вызывающей у поэта ассоциации со «скифским праздником». Мотивы гибели ярче всего отразились в таких стихах о Петербурге, как «Мне холодно. Прозрачная весна...» (1916), «В Петрополе прозрачном мы умрём...» (1916), «На страшной высоте блуждающий огонь!..» (1918) и др. Но если в 1916 году мотив гибели даётся в модальности будущего времени, то в стихах 1918 года перед читателем разворачивается мифологически осмысленное настоящее.

Образ умирающего Петербурга ассоциативно притягивает к себе мифологические или исторические образы великих городов прошлого в момент их падения или умирания. Это Троя накануне её взятия («За то, что я руки твои не сумел удержать...»), Венеция XVIII века («Венецйская жизнь»), Иерусалим перед его вавилонским пленением («Среди священников левитом молодым...»). Мифолого-исторические мотивы переплетаются с мотивом умирания столицы России.

Культурологическим противопоставлением, организуя́ющим глобальный лирический сюжет книги «*Tristia*», становится столкновение стихии и культуры, «новой жизни» и старого, уходящего мира. Стихия революции привлекает Мандельштама своими мощными энергетическими проявлениями, огромным «жизненным порывом», но одновременно и пугает его, поскольку представляет угрозу не только культуре, но и свободе. С победой революции, полагает поэт, все инди-

видуалистические проявления вновь возвращаются в связанное состояние «массы», следовательно, гражданской и личной свободе приходит конец. Эти мысли поэт выразил в стихотворении со знаковым названием — «Сумерки свободы» (1918):

Прославим, братья, сумерки свободы,
Великий сумеречный год!
В кипящие ночные воды
Опущен грузный лес тенёт.
Восходишь ты в глухие годы, —
О, солнце, судия, народ.

Художественное восприятие мира в этот период проходит у Мандельштама под знаком «спутанности» элементов. Так, в тех же «Сумерках свободы» *земля* обретает качество текучести («земля плывёт»), и в то же время *океан* представляет твёрдую субстанцию, поскольку его можно «делить» *плугом*. Образ *водной стихии* во второй книге Мандельштама восходит к своему мифологическому прототипу — библейскому Всемирному потопу. Семантика потопы угадывается в образах плывущей земли, кипящих ночных вод, океана.

Сумеречное состояние мира знаменует не окончательную его гибель, а разгул стихийных сил, состояние хаоса. Не случайно образ «чёрного солнца», или солнечного затмения, становится лейтмотивом «Tristia»:

...Не видно солнца; вся стихия
Щебечет, движется, живёт;
Сквозь сети — сумерки густые —
Не видно солнца, и земля плывёт.

Поэт остро ощущает своё *пограничное* состояние: принадлежность сразу двум культурным эпохам — старой и новой. Поэтому в «Tristia» появляется лирический герой с ярко выраженной *пограничной* семантикой. Это *декабрист*, «честолюбивый сон» променявший на сибирский «сруб», *Орфей*, переправившийся из царства живых в царство мёртвых, и, наконец, *Овидий*, изображённый на исходе последней ночи в Риме перед черноморской ссылкой.

Образная структура второй книги Мандельштама усложнена. В частности, образы нередко представляют сплав внешних впечатлений, литературно-мифологических ассоциаций и внутренних переживаний лирического субъекта. Поэт использует приём наложения нескольких смысловых планов на один образ, добиваясь символического эффекта. Отсюда причудливые ассоциативные ходы, когда одна ассоциация влечёт за собой другую, та — третью и т. д. Например, посредством ассоциативной цепочки в стихотворении «На розвальнях, уложенных соломой...» (1916) сгущается тревожная атмосфера московской Смуты и в подтексте возникает пророческий мотив ареста и ожидания смерти — с проекцией на пленение Дмитрия Самозванца и убийство царевича Дмитрия. Московская тема, в свою очередь, связана с мессианской концепцией России. Подспудно в стихотворении вырастает образ Москвы — третьего Рима (отсылающий к изречению старца Филофея «Москва — третий Рим, а четвёртому не бывать»).

? Запишите в тетради тезисы фрагмента статьи о втором периоде творчества О. Мандельштама.

Третий период творчества (1921—1925). Стихи, написанные после «Tristia», Мандельштам объединит в раздел-цикл под названием «Стихи 1921—1925 годов» и опубликует в итоговом сборнике «Стихотворения» (1928).

Если в «Tristia» сосуществовали два мира (старый и новый), то сейчас старый мир отошёл в прошлое. Единство времени распалось. Поэтому главная тема цикла «Стихи 1921—1925 годов» — *разлом* и *убывание* времени, а интегральный символ — век с перебитым позвоночником. «Век-зверь» из стихотворения «Век» (1922) — это ещё не «век-волкодав» из стихов 1930-х годов. Но уже теперь век может потребовать себе любую жертву («Снова в жертву, как ягнёнка, / Темя жизни принесли»).

Кровь, хлещущая из разбитого позвоночника века, обескровливает, лишает жизненных сил земные вещи. Вот почему мотив *сухости*, *хрупкости*, *ломкости* в «Стихах 1921—1925 годов» становится одним из магистральных. Стихийный разлив закончился, мир вновь

возвращается к твёрдым формам, но затвердевание происходит в хаотическом, спутанном состоянии. Сама вселенская «плоть бытия» как бы иссушается, отсюда уподобление мироздания сеновалу, огромному возу сена («Я не знаю, с каких пор...», 1922; «Я по лесенке приставной...», 1922).

Но наряду с темой конца в «Стихах 1921—1925 годов» контрапунктно намечается и тема начала. Так, усыханию соломы противопоставлена семантика зерна и хлебной опары («Как растёт хлеб опара...», 1922), а в социокультурном плане начало «нового мира» представлено фактически в модальности сослагательного наклонения или будущего времени («...известковый слой в крови больного сына / Растает...»).

Но отношения со своей эпохой у лирического героя «Стихов 1921—1925 годов» складываются драматически. Поэт осознаёт несвободу, зависимость от своего времени («И некуда бежать от века-властелина...») и одновременно — изгойство, отчуждённость («Нет, никогда, ничей я не был современник...»). Ощущение себя «пасынком веков» обусловлено разломом времён, в котором находится поэт. «Умиранье века» обуславливает и буквальное убывание жизни поэта, связанного с веком органической связью:

Я знаю, с каждым днём слабеет жизни выдох,
Ещё немного — оборвут
Простую песенку о глиняных обидах
И губы оловом зальют.

(«1 января 1924»)

Уничтожить трагический разрыв, «склеить двух столетий позвонки» можно, по Мандельштаму, только с помощью «ученичества у природы» («Грифельная ода») и искусства, понимаемого как личная жертва:

Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать.

(«Век», 1922)

Поэтика цикла «Стихи 1921—1925 годов» ещё более усложнена, чем в «Tristia». Появляются темноты, нуждающиеся в специальном комментарии. Причина этому — пропуск логических звеньев, которые невозможно восстановить, исходя из контекста стихотворения или цикла. Они связаны с широким контекстом культуры либо с субъективными авторскими ассоциациями.

? 1. Какова главная тема творчества поэта 1921—1925 годов?

2. Почему лирический герой Мандельштама ощущает себя «пасынком времён»?

Четвёртый период творчества (1930—1937).

Стихи, написанные поэтом в эти годы, в последующих (посмертных) изданиях объединены в раздел «Новые стихи», с делением на хронологические циклы — «Московские стихи» (1930—1934) и «Воронежские тетради» (1935—1937). Большинство из этих стихотворений увидело свет через много лет после гибели автора.

В «Московских стихах» Мандельштам художественно запечатлевает атмосферу времени и самосознание лирического героя. Стихи Мандельштама идут «с опережением»: в них уже в 1931 году слышится «костный хруст» (ср.: «За гремучую доблесть грядущих веков...»), хотя большой террор наступит шестью годами позже.

Рисуя Москву начала 1930-х годов, Мандельштам отмечает, казалось бы, симптомы строительства новой жизни периода первых пятилеток (см.: «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», «Сегодня можно снять декалькоманий...», «Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!..»). Но сквозь благообразный облик современности просвечивают её тоталитарные черты:

И вместо ключа Ипокрены
Давнишнего страха струя
Ворвётся в халтурные стены
Московского злого жилья.

(«Квартира», 1933)

Поэт показывает драматизм взаимоотношений личности и государства: личность ощущает себя не только

жертвой, но и совиновником эпохальных преступлений (см.: «Нет, не спрятаться мне от великой муры...», «За гремучую доблесть грядущих веков...», «Неправда»).

Архитектурные мотивы, заданные ещё в «Камне», в «Московских стихах» меняют свой ценностный вектор. Сама идея домостроительства оборачивается фикцией («А стены проклятые тонки...»): храм оказывается срубом (в стихотворении «Сохрани мою речь...»), а дом не только не защищает, но и способствует проникновению тоталитаризма в домашний быт, извращая само понятие дома, становящегося «полуспаленкой-полутюрьмой» («Неправда»).

Современное бытие в «Московских стихах» интерпретируется как «чумный пир». Не случайно в стихотворении «Я скажу тебе с последней...» (1931) поэт развивает тему вакхического пирования, как бы заимствованную из «маленькой трагедии» А. С. Пушкина. Ужасу смерти, смирению перед ней автор противопоставляет дионисийски-раскрепощённое поведение. Тема утраты близких, характерная для пушкинского «Пира во время чумы», переводится Мандельштамом в культурологический план. Постреволюционная смерть культуры переживается лирическим героем как личная драма:

Там, где эллину сияла
Красота,
Мне из чёрных дыр зияла
Срамота.

Греки сбондили Елену
По волнам.
Ну, а мне — солёной пеной
По губам.

Ситуация «чумного пира» «разыгрывается» и в стихотворении «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931). Мотив *лишения, потери* не исчерпывает отношение поэта к наступившей эпохе. Между героем и веком развёртывается неравная борьба («Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей...»). В финале стихотворения появляется мотив

смерти в поединке равных: «И меня только равный убьёт». Этот мотив может быть адекватно понят только в проекции на «гимн в честь Чумы», сочинённый пушкинским Вальсингамом, находящим «упоение в бою» с «равным» соперником — чумой, роком, смертью.

□ *Познакомьтесь с «Московскими стихами» О. Мандельштама. Назовите основные мотивы цикла. Свой ответ аргументируйте цитатами.

Образ лирического героя в стихах 1930-х годов двоясь. С одной стороны, он — «человек эпохи Москвошвея», «трамвайная вишенка страшной поры» («Куда как страшно нам с тобой...», «Мы с тобой на кухне посидим...», «Ещё далёко мне до патриарха...» и др.). В этом качестве его восприятие жизни и его жизненные ситуации становятся широким типологическим обобщением судеб миллионов россиян. Отсюда — хоровое многоголосие, в котором авторский голос — один из многих. Отсюда и программное «опрошение» поэтики; жёсткость и «последняя прямота» лирической интонации («Я скажу тебе с последней...», «Квартира», «Нет, не спрятаться мне от великой муры...» и др.) соотносимая с «демократическим» обликом лирического героя — городского бедняка.

С другой стороны, лирическое «я» «Московских стихов» — это «я» поэта, размышляющего над загадками бытия и творчества («Восьмистишия», <Стихи памяти Андрея Белого>, «Батюшков», «Ламарк»), «тоскующего» по мировой культуре («Ариост», «К немецкой речи») и одновременно осознающего себя «культурным героем», несущим «роковое бремя» своего трагического времени.

Стихотворения, написанные в воронежской ссылке, объединены в цикле «Воронежские стихи». В 1937 году Мандельштам писал К. И. Чуковскому: «Я поставлен в положение собаки, пса... Я — тень. Меня нет. У меня есть только одно право — умереть...» «Пусти меня, отдай меня, Воронеж», — заклинает поэт город, ставший его тюрьмой. Но поразительно, что и в этих условиях Мандельштам преодолевает свою судьбу и обретает творческую свободу. «Простор, широта, глубокое дыха-

ние, — отмечает А. Ахматова, — проявились в стихах Мандельштама именно в Воронеже, когда он был совсем не свободен».

По сути дела, весь воронежский цикл построен на амбивалентном мотиве *свободы-несвободы*. Бытие лирического героя определено двумя контрастными рядами образов. С одной стороны, он пишет: «Да, я лежу в земле, губами шевеля»; «Я в львиный ров и в крепость погружён»; «И в яму, в бородавчатую темь / Скольжу». С другой стороны: «Ещё мы жизнью полны в высшей мере»; «Неограниченна ещё моя пора: / И я сопровождал восторг вселенский». Закрепощённость и обречённость физической плоти побеждается творческой свободой, духовным веселием.

Ключевую роль в стихах воронежского периода играет *образ неба*. Из стихотворения в стихотворение небо обретает новые качества. Так, в «Стихах о неизвестном солдате» (1937) появляется «небо крупных оптовых смертей», предвещающее новые страшные войны будущего. К концу воронежского цикла небо становится «раздвижным и прижизненным домом», вечным «небом вечера», которое в своей всеобъемлющей целостности становится залогом бессмертия.

? *Проследите динамику смыслового наполнения образа неба в «Воронежских тетрадах».

Заключительные стихи «Воронежских тетрадей» «Заблудился я в небе — что делать?...» (1937), «К пустой земле невольно припадая...» (1937), «Есть женщины, сырой земле родные...» (1937) обретают весомость завещания. Поэт предчувствует свою близкую гибель и прощается с читателем:

Не кладите же мне, не кладите
Остроласковый лавр на виски,
Лучше сердце моё разорвите
Вы на синего звона куски...

И когда я усну, отслуживши,
Всех живущих прижизненный друг,
Он раздастся и глубже и выше —
Отклик неба — в остывшую грудь.

В основе творческого метода позднего Мандельштама лежит, по словам С. Аверинцева, «глубокая боязнь тавтологии <...>, боязнь мёртвой точки, непродуктивной статики». Отсюда его теория «знакомства слов» и приём единения «далековатых понятий» в парадоксальные, неожиданные сочетания, что даёт наращение смысла. Мандельштам охарактеризовал Данте «стратегом скрещиваний и превращений». То же определение применимо и к самому поэту. Поясним примером. В «Стихах о неизвестном солдате» *образ «дальнобойного сердца»* возник в результате «скрещивания» дальнобойного орудия и человеческого сердца. «Обручая» между собой слова из разных семантических пластов, Мандельштам добивается уникальности поэтического определения, раскрывающего явления в его глубинной сути: жалобы у него «простоволосые», красота — «неуклюжая», небо — «близрукое».

Этот же принцип неожиданных сцеплений Мандельштам использует в метафорах и сравнениях: «Власть отвратительна, как руки брадобрея»; «Ключая речь араратской долины, / Дикая кошка — армянская речь». Роль метафор и сравнений в своей художественной системе Мандельштам обосновывает в эссе «Разговор о Данте» (1933): «Для нашего сознания только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение».

В письме к Тынянову, написанном в Воронеже, Мандельштам определяет своё будущее место в русской поэзии: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре мои стихи сольются и растворятся в ней, кое-что изменив в её строении и составе». Он знал, что писал, ибо его поэтические открытия во многом предопределили развитие поэзии на многие десятилетия.

?

*Покажите на самостоятельно выбранных стихотворениях, как работает «принцип неожиданных сцеплений» в поэтической мастерской О. Мандельштама.

Анализ стихотворений

«Notre Dame» (1912)

Стихотворение «Notre Dame» — поэтический манифест раннего Мандельштама. В нём он воплотил свои представления о природе искусства и секретах мастерства. Архитектурная тема развёртывается в нескольких смысловых аспектах.

Во-первых, собор Notre Dame — иллюстрация к акмеистической концепции творчества как «высокого» ремесла, а художественного творения как рукотворного чуда. Собор Мандельштамом показан в двух ракурсах. В первой строфе воссоздан целостный облик храма: он одушевлен и лёгок («Играет мышцами крестовый лёгкий свод»), но уже во второй строфе поэт объясняет, что лёгкость и красота — результат огромного труда, расчёта, ремесла:

Но выдаёт себя снаружи тайный план,
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Во-вторых, Мандельштам показывает, что всякое произведение искусства — плод многовековой культуры, оно вбирает в себя разные исторические пласты и духовные традиции. Поэтому художественное творение — это живое воплощение культурно-исторической памяти. Notre Dame, показывает Мандельштам, синтезирует разные исторические эпохи («Где римский судия судил чужой народ — / Стоит базилика...»). Вместе с тем его архитектоника выражает «психологическую сущность» готики, в которой всё, в том числе и разные национальные стихии, находится в «подвижном равновесии», динамической связи и гармонии. Не случайно третья строфа построена на оксюморомах — стихийности и рассудочности, мощи и робости, хрупкости и крепости («Египетская мощь и христианства робость, / С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес»).

В соединении разнофактурных материалов поэт усматривает синтез разных национально-религиозных и духовных конституций.

В-третьих, Мандельштам отражает в этом стихотворении *органическую теорию искусства*, суть которой заключается в отождествлении конструкции художественного произведения с живым организмом. Отсюда сравнение собора Парижской Богоматери с Адамом, «распластывающим нервы»; уподобление «подпружных арок» (аркбутанов) «чудовищным рёбрам» и т. п.

В-четвёртых, Мандельштам в финале стихотворения формулирует свою концепцию творчества как преодоление «недоброй тяжести» материала. *Камень* приравнивается к *слову*. И наоборот: *слово* вне произведения искусства отождествляется с необработанным *камнем*, и только под рукой мастера в «крестовом своде» произведения оно обретает свою подлинную сущность:

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные рёбра, —
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам...

Таким образом, Мандельштам в этом стихотворении выводит единый закон творчества, действующий и в архитектуре, и в поэзии, и в искусстве в целом.

❓ Запишите в тетрадь четыре ключевых слова, характеризующих авторскую концепцию творчества.

«Сохрани мою речь навсегда
за привкус несчастья и дыма...» (1931)

Это стихотворение — поэтический манифест позднего Мандельштама. Но, в отличие от раннего манифеста («Notre Dame»), это стихотворение содержит много «темнот» и семантических загадок. Попробуем в них разобраться.

По своей логико-синтаксической структуре стихотворение напоминает жертвенный обет, молитву. Кто является его сакральным адресатом? Бог? Народ? Конкретный человек? С большой долей вероятности можно предположить, что адресатом стихотворения яв-

ляется сам язык. Именно к нему поэт обращается как к «отцу», «другу» и «помощнику».

Это не выглядит странным, если вспомнить о мандельштамовской сакрализации слова — в духе евангельского постулата: «Слово было Бог» (Иоанн: 1, 49—77) — в его акмеистическом творчестве. Кроме того, ещё в статье «О природе слова» (1921—1922) Мандельштам обозначил статус русского языка как хранителя отечественной истории и культуры: «У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащённая эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории».

В структуре *молитвенного обета* обязательно должна быть сакральная просьба и некое обязательство, которое невозможно нарушить. Если с просьбой всё понятно (она высказана в первом же стихе), то молитвенное обещание нуждается в комментарии. Почему поэт даёт обет построить «срубы», да ещё «такие дремучие»? Дело в том, что Мандельштам, как мы помним, отождествлял поэтический труд со строительством, зодчеством. Но если в начале 1910-х годов творческий процесс ассоциировался с сооружением *каменного собора*, то в начале 1930-х метафорой поэтического творчества становится строительство *деревянного сруба*.

В смысловом развёртывании стихотворения этот образ оказывается центральным. Слово «сруб» в русском языке имеет несколько значений, и все они реализуются в мандельштамовском тексте.

В словаре Владимира Даля (к которому апеллирует и Мандельштам) *сруб* определяется как изба, построенная «вчерне, без полу, накату и крыши». Обещание лирического героя связано со строительством подобных срубов. Эпитет *дремучие* придаёт срубам смысловой оттенок строительства в непроходимой чаще:

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье,—
Обещаю построить такие дремучие срубы...

Получается, что поэтическое строительство *и само произведение искусства* в условиях «нового мира» программно опроцессуется: вместо готического собора — *бревенчатая изба*.

Однако второе значение сруба — колодезный сруб (ср. у Даля: «всякий колодец одевается срубом»). Это значение Мандельштам также реализует в своём стихотворении. Так, уже в первой строфе появляется *образ колодца*, который становится метафорой поэтической речи: «...Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима...»

Но почему у Мандельштама колодец *новгородский*? Думается, здесь не столько географическая аллюзия, сколько лингвистическая: этот эпитет через внутреннюю форму слова (*новый город*) опять-таки оказывается соотнесённым со *срубом*! В словаре Вл. Даля читаем: «Встарь, когда *новые города*, т. е. укрепления, основывались по произволу князей, говорили: *срубить город, городок*, обнести место *рубленою*, прочною *оградой*, *срубить* ворота, вежи и внутри несколько изб, это были первые *кремли, кремни*». В свете этого становится понятным и появление *городков* в третьей строфе.

Причём в финале второй строфы колодец-сруб обретает зловещий смысл. Как понять обещание построить «срубы», в которых бы «татарва опускала князей на бадье»? Откуда вообще взялся мотив *казни* в контексте стихотворения о поэтическом творчестве?

Думается, автор «вытянул» этот мотив из «внутренней формы» слова *сруб* (поскольку *сруб* — от *срубить*). Образ как бы хранит этимологическую память о своём генезисе. А ближайшая ассоциация — «срубить голову». Вот почему следующая, финальная, строфа начинается с *плахи*, а кончается — *казнью*:

Лишь бы только любили меня эти мёрзлые плахи —
Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду, —
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесах топориче найду.

К финалу стихотворения мотив насильственной смерти, звучащий в лексемах *сруба* и *плахи*, воплощается в зловещем *образе петровских казней*, поддержан-

ном анаграмматически близкой лексемой «топорище» (ср.: *петро-... и топор-...*). С другой стороны, «казнь» составляет анаграмматическую пару с лексемой *князь*, что наводит на мысль об их глубинном родстве.

Что же? Поэт выступает апологетом режима? Изъявляет готовность воспеть «казни»? Конечно нет. Его обет заключается в ином. «Петровским» (читай: «сталинским») казням поэт может противопоставить только поэтическую казнь, клеймение стихами новых «кремлёвских вождей». Именно это он и делает в сатире «Мы живём, под собою не чуя страны...». Отсюда *строить срубы* — и означает: писать гражданские, политические стихи, используя «грубый» словесный материал (ср. в сатире на Сталина: *сброд, бабачит, тычет, усища, голенища* и т. п.).

Но Мандельштам понимал логику тоталитарного режима и не раз говорил, что нигде так серьёзно не считаются с поэзией, как в России, потому что в России «за стихи убивают». И готовился к смерти. Ахматова в «Листках из дневника» пишет, что он прямо говорил ей об этом в феврале 1934 года.

Причём из «молитвы», обращённой к русскому языку, ясно, что поэт просит сохранить прежде всего его потаённую речь — стихи о трагедии времени. Ведь именно они имеют «привкус несчастья», и именно они более всего подвержены исчезновению, ибо уже вне закона. И за их сохранение — не в печати, но в стихии русского языка, он готов умереть на плахе. Вот что означают его слова: «И для казни петровской в лесу топорище найду». Остаётся добавить, что жертвенный обет Мандельштам исполнил — голову за свои стихи сложил. Но и «молитва» его была услышана...

Вопросы и задания для повторения

1. Назовите основные темы раннего творчества Мандельштама (в книге «Камень»).

2. Каков смысл названия второй книги Мандельштама «Tristia»?

*3. С какими городами древности отождествляет Мандельштам образ Петербурга в канун революции? В чём художественный смысл этого отождествления?

*4. Какую роль в «Московских стихах» играет мотив «пира во время чумы»? Укажите в стихотворениях «Я скажу тебе с последней...» и «Фаэтонщик» пушкинские реминисценции.

5. Почему Мандельштам в 1930-х годах начинает писать «гражданские стихи»?

*6. Отметьте в «Воронежских тетрадах» все стихотворения, в которых есть образы неба и земли. Как меняются эти образы на протяжении цикла? Можно ли их назвать поэтическими символами?

7. Какие художественные средства и приёмы характерны для позднего Мандельштама?

8. В чём проявляется философский характер лирики Мандельштама?

9. Перечислите основные мотивы творчества Мандельштама в «Московских стихах» (1930—1934) и «Воронежских тетрадах».

Семинар

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

Самостоятельно проанализируйте стихотворение «Ленинград» (1930) («Я вернулся в мой город, знакомый до слёз...»), пользуясь предложенными вопросами.

1. Подумайте, на каких контрастах построено всё стихотворение.

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

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

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

5. Почему для лирического героя стихотворения возвращение чрезвычайно болезненно?

6. Определите диапазон художественного времени в стихотворении.

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

а) Определите для себя, в какой же город вернулся поэт, в Ленинград или в Петербург.

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

в) Какое семантическое единство вы можете обнаружить в третьей части стихотворения? Найдите конкретные детали, реалии, относящиеся к одной предметной сфере. Какими новыми смыслами наполнены традиционные и привычные бытовые приметы? Есть выражение «чёрная лестница»: «Я на лестнице чёрной живу...» Можно ли жить на лестнице? Почему поэт находит для себя именно такой образ?

г) Проследите градации чёрного цвета и его связь с тематикой стихотворения.

Композиционной структуре стихотворения соответствует пространственно-временная организация текста.

8. Как осуществляется и какой смысл имеет смена пространственных планов внутри стихотворения? Прочитайте строки, по которым можно было бы судить об обширном пространстве города в целом, об ощущении простора. К каким отдельным, неопределённо локализованным точкам, разбросанным по городу, движется и свёртывается это пространство? Как оно сужается к третьей части? Как можно истолковать это сужение пространства?

9. Найдите в этом стихотворении образные обозначения зрительных, слуховых, вкусовых и тактильных ощущений.

10. Перечитайте в романе «Преступление и наказание» Достоевского описание дома и комнаты, где живёт Родион Раскольников.

Найдите в стихотворении Мандельштама аллюзии на петербургский мир Достоевского. Как петербургский мир Достоевского подключён к семантической структуре стихотворения «Ленинград»?

11. «...В висок ударяет мне вырванный с мясом звонок». Объясните эту метафору поэта.

12. Каких «дорогих гостей» ждёт поэт «ночь напролёт»?

13. Произошла ли, состоялась ли встреча поэта с Петербургом-Ленинградом? Или это была не-встреча? Почему поэт вспоминает «мертвецов голоса»?

14. Истолкуйте финальные строки стихотворения.

Проект

Создайте презентацию или видеофильм на одну из тем. Используйте документы, художественные произведения, мемуары, статьи, фотографии и другие материалы.

1. О. Мандельштам и А. Ахматова.

2. О. Мандельштам и М. Цветаева.

Свои работы опубликуйте для обсуждения на Google-диске класса.

Темы сочинений

*1. Петербург А. Блока и О. Мандельштама.

2. Античный миф в творчестве Мандельштама.

*3. Пушкинские интертексты в лирике Мандельштама.

Практикум

Выразительное чтение и анализ стихотворений О. Мандельштама (по выбору).

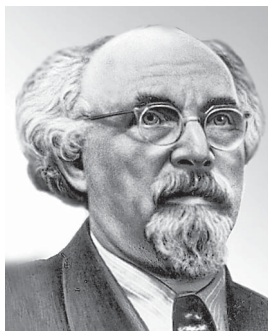
Рекомендуемая литература

- ▶ *Аверинцев С. С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. Т. 1: Предисловие. М., 1990.
- ▶ *Ахматова А.* Листки из дневника. <О Мандельштаме> // Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
- ▶ *Гаспаров М. Л.* О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. М., 1996.

- ▶ Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990.
- ▶ *Кихней Л. Г.* Осип Мандельштам: Бытие слова. М., 2000.
- ▶ *Лекманов О. А.* Мандельштам. М., 2004. (ЖЗЛ).
- ▶ *Мандельштам Н.* Вторая книга. Воспоминания. М., 1990.
- ▶ *Мусатов В.* Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000.
- ▶ Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991.

*МИХАИЛ ПРИШВИН

(1873—1954)



Биография писателя

«Верно судить о писателе можно только по семенам его, понять, что с семенами делается, а для этого время нужно и время. Так скажу о себе (уже 50 лет пишу!), что прямого успеха не имею и меньше славен даже, чем средний писатель. Но семена мои всхожие, и цветочки из них вырастают с золотым солнышком в голубых лепестках, те самые, что люди называют незабудками» — так сказал о себе Пришвин в конце жизни. И он не ошибся в своём предвидении: его не только не забыли, более того, творчество его становится всё востребованнее.

Михаил Михайлович Пришвин родился 23 января (4 февраля) 1873 года в Хрущёве Елецкого уезда Орловской губернии, в имении деда-купца. Там и прошло детство будущего писателя. С 1883 года он учился в Елецкой гимназии, был исключён из четвёртого класса за дерзость учителю географии В. В. Розанову. Дядя, крупный промышленник, увёз юношу в Тюмень, где тот окончил реальное училище. Затем в Елабуге Пришвин сдал экстерном экзамены за седьмой класс и поступил в 1893 году на химико-агрономическое отделение Рижского политехникума.

Начало сознательной жизни Пришвина было характерным для молодого человека конца XIX века, мечтавшего о всеобщем счастье. Он сблизился с марксистами, переводил нелегальную литературу, занимался агитационной работой, затем были арест, тюремное заключение и высылка в Хрущёво. В 1900 году он поступил в Лейпцигский университет на агрономическое отделение философского факультета, закончил его в 1902 году. В Германии в нём произошёл «переворот от теории к жизни».

В Париже Пришвин познакомился с русской студенткой В. П. Измалковой. Это была судьбоносная встреча: любовь сделала его писателем и стала одним из «родников» поэтических переживаний. Историю своей любви писатель художественно воплотил в автобиографическом романе «Кашеева цепь». Образ «Версальской Девы» на протяжении всей жизни Пришвина будет возникать на страницах его дневника и в художественных произведениях.

Вернувшись в Россию, Пришвин работал агрономом в Тульской губернии и в Подмосковье, сотрудничал в журнале «Опытная агрономия», писал книги по сельскому хозяйству. В тридцать три года, неожиданно для самого себя, осознав призвание к литературе, он резко изменил свою жизнь — стал корреспондентом газеты «Русские ведомости». Не забыл он и детскую мечту найти чудесную страну — вольную и счастливую. Два лета подряд писатель путешествовал по северу России, записывал сказки и былины. На материале путевых заметок сделал научный доклад. В 1906 году был избран действительным членом Русского географического общества.

Своеобразным отчётом о поездках стали книги Пришвина «В краю непуганых птиц» (1907) и «За волшебным колобком» (1908), в которых реалистически воссоздана жизнь таёжных крестьян и рыбаков и в то же время отражены романтические представления о мире автора книг. До начала Первой мировой войны ежегодно выходят в свет книги писателя, написанные на основе впечатлений от путешествий. Керженские леса вдохновили его на книгу «У стен града невидимого»; Сред-

няя Азия нашла отражение в очерках «Адам и Ева» и «Чёрный араб»; поездка на Оку воплотилась в рассказах, в Крым — в книге «Славны бубны»...

«Духовной родиной» писателя с 1904 года стал Петербург. Он посещал собрания Религиозно-философского общества, в которых участвовали писатели-символисты Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус. В набросках к ненаписанному роману «Начало века» и в дневнике Пришвин рассказывает о встречах с писателями, философами, художниками. Интеллектуально насыщенная, творческая атмосфера поисков новых путей в искусстве слова оказала мощное влияние на его самоопределение. Первое, трёхтомное, собрание сочинений Пришвина вышло в горьковском издательстве «Знание» (1912—1914). Он становится известным писателем: яркостью и образностью его языка, художественностью описаний восхищались представители разных литературных направлений.

В годы Первой мировой войны Пришвин посылал заметки с фронта, в которых выражал протест против бессмысленных жертв. Февральскую революцию он приветствовал, но не принял «самозванный захват власти» большевиками в октябре 1917 года, активно протестовал против насилия. Весной 1918 года он уехал в Хрущёво, получил надел земли, стал его обрабатывать, но по приказу властей был выдворен как бывший помещик. Так начались, по словам писателя, «годы робинзонады». Писатель стал организатором краеведческого дела в Ельце, преподавал русский язык в гимназии, из которой был в своё время исключён. В 1920 году он переехал на Смоленщину, в селе Алексино учитель Пришвин организовал музей усадебного быта. Пережитое здесь легло в основу повести «Мирская чаша. 19-й год XX века», «сплошь контрреволюционной», по словам Л. Троцкого. Писатель отразил в ней всеобщую озлобленность, раскол в крестьянстве, сопротивление «старого мира» и насилие со стороны представителей новой власти. Закономерно, что полный текст повести увидел свет лишь в 1989 году.

Попыткой диалога с эпохой было создание «производственных» очерков («Башмаки», «Торф»), охотни-

чьих рассказов, книги «Родники Берендея». В 1923 году началась публикация романа «Кащеева цепь», но тема, традиционная для русской классики, — рассказ о детстве и юности, формировании внутреннего мира человека — многим критикам казалась несвоевременной. Пришвин не «вписывался» в представления о советском писателе: он не воспевал революцию, организацию колхозов, понимая, что «о крестьянстве писать нельзя — не туда идёт история». Художественная позиция Пришвина большей частью критиков 1920-х годов расценивалась как враждебная эпохе социализма.

В 1930-е годы, когда были опубликованы сборники рассказов для детей: «Зверь-бурундук», «Журка», «Лисичкин хлеб», — Пришвин стал признанным классиком детской литературы. Редкий обзор литературы для детей обходился без упоминания его произведений. Критики отметили разнообразие рассказов по содержанию, лаконичность стиля, доступность языка.

В поисках современного материала Пришвин объездил чуть ли не всю страну. Свои наблюдения он использовал в новых книгах. Наиболее значимыми темами для писателя Пришвин считал две: одна — «жизнь на земле — счастье». Вторая тема: «деспотизм и его жертвы». Для себя он выбрал первую тему — писал о счастье жить на земле. Этой теме посвящены «Жень-шень» (1933), «Неодетая весна», «Лесная капель», «Фацелия» (все 1940), пронизанные поэтическим мироощущением, как и «Кладовая солнца» (1945).

Пришвин был убеждён в том, что «всё счастье, вся красота и добро на земле зависят от нашего любовного внимания к каждому». Он старался пробуждать в людях родственное отношение друг к другу. Размышляя над тем, каким выйдет человек из войны, подчёркивал «неистребимость чувства любви»; способность к пониманию, состраданию, великодушию противопоставлял тому, что породила война, — желанию возмездия. Творческая история последних «фабульных» произведений — «Повести нашего времени» и «Корабельной чаши», продолжения «Кладовой солнца», в которых отразился перелом в умонастроении писателя (его религиозный «переворот»), — довольно драматична, как

и книги из дневниковых записей «Глаза земли» — его «завещания». Писатель не увидел их в печати.

Умер Пришвин 16 января 1954 года, накануне записав в дневнике: «Деньки вчера и сегодня... играют чудесно, те самые деньки хорошие, когда вдруг опомнишься и почувствуешь себя здоровым». Он до конца жизни сохранил умение радоваться каждому дню.



Охарактеризуйте жизненную позицию М. Пришвина.

Художественный мир писателя

Уже в первых произведениях Пришвина обнаружилась оригинальность его таланта. А. Блок, высоко оценивший книгу «За волшебным колобком», заметил: «Это, конечно, поэзия, но и ещё что-то». Раздумывая над словами поэта, Пришвин сказал: «Это что-то от учёного, а может быть, и от искателя правды». С первых шагов в литературе определился у Пришвина свой путь: правдоискательство и сочетание научности описаний с романтическими представлениями и с выражением своего внутреннего мира. Чувство и мысль, поэзия и анализ слиты воедино в произведениях писателя.

Вершиной его дооктябрьского творчества справедливо считается очерк-поэма «Чёрный араб», его «праздничный» очерк. Бытовой материал в нём превращён в восточную сказку. Путешественник — человек, принявший обет молчания, Чёрный араб, его сопровождают слухи и миражи. Фантастически преображена и степь, в которой живут киргизы-кочевники. Размыты границы времени и пространства. Лейтмотивом через всё произведение проходит тема поиска земли обетованной, истинной правды. Здесь нет отражения социальных контрастов, герои очерка живут в гармонии с миром, с природой. Описания природы в «Чёрном арабе» читаются, как стихи в прозе: «Земля серо-красная. Звёзды спускаются и лежат. Мчится жёлтое облачко диких коней <...>. Звёзды колышутся, поднимаются и опять опускаются, как искры, потревоженные лодкой на море». Картины природы написаны яркими красками. Цвет у Пришвина — и фон, и часть действия. Произведение ритмично: повторяются детали портретов,

описания действий, природных явлений, отдельные слова. Постоянно звучит голос автора, комментирующего увиденное; отдельные картины, данные крупным планом, чередуются с воспоминаниями и размышлениями. Внимание писателя распределяется равномерно между собой и окружающим миром, частью которого он себя считает. Пришвин раскрылся как писатель-философ, ищущий у природы ответы на «вековые» вопросы духа.

В «Чёрном арабе» сказалось влияние на творчество Пришвина символизма, которое особенно сильным было в 1908—1912 годы. Проявилось оно и в повести «У стен града невидимого», и в ряде рассказов: «Птичье кладбище», «Никон Староколенный», «Бабя лужа», «Крутоярский зверь». Реальность в них соседствует с мистицизмом. От реализма у писателя — точность в изображении народного быта и верность действительности, освещение жизни России в разных ракурсах: экономики, религии, философии, культуры, политики; от символизма — эстетизм, культ формы, убеждённость в значимости искусства в жизни, в высокой миссии художника слова, а также использование символики.

З. Гиппиус в одной из своих статей назвала Пришвина «описателем», равнодушным к общественным проблемам, «легконогим странником с глазами вместо сердца». Обвинения Пришвина в аполитизме были небеспочвенны: писатель сознательно отказался от участия в политической борьбе, выбрав для себя путь Слова. Он поставил своей целью «накопление любви в слове», а «сила излучения добра», которую несёт творчество подлинного художника, считает он, может преобразить жизнь людей, сделать её достойней. Он, как и Блок, мечтал «внести... гармонию во внешний мир», но решение этой задачи было очень трудным, так как Пришвин многое не принимал в советской действительности.

Читая Тютчева, Пришвин обнаружил близкое себе: в последних стихотворениях поэт выражает сознание родства человека с природой, а также «борьбу с метафизикой за поэтическую свободу, за цельность, родственное внимание к миру». Создав «Родники Берендея»

(1926), Пришвин понял, что можно высказывать свои мысли, расходящиеся с общепринятыми, через тему природы. В книге воспроизводится природный цикл наступления весны в движении, но глубокое внутреннее ощущение этого движения становится источником поэтического переживания. Писатель-лирик, Пришвин не делает попыток самоустраниться, напротив, голос автора играет более активную роль, чем событийный сюжет. Поэтому в центре повествования оказывается не только природа, но и душевное состояние лирического героя.

Пришвин не был последовательным материалистом. Отстаивая объективность существования природы, он говорил, что мир такой прекрасный, каким видят его дети и влюблённые. Это импрессионистический взгляд на жизнь — сквозь призму переживания. Потому и мир его светлый, праздничный, как и у художников-импрессионистов, стремившихся к преобразованию мира. «Я люблю, — говорил Пришвин, — настоящий момент, как связь отдалённого назад и ожидаемого впереди, я люблю разыскать чувством этот момент как ничтожное зерно-зародыш среди чудовищных нагромождений ни с чем не сообразного. Как охотник в дебрях лесов, я ищу эту птицу радости, не жалея слов своих, не считая времени, и потому душа моя вечно живая и детская». Даже в трудные 30-е годы Пришвин писал о радости жить на земле, несмотря на то что часто «радость похожа на сок хвойных деревьев, на эту ароматную смолу, закрывающую рану».

Представление о том, каких больших усилий требует от человека выработка способности видеть мир «сотворённым», то есть совершенным, сложилось у писателя в годы Первой мировой войны: «...только если всю муку грядущую принять на себя вперёд, можно говорить о прекрасном мире, <...> быть готовым даже на смерть, через смерть видеть мир сотворённым», но он мог бы повторить эти слова и в середине XX века. Вот почему Пришвин стремился находить положительные моменты в жизни, воспевать радость, коренящуюся в основах бытия. Он заострял внимание на обыденных и потому незаметных для привычного глаза явлениях,

высвечивал, наполнял новым смыслом то, что, казалось бы, давно известно, и — главное — сумел донести до читателей своё убеждение о возможности для человека жить прекрасно.

В «Жень-шене», в «Кашеевой цепи», в книгах, составленных из лирико-философских миниатюр, раскрывающих темы: человек — природа — творчество («Лесная капель», «Глаза земли»), наиболее полно отразилась пришивинская концепция мира и человека, сложившаяся под влиянием идей Н. Фёдорова и Вл. Соловьёва, близкая к идее о ноосфере В. Вернадского. Здесь раскрываются представления писателя о мире как Целом и сфере разума. Пришвин считал, что «человек в природе — это разум великого существа, накапливающий силу, чтобы собрать всю природу в единство», что разум, труд человека преобразуют жизнь. «Зелёная Германия» в «Кашеевой цепи» и заповедник оленей в «Жень-шене» — это ноосферная реальность.

В одной из миниатюр, вошедших в книгу «Глаза земли», Пришвин вспоминает о разговоре с А. Блоком, когда тот с недоумением спросил: «Вы достигаете понимания природы, слияния с ней. Но как вы можете туда броситься?» — «Зачем бросаться, — ответил я, — бросаться можно лишь вниз, а то, что я люблю в природе, то выше меня: я не бросаюсь, а поднимаюсь». Писатель мысленно продолжил диалог с поэтом, разъяснив свою мысль: «Всё живое в природе поднимается от земли к солнцу: травы, деревья, животные — все растут. Так точно и человек, сливаясь с природой, тоже возвышается и растёт». Отчётливо прослеживается отличие Пришвина от писателей, для которых природа — источник эстетического чувства (например, от И. Бунина и К. Паустовского). Для Пришвина важно не только эстетическое, но и этическое в воздействии природы на человека.

? Что значило для Пришвина видеть мир сотворённым?

Например, картины охоты писатель дополнял размышлениями о месте охоты в жизни человека, об убийстве и сострадании, о возвышенном в трагическом, о связи страсти охоты и чувства природы. Хотя и пишет

он о природе, в каждом слове прячется история его собственной души. Так, в «Фацелии» есть главка «Тяга», в которой, казалось бы, рассказывается об охоте. Передано ожидание прилёта птицы. «Всё было прекрасно на этой тяге, но вальдшнеп не прилетел». «Я погрузился в свои воспоминания, — признаётся герой поэмы, — сейчас вот вальдшнеп не прилетел, а в далёком прошлом — она не пришла. Она любила меня, но ей казалось этого недостаточно, чтобы ответить вполне моему сильному чувству. И она не пришла. И так я ушёл с этой “тяги” своей и больше не встречал её никогда». В миниатюре нет охоты как таковой, главное — чувства, мысль, направление которой можно проследить: охота — любовь — творчество. «Фацелия» начинается тем, чем закончился «Жень-шень», — словами об утраченной любимой. После рассказа о жизни в одиночестве с незаживающей раной в сердце возникает мотив необходимости преодолеть страдания, свою боль перевести «в великий мир радости». Завершается поэма гимном любви. И хотя хорошо известно, что «“Жень-шень” направлен к утраченной в юности девушке, “Фацелия” — к той, что пришла почти через сорок лет и наконец вытеснила <...> первую», это не только рассказ о любви к женщине, но и размышления о жизни людей, о нравственных ценностях, о творчестве.

Любовь художник считал «двигателем нравственного поведения» человека. Он воспел любовь и не только в своей «песне песней» — «Фацелии», отразившей его личные переживания, но и в «Жень-шене», «Повести нашего времени», в многочисленных дневниковых записях. Пришвин писал о любви и как исследователь собственных ощущений, и как философ, и как поэт одновременно: «Любовь — это чувство вселенной, когда всё во мне и я во всём, а история любви всё равно что история светила, — говорят, что бывает какой-то толчок, падение одного небесного тела на другое, сгущение эфира, и так возникает новое светило, оно пламенеет, горит и гаснет и после мёртвое светит чужим светом — этот мёртвый свет луны в душе человека есть то, что остаётся после любви». Пришвин и воспевал красоту чувства, и славил любовь как дело человеческой жиз-

ни: «Всякое дело на свете должно быть делом любви». Главная мысль «Кладовой солнца» — «Правда есть правда вековой суровой борьбы людей за любовь».

? Что в жизни писатель считал главной ценностью? Как он обосновывал свою позицию?

Желая «сохраниться в своём мастерстве», Пришвин создал несколько произведений оригинальной жанровой формы, близкой к литературной сказке. Объединив в одно целое правду и сказку в «Кладовой солнца», «Корабельной чаше», «Осударевой дороге», подчеркнув эту особенность в данных им жанровых определениях: *сказка-быль, повесть-сказка, роман-сказка*, писатель сумел высказать сокровенные мысли о взаимоотношениях человека с миром. Содержание и проблематика произведений обычны для жанра романа (взаимоотношения личности и общества, духовное и нравственное созревание героя и т. д.), но они обогащаются «памятью жанра» сказки, содержащей в себе народную философию, в основе которой лежат вечные ценности. Но он понял, что был наивным: «сохраниться в своём мастерстве», когда «жизнь не даёт свободы писателю», невозможно. Не случайно он отказался от публикации романа, на котором «много заплата», и завещал выпустить «Осудареву дорогу» в первой редакции.

Дневник Пришвина — удивительный документ эпохи, свидетельство человека мудрого и проницательно-го, чуткого художника и гражданина. Писание дневников он считал делом, для которого родился. Рассматривая себя самого как «частицу мирового Космоса», к своей собственной жизни он относился как к литературному факту: объектом познания и изображения становилось всё, что происходило в его душе и на его глазах. Убедённый в том, что «писательство без участия себя самого бездушно», Пришвин был уверен: чтобы стать писателем, необходимо уметь «следить за собственной личной своей жизнью», но главное — нужно «это своё увидеть отражённым в мире природы и человечества». Потому и мог он сказать: «Показались на яблонях яблоки. Ух, какая работища нависла над мной и тоже, как яблоко, показалась из моей зелени».

Обилие метафор в творчестве Пришвина не только художественный приём, но и следствие ощущения себя частью единого Целого.

Пришвинская проза очень поэтична, что видел и сам писатель, благодаривший судьбу за то, что «вошёл со своей поэзией в прозу». Не случайно огромное количество его миниатюр похоже на лирические стихотворения. Из таких миниатюр состоят многие крупные его произведения. О поэтичности свидетельствует и музыкальность его книг, вызванная стремлением писателя передать красоту мира, а также свидетельствующая о его близости к символистам, видевшим в музыкальной стихии праснову жизни и искусства.

Повесть «Жень-шень»

Из творческой истории повести. В 1930-е годы Пришвин обратился к популярной в советской литературе тех лет теме созидательного труда человека в природе. В очерках «Зооферма» и «Дорогие звери» он рассказал об устройстве заповедников, охране и разведении соболей, песцов, оленей. Этой теме посвящена и повесть «Жень-шень», родившаяся из впечатлений, полученных писателем во время поездки на Дальний Восток. «Материалы добывались на улицах, на море, в горах, в тайге совершенно так же, как добывается дичь на охоте», он «направлял на какой-нибудь предмет своё холодное исследовательское внимание или привлекался к нему горячим родственным вниманием, <...> снимок с предмета оставался в... мозгу, как записки любителя зверей». Сначала по этим «снимкам» писал «картинки одну за другой», пока не появилось «глубокое понимание всего материала», тогда «бросил и даже как будто забыл всё написанное и одним духом написал свою повесть “Жень-шень”».

Что позволило Пришвину в трагичное время и для страны, и для него самого как человека и писателя, когда почти каждое произведение встречалось бранью, создать «солнечную» книгу? То, что он сумел подняться над обидой и не просто выстоял: при создании повести им овладело чувство одухотворённости и творческой

свободы. По его словам, «единственная вещь, написанная... свободно, — это “Корень жизни”».

Повесть «Жень-шень» — «сотворённая легенда» — первоначально была опубликована под названием «Корень жизни» с подзаголовком «Жень-шень» в журнале «Красная новь» (1933, № 3). Затем она вошла как первая часть в книгу «Золотой рог». Вторую часть книги составили очерки «Соболь», «Олень-цветок» и «Голубые песцы» — основа «легенды», «фотографическая действительность». Издание напоминало научное, но Пришвин ещё и жалел, что не смог включить в книгу и записную книжку, чтобы раскрыть путь преобразования жизненного материала в художественный сюжет.

Отдельное издание повести с иллюстрациями В. А. Фаворского вышло в 1934 году. В следующем году кинорежиссёром А. А. Литвиновым по повести был снят фильм «Хижина старого Лувена», что обеспечило ей ещё большую популярность. Появились благожелательные отклики, но критики разглядели в ней выражение «не свойственного эпохе социализма вневременного чувства природы».

? Как создавалась «солнечная» книга?

Философская основа повести. Повесть Пришвина существенно разнилась с книгами 1930-х годов. В отличие, например, от К. Паустовского, в повестях «Кара-Бугаз» и «Колхида» воспевавшего современников, преобразующих и украшающих природу, он отказался от явных примет времени. Время действия обозначено — 1904 год, но исторические события не отражены, сказано только, что герой-рассказчик — сапёр, чудом избежавший смерти. Оставшись на Дальнем Востоке, он вместе с китайцем Лувеном создаёт заповедник для оленей.

Собственная жизнь писателя причудливо соединена с судьбой героя повести. И «военная профессия» («химик-сапёр») связана с биографией Пришвина, учившегося на химико-агрономическом отделении Рижского политехникума. В книге отразилась и любовь к В. П. Измалковой. Безымянный участник русско-японской войны, которого «с малолетства манила неведан-

ная природа», и Пришвин, веривший в край непуганых птиц «без имени и территории» как в свою настоящую родину, имеют несомненное духовное сходство.

Лувен — «духовный отец» героя повести. «Этот старый искатель Жень-шеня, не только знающий тайгу и зверей, но и умеющий глубоко их понимать и соединять вокруг них всё в тайге своим родственным вниманием», ещё острее, чем герой-европеец, чувствует целостность жизни, поэтому герой-рассказчик считает его старшим и относится к нему почтительно. В главе VIII мы найдём предполагаемую историю Лувена, похожую на те, которые рассказчик слышал от китайцев, но больше о нём могут рассказать посаженные возле фанзы тополя и то, как он «радостно с ними встречается». Герой-повествователь предполагает, что Лувен не всегда был человеком, относящимся с родственным вниманием ко всякому существу в природе, что, видимо, что-то произошло в его жизни, отчего он бросил «дикое звероловство» и стал искать корень жизни.

Пришвин включил в повесть мысли о едином потоке живого и о неповторимости каждого существа, населяющего мир. Природный мир живёт своей жизнью, по своим законам. Писатель очень внимателен к своим героям-оленьям: Хуа-лу, Черноспиннику, Серому Глазу, Щёголю, Мигуну... В их описаниях много конкретных деталей, их даже значительно больше, чем в описаниях людей. О любимой женщине героя мы узнаём лишь, что у неё такие же чудесные глаза, как у Хуа-лу. «Жень-шень» пронизан мыслью о связи всего со всем, которая создаёт «мир как органическое целое». «Всё велико и гениально, что являет в своём выражении целое», считает писатель, и потому для него одинаково равны люди, цветы, олени, солнце.

В «Жень-шене» отразились также философские представления Пришвина о творчестве как сущностном проявлении человека и условиях его превращения в личность, о культуре как родственной связи между людьми. Очерковый материал превращён писателем в лирико-философскую поэму, овеванную романтикой «благословенного труда», романтикой любви, чувством родственности между человеком и природой.

Мысли, которые нельзя было обнародовать, писатель прячет в подтекст. Так, в повести говорится о «как бы утверждённой свыше нераздельности правды и красоты», а в дневнике в это же время Пришвин пишет, что в дни, когда «принудительная сила государства распространилась <...> и на искусство, и на его работников», красота и правда (разрешённая) несовместимы.

Художник размышляет о месте человека в социуме. Говоря о том, что только он один не мог прямо смотреть на солнце и рассказывать о себе просто, как цветы и насекомые из долины Засухэ, он не имеет в виду лишь «природный» факт. Из лирического отступления в «Кацеевой цепи», где речь идёт о «странных людях», шедших на яркий свет, пока не ослепнут, а врачи потом находили у них «неподвижную идею», становится ясно, что Пришвин задачей любого человека считает его умение определиться в своём жизненном деле.

? Какие мысли и как М. Пришвин воплотил в своей повести?

Своеобразие поэтики повести «Жень-шень». Как и в других произведениях Пришвина, в «Жень-шене» нашли отражение прекрасное знание им флоры и фауны, зоркость и наблюдательность учёного в рассказах о жизни растений и животных. Но Пришвин в то же время и замечательный художник слова, сформировавшийся в Серебряном веке. Не случайно своими «учителями в литературе» Пришвин называл модернистов А. Ремизова и В. Розанова, их влияние ощутимо и в «Жень-шене». Свободная манера повествования, тяготение к разговорному слову, напевной интонации, ритмизации, отсылки к автобиографическому материалу — это от Ремизова, а с Розановым его сближает доверительность, исповедальность, стремление передать мимолётные движения души и рождение мысли.

Шестнадцать небольших главок, составляющих «Жень-шень», связаны сквозными лейтмотивами, благодаря чему произведение обрело стройность, ритмичность, поэтичность. «Итальянское солнце», жень-шень, предраcсветный час, камень-сердце, плачущая скала, живой ручей, общая тропа, Хуа-лу... Чаще всего

эти образы говорят о связи человека и мира природы, о радости творчества и о любви.

❓ *Проследите названные особенности поэтики в тексте одной из глав повести.

Каждый образ повести поэтически и философски наполнен, приобретает дополнительные смыслы, становится метафорой. Центральный образ — жень-шень, корень жизни. Это и реликтовое растение, источник здоровья, молодости, и духовный источник, помогающий человеку определить свой жизненный путь: «...сколько миллионов несчастных людей приходят и уходят, не поняв свой Жень-шень, не сумев раскрыть в своей глубине источник силы, смелости, радости, счастья». Лувен говорит своему другу-европейцу, что, для того чтобы найти Жень-шень, нужно иметь «чистую совесть в голове», он «показал на сердце, и стало понятно, что в поисках корня жизни надо идти с чистой совестью и никогда не оглядываться назад, в ту сторону, где всё уже измято и растоптано. А если чистая совесть есть, то никакой завал не испортит пути».

❓ 1. Какими художественными средствами создаётся центральный образ повести?

*2. Пользуясь интерактивной доской и программой XMind (Windows, Mac OS X), Mindomo (iOS, Android), составьте коллективную интеллект-карту с добавлением контента примеров и комментария.

В повести звучит постоянный у Пришвина мотив, имеющий биографический исток — мотив первой любви. Силу этой любви герой переносит на природу. Встретив в тайге олениху Хуа-лу, он был поражён её красотой. В нём борются охотник и поэт, и побеждает поэт. Лирический герой повести в тоске говорит, вспоминая любимую женщину: «Охотник, охотник, зачем ты упустил её...» Утраченная любовь оставила чувство прекрасного мгновения, и при воспоминании о ней появляется «как будто смертельная боль». Труд спасает от личной трагедии, приходит новая любовь, зарастает рана. И лишь каждый год весной, когда всё живое охвачено чувством любви, «является всё прошлое со всей его болью, и тогда как будто совсем ничего не нажил...».

Через слияние с камнем-сердцем герой осознал общность со всем миром:

«...я лёг на камень и долго слушал; этот камень-сердце по-своему бился, и мало-помалу всё вокруг через это сердце вступило со мною в связь, и всё было мне как моё, как живое. Мало-помалу выученное в книгах о жизни природы, что всё отдельно, люди — это люди, животные — только животные, и растения, и мёртвые камни — всё это, взятое из книг, не своё, как бы расплавилось, и всё мне стало как своё, и всё на свете стало как люди: камни, водоросли, прибои и бакланы, просушивающие свои крылья на камнях совершенно так же, как после лова рыбаки сети просушивают». А у человека «никаких особенных преимуществ перед ними нет».

? *Проведите стилистический анализ этого фрагмента текста.

Поэтичность повести придаёт использование приёма параллелизма. «Жень-шень» начинается словами об ужасе, который испытал бы тигр, увидев свои следы на снегу, если бы оледенение земли произошло мгновенно, а в главе XI, рассказав о редком для Дальнего Востока снеге, на котором «так странно» оставались следы охотников, повествователь вновь вспоминает о тигре: «Быть может, где-нибудь теперь и голодный тигр выходил и тоже оставлял свой тигровый след на снегу? Или он предпочитал голод этому ужасу — видеть свой след на снегу?»

Можно заметить, что Пришвину тесно в рамках реализма. Пейзаж долины реки Засухэ импрессионистический: в нём преобладают цветовые контрастные пятна (красный, оранжевый, жёлтый, белый, чёрный, синий, следует добавить к этой палитре подразумеваемый зелёный цвет — фон и золотой — слепящее солнце). Но здесь учёный-биолог Пришвин называет цветы нескольких родов и семейств, насекомых разных отрядов и видов, ставит и философские проблемы. Мы видим, что в небольшом фрагменте текста связаны воедино экологическая, социальная и философская темы. То же самое обнаружим при анализе большинства фрагментов «Жень-шеня», часто даже не обособленных в

абзацы, но являющихся прозаическими миниатюрами. Таковы, например, многие описания (долина Засухэ, Певчая долина, летняя ночь, росистое утро и др.) и размышления (о родине как месте, к которому человек прибавил что-то от себя; о том, что истинное понимание жизни даёт счастье, и др.).

?

*Покажите на самостоятельно выбранном фрагменте текста, как в книге связаны воедино экологическая, социальная и философская темы.

Поэзия и проза, научность описаний и живопись словом, философичность и лиризм — таковы главнейшие особенности этой «солнечной» повести, о которой Пришвин мог бы сказать то же самое, что сказал о «Чёрном арабе»: «Это чисто поэтическая вещь, она может служить самым ярким примером превращения очерка в поэму путём как бы самовольного напора поэтического материала».

Вопросы для повторения

1. В чём смысл предыстории героя-рассказчика в I главе повести?
2. Как в «Жень-шене» показан жизненный путь Лувена? Почему он назван «самым культурным отцом»?
3. Вспомните основные события в жизни Хуа-лу, Серого Глаза и Черноспинника. В чём, по-вашему, отличие и единство тех точек зрения (человеческой и оленьей), с которых писатель изображает их историю?
4. Как история «превращённой царевны» помогает понять героя-рассказчика и авторскую идею личности?
5. В чём смысл символического образа «предрассветного часа» и с какими другими символическими образами повести он связан и почему?

Семинар

Прочитайте в хрестоматии избранные миниатюры из «Дневника» писателя и подумайте над следующими вопросами:

1. К. Янович-Страда, профессор Венецианского университета, назвала Пришвина великим писателем-экологом. Согласны ли вы с ней? Обосновывая свою позицию, цитируйте тексты произведений писателя.

2. В русской литературе от А. Пушкина до Н. Заболоцкого сложилось представление о существовании двух ликов природы: приветно-радостного, созидательного и разрушительного, смертоносного. Как, по-вашему, Пришвин включён в эту традицию?

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

Дискуссия

Актуальна ли сегодня, по-вашему, идея Пришвина о том, что спасать мир надо согласованием творчества человеческого сознания с творчеством бытия?

Темы сочинений

1. Мир природы и поэтика пейзажа в творчестве Пришвина.

2. Тема добра и зла в творчестве Пришвина.

3. Тайна мгновения в прозе М. Пришвина.

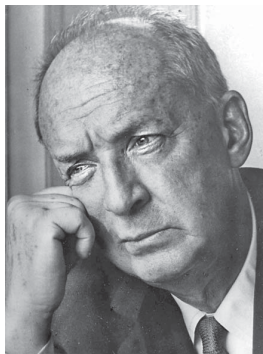
4. Стилистические особенности прозы М. Пришвина.

Рекомендуемая литература

- ▶ *Варламов А. Н.* Пришвин. М., 2003. (ЖЗЛ).
- ▶ Воспоминания о Михаиле Пришвине / сост. Я. З. Гришина, Л. А. Рязанова. М., 1991.
- ▶ *Гачев Г. Д.* Пришвин // Гачев Г. Д. Русская Дума: Портреты русских мыслителей. М., 1991. С. 98—104.
- ▶ *Кожин В. В.* Время Пришвина // Пришвин и современность / сост. П. С. Выходцев. М., 1978. С. 67—76.
- ▶ *Курбатов В.* Михаил Пришвин: Очерк творчества. М., 1986.
- ▶ *Пришвина В. Д.* Путь к Слову. М., 1984.
- ▶ *Пришвина В. Д.* Круг жизни: Очерки о М. М. Пришвине. М., 1981.
- ▶ *Ремизов А. М.* М. М. Пришвин // Ремизов А. М. Огонь вещей. М., 1989. С. 480—482.

*ВЛАДИМИР НАБОКОВ

(1899—1977)



Биография писателя

В русской литературе XX века В. В. Набоков занимает особое место. Связано это с тем, что его писательская биография, начавшаяся на исходе Серебряного века русской литературы, хронологически сопутствует всем трём волнам русского зарубежья. Именно набоковское творчество в большей мере, чем наследие других крупных мастеров эмиграции, обеспечило преемственность современной русской литературы по отношению к литературе начала XX века. По степени воздействия на стилевые процессы в русской, да и мировой литературе последней трети XX века В. Набоков — один из самых современных, самых эстетически влиятельных художников. Другая уникальная черта писателя — его причастность историям сразу двух национальных литератур — русской и американской; причём и русскоязычные, и англоязычные произведения писателя — выдающиеся художественные явления, подлинные литературные шедевры. И наконец, В. Набоков больше, чем кто-либо из его современников, сделал для знакомства западной читательской аудитории с вершинами русской литературной классики. Именно он по-настоящему открыл для Запада русских классиков первой половины XIX века, особенно А. С. Пушкина.

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

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

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

Огромную роль в его будущем творчестве сыграет накопленный в детские и юношеские годы запас впечатлений, связанных с петербургским семейным бытом, и в особенности — с летними сезонами, которые семья

Набоковых проводила в загородных поместьях. Выра, Батово, Рождествено навсегда останутся в памяти художника земным раем, его Россией (о своём детстве писатель напишет позднее великолепную книгу «Другие берега»).

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

В марте 1922 года в Берлине правыми экстремистами был убит отец писателя. Смерть отца потрясла Набокова и определила его судьбу: отныне он мог рассчитывать только на свои собственные силы. Набоков становится профессиональным писателем. Пятнадцатилетний берлинский период его творчества (1922—1937) — время стремительного роста литературного мастерства. В эти годы под псевдонимом «Владимир Сирин» в эмигрантской периодике появляется большое количество рассказов, стихотворных произведений, пьес, переводов, критических статей и рецензий (лучшие из произведений были включены писателем в сборники «Возвращение Чорба» и «Соглядатай», а также в сборник «Весна в Фиальте», опубликованный позже в США). Подлинную славу и репутацию лучшего молодого писателя русского зарубежья принесли Набокову его русские романы «Машенька» (1926), «Защита Лужина» (1929), «Отчаяние» (1934), «Приглашение на казнь» (1936), «Дар»

(1938) и др. В 1925 году Набоков женился на Вере Евсеевне Слоним, которая на всю жизнь стала его спутницей и музой. В 1934 году у Набоковых родился сын Дмитрий.

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

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

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

Репутация Набокова как одного из величайших мастеров мировой литературы XX века в 1960—1970-е годы была столь высока, что в русской писательской эмигрантской среде сложилось мнение о нём как о писателе-«космополите», свободном не толь-

ко от влияний русской культуры, но и от «русскости» вообще. Эта версия о «нерусскости» Набокова была активно поддержана (в основном по политическим причинам) советским идеологическим аппаратом. Некорректность такой оценки становится очевидной, если судить о писателе не по отдельным фрагментам его произведений, а учитывать весь объём созданного им. С русской культурой Набоков связан не только собственно художественным творчеством: его перу принадлежат и серьёзные работы по истории русской словесности. Набоков переводил на английский «Слово о полку Игореве», произведения Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Ходасевича, написал книгу «Николай Гоголь», а своим главным достижением считал четырёхтомный перевод «Евгения Онегина» с детальнейшими комментариями.

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

Владимир Набоков умер 2 июля 1977 года в Швейцарии.

Художественный мир писателя

В ходе одной из лекций о западноевропейской литературе, которые профессор Набоков читал своим американским студентам, он временно отвлекся от непосредственного предмета разговора для того, чтобы обсудить понятие «реальность». Он попросил студентов вообразить трёх разных людей в обстановке загородного пейзажа. Для одного из них — горожанина-отпускника, загодя изучившего карту окрестностей, — окружающей реальностью окажутся «какие-то деревья» (он вряд ли отличит дуб от вяза) да недавно построенная дорога, в соответствии с картой ведущая в ближайший городок. Другой человек, на этот раз профессиональный ботаник, увидит реальность иначе: ему откроется интересующая его жизнь конкретных растений, каждое из которых в его сознании закреплено точным термином, а восприятие горожанина покажется ему

слишком смутным. Наконец, для последнего из этой троицы — выросшего в этих местах деревенского жителя — каждое деревце, и тропинка, и даже тень от дерева, падающая на эту тропинку, все мельчайшие подробности пейзажа, связанные в его памяти со множеством событий его собственной жизни, всё разнообразие связей между отдельными предметами и явлениями — одним словом, эта до бесконечности детализированная картина и будет подлинной реальностью. Таким образом, трём разным людям откроются три разных мира, а общее количество потенциальных «реальностей» будет пропорционально количеству воспринимающих их живых существ.

В мире Набокова нет реальности вообще, а есть множество субъективных образов реальности, зависящих от степени приближения к объекту восприятия и от большей или меньшей меры специализации этого восприятия. Искусство для Набокова начинается там, где память и воображение человека упорядочивает, структурирует хаотический напор внешних впечатлений. Настоящий писатель творит свой собственный мир, дивную галлюцинацию реальности. Таким образом, художественная реальность — всегда иллюзия; искусство не может не быть условным, но условность — ни в коем случае не слабость, а, напротив, сила искусства. Вот почему для Набокова недопустимо отождествление жизни и творчества. Недопустимость прямолинейной автобиографичности в творчестве побудила писателя намеренно избегать «сопереживательной» стилиевой манеры, когда читатель настолько сживается с близким ему персонажем, что начинает чувствовать себя «на месте» этого персонажа. Приёмы пародии и иронии неизменно возникают в набоковских текстах, как только намечается признак жизнеподобия. Используются эти приёмы и по отношению к близким автору персонажам, и по отношению к заведомо несимпатичным ему действующим лицам. Однако у Набокова читатель найдёт и «странную» привычку — наделять даже самых отталкивающих своих персонажей отдельными чувствами, мыслями и впечатлениями, которые когда-то вполне могли возникать у него самого.

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

□ ? На чём прежде всего сосредоточивает внимание В. Набоков в своих произведениях?

В этом отношении все произведения Набокова как бы предполагают продолжение: они как бы фрагменты глобального художественного целого. Разные произведения связаны между собой подобно тому, как взаимосвязаны отдельные стихотворения лирического цикла или книги. Каждый рассказ или роман, являясь вполне самостоятельным, композиционно завершённым, может быть понят и сам по себе. В то же время, взаимодействуя в мире Набокова, они проясняют и обогащают друг друга, придавая всему творчеству писателя свойство *метаконструкции* (т. е. совокупности всех произведений, обладающей качествами единого произведения). Каковы же основные слагаемые этого цельного мира? Историки литературы выделяют три ведущих

универсальных проблемно-тематических компонента в творчестве Набокова — тему «утраченного рая» детства (а вместе с ним — расставания с родиной, родной культурой и языком); тему драматических отношений между иллюзией и действительностью и, наконец, тему высшей по отношению к земному существованию реальности (метафизическую тему «потусторонности»). Общим знаменателем этих трёх тем можно считать метатему *множественной или многослойной реальности*.

? Назовите особенности «метаконструкции» произведений В. Набокова.

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

Другой тип героя в прозе Набокова, внутренне близкий лирическому герою его поэзии, — человек, на-

делённый счастливой способностью к творчеству и одарённый моментами вдохновенных прозрений. Различаясь мерой творческих способностей, эти набоковские персонажи воспринимают мир как подаренную судьбой «мерцающую радость», как неизъяснимое, но чудесное обещание неземного будущего. Они ненавидят «мерзость генерализаций» и любят неповторимыми гранями всегда уникальных в их мире частных — природного и бытового окружения, искусства, близких им людей. Они способны преодолеть эгоистическую замкнутость, узнать и оценить родственную душу. Таковы, например, Фёдор из «Дара» и Цинциннат из «Приглашения на казнь».

? Какая черта героев В. Набокова выступает критерием отношения к ним автора?

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

Как же сориентироваться в набоковском художественном пространстве, коль скоро в нём способны заблудиться сами провожатые-рассказчики? Одно из главных требований к читателю Набокова — внима-

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

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

В набоковские тексты будто вмонтирован механизм их защиты от любой прямолинейной трактовки. Эта провоцирующая читателя защита многослойна. Первая степень «защиты» — своего рода охранная сигнализация — авторское ироническое подтрунивание над читателем: заметил ли господин читатель раскавычен-

ную цитату; обратил ли он внимание на анаграмму, молчаливо присутствующую в только что прочитанном абзаце; сумел ли он уловить биение стихотворного ритма сквозь прозаическую маску описания? Если заинтригованный читатель-«разгадыватель» упорствует, он столкнётся с ещё более сложной преградой.

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

Ждёт читателя и ещё одно испытание. Следуя прихотливым поворотам набоковских сюжетных тропинок, он начинает ловить себя на ощущении «уже встречавшегося», «уже читанного ранее», чего-то хрестоматийно знакомого. Это происходит благодаря тому, что Набоков насыщает свой текст перекличками с литературной классикой: повторяет какую-нибудь хрестоматийную ситуацию, жонглирует узнаваемыми пушкинскими, гоголевскими или толстовскими деталями, образами, афоризмами и т. п. (такие переклички принято называть *литературными аллюзиями*). Увлечённый этими «подсказками», читатель порой поддаётся соблазну увидеть в произведении Набокова всего лишь пародию или мозаику пародий на те или иные факты культуры. Как пародию на «Преступление и наказание» иногда прочитывают набоковский роман «Отчаяние», как па-

родийный перепев «Евгения Онегина» — «Лолиту». Пародийная техника действительно активно и разнообразно используется Набоковым, но вовсе не пародия составляет смысловое ядро его произведений. Пародийность и цепочки аллюзий нужны для того, чтобы в конечном счёте скомпрометировать механистическое понимание литературного произведения как суммы приёмов, как сложно задуманной головоломки. Нельзя сказать, что поиск текста «первоосновы» читателем неуместен: без последовательного преодоления этих искусных миражей читательское впечатление будет беднее. Однако в конце пути читатель, если он ещё не сошёл с дистанции, убедится, что аналитическая изощрённость и «запрограммированность» — не столько атрибут набоковского видения, сколько качества чьего-то персонального взгляда (персонажа, рассказчика или самого читателя).

Разнообразные игровые элементы набоковской прозы придают ей своеобразное стилевое очарование, сходное с очарованием фейерверка, маскарада, праздничной наглядности. Но это лишь радужная оболочка её смыслового ядра. Принцип многослойности и неисчерпаемой глубины реальности в эстетике Набокова не отменяет, а предполагает наличие «вертикального измерения» его вселенной, высшей — по отношению к земной — реальности. Подлинная «тайна» Набокова — лирическая природа его творений, и в этом отношении он прежде всего поэт, в том специфическом значении, которое вернул этому слову русский Серебряный век. Поэт — значит способный чувствовать и выражать помимо и поверх явленных в тексте значений, одарённый способностью передавать то, «чему в этом мире / Ни созвучья, ни отзвука нет» (И. Анненский).

Как же выразить лирическую эмоцию поверх слов, составляющих предметный слой прозаического текста? Говоря метафорически (весьма и весьма приблизительно) — музыкальной текучестью формы. Используя *метонимию*, т. е. подставляя вместо объяснения живой пример так, как это делает Владимир Набоков. В стихотворении 1942 года «Слава» он на мгновение расстаётся со словами, сохраняя лишь ритмический

рисунок того, что хотел бы выразить: «Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та, / а точнее сказать я не вправе...» Способностью передавать эту тайну и замечателен набоковский художественный мир.

Роман «Приглашение на казнь»

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

Отметая как беспочвенные суждения о возможных литературных влияниях, сказавшихся в его произведении, Набоков указывает на единственного творца, чьё влияние готов с благодарностью признать, — на «восхитительного Пьера Делаланда». Автор «Рассуждения о тенях» Делаланд — вымышленный Набоковым писатель, цитата из которого служит эпиграфом к роману «Приглашение на казнь». Таинственный Делаланд был придуман в процессе работы над романом «Дар» (его труд «цитируется» в пятой главе «Дара»). Неудивительно в этой связи, что эпиграфы к двум романам отчётливо перекликаются: последнее предложение из эпиграфа к «Дару» — «Смерть неизбежна», в то время как эпиграф к «Приглашению на казнь» утверждает противоположное: «Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными». Первое утвер-

ждение взято из учебника грамматики, второе принадлежит набоковскому Делаланду.

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

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

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

Сюжет романа. События романа «Приглашение на казнь» разворачиваются в некоем условном географическом пространстве и в столь же условном (неопределённом) будущем. Главный герой тридцатилетний Цин-

циннат Ц. осуждён за «гносеологическую гнусность» и приговорён к смертной казни на плахе. По ходу повествования выясняется, что вина героя — в его способности чувствовать и думать по-своему (быть непрозрачным, т. е. непонятым для окружающих). Не мыслю — значит существую — таков регулирующий принцип общества, обрекающего героя на смерть. Цинциннат должен быть уничтожен, потому что он нестандартен, потому что он — индивидуальность. Не зная о сроке исполнения приговора, Цинциннат проводит в тюрьме 19 дней.

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

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

ки. Цинциннат для девочки — не более чем забавная говорящая кукла.

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

Последние две ночи перед казнью герой почти не спит (первое предложение 18-й главы начинается так: «Прилёг, не спал, только продрог, и теперь — рассвет...»). Бессонница последних дней Цинцинната контрастирует с его сомнамбулическим состоянием первых двух недель заключения: поначалу он словно спит наяву, а его внутренняя духовная активность проявляется именно в сновидениях. В последних же главах хронологическая определённость смены дня и ночи будто намеренно размыта; механическая арифметика календаря словно отменяется. При общем взгляде на течение времени в романе заметен постепенный переход от сна к пробуждению, от ночи к рассвету. Заслуживает внимания читателя и то, что тюремное заключение Цинцинната регламентируется *обратным отсчётом времени*: герой пытается угадать, сколько времени ему *осталось* прожить. Однако в последнее утро он делает для себя важный вывод о «губительном изъяне» такой «математики» (гл. 19). В последний раз мотив арифметического счёта звучит непосредственно в сцене казни, завершающаяся полной остановкой внутренних часов того мира, где происходит казнь.

1. Опишите «двойственную хронологию» романа, оттолкнувшись от эпизода казни: «...Один Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удалявшийся звон ненужного счёта...» Найдите в тексте романа упоминания о способах исчисления времени, принятых в тюрьме. Какие

качества тюремной «реальности» автор передаёт с помощью этих «хронометрических» подробностей?

2. Каковы особенности сюжета романа и какую художественную роль они играют?

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

Предметная реальность набоковского романа с позиций реализма выглядит концентрацией нелепостей, миром абсурдных нарушений логики. Уже первые страницы «Приглашения на казнь» предъявляют читателю череду немотивированных странностей: смертный приговор объявляется обвиняемому шёпотом; в огромной тюрьме он оказывается единственным арестантом; тюремщик первым делом предлагает Цинциннату турвальса. Часть этих нелепостей, впрочем, можно поначалу объяснить психологическим шоком, в котором находится только что приговорённый к смерти герой: Цинциннат то близок к обмороку, то бредит, его восприятие нарушено. Однако эта реалистическая мотивировка не подтверждается дальнейшим ходом повествования.

Дело в том, что на всём протяжении романа драматически взаимодействуют два полярных типа восприятия героем мира и, соответственно, две «версии» реальности — условно их можно назвать лирической и гротесковой. Мир, создаваемый памятью и воображением героя, гармоничен и непротиворечив. Это мир подлинной любви и вдохновенных прозрений, мир — прекрасный сад. При первопрочтении могут показаться случайными и несущественными для понимания романа такие «садово-парковые» подробности, как «куча черешен»,

возникающая и тут же иссякающая на первой странице текста; «цветущие кусты» Садовой улицы; огромный жёлудь, сквозняком приносимый на колени Цинциннату, читающему «знаменитый роман» «*Quercus*» («Дуб»), и т. п. Однако, если память читателя сумеет удержать эти детали, они постепенно выстроятся в стройный ансамбль, ретроспективно наполнятся лирическими значениями. Смысловая значимость каждого такого элемента будет возрастать по мере удаления от него: лирическое восприятие набоковского героя подчинено закону обратной перспективы.

? Проследите за развитием темы «Тамариных Садов» в тексте романа. Кто из персонажей романа имеет доступ в этот «сад радостей» — заключённый или его охранники — владельцы тюремных ключей? Найдите и обсудите разные значения слова «ключ», подспудно возникающие в тексте. Случайна ли аллюзия на лермонтовское стихотворение «Соседка» в 4-й главе? (Перечитайте предпоследнюю строфу этого стихотворения.)

Лирическое воображение Цинцинната создаёт ту «тайную среду», в которой он «вольно и весело» наслаждается одиночеством. Однако существованию этого параллельного пространства в романе постоянно угрожает тюремная реальность, агрессивно вторгающаяся в мир памяти и мечты. (Пример особенно резкой смены восприятия героя, перехода из «тайной среды» в гротескно очерченную явь — финал второй главы.) Важный момент этого перехода — утрата героем спасительного для лирики одиночества. «...Одиночество в камере с глазком подобно ладье, дающей течь» — это ироническое сравнение содержится уже в первом абзаце романа.

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

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

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

?) 1. Исследователи соотносят стиливые приёмы Набокова с традициями Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина. В чём сходство набоковского гротеска с гротеском классиков-предшественников? Найдите «гоголевские» и «щедринские» подробности обрисовки персонажей и предметно-фона романа.

2. Составьте коллективную Google-таблицу «Традиции Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина в романе В. В. Набокова “Приглашение на казнь”». Сделайте общий вывод.

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

?) Найдите в тексте романа эпизоды, построенные как театральные мизансцены. Почему директор тюрьмы в первой

главе лишь со второй попытки входит в камеру Цинцинната? Какими театральными ремарками сопровождается действие? В каких эпизодах в игре «актёров» происходят сбои?

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

? 1. Выявите другие пары персонажей, связанные мотивом двойничества. Обратите внимание на безымянную пару мужчин, «тихо беседующую» на воображаемой скамейке в сквере в 1-й главе. Они непременно поднимутся с этой скамейки в ходе развития действия. Когда и при каких обстоятельствах это произойдёт? Прокомментируйте этот набоковский приём возврата к периферийным персонажам, замаскированным в тексте.

2. Кто из русских классиков XIX века и с какой целью пользовался сходными приёмами?

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

Однако окружающий героя мир не сводится к набору аксессуаров театральности, он, в соответствии с двойственной природой восприятия Цинцинната, двусоставен. В противовес гротесковому уподоблению событий фарсовым сценам, а персонажей — механическим ма-

некенам в романе развивается и мотив оживления мира в сознании героя, одухотворения реальности. Мир будто становится подлинным, преображаясь поэтическим воображением Цинцинната: «многорукая» люстра плачет, «лучась, не находя пристанища»; по озеру «плывёт лебедь рука об руку со своим отражением»; даже мусорная корзинка «шеберстит и клокочет» («должно быть, в неё свалилась мышь»). Да и в глазах своей матери, принятой им сначала за «ловкую пародию», Цинциннат вдруг замечает «нечто настоящее, несомненное (в этом мире, где всё было под сомнением), словно завернулся краешек этой ужасной жизни и сверкнула на миг подкладка» (гл. 12).

? Какую роль автор романа отводит предметным деталям?

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

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

Металитературные аспекты романа. Самое главное в Цинциннате — его способность к творчеству. Он единственный из персонажей романа читатель и — что особенно важно — начинающий писатель. Пробуждение сознания героя совпадает с его знакомством с буквами. В его читательской памяти — «Евгений Онегин», «Фауст», лирика Лермонтова, Тютчева, Бодлера (*пользуясь комментариями к роману, отыщите соответствующие литературные аллюзии*). Находясь в тюремной камере, герой пишет — пытается выразить в слове то главное, что он сумел почувствовать в жизни и что для него важнее физического существования: «Я кое-что знаю. Я кое-что знаю. Но оно так трудно выразимо!» (гл. 8).

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

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

ната...». Длина карандаша будет пропорционально уменьшаться по ходу повествования.

?) Найдите в тексте другие проявления металитературности. Как по мере движения сюжета возрастает мастерство Цинцинната? (Обратите внимание на своеобразную формулу литературной одарённости героя: «Не только мои глаза другие, и слух, и вкус... — но главное: дар сочетать всё это в одной точке» (гл. 4). Развёрнутая характеристика писательской «погони за словом» — в одном из важнейших фрагментов романа в 8-й главе.)

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

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

Наиболее тонкое проявление «литературности» в «Приглашении на казнь» — система литературных аллюзий. Помимо явных аллюзий, очерчивающих круг литературной эрудиции героя, в романе рассыпаны многочисленные уподобления происходящих событий кукольному драматургическому действу. Многие из

них свободны от сколько-нибудь отчётливых переключек с конкретными драматургическими произведениями и служат созданию общей атмосферы гротескной театральности. Однако часть подробностей обладает большей смысловой конкретностью, соотносясь с наследием русского символистского театра.

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

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

В мире манекенов-кукол Цинциннат играет роль балаганного Пьеро — тоскующего по своей неверной возлюбленной маленького лирика. Его двойник-соперник (двойничество подчёркнуто графической зеркальностью первых букв их имён — «П» и «Ц») ведёт себя как блоковский Арлекин: в нём бросаются в глаза бойкость, цирковая ловкость, развязная говорливость — одним словом, нагло преуспевающее начало. Гимнастические

кульбиты, карточные фокусы, шахматная доска, красные лосины и другие подробности одежды и поведения Пьера поддерживают эту ассоциацию. Напротив, Цинциннат-Пьеро наделён детской внешностью, в отношениях с Марфинькой он зависим, инфантилен. В облике Марфиньки гротескно переосмыслены черты Коломбины и Незнакомки (имя раздваивающейся героини блоковской пьесы «Незнакомка» — Мария — фонетически напоминает имя жены Цинцинната). Блоковские отголоски различимы в сцене ночного визита Цинцинната к городским чиновникам накануне казни (гл. 17): этот эпизод рядом деталей перекликается с «третьим видением» «Незнакомки».

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

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

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

С какой целью В. Набоков активно использует аллюзии?

Языковая ткань романа. Языковая виртуозность Набокова признана не только его почитателями, но и враждебной ему частью литературной критики и читательской аудитории. Более того, «набокофобы» с готовностью подмечают приметы формального — «внешнего», «мертвенного», как они считают, — мастерства. Мастерства, не обеспеченного, с их точки зрения, содержательной глубиной. Сходные упреки предъявлялись в своё время Пушкину, позднее — Фету, Чехову, поэтам Серебряного века. Каковы же основные проявления набоковского языкового мастерства и в чём содержательные функции его приёмов?

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

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

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

и я чутьём поняла, что каждое твоё слово невозможно, недопустимо...» (гл. 18).

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

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

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

Ключевую роль в ритмической композиции текста играют повторы местоимённых наречий «тут» и «там». Почти все фрагменты записей Цинцинната содержат явное или неявное противопоставление этих двух лек-

сических единиц, приобретающих постепенно значение главных смысловых опор текста. «Не тут! Тупое “тут”, подпёртое и запертое четою “твёрдо”, тёмная тюрьма, в которую заключён неуёмно воющий ужас, держит меня и теснит» (гл. 8). В этой записи Цинцинната ощущение скованности души в тюремной реальности создаётся не только развёрнутой фонетической имитацией ключевого слова, но и блестящим обыгрыванием графической формы букв, составляющих это слово. Как видим, даже форма букв используется Набоковым для смыслового углубления произведения. Мельчайшие лингвистические единицы — частицы, морфемы, отдельные звуки, в обычном прозаическом тексте лишённые самостоятельной значимости, — в романе получают эту самостоятельность, семантизируются (получают значение) и вступают друг с другом в комбинации, становясь единицами смысла.

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

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

Мать Цинцинната, которую он почти не знал (мельком познакомился с ней уже будучи взрослым), рассказывает ему о «нетках» — бессмысленных и бесформенных вещах, которые, преображаясь в особом зеркале, оказывались чудесными «стройными образами». «Можно было — на заказ, — продолжает Цецилия Ц., — даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но

ключ от вас был у зеркала» (гл. 12). Незнакомка-мать даёт сыну (и читателю) важный ключ к пониманию происходящего. Слово «нет» и его звуковой перевёртыш «тень» — порождения всё той же невидимой лирической азбуки.

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

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

Буквы поверх словоразделов волшебным образом стягиваются в одно главное слово, обещающее неподдельное будущее, — слово «там». А марионеточные создания теряют свои маски и парики, обнажая плоскую сердцевину —

«тут». Перечитаем, например, сцену игры Цинцинната с Пьером в шахматы, не забывая о зеркальном «шифре» прозревшего к финалу героя (гл. 13). В процессе игры Пьер отвлекает внимание партнёра (и читателя) бойкими пошлыми разговорами, призывает «много не думать», упоминает о зеркалах (в предельно сниженном контексте) и беспрерывно берёт свои ходы назад. Возможная мимолётная ассоциация с гоголевской сценой (Чичиков и Ноздрёв за шашками) — дополнительная маскировка главного в тексте. Заканчивается игра победой Цинцинната, однако Пьер пытается выкрутиться: «Вздор, никакого мата нет. Вы... тут что-то... смошенничали, вот это стояло тут или тут, а не тут...» После этого он как бы нечаянно смешивает фигуры.

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

? Приведите другие приёмы палиндромов в романе. С какой целью они введены в текст? Вспомните, кто выступает подручными палача в сцене казни. Что общего между палачом и адвокатом? Вернитесь ещё раз к последней «математической» детали романа — счёту, который ведёт герой на плахе. В чём же «губительный изъян математики» и как лирическое зеркало обратной перспективы помогает истолковать само слово «математика»?

Итак, языковая картина романа не безразлична к его многослойному смыслу. Напротив, именно в мельчайших элементах художественной речи — самые тонкие ключи к пониманию его содержания. В одном из интервью Набоков как-то сказал, что художник думает «не

словами, а тенями слов». Постичь глубинное содержание «Приглашения на казнь», не учитывая зеркального преломления этих теней, невозможно.

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

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

В таком толковании Цинциннат — «маленький человек», жертва государственного механизма, а единственный способ спасения личности, будто бы предлагаемый автором романа, — полное неучастие в «коммунальной жизни», отшельничество, эстетический эскапизм (от англ. *escape* — бегство, уход от действительности). Сторонники такой трактовки сопоставляют набоковский роман с замятинским «Мы» (этот роман Набоков читал во французском переводе в начале 1930-х годов), с романом О. Хаксли «Прекрасный новый мир», опубликованным в 1932 году, и с написанной намного позднее антиутопией Дж. Оруэлла «1984». Обоих британцев Набоков ко времени создания своего романа не читал, а позднее был невысокого мнения об их произведениях. Неудивительно, что он отвергал попытки увидеть в его романе политически актуальную проблематику.

Иначе был истолкован набоковский роман поэтом и критиком русского зарубежья В. Ходасевичем. Для Ходасевича принципиально важно, что главный герой романа — писатель. За исключением главного героя в романе нет реальных персонажей и реальной жизни, считает критик: «...Всё прочее — только игра декораторов-эльфов, игра приёмов и образов, заполняющих

творческое сознание или, лучше сказать, творческий бред Цинцинната». Мир творчества и мир реальности параллельны друг другу и не пересекаются: «переход из одного мира в другой... подобен смерти». Поэтому в финальной сцене «Приглашения на казнь» критик видит своего рода метафору возвращения художника из творчества в действительность, пробуждения от творческого сна. Интерпретация Ходасевича позднее была развита в многочисленных англоязычных работах о Набокове. Действительно, набоковский текст даёт богатые возможности для наблюдений над «жизнью приёма» в романе, но можно ли считать его художественной энциклопедией формальных ухищрений?

Третье толкование можно назвать экзистенциальным: роман Набокова посвящён вечной теме противостояния одинокой личности тому миру, который её окружает. Внешняя жизнь героя на самом деле всего лишь сон, а смерть — пробуждение. Пьер — не просто пародийный двойник Цинцинната, но воплощение «земного» начала «человека вообще», слитого с его духовным, идеальным началом. Пока человек живёт, т. е. пребывает в дурном сне, он не может избавиться от этой своей оборотной стороны. Лишь смерть означает очищение души. Набоковский роман позволяет почувствовать за бессмысленностью земной жизни что-то подлинное и высокое. Сквозь механический бред псевдо-реальности подлинный художник различает истинную реальность и пытается передать эту свою интуицию в художественном творчестве. Традиции экзистенциальной интерпретации были заложены статьёй критика П. Бицилли и развиты рядом литературоведов, в частности С. Давыдовым.

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

Как видим, смысловая многослойность набоковского романа порождает разные прочтения. Каждое из них зависит от того, какой элемент текста принимается

истолкователем за смысловую *доминанту*, т. е. за содержательное «ядро» произведения. Можно сказать, что интерпретатор уподобляется герою романа Цинциннату, пытающемуся понять и — главное — выразить то, что он постиг в окружающей его реальности. В этом — и только в этом — смысле Набоков приглашает читателя к сотворчеству, к упоительным блужданиям по лабиринтам созданной им картины и — если получится — к читательскому прозрению.

?

1. Каким образом «смысловая доминанта» определяет содержание интерпретации романа Набокова?

2. Как вы понимаете выражение «читательское прозрение»?

Вопросы и задания для повторения

1. В чём «вина» героя романа «Приглашение на казнь» и можно ли считать его жертвой тоталитарного общества?

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

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

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

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

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

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

Семинар

Перу Набокова принадлежат не только романы, драмы и сборники стихотворений, но и более полусотни рассказов, большую часть которых он написал в 20—30-е годы. Жанр рассказа был любим писателем, который считал его родственным роману. Действительно, и проблематика, и важнейшие черты стиля набоковских рассказов, его крупных эпических произведений сходны. Можно сказать, что рассказ в творчестве Набокова — миниатюрное подобие романа. Знакомство с рассказами позволяет глубже понять художественный мир Набокова. Рассказ «Облако, озеро, башня» (1937) принадлежит к числу самых совершенных созданий Набокова-новеллиста, выделенных самим писателем. Прочитайте рассказ В. Набокова «Облако, озеро, башня» и самостоятельно проанализируйте его.

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

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

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

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

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

*6. Какова роль цифры 8 в конструкции рассказа? Приведите примеры иконического использования этой цифры в тексте (как её графическая форма обыгрывается в содержа-

тельных целях). Сколько слогов в заголовке рассказа? Какой ряд предметных подробностей рассказа ассоциативно связывается с восьмёркой? Предложите графическую иллюстрацию сюжетной композиции рассказа.

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

*8. В чём сходство следующих синтаксически самостоятельных фрагментов текста: «облако, озеро, башня», «ёлки, обрывы, пенистые речки», «всё выходило так просто»? Объясните фразу: «Высилась прямо из дактиля в дактиль старинная чёрная башня». Каковы другие поэтические ресурсы прозаического текста рассказа?

Дискуссия

Определите своё отношение к социокультурной, эстетической и экзистенциальной интерпретациям набоковского романа. Подумайте, какова связь между «голосом» отца героя (единственной его приметой) и «голосами», в сторону которых идёт в последнем предложении романа Цинциннат.

Темы сочинений

1. Марионетки и живые души в романе «Приглашение на казнь».

2. Отношения реальности и поэтической мечты в романе В. Набокова «Приглашение на казнь».

3. Предметный мир набоковского «Приглашения на казнь».

4. Особенности художественной речи набоковского романа «Приглашение на казнь».

5. Своеобразие сюжета романа В. Набокова «Приглашение на казнь».

6. Проблема «двойного времени» в романе В. Набокова «Приглашение на казнь».

7. Размышление над рассказом В. Набокова «Облако, озеро, башня».

8. В. Набоков — рассказчик (на материале двух-трёх рассказов писателя по выбору учащихся).

Рекомендуемая литература

- ▶ Анастасьев Н. А. Феномен Набокова. М., 1992.
- ▶ Анастасьев Н. Владимир Набоков. Одинокий король. М., 2002.
- ▶ Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы / пер. с англ. М., 2001.
- ▶ Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы / пер. с англ. М., 2004.
- ▶ Варшавский В. С. Незамеченное поколение. М., 1992.
- ▶ Долинин А. А. Цветная спираль Набокова // Набоков В. В. Рассказы. Приглашение на казнь: Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989.
- ▶ Ерофеев В. В. В поисках потерянного рая (Русский метароман В. Набокова) // Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990.
- ▶ В. В. Набоков: *pro et contra*. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 1997.
- ▶ В. В. Набоков: *pro et contra*. Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова. Антология. Т. 2. СПб., 2001.
- ▶ Носик Б. Мир и дар Набокова: Первая русская биография писателя. М., 1995.
- ▶ Ходасевич В. О Сирине. «Защита Лужина». «Камера обскура» // Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991.
- ▶ Шаховская З. А. В поисках Набокова // Шаховская З. А. В поисках Набокова: Отражения. М., 1991.

НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ

(1903—1958)



Биография поэта

Заболоцкий «...был непроницаем. Он всё время ускользал в разговоре. Но у него было удивлённое лицо. Такого лица не бывает у бухгалтеров», — в этом воспоминании переводчика А. Сергеева подмечена важнейшая черта не только личности, но и творчества одного из крупнейших отечественных стихотворцев середины XX столетия. Действительно, закрытость для любопытного взора и при этом необыкновенная открытость для «всех впечатлений бытия» — вот что является отличительной особенностью творческой личности Н. Заболоцкого. Его стихотворения и поэмы вбирают в себя всё многообразие реальности, предлагая по-новому, с удивлением взглянуть на привычные вещи, поскольку именно с удивления начинается истинное постижение бытия.

Родился Николай Алексеевич Заболоцкий 7 мая (24 апреля по ст. ст.) 1903 года под Казанью. Его детские годы прошли в селе Сернур Вятской губернии. Здесь в 7 лет он написал своё первое стихотворение. Затем были учёба в Уржумском реальном училище, одновременное поступление в 1920 году на историко-филологический факультет 1-го МГУ и медицинский факультет 2-го МГУ, переезд в 1921 году в Петроград

и учёба на факультете русского языка и словесности Петроградского института имени А. И. Герцена (1921—1925).

Первые стихотворные опыты Заболоцкого в основном были подражательными (среди «объектов» подражания — А. Блок, В. Маяковский, С. Есенин), однако уже в середине 1920-х годов поэт постепенно обретает собственную манеру. Весьма плодотворным для него оказалось знакомство с содружеством «чинарей» — философами Яковом Друскиным и Леонидом Липавским и поэтами Даниилом Хармсом, Александром Введенским и Николаем Олейниковым, искавшими новые пути в современном искусстве.

Если в дружеских беседах «чинарей» постепенно выкристаллизовывалось новое понимание задач современного искусства, то воплощать эти задачи предназначалось литературной группировке ОБЭРИУ, дебютный вечер которой под названием «Три левых часа» состоялся 24 января 1928 года на сцене ленинградского Дома печати. Из литераторов в группу вошли А. Введенский, Д. Хармс, Н. Заболоцкий, а также К. Вагинов, И. Бахтерев и Б. Левин, название же её расшифровывалось как «Объединение реального искусства» (финальное «у» было добавлено в качестве шутки, в пику многочисленным литературным «-измам»).

Союз Заболоцкого с «обэриутами» был ознаменован его сотрудничеством с детскими журналами «Чиж» и «Ёж», а также выходом первой «взрослой» книги поэта — сборника стихов «Столбцы» (1929) и началом работы над поэмой «Торжество земледелия» (опубликована в 1933). Ранние произведения поэта произвели эффект разорвавшейся бомбы: тираж «Столбцов» был распродан за несколько дней, однако советская критика встретила творчество молодого поэта резко враждебно. «Распад сознания», «Социология бессмыслинки», «Юродствующая поэзия и поэзия миллионов» — вот заголовки только некоторых погромных статей.

Позднее Н. Заболоцкий разошёлся со своими товарищами по принципиальным вопросам: его поэмы «Безумный волк» (1931), «Деревья» (1933) и стихотворе-

ния начала 1930-х годов свидетельствовали о том, что авангардистский радикализм обэриутов, их поиски в области литературной «зауми» и абсурда чужды поэту, ищущему более ясных форм для выражения своего миропонимания. Эволюция творческого мира поэта шла в сторону «натурфилософской поэзии», осмысляющей место человека в мироздании, его взаимоотношения с живой и неживой природой. Опубликованная в 1937 году поэтическая «Вторая книга» отразила в себе те изменения, которые произошли в творчестве Н. Заболоцкого. Кроме того, в эти годы поэт переводил грузинских поэтов, в том числе переложил для юношества поэму Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

19 марта 1938 года Заболоцкий был арестован и по надуманному обвинению приговорён к 5 годам исправительных работ в лагере. О своём горьком лагерном опыте поэт позднее поведаёт в мемуарной «Истории моего заключения» (1956), а также в немногих стихотворениях («Где-то в поле возле Магадана...», «Это было давно...»). Главный же литературный труд тех лет — стихотворное переложение «Слова о полку Игореве...» (1938—1946), до сих пор считающееся одним из лучших. Лишь после войны, в январе 1946 года, Заболоцкий получает возможность вернуться в Москву, где смог опубликовать в 1948 году третью книгу «Стихотворения». Вошедшие в неё произведения открыли читателю нового Заболоцкого — прежний экспериментатор выступил в роли наследника классических традиций отечественной поэзии, сторонника ясности и гармоничности стиха.

Хотя среди чеканных строк нет-нет да и проскакивали такие, что заставляли вспомнить о былом Заболоцком с его необычайной образностью и смелыми ходами поэтических ассоциаций. Впрочем, к «неслыханной простоте» поэтической манеры в этот период пришёл в своём позднем творчестве ещё один крупный стихотворец середины XX века — Б. Пастернак.

Движимый необыкновенной требовательностью к себе, Н. Заболоцкий неоднократно возвращался к переделке ранних стихотворений, сглаживая их бывшее кос-

ноязычие и угловатость, и лишь немногие из них включил в своё собрание сочинений.

В последние годы жизни поэт работал над исторической поэмой «Рубрук в Монголии», переводил венгерскую, старонемецкую, итальянскую поэзию, а также поэзию народов СССР; опубликовал четвертую, последнюю поэтическую книгу «Стихотворения» (1957). Появившееся в октябрьской книжке журнала «Новый мир» за 1953 год «весеннее» стихотворение Заболоцкого «Оттепель» почти на год опередило одноимённую повесть И. Эренбурга, давшую имя целой эпохе после- сталинского десятилетия. Однако подорванное в лагере здоровье, два инфаркта сократили жизнь поэта, умершего в Москве 14 октября 1958 года.

❓ На основе данной учебной статьи охарактеризуйте Н. Заболоцкого как личность.

Художественный мир поэта

Несмотря на то что сотрудничество Н. Заболоцкого с «обэриутами» не было долгим, тем не менее его раннее творчество традиционно связывают именно с группой ОБЭРИУ. Тем более что две важнейшие части декларации этой группы («Общественное лицо ОБЭРИУ» и «Поэзия ОБЭРИУтов») были написаны Н. Заболоцким. По мысли поэта, подлинно «реальное» искусство отличается от традиционного (в том числе называемого «реалистическим») тем, что его творцы стремятся увидеть мир «как бы впервые», удивлённым взглядом первооткрывателя:

«Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты. Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты “нереальны” и “нелогичны”? А кто сказал, что “житейская” логика обязательна для искусства? <...> У искусства своя логика, и она не разрушает предмет, но помогает его познать».

Действительно, знакомый читателю-современнику мир, увиденный «голыми глазами», предстал в «Столбах» Н. Заболоцкого неузнаваемым:

Но вот все двери растворились,
Повсюду шёпот пробежал:
На службу вышли Ивановы
В своих штанах и башмаках.
Пустые гладкие трамваи
Им подают свои скамейки.
Герои входят, покупают
Билетов хрупкие дощечки,
Сидят и держат их перед собой,
Не увлекаясь быстрою ездой.

(«Ивановы», 1928)

Пытаясь найти объяснение подобному взгляду на обычного человека, большинство критиков сошлось на том, что поэзия Заболоцкого — сатирическая, высмеивающая «пережитки прошлого» в лице мещан и обывателей. Об антимещанской направленности своего творчества говорил и сам поэт.

Фамилия *Ивановы* стала у Заболоцкого нарицательным обозначением мещанина. В рассказах М. Зощенко, пьесах В. Маяковского «Клоп» и «Баня» этот человек получил право слова, и его речь наглядно продемонстрировала ущербность и ограниченность внутреннего мира советского обывателя, его «житейской логики» и «простых человеческих ценностей».

Вот и стих Н. Заболоцкого — подчёркнуто неуклюж, напоминает графоманскую поэзию с её корявыми рифмами, ритмическими сбоями, избытком нелепых образов, парадоксальным сочетанием выпренности, «чувствительности» и грубости. Подчас возникает ощущение, что стихотворения «Столбцов» написаны одним из тех «прочих граждан», о которых писал М. Зощенко. При этом мир обывателя вызывает у автора категорическое неприятие: объясняя название книги «Столбцы», поэт пояснял: «В это слово я вкладываю понятие дисциплины, порядка — всего того, что противостоит стихии мещанства».

Однако за явной неприязнью Заболоцкого к «новому быту» нельзя не заметить и его восторга перед чувственным многообразием мира: даже этот, неодухотворён-

ный мир обыденности и житейских страстей по-своему многообразен, кипуч и даже притягателен.

И вот, забыв людей коварство,
Вступаем мы в иное царство —

так начинает поэт стихотворение «Рыбная лавка» (1928). Автор тем самым предлагает по-новому взглянуть на привычную реальность, забыть «людей коварство», даже оставить за скобками обличительный пафос или высокие духовные устремления. И в результате мир преобразается и открывает свои тайны и подлинные красоты:

Тут тело розовой севрюги,
Прекраснейшей из всех севрюг,
Висело, вытянувши руки,
Хвостом прицеплено за крюк.
Под ней кета пылала мясом,
Угри, подобные колбасам,
В копчёной пышности и лени
Дымились, подогнув колени,
И среди них, как жёлтый клык,
Сиял на блюде царь-балык.

Приём *олицетворения*, уподобления неживого живому является одним из самых распространённых способов одушевления описываемого мира. Заболоцкий также прибегает здесь к этому приёму, но что удивительно — мир рыбного изобилия тем самым не приближается к человеку, наоборот, предстаёт во всём своём самостоятельном значении и богатстве. Подобное описание не вызывает у читателя сопереживания, но не вызывает и отторжения, неприязни. Оно пробуждает чувство восторга перед изобилием запахов, вкусов, аппетитных форм.

Впрочем, описание лещей переводит звучание стихотворения в серьёзный регистр: возникает тема смерти («...смерть над ними, как торгаш, / Поводит бронзовой острой»), тема судьбы и жизненного итога (отсюда — образ весов). Оказывается, живые лещи, как и люди, могут быть «объяты бредом, / Галлюцинацией, тоской, / Сомнением, ревностью, тревогой...», могут

страшиться смерти. Тем самым судьба лещей уподобляется судьбе людей (как и наоборот). Жизнь — дар, данный не только людям, но всему живому миру, говорит поэт. Однако человек взял на себя право даровать её или отнимать у других, стоящих якобы ниже его на ступенях эволюции. Как видим, ранние стихи Заболоцкого скорее возвращают человека к природе, чем возвышают над ней, напоминают о том, что роднит людей с миром животных и растений. Более того, этот мир в стихах поэта нередко предстаёт в гораздо лучшем свете, чем мир людей, помыслы и устремления которых поражают своей бедностью и ущербностью. В этом смысле показательно одно из самых известных ранних произведений Заболоцкого — стихотворение «Движение» (1927):

Сидит извозчик, как на троне,
Из ваты сделана броня,
И борода, как на иконе,
Лежит, монетами звеня.
А бедный конь руками машет,
То вытянется, как налим,
То снова восемь ног сверкают
В его блестящем животе.

Здесь мы видим гротескное описание извозчика и его коня; первое впечатление от такого описания — его бессмысленность, абсурдность (извозчик в броне, борода с монетами, конь руками машет и т. д.). Однако *абсурд* для поэта-авангардиста — лучшее средство заставить читателя под иным, непривычным углом зрения посмотреть на мир. В образе извозчика подчёркиваются его неподвижность, статичность: он сидит «как на троне», его одежда — «броня», по сравнению с конём он кажется неживым, куклой или истуканом, тогда как конь весь в движении. Это объясняется тем, что движется только конь, извозчик же неподвижен на облучке. Характеристики коня не следует понимать напрямую, это *метафоры*, т. е. сравнения с опущенным сравнительным союзом «словно»: конь «руками машет», «восемь ног сверкают в его блестящем животе» — такого рода метафоры передают стремительность движения коня,

те усилия, которые тот прикладывает, чтобы не только бежать, но и везти повозку с ездоком. Этим же объясняется и то, что «закованному» в строгие рифмы первому четверостишию противопоставляется свободное от них второе, причём два *пиррихия* в третьей от конца строчке («То **ВЫ**тянется как на**И**м») передают усилие тянущего за собой повозку коня.

Идея стихотворения неожиданна: автор противопоставляет друг другу живой, одухотворённый, даже страдающий от произвола человека мир природы («бедный конь») — и мертвенный, равнодушный мир человека. Заболоцкий заставляет читателя по-новому посмотреть на мир, задуматься над тем, что наше восприятие мира замкнуто в «футляр» представлений о том, каким должен быть мир.

? Какова роль художественной детали в стихотворениях Н. Заболоцкого?

Однако природа вызывает у Заболоцкого не просто сочувствие. В своих произведениях он не раз возвращается к мысли о том, что животные обладают своим внутренним миром, недоступным и непостижимым для человека, самодовольно убеждённого в собственной исключительности. Так, в стихотворении 1926 года с очень характерным названием «Лицо коня» поэт воскликает:

И если б человек увидел
Лицо волшебное коня,
Он вырвал бы язык бессильный свой
И отдал бы коню. Поистине достоин
Иметь язык волшебный конь!

Так в творчество Заболоцкого приходит важнейшая для него мысль о долге человека перед природой — не только перед животным, но и перед растительным миром, так же, по убеждению поэта, тянущимся к разумности. В 1930-е годы Заболоцкий штудировал труды В. И. Вернадского — одного из основоположников учения о ноосфере — высшем состоянии биосферы, преобразованной научной и творческой мыслью человека. Ведёт он активную переписку и с К. Э. Циолковским,

в философском учении которого поэта привлекала мысль о том, что в будущем обитатели Земли претерпят полную биохимическую перестройку и превратятся в разумные «животно-растения», непосредственно перерабатывающие солнечную энергию.

Новые представления Заболоцкого о взаимоотношениях человека и природы отчётливо воплощаются уже в натурфилософских¹ стихотворениях середины 1930-х годов. Традиции *натурфилософской поэзии* в России весьма почтенны и восходят ещё к творчеству М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина, поэтов-романтиков. Вспомним, что Пушкин в своём позднем творчестве утверждал существование высших законов, которым в равной степени подчиняются мир природы и мир человека — законов круговорота, смены поколений (стихотворение «Вновь я посетил...»). О трагической разобщённости мира человека и мира природы говорили М. Ю. Лермонтов и Ф. И. Тютчев.

Именно с этой традицией спорит Н. Заболоцкий в стихотворении «Я не ищу гармонии в природе...» (1947). Уже первые его строчки заставляют вспомнить стихотворение Ф. И. Тютчева: «Певучесть есть в морских волнах, / Гармония в стихийных спорах, / И стройный мусикийский² шорох / Струится в зыбких камышах». Поэт XIX века противопоставляет природный мир, прекрасный, гармоничный, миру человека, уподобленного им, вслед за французским мыслителем Блезом Паскалем, «мыслящему тростнику» на берегу безбрежного океана природы. По мысли Тютчева, человек исключён из природной гармонии, поскольку не способен стать её частью, пребывает в вечной борьбе и разладе с ней: «Откуда, как разлад возник? / И отчего же в общем хоре / Душа не то поёт, что море, / И ропщет мыслящий тростник?» Не так у Заболоцкого: он отказывается видеть в природе изначальную гармонию:

¹ *Натурфилосо́фия* — философия природы.

² *Мусики́йский* (устар.) — музыкальный.

Как своенравен мир её дремучий!
В ожесточённом пении ветров
Не слышит сердце правильных созвучий,
Душа не чует стройных голосов.

Однако ощущение разобщённости с природой пробуждает в «человеке разумном» чувство не страха, но долга перед ней, желание всей своей творческой, преобразовательной деятельностью привнести в окружающий мир ту гармонию, по которой томится природа:

И снится ей блестящий вал турбины,
И мерный звук разумного труда,
И пенье труб, и зарево плотины,
И налитые током провода.

«Сон природы» — не состояние невозмутимого покоя, по которому «томились» поэты-романтики, а лишь особое состояние природы, желающей обрести «стройность» и гармоничность в человеческой деятельности. «Разумный труд» человека даёт природной жизни осмысленность, освобождает её от бремени «дикой свободы», где «от добра неотделимо зло». Не случайно «индустриальные» образы процитированного выше четверостишия напоминают образы «природные»: «блестящий вал турбины» заставляет вспомнить морской вал, «налитые током провода» — полные живыми соками стебли растений, «зареву плотины» — утреннюю зарю, а «пенье труб» — не только крики птиц, но ещё и звук духовых инструментов. Таким образом, у Заболоцкого не человек мечтает слиться с природой, раствориться в ней, а сама природа стремится обрести себя в человеческой деятельности, получить в его руках завершение, упорядочиться, наполниться смыслом.

Другое стихотворение поэта — «Вчера, о смерти размышляя...» (1936) вступает в диалог с бессмертным пушкинским «Пророком». В обоих произведениях путь исканий лирического героя начинается с «духовной жажды», и в результате он обретает дар «всеведения». У Заболоцкого читаем: «Всё, всё услышал я — и трав вечерних пенье, / И речь воды, и камня мёртвый крик». Это *реминисценция* строк А. С. Пушкина:

«И внял я неба содроганье, / И горний ангелов полёт, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье». Обращает на себя внимание, что героям этих произведений открывается одушевлённость, даже одухотворённость окружающего мира (отсюда использование обоими поэтами приёма олицетворения). Однако эта одушевлённость для Заболоцкого — не изначальная черта природного мира. Земной мир обретает духовное измерение в человеческой мысли — в творчестве Пушкина и Хлебникова, в философии мыслителя XVIII века Григория Сковороды, имена которых звучат в стихотворении. Таким образом, человек у Заболоцкого не противопоставлен природе — наоборот, неотделим от неё, составляет её часть, причём не производную часть («не детище природы»), а неотъемлемую — как «мысль», «ум» природы:

И все существованья, все народы
Нетленное хранили бытиё,
И сам я был не детище природы,
Но мысль её! Но зыбкий ум её!

Другими словами, «природы вековечная давящая», о которой писал Заболоцкий в своей поэме «**Лодейников**» (1932—1947), благодаря человеку одухотворяется, можно сказать, «очеловечивается», обретает самосознание — получает возможность мыслить, смотреть на себя со стороны. И потому в тех изменениях, которые люди вносят в окружающий мир, поэт не видит насилия, ведь это сама природа, идеями и руками человека, открывает и прокладывает себе новые пути. И как бессмертна природа, так бессмертен в ней человек — раз родившись, он навсегда оставляет свой след в мире, самым своим появлением на земле, своей преобразовательной деятельностью влияя на процессы, происходящие в природе.

? Каковы основные позиции спора Н. Заболоцкого с «натурфилософской» поэзией предшественников?

Эта мысль отчётливо звучит в стихотворении Н. Заболоцкого «Завещание» (1947):

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
Многовековый дуб мою живую душу
Корнями обовьёт, печален и суров.
В его больших листах я дам приют уму,
Я с помощью ветвей свои взлелею мысли,
Чтоб над тобой они из тьмы лесов повисли
И ты причастен был к сознанию моему. <...>
Нет в мире ничего прекрасней бытия.
Безмолвный мрак могил — томление пустое.
Я жизнь мою прожил, я не видал покоя:
Покоя в мире нет. Повсюду жизнь и я.

Стихотворение «Завещание» — вариант «Памятника». (*Вспомните, кто из русских поэтов отдал дань этой теме.*) Заболоцкий рассуждает о бессмертии, о значении своего творчества для грядущих поколений; его адресат — «друг», «далёкий правнук», «дальний... потомок». Бессмертие поэт понимает прежде всего как духовный феномен: бессмертие — значит существование в духе, в культуре, в сознании. И то натурфилософское осмысление окружающего мира, с которым поэт вошёл в культуру, останется в человеческой культуре навеки, продолжит свою жизнь в памяти людей. Потомки, читатели поэта также будут не просто воспринимать природный мир органами чувств, но и осмыслять его. Однако их осмысление окружающей реальности будет происходить во многом под воздействием мысли художника. Иначе говоря, они уже не смогут жить, мыслить и чувствовать так, как будто в их жизни не было встречи с духовным наследием поэта. Не случайно автор верит, что «далёкий потомок» будет «причастен» к его сознанию.

Когда Н. Заболоцкий утверждает в стихотворении «Завещание»: «Покоя в мире нет. Повсюду жизнь и я», — он тем самым вступает в спор с лириками XIX века, прежде всего с А. С. Пушкиным («На свете счастья нет, но есть покой и воля») и М. Ю. Лермонтовым («Я ищу свободы и покоя!»). Для него отсутствие покоя и есть признак жизни, в том числе жизни духовной, осмысленной. Звучат в стихотворении и утопиче-

ские мотивы: поэт верит, что наступят времена, когда «милльоны новых поколений / Наполнят этот мир сверканием чудес / И довершат строение природы».

□ ? Каково поэтическое кредо Н. Заболоцкого?

Зрелые произведения Н. Заболоцкого по сравнению с ранними поражают своей неторопливой величавостью, иногда даже спокойной рассудительностью интонации. Это прежде всего *поэзия мысли*: именно движению мысли поэта подчинена композиция многих его произведений — от вопросов и сомнений — к их разрешению, к чёткой декларации своих взглядов и убеждений. При этом в поздних стихотворениях Заболоцкого уже не встретишь, как в «Столбцах» или поэмах начала 1930-х годов, неточной рифмы, выбивающейся из общего ритма строки, грубой или «низкой» детали. В своём «программном» стихотворении «Читая стихи» (1948) он признаёт: «И в бессмыслице скомканной речи / Изошрённость известная есть». Однако в свете нового идеала Заболоцкого — поэзии мысли — отсутствие ясности является существенным недостатком, поскольку в стихе, похожем на «бормотанье сверчка и ребёнка», мысль затемнена, размыта, нечётка. Подобное стихотворчество превращается в «игру в шарады» и «волхование», когда поэт «надевает колпак колдуна».

Если в ранней лирике Заболоцкий пытался приблизить мир человека к миру природы, то само его творчество (а в большей степени — творчество его товарищей по ОБЭРИУ) приобретало природные, стихийные черты, подчас напоминая своей невнятностью «щебетанье щегла». В зрелой же лирике, наоборот, поэт природу приобщает к духовному миру человека, её хаос одухотворяется, стихия вводится в жёсткие рамки, и потому и сам стих должен нести в себе идею порядка, гармонии, традиции.

Строгость и гармоничность поздних стихотворений Заболоцкого — прежде всего зеркальное отражение той гармонии, которую поэт мечтал увидеть во взаимоотношениях человека и природы.

□ ? Познакомьтесь с поздней лирикой Н. Заболоцкого. Обоснуйте тезис: «Это прежде всего *поэзия мысли*...»

Вопросы для повторения

1. Какие периоды можно выделить в творчестве Н. Заболоцкого? Кратко охарактеризуйте каждый из них.

2. В чём специфика изображения мира животных в ранней лирике Н. Заболоцкого?

3. Что такое натурфилософская поэзия? Кого из русских поэтов, на ваш взгляд, можно назвать поэтом-натурфилософом? Что сближает натурфилософскую поэзию Н. Заболоцкого с творчеством его предшественников — поэтов XIX столетия? В чём он не согласен с ними?

4. Какую роль в поэзии Н. Заболоцкого играет приём олицетворения? Приведите примеры из стихотворений разных лет.

5. Как изменилась поэтика поздних стихотворений Н. Заболоцкого по сравнению с его произведениями второй половины 1920 — начала 1930-х годов?

Семинар

1. Проанализируйте стихотворение Н. Заболоцкого «Метаморфозы». В чём специфика концепции бессмертия у Заболоцкого?

2. «Я думаю, самые потрясающие русские стихи о лагерях, о лагерном опыте принадлежат перу Заболоцкого», — говорил поэт И. Бродский. Прочитайте стихотворения Н. Заболоцкого «Где-то в поле возле Магадана...», «Это было давно...», «Казбек».

❓ Как трагическая эпоха 1930—1940-х годов преломилась в этих произведениях?

Проект

1. Используя программу «Hot potatoes» (JMatch), составьте проверочную работу по творчеству Н. Заболоцкого.

2. Выберите одно из названных в тексте статьи учебника стихотворений Н. Заболоцкого. 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.

Исследование

«Натурфилософские воззрения Н. Заболоцкого и современное экологическое сознание».

Практикум

Выразительное чтение и анализ стихотворений Н. Заболоцкого (по выбору).

Темы сочинений

1. Сатирическое и лирическое начала в ранней поэзии Н. Заболоцкого.
2. Натурфилософская поэзия Н. Заболоцкого.
3. Тема поэта и поэзии в творчестве Н. Заболоцкого.
- *4. Тютчевские традиции в поэзии Н. Заболоцкого.

Рекомендуемая литература

- ▶ Воспоминания о Н. Заболоцком. 2-е изд., доп. М., 1984.
- ▶ *Заболоцкий Н. А.* Огонь, мерцающий в сосуде: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминание современников. Анализ творчества. М., 1995.
- ▶ *Заболоцкий Н. Н.* Жизнь Н. А. Заболоцкого. М., 1998 или 2-е изд., дораб. СПб., 2003.
- ▶ *Македонов А.* Николай Заболоцкий: Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., 1987.
- ▶ *Ростовцева И. И.* Мир Заболоцкого. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М., 1999. (Перечитывая классику).

АЛЕКСАНДР ТВАРДОВСКИЙ

(1910—1971)



Биография поэта

Твардовский вошёл в историю литературы как участник и как летописец поворотных событий своей эпохи, постигаемой им изнутри. Это художник, запечатлевший удивительные проявления необъятной русской души; автор, наделённый даром безграничного сочувствия к людям и трепетной любви ко всему земному; хранитель истонченных человеческих ценностей.

Духовно-творческая эволюция поэта вобрала в себя все основные коллизии искусства и действительности нескольких десятилетий, отразила судьбы народного сознания, его взлёты и обольщения. Как выразился писатель Фёдор Абрамов, «Твардовский — это история нашего общества... Понять Твардовского — понять эпоху во всём драматизме, сложностях и противоречивости».

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

«искренним комсомольцем двадцатых годов», горячим поборником нового, Александр не смог избежать конфликтов с отцом, жившим и мыслящим согласно исконным «крестьянским правилам», и уже в 1928 году навсегда покидает родной дом с надеждой найти своё место в большом мире.

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

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

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

В первые послевоенные годы Твардовского не оставляет ощущение серьёзного, хотя и не вполне ясного

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

В 1950 году Твардовский получает назначение на пост главного редактора журнала «Новый мир». Но через несколько лет партийные власти снимают его с этой должности за создание смелой стихотворной сатиры «Тёркин на том свете» (1954) и за общую линию возглавляемого им издания.

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

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

? Докажите, что «духовно-творческая эволюция поэта во-
брала в себя все основные коллизии искусства и действитель-
ности нескольких десятилетий». Используйте цитаты из про-
читанных самостоятельно произведений А. Твардовского.

Художественный мир поэта

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

Поэт был способен работать над объёмными вещами
не один год, что уже само по себе предполагает устойчи-
вость. Более того, отдельные его произведения ощути-
мо связаны. Верность однажды избранным или естест-

венно выраставшим один от другого мотивам и характерам возникала под властью того, что писатель называл однажды «*генеральной думой*», которая предполагает одержимость «каким-то чувством, задачей, поиском». У самого Твардовского на протяжении всей творческой жизни таким чувством оставалось внимание к ближнему и сопричастность судьбам народа. Он всегда считал необходимым, даже «говоря как будто про себя, говорить очень не “про себя”, а про самое главное».

Однако в «самовариациях» поэт различал и «опасность одеревенения, застоя», а потому стремился и умел обновляться — подчас решительно и существенно. Следы преображений можно обнаружить и в героях, и в жанровом разнообразии, и в творческой истории целого ряда произведений (особенно наглядны в этих отношениях «Василий Тёркин» и «За далью — даль»).

Именно в качестве символов стабильности и развития выступают в творчестве Твардовского два главных его образа — дом и дорога. Они задают пространственно-временные объёмы художественному миру поэта: дом — это традиции, извечные основы, а дорога — это испытания, обновление, поиск. Творческая цельность обеспечивается широтой образной системы, в которой объединяются современное и непреходящее. Характерно, что любимые герои поэта — это жизнестойкие правдоискатели: Никита Моргунок, Василий Тёркин, Анна и Андрей Сивцовы; отец (из поэмы «По праву памяти»). Все эти типы — коренные, самобытные и духовно деятельные представители народного сообщества.

? Рассмотрите на примере двух-трёх стихотворений, как создаются образы дома и дороги и каким идейно-художественным смыслом они наполняются.

Одно из главных свойств художественного метода писателя — конкретность. В отличие, скажем, от В. Маяковского, развёрнутого в сторону потомков, идеального и абстрактного человека, А. Твардовский стремится сблизиться с персонажем, увидеть в нём реального собеседника, найти родственную душу. Недаром в произведениях поэта столько его земляков. Фактически это герои-читатели, к которым художник-просветитель обращается и с учительским советом, и с ученической

просьбой поделиться секретами неиссякаемого духовного здоровья.

Реалистическое просветительство, зоркое и требовательное, наполненное заботами ближнего и несколько простодушное, — основной писательский метод Твардовского. Одновременно реалистическое просветительство — это эстетическая и нравственная позиция, в том числе Твардовского-редактора, Твардовского-гражданина. Выходец из крестьянских низов, интеллигент в первом поколении, он был искренне благодарен революции за открывшиеся возможности, но при этом чувствовал себя обязанным и правомочным напоминать власти — *своей* власти, — что ей не годится отступать от собственных деклараций, что ей всегда надлежит оставаться подлинно народной. Социалистическая эпоха представлялась поэту неплохим временем для воплощения заветов Пушкина, Некрасова, Л. Толстого, хотя он и осознавал, какого мужества, каких усилий это требует. Отсюда — его неизбежные противоречия, духовная драма, но отсюда же и его художественные обретения и даже прозрения, недоступные многим писателям-современникам.

При этом Твардовский не склонен пророчествовать — он соперничает. Поэтому и стиль его не рассчитан на то, чтобы блистать, поражать своими красотою. По словам С. Маршака, это «стихи свободные, без стремления к эффектам на каждой строчке». Слог поэта, может быть, непритязателен, но органичен, естествен; поэт захватывает не деталями, а целым:

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

(«Василий Тёркин»)

А. Твардовский исповедует эстетику слова простого, выношенного и сдержанно-сильного. Такой стиль называют *классическим*. Эта форма выражает конкретно-чувственное приятие объективного мира как данности во всей его полноте, во всём разнообразии. Подобный стиль характеризуется гармоничностью и соразмерностью отдельных художественных средств,

глубиной и прозрачностью. Образцы подобной манеры можно наблюдать в лирике Гёте, позднем поэтическом творчестве Пушкина и Пастернака.

Стилевая устойчивость лишь оттеняет разветвлённую, многоэлементную жанровую систему, в основе которой — богатство отношений автора, героев и читателей.

? Почему стиль А. Твардовского можно назвать классическим?

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

? Проследите, как в названных стихотворениях воплощаются лирическое и эпическое начала.

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

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

(«За далью — даль»)

Сознание ответственности перед людьми, неусыпная память спасали поэта от раздвоенности, однако согласие с самим собой обреталось далеко не всегда. Твардовский пробовал скрываться от реальных противоречий за частотолком идиллии («Сельская хроника»), за формулами намеренно сглаженными и умиротворёнными (некоторые главы поэмы «За далью — даль», публицистика конца 1950-х годов), иногда он, напротив, воспарял на волне обезличенных государственных идей (послевоенные оды), но всякий раз это порождало творческое разочарование и кризис.

Поэт развивался не только через преемственность, но и в самоотрицаниях. Наиболее же адекватным самому себе он становился там, где частное и всеобщее объединялось в трагической гармонии «правды и человечности». Таковы стихи из фронтовых и поздних поэтических тетрадей (например, цикл «Памяти матери»). Такова поэма-плач «Дом у дороги» — средоточие общенациональных и общегуманистических мотивов. Такова «Книга про бойца», где эпическое и лирическое сочетаются в пафосе, который был назван однажды «мужеством жизнеутверждения». Жизнь для поэта неизменно оставалась и «больше войны», и сильнее смерти.

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

Свобода, юмор, правдивость, удаль, естественность существования в стихии народной жизни и народной речи покоряли и покоряют читателей Твардовского. Его современники не могли не замечать, что, вопреки собственной смертоносной природе, война нечто и возрождала — в частности, чувство духовного раскрепощения.

Раскованность ощущается буквально с первых строк, первого предложения, непомерно длинного для стихотворной речи, но записанного как бы играючи — во всяком случае его протяжённости читатель просто не замечает:

На войне, в пыли походной,
В летний зной и в холода,
Лучше нет простой, природной —

Из колодца, из пруда,
Из трубы водопроводной,
Из копытного следа,
Из реки, какой угодно,
Из ручья, из-под льда, —
Лучше нет воды холодной,
Лишь вода была б — вода.

? Найдите другие примеры нерегулярных строф в начальной главе произведения. Какую роль, на ваш взгляд, они выполняют и какой эффект дают?

Свобода — свойство ритмики и стиля, жанра и композиции «Василия Тёркина», не исключаяющее, впрочем, и чувства художественной меры. Твардовский сам признавался, какое счастье пережил он, отбросив рамки, условности:

«Я недолго томился сомнениями и опасениями относительно жанра, отсутствия первоначального плана, обнимающего всё произведение наперёд, слабой сюжетной связанности глав между собой. Не поэма — ну и пусть себе не поэма, решил я; нет единого сюжета — пусть себе нет, не надо; нет самого начала вещи — некогда его выдумывать; не намечена кульминация и завершение всего повествования — пусть, надо писать о том, что горит, не ждёт, а там видно будет, разберёмся. И когда я так решил, порвав все внутренние обязательства перед условностями формы и махнув рукой на ту или иную возможную оценку литераторами этой работы, — мне стало весело и свободно».

Но тут же автор добавлял, что «должен был иметь в виду читателя, который, хотя бы и незнаком был с предыдущими главами, нашёл бы в данной, напечатанной сегодня в газете главе нечто целое, округлённое».

Поэт писал не поэму, а народную книгу, солдатскую библию, работал в жанре как бы никак и всеобщем. Произведение получило имя заглавного персонажа, и понятно, что как раз в нём очевиднее всего сказывается национальный дух русского народа.

? 1. Назовите предшественников Тёркина в отечественном фольклоре и литературе, проследите преемственную связь образов.

*2. Свои наблюдения и комментарии оформите в виде хронологической линии (ОСЗ Хронолайнер или др.) и опубликуйте в облачном пространстве класса.

Присутствия духа и свойственного ему юмора Тёркин не теряет не только в смертельно опасных ситуациях, но и в психологически не менее, может быть, сложных сценах общения с вышестоящими чинами. «С улыбкою неробкой» и словами, которые ей под стать, обращается он после переправы к полковнику и так же спокойно реагирует затем на вызов к генералу. В отличие от Моргунка из поэмы «Страна Муравия», Тёркин нигде не становится ведомым — он сам себе и другим политрук — не в идеологическом, конечно, а в сугубо человеческом смысле. Этот рядовой солдат понимает, что именно на таких, как он, чернорабочих войны, держится фронт, что такие, как он, незаменимы, но отнюдь не ищет выгоды в подобном положении вещей — просто ощущает собственное достоинство. Он уважает армейские законы, своих командиров, о чём свидетельствует хотя бы глава «Генерал», и всё же везде прям и смел оттого, что в годы Великой Отечественной войны субординацию явно потеснило или, во всяком случае, дополнило фронтовое братство — понимание, сочувствие и доверие, общие долг и порыв, духовное родство, связавшее воинов разных рангов и поколений.

? Чем привлекает к себе Тёркин других героев произведения? Чем был он дорог для читателей-современников, чем интересен для вас?

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

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

В решающий для общества час никто не способен поставить себя над Войной, а тем более над Жизнью, которая всегда «больше войны». Вот почему, между прочим, нет в «Книге про бойца» ни имени того, главного, маршала, ни славословий в его честь, которые оставались обязательными и в литературе 1941—1945 годов, которых в иные, менее значительные моменты своей творческой биографии не избегал и сам А. Твардовский. Вот почему в центре произведения — человек самый смертный и самый земной: «В нём — пафос пехоты, войска, самого близкого к земле, к холоду, к огню и смерти». По роду службы и духу своему Василий Тёркин наиболее чуток к законам войны и жизни. Ему всё сподручно, везде удобно — особенно в кругу боевых товарищей. Он всегда нужен, всеми любим. В каждом деле он мастак, умелец: он может развести пилу, сыграть на гармонии, починить часы, готов построить дом, сложить печь — но сейчас герой воюет, и воюет так же дельно, спокойно и уверенно.

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

Слепой стихии разрушения Тёркин противопоставляет здравый смысл, житейский и боевой опыт, мудрость крестьянина и солдата. Предыстория героя в книге не слишком пространна и последовательна, но она весьма многозначительна: он воевал в дни финской кампании, но, главное, неразлучен с думами о мире.

? В чём секрет неистребимости, жизнестойкости Тёркина, как поняли диалектику войны вы сами?

Смерть всегда, в любое время года, противна натуре Тёркина, и одолеть её в себе можно только жизнью: «Ты прижал к вискам ладони, / Ты забыл, забыл. За-

был, / Как траву щипали кони, / Что в ночное ты во-
дил». Искренней шуткой, толковым советом, собствен-
ным поведением под огнём показывает герой, как надо
беречь жизнь. Его оптимизм и нравственное здоровье —
от сознания правоты, чувства реальности, долга перед
людьми, перед родной землёй, всеми поколениями со-
отечественников.

Твардовский не принял киплинговской трактовки
воинского образа, по канонам которой солдат — это
человек с особым мировосприятием, армейский спе-
циалист, «военная косточка». Для него бойцы — «те
же люди», «люди-труженики». Вот и Тёркин выгля-
дит прежде всего как «русский чудо-человек» — на-
циональный тип, ведущий свою родословную от быто-
вой солдатской сказки. На войне он заодно с жизнью,
и именно потому так решителен, неуязвим, свободен
и обаятелен.

При той «всеобщности содержания», которую вме-
стил в себя знаменитый образ, его собственные качества
не ему одному принадлежали. И наоборот: он выража-
ет широкое развитие личностного начала, неизбежное
в условиях такой войны. Василий Тёркин — самостоя-
тельный характер, выразивший полноту национально-
го бытия, личность, стихийно возникшая в сообществе
людей.

? Что отнесли бы вы к типичности, а что к индивидуаль-
ности главного героя «Книги про бойца»?

В ней отчётливо прослеживается эволюция отноше-
ний автора и героя. Первоначально они дистанцирова-
ны. Несходство отчётливо появляется в главе «На при-
вале», где никак не совпадают две аттестации героя.
Его представляет автор:

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

а затем даётся автохарактеристика, резко отличная от
предыдущей своею несомненной, хотя и лукавой, ска-
зочностью: «Трижды был я окружён, / Трижды — вот
он! — вышел вон». И это не контраст, а взаимодополне-
ние, но роли в экспозиции всё же чётко распределены.

Глава «Переправа» опять-таки открывается авторским повествованием, причём до появления Тёркина и по ситуациям, и по тону она — трагическая. Взят момент, когда солдаты находятся в наибольшей зависимости от судьбы — они в её руках, а судьба безжалостна:

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

На такой горькой ноте завершается первая часть рассказа: смерть всех сравняла, всё обезличила — теперь «неизвестно, кто там робкий, кто герой». Перелом в сюжете и настроение вносит приплывший по ноябрьской воде Тёркин. Не только ледяную корку у заберегов — он обламывает ощущение роковой безысходности, затянувшейся безвестности.

В главе о переправе, да и не в ней одной, персонаж поддержал автора, вселил в него и в своих однополчан надежду. Взаимодополнение постепенно сменяется взаимопроникновением.

? Внимательно прочитайте главу «Переправа», уясните, как выявляются в ней образ автора и образ Тёркина, какую тональность несут, насколько взаимодействуют.

Наметившаяся в первых двух главах функциональность быстро себя исчерпывает. Высокое и низкое, трагическое и комическое — то, что по исходным замыслам должно было бы распределяться между типами, — совместились. Совместились прежде всего в герое, который уже в третьей главе, «Перед боем», проявляет, помимо несокрушимого духа, ещё и чуткость, тактичность, острое ощущение личной вины.

Заметное поначалу разделение эпико-оптимистической и лирико-драматической сфер к главе «О награде» сходит на нет — намечаются иные, диалогические контакты. Герой и автор — образы автономные и в то же время родственные. Они — земляки, и у них — единая судьба. «Я ограблен и унижен, / Как и ты, одним врагом», — восклицает автор. Необыкновенный эмоциональный подъём усилен и осложнён оскорблёнными национальными чувствами.

Достаточно расхожим стало представление о «Василии Тёркине» как о фронтовой энциклопедии. Но недавно Твардовский отшучивался: «Я всего того не вспомню, / Что забыл отметить в ней». Принцип построения «Книги про бойца» не экстенсивный и даже не хронологический, а исторический. Каждое явление дано в развитии — меняется и Тёркин. Поэт находит нужным специально подчёркивать это, выстраивая ряд перекликающихся ситуаций. Таковы «Бой в болоте» и «Перед боем», «На Днепре» и «Переправа», «Дед и баба» и «Два солдата».

? Проследите эволюцию поэта и его героя на примере одной из обозначенных параллельных глав, прочитав, скажем, вслед за «Переправой» главу «На Днепре».

Сравнения, неизбежные в любой из этих пар, показывают, как вопреки ослаблению драматизма батальных сцен нарастают к концу минорные мотивы. Войска обрели силу и уверенность, люди молодые и даже старики прониклись тем бодрым настроением, которое в самые тяжёлые времена излучали слова и поступки Тёркина. Вступив на днепровский берег, его однополчане наперебой шутят, балагурят вполне по-тёркински:

Но уже любимец взводный —
Тёркин, в шулки не встречал.
Он курил, смотрел нестрого,
Думой занятый своей.
За спиной его дорога
Много раз была длинней.
И молчал он не в обиду,
Не кому-нибудь в упрёк, —
Просто больше знал и видел,
Потерял и уберёг...

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

До поры до времени душевная энергия Тёркина была в основном обращена к людям, остро нуждавшимся в поддержке, защите и воодушевлении. Но и сиротские ноты накапливались в тексте, начиная с глав «Перед боем», «О герое», «Генерал», а также «О любви», где житейски неустроенный Тёркин оказывался как бы вне общего круга. В главе «На Днепре» подспудные доселе ноты вырываются наружу, становятся определяющими. Герой погружается в себя. Он воплощает не только роевое, но и частное существование человека. «Но ею, войной, уже безвозвратно отрезана какая-то половина жизни, что-то навек закрылось. Сознание постарело», — сказано в прозаических записях А. Твардовского.

❓ Как поняли вы последнее высказывание А. Твардовского, насколько относится оно к Тёркину, а насколько к самому автору «Книги про бойца»?

Ослабляя в последней части книги фабульную напряжённость, поэт заостряет драматизм психологический. Здесь он не столько показывает величие «все-народно-исторического подвига», сколько сосредоточенно измеряет глубину «всенародно-исторического бедствия», и ему уже недостаточно одного Тёркина, холостого и бездетного. Поэт пишет главу «Про солдата-сироту», самую трагическую в произведении, — о человеке с индивидуальной судьбой — и главу «О себе». Образ народа, представленный поначалу прежде всего Тёркиным, затем многократно расширяется и углубляется. Лирика и эпос сливаются в пафосе, который был назван однажды Твардовским «мужеством жизнеутверждения».

❓ Что делает произведение актуальным и значимым для нас, какие глубинные смыслы в нём скрыты?

Не только «на войне живущим людям» стало теплей от «Книги про бойца» — она до сих пор воспринимается как искренняя, взыскательная и человеческая. Она притягивает к себе тем размахом, который извечно присущ русской душе, и потрясает испытаниями, которые ей пришлось пережить. Она дарит нам общение с героем и автором, одновременно цельными и ищущими, едиными с народом и независимыми, узнаваемыми и неожиданными. Это действительно открытая книга.

Поздняя лирика, поэма «По праву памяти».

Последний период творчества существенно изменил репутацию Твардовского, предъявившего миру лирические шедевры. Причём его поздняя (1955—1970 годов) книга под скромным заголовком «Из лирики этих лет» — величина неслучайная.

Те же процессы раскрепощения личности, нового приобщения к судьбам мира, художественного вбирания злободневного вечным отразились в последних поэмах — «За далью — даль» и «По праву памяти».

В подобном завершении пути писателем, который имел устойчивую репутацию лиро-эпика и даже эпика, не было, однако, серьёзного противоречия, потому что его поздняя лирика — реалистическая по своему характеру. В отличие от поэта-романтика повсюду — в окружающем, в истории, в мифологии, — находящем аналоги собственному душевному строю и состоянию (вспомним лермонтовские парус, сосну, пленного рыцаря), лирику-реалисту необходимы не подтверждения, а реальные человеческие контакты. Как писал, например, умудрённый пережитым Б. Пастернак, «Со мною люди без имён, / Деревья, дети, непоседы. / Я ими всеми побеждён, / И только в том моя победа».

«Человек создан быть опорой другому, потому что ему самому нужна опора», — подчёркивал Н. Некрасов в письме, обращённом к Л. Толстому. Лишь малая часть таких опор даётся изначально — обычно их приходится искать. Отсюда — не романтическое самораскрытие субъективного образа через что угодно, но саморазвитие как процесс движения к людям, как дорога познания. Реалистической лирике противопоставлен эгоцентризм. Личность, в ней раскрывающаяся, самобытна, но отнюдь не исключительна. Потому это не актёр в роли, а достаточно конкретный человек, который особенно дорожит полнотой ощущения мира. Именно такой образ автора мы находим в поздней лирике А. С. Пушкина и его наследников — А. А. Ахматовой, Б. Л. Пастернака, А. Т. Твардовского.

Реалистическая медитация подобна короткой, спонтанной записи в дневнике, но такой записи, в которой подводятся предварительные итоги. Заведомые ответы отвергаются. Скорее всего, они только ищутся в состоя-

нии душевного беспокойства. И в этом ещё одно объяснение тому, отчего вечные темы столетиями «остаются неизменно актуальными». Поэт пытается разрешить сомнения через постижение законов родового существования, но полнота ощущения жизни и противоречивость текущего процесса переживания подрывают вероятность ответов чётких и окончательных.

? Прочитайте стихотворение «Я знаю, никакой моей вины...» и обратите внимание на концовку: какой смысл находите вы в таком завершении?

В центре книги «Из лирики этих лет» — четыре стихотворения «Памяти матери». Здесь сходятся все основные социальные и «вечные» мотивы книги. Подводя жизненные итоги, Твардовский в меньшей мере, нежели бывало раньше (например, в первых главах «За далью — даль»), спорит с самим собой. Не склонен он и здесь сводить счёты с кем бы то ни было. Прямые виновники материнской ли, собственной ли драмы не названы — вину в значительной степени автор принимает на себя. И хотя автор избегает покаяния открытого, а его личная судьба по обыкновению таинственно мерцает за строкой, такая всегдашняя сдержанность сообщает данному поэтическому высказыванию дополнительную эстетическую энергию.

? Что и как сказано в цикле о нелёгкой участи родных? Поясните это, опираясь на характерные образы, детали, обмолвки. Насколько автор исповедален? Силу его или слабость как человека и поэта вы находите в подобной манере?

Среди других тем книги — тема поэта и поэзии. Ниша вроде бы хорошо освоенная, но только не Твардовским. Долгое время он отвергал самую попытку создания произведений об искусстве («это почти наверняка мёртвое дело»), отдавая безусловное предпочтение «существенной объективной теме». В 1930—1940-е годы (за вычетом нескольких строф из «Василия Тёркина») в качестве особой, итоговой, лирической проблема поэтического призвания была для него сомнительна. И лишь с середины 1950-х тема поэта и поэзии впервые получает у него законные права (стихотворения «Ни ночи нету мне, ни дня...», «Не много надобно труда...», «Моим критикам», «Собратьям по перу» и др.). В том же ряду

и написанная в 1958 году миниатюра «Вся суть в одном-единственном завете...».

Впрочем, тема её шире, чем чисто литературная. Твардовский отстаивает право на высказывание, собственную точку зрения не обязательно писателя, но любого человека.

? Проследите, какие лексические совпадения и как организуют композицию стихотворения. Охарактеризуйте художественную роль градации и антитезы.

В своих стихах Твардовский не останавливается на публицистических или философских проблемах, но обращается к проблемам самым существенным и самым животрепещущим. Поэт не впадает ни в экзальтацию, ни в рассудочность, он благородно сдержан. Крайности, противоположности в книге «Из лирики этих лет» не взаимоуничтожаются, но снимаются, взаимодействуют, воплощаются в синтезе.

? Покажите, как происходит это в конкретных текстах — например в стихотворении «Берёза».

«По праву памяти» — последняя поэма Твардовского, складывавшаяся в 1963—1969 годах, но впервые опубликованная на родине только через 18 лет после создания. Поэма множеством нитей-мотивов была связана и со знаменитым «путевым дневником» «За далью — даль», и с лирикой 1950—1960-х годов.

? Прочитайте поэму. Поищите в ней переклички с уже знакомыми вам стихотворениями. Сравните, в частности, главу «Перед отлётом» со вступительной частью цикла «Памяти матери». Как можно оценить подобное постоянство?

Поэма действительно итоговая. Причём с первой строчки, с первого четверостишия:

Смыкая возраста уроки,
Сама собой приходит мысль —
Ко всем, с кем было по дороге,
Живым и павшим отнестись.

Именно возраст, личный и социальный опыт автора позволяют ему говорить по праву памяти, к этому побуждает его и долг перед живущими и особенно перед погибшими, судьбы которых многократно оболганы. Текст выглядит как взволнованный, прямой и честный

монолог. Но верный своей *«генеральной думе»* поэт и здесь озвучивает собственное слово голосами живых и павших, своего и новых поколений. Жанр укрупняется, включая в себя завещание и инвективу, исповедь и проповедь, мемуарное и публицистическое начала.

Твардовский вновь возвращается к личному и общему прошлому, но тревожить память вынуждает его и настоящее: из бесповоротно как будто бы пройденного заново вынырнули начальники-«молчалники», и тема сталинщины для поэта опять «зазвучала свежо и властно». Но в новых обстоятельствах середины и конца 1960-х годов она значительно углубляется: рассуждения о культе личности Сталина переводятся в разговор об ответственности человека за происходящее, о неусыпной памяти.

Первая глава поэмы — «Перед отлётом» — автобиографическая. Автор с нежностью и юмором вспоминает о себе и своём друге, какими они были «жизнь тому назад...», о наивных мечтах и ясных нравственных представлениях.

?

*Что сказано об этом в тексте? Как и на основании чего переоцениваются юношеские взгляды теперь? Поясните смысл и назначение образа «юных петушков».

Обратите внимание на то, что этот образ не только ироничен (в частности, за счёт выразительной рифменной связки со словосочетанием «нас, дружков»). Одновременно в нём дано грозное предзнаменование того, как разительно разойдутся, а затем жестоко столкнутся юношеский порыв, чистая мечта и безжалостная историческая реальность.

Этот конфликт, несколько приглушённый в творчестве А. Твардовского прежде, но определявший всю его человеческую и поэтическую судьбу, откровенно развёртывается во второй, центральной и наиболее объёмной, главе «По праву памяти». «Великий перелом» происходил на рубеже 20—30-х годов не только в экономике — переламывались души людей, в них уничтожалось самое исконное: близкое превращалось в далёкое («Ты здесь, сынок, но ты нездешний...»), лучшие годы жизни — в худшие:

О, годы юности немилой,
Её жестоких передраг.
То был отец, то вдруг он — враг.
А мать?
Но сказано: два мира,
И ничего о матерях...

? Что выдаёт сбивчивый ритм? Как решался в сталинскую эпоху конфликт личного и государственного, природного и социального? Вспомните, как изображена та же эпоха в изучавшихся вами произведениях Е. Замятина, М. Пришвина, М. Булгакова.

Используя обычное юношеское стремление вырваться из родного гнезда, власть окончательно поработила приближаемого к себе человека. Однако, заклиная его забыть, «откуда вышел родом», сама она не забывала ничего. Поэтому искренне поверившие и доверившиеся ей молодые люди оказались не только под угрозой нравственного самоуничтожения («И лжесвидетельствуй во имя, / И зверствуй именем вождя»), но ещё и вечными должниками и заложниками диктатуры. Их удел отныне — «Быть под рукой всегда — на случай / Нехватки классовых врагов». Трагическое положение усугубило трагическое раздвоение личности. Но вскоре и классовый признак, в жертву которому приносились общечеловеческие ценности, утратил значение: во враги народа равно стали попадать «Сын кулака иль сын наркома, / Сын командарма иль попа...». Всё отступало перед новой религией, новым божеством.

В последних поэмах («За далью — даль», «Тёркин на том свете», «По праву памяти») образ Сталина — один из главных и самый меняющийся, отражающий общую идейно-художественную эволюцию А. Твардовского.

? Каким, по вашему мнению, предстаёт вождь в итоговом произведении? Найдите прямые характеристики и проанализируйте характеристики косвенные. Насколько коснулась сталинизация самого автора? Как изживает он в себе казарменную философию и воскрешает человеческое?

Самым главным антиподом «отцу народов» выведен в поэме «По праву памяти» отец родной — Трифон Гордеевич Твардовский. Два этих образа нераздельны в творчестве поэта, как сообщающиеся со-

суды: возвышение одного обязательно вызывало понижение другого, определяя преобладание в текстах государственного или общечеловеческого пафоса. С середины 1950-х годов явно нарастает второй. И всё чаще при этом возникают образы, близкие по духу и происхождению отцу родному (тётка Дарья и Тёркин в поэмах, мать и берёза в лирике), однако сам поэт непосредственно появляется только в поэме «По праву памяти». По аналогии с циклом «Памяти матери» центральную часть этого произведения можно было бы озаглавить «Памяти отца».

? Каким и как показан здесь Трифон Гордеевич? За счёт чего удаётся ему выстоять в нечеловеческих условиях? Чему учат биография и личность отца лирического героя? Как вы понимаете слова «Вам — из другого поколения...»?

В памяти о Трифоне Гордеевиче поэт черпает духовную поддержку. Он ощущает себя хранителем тех крестьянских и общечеловеческих традиций, от которых Твардовский-старший не отступал никогда и к которым самостоятельно, с трудом, но постоянно пробивался его сын. В конце 1960-х годов ему мешали препятствия не только внутренние, но и внешние. Вот почему с такой болью и так резко начинается последняя глава поэмы:

Забыть, забыть велят безмолвно,
Хотят в забвенье утопить
Живую былль. И чтобы волны
Над ней сомкнулись. Быль — забыть!

На протяжении всего творческого пути А. Твардовский отстаивал право на память как возможность и необходимость говорить правду.

? Как осуществляется это в третьей части итогового произведения? Почему столь настойчиво связывает автор будущее с прошлым, почему протестует против запрета на память? Как ведёт он разговор с читателями и почему так важно обращение к ним для писателя-просветителя?

Между тем на публикацию поэмы в 1969 году было наложено партийно-чиновничье вето. Это стало личной трагедией А. Твардовского, которую вместе с гибелью своего журнала он пережить не сумел. Однако встре-

тившаяся с читателями лишь во время перестройки поэма оказалась удивительно актуальной как дневник трудного прозрения, серьёзного и многосложного идейного поворота. Не только страницы истории открываем мы, знакомясь с поэмой «По праву памяти» и лирикой Твардовского, мы открываем и самих себя, учимся у поэта ломать стереотипы, духовно преображаться.

Вопросы и задания для повторения

1. Какие темы, образы и формы преобладают в поздней поэзии Твардовского?

2. Попробуйте обозначить на основе рассмотренных текстов генеральную думу поэта. Как проявляется в них просветительское начало?

*3. Как сочетаются в стихотворениях «Из лирики этих лет» и в поэме «По праву памяти» конкретное и обобщённое, изобразительное и выразительное?

4. Найдите в текстах центральные для Твардовского мотивы дома и дороги. Обратите внимание на детские воспоминания и ассоциации, образ «малой» родины, с одной стороны, и державы, истории, социального опыта — с другой, а также на их внутренний и синтезирующий смысл, их конфликтное и нераздельное сочетание.

5. Охарактеризуйте манеру поэта, проясните на примерах понятие классического стиля.

6. Проанализируйте одно из стихотворений поздней лирики поэта с точки зрения синтаксиса и ритма. Как они утаивают и как обнаруживают чувства?

Семинар

*1. Дайте обобщённую характеристику реалистической лирики на фоне поэзии романтической. В качестве материала используйте стихотворения А. Пушкина, А. Твардовского, с одной стороны, и М. Лермонтова, М. Цветаевой — с другой.

*2. Первые подцензурные публикации poem А. Твардовского «По праву памяти» и «Реквием» А. Ахматовой состоялись одновременно, в 1987 году. Попробуйте объёмно и последовательно сопоставить два произведения, учитывая тематику и пафос, позиции лирических героев, жанровые и стилевые особенности. Свои наблюдения и комментарии оформите в виде Google-таблицы.

Проект

Создайте хронологическую линию жизни и творчества А. Твардовского, отразив его гражданскую и эстетическую позиции. Используйте ПК «ОСЗ Хронолайнер» или др., материалы Интернета (см. в конце книги) и печатных изданий.

Дискуссия

Современны ли герои А. Твардовского?

Практикум

Выразительное чтение и анализ стихотворений А. Твардовского.

Темы сочинений

1. Главный герой «Книги про бойца» А. Твардовского.
2. Образы большой и «малой» родины в творчестве А. Твардовского.
3. Своеобразие поздней лирики А. Твардовского.
4. Народная судьба в цикле «Памяти матери».
5. Отец родной и «отец народов» в поэме «По праву памяти».

Рекомендуемая литература

- ▶ *Зайцев В. А.* Александр Трифонович Твардовский: биография. М., 2000.
- ▶ *Ильин В. В.* Не пряча глаз: Александр Твардовский. Литературное окружение. Творческие связи. Смоленск, 2000.
- ▶ *Македонов А.* Творческий путь Твардовского: Дома и дороги. М., 1981.
- ▶ *Романова Р. М.* Александр Твардовский: Страницы жизни и творчества: книга для учащихся старших классов средней школы. М., 1989.
- ▶ *Снигирева Т. А.* А. Т. Твардовский. Поэт и его эпоха: Монография. Екатеринбург, 1997.
- ▶ *Страшнов С.* Письма в два адреса (Советское литературное просветительство. Вариант А. Твардовского) // Вопросы литературы. 1995. Вып. V.
- ▶ *Турков А.* Александр Твардовский. М., 2010.

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ

(1899—1951)



Биография писателя

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

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

«Механик» Платонов в начале 1920-х годов серьёзно изучает философские труды Н. Фёдорова, П. Флоренского, Н. Бердяева, исследования по новейшей физике и математике, литературе и древней истории. Литера-

турным дебютом А. Платонова — в роли профессионального писателя — стала историческая повесть «Епифанские шлюзы» (1927), посвящённая строительству канала между Волгой и Доном в 1699—1704 годах.

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

Основную тональность критики конца 1920-х годов, особенно после публикации рассказа «Усомнившийся Макар» (1929) и повести-хроники «Впрок» (1931), определяет часто звучащее по адресу произведений Платонова слово «клевета»: клевета на «нового человека», на ход социалистических преобразований, на «генеральную линию» партии. «Замаскировавшийся юродивый бедняк» — самое мягкое из определений, используемых по отношению к Платонову в официальной публицистике. Издание всех последующих произведений стало невозможным; Платонову удавалось лишь изредка печатать литературно-критические работы.

В 1937 году вышла книга рассказов «Река Потудань» (первая после 1929 года). Публикация совпала с кульминацией политических процессов 1930-х годов. В мае 1938 года по доносу одноклассника был арестован сын Платонова, пятнадцатилетний школьник. Литературная критика вновь взяла под прицел творчество политически неблагонадёжного писателя. В статье А. Гурвича «Андрей Платонов» доказывалась ущербность художественного мировоззрения автора повести «Впрок». «Религиозное душеустройство» — такой диагноз поставил критик платоновскому герою. Проработке подверглись и литературно-критические статьи писателя, в связи с чем был уничтожен набор его книги «Размышления читателя».

В начале 1942 года Платонов в качестве военного корреспондента «Красной звезды» уезжает на фронт. Важнейшие темы своего творчества — жизнь и смерть

и тайна «одушевлённой родины» — он осмысляет на кровавом, жестоком до непереносимости материале. За время войны вышло четыре книги рассказов Платонова: «Одухотворённые люди» (1942); «Рассказы о Родине» (1943); «Броня» (1943); «В сторону заката солнца» (1945). Тогда же он написал и несколько рассказов о любви, и среди них подлинные шедевры — «Афродита» и «Семья Иванова». Последний рассказ вновь вызвал нареkanie критики: на этот раз его произведение классифицировалось как «клеветническое», «декадентское».

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

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

? Какие обстоятельства жизни определили смысловую направленность творчества А. Платонова?

Художественный мир писателя

И доброжелатели, и хулители Платонова ещё в 1920—1930-е годы говорили о его странных героях, неожиданных, оборванных финалах, о невозможности пересказать произведение ни на основе логики событий, отражённых в нём, ни опираясь на логику его героев. Эти особенности поражают и нас, современных читателей.

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

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

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

Может ли существовать и уцелеть «одинокий голос человека» в веке, перенасыщенном событиями, революциями, войнами, грандиозными открытиями в области физики, математики, техники? Это — платоновский вопрос к веку, в котором русская революция смотрится лишь частью мировой экзистенциальной революции, к своему веку.

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

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

Человек и техника — одна из ключевых тем раннего Платонова. Приключения технической идеи составляют основу сюжета научно-фантастических произведений: рассказов «Маркун» (1921), «Потомки солнца» (1922), «Рассказа о многих интересных вещах» (1922), повести «Эфирный тракт» (1926—1927). «Маркун» рассказывает об изобретении вечного двигателя, «Эфирный тракт» — об открытии законов «выращивания» вещества, «Рассказ о многих интересных вещах» — об изобретении способа получать воду в пустыне с помощью электричества (пожалуй, последний проект был не столь фантастичен, как остальные: спустя год после публикации рассказа Платонов получает патент на изобретение «электрического увлажнителя корневых систем и корнеобитающего слоя почвы»).

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

план переустройства вселенной понимается теперь писателем как утопический.

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

Платоновские странники — Саша Дванов и Копёнкин («Чевенгур»), Фома Пухов («Сокровенный человек»), Назар Чагатаев («Джан»), Воцев («Котлован») — отправляются в путь по вселенной в надежде на обретение истинного смысла бытия, ищут разгадку смерти и верят в научное воскрешение мёртвых. Но странствия героев исполнены трагических откровений: «самодельный социализм» в утопическом городе Чевенгур оказывается «сказкой», которая упорно не хочет становиться «былью»; революция так и не находит места в душе исконного пролетария Пухова; «смысл жизни и истина всемирного происхождения» перестают быть нужными Воцеву после смерти Насти.

□ ? В чём особенность странников А. Платонова?

Лексическими доминантами в изображении мира у Платонова становятся «усталое терпение», «скучная пустота», «тоска тщетности», «грусть великого вещества». Жизнь видится словно бы сквозь дымку небытия;

всё живое изнемогает в терпеливом забвении, неотвратимо обращаясь в «воздух ветхости и прощальной памяти». Специфически платоновские атрибуты внешнего мира — «худые деревья», «скучная пыль» на дороге, «умерший, палый лист», «пустые деревенские сараи». Мир истончается, распредмечивается, зато понятия и эмоции обретают плоть и становятся доступными физическому ощущению: «Смирное поле потянулось безлюдной жатвой, с нижней земли пахло грустью ветхих трав, и оттуда начиналось безвыходное небо, делавшее весь мир порожним местом» («Чевенгур»).

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

Мотив «общей беспризорности огромной порожней земли» («Сокровенный человек») тесно связан с острым переживанием одиночества и бесприютности, отличающим платоновских героев. «Сирота земного шара», «круглый сирота», «член общего сиротства» — это ключевые «образы-понятия», которые станут лейтмотивами всей прозы Платонова. Сиротство из характеристики героя может развёртываться в целый сюжет произведения и превращаться в знак-символ разрушенной целостности жизни, «великого немого горя вселенной». Сирота и ребёнок живут практически в каждом герое Платонова; они брошены, оставлены, у них нет дома-очага, матери и отца: «Никто из прочих не видел своего отца, а мать помнил лишь смутно тоской тела по утраченному покою, — тоской, которая в зрелом возрасте обратилась в опустошённую грусть» («Чевенгур»).

? Что значит мотив сиротства героя для А. Платонова и как он видит преодоление этого сиротства?

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

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

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

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

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

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

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

Повесть «Котлован»

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

от успехов» Сталин ненадолго затормозил насильственную коллективизацию.

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

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

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

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

? Какая судьба сложилась у повести А. Платонова «Котлован»?

Сюжетно-композиционная организация повествования. В самом общем виде события, происходящие в «Котловане», можно представить как

реализацию грандиозного плана социалистического строительства. В городе — это возведение единого общепролетарского дома, «куда войдёт на поселение весь местный класс пролетариата». В деревне — создание колхозов и «ликвидация кулачества как класса». «Котлован», таким образом, захватывает обе важнейшие сферы социальных преобразований конца 1920-х — начала 1930-х годов — индустриализацию и коллективизацию.

Казалось бы, на коротком пространстве ста страниц невозможно детально рассказать о крупномасштабных, переломных событиях целой эпохи. Отвлечённые обобщения, лишённые личностного измерения, или, наоборот, характерная для многих произведений 1920—1930-х годов пёстрая мозаика фактов в равной мере чужды Платонову. Небольшое количество конкретных событий, каждое из которых в контексте всего повествования исполнено глубокого символического значения, — таков путь постижения подлинного смысла исторических преобразований в «Котловане».

Сюжетную канву повести можно передать в нескольких предложениях. Рабочий Воцев после увольнения с завода попадает в бригаду землекопов, готовящих котлован для фундамента общепролетарского дома. Бригадир землекопов — Чиклин — находит и приводит в барак, где живут рабочие, девочку-сироту Настю. Двое рабочих бригады по указанию руководства направляются в деревню для помощи местному активу в проведении коллективизации. Там они гибнут от рук неизвестных кулаков. Прибывшие в деревню Чиклин и его товарищи доводят «ликвидацию кулачества» до конца, сплавляя на плоту в море всех зажиточных крестьян деревни. После этого рабочие возвращаются в город, на котлован. Заболевшая Настя той же ночью умирает, и одна из стенок котлована становится для неё могилой.

В платоновском повествовании «сюжет коллективизации» изначально оказывается в нетипичном контексте. «Котлован» открывается видом на дорогу: «Воцев... вышел наружу, чтобы на воздухе лучше понять своё будущее. Но воздух был пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях, и скучно лежала пыль

на дороге...» Герой Платонова — странник, отправляющийся на поиски истины и смысла всеобщего существования. Пафос деятельного преобразования мира уступает место неспешному, с многочисленными остановками движению «задумавшегося» платоновского героя.

Привычная логика подсказывает, что если произведение начинается дорогой, то сюжетом станет путешествие героя. Однако возможные ожидания читателя не оправдываются: в фокусе повествования не путевые впечатления героя, а сокровенный смысл трагических исторических преобразований. Платонов словно бы специально отказывается от тех сюжетных возможностей, которые предоставляются писателю мотивом странствий.

? Кратко охарактеризуйте мотив странствий, опираясь на примеры из литературы XIX века.

Маршрут героя постоянно сбивается: с котлована «Воцев ушёл в одну открытую дорогу», затем вернулся к землекопам, потом вместе с ними отправился в деревню — и вновь возвратился к котловану. Причинно-следственные связи между событиями всё время нарушаются: в деревне убивают Козлова и Сафронова, но кто и почему — остаётся неизвестно; «организованные» в колхоз мужики в финале приходят на котлован зачисляться в пролетариат. Линейное движение сюжета заменяется кружением и топтанием вокруг котлована.

Важное значение в композиции повести получает монтаж совершенно разнородных эпизодов: активист обучает деревенских женщин политической грамоте, медведь-молотобоец показывает Чиклину и Воцеву деревенских кулаков, лошади самостоятельно заготавливают себе солому, кулаки прощаются друг с другом перед тем, как отправиться на плоту в море. Отдельные сцены вообще могут показаться немотивированными: второстепенные персонажи неожиданно появляются перед читателем крупным планом, а затем так же неожиданно исчезают (*приведите примеры таких эпизодов*). В череде гротескных картин запечатлевается гротескный облик реальности.

Наряду с несостоявшимся путешествием героя Платонов вводит в повесть несостоявшийся сюжет стро-

ительства — общепролетарский дом становится грандиозным миражом, призванным заместить реальность. Проект строительства изначально утопичен: его автор — инженер Прушевский — «тщательно работал над *выдуманными частями* общепролетарского дома». Проект гигантского дома, который оборачивается для его строителей могилой, имеет свою литературную историю: он ассоциируется с огромным дворцом (в основании которого оказываются трупы Филемона и Бавкиды), строящимся в «Фаусте», хрустальным дворцом из романа Чернышевского «Что делать?» и, безусловно, Вавилонской башней. Здание человеческого счастья, за строительство которого заплачено слезами ребёнка, — предмет размышлений Ивана Карамазова из романа Достоевского «Братья Карамазовы».

Сама идея Дома определяется Платоновым уже на первых страницах повести: «Так могилы роют, а не дома», — говорит бригадир землекопов одному из рабочих. В финале повести котлован и станет могилой для того самого замученного ребёнка, о слезинке которого говорил Иван Карамазов. Смысловой итог строительства «будущего неподвижного счастья» — смерть ребёнка в настоящем и потеря надежды на обретение «смысла жизни и истины всемирного происхождения», в поисках которой отправляется в дорогу Воцев. «Я теперь ни во что не верю!» — логическое завершение стройки века.

? Охарактеризуйте сюжетно-композиционные особенности повести.

Пространственно-временная организация произведения. Сориентироваться во временных координатах позволяют конкретные детали повествования. Начинается действие в самом конце лета 1929 года («в день тридцатилетия личной жизни» Воцева стояла жара, но уже начали опадать листья с деревьев), а заканчивается в первых числах марта 1930 года (активист получает директиву, написанную «по мотивам» статьи Сталина «Головокружение от успехов» от 2 марта 1930 года).

Однако внутреннее движение времени в «Котловане» крайне неоднородно. Отсчёт времени ведётся не по числам, а по временам года («в начале осени», «по зимне-

му пути»). При этом внутренние часы «Котлована» то останавливаются, то лихорадочно ускоряют ход. Организация колхоза вместе с раскулачиванием «зажиточного бесчестья», высылкой кулаков и празднованием победы занимает один день, но день этот в повествовании выписан по минутам и заполнен множеством эпизодов. Зато почти полгода в действии повести сливаются в один монотонно тянущийся день, лишённый каких-либо событий. В финале «Котлована» пятнадцать часов и вечность умещаются в одном абзаце (Чиклин пятнадцать часов рыл могилу в «вечном камне»). Ось времени в «Котловане» устремлена в вечность: веками повторяющиеся четыре времени года, о которых постоянно напоминает умирающая Настя, важнее, чем «однократные» исторические даты.

Если хронологические границы повествования в «Котловане» чётко обозначены, то пространство регулярно теряет сколько-нибудь определённые очертания. Особое внимание следует обратить на топографические наименования, которые используются в повести. СССР и Россия — самые «малые» пространства, которые имеют названия. Город, в котором строится общепролетарский дом, и деревня, в которой идёт раскулачивание, вообще не имеют названий, зато упоминается Млечный Путь. Единственное «локальное» обозначение — колхоз имени Генеральной Линии. Однако название это построено Платоновым на основе *оксюморона*: генеральная линия была провозглашена в связи с курсом на индустриализацию. Название колхоза должно было переводиться с бюрократического языка на нормальный примерно так: колхоз имени линии уничтожения крестьянства. Внешняя комичность *топонима* на самом деле подчёркивает гротескную и трагическую сущность происходящего.

Есть у художественного пространства «Котлована» и ещё одно парадоксальное свойство. С одной стороны, от начала повести к финалу пространство как бы стягивается в точку: в экспозиции Воцев «вышел наружу», перед ним было «одно открытое пространство», а в финале «открытое пространство» сменяется могилой Нас-ти, навсегда отгороженной от внешнего мира. С другой

стороны, пространство «Котлована» абсолютно не способно локализоваться. Котлован постоянно расползается вдаль и уходит вглубь. Вначале он захватывает овраг, потом партийная администрация требует его расширения в четыре раза, а Пашкин, «дабы угодить наверняка и забежать вперёд главной линии», приказывает увеличить котлован уже в шесть раз. Не случайно в финале повести появится и характерное уточнение — «пропасть котлована», которую можно рыть до бесконечности.

Герои повести обитают в мире, лишённом пространственных ориентиров: землекопы и крестьяне «расходятся *в окрестность*» или уходят «*внутрь города*»; Чиклин, рассердившись, зашвырнул Жачева «*прочь в пространство*»; кулаков «ликвидируют *вдаль*», сплавляя на плоту вниз по реке. Характерно платоновскими синонимами к понятию «пространство» становятся «*неизвестное место*» («из неизвестного места подул ветер»), «*порожнее место*» («Елисей уставился в мутную сырость порожнего места»), «*пустопорожняя земля*» («дул ветер с пустопорожней земли»).

В классической литературе маршрут героя в пространстве часто пролегает по реальным улицам реальных городов. Достаточно вспомнить «Вчерашний день, часу в шестом, / Зашёл я на Сенную...», или «Преступление и наказание», в котором путь Раскольников можно проследить по карте Петербурга, или «Евгения Онегина», в котором путь Лариных по Москве зафиксирован с точностью до количества дорожных поворотов. Но если у человека, прочитавшего «Котлован», спросить, как пройти от котлована до дома товарища Пашкина или от барака землекопов до кафельного завода, он вряд ли сможет ответить. Персонажи «Котлована» беспрерывно куда-то перемещаются, но цель пути — не достижение заранее определённого пункта, а поиск «душевного смысла» всеобщего существования.

Пространство у Платонова дематериализуется, утрачивая привычные три измерения, но обретая одно новое — метафизическое. Герой может уйти — «в пролетарскую массу», лечь — «под общее знамя», и Жачев, например, переживает из-за того, что его, как «грустного урод», при социализме «ликвидируют в тишину».

Место у Платонова заменяется понятием, а само понятие «пространство» становится метафорой мира идей.

Таким образом, пространственно-временная организация «Котлована» *антиномична*. Пространство замыкается в бесконечность, но одновременно стягивается в точку (если в нём и есть направления, то это направление «на котлован»); время просчитано по дням и часам, но измеряется оно по календарю вечности. Рамки повести раздвигаются в глубину времени и в необъятное пространство космоса. Пространственно-временная организация повести подчинена главной художественной задаче писателя — не описанию конкретного исторического события, а философскому обобщению эпохальных преобразований.

? *Назовите особенности хронотопа повести «Котлован».

Система персонажей повести «Котлован».
Имена персонажей в смысловой структуре произведения. Первым на страницах «Котлована» появляется Воцев. Фамилия героя сразу обращает на себя внимание читателя: грамматически это типично русская фамилия на *-ев*, лексически — конгломерат разных, «мерцающих» значений, угадываемых на слух. Наиболее очевидна фонетическая связь фамилии Воцев со словами «вообще» (в разговорном варианте — «ваще») и «вотще». Оба «значения» фамилии героя реализуются в повести: он ищет смысл общего существования («своей жизни я не боюсь, она мне не загадка»), но его личные поиски истины, равно как и общие усилия в достижении идеала, тщетны. Имя, таким образом, задаёт вектор смысла; оно направляет понимание читателя, но одновременно и «впитывает» в себя значения контекста, наполняясь новыми оттенками смысла.

Значение имени в поэтике Платонова особенно важно потому, что это едва ли не единственный источник информации о герое. В прозе Платонова практически нет портретных характеристик, персонажи обитают в мире, лишённом интерьеров и вещных подробностей. Традиционный зрительный ряд в поэтике Платонова отсутствует, а место портрета занимают такие опи-

сания: у Козлова было «мутное однообразное лицо» и «сырые глаза», у Чиклина — «маленькая каменистая голова», у пионеров остались на лицах «трудность немоги ранней жизни, скудость тела и красоты выражения», у прибежавшего из деревни мужика были глаза «хуторского, жёлтого цвета». Чиклин и Прушевский вспоминают мать Насти, которую они когда-то знали, не по чертам лица, а по ощущению поцелуя, которое бережно хранится в их памяти.

?

*В чём отличие «живописной техники» Платонова от классической «школы портрета»? Почему в прозе Платонова внешние формы чаще всего зрительно непредставимы? Объясните, почему такой принцип внешней изобразительности оказывается наиболее адекватным платоновскому художественному письму.

«Положительные» герои эпохи — активист в деревне и товарищ Пашкин в городе — представлены в повести сатирически. Лев Ильич Пашкин — бюрократ постреволюционной формации с «контрреволюционным» сочетанием политически правильного отчества (*Ильич*) и неправильного имени (*Лев* — имя Троцкого). «Неблагонадёжность» имени стала даже уликой в партийном разбирательстве, устроенном по заявлению Жачева. Однако имя в данном случае — не столько указание на личностные черты персонажа, сколько гротескная формула жизни партийного активиста, чьё главное устремление — удержаться на плаву при любом повороте «генеральной линии».

В противовес Льву Ильичу Пашкину колхозный активист вообще лишён имени. Точнее, нарицательное существительное пристало к активисту так прочно, что заменило имя; в селе была даже «уменьшительно-ласкательная» форма от «активиста» — «актив». Социально-политическая функция вытеснила в нём живые черты, заполнила его целиком и отменила необходимость в индивидуальном имени.

Особое место в системе персонажей «Котлована» занимает медведь Медведев. Между именем собственным (Медведев) и нарицательным (медведь) есть несколько промежуточных звеньев: Миша (Миш — в обращении к медведю деревенского мельника и кузнеца), Миш-

ка, Михаил. «Человеческие» уменьшительно-ласкательные формы в обращении к медведю подчёркивают гротескную будничность фантастики — пролетарский молотобоец Миша вместе с людьми раскулачивает зажиточных крестьян в колхозе имени Генеральной Линии. Человеческие черты особенно ярко обозначаются в обращении к медведю Насти — «Медведев Мишка». Именно в восприятии Насти медведь окончательно «превращается» в человека: «Одна только Настя смотрела ему вслед и жалела этого старого, обгорелого человека». После смерти Насти Мишка снова становится только медведем.

? Охарактеризуйте место персонажей-животных в сюжете и композиции повести. Чем животные в «Котловане» отличаются от своих сказочных и басенных «собратьев»? Как жанровая специфика произведения влияет на способы изображения этих персонажей? В чём различие их художественных функций в произведениях Платонова и, например, Салтыкова-Щедрина, Крылова, писателей-реалистов XIX века?

Наконец, наибольшая смысловая нагрузка приходится на образ и имя Насти. С греческого имя Анастасия переводится как «воскресшая», а идея будущего воскрешения мёртвых пронизывает все действия героев «Котлована» (так, Воцев собирает в свой мешок «всякие предметы несчастья и безвестности», чтобы в будущем вернуть им тот смысл всеобщего существования, которого им так и не дано было узнать). Настя действительно однажды буквально выходит из могилы: Чиклин уводит её из комнаты, в которой умерла её мать; замуравив эту комнату, Чиклин превратил её в склеп для умершей. Однако именно смертью «воскресшей» Насти завершается повесть. Трагический диссонанс имени и судьбы Насти — логический итог «общего дела» строителей миража. Настя для строителей «общепролетарского дома» — символ будущего, которое они строят, она тот «социалистический элемент», который даёт душевные силы строителям «монументального дома». И смерть девочки — это прежде всего крах новообретённого «советского смысла жизни», победа древнего мифа над утопией строительства всеобщего дома. И возвращение к мучительному «вспоминанию

смысла». Самый трудный вопрос Насти, на который не могут ответить любящие девочку строители, — «Где четыре времени года?» — звучит как просьба, как мольба вернуть старую картину мира, где всему есть время. Настя уходит из жизни в смерть так, как уходили из жизни старые чевенгурцы и крестьяне колхоза имени Генеральной Линии — «кратко»: обнимая кости матери (целование мощей). Настя возвращается от языка новой социальной утопии, языка, которым она овладела с естественной доверчивостью ребёнка к словесной игре, — возвращается к матери. Дом остался не только непостроенным — он стал ненужным, потому что в нём после смерти Насти, «будущего счастливого человека», некому жить. Могила девочки в котловане «общепролетарского дома» становится мрачной эмблемой утопического счастья. Не случайно и само соединение имён Вощева и Насти в финале повести: надежды на *воскрешение* жизни и истины оказались *тицетны*.

□ Каково смысловое наполнение имени главного героя повести?

Взаимодействие персонажей (ищущего истину Вощева и воплотивших в себе многообразные идеологии, претендующие на универсальность объяснения жизни: от технократических до ортодоксально-социологических) передаёт конфликт общечеловеческой истины и исторической реальности. Платонов воссоздаёт ситуацию, свидетельствующую о нарушении связей человека с прошлым, с домом-очагом, с обществом, со словом как фактом культуры и жизни человека. Разыскиваемой героем «Котлована» «истине» (смыслу) противостоит агрессивная бессмысленность, когда под содержание истины подводятся рождённые историческим хаосом категории (директива, пролетариат, колхоз, идея вождя, многообразные планы спасения землекопов из котлована). Эта оппозиция трансформируется Платоновым в тему прошлого, настоящего и будущего России. Прошлое — это крестьянская Россия, настоящее — строительство пролетариями «общепролетарского дома», будущее — детство, что обретёт себя в этом доме, и воскрешение. Движение Вощева связывает

в повести эти как бы распавшиеся пространства. Воцев уходит со стройки в деревню, желая в этом новом пространстве обрести «истину», но уходит он по следам, оставленным гробами, и попадает на Страшный суд.

Если герои на стройке ещё вопрошают окружающий мир о смысле своих деяний, то сельское пространство уже отмечено знаками конца света: «замерший свет»; «покорный сон всего мира»; «сплошная тьма»; исчезнувшее солнце; снежный вихрь, засиженный мухами. Деревня приготовилась к смерти, для мужиков главное — сохранить гроб: это важно и для смерти (в языческом понимании гроб — «домовина»), и для воскрешения (образ «пустого гроба», связанный с воскресением Христа или чудом воскрешения Лазаря).

Мотив прижизненного разделения тела с душой в повести — один из наиболее повторяющихся и многослойных: мужик ложится в «пустой гроб», «как скончавшийся», не веря в воскресение с «горем смерти»; отмежёвываются от своей души крестьяне («Мы теперь ничего не чуем, в нас один прах остался»); «скудный и босой» колхоз — в «плясках смерти»; не «чувствует прелести творения» крестьянский священник и т. д.

В трагическом финале повести Платонов уравнивает два враждующих мироотношения (традиционно-крестьянское и активно-революционное, пролетарское) их общим стремлением — «спастись в пропасти котлована».

Традиционное поэтическое средство — *антитеза* — работает в «Котловане» на всех уровнях повествования: и как стилистический приём, и как черта мировосприятия, и как принцип композиции. Платонов не столько противопоставляет предметы и категории друг другу, сколько видит их одновременно.

? Попробуйте прочитать выражение «спастись в пропасти котлована», удерживая смысл каждого слова и пытаясь охватить семантику этой фразы в целом (она построена на принципе антитезы реального и идеального планов повествования).

В эпилоге повести Платонов напрямую обращается с вопросом не только к читателям, но и к себе, как автору, объясняя истоки того «тревожного чувства», что продиктовало ему подобный финал. Это любовь не

только к прошлому, но и к настоящему России: «Погибнет ли эсесерша, подобно Насте, или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это тревожное чувство и составило тему сочинения, когда его писал автор. Автор мог ошибиться, изобразив в смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней тревоги за нечто любимое, потеря чего равносильна разрушению не только всего прошлого, но и будущего».

Трагическое и комическое в повести. Вне контекста отдельные эпизоды «Котлована» могли бы быть восприняты как отрывки из какой-нибудь кинокомедии о жизни России конца 1920-х годов. Вот, например, трагикомическая сцена, участниками которой становятся «грустный урод» Жачев и представитель «максимального класса» Пашкин; сидя в клумбе с розами, Жачев безапелляционно заявляет профсоюзному активисту: «Ты что ж, буржуй, иль забыл, за что я тебя терплю? Тяжесть хочешь получить в слепую кишку? Имей в виду — любой кодекс для меня слаб!»

Литературным «коллегой» отца Фёдора из романа «Двенадцать стульев» выглядит платоновский поп, «остриженный под фокстрот» и собирающий в церкви по пятаку на трактор для активиста. Комические, абсурдные превращения пронизывают всю сцену разговора попа и Чиклина: столпы веры становятся «подкулацкими святителями», поминальные листки — списками «неблагонадёжных», осмелившихся в церкви креститься и молиться, а ближайшая политическая задача попа теперь — записаться в кружок безбожия. Однако последнее слово — «безбожие» — в этом эпизоде «Котлована» звучит не просто как очередной логический диссонанс (и не просто как более доступный синоним слова «атеизм»). Заключительная реплика попа возвращает слову изначальный смысл: «Мне, товарищ, жить бесполезно... Я не чувствую больше прелести творения — я остался без Бога, а Бог без человека...» Фарсовый эпизод, который мог бы стать разрядкой в напряжённом и трагическом действии повести, оборачивается духовной драмой человека и получает в контексте повести бытийное измерение.

Сложный синтез трагического и комического, отличающий прозу Платонова, определяет в «Котловане» и характер *гротеска* — важнейшего художественного приёма, используемого писателем в эпизодах раскулачивания «зажиточного бесчестья». В них причудливо сочетаются правдоподобие и фантастика, юмор и горький сарказм. Организованный колхоз под звуки радио, ревущего «марш великого похода», бросается в страшную фантастическую пляску — пляску смерти. Пока кулаки «систематически уплывали по... мёртвой воде», оставшиеся жить уподобились мертвецам и одновременно бездушным механизмам, кружащимся в диком хороводе: «Елисей... вышел на среднее место... и затанцевал по земле, ничуть не сгибаясь... он ходил как стержень... чётко работая костями и туловищем». Герои «Котлована» единственный раз предстают перед читателем развеселившимися, но от этого веселья становится жутко. Толкущиеся в лунном свете призраки далеко не случайно будут названы страницей позже мёртвыми: «Жачев! — сказал Чиклин. — Ступай прекрати движение, умерли они, что ли, от радости: пляшут и пляшут».

Противоречащая здравому смыслу, абсурдная реплика Чиклина на самом деле предельно чётко выражает суть происходящего: живые и мёртвые в «Котловане» поменялись местами. Вне платоновского контекста такая реплика могла бы вызвать весёлое недоумение — в «Котловане» она запечатлевает страшную явь.

Алогизм — вообще один из основных источников комизма в прозе Платонова. Его «умные дураки» регулярно прибегают к алогизму как средству самозащиты от навязчивой демагогии «активистов». Достаточно вспомнить объяснения Насти по поводу её социального происхождения: «Главный — Ленин, а второй — Будённый. Когда их не было, а жили одни буржуи, то я и не рожалась, потому что не хотела. А как стал Ленин, так и я стала!» Революционная фразеология класса-гегемона используется Настей «творчески»: основой абсурдной конструкции становится политически правильная лексика.

Особо следует отметить значимость алогизма в самых трагических ситуациях — умирания и смерти: именно

эти эпизоды максимально насыщены комическими эффектами. Гибель Сафронова и Козлова сопровождается в повести негодующим восклицанием Насти: «Они всё равно умерли, зачем им гробы!» Реплика девочки покажется нонсенсом, если не учитывать сюжетный контекст «Котлована»: в одном из гробов, предназначенных теперь для умерших, Настя спала, а другой служил ей красным уголком — в нём хранились её игрушки. Платоновский мир — мир на грани апокалипсиса — допускает присутствие смеха, но улыбка на лице читателя застывает гримасой ужаса. В этом мире чем смешнее — тем страшнее...

?

Перечислите основные приёмы создания синтеза трагического и комического в повести «Котлован».

***Языковая ткань повествования.** Тезис о «странноязычии» Платонова в литературоведении стал уже общим местом. Действительно, поэтика грамматического сдвига, «неуравновешенный» синтаксис, «произвол» в сочетании слов — всё это отличительные особенности художественного языка Платонова.

Сложность восприятия языка Платонова состоит ещё и в том, что его фраза практически непредсказуема — точнее сказать, она почти никогда не соответствует ожиданиям читателя. Если фраза начинается со слов: «На выкошенном пустыре пахло...» — то читатель прежде всего подумает, что недостающим словом должно быть «сеном». И ошибётся, потому что по-платоновски — «пахло умершей травой» (обратим внимание на то, как в проходной на первый взгляд фразе проводится одна из важнейших тем «Котлована» — смерти и жизни).

Однако определённые закономерности платоновской стилистики всё же найти можно. Остановимся на тех языковых явлениях, которые встречаются в тексте «Котлована» регулярно и основываются на сходных закономерностях.

Уже первое предложение повести содержит излишние уточнения и подробности: «В день тридцатилетия личной жизни Вощеву дали расчёт с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования». Избыточное уточнение «личной жиз-

ни», казалось бы, без потери для общего смысла можно было бы исключить. Однако такого рода избыточные подробности будут поджидать читателя на каждой странице: «Сафронов изобразил *рукой жест* нравоучения», «по стеклу поползла *жидкость слёз*», «Елисей не имел *аппетита к питанию*», «свалился *вниз*», «лёг... между покойными и *лично умер*» и т. д. С точки зрения нормативной стилистики такие словосочетания следует отнести к *плеоназмам* — «избыточным» выражениям, в которых используются лишние слова, не являющиеся необходимыми для понимания смысла. Платонов тем не менее, как правило, использует плеоназм там, где он необязателен. Можно предположить, что в поэтике Платонова плеоназм — это способ «*материализации*» *подтекста*: избыточность конкретизации призвана заполнить смысловые пустоты само собой разумеющегося.

Ещё одна грань высокого косноязычия Платонова — *нарушение лексической сочетаемости слов*. Многочисленные формулировки типа «безжалостно родился», «выпуклая бдительность актива», «текла неприютная вода», «тоскливая глина», «трудное пространство» интуитивно безошибочно понимаются читателем, но дать им рациональное объяснение крайне сложно. Особенность таких «неправильных» сочетаний состоит в том, что определение относится течением фразы «не к тому» существительному. В словосочетании «тоскливая глина» прилагательное указывает не на качество глины, а на психологическое состояние землекопа и должно быть грамматически связано именно со словом «землекоп». «Трудное пространство» оказывается трудным не само по себе — в таком качестве оно воспринимается платоновским героем. Однако при передаче смысла на нормативном языке — «человек с трудом преодолевает пространство» — смысловые границы «оригинальной» (платоновской) фразы и «переводной» не совпадают: в оригинале определение относится не только к миру человека, но и к состоянию мира и к природе в целом. Таким образом, *элементарная единица текста у Платонова оказывается связанной с высшими уровнями повествования*.

Достаточно регулярно Платонов прибегает к замене обстоятельств определениями: «постучать *негромкой* рукой», «дать *немедленный* свисток», «ударить *молчаливой* головой». С позиций литературного языка следовало бы поменять порядок слов в предложении и восстановить обстоятельства: «*негромко* постучать (рукой)», «*немедленно* дать свисток», «*молча* ударить головой». Однако для поэтики Платонова такой вариант формулировки чужд: в мире писателя свойства и качества «вещества существования» важнее и значимее, чем характер действия. Следовательно, выбор падает не на наречие (признак действия), а на прилагательное (признак предмета или явления).

«Вещественность» видения мира делает возможным и сочетание *качественно разнородных предметов и явлений*, поскольку все они имеют равные права в глазах героев и повествователя. Отсюда — «волновались кругом *ветры и травы* от солнца»; «от *лампы и высказанных слов* стало душно и скучно». Во фразе «точно грусть — стояла мёртвая высота над землёй» сравниваются эмоциональное состояние и физическое измерение; в предложении «люди валились, как порожние штаны» составные части сравнения кажутся несопоставимыми из-за разницы в их положении в системе ценностей человека.

Абстрактные понятия у Платонова постоянно опредмечиваются. В контексте «Котлована» понятия «истина», «счастье», «революция», «время» становятся вещественными, осязаемыми и воспринимаются героями не столько умом, сколько чувством. Они доступны именно тактильному ощущению: «Чиклин... погладил забвенные всеми тесины отвыкшей от счастья рукой»; «он не знал, для чего ему жить иначе — ещё вором станешь или тронешь революцию». Ещё один пример: разозлившись на активиста, раскутавшего умирающую Настю, Чиклин дал ему «ручной удар в грудь», отказавшись от предложенного Жачевым железного прута отнюдь не из гуманных соображений: «Я сроду не касался человека мёртвым оружием: как же я тогда справедливость почувствую?»

Подобным образом и Воцев полагает, что истина непременно должна храниться в теле человека: «Воцев...

желал хотя бы наблюдать его (смысл существования. — *Авт.*) в веществе тела другого, ближнего человека...» Не случайно и привычный фразеологизм «докопаться до истины» получает в контексте «Котлована» предметное значение: рабочие, роющие котлован, в буквальном смысле пытаются докопаться до основ «будущего невидимого мира», до истины и «вещества существования». Таким образом, метафоре возвращается её прямое значение.

Реализация метафоры — регулярно используемый Платоновым художественный приём. Словам, утратившим в устойчивых речевых формулах своё прямое, предметное значение, возвращается изначальный смысл. Иногда это превращение переносного значения в прямое совершается по наивной детской логике — заболевшая Настя, например, просит Чиклина: «Попробуй, какой у меня страшный жар под кожей. Сними с меня рубашку, а то *сгорит*, выздоровлю — ходить не в чем будет!»

Но чаще всего каламбурные превращения метафоры связаны с политической фразеологией, клишированными формулами, регулярно звучащими в речах активистов коллективизации и индустриализации: «Мы уже не чувствуем жара от костра классовой борьбы, а огонь должен быть: где же тогда *греться* активному персоналу». Несколько ранее «*костёр* классовой борьбы» в речи Сафронова стал источником «жара жизни» и энтузиазма. Платонов намеренно строит высказывание своего персонажа (и даже повествователя) по тем же законам, по которым создаются партийные агитки и лозунги, но в платоновской версии эти законы становятся предметом пародийного переосмысления.

? Один из ярких примеров «правильного» официального языка — текст директивы, полученной активистом: «По последним материалам, имеющимся в руке областного комитета... актив колхоза имени Генеральной Линии уже забежал в левацкое болото правого оппортунизма». Приведите другие примеры подобных «образцовых» формулировок и попытайтесь вывести некоторые закономерности, на которых строится политическая фразеология эпохи.

В прозе Платонова некоторые особенности художественного языка определяются его полемичностью по отношению к языку официальной идеологии, провозгласившей новый мир идеальным обществом. Для утверждения фикции в качестве реальности понадобился «новояз» — язык утопии. Этот язык рассчитан не на понимание, а на запоминание. В нём уже всё есть, все вопросы и все ответы. Процесс освоения языка представлен в «Котловане» на примере Козлова: «Каждый день, просыпаясь, он вообще читал в постели книги и, запомнив формулировки, лозунги, стихи, заветы, всякие слова мудрости, тезисы различных актов, резолюций, строфы песен и прочее, шёл в обход органов и организаций, где его знали и уважали как активную общественную силу...» Внутренняя речь Козлова передаётся в авторском повествовании в соответствующей терминологии: «Сегодня утром Козлов *ликвидировал как чувство* свою любовь к одной средней даме».

Человеку, не желающему добровольно осваивать «новояз» утопии, всё равно не скрыться от его всепроникающей навязчивости. На котлован для политического обучения масс, например, привозят радио, которое беспрерывно выдавало «смысл классовой жизни из трубы».

«— Товарищи, мы должны мобилизовать крапиву на фронт социалистического строительства!» (Обратим внимание на то, что сугубо мирный процесс — строительство — представлен в военной терминологии: «мобилизовать», «фронт». Идеология тем самым утверждала пафос героического дерзания в противовес «задумчивости» и «сомнениям» платоновских героев.)

Слушателю не надо мучительно подыскивать слова, чтобы выразить своё чувство, — в языке уже есть готовые формулировки, под которые остаётся подогнать свои ощущения. Реальность, таким образом, замещается фантомом — «правильными» в своей бессмысленности формулировками.

Придание наукообразности «порожним» формулировкам — один из главных принципов официального «новояза». Показателен в этом отношении урок обучения грамоте в колхозе имени Генеральной Линии:

«— Пишите далее понятия на “б”. Говори, Макаровна!

Макаровна приподнялась и с доверчивостью перед наукой заговорила:

— Большевик, буржуй, бугор, бессменный председатель, колхоз есть благо бедняка, браво-браво-ленинцы! Твёрдые знаки ставить на бугре, большевике и ещё на конце колхоза, а там везде мягкие места!»

Этот язык — деформированная, отражённая в кривом зеркале идеологии картина мира, которая должна заместить собственное представление человека о том, что его окружает.

Речь своих героев Платонов строит по «стандартам» эпохи: они, усваивая язык директив и лозунгов, пытаются изъясняться так же: «Вопрос встал принципиально и надо его класть обратно по всей теории чувств и массового психоза». Формулировка Сафронова ничуть не хуже тех, которые он мог слышать по радио, или тех, которыми пользуется активист, заполняя ведомость «бедняцко-середняцкого благоустройства», где одна графа называлась «перечень ликвидированного насмерть кулака как класса пролетариатом, согласно имущественно-выморочного остатка». Разница лишь в том, что в официальной речи слова выпотрошены, лишены живого значения и призваны удостоверить принадлежность говорящего к правящему классу, а Сафронов видит все слова в их «предметном», осязаемом облике. Закон овеществления абстракций является для языка Платонова универсальным и действует даже при пародировании идеологических клише.

Таким образом, смысловые смещения в рамках предложения, эпизода, сюжета — наиболее точное отражение сдвинутого мироустройства и миропонимания. Платоновский язык включает в себя обычные слова, но законы сочетаемости слов делают его структуру сюрреалистической. Иными словами, сам язык и есть модель той фантастической реальности, в которой обитают персонажи Платонова.

? Обоснуйте тезис автора учебной статьи: «Сам язык и есть модель той фантастической реальности, в которой обитают персонажи А. Платонова». Используйте самостоятельно подобранные цитаты из произведений писателя.

Вопросы для повторения

1. Как датировка повести (декабрь 1929 — апрель 1930 года) связана с изображёнными в ней событиями? Какие факты и события повести позволяют скорректировать внутреннюю хронологию повествования? Как соотносится в повести историческое и сюжетное время?

2. Каковы топографические координаты событий, происходящих в повести? Какие пространственные объекты формируют топографию «Котлована»? Почему котлован — пространственный центр повести? Каковы дополнительные, контекстуальные значения понятия «котлован» в произведении?

3. Почему основная нагрузка в повести приходится на нарицательные названия топографических объектов (город, деревня и т. д.)?

4. В чём проявляется своеобразие мотива дороги в творчестве Платонова по отношению к классической традиции (вспомните, в каких произведениях русской литературы XIX века мотив дороги является важнейшим в сюжете и композиции текста)?

5. В чём сходство и в чём отличие платоновского героя-странника Вощева и его литературных предшественников (вспомните, в каких произведениях русской литературы центральными или второстепенными персонажами произведения были странники и странницы)?

*6. Выделите сквозные понятия-мотивы, формирующие смысловую структуру и композицию повести. Как они связаны друг с другом? Какие дополнительные значения сквозные мотивы привносят в содержание заглавия?

7. Важнейшее место в философской проблематике «Котлована» занимает проблема смерти и воскрешения мёртвых (вспомните, в каком эпизоде и в связи с какими событиями персонажи повести размышляют о будущей «жизни» мёртвых). Сюжет «Котлована» перенасыщен эпизодами умирания, убийств, приготовлений к смерти. Однако смерть Насти потрясает героев, отнимая веру в «смысл жизни и истину всемирного происхождения». Прокомментируйте значение имени героини в контексте сюжета. Почему смерть Насти получает в «Котловане» символическое значение? Каковы литературные истоки финального эпизода — смерти Насти?

*8. Каковы художественные функции гротеска в изображении коллективизации в повести Платонова? Приведите примеры эпизодов, художественное решение которых осно-

ывается на гротеске. Объясните, почему именно гротеск становится адекватным способом изображения нового — «организованного» — мира. В чём своеобразие гротеска у Платонова (вспомните, в творчестве каких русских писателей XIX века гротеск был важнейшим художественным приёмом)?

*9. Почему наиболее употребительными определениями для характеристики художественного языка Платонова стали понятия «странный» и «юродивый»? Какие особенности мировидения платоновских героев получают выражения в языке повествования?

Семинар

Одно из этапных произведений молодого А. Платонова — повесть «Сокровенный человек» (1928). Она строится на тех смысловых и образных константах, которые образуют фундамент художественного мира писателя: герой-странник — железнодорожный рабочий Фома Пухов — путешествует по России в поисках «душевного смысла» революции и нового мироустройства. Прочитайте повесть «Сокровенный человек» и самостоятельно ответьте на предложенные вопросы.

1. Авторская концепция героя вынесена в заглавие повести — «Сокровенный человек». Однако в литературной критике конца 1920-х годов Фома Пухов был охарактеризован как «лишний человек», «искатель приключений, враль, забияка», «мелкий человек». В чём, на ваш взгляд, причина столь радикального несовпадения оценки платоновского героя критиками и автором? В чём своеобразие самого типа героя, созданного Платоновым? В чём сходство и в чём отличие «сокровенного человека» и героя-пролетария литературных произведений 1920-х годов? В чём своеобразие художественных принципов изображения героя в повести Платонова? Каково назначение библейской аллюзии (апостол Фома) в создании образа рабочего Пухова?

2. Каковы словарные значения прилагательного «сокровенный»? Какие дополнительные оттенки смысла придаёт слову столь непривычное сочетание: «сокровенный человек»? В чём своеобразие понимания Фомой Пуховым революционных преобразований? Почему в своих представлениях о революции Фома постоянно расходится со «знакомыми коммунистами», комиссаром (вспомните аргументы, которые приводит в споре каждая из сторон)? Обратите внимание на характеристики, которые Фома даёт себе сам: «Я — природный дурак!»; «Ученье мозги пачкает, а я хочу свежим

жить!». Как они связаны с авторским определением героя — «сокровенный»?

3. Уже на первой странице повести заданы её ключевые темы: смерти («Сокровенный человек» начинается с упоминания о гробе жены Пухова) и революции (Фома расписывается на приказе «Пред. Глав. рев. комитета Ю.-В. ж. д.»). Как в дальнейшем повествовании они будут связаны друг с другом? Как вы понимаете смысл философского умозаключения Фомы о смерти и революции: «Когда умерла его жена... Пухова сразу прожгла эта мрачная неправда и противозаконность события. Он тогда же почувал — куда и на какой конец света идут все революции и всякое людское беспокойство»? В чём, с точки зрения Фомы, высшее назначение революции?

4. Восстановите маршрут странствий Фомы в повести. Каковы сюжетные мотивировки странствия героя? Почему автор неоднократно указывает на равнодушие Фомы к географическим координатам его пути? Почему Пухов «не интересовался несущимся мимо вагона пространством»? Как бы вы определили цель странствия платоновского героя?

5. Как соотносятся в повести реальный и символический планы путешествия Фомы? Какие элементы повествования придают пути Пухова по России символическое значение? Какие лейтмотивы формируют символический сюжет путешествия Пухова? Каковы место и значение в лейтмотивной структуре повести образа поезда?

6. Какие реалии революционной действительности попадают в поле зрения странствующего героя Платонова? Какие элементы предметной детализации позволяют писателю воссоздать исторический фон происходящих событий? Какие парадоксальные — комические и трагические — черты нового мироустройства обращают на себя внимание автора и его героя? На основе сделанных вами наблюдений кратко охарактеризуйте основные принципы предметной изобразительности в «Сокровенном человеке».

7. Важнейшие сферы жизни Пухова — мир машин и мир природы. Однако на протяжении большей части повествования эти миры противопоставлены друг другу — природа удостаивается определения «гада бестолковая», зато о машинах Пухов говорит с нескрываемым уважением и теплотой: «Машина любит конюха, а не наездника: она живое существо!» Что заставляет Пухова столь трепетно и нежно относиться к машинам? Почему машина воспринимается Пуховым как позитивный противовес природе?

8. Выделите наиболее устойчивые компоненты пейзажа в повести. Как организовано художественное пространство пейзажных фрагментов в повести? Как бы вы определили эмоциональную доминанту пейзажа у Платонова? Как меняется восприятие природного мира главным героем повести? Почему на смену приземлённо-прагматическому пониманию природной жизни («Море не удивляло Пухова — качается и мешает работать») приходит поэтически-взволнованное восприятие мира («Во второй раз — после молодости — Пухов снова увидел роскошь жизни и неистовство смелой природы»)? Как изменяются в представлениях Фомы отношения техники и природы от начала к финалу повести?

9. Назовите важнейшие лейтмотивы повести. Как в них отразилось понимание Платоновым своей эпохи, его представление о мире и смысле человеческого существования?

10. Финальная сцена повести (картина «революционного утра») соединяет важнейшие тематические линии — природы, техники и революции. Что открывает для себя Фома в природе, революции, «техническом устройстве» мира? Как он понимает своё место в заново открывшемся ему мире? Как мотивируется оптимистическое приятие мира «сокровенным человеком»? Согласны ли вы с мнением исследователя М. Геллера о том, что «радость оказывается миражом, и писатель хорошо это знает»?

Исследование

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

2. Темы и мотивы русской классики в повести А. Платонова «Котлован».

Проект

Используя программы XMind (Windows, Mac OS X), Mindomo (iOS, Android), подготовьте проект «Языковая карта А. Платонова».

Темы сочинений

*1. Социально-историческая и философская проблематика повести А. Платонова «Котлован».

2. Трагическое и комическое в повести А. Платонова «Котлован».

3. Герой-странник в повести А. Платонова «Котлован».

4. Пейзаж и его художественные функции в прозе А. Платонова.

5. Логика изломанного слова: особенности художественного языка А. Платонова.

Рекомендуемая литература

- ▶ Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии / сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. М., 1994.
- ▶ Андрей Платонов. Мир творчества / сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. М., 1994.
- ▶ Бочаров С. Платонов // Бочаров С. О художественных мирах. М., 1985.
- ▶ Бочаров С. «Вещество существования» // Платонов А. П. Чевенгур / сост., вступ. ст., комментарий Е. А. Яблокова. М., 1991.
- ▶ Варламов А. Н. Андрей Платонов. М., 2011. (ЖЗЛ).
- ▶ Васильев В. В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. М., 1990.
- ▶ Малыгина Н. М. Андрей Платонов: поэтика «возвращения». М., 2005.
- ▶ Михеев М. Ю. В мир Платонова — через его язык. Предположения, факты, толкования, догадки. М., 2002.
- ▶ Чалмаев В. А. Андрей Платонов (К сокровенному человеку). М., 1989.
- ▶ Шубин Л. А. Поиски смысла отдельного и общего существования: Об Андрее Платонове. Работы разных лет. М., 1987.

МИХАИЛ ШОЛОХОВ

(1905—1984)



Биография писателя

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

Михаил Шолохов родился 11 (24) мая 1905 года на одном из хуторов станицы Вёшенской Донской области. Отец его — 3-й гильдии купец Александр Михайлович Шолохов. Мать — дочь крепостного крестьянина Анастасия Черникова. Семья Шолоховых была против того, чтобы Александр брал себе в жёны неровню, и её беременной насильно выдали замуж за пожилого вдового казака. Только в 1913 году, после смерти казака, родители Миши обвенчались и произошло официальное его усыновление. А до этого на долю ребёнка выпала сложная жизнь незаконнорождённого «нагульного» сына — «нахалёнка». Мальчик поступает в Каргинское церковно-приходское училище, затем учится в частной московской гимназии Г. Шелапутина, в Богучарской мужской гимназии и заканчивает учёбу уже в Вёшках накануне революции.

Михаил Шолохов был свидетелем трагических событий Гражданской войны на Дону. Он воочию наблюдал,

как накатывались на Вёшенскую то красные, то белые войска. Он видел, как встречали колокольным звоном казачьего генерала Секретева, видел обстрел красными Вёшенской, конвоирование казаками пленных красноармейцев, прилёт аэропланов из Новочеркасска, был свидетелем развития Вёшенского восстания. Все эти события отложились в памяти будущего писателя и преобразёнными его талантом вошли в дальнейшем в «Тихий Дон».

В 1920 году на Дону установилась советская власть. Юный Шолохов безоговорочно занял революционную позицию, принимал участие в собраниях местных комсомольцев и просто казаков, работал какое-то время школьным учителем: ликвидировал неграмотность. Но комсомольцем он не был, так как по меркам того времени относился к числу детей эксплуататоров.

Шолохов ставит в это время любительские пьесы собственного сочинения, работает в Каргинском исполкоме на должности «журналиста», а осенью 1922 года перебирается в Москву, где посещает литературные вечера и семинары группы «Молодая гвардия».

В 1924 году после первых литературных неудач он возвращается на Дон, женится на дочери бывшего станичного атамана Марии Громославской и пишет «Донские рассказы», принёсшие ему успех: его печатают ведущие журналы, издаются они и отдельной книгой, высоко оценённой А. С. Серафимовичем. Успех сопровождает и второй сборник писателя «Лазоревая степь».

В 1925 году Шолохов начал работу над «Тихим Доном». Первые книги романа были подвергнуты оглушительной критике неистовых ревнителей «классовой чистоты литературы»: писателя обвиняли в идеализации патриархальной деревни, в отходе от классовой непримиримости к казачеству, значительная часть которого не поддержала большевистскую революцию. Третья книга была задержана в печати, что породило версию о плагиате, которая преследовала писателя не только до конца жизни, но и после смерти. После вмешатель-

ства М. Горького, поддержавшего Шолохова, в 1929 и 1932 годах третья книга романа была опубликована.

Работу над романом Шолохов совмещал с наблюдениями за современной жизнью земляков, за происходящей на Дону коллективизацией, воспринятой им как осуществление вековой мечты народа об общинной жизни. В 1932 году в печати появились первые главы романа «С потом и кровью». Издатели переименовывают его в «Поднятую целину» в соответствии с цитатой из одной из сталинских речей о «громадном значении обработки целины». Сам М. Шолохов по поводу этого исправления писал: «Ну что за ужасное название! Аж-ник самого иногда мутит. Досадно». В многочисленных интервью писатель обещал скорейшее появление продолжения. Но его не последовало. Вместо романа в апреле 1933 года М. Шолохов обратился к И. В. Сталину с письмом о «пытках, избиениях и надругательствах», которым партийные функционеры подвергали колхозников во время хлебозаготовок. И хотя Генеральный секретарь партии большевиков в ответном письме обвинил писателя в «однобокости» оценок, в том, что он защищает саботажников, ведущих «тихую войну с советской властью», на Дон была послана комиссия ЦК. Многие из арестованных и даже приговорённых к расстрелу были освобождены, на Дон пришли эшелоны с семенами и продовольствием.

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

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

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

После войны М. Шолохов надолго замолчал. Лишь в 1956 году появился рассказ «Судьба человека» и в 1959—1960 годах — вторая книга «Поднятой целины». Если в первой части романа Шолохова интересовала общая тенденция развития жизни советского крестьянства (отсюда — драматизм сюжета; наличие в романе большого количества массовых сцен, каждая из которых отражает очередной этап пути к новым идеям; интерес к наиболее типичному пути крестьянина-средняка Кондрата Майданникова), то во второй части внимание писателя привлекает судьба отдельного человека из народа. Динамичный сюжет сменяется подробными рассказами (в том числе ретроспекциями) о наиболее трудных судьбах рядовых колхозников Ипполита Шалого, Устина Рыкалина, Ивана Аржанова. Именно они выступают носителями нравственности. Усложняется и изображение персонажей-коммунистов: Семёна Давыдова, Макара Нагульнова, Андрея Размётнова. Если в первой части романа они, побеждая и ошибаясь, всё-таки ведут народ за собой, то во второй — их успех или неудачи целиком обусловлены способностью понять народную мысль, следовать народной морали или нарушать её. От показа главных героев преимущественно на общественной ниве М. Шолохов переходит во второй части к изображению их внутреннего мира.

Дважды награждённый Золотой Звездой Героя Социалистического Труда, удостоенный Ленинской и Государственной премий, увенчанный высшей мировой литературной наградой — Нобелевской премией, Шолохов в 1960—1970-е годы всё чаще оказывался в трагическом разладе между искренними убеждениями в правоте партийной линии и реальностью. Справедливые требования связи литературы с жизнью, с которыми он выступал на Втором съезде писателей СССР и XX съезде КПСС, соединялись у него с ёрничеством и несправедливыми нападками на собратьев по перу. Продолжая в своих книгах гуманистические традиции Л. Толстого, он мог в публицистических выступлениях занимать крайние позиции: высказываться за публикацию неблизкого ему романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» и защищать судебные процессы над инако-

мыслящими. Его подпись стоит как под многими чрезвычайно полезными документами в защиту уничтожаемой природы, так и под различными антидемократическими обращениями в ЦК КПСС, стиль которых далёк от того яркого русского языка, коим написаны его собственные произведения.

Трагедия большого художника завершилась тем, что после одной из бесед в ЦК КПСС М. Шолохов убедил себя, что партии не нужен его роман о войне и предвоенных годах, и сжёг рукопись романа «Они сражались за Родину».

Художественный мир писателя

Творчество М. Шолохова связано с народным сознанием, с одной стороны, и развивает эпические традиции Л. Толстого — с другой.

Шолохов воспринимает XX век как самый трагический в истории человечества. Литературоведами подсчитано, что из 20 рассказов, включённых писателем в донской цикл, в 10 герой погибает, в 5 — подвергается пыткам или ранен, в 4 — должен убить близких.

Вместе с тем у читателя не возникает ощущения бессмысленности бытия. Для всех его произведений характерна вера в бессмертие и торжество жизни. Не случайно во многих его произведениях встречаются образы детей — носителей будущей жизни («Шибалково семья», «Нахалёнок», «Жеребёнок», «Судьба человека», не говоря уже о финале «Тихого Дона»).

Отдавая дань романтическим сюжетам Гражданской войны (смертельная ненависть отца-белогвардейца и сына — красного командира в рассказе «Родинка»; любящие друг друга муж и жена, оказавшиеся в разных лагерях, в рассказе «Шибалково семья»; гибель лошади в рассказе «Жеребёнок»), писатель в этих лучших своих произведениях одновременно показывал бесчеловечность Гражданской войны, осуждал смертоубийство, прославлял народные (общечеловеческие) ценности.

Уже в первых рассказах проявился интерес писателя к фигурам трагическим, попавшим в жернова истории («Семейный человек» и «Обида»).

Роман «Тихий Дон»

Наиболее ярко художественный мир писателя проявился в романе-эпопее «Тихий Дон».

? 1. Прочитайте первую книгу романа и подумайте, зачем так подробно и обстоятельно рассказывает писатель о довоенной жизни казаков.

2. Какие сцены и эпизоды казацкой жизни особенно близки писателю, являются камертоном нормальной жизни?

3. Как описано начало Первой мировой войны? Чем это описание отличается от описаний мирной жизни?

4. Объясните, какое развитие событий предсказывают эпиграфы.

5. Почему были не правы критики, обвинявшие писателя в идеализации казацкой жизни?

6. Читая роман, отмечайте (или выписывайте) шолоховские описания природы. Подумайте, какова их роль в создании эпической картины мира.

М. Шолохов начал писать «Тихий Дон» в двадцатилетнем возрасте в 1925 году и завершил в 1940-м. Задумывалась книга как вполне традиционное для советской литературы повествование о жестокой борьбе за победу советской власти на Дону осенью 1917 — весной 1918 годов. Нечто подобное уже было в «Донских рассказах», составивших первую книгу писателя.

Однако вскоре М. Шолохов отказался от первоначального замысла. И весь первый том его романа о другом: о жизни и быте донских казаков.

Краткая, но энергичная завязка сообщает об истории рода Мелеховых с середины XIX века, когда после русско-турецкой войны Прокофий Мелехов привёз в хутор жену-турчанку; любил её, носил на руках на макушку кургана, где они оба «подолгу глядели в степь», а когда над ней нависла угроза, защищал с пашкой в руках. Так с первых страниц появляются в романе гордые, способные на большие чувства, свободолюбивые люди, труженики и воины. В страшной сцене убийства Прокофием обидчика его жены выявляется и ещё одна важная для писателя идея: защита рода, семьи, потомства. Вопреки традиции советских писателей

20-х годов изображать дореволюционную действительность цепью ужасов, М. Шолохов откровенно любителю казачьей жизнью. Поэтические описания ловли рыбы сменяются рассказом о конных состязаниях, об играх. Многочисленные песни, в которых воплотились народные представления о жизненных ценностях, соединяются с поэтическим и одновременно не лишённым юмора рассказом об обряде сватовства. Но больше всего и подробнее всего описаны в романе эпизоды, рассказывающие о трудовой жизни казаков. Критики-современники обвинили писателя в идеализации прошлого. Самые же ретивые из недоброжелателей присвоили создателю «Тихого Дона» оскорбительное прозвище «подкулачника».

Разумеется, никакой идеализации в книге нет. «В каждом курене горько-сладкая жизнь», — говорится в романе. Писатель не скрывает и склонности казаков к суеверию (жену Прокофия они заподозрили в ведьмачестве), и суровости их нравов (достаточно вспомнить предысторию Аксиньи). Позднее Шолохов скажет и об опасном чувстве исключительности, присущем многим казакам. И всё же не в этом видит создатель «Тихого Дона» основополагающие качества казачества. Его привлекает эпос народной жизни, её мудрое, здоровое крестьянское начало.

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

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

Как и автор «Медного всадника», он мог бы сказать обо всём последующем: «Была ужасная пора, об ней свежо воспоминанье».

Такой антитезой норме становится в «Тихом Доне» война 1914 года: мирная сцена косябы прерывается тревожным известием о мобилизации. Поэтические картины нелёгкого, но дружного труда сменяются контрастными по тону зарисовками «визга, драки, гневного ржания»; спокойные домашние разговоры и беседы уступают место хаосу многоголосия.

1. Прочитайте V и XX главы третьей части романа и III главу четвёртой части и скажите, каким приёмом пользуется писатель, чтобы изобразить войну.

2. Проанализируйте VII главу и начало VIII главы третьей части романа и объясните назначение приёма остраниения (наивного взгляда на событие) при описании «подвига» Крючкова.

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

вает Шолохов схватку легендарного казака Крючкова с немцами.

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

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

Вот почему с симпатией описывает художник мирную встречу казака Валета и немецкого солдата (часть четвёртая, гл. III), противопоставляя её бессмысленной бойне, описанной в той же главе. Вот почему одобряет он отказ казаков вмешаться в петроградские события 17-го года и их уход на Дон.

Однако радость мирной жизни омрачается воспоминаниями об убитых и невернувшихся. В эпическое повествование вливается лирический голос автора. В нём страдание и одновременно философское напоминание о краткости земного бытия, о необходимости сохранения жизни:

«И сколько ни будут простоволосые казачки выбегать на проулки и глядеть из-под ладоней — не дожждаться милых сердцу! Сколько ни будет из опухших и выцветших глаз ручиться слёз — не замыть тоски! Сколько ни голосить в дни годовщины и поминок — не донесёт восточный ветер криков их до Галиции и Восточной Пруссии, до осевших холмиков братских могил!.. Травой зарастают могилы, — давностью зарастает боль. Ветер зализал следы ушедших, — время залижет и кровяную боль и память тех, кто не дождался родных и не дождётся, потому что коротка человеческая жизнь и не много всем нам суждено истоптать травы...»

Этот лирический монолог переходит в эпическое описание послевоенного затишья, чтобы вновь завершиться скорбным голосом автора:

«Вернувшиеся с фронта казаки не чуяли, что у порогов куреней караулят их горшие беды и тяготы, чем те, которые приходилось переносить на пережитой войне».

Название этому несчастью — Гражданская война.

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

В романе настойчиво подчёркивается, что рядовые казаки, изголодавшиеся по земле, по труду, наслаждавшиеся незатейливым семейным счастьем, войны не хотели. Мысль народную, как это часто бывает у Шолохова, выражают эпизодические персонажи. Так, Яков Подкова, провожающий делегатов на съезд фронтовиков, напутствует их, как подчёркивает писатель, «давно заготовленной в уме (т. е. выношенной. — *Авт.*) фразой: «На съезде постарайтесь, чтобы было без войны дело. Охотников не найдётся». О том же «вымученными, шершавыми фразами» говорит уже на самом съезде безымянный делегат 44-го полка: «Обойтись нам без кровавой войны... Чтoб покончилось оно всё тихо-благо».

Но это нормальное желание несовместимо с политическим экстремизмом борющихся партий. Шолохов прямо подчёркивает, что у генерала Каледина «было много тождественного» с председателем Военно-революционного комитета Подтёлковым. В IX—XII главах пятой части Шолохов мастерски показывает, что все их речи, «уверенные», полные «зрелой силой», — игра. Каждая сторона, произнося правильные слова, стремится выиграть время и овладеть обстановкой.

Композиционным принципом построения пятой — седьмой частей романа становится антитеза: мирная трудовая жизнь, круговорот природы, любовь — война, смерть, жестокость воюющих сторон. Описания грубого разгона красными Малого войскового круга — так или иначе, но избранного казаками и отражающего их

мнения; крутые суды и расправы ревтрибуналов, расстреливающих простых казаков; сцены бесчинства разложившихся красногвардейцев в хуторах и станицах соседствуют с рассказами о работе военно-полевых судов войска Донского, о расстрелах и розгах, о порубанных с особой жестокостью красных.

? Сравните описание начала Гражданской войны (часть пятая, гл. XXVIII) и её разгара (часть шестая, гл. LVI) и сделайте вывод об отношении писателя к междоусобице. Что противопоставляет М. Шолохов войнам? Найдите наиболее часто повторяющиеся слова, объясняющие нежелание казаков воевать.

Мастерски показывает писатель трагедию разрушения единства народа. Не имеют друг к другу особых претензий и вполне мирно общаются простые казаки — победители и пленные. Тем более страшно завершается эта глава: списком казнённых. Столь же страшным и бессмысленным окажется список расстрелянных заложников хутора Татарского в главе XXIV шестой части романа.

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

Однако — и в этом проявляется вера художника в добрые чувства народа — растёт и противоположная тенденция. Её выразителями в романе выступают в первую очередь женщины, матери.

Сердобольные бабы не одобряют убийств пленных. Величественная и дородная старуха, мать троих погиб-

ших казаков, спасает чернявенького красноармейца, а в ответ на его благодарность заявляет: «Не мне кланяться. Богу святому! Не я одна такая-то, все мы, матери, добрые. Жалко ить вас, окаянных, до смерти!» В простых словах этой казачки неизбывная вера в добро, в то, что сегодня называют христианскими и общечеловеческими ценностями.

Не только персонажи, но и сам писатель не приемлет смерть, утверждает неповторимость человеческой жизни и её значимость безотносительно к тому, в каком политическом стане оказался человек. Именно об этом лирический монолог автора о гибнущих на Гражданской войне сыновьях и их матерях. «Чем бы не жить дома, не кохаться? — говорит Шолохов об уходящих на защиту Дона от коммунистов молодых казаках. — А вот надо идти навстречу смерти... И идут». Когда тело убитого казака привезут домой, «встретит его мать, всплеснув руками, и долго будет голосить по мёртвому, рвать из седой головы космы волос. А потом, когда похоронят, ...станет, состарившаяся, пригнутая к земле материнским неусыпным горем, ходить в церковь, поминать своего “убиенного” Ванюшу или Сёмушку».

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

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

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

Народную правду выражает в восьмой, заключительной, части романа старик Чумаков:

«Вы все свои люди и никак промеж собой не столкуетесь. Ну, мыслимое ли это дело: русские, православные люди сцепились между собой, и удержу нету... Пора кончать».

Гибель Белого движения на Дону писатель прямо связывает с изменением политики советской власти по отношению к казачеству. Казаку дали возможность трудиться на земле, налаживать быт, растить детей. И хотя нет в лавках обещанных товаров, хотя существует недовольство продаврёрсткой, восстания больше не будет. И дело не столько в репрессиях (казаков до смерти не напугаешь), сколько в том, что, как говорит Прохор Зыков, «наголодался народ по мирной жизни... пахут и сеют, как, скажи, каждый сто годов прожить собирается!».

После всех волнений, завихрений, катаклизмов утихает Тихий Дон, возвращается в спокойное, величественное течение. Эпос народной жизни потому и эпос, что он целен и так же вечен, как вечна сама жизнь.

? В какие ситуации выбора ставит автор Григория Мелехова и с какой целью? Оформите свой ответ в тетради в таблице с колонками «Ситуация выбора», «Цитата», «Задача автора».

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

В критике до сих пор не прекращаются споры о сущности трагедии Григория Мелехова. На первых порах преобладало мнение, что это трагедия отщепенца. Он, мол, пошёл против народа и потому растерял все человеческие черты, стал одиноким волком, зверем. Здесь

всё неверно. Отщепенец не вызывает сочувствия — над судьбой Григория плакали (по воспоминаниям очевидцев) даже те, кто в рядах Красной армии громил Белое движение и беспощадно расправлялся с реальными Мелеховыми. Да и не стал Григорий зверем, не потерял способности чувствовать, страдать, желания жить.

Недалеко ушли от сторонников теории отщепенства и те, кто объяснял трагедию Мелехова заблуждением. Здесь было верно то, что Григорий, согласно этой теории, нёс в себе многие черты русского национального характера, русского крестьянства. Далее начиналась эквилибристика цитатами. Крестьянин, по Ленину (статья о Л. Толстом), наполовину — собственник, наполовину — труженик, ему свойственно колебаться. Вот и Григорий колебался, но в конце концов заблудился. Его надо поэтому и осудить (не выбрал правильный путь), и пожалеть (погиб талантливый незаурядный человек). Всякий знакомый с романом легко заметит, что Григорий путается не из-за того, что он собственник, а из-за того, что в каждой из воюющих сторон не находит абсолютной нравственной правды, к которой он стремится с присущим русским людям максимализмом.

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

Женитьба на нелюбимой, эта едва ли не единственная уступка Григория ложному «порядку жизни», не смогла заставить его отказаться от самого себя, от естественного чувства. Даже брату не простил Григорий насмешки над своей любовью: чуть не убил Петра вилами. Невозможность подчиниться догматическим «правилам», насилующим жизнь, заставила Гришку бросить хозяйство, землю, уйти с Аксиньей в имение

Листницких конюхом. Так, показывает М. Шолохов, социальная жизнь нарушила ход жизни естественной. Так впервые герой оторвался от земли, от истоков. «Лёгкая сытая жизнь, — утверждает писатель, — его портила. Он обленился, растолстел, выглядел старше своих лет». Но слишком крепко в Григории народное начало, чтобы не сохраниться в его душе. И стоило Мелехову во время охоты оказаться на своей земле, как весь азарт погони за волком пропал, а в душе встрепенулось вечное, главное чувство.

Эта пропасть между стремлением человека к созиданию и разрушительными тенденциями эпохи расширилась и углубилась на Первой мировой войне. Верный долгу и своей активной натуре, Григорий не может не отдаваться целиком бою. Он взял в плен трёх немцев, отбил у врага батарею, спас офицера и своего соперника Степана Астахова. Свидетельство его мужества — четыре Георгиевских креста и четыре медали, офицерское звание. Но чем больше он углубляется в военные действия, тем больше тянет его к земле, к труду. Ему снится степь. Сердцем он с любимой и далёкой женщиной. А душу его гложет совесть: «Знал, что трудно ему, целуя ребёнка, открыто глянуть в ясные глаза; знал Григорий, какой ценой заплатил за полный бант крестов и производство» в офицеры.

Революция вернула Мелехова к земле, к любимой, к семье, к детям. И он всей душой встал на сторону нового строя. Но та же революция своей жестокостью с казаками, своей несправедливостью к пленным, да и к самому Григорию вновь толкнула его на тропу войны. То ли авторской проницательной подсказкой, то ли потаённой внутренней мыслью самого персонажа звучат слова:

«Отдохнуть бы Григорию, отоспаться! А потом ходить по мягкой пахотной борозде плугарём, посвистывать на быков, слушать журавлиный голубой трубный клич, ласково снимать со щёк наносное серебро паутины и неотрывно пить винный запах осенней, поднятой плугом земли».

Усталость и озлобление ведут героя к жестокости, высшим проявлением которой становится натуралистическая сцена убийства Мелеховым матросов. Имен-

но после неё Григорий катается по земле, в «чудовищном просветлении» осознавая, что далеко ушёл от того, для чего был рождён и за что сражался.

«Неправильный у жизни ход, и, может, и я в этом виноватый», — признаётся он.

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

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

Критики отметили, что, перейдя к красным в последние годы Гражданской войны, Григорий стал, по словам Прохора Зыкова, «весёлый и гладкий». Но осталось незамеченным то немаловажное для писателя обстоятельство, что полк Мелехова не сражался со своим и, а находился на польском фронте.

Идеал Григория подробно очерчен писателем в заключительной, восьмой части эпопеи:

«Он ехал домой, чтобы в конце концов взяться за работу, пожить с детьми, с Аксиньей... Григорий с наслаждением

мечтал о том, как снимет дома шинель и сапоги, обуется в просторные чирюхи, по казачьему обычаю заправит шаровары в белые шерстяные чулки и, накинув на тёплую куртку домотканый зипун, поедет в поле. Хорошо бы взяться руками за чапиги и пойти по влажной борозде за плугом, жадно вбирая ноздрями сырой и пресный запах взрыхлённой земли, горький аромат порезанной лемехом травы».

Однако и этой мечте Григория не суждено было сбыться. Михаил Кошевой, этот фанатик революционного насилия, спровоцировал Григория на побег из дома, от детей, Аксиньи. Он вынужден прятаться по хуторам, примкнуть к банде Фомина. Жажда жизни, столь сильная в Мелехове, не может заставить его добровольно идти под расстрел, а отсутствие другого выхода гонит на явно неправоё дело.

Всё, что осталось у Григория к концу романа, — это дети, земля-матушка (Шолохов трижды подчёркивает, что боль в груди Григорий лечит, ложась на «сырую землю», подобно героям русского фольклора и античного мифа) и любовь к Аксинье. Но и это немного уходит с гибелью любимой женщины. «Чёрное небо и ослепительно сияющий чёрный диск солнца» — эта поразительно точная в психологической насыщенности деталь — характеризуют силу чувства Григория и степень ощущения им потери:

«Всё отняла у него, всё порушила безжалостная смерть. Остались только дети. Но сам он всё ещё судорожно цеплялся за землю, как будто и на самом деле изломанная жизнь его представляла какую-то ценность для него и для других».

В этой тяге к жизни нет личного спасения Григорию (не зря писатель подчеркнул, что Мелехов попрощался с Аксиньей, «твёрдо веря в то, что расстанутся они ненадолго»), но есть утверждение идеала жизни. В финале романа, когда возрождается жизнь, Григорий бросил в воду винтовку, наган, патроны, вытер руки, «перешёл Дон по синему <...> мартовскому льду, крупно зашагал к дому... Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына...».

Критика долго спорила о дальнейшей судьбе Мелехова. Советские литературоведы утверждали, что теперь-то Мелехов вольётся в социалистическую жизнь.

Западные — считали, что на следующий день мятежный казак будет арестован, а затем казнён. Шолохов открытым финалом оставил возможность для обоих путей. Да это и не имеет принципиального значения, ибо в финале романа утверждается то, что составляет суть гуманистической философии главного героя романа, автора, народа, человечества в XX веке: «под холодным солнцем» сияет огромный мир, продолжается жизнь, воплощённая в символической картине ребёнка на руках у отца. (Заметим, что образ ребёнка как символа вечной жизни присутствовал и в «Донских рассказах» писателя, им завершается «Судьба человека».)

Путь Григория Мелехова к идеалу истинной жизни — это трагический путь обретений, ошибок и потерь, который был пройден всем русским народом в XX веке.

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

? Найдите и проанализируйте эпизоды, характеризующие Ильиничну, Наталью, Аксинью. Определите черты характера каждой героини и запишите их в тетрадь.

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

стан», не ходит, а «гусыней плавает» по дому и двору. «Мудрая и мужественная старуха», как охарактеризовал её писатель на одной из страниц романа, в минуту откровения признаётся Наталье, что ей немало выпало от мужа (и бил он её чуть не до смерти, и изменял), но она сохранила верность долгу, семье, детям, не возрела.

Долготерпение и однолюбие также отличают Наталью. Русская стеснительность и целомудрие не позволили ей даже поцеловаться с любимым до свадьбы. Её отношения с мужем в первый год после свадьбы писатель сравнивает со звёздным займищем, со снегом — так холодна и медлительна её любовь, так глубоко скрыты её чувства. И лишь с рождением детей она стала увереннее, «расцвела и похорошела диковинно», лицо «радостно зарумянилось», и любовь её стала согревающей. Великое чувство любви к мужу, «взволнованную радость» от общения с ним пронесла Наталья через всю жизнь, вызывая этим зависть легкомысленной Дарьи и приязнь Ильиничны и Дуняшки. Болезнь и последующее выздоровление довершили процесс её становления. Теперь мир раскрылся ей во всей красоте и во всём чуде, и сама она раскрылась ему так, что её «огромные глаза лучились <...> сияющей трепетной теплотой, как будто после родов».

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

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

Чувство материнской любви заставляет обеих женщин осудить насилие и жестокость. «Ты Бога-то... Бога, сынок, не забывай! — напутствует мать сына. — Слухом пользовались мы, что ты каких-то матросов порубил... Господи! Да ты, Гришенька, опамятуйся! У тебя ить вон, гля, какие дети растут, и у энтих, за-

губленных тобой, тоже небось детки поостались... Ты ить тоже не заговорённый, и на твою шею шашка лихого человека найдётся». Сурово осуждает Ильинична за убийство Дарью. По этой же причине отказывает от дома супостату-убийце Митьке Коршунову. Существенно, что и Наталья после убийства Митькой семьи Кошевых говорит: «Я за брата не стою».

Сердце русской женщины-матери столь отходчиво, что Ильинична, ненавидя убийцу своего старшего сына Мишку Кошевого, порой испытывает и к нему материнскую жалость, то посылая ему дерюжку, чтобы не мёрз, то штопая одежду. Ненависть настолько чужда Ильиничне, что она единственный раз разгневалась на невестку именно за то, что та призвала небесные кары на голову мужа-изменника. И не просто разгневалась, но и заставила Наталью покаяться.

Урок не прошёл даром. И умирающая Наталья по воле писателя и в полном соответствии с особенностями своей натуры «простила Григорию всё... и вспоминала о нём до последней минуты».

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

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

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

Эпитет этот исчезает, когда Аксинья становится матерью (теперь у неё «похорошевшие глаза», «уверенно-счастливая осанка»), вновь появляется, когда она, сама потеряв ребёнка, уводит Григория от жены и детей, и полностью исчезает к концу романа. Именно теперь Аксинья думает не о себе, а о Григории, проникаясь к нему «почти материнской нежностью». Она пригревает Мишатку, на почве любви к Григорию сближается с Ильиничной, а после смерти Натальи не только заботится о её детях, но и сподобливается того, что они начинают называть её мамой.

Любовь обретает здесь традиционно-народное содержание. В душе героини поселяется весна. Мир наполняется для неё новым звучанием, и вся она становится похожей на ребёнка, ведёт себя «по-детски» (что в художественном мире Шолохова — свидетельство высшей нравственной оценки). Дети и любовь — последнее, о чём услышит и герой, и читатель из уст Аксиньи.

Итак, к концу романа герои пройдут свой путь «хождения по мукам», разрушится курень Мелеховых, опустеют дворы Астаховых, Коршуновых, и ещё неиз-

вестно, как сложится дальнейшая жизнь Дунятки Мелеховой с Мишкой Кошевым. Испытания, несчастья и смерти не обошли никого из героев эпопеи.

И всё же жизнь продолжается. При всём трагизме роман не оставляет в душе читателя чувства обречённости. Один из секретов такого финала уже назывался: появление ребёнка.

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

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

Часто это сочетание дополняется эпитетом: «текущее стремя», что тоже переводит жизнь героев романа в символ «жизни-реки», воссоздаёт динамику истории. Не случайно у древних бытовало выражение, что в одну и ту же реку нельзя войти дважды (вода уже новая). С другой стороны, это всё же не иная река, а та же, с тем же истоком, устьем, теми же берегами, тем же названием. А это значит, что, как бы ни менялась жизнь, есть в ней нечто вечное, стабильное, бессмертное. Не случайно, завершая вторую книгу романа, М. Шолохов не ограничился рассказом о смерти и похоронах Валета, не поставил точку после описания часовни на могиле убитого, будящей «в сердцах невнятную тоску», а дал картину возрождающейся жизни, соединив её с предыдущим текстом словами «и ещё»:

«И ещё — в мае бились возле часовни стрепета, выбили в голубом полынке точок, примяли возле зелёный разлив зреющего пырея: бились за самку, за право на жизнь, на

любовь, на размножение. А спустя немного тут же возле часовни, под кочкой, под лохматым покровом старюки-полыни, положила самка стрепета девять дымчато-синих краплёных яиц и села на них, грея их теплом своего тела, защищая глянцево оперённым крылом».

? Прочитайте гл. VI седьмой части и гл. I восьмой части романа и объясните, какую роль играют в них описания природы. Найдите авторские лирические отступления из гл. XIX и XXIV седьмой части романа и объясните их функцию в созданной М. Шолоховым космологической картине мира.

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

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

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

Роман «Тихий Дон» вошёл в мировую литературу как русский национальный вклад в изображение судьбы человечества и личности в XX веке. Это страстный призыв великого художника к людям мира сохранить общечеловеческие ценности, отказаться от войн и на-

сия, утвердить самоценность человеческой жизни, её слиянность с народным бытием, с космосом. Роман утверждает русскую идею всеединства жизни и её победы над смертью.

Вопросы для повторения

1. Дайте все толкования названия романа.
2. Почему «Тихий Дон» является эпопеей?
3. В чём видит М. Шолохов сильные и слабые стороны Красного и Белого движения? Какова его собственная позиция? Свои выводы подтвердите цитатами.
4. Какие точки зрения на трагедию Григория Мелехова существовали в литературоведении? А в чём видите вы трагедию главного героя романа? Что, по вашему мнению, имел в виду М. Шолохов, когда сказал: «Я хотел рассказать об обаянии человека в Григории Мелехове, но мне это до конца не удалось»?
5. В чём смысл финала романа?
6. Какие черты русского национального характера воплощают в себе Ильинична, Наталья, Аксинья?

Рассказ «Судьба человека»

Само появление этого рассказа в газете «Правда» на рубеже 1956 и 1957 годов, в номерах от 31 декабря и 2 января, было значимым. Вызовом прежним временам стало уже название рассказа: слово «судьба» считалось нежелательным, поскольку, как тогда считалось, отдавало мистицизмом, ведь за ним скрываются представления о предначертанности жизненного пути человека, о власти над ним роковых обстоятельств. Сама мысль о возможности существования провидения или рока противоречила официальному «человек — кузнец своего счастья», «хозяин своей судьбы». Недовольство некоторых критиков вызвало и то, что главным героем повести Шолохов выбрал не убеждённого коммуниста или прославленного героя, а простого работягу, обычного человека — «как все», к тому же с «подпорченной» биографией, — прошедшего немецкий плен. Таких, как он, тогда официально считали предателями, амнистированными (но не реабилитированными!) лишь в 1953 году.

Однако название рассказа «Судьба человека», имя героя, скорее приобщавшее его к народной массе, нежели выделявшее из неё, жизненный путь Андрея Соколова, вместивший в себя, кажется, больше, чем по силам вынести одному человеку, — всё это задавало два полюса этого произведения. На одном из полюсов речь идёт о трагической судьбе конкретной *личности*, человеческой единицы — и в этом было знамение того времени, когда литература наконец получила возможность от изображения подвигов масс обратиться к запечатлению судеб отдельных людей на войне. На другом же полюсе рассказа — та степень обобщения, которая позволяет говорить, что судьба Андрея Соколова — это судьба всего русского народа, прошедшего страшную войну, фашистские лагеря, потерю самых близких людей, — но не сломавшегося окончательно. Такое сочетание в рамках одного произведения конкретности и монументальности, частного и общезначимого больше характерно для жанра эпопеи. И недаром критики заговорили о произведении М. Шолохова как о «рассказе-эпопее» (*Л. Якименко*). Каждый момент личной истории Андрея Соколова, каждый поворот его судьбы, воспринимаясь как глубоко индивидуальные, одновременно проецируются на историю, на судьбу родного ему народа, неотъемлемой частью которого он является.

- ❓ 1. Какие «два полюса» открываются вдумчивому читателю в названии рассказа «Судьба человека»?
2. Что вызвало недовольство критиков того времени?

Довоенная жизнь Андрея лишена каких-то высоких свершений или подвигов; зато она пронизана чувством обычного человеческого счастья, ибо в основе её — исконные представления русского народа о любви, семье, долге человека. Жена, дети, любимая работа, дом — вот ценности, которые определили собой духовный космос героя, воспитали в нём чувство ответственности за тех, кто рядом с ним. Сцена прощания Андрея, уходящего на фронт, с домом, с семьёй — одна из самых драматичных в рассказе. О нравственной чистоте такого героя свидетельствует его высочайшая совесть: Андрей пытается найти свою вину в том, что

из-за рокового стечения обстоятельств погибла его семья, казнится, что не понял прощального плача жены, и даже в трагической гибели сына, кажется, готов себя упрекнуть. Однако нет никакой вины Андрея в том, что неумолимый «рок событий» приносит ему несчастье за несчастьем, как нет вины его и в том, что, контуженный взрывом, в мае 1942 года попадает он в плен к немцам.

Особое место в рассказе занимает эпизод в церкви, в которой вместе с другими военнопленными оказался Андрей Соколов. Снесённый снарядом купол храма, ставшего тюрьмой для пленников, — ёмкий образ тех разрушений, что принёс на Русь XX век. Происходящее в нём даёт особый смысл всей жизни солдата. Четыре героя в этом эпизоде воплощают в себе четыре варианта возможного поведения человека в обстоятельствах, над которыми он не властен. Предпочитает погибнуть, нежели пойти на малейшую уступку обстоятельствам, истово верующий солдат-христианин, невольно став причиной гибели ещё четырёх человек. Исповедуя звериную философию «умри ты сегодня, а я завтра», пытается купить себе жизнь ценой жизни другого человека предатель Крыжнёв. Безропотно ожидает решения своей участи его взводный-коммунист, так и не сумев по-доброму уговорить Крыжнёва не выдавать его. Этим трём героям в рассказе противостоит четвёртый — военврач, вопреки всему пытающийся облегчить раненым их страдания. Жизненная позиция этого военврача — в самых немыслимых обстоятельствах оставаться верным себе и своему призванию — это и позиция Соколова, поэтому завершается эпизод в церкви решительным поступком главного героя: Андрей убивает предателя и спасает жизнь взводному. Убийство человека нелегко даётся ему, к тому же Крыжнёв — первый, кого Соколов убил; однако предатель сам обрёл себя на гибель тем, что противопоставил свою жизнь чужим в тот момент, когда только в единении с другими людьми возможно спасение.

Не раз Андрея Соколова сберегала в жизни его способность терпеливо сносить удары судьбы, не смиряясь с обстоятельствами, но принимая их как неизбеж-

ность, чтобы в следующий момент нанести судьбе ответный удар, — способность, коренящаяся в глубоком убеждении солдата: «На то ты и мужчина, на то ты и солдат, чтобы всё вытерпеть, всё снести, если к этому нужда позвала». Но главное, что позволяло ему выстоять, — в любых обстоятельствах он не отступался от лица, сохраняя достоинство русского человека, русского солдата, что всегда вызывало уважение даже у врагов. Особенно показательна здесь сцена психологического поединка Соколова с лагерфюрером Мюллером, из которого Андрей вышел с честью, не умоляя врага о пощаде, но и не задирая его безрассудно. Не случайно многие исследователи проводят параллель между этим эпизодом и тем событием, в честь которого так самонадеянно пируют немцы, — Сталинградской битвой, отмечая, что в обоих случаях именно русский солдат оказался победителем.

Страшная весть о гибели жены и детей, встретившая Соколова по возвращении из плена, смерть сына, настигшая солдата в последний день войны, — новые удары судьбы поразили Соколова в самое сердце, на которое и так выпало с излишком: «Мои невыплаканные слёзы, видно, на сердце засохли. Может, поэтому оно так и болит?.. Похоронил я в чужой, немецкой земле последнюю свою радость и надежду, ударила батарея моего сына, провожая своего командира в последний путь, и словно что-то во мне оборвалось... Приехал я в свою часть сам не свой». Автор знает, что, каким бы мужественным ни был человек, такие удары не проходят для него бесследно, поэтому и поражают рассказчика глаза Андрея: «Я сбоку взглянул на него, и мне стало что-то не по себе... Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть? Вот такие глаза были у моего случайного собеседника». Подобный портрет резко контрастирует с официально принятым в то время оптимизмом в изображении вернувшихся с войны солдат. Разве что знаменитое стихотворение А. Исаковского «Враги сожгли родную хату...» держит ту же, взятую Шолоховым, трагическую ноту.

Бездетные родители, овдовевшие супруги, сироты-дети — страшная участь многих и многих людей тех лет. Разрушены семьи — то, что в романе М. Шолохова «Тихий Дон» ещё являлось последним и единственным прибежищем для искалеченных войной душ. В тех страшных катаклизмах, которые принёс с собой человечеству XX век, родство по крови перестало быть надёжной связующей нитью между людьми, как связывало оно в «Тихом Доне» даже врагов — семьи Мелеховых, Коршуновых и Кошевых. На смену кровному родству у Шолохова приходит родство по несчастью, родство по сиротству, потребности в любви и в опоре друг в друге. Мальчик-сирота, подобранный Соколовым у чайной, не просто заменяет Андрею сына — становится его сыном, единственным смыслом искалеченной жизни. Недаром обрамляет рассказ Шолохова символическая картина Пути, по которому ранней, первой после войны Весной бредут к своему будущему Дому Отец и Сын, — и каждый из этих образов говорит о вечности жизни, о том, что, пока жива в человеке способность любить, народ бессмертен.

Вопросы для повторения

1. Как проявилась авторская позиция в выборе главного героя рассказа «Судьба человека»?
2. Какая идейно-художественная роль отведена эпизоду в разрушенной церкви?
3. Какими качествами характера наделён Андрей Соколов?
4. Какие жизненные ценности утверждает М. Шолохов в рассказе «Судьба человека»?

Семинар

1. Прочитайте рассказ М. Шолохова «Чужая кровь».
2. Как в сюжете рассказа проявляется шолоховская концепция трагического XX века?
3. Какие черты русского национального характера воплотились в образе деда Гаврилы и как они переданы в авторских описаниях?

4. Как разрешается конфликт деда Гаврилы и Николая Косых? Классовый или общечеловеческий характер носит идея рассказа? Попробуйте её сформулировать.

5. Какую художественную роль играет описание природы в рассказе?

Исследование

Толстовские традиции в творчестве М. Шолохова (на материале двух-трёх произведений по выбору).

Дискуссия

1. Можно ли говорить о том, что в образе Григория Мелехова воплотился русский национальный характер? Если да, то какие черты этого характера вы бы назвали? Если нет, то почему?

2. Посмотрите художественный фильм по роману «Тихий Дон». Соотнесите свои читательские представления о главном герое и воплощение образа актёром.

Темы сочинений

*1. Шолоховская концепция мира и человека XX века (на материале «Донских рассказов» и «Судьбы человека» или эпопеи «Тихий Дон»).

2. Смысл названия рассказа М. Шолохова «Судьба человека».

3. Трагедия Григория Мелехова.

4. Женские образы в эпопее «Тихий Дон».

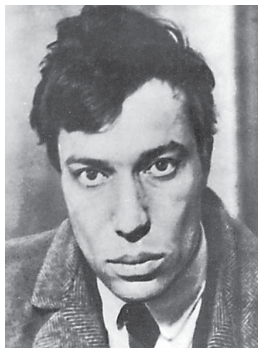
*5. Природа в произведениях М. Шолохова (на материале любых произведений по выбору).

Рекомендуемая литература

- ▶ *Бирюков Ф.* Художественные открытия Михаила Шолохова. М., 1976.
- ▶ *Осипов В.* Шолохов. М., 2005. (ЖЗЛ).
- ▶ *Семёнова С.* Мир прозы Михаила Шолохова: От поэтики к миропониманию. М., 2005.
- ▶ *Солдаткина Я. В.* Мифопоэтика русской эпической прозы 1930—1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции. М., 2009.
- ▶ *Хватов А.* Художественный мир Шолохова. 3-е изд. М., 1978.

БОРИС ПАСТЕРНАК

(1890—1960)



Биография поэта

Крупнейший поэт XX столетия, прозаик, драматург, один из лучших отечественных переводчиков, лауреат Нобелевской премии (1958), Борис Пастернак — целое явление в русской культуре. Его творчество связало поэтические опыты Серебряного века с достижениями отечественной словесности её советского периода 1920—1950-х годов.

Семья будущего поэта была отнюдь не рядовой. Отец, Леонид Осипович, — известный живописец, график, иллюстратор, мать, Розалия Исидоровна Кауфман, — пианистка, ученица Рубинштейна, в 22 года стала профессором Императорского русского музыкального общества, однако ради семьи вынуждена была оставить карьеру. Кроме старшего сына, Бориса, появившегося на свет в Москве 29 января (10 февраля) 1890 года, в семье было ещё трое детей. В доме Пастернаков обычно царила тёплая, творческая обстановка: среди друзей семьи были известные художники — Н. Ге, В. Серов, В. Поленов, И. Левитан, композитор А. Скрябин. Доверительные отношения у Л. О. Пастернака установились с Л. Н. Толстым. Многочисленные портреты писателя и иллюстрации художника к роману «Воскресение» принесли ему мировую известность.

До 10—12 лет, по его собственному признанию, Пастернак рисовал. «Мог бы стать художником, если бы работал», — утверждал его отец, однако опытам сына в живописи никак не способствовал и не препятствовал, будучи уверенным, что «если человеку дано, он и сам выберется». И действительно, отец оказался прав: детские пробы в живописи вскоре сменились настоящей одержимостью музыкой. С осени 1903 года Пастернак приступил к серьёзным занятиям, готовясь к экзаменам в Московскую консерваторию. Опыты начинающего композитора одобрил сам А. Н. Скрябин. Однако особое значение он придавал занятиям композицией, а также философскому образованию будущего композитора. Именно по совету своего кумира Пастернак перевёлся с юридического факультета на философское отделение филологического факультета Московского университета (1909—1913). Летом 1912 года Пастернак посещал семинары основателя философской школы неокантианства Г. Когена в Марбурге (Германия), делая на этом поприще заметные успехи. Однако, отклонив весьма лестное предложение Г. Когена выбрать карьеру профессионального философа, он возвратился в Москву, чтобы сделать уже окончательный выбор в своей творческой судьбе...

Самые ранние из дошедших до нас стихов поэта относятся к февралю 1910 года. Эти стихи, свою первую публикацию в коллективном сборнике «Лирика» (1913), наконец, несущий на себе следы влияния символизма сборник «Близнец в тучах» (1913) сам Пастернак определил как «*начальную пору*» своего творческого пути.

Переход в стан футуристов (1914, группа «Центрифуга»), рождение «футуристического» сборника «Поверх барьеров» (1917) ознаменовали собой начало *второго периода творчества* Пастернака, причём позднее понятие «поверх барьеров», по словам Пастернака, «из названия книги... стало названием периода или манеры». Этот период условно можно разделить на два подпериода. Первый ознаменован выходом двух поэтических сборников — «Сестра моя — жизнь» (1922), настоящий шедевр раннего творчества поэта, и «Темы и

вариации» (1923). В большей степени, чем другие сборники Пастернака, «Сестра моя — жизнь» представляет собой целостное произведение, *лирический роман*, в основу которого была положена реальная история взаимоотношений поэта с Еленой Виноград (встреча в Москве весной 1917 года, поездки к ней в Романовку и Балашов в июле и сентябре и последующий разрыв). В «Темы и вариации» вошли главным образом произведения, по разным причинам не включённые автором в предыдущий сборник. «Высевки и опилки» — так Пастернак охарактеризовал содержание второй книги. Несмотря на сложную внутреннюю композицию (деление на циклы и «подциклы»), она не создаёт ощущения той цельности и завершённости замысла, которыми отличается «Сестра моя — жизнь».

Вторая часть данного периода творчества Пастернака прошла под знаком поисков в области «эпической формы»: он осваивал жанр поэмы, работал над прозой. Сам поэт, объясняя своё обращение к произведениям эпического характера, связывал это с общими тенденциями послереволюционной эпохи: «Стихи не заражают больше воздуха, каковы бы ни были их достоинства. Разносящей средой звучания была личность. Старая личность разрушилась, новая не сформировалась. Без резонанса лирика немыслима».

Впрочем, лирическая струя осталась преобладающей в поэмах Пастернака. Так, в поэме «Высокая болезнь» (1923) он, отказавшись от сюжетности, пытается в форме лирического размышления осознать место интеллигенции в изменившейся после революции действительности. Близки автору своей совестью и пониманием жизненного пути как жертвы во имя людей главный герой поэмы «Лейтенант Шмидт» (1926—1927) и герой «романа в стихах» «Спекторский» (1931) — произведений, в каждом из которых по-своему нашла своё продолжение заданная в «Высокой болезни» тема. Да и в поэме «Девятьсот пятый год» (1925—1927) хроника революционных событий преломилась в их непосредственном восприятии лирическим героем — подростком, образом глубоко автобиографичном.

Проза поэта столь же лирична. Так, в повести «Детство Люверс» (1918) речь идёт о взрослении девочки Жени, об открытии ею большого мира, но сама девочка очень близка лирическому герою Пастернака, с его восприимчивостью и трепетом перед жизнью. В феврале 1924 года Пастернак закончил повесть «Воздушные пути», отразившую страшную реальность тех лет: отец подписал расстрельный приговор собственному сыну, не узнав его под чужой фамилией. Повальные аресты и расстрелы обесценили не только человеческую жизнь. Обесценилось само имя, Слово, потеряв связь с тем, что оно обозначает. Повсеместные переименования затронули и сферу совести, так что самые гнусные злодеяния прикрывались высокими словами о Добре, Свободе и Справедливости.

Замыкают второй период две книги: стихотворный сборник «Поверх барьеров» (1929), включивший в себя в основном стихи одноимённого сборника 1917 года и предшествующие им, правда, в существенно отредактированном и даже обновлённом виде, — и автобиографическая повесть «Охранная грамота» (1931), в которой автор высказал своё понимание, «что такое культура и искусство».

Вышедшая в 1932 году книга новых стихов Пастернака со знаменательным названием «Второе рождение» знаменовала собой *третий период творчества* поэта. Биографическая основа книги и во многом причина её появления — разрыв поэта с первой женой, художницей Е. В. Пастернак (в девичестве Лурье), и женитьба на З. Н. Нейгауз, бывшей супруге известного пианиста Г. Нейгауза, друга Пастернака. С этой книги начался поворот поэта к «неслыханной простоте» его поздней лирики, что особенно заметно проявилось в следующих сборниках: «На ранних поездках» (1943), «Стихотворения Юрия Живаго» и так и не опубликованном при жизни автора «Когда разгуляется» (1957—1959).

Судьба Пастернака в это время, по сравнению с судьбами многих его современников, складывается достаточно благополучно. Ему даже готовят место «первого поэта современности» взамен В. Маяковского, который «не справился» с этой ролью, покончив жизнь само-

убийством. Понимая, что подобная «милость» власти означает переход поэта в разряд «придворных», поэт дерзко обратился к Сталину с письменной просьбой освободить его от этого бремени. В одном из стихотворений тех лет он утверждал:

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

(«Борису Пильняку», 1931)

Эти строки можно понимать двояко: во-первых, «вакансия поэта», т. е. официальная должность «первого поэта», опасна: тот, кто её занимает, убивает в себе природный талант. Во-вторых же, эта вакансия, скорее всего, всегда пуста, ибо бессмысленно «первого поэта» назначать «сверху»: не власть, а читатель определяет его. Строптивый нрав Пастернака, его выступления в защиту преследуемых, принципиальный отказ от сотрудничества с властью в приемлемых для неё формах неоднократно вызывали недовольство в верхах и не раз становились причиной нападков на поэта. Пастернаку не верили, когда он, так же как и многие другие его современники, искренне пытался найти своё место в новой реальности, писал о желании «труда со всеми сообща / И заодно с правопорядком» («Столетье с лишним — не вчера...»). Позднее станет известно, что лишь чудо уберегло его от репрессий.

Вообще в 1930—1940-е годы Пастернак занимался в основном переводами: его переложения европейской поэзии, трагедий Шекспира (в том числе «Гамлета» 1941), «Фауста» Гёте (1953) до сих пор считаются в своём роде образцовыми. В своих переводческих принципах Пастернак продолжал традиции В. А. Жуковского и М. Ю. Лермонтова. Он стремился не воспроизводить строго все внешние особенности, но передавать живую внутреннюю суть оригинала, будучи уверен, что «...перевод должен исходить от автора, испытывавшего воздействие подлинника задолго до своего труда. Он должен быть плодом подлинника и его историческим следствием» («Заметки переводчика», 1943). Необходи-

димось заниматься переводами в ущерб оригинальному творчеству тяготила поэта. Однако в то время это было чуть ли не единственной легальной возможностью зарабатывать на жизнь литературным трудом, почти не испытывая при этом идеологического давления со стороны чиновников от литературы.

В 40-е годы Пастернак возвратился к давней идее написать «большую вещь в прозе», чтобы можно было бы высказаться полностью по многим проблемам человеческого бытия. Такой вещью стал роман «Доктор Живаго» (1945—1955), работа над которым открыла собой вторую половину *последнего, третьего, периода* творчества Пастернака. В преддверии окончания романа, когда замысел уже в основных чертах сложился, писатель так характеризовал содержание своего «главного» произведения:

«Роман предположительно будет дописан летом. Он охватывает время от 1903 до 1929 года, с эпилогом, относящимся к Великой Отечественной войне. Герой — Юрий Андреевич Живаго, врач, мыслящий, с поисками, творческой и художественной складки, умирает в 1929 году, после него остаются записки и среди других бумаг написанные в молодые годы, отделанные стихи, часть которых здесь предлагаются и которые во всей совокупности составят последнюю, заключительную часть романа».

Причём лишь некоторые из «Стихотворений Юрия Живаго», составивших XVII главу книги, связаны с *событиями* романа, большинство же — с глубинным *смыслом* этих событий.

Невозможность напечатать роман на родине, его последующая, против воли властей, публикация за рубежом и присуждение Пастернаку Нобелевской премии «За выдающиеся достижения в современной лирической поэзии и продолжение благородных традиций великой русской прозы» (1958) вызвали злобные нападки на художника. В «Литературной газете» было напечатано письмо редколлегии «Нового мира» в сопровождении редакционной статьи под заголовком «Провокационная вылазка международной реакции»; Пастернака исключили из Союза писателей СССР; газеты были

переполнены «письмами возмущённых граждан», и в глаза роман не видевших. В этот период поэт написал горькие строки, заставляющие современного читателя вспомнить и стихи О. Мандельштама о «веке-волкодаве», и более поздние — «Охоту на волков» В. Высоцкого.

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу ходу нет.

(«Нобелевская премия»)

Но самым болезненным ударом для русского поэта стала угроза насильственного выдворения его за пределы страны. Вынужденный выбирать между высокой наградой и жизнью на родине, Пастернак выбрал второе, послав в Нобелевский комитет телеграмму: «В силу того значения, которое получила присуждённая мне награда в обществе, к которому я принадлежу, я должен от неё отказаться. Не сочтите за оскорбление мой добровольный отказ».

В защиту поэта выступили многие видные люди его времени, сам же поэт вынужден был вести полужизнь. Однако разнузданная травля сделала своё дело. Весной 1960 года смертельная болезнь приковала поэта к постели: он умер 30 мая на даче в Переделкино.

Художественный мир поэта

Никакой самый подробный рассказ о поэте не способен сказать о нём больше любого из его лучших произведений. Недаром сам Пастернак всем своим творчеством призывал читателей доверять глазам, а не устоявшимся мнениям, учил удивляться даже обыденному и привычному. И для вдумчивого, «медленного» чтения мы выберем два наиболее известных, хрестоматийных стихотворения поэта. Первое стихотворение — «Февраль. Достать чернил и плакать...», написанное в 1912 году и лишь слегка подправленное автором в 1928-м.

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною чёрною горит.

Достать пролётку. За шесть гривен,
Чрез благовест, чрез клик колёс,
Перенестись туда, где ливень
Ещё шумней чернил и слёз.

Где, как обугленные груши,
С деревьев тысячи грачей
Сорвутся в лужи и обрушат
Сухую грусть на дно очей.

Под ней проталины чернеют,
И ветер криками изрыт,
И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.



Трудно ли вам понять это стихотворение?

Стихотворение это, при всей его завораживающей музыке, наглядно показывает, почему для многих современников, да и потомков поэта, его стихи казались «невнятными», «сумбурными», «непонятными». Поэтому начнём с самого простого: определим *тему стихотворения* и попытаемся охарактеризовать его лирического героя. Определить тему несложно: такие слова, как «весна», «проталины», «ливень», «грачи», говорят нам о том, что стихотворение посвящено первым признакам весны (пусть слово «февраль» вас не смущает, ведь дореволюционный календарь почти на две недели отставал от современного). А фразы вроде «достать чернил», «писать о феврале», «слагаются стихи» заставляют предположить, что именно приход весны вдохновляет на творчество *лирического героя-поэта*. Но вот с лирическим героем несколько сложнее, ведь он почти никак не представлен в стихотворении: мы не найдём ни одного личного местоимения («я», «ты», «мы»), даже глагольные сказуемые стоят в неопределённой форме!

Известно, что неопределённая форма глагола часто используется для выражения побуждения, призыва

(например: «Сидеть!»). В таком случае, можно сказать, что темой стихотворения является *вдохновение*: просыпающаяся природа фактически побуждает поэта к творчеству, он не в силах сопротивляться её напору. Более того, уже в этом раннем стихотворении проявляется то, что впоследствии станет одной из отличительных черт творчества Пастернака: невозможно провести чёткой границы между лирическим героем и окружающим миром. Его слёзы сливаются с весенним ливнем, сорвавшиеся с деревьев грачи отражаются не только в лужах, но и в глазах героя («...обрушат / Сухую грусть на дно очей» — поэтому грусть и названа «сухой», что она — в глазах). Природные процессы и процесс творчества также предстают как неразделимое целое: плачет ливнем пробуждающаяся природа — и плачет стихами душа поэта.

Важно отметить и то, как звучит это стихотворение. Слова подобраны таким образом, что их звуковая оболочка подменяет собой реальные звуки. «Пока грохочущая слякоть / Весною чёрною горит» — в этих строчках звуки К, Г, Р передают грохот колёс по оттаявшей мостовой, а сочетания ЧУЩ, СЛЯК, СН добавляют к этому грохоту звуки хлюпающей слякоти. Но стихи Пастернака не только звучат, они по-настоящему живописны. Лейтмотивом стихотворения становится мотив «горения» и связанный с ним чёрный цвет. «Чернила», «чёрная весна», которою «горит слякоть», «грачи», напоминающие «обугленные груши», чернеющие «проталины» — всё это «связывает» воедино состояния природы, душевное состояние героя — и то, что стало результатом их встречи, а именно творчество, стихотворчество.

Исследователи увидели в этом стихотворении и полемику Пастернака с его предшественниками, символистами, а конкретно — со стихотворением И. Анненского «Чёрная весна (тает)» (1906). Известно, что у символистов чёрный цвет традиционно обладал негативными смысловыми оттенками. И действительно, «чёрная весна» у Анненского — образ однозначно мрачный, поскольку тема его стихотворения — «встреча двух смертей»: покойника и уходящей, умирающей зимы:

И только изморось, мутна,
На тление лилась,
Да тупо *чёрная весна*
Глядела в студенъ глаз...

Не так у Пастернака: для него важнее жизнеутверждающий мотив прихода весны, чью победу над зимой знаменует появление чёрных грачей, проталин и т. д.

И «благовест» — колокольный звон, и «клик» — победный возглас колёс, сменивших полозья, — создают ощущение праздника, торжества вопреки грустному настрою героя. И герой отдаётся весенней стихии, как отдаются слезам, не пытается навязать своё настроение окружающему миру. Он распахнут навстречу реальности, сама природа диктует ему поэтические строки, ему не надо задумываться над каждым словом, ведь «Чем случайней, тем вернее // Слагаются стихи навзрыд».

? Как вы понимаете выражение поэта «слагать стихи навзрыд»?

Итак, своеобразие поэтического мира Пастернака предопределено самой историей его творческого становления, поиском своего призвания: живопись, музыка, философия, поэзия. 1913 год — год первой публикации поэта. С тех пор живопись, музыка и философия, перестав быть главным делом жизни Пастернака, «вошли в состав» его творчества: в дальнейшем лирика Пастернака будет развиваться в тесной связи с этими тремя близкими ей сферами человеческого духа.

У живописи поэт учился говорить о себе, о своих чувствах опосредованно: так, как это умеет делать живописец, изображая окружающий мир. Чтобы художнику рассказать о себе, ему нет нужды изображать себя на картине. Яркая индивидуальность мастера не может не преломиться в его произведении. Поэтому, когда мы говорим: «мрачный пейзаж», «жизнерадостный этюд», — мы говорим скорее о душевном настрое автора в момент их создания, ведь, может быть, другой автор увидел бы всё иначе. Так и у Пастернака: лирический герой большинства его стихотворений отступает на второй план

перед властным напором окружающего его мира. Однако весь мир, все природные стихии вдруг становятся психологически выразительными, наделяются человеческой эмоцией, приобретают способность чувствовать, переживать и сопереживать герою. Более того, они способны создавать настроение, так что можно говорить о *взаимовлиянии* и диалоге человека и окружающего мира. Уже в одном из ранних стихотворений поэта можно отметить подобную особенность:

Сегодня мы исполним грусть его —
Так, верно, встречи обо мне сказали,
Таков был лавок сумрак. Таково
Окно с мечтой смятенною азалий.

(«Сегодня мы исполним грусть его...», 1913)

Живописность поэтического дара Пастернака проявилась и в необыкновенной конкретности его лирики. Он избегал умозрительности, отвлечённых рассуждений. В его стихах редко найдёшь напрямую выраженную мысль или идею, однако стихи его обязательно наведут вдумчивого читателя на размышления. Пастернак — поэт-созерцатель: он *видит* то, о чём пишет, и пишет о том, чему был очевидцем. Стремление к точности и конкретности в поэзии, неприязнь к общим словам приводило, по словам литературоведа Л. А. Озерова, к тому, что «...для Пастернака недостаточно было сказать: “растение”, “трава”, “злак”. Он скажет: “анемон”, “чистотел”, “кручёный паныч”, “хвощ”, “хрен”, “центифолия”, “ночная красавица”. Здесь можно добавить, что в ранних стихах поэта могла оказаться и экзотическая бабочка *mortuum caput* — «мёртвая голова», и более известный нам шелкопряд. Да и в вышеприведённом четверостишии на окне — не «цветы», а именно «азалии», причём в смятении и тоске. Эти слова — не «экзотизмы» русских символистов, требующие академической эрудиции, и не футуристическая «заумь». Чтобы их понимать, нужно любить и знать окружающий мир, живую и неживую природу, так же, как знать родной язык, его слова, не входящие в повседневный лексикон. А это требует некоторой чуткости от читателя, определённой духовной работы, из-за чего

и сложилось представление о сложности, непонятности «раннего» Пастернака.

? Как проявилась живописность поэтического дара Б. Пастернака в его творчестве?

Действительно, *сравнения и метафоры*, которыми изобилуют ранние стихи Пастернака, часто также кажутся произвольными, даже непонятными. Однако именно такие необычные, «сымпровизированные» образы гораздо ярче и порой точнее образов традиционных и легко понимаемых: в них-то и проявляется в полной мере авторская индивидуальность, «субъективность», как говорил сам поэт. Недаром писатель и литературовед А. Синявский назвал поэтический метод Пастернака «метафорической скорописью действительности». Поэт не навязывает миру своих представлений о том, каким мир должен быть, не «редактирует» его, а импровизирует, стараясь сразу же запечатлеть действительность такой, какою она явилась поэту в миг вдохновения.

Композиторское умение Пастернака в *звуче* передавать и внешний, и внутренний мир приводит к тому, что в ранней лирике подчас скорее звучание, чем привычное значение слов определяют отбор художественных образов. Посмотрите, например, на это четверостишие:

ОТРОСТки ливня ГРЯЗнут в ГроЗДьях
И Долго, Долго, До ЗаРи
КРОПают с КРОВель свой аКРОСТИх,
ПуСКая в Рифму ПуЗыРи»

(«Поэзия», 1922)

Шум дождя и звук падающих капель в этих строчках чувствуешь, можно сказать, губами и кончиком языка, и, не ощущая этого, трудно объяснить, почему у ливня появились «отростки», которые «грязнут в гроздьях» садовых растений. О. Мандельштам утверждал: «Стихи Пастернака почитать — горло прочистить, дыхание укрепить, обновить лёгкие: такие стихи должны быть полезны от туберкулёза».

? Как повлияли на творческую манеру Пастернака занятия музыкой?

Наконец, *философичность* лирики Пастернака заключается в том, что в своём творчестве поэт разрешает одну из важнейших проблем XX века — проблему трагического разлада человека и мира, ставшего для человека враждебным и лишённым смысла. Действительно, прекрасная и могучая природа современному человеку, утратившему гармонию с ней и не находящему более поддержки в вере, видится равнодушной, даже жестокой. Стихийные бедствия, эпидемии, космические катаклизмы в любой момент готовы стереть людей с лица земли. «Есть что-то позорное в мощи природы», — с вызовом пишет символист В. Брюсов; И. Бунин один из своих лучших рассказов, «Господин из Сан-Франциско», посвящает беззащитности «нового человека со старым сердцем» перед хаосом природных стихий. Природа равнодушна к человеку — но не у Пастернака. Окружающий мир, пронизанный человеческой эмоцией, не может быть враждебным к людям. *Олицетворение* у Пастернака — не просто поэтический приём: поэт искренне верит, что природа одухотворена, а все её проявления полны высокого смысла. Недаром сама природа подчас кажется истинным автором произведений поэта, ведь даже ливень способен «кропать акrostих, пуская в рифму пузыри» («Поэзия»). В стихотворении «*Определение поэзии*» лирик так говорит о поэзии:

Это — круто налившийся свист,
Это — щёлканье сдавленных льдинок,
Это — ночь, леденящая лист,
Это — двух соловьёв поединок.

Одним словом, кипящая вокруг нас жизнь и есть сама поэзия, которую человек переносит в свои стихи. И задача поэта — не упиваться собой, а уметь смотреть и слушать, вбирая в себя окружающее. В стихотворении «*Весна*» (1914) Пастернак выскажет свою заветную мысль, сравнив поэзию с губкой, впитывающей в себя всё многообразие внешнего мира:

Поэзия! Греческой губкой в присосках
Будь ты, и меж зелени клейкой
Тебя б положил я на мокрую доску
Зелёной садовой скамейки.

Расти себе пышные брыжи и фижмы,
Вбирай облака и овраги,
А ночью, поэзия, я тебя выжму
Во здравие жадной бумаги.

И *метафору*, на которой держится художественный мир Пастернака, он не придумывает, а словно подсматривает в природе, видя скрытые связи между самыми отдалёнными явлениями и воспроизводя эти связи в своей лирике. Вспомним хотя бы стихотворение «Поэзия», где метафора связывает ливень и с растительным миром («отростки»), и с миром поэзии («акrostих», «рифма»), или «Февраль. Достать чернил и плакать...», в котором дождь, слёзы и стихотворчество неразделимы. Между миром природных стихий, живой природы и миром человека больше нет разлада, они выступают в единстве. Поэтическое *сравнение* и *метафора* оказываются превосходным средством сближать человеческое и природное, одухотворять внешний мир и растворять в природе — внутренний. Если для символистов спасительным убежищем от небытия и вселенского хаоса, источником смысла в этом мире служила мистическая вера в инобытие, а для акмеистов — многовековая культура, создаваемая человеком, то Пастернак живёт чувством своей причастности *всему* миру, в том числе и не «окультуренному» человеческой жизнедеятельностью:

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою, —

пишет он в стихотворении «*Когда разгуляется*» (1956). Поэтому и между прозой и лирикой Пастернака нет чёткой границы. В его стихи входят самые «прозаические» стороны жизни, в них звучит голос улицы, преобладают «слова быта», а не «слова песен» (см. хотя бы стихотворение «Про эти стихи»).

Но для того, чтобы понять, какие изменения претерпела творческая манера Б. Пастернака начиная с 30-х годов, рассмотрим одно из его поздних стихотворений, «Единственные дни» (1959).

На протяженьи многих зим
Я помню дни солнцеворота,
И каждый был неповторим
И повторялся вновь без счёта.

И целая их череда
Составилась мало-помалу —
Тех дней единственных, когда
Нам кажется, что время стало.

Я помню их наперечёт:
Зима подходит к середине,
Дороги мокнут, с крыш течёт,
И солнце греется на льдине.

И любящие, как во сне,
Друг к другу тянутся поспешней,
И на деревьях в вышине
Потеют от тепла скворешни.

И полусонным стрелкам лень
Ворочаться на циферблате,
И дольше века длится день,
И не кончается объятье.

Всё стихотворение построено на очень сложной диалектике единственного и многократного, вечного и переходящего. Оно представляет собой попытку поэтическими средствами передать непередаваемое ощущение остановки времени — ощущение причастности к вечности. Подобные устремления были характерны и для ранней лирики Пастернака: он пытался «остановить время», запечатлев миг, как на фотографии, во всём его бесконечном многообразии:

Мгновенье длился этот миг,
Но он и вечность бы затмил.

(«В степи охладевал закат...», 1918)

Для этого поэту приходилось нагнетать описания разрозненных моментов бытия, стягивать их с помощью сравнений и метафор в единое целое, использовать *кольцевую композицию*, или же, как в стихотворении «Февраль. Достать чернил и плакать...», сами глаголы ставить во вневременную, неопределённую форму.

Из-за этого стихотворения казались малопонятными, перегруженными «случайными» деталями и сложными ассоциативными связями. В стихотворении «Единственные дни» тот же эффект достигается гораздо более простыми способами: «остановка времени» («Нам кажется, что время стало») объясняется субъективным ощущением лирического героя, которое, впрочем, знакомо большинству людей («нам кажется»). Это уже «процесс», а не «акт», время постепенно замедляется, а не обрывает свой ход. Просто ежегодно повторяется чудо: в разгар зимы появляются первые признаки того, что зима идёт на убыль.

Стремление «остановить мгновение» связано с достижением идеала, с абсолютным счастьем, с желанием удержать его навечно, ибо всё дальнейшее может лишь привести к последующей утрате блаженства. Вспомним трагедию Гёте «Фауст»: Мефистофель согласился удовлетворять все желания Фауста до того момента, пока тот не воскликнет: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» («Мгновение, повремени!» — в переводе Б. Пастернака).

В стихотворении «Единственные дни» мы видим, что «чудо» поэт обнаруживает в окружающем его мире, сама природа дарует ему переживание причастности к идеалу. При этом пейзажная зарисовка у Пастернака, что всегда было характерно для его поэзии, подчёркнуто прозаична: «Дороги мокнут, с крыш течёт», «Потеют от тепла скворешни». Здесь Пастернак выступает продолжателем поэтических традиций Пушкина, Лермонтова, Бунина, умевших видеть неброскую красоту среднерусской природы. Обращает на себя внимание и то, что, как и прежде, всё бытие у поэта одушевлено: «солнце греется», «скворешни потеют», «стрелкам лень ворочаться». Кажется, что в этом мире нет ничего мёртвого, неживого, всё пронизано стихией жизни, подчинено единому замыслу — «весна», «любовь» и «вечность» неразделимы в сознании всякого человека. Таким образом, «простое» на первый взгляд пейзажное стихотворение неожиданно обнаружило философскую глубину в постановке таких важнейших проблем, как проблемы жизни и смерти, смысла бытия, единства мироздания, человека и природы. «Неслыханная просто-

та» поздней лирики Пастернака оказалась обманчивой, и прояснившаяся форма его стихов лишь отчётливее выявила всю глубину и многоплановость поэтической мысли стихотворца.

1. Что общего у этого стихотворения со стихотворением «Февраль. Достать чернил и плакать...» и чем они существенно отличаются?

2. Приведите примеры стихотворений Б. Пастернака, в которых вы прочли философскую мысль автора. Аргументируйте свой выбор.

Таким образом, уже начиная с 30-х годов творческая манера поэта переживает важные перемены, получившие впоследствии определение «неслыханной простоты». Если ещё о книге стихов «Темы и вариации» (1923) Пастернак отзывался неодобрительно: «Лично я книжки не люблю, её, кажется, доехало стремление к понятности», то позднее он не раз приводил в замешательство своих корреспондентов, утверждая (как, например, в биографическом очерке «Люди и положения», 1956): «Я не люблю своего стиля до 1940 г... Мне чужд общий тогдашний распад форм, оскудение мысли, засорённый и неровный слог...»

Действительно, ранее поэт придерживался пушкинского «Ты сам свой высший суд». Однако убеждения, сформулированные в автобиографической повести «Охранная грамота» («...область подсознательного у гения не поддаётся обмеру. Её составляет всё, что творится с его читателями и чего он не знает») логично привели к потребности быть *понятым*, для чего необходимо стать *понятным*. Таким образом эстетика сомкнулась с этикой: на пути к читателю у поэтического слова не должно быть никаких преград. Поэтому проще (но не банальней!) стали ассоциативные ходы поэтической мысли, изощрённость необычной рифмовки сменилась не менее мастерскими цепочками повторяющихся рифм (см. «На Страстной», «Снег идёт», 1957). Да и звучание слова перестало заглушать его значение. Сама авторская мысль начала проявляться в поздних стихах заметнее, отчётливее, в чём-то даже назидательнее. В ранних стихах поэта лирический герой мог напрямую даже не выступать (вспомним «Февраль. Достать чер-

нил и плакать...»). Теперь же лирический герой непосредственно представлен в большинстве стихотворений Пастернака, причём поэт не избегает напрямую высказывать самые насущные мысли (см., например, «Быть знаменитым некрасиво», 1956). Однако изначальные особенности лирики Пастернака: живописность, музыкальность, философичность — остались её неотъемлемыми свойствами.

? Чем обусловлен поворот поэта к «неслыханной простоте» стиля после 1940 года?

Роман «Доктор Живаго»

История создания и публикации. Можно сказать, что Пастернак писал этот роман всю жизнь: отдельные его образы, мотивы, мысли, принципы и находки возникают ещё в первых прозаических опытах 1909—1910 годов, мелькают в повести «Детство Люверс» (1918), прозаическом отрывке 1918 года «Безлюбье», романе в стихах «Спекторский».

Роман в его современном виде начал складываться в конце 1945 года; одновременно писались стихотворения, вошедшие в его последнюю, стихотворную главу. Работа шла трудно, неоднократно прерывалась то ради переводов — единственного источника доходов автора, то из-за усиливающейся травли, создающей невыносимую для творчества атмосферу... Не раз менялось название произведения: «Смерти не будет», «Мальчики и девочки», «Иннокентий Дудоров» — пока весной 1948 года не было найдено окончательное — «Доктор Живаго». 10 октября 1955 года роман был завершён, однако мытарства автора на этом не закончились.

Пастернак передал рукопись романа в редакции журналов «Новый мир» и «Знамя», но те с публикацией не спешили. Почти одновременно с этим рукопись попала в руки итальянского издателя-коммуниста Дж. Фельтринелли. Писатель уступил его уговорам в надежде на то, что времена изменились, и разрешил публиковать роман на Западе только после появления его в СССР. Однако Фельтринелли, устав ждать, нарушил обещание и опубликовал роман. Восполь-

зовавшись этим, журналы отказали автору в печатании произведения в Советском Союзе. 23 октября 1958 года Пастернаку присуждают Нобелевскую премию по литературе.

Дальнейшая судьба романа «Доктор Живаго» и его автора вам уже известна. Остаётся лишь добавить, что на родине поэта он был опубликован лишь в 1988 году в журнале «Новый мир». Однако ещё при жизни автора не все, даже доброжелательно настроенные читатели романа, оценили его по достоинству: среди тех, кто посчитал его «гениальной неудачей», а то и полным провалом Пастернака-прозаика, — писатели М. Шолохов, А. Ахматова, К. Чуковский, В. Набоков, философ А. Асмус и др. Замечания критиков этого произведения суммировал автор одной из лучших современных статей о романе Б. Гаспаров:

«“Картонные” диалоги, составленные из клишеобразных реплик, иногда весьма дурного вкуса; неуклюжие переходы от диалога к монологу, от действия к комментарию; ...изобилие банально-мелодраматических положений... Главная же, наиболее резко бросающаяся в глаза его черта состоит в нагромождении всевозможных совпадений, случайных встреч и стечений обстоятельств, которые сами герои то и дело вынуждены объявлять “немыслимыми” и “невероятными” и которые, однако, составляют едва ли не главную пружину сюжета...»

? Согласны ли вы с негативными оценками некоторых критиков романа? Обоснуйте свою точку зрения. Всегда ли неприятие критиков связано с художественными недостатками произведения?

Внимательное прочтение романа позволяет понять, что его «недостатки» есть лишь следствие неверного подхода к этому произведению. К «Доктору Живаго» пытались приложить критерии русской психологической прозы XIX века, мало учитывая и художественный мир самого автора, и современный ему литературный контекст. Между тем следующие особенности ставят произведение в ряд таких бесспорных шедевров литературы 1920—1950-х годов, как романы Е. Замятина «Мы», М. Булгакова «Мастер и Маргарита»,

Ю. Олеши «Зависть», В. Набокова «Приглашение на казнь» и других произведений прозы данного периода:

а) центральный герой — творец (писатель или просто творческая личность), оказавшийся «лишним» в своём времени и своей среде;

б) сама реальность даётся преломившейся в восприятии центрального героя, пропущенной через его сознание;

в) конфликт героя и среды, как правило, трагически разрешается для героя, он не в силах противостоять ей;

г) особую роль в произведении играет любовная линия, женские образы в частности;

д) приём «текст в тексте» (роман в романе, дневник героя, книга стихов и т. п.): усложняет композицию произведения, делает его многослойным;

е) наконец, явный христианский, евангельский «подтекст» разворачивающихся в произведении событий — от *аллюзий* и *реминисценций* из Священного писания до использования или *парафразирования* библейских сюжетов и образов.

Уже эти параллели заставляют взглянуть на роман несколько иначе. Возможно, то, что воспринималось как недостатки произведения, является если не достоинствами, то, по крайней мере, его особенностями, включающими роман в контекст не столько реалистической, сколько *модернистской прозы* первой половины XX века.

История в романе. В отличие от традиционных произведений, посвящённых грандиозным историческим событиям («Война и мир» Л. Н. Толстого, «Тихий Дон» М. А. Шолохова, «Пётр Первый» А. Н. Толстого и др.), в романе Пастернака эти события даются опосредованно. Юрий Живаго является даже не участником или очевидцем исторических катаклизмов, а скорее тем, кто их осмысляет. Другими словами, «минуты роковые» истории либо преломляются в эмоциональном восприятии центрального героя и близких ему персонажей, либо проявляются в самых разных аспектах бытия: в частной жизни далёких от истории людей, даже в природе.

Мы почти ничего не знаем о деятельности Живаго в качестве военврача на Первой мировой; о революции он узнаёт из листовки; в Гражданскую войну его участие в событиях ограничивается подневольным пребыванием в партизанском отряде; по возвращении в Москву он также оказывается на обочине новой жизни. В отличие от упомянутых выше романов, в «Докторе Живаго» среди героев практически нет реальных исторических лиц или лиц с легко узнаваемыми прототипами. Основное действие разворачивается не только в Москве, но и в вымышленных местах (например, в Юрятино, Мелюзее). Тогда как, например, в «Тихом Доне» М. Шолохова нет ни одного несуществующего топографического наименования. Романы Л. Н. Толстого, М. Шолохова, А. Н. Толстого отражают реальные исторические события, в которых принимают участие, наряду с вымышленными, и реальные исторические лица. Выходит, что Пастернака мало интересует историческая достоверность разворачивающихся в романе событий! Автору важнее передать, как воспринимаются человеком, творческой личностью, те грандиозные потрясения, в эпоху которых ему выпало жить.

? В чём принципиальное отличие романа Б. Пастернака от известных вам романов Л. Толстого, М. Шолохова и исторического романа А. Толстого?

Образ Юрия Живаго. Главное, что отмечают критики в Юрии Живаго, — его видимая пассивность, даже фатализм: он не пытается бороться с обстоятельствами, переделывать жизнь, однако при этом и не приспосабливается к этим обстоятельствам внутренне. Даже в партизанском отряде Юрий остаётся собой и не боится высказывать своей, опасной в его положении, точки зрения. Это качество героя находит неожиданное отражение в его профессии: широкий специалист — терапевт, не ограничивающийся какой-то частной сферой медицины, Живаго при этом скорее диагност, чем лечащий врач. Он способен предугадывать и ставить точный диагноз, но не стремится исправлять или лечить, т. е. вмешиваться в естественный ход вещей. В его увлечении проблемами глаза преломляется ещё одна сторона личности Живаго — он по сути своей — созерцатель,

а не преобразователь. Обилие «случайных» совпадений в романе на самом деле доказывает, что в жизни всё имеет высший смысл и всё предопределено, кроме нравственного выбора человека, оставляющего ему право на свободу.

? В чём новизна подхода Б. Пастернака к образу главного героя своего романа?

Женские образы. Тоня и Лара — две женщины в жизни Живаго — отчасти напоминают пару Натальи Коршунова и Аксинья Астахова из романа М. Шолохова «Тихий Дон». Брак Тони с Юрием, как и Натальи с Григорием Мелеховым, освящён традициями той среды, которой принадлежат героини. В основе их взаимоотношений лежит особое, *семейное чувство*, лишённое испепеляющей чувственности, однако ровное и продолжительное. Недаром героини до последнего ждут своих мужчин. Распад, разрушение традиционного уклада (уклада «родственного круга» московской интеллигенции в «Докторе Живаго», патриархального уклада казачества в «Тихом Доне») привели к краху и отношений этих героев. Значимо, что Тоня с семьёй эмигрирует. Эмиграция как раз и была попыткой сохранить эти дореволюционные традиции, и жизнь многих представителей русской интеллигенции, если не была оборвана насильственно, закончилась в изгнании. Сама возможность сближения Григория с Аксиньей, а Юрия с Ларой предопределена теми разрушительными, губительными тенденциями, которые стали проявляться в их среде накануне революции. Аксинью и Лару роднит ещё и то, что обе героини — женщины с нелёгкой, изломанной судьбой. С их возлюбленными их связывает *любовь-страсть* — чувство сильное, но недолгое, развивающееся периодами вспышек и охлаждений. Этот надлом в судьбах героинь проявляется и в том, что в определённый момент они изменяют своим мужчинам, бросают их. Аксинья находит утешение от разлуки с Григорием после смерти ребёнка в объятьях «барина» Листницкого, а затем возвращается к брошенному ею мужу; Лара пытается обмануть судьбу и оставляет Юрия, уехав с адвокатом Комаровским, некогда совратившим её. И Аксинья, и Лара очень близки по своей натуре геро-

иням Ф. Достоевского и А. Блока. Как Аксинья для Григория, так и Лара для Живаго оказалась неразрывно связана с теми революционными потрясениями, что взорвали привычное течение жизни этих героев. Поэтому сам Пастернак настаивает на том, что герои «...любили друг друга не из неизбежности, не “опалённые страстью”, как это ложно изображают. Они любили друг друга, потому что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья». Другими словами, их любовь была частью тех стихийных процессов, что происходили в это время в мире.

?

*Подготовьте пересказ этого фрагмента учебной статьи, предварительно подобрав соответствующие цитаты из романа М. Шолохова «Тихий Дон» и романа Б. Пастернака «Доктор Живаго».

Революция в романе. Характерна первоначальная оценка героем октябрьских событий 1917 года: «Какая великолепная хирургия! — восхищается доктор Живаго декретами советской власти. — Взять и разом артистически вырезать старые вонючие язвы!» Его привлекает в революции то, что она, как ему казалось, — результат самой жизни, а не теорий, в ней нет ничего помпезного, высокопарного. Ей не нужны круглое число, красная строка, ненаписанная страница. Однако весьма скоро герой убеждается, что торжество разума, критический дух, борьба с предрассудками, присущие революции на первом этапе, сменились новыми догмами. Из средства раскрепощения человека революция превращается в конечную цель, вытесняя все другие проявления жизни... Именно здесь возникает традиционная для русской литературы после Ф. М. Достоевского тема насильственного насаждения счастья. По мнению героя и автора, человека нельзя сделать счастливым, лишив собственных представлений о счастье и навязав один-единственный смысл. Революция первоначально воспринимается Юрием Живаго не только как социальное, но и как природное явление, как стихия. Поэтому так часто изображение исторических событий у Пастернака подменяется изображением природы или передачей любовных переживаний героя: для писателя они — вещи одного порядка

(например, в романе: «Сошлись и беседуют звёзды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания»). Перерождение же революции начинается в тот момент, когда человек вмешивается в историю (так, как он вмешивается в природу, в свои чувства), пытается подчинить её своим представлениям о том, как должна она развиваться, какие формы принимать.

Павел Антипов-Стрельников. «Гении самоограничения» — так Живаго определяет людей, подобных Антипову. Антипов (чья фамилия, видимо, от слова «антипод») — полная противоположность Живаго: он человек предельно рациональный. И недаром Паша — по профессии учитель-«классик» (преподаватель «мёртвых» языков и древней истории), поменявший свой «профиль» на математику, т. е. сперва, как учитель Беликов из чеховского «Человека в футляре», имел дело с уже отжившей культурой, а потом — с абстракциями, с цифрами. Он из тех, кто не раз переделывал, перекраивал себя (смена преподаваемого предмета — один из примеров), и теперь пытается переделать мир, приспособив его под собственные представления о том, каким мир должен быть. Эта черта препятствует пониманию между Антиповым и Ларой в браке, заставляет его, сменив фамилию, начать жизнь с чистого листа, попытаться «переиграть» её, тем самым отказавшись от предназначенной ему изначально судьбы. Он пытается делать историю, поставить под контроль свои чувства, а в результате оказывается жертвой и истории, и своих чувств. Самоубийство Антипова-Стрельникова — последняя попытка героя противостоять судьбе, неприемлемой для него. Однако, что характерно вообще для жанра философского романа, смерть героя-идеолога означает и крах его жизненной идеологии.

Финал романа. Последние страницы романа вызвали недоумение многих критиков. Создаётся ощущение, что Живаго опустил, стал эгоистичнее и высокомернее. Но дело не в том, что он перестал следить за собой, духовно деградировал: активная творческая жизнь Юрия как раз говорит об обратном. Просто

в существующих условиях преуспевание предполагало конформизм, приспособленчество, что однозначно связывалось доктором с посредственностью, с предсказуемостью хода мыслей, с предательством самого себя. Иначе говоря, это не Юрий Живаго изменился и изменил себе — это роковым образом изменилась сама эпоха, в которой уже не было места прежнему доктору Живаго. Поэтому не находят взаимопонимания бывшие друзья: Юрия удручает новый склад мыслей Дудорова и Гордона, приспособившихся к новым временам: «Это как если бы лошадь рассказывала, как она сама объезжала себя в манеже».

Марина, третья женщина в судьбе доктора, в отличие от Тони и Лары, изначально не принадлежала кругу Живаго, однако между ними нет сословных или интеллектуальных преград, поскольку она типичный представитель новой, так называемой советской, интеллигенции. Обращает на себя внимание, что в этот момент живы и первые две жены героя, но этот факт имеет в романе не столько этическое, сколько философское обоснование: женщины входят в жизнь героя, не отменяя одна другую, а сопрягаясь в его душе, каждая — занимая в ней своё место.

Однако попытка героя найти себе место в новой жизни, сохранив верность себе, своим принципам, обречена на неудачу. Слишком много искусственного в новом мире, слишком больших нравственных жертв требует он от человека. Чувствуя это, герой заведомо начинает готовиться к уходу: оставляет семью, приводит в порядок бумаги. Живаго умирает от наследственной болезни: у него не выдерживает сердце, вместившее в себя слишком много горя и переживаний.

? Почему Юрий Живаго ощущает себя ненужным в «новой жизни»?

Стихотворения Юрия Живаго. Не случайно книга стихов Юрия Живаго открывается стихотворением «Гамлет»: его можно считать ключевым для романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». Почему? Потому что понимание того, как построено это стихотворение, возможно, даст читателю ключ к пониманию всего романа. Своеобразие этого стихотворения в том, что различ-

ные его интерпретации не противоречат друг другу, но друг друга дополняют, и, с одной стороны, включают стихотворение в смысловую ткань романа, а с другой — сам роман в контекст мировой культуры, проясняя тем самым замысел произведения, про которое автор говорил: «Атмосфера вещи — моё христианство». Стихотворение допускает следующие прочтения:

— само название стихотворения, как и заданная в нём ситуация неизбежности предначертанного герою пути и попытка эту неизбежность осмыслить, говорят о том, что это — внутренний монолог Гамлета, главного героя одноимённой трагедии У. Шекспира. Стихотворение не только заставляет обратиться к этой трагедии, но и вспомнить осмысление образа принца датского в русской культуре, например, И. Тургеневым (статья «Гамлет и Дон Кихот», повесть «Гамлет Щигровского уезда»), А. Блоком («Я Гамлет. Холодеет кровь...») и др.;

— стихотворение представляет собой монолог актёра, играющего роль Гамлета («Я вышел на подмостки» — сцена; «На меня наставлен сумрак ночи / Тысячью биноклей на оси» — зрительный зал; наконец, слова «замысел», «роль», «драма», «распорядок действий». См. также один из первоначальных вариантов стихотворения: «Это шум вдали идущих действий. / Я играю в них во всех пяти»);

— обращение к шекспировскому образу заставляет вспомнить знаменитую формулу великого драматурга, идущую ещё от Античности и столь популярную в эпоху барокко: «Весь мир — театр, и люди в нём актёры» (из пьесы «Как вам это понравится»). В таком случае ситуация Гамлета осмысляется как типовая ситуация каждого человека в этой жизни вообще, а обращение «Я люблю твой замысел упрямый» относится не только к режиссёру драмы, но и к Создателю этого мира, в котором каждый должен достойно пройти предначертанный ему свыше путь («дверной косяк» — символ начала жизненного пути). Тем самым жизни человека даже в самых немыслимых обстоятельствах возвращается истинный смысл: быть достойным своей роли, своему предназначению в этом мире, ведь «Жизнь прожить — не поле перейти»;

— стихотворение — Моление о Чаше Христа в Гефсиманском саду, о чём говорит почти точная цитата из Евангелия (Марк, 14, 36; Матф., 26, 39), картина звёздной ночи, упоминание о фарисействе, об одиночестве героя. Таким образом, вводится тема жизни как искупительной жертвы, а также одна из центральных идей романа о начале, с явлением Христа, новой эпохи — начале современной истории, нашей эры, впервые поставившей вопрос о личном, личностном бессмертии человека, о ценности отдельной личности. Об этом говорит дядя Юрия Живаго, Николай Николаевич Веденяпин: «Века и поколения только после Христа вздохнули свободно. Только после него началась жизнь в потомстве, и человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории, в разгаре работ, посвящённых преодолению смерти, умирает, сам посвящённый этой теме»;

— стихотворение написано Юрием Живаго — центральным героем романа, и было переписано и доработано им за несколько дней до смерти. Тем самым проблематика стихотворения включается в идейную структуру «Доктора Живаго» и позволяет осмыслить жизненный путь героя в соотнесении с путями Гамлета, художника-актёра, по своему положению должного до конца довести свою роль в драме жизни, и, наконец, Христа, сказавшего миру новое Слово о жизни и своей жизнью подтвердившего его правоту (возможность такого прочтения подкрепляется фамилией героя — ср. «печать Бога Живаго» (Откр., 7, 2); кстати, мать Юрия звали Мария);

— если вспомнить, что в действительности стихотворение принадлежит перу Пастернака, то тем самым проясняются особенности биографизма романа: то, каким образом, при почти полном отсутствии внешних совпадений, соотносятся жизненные пути автора романа и его главного героя. Проясняются и слова, сказанные об этом произведении академиком Д. С. Лихачёвым: «Доктор Живаго» — «духовная автобиография Пастернака». Дело здесь не в общности фактов биографии, а в общности духовного пути, пройденного однажды Христом и во все времена с тех пор выбираемого лучшими представителями человечества, — пути жертвенного. Своеобразие и стихотворения, и романа в том, что Па-

стернак не прямо переносит обстоятельства двухтысячелетней давности (а также Средневековья; позднего Возрождения; XX века) в современность: эти обстоятельства как бы просвечивают сквозь покров времени, не подменяют друг друга, а сливаются в нерасторжимое целое, «как образ входит в образ, / И как предмет сечёт предмет». Тем самым преодолевается время: случившееся века назад происходит здесь и сейчас, и уже никогда не пройдёт, будет вечно (ср. «Я ловлю в далёком отголоске, / Что случится на моём веку», т. е. в далёком отголоске событий прошлого слышу весть о будущем). Недаром в другом стихотворении Юрия Живаго, «Рождественская звезда», сквозь библейский пейзаж просвечивают черты пейзажа зимней Руси. Преодоление времени есть победа над смертью — центральная тема всего романа: и размышлений его героев, и стихов доктора Живаго. Преодоление, совершённое Христом и совершающееся сейчас.

Стихотворение «Гефсиманский сад» — смысловой итог и книги стихов Юрия Живаго, и всего романа. Если стихотворение «Гамлет» содержит в себе идею осознанной необходимости жертвенного выбора, то само Моление о Чаше в стихотворении «Гефсиманский сад» включается в контекст Евангельской истории. Последние две строфы без обиняков разъясняют смысл для всей Новой истории подвига Христа: отказ Христа от оружия как средства решать споры есть для Пастернака ответ на претензии любых революционеров путём насилия изменить мир к лучшему. Крестный подвиг Христа — квинтэссенция идеи добровольного приятия судьбы во имя торжества Добра, ведь с этого момента каждый человек вольно или невольно должен соотносить свой нравственный выбор с тем, пример которого нам подал Христос.

- ❓ 1. Какова идейно-художественная роль в романе книги стихов Юрия Живаго?
2. Что дало основание Д. С. Лихачёву назвать роман «Доктор Живаго» «духовной автобиографией Пастернака»?

Итак, своеобразие этого романа в том, что «исторический образ России за последнее сорокапятилетие» в нём дан преломившимся в восприятии отдельной твор-

ческой личности. Другими словами, не объективная картина исторических процессов и потрясений, а их отражение в субъективном опыте человека, более того, духовный опыт отдельной личности стал равноценен глобальным историческим катаклизмам. В романе эта особенность находит соответствие в размышлениях Симы Тунцевой о Рождестве Христовом:

«Каким образом небу частное человеческое обстоятельство, с точки древности ничтожное, стало равноценно целому переселению народа? Что-то сдвинулось в мире. Кончился Рим, власть количества... Вожди и народы отошли в прошлое. Личность, проповедь свободы пришли ей на смену. Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство вселенной».

Вопросы и задания для повторения

1. Как живописная, музыкальная, философская одарённость Пастернака проявилась в его поэзии?

2. В чём суть проблемы конфликта человека и природы и в чём оригинальность её решения Пастернаком?

3. Что изменилось и что осталось неизменным в поздней лирике поэта по сравнению с его ранней поэзией?

4. Какую роль в лирике поэта играют точные наименования из мира природы? Приведите свои примеры.

*5. Какие художественные средства использует поэт для выражения внутреннего мира своего лирического героя?

*6. Найдите примеры звукописи, аллитераций и ассонансов в лирике Пастернака, объясните их роль в его стихах.

*7. В чём своеобразие постановки Б. Пастернаком проблемы «интеллигенция и революция»? Можно ли говорить о том, что судьба Ю. Живаго является художественным обобщением судьбы русской интеллигенции в целом? Обоснуйте ответ.

*8. Что отличает роман «Доктор Живаго» от традиционного жанра романа-эпопеи? От исторического романа?

Исследование

Д. С. Лихачёв сказал по поводу романа «Доктор Живаго», что Пастернак и в прозе остаётся лириком. Докажите на двух-трёх примерах, что в романе перед нами «проза поэта».

Дискуссия

Почему Б. Пастернак назвал свой роман «моё христианство»?

Практикум

Выразительное чтение и анализ стихотворений Б. Пастернака (по выбору).

Темы сочинений

1. «Ты вечности заложник у времени в плену» (лирический герой Б. Пастернака).

2. Идеал поэта в творчестве Б. Пастернака.

*3. Философские мотивы лирики Б. Пастернака.

*4. «Когда любит поэт, влюбляется Бог неприкаянный» (тема любви и творчества в поэзии Б. Пастернака).

5. Природа в лирике Б. Пастернака.

*6. Нравственный выбор Юрия Живаго (по роману Б. Пастернака «Доктор Живаго»).

7. «Я весь мир заставил плакать над красой земли моей» (по роману «Доктор Живаго»).

8. Авторская позиция и способы её выражения в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго».

9. Интеллигенция и революция в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго».

Рекомендуемая литература

- Агеносов В. В. и др. Литература народов России. М., 1995.
- Альфонсов В. Поэзия Пастернака. Л., 1990.
- Быков Д. Борис Пастернак. М., 2011. (ЖЗЛ).
- Воспоминания о Борисе Пастернаке. М., 1993.
- Иванова Н. Борис Пастернак. Времена жизни. М., 2007.
- Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., 1989.
- Он же. Борис Пастернак. Биография. М., 1997.
- Тынянов Ю. Н. Промежуток // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Цветаева М. Эпос и лирика современной России // Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 2.

*ПОСЛЕВОЕННАЯ ПОЭЗИЯ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (И. Елагин и Н. Моршен)



Вторая мировая война вызвала новый поток русских эмигрантов. Это были военнопленные, справедливо опасавшиеся возвращения домой; молодые люди, вывезенные с оккупированных фашистами территорий в Германию в качестве дешёвой рабочей силы; наконец, люди, сознательно вставшие на путь борьбы с советским тоталитаризмом. Во второй волне русской эмиграции было немало таких, кто посвятил себя литературному творчеству. Среди них поэты И. Елагин, Д. Кленовский, О. Анстей, В. Синкевич, поэты и прозаики отец и сын Марченко (взявшие себе соответственно псевдонимы Николай Нароков и Николай Моршен), С. Максимов, В. Марков, Б. Филиппов, прозаики Л. Ржевский, В. Юрасов, Б. Ширяев и многие другие. Их книги ещё только начинают возвращаться на родину.

По единодушному мнению критики, большой вклад в развитие русской литературы внесли поэты второй волны русской эмиграции. В первую очередь Иван Елагин (1918—1987) и Николай Моршен (1917—2001). Оба они родом с Украины. В годы войны оказались в Германии, после войны — в США. На долю обоих выпало всё, что пережило большинство эмигрантов тех лет. Ивану Венедиктовичу Елагину (его настоящая фамилия Матвеев), прежде чем он стал профессором в колледже Мидлсбери и в Питсбургском университете, автором стихотворных сборников «Отсветы ночные» (1963), «Дракон на крыше» (1973), «В зале Вселенной» (1982), «Избранное» и «Под созвездием Топора» (1976),

«Тяжёлые звёзды» (1986), пришлось зарабатывать на жизнь в стекольной мастерской, уборщиком в ресторане. Николай Николаевич Моршен (Марченко) до того, как стал преподавателем русского языка в школе военных переводчиков в Монтерее и выпустил книги «Тюлень» (1959), «Двоеточие» (1967), «Эхо и зеркало» (1979) и «Собрание стихов» (1996), был разнорабочим, трудился на небольшой верфи, на автозаводе.

В эмиграции поэтам надо было прежде всего освободиться от давящей атмосферы прежней жизни. Именно поэтому почти все они начинали с политических стихов, часто даже сатирических. Иван Елагин в стихотворении «Амнистия» прокликает убийц своего отца, ему же принадлежат «Политические фельетоны в стихах. 1952—1959» (Мюнхен, 1959). Николай Моршен в стихотворениях «Тюлень» и «Вечером 7 ноября», вошедших в его первый сборник, противопоставляет человека тоталитарному обществу.

Однако с годами от социальных тем они переходили к более объективному и философски глубокому изображению реальности и своих переживаний.

Это видно даже из сопоставлений названий сборников. У И. Елагина: социально-биографическое «По дороге туда» (1947, 1953) сменяется философским «В зале Вселенной» (1982). У Н. Моршена социологизированный «Тюлень» (1959) вытесняется космологическим «Эхом и зеркалом» и лирико-философским «Умолкшим жаворонком».

Первые книги И. Елагина — приговор своей эпохе и своему времени:

Поле в рубцах дорог:
Танки прошли по полю.
Запертое в острог
Рвущееся на волю —
Ты, моё столетие!

(«Бомбы истошный крик...»)

В образной системе этого стихотворения переплелись знаки войны и репрессий. Война присутствует во многих произведениях поэта:

А рядом бой. Полнеба задымил.
Он повествует нам высоким слогом
О родине. И трупы по дорогам
Напрасно дожидаются могил.

(«Осунувшись, и сгорбясь, и унизясь...»)

Через всё творчество И. Елагина проходит и образ отца:

Ночь. За папиросой папироса,
Пепельница дыбится, как ёж.
Может быть, с последнего допроса
Под стеной последнею встаёшь?

<...>

Сколько раз я звал тебя на помощь, —
Подойди, согрей своим плечом.
Может быть, меня уже не помнишь?
Мёртвые не помнят ни о чём.

(Поэма «Звёзды»)

В последующем творчестве поэта тема войны уступит место теме ужаса цивилизации. Разрывы снарядов заменит канонада джаза, а сгоревшие танк и мост — небоскрёбы огромного города:

Небоскрёбы упрятались в марево.
Зажигали огни самолёты.
В отдалении сумрак вымарывал
Городского пейзажа длинноты...

Эти кубы, параллелепипеды
И углы, и бетонные плиты!
Тень! С тобой из орбиты мы выбиты,
Тень! В чужую орбиту мы вбиты.

(«Небоскрёбы упрятались в марево...»)

Ещё более остро есенинское чувство страха перед городом, ощущение апокалипсиса от гула машин, грохота музыки прослеживается в стихотворении «В Гринвич Вилидж»:

Всю ночь музыкант на эстраде
Качался в слоистом дыму.
И тени по-волчьему, сзади
На плечи кидались ему...

Я пальцами в такт барабаню,
Я в такт каблуками стучу,
Я тоже со всей этой дрянью
В какую-то яму лечу.

Поэт сравнивает себя с винтиком дьявольской машины, которая тащит его в бездну, где уже нет нормальных человеческих чувств, нет ничего:

Послушай, я всё скажу без утайки.
Я жертва какой-то дьявольской шайки.
Послушай, что-то во мне заменя,
В меня вкрутили какие-то гайки,
Что-то вмонтировали в меня.
И отключили от Божьего мира
Душу мою — моего пассажира.

Послушай, я скоро прибором стану,
Уже я почти что не человек.
В орбиты мне вставили по экрану,
И я уже не увижу поляну,
Я не увижу звёзды и снег...

Они мне сердце хотят из пластмассы
Вставить и вынуть сердце моё.

(«Послушай, я всё скажу без утайки...»)

Елагин охотно пользуется сюрреалистическими образами, помогающими передать ему абсурдность мира, ужас бытия:

Кругом какие-то тёмные пашни —
Страшно!
Заревом страшным окно закрашено —
Страшно!
И чего я мытарюсь?
Пойду к нотариусу,
Постучу в дверь его.
Войду и скажу:
Я хочу быть деревом!
Я хочу, чтоб было заверено,
Что такой-то — дерево,
И отказался от человеческих прав.

Обобщённым образом мира цивилизации стало название книги «Дракон на крыше». Сказочный дракон сравнивается с вертолётами на крыше небоскрёба. Он «сгрёб девчонку», надсмеялся над своим былым победителем святым Георгием, назвав идеалы болтовнёй.

Картины «хаоса Божьего экспромта» И. Елагин перемежал поэтическими рассказами о силе жизни. Этому способствовали и энергичный ритм стиха, и просторечие неунывающего лирического героя. Таково стихотворение «Вот она — эпоха краха...». Поэт называет эпоху и пряхой, и свахой, и шлюхой, и запивохой, и эпохой смеха.

И вот с этой-то эпохой
Я по свету трюхаю —
Если плохо — с хлебной крохой,
Хорошо — с краюхою!

Так рождается тема противопоставленности человека эпохе, некоего эскапизма: «Я времени не попутчик! / В потоках его шипучих / Плыву вопрекор ему». Поэт уверен, что «написано строго / Было мне на роду, / Что торжественно в ногу / Я ни с кем не пойду» (*«Сам я толком не знаю...»*).

Тема поэта и поэзии занимает одно из ведущих мест в творчестве И. Елагина. Сочинение стихов он сравнивает с «полётом с нераскрывшимся парашютом». Осознание трагической участи русского поэта усиливается у Елагина горечью «беженства», невозможностью иметь широкого читателя, необходимостью переводить его стихи на английский. Именно об этом одно из самых ярких стихотворений «Довольно, я лгать себе больше не в силах», передающее состояние поэта, держащего в руках перевод своих стихов, которые выглядят мёртвыми «в переводе / На жёсткий и сжатый английский язык».

Критики русского зарубежья отмечали умение поэта давать живописные, почти графически точные картины природы, передающие тончайшие душевные настроения лирического героя:

Ветки голы. Месяц тонок.
Поздней осени пора.
Ветер плачет, как ребёнок,
В люльке каменной двора.
(«Ветки голы. Месяц тонок...»)

В произведениях поэта луна то «небесный подкидыш», то «по капле стекает с вёсел», то «зелёным ножом перерезает крышу», лужицы дождя сравниваются с цинковыми мисками, а сам дождь «бежит по улице на цыпочках».

Уже в первых своих стихах поэт представлял себя демиургом, свободно управлявшим луной, землёй, звёздами, закатом, ветром: «Я золотой закат переплавляю в слитки»; «Я не знаю, где выпросить краску, чтоб ветер выкрасить». Это чувство усилилось в позднем творчестве поэта. Сборник «В зале Вселенной» открывается стихотворением «На площадях танцуют и казнят», где поэт приглашает читателя в «театр своей души».

Разъятость, расщеплённость современного человека поэт стремится преодолеть красотой, эскапизм уступает место погружённости в жизнь. «И мне теперь от красоты не спится / Как не спалось когда-то от тоски», — скажет И. Елагин в стихотворении «Проходит жизнь своим путём обычным...».

В стихотворении «Завещание» поэт оставляет наследникам «все звёзды от первой до последней»; «все прогремевшие бури роялей, / Все косые дожди смычков»; «Все фантазии, все капризы, / Все иллюзии, все мечты», «всю прохладу летних сумерек»; «все путешествия кругосветные, / Все дороги небес и земли»; «все сигналы планет последних...».

В последние годы жизни в творчестве И. Елагина всё чаще звучит тема России. Наибольшую известность получило стихотворение «Мне незнакома горечь ностальгии»:

Мне незнакома горечь ностальгии.
Мне нравится чужая сторона.
Из всей, давно оставленной — России
Мне не хватает русского окна.

Оно мне вспоминается донине,
Когда в душе становится темно —
Окно с большим крестом посередине,
Вечернее горящее окно.



На каком принципе основана композиция стихотворения? Какую Россию вспоминает и любит поэт? Как ритмика стихотворения способствует передаче авторского настроения? Какие особенности поэзии И. Елагина, отмеченные выше, прослеживаются в этом произведении писателя?

Горечь ностальгии и страх перед своим временем практически незнакомы другому крупному поэту послевоенной эмиграции Николаю Моршенину.

Через всё его творчество проходит мысль о противостоянии фатуму, смерти. Ему чужда свойственная некоторым русским поэтам первой парижской эмиграции поэтизация смерти: «А ты, бедняк, я вижу, заново / Поёшь о том, что мы умрём». («*Ответ на ноту*»)

Лирический герой Моршенина призывает пойти на «самый дальний край земной, забыв, что нет такого края»:

Мы сядем рядом на обрыв
И свесим ноги непременно,
Их до колена погрузив
В поток несущейся вселенной.
Мы будем верить тишине,
Вдыхать космические ветры,
Следить летящие вовне
Секунды, звёзды, километры.

(«*Исход*»)

Сборник «Тюлень», первая книга, вышедшая в эмиграции, завершается стихотворением «1943», один из персонажей которого крестьянин-торговец на рынке оккупированного Киева подходит к букинисту и «выбирает наугад» томик с надписью «Тютчев», где «кто-то подчеркнул до дыр: / «Счастлив, кто посетил сей мир / В его минуты ро-ко-вые...».

Верный своему принципу рассматривать все явления в развитии, Н. Моршенин ведёт сам с собой спор о смерти и бессмертии, о противостоянии смертного человека и вечного космоса. Он понимает, что от смерти не убежишь «хоть круть, хоть верть», что «нахлынет смерть из темноты» («*Осенний жалуется норд...*»). Но тут же на примере Елены Келлер (слепоглухонемой девушки, сумевшей преодолеть свою неполноценность) утвер-

ждает, что можно «свой перешагнуть предел» («*Разговор о Елене Келлер*»).

Мир природы в стихах Н. Моршена прекрасен, полон волшебства и загадок:

Пока
Мы цепенеем над учебником,
Природа ходит ходуном,
Беременная словолшебником,
Каким-то логиколдуном.

(«*Поэтический мутант*»)

В этом стихотворении проявляется характерное для поэта создание из привычных слов *неологизмов*.

Восхищение природой не мешает Н. Моршену видеть противоречивость мироздания, диалектику добра и зла, составляющих единство мира.

В небытии есть быть,
А в глухоте есть ухо,
В любить таится бить,
В аду — кусочек духа.

(«*Диалексика природы*»)

Название стихотворения «Диалексика природы» (вместо привычного «диалектика») позволяет увидеть ещё одну характерную особенность поэзии Н. Моршена. Он убеждён, что *слово* таит в себе скрытый смысл явления, а задача поэта обнажить этот смысл. Природа, утверждает Моршен в триптихе «Недоумь-Слово-Заумь», — полупоэт, она создаёт «недоумь»; поэт, подобно Богу, создаёт Слово, позволяющее раскрыть тайну мира (возникает «заумь», т. е. то, что за пределами ума).

Даже расположение букв в слове, по Моршену, несёт в себе скрытый смысл, одно и то же понятие, охарактеризованное разными словами, может приобрести противоположный смысл:

Где Я выходит на первый план,
Там только скука, туман, обман:
рождение — Яйцеклетка
жизнь — Ярмо
любовь — Яд

смерть — Ящик.

А в том, где Я на заднем плане,
Есть или счастье, иль обещанье:

Рождение — воля

Жизнь — стихия

Любовь — семья

Смерть — вселенная.

Процитированное стихотворение «Поиски счастья» интересно ещё и своим графическим построением — приём, также характерный для поэзии Н. Моршана.

В одном из последних своих творений, рассказав о внезапно умолкнувшем на высокой ноте жаворонке, поэт писал: «Так умолкнуть бы и мне — / На воздушной вертикали / В достижимой вышине».

Поздние стихи поэта свидетельствуют о том, что возраст не мешал ему создавать произведения «самой высшей пробы». Это «О звёздах», и «Поэт в Америке», и «Пять стихотворений с эпиграфами». В первом из них поэт обратился к взбудоражившей мир проблеме клонирования и предложил своё толкование этого открытия человечества. Эпиграфом к стихотворению взята цитата из «Символа веры»: *«Чаю воскресения мёртвых / И жизни будущего века»*. Нерифмованный белый стих первых строф переходит в рифмованный финал-вопрос:

В тот день,
Когда мы клонируем
Мертворождённого младенца,
Что это будет?

Рождение близнеца?
Воскресение из мёртвых?
Первый шаг человека к бессмертию?
Или: и то, и другое, и третье?

На подступах к тому, что обещал Христос,
Пришла пора спросить у будущего века:
Бессмертье или смерть — вот в этом весь вопрос;
К чему иль ни к чему бессмертье человеку?

Несокрушимый оптимизм, редкий для поэзии русской эмиграции, вызвал к жизни и особые художественные формы поэзии Н. Моршена.

Ритмику Н. Моршена при всей её традиционности отличает динамическая энергия, создаваемая чёткими повторами ударений в параллельных стихах, короткими фразами, нарастанием от сборника к сборнику вопросов, восклицаний.

Живая жизнь передаётся у поэта *олицетворениями* и *метафорами*: «месяц — мамонт со светящимся клыком», «тростник отточен словно сабля», «уходит осень по тропинке», «оставляют метели свою канитель», «земля под дождём от страха мякла», «ручей — поэт подпочвенный», «галки вьются, как слова», «закат, сражённый на бегу, окровавил сосульки», «парчой тропу одели огнелистые дубы» и др.

Стремление раскрыть диалектику явлений, заставить звучать заново привычные слова приводит поэта (и чем дальше, тем больше) к разделению слов на слоги или образованию необычных новых словосочетаний (свое-волье; под-снежник, чаро-действие, благо-даря, оче-видным и т. п.) или к образованию необычных словосочетаний (не водопад — а водокап, не травостой — а травояг; зима в снежливости; на ёлочке снеговоздки, снегопочки, снеграфика, снеготика). Чувство радости, света обеспечивает стиху Моршена и виртуозные рифмы, и фонетические повторы внутри одной строки или строфы.

Задания и вопросы для повторения

1. Как изображается человек и XX столетие в лирике И. Елагина?

2. Какими приёмами пользовался поэт, изображая индустриальную действительность?

3. Как менялся взгляд И. Елагина на мир?

*4. В чём особенность лирики и поэтики Н. Моршена?

*5. Прочитайте в хрестоматии стихотворение Н. Моршена «Белым по белому» и покажите, как образованы слова «снежновости», «снеголым-голо», «стёжка снегладкая, сугробкая», «снегалочьи следы», «дубы снежголые, снежно-

гие», «снегвоздики, снегопочки», «снеграфика, снеготика». Объясните, зачем поэт создал эти неологизмы и как они передают поэзию зимы.

**Семинар*

1. Прочитайте в хрестоматии поэму И. Елагина «Звёзды».

- Какие из названных самим И. Елагиным тем его творчества (гражданственность, беженская тема, темы ахматовского «Реквиема», ужаса перед машинной цивилизацией, урбанистическая фантастика, эскапизм, раздвоенность души, искусство) воплотились в поэме?

- Как соединяет поэт космическое и земное?

- Выпишите использованные поэтом образы и расскажите, каким видится ему мир. Можно ли рассматривать поэму как богоборческую?

- Какое место занимает в поэме образ звёзд?

- Проанализируйте рифмы и ритмику поэмы и покажите, как форма помогает раскрыть трагическое содержание.

2. Проанализируйте стихотворение Н. Моршенина «В начале, в середине, в конце»:

Поэзия кончается не там,
Где изощряют подражанья
И звуки льют с водою пополам
В припадке стихонедержанья.

Поэзия кончается не там,
Где стих берут за деньги (и за горло),
Где курят опиум (и фимиам),
Где от стыда в зобу дыханье спёрло.

Кончается она, где свет поблёк,
Где слов не слышно человеческих,
Где пожелтел последний стебелёк,
Последний отзвенел кузнечик.

Где сотни лет никто не ворковал,
Не блеял, не мычал, не кукурекал,
Где перемалывает океанский вал
Столпотворение молекул.

Они, ликуя, в пенный бьют там-там,
Двойной спиралью геной завиваются —

Поэзия кончается лишь там,
Где вновь она, по сути, начинается.
Себя являя в поиСках — чего?
Ловя преданья гоЛоса — какого?
Она вливает в хаОс волшебство,
Водой живой взвиВая вещество,
Она и хаос претвОряет в СЛОВО.

- Что понимает автор под поэзией?
- С какой целью поэт использует акростих?

**Проект*

Используя ПК «ОСЗ Хронолайнер» или др. материалы Интернета и печатные издания, составьте линию времени «Поэты второй волны русской эмиграции».

Свою работу опубликуйте в облачном пространстве класса.

Исследование

1. Своеобразие художественных образов И. Елагина.
2. Философские мотивы в поэзии Н. Моршена.

Рекомендуемая литература

- ▶ Агеносов В. В. Литература русского зарубежья. М., 1998.
- ▶ Елагин И. Собр. соч.: В 2 т. / сост., подготовка текста, вступ. ст., примечания Е. В. Витковского. М., 1988.
- ▶ Моршен Н. Собрание стихов. Berkeley, 1996.
- ▶ Моршен Н. <Подборка стихов> // Новый мир. 1989. № 9.
- ▶ Моршен Н. <Подборка стихов> // Вернуться в Россию стихами...: 200 поэтов эмиграции. Антология / сост. В. Крейд. М., 1995.
- ▶ Моршен Н. На воздушной вертикали: Стихи // Знамя. 1999. № 8.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 1960—1980-Х ГОДОВ



Историко-культурная ситуация и особенности литературного процесса 1950—1960-х годов. Конец 50-х — 60-е годы с лёгкой руки писателя Ильи Эренбурга получили название «оттепель». В его повести с одноимённым названием читаем: «Стоят последние дни зимы. На одной стороне улицы ещё мороз (сегодня минус двенадцать), а на другой с сосулек падают громкие капли... до весны уже рукой подать...» Эта пейзажная зарисовка стала метафорой «исторического межсезонья» с его тревогами и ожиданиями, надеждами и разочарованиями. После смерти Сталина в общественном сознании возникло ощущение близких перемен, обновления культурной обстановки, гуманистического поворота к общечеловеческим проблемам.

Повесть Эренбурга содержит хрестоматийный для «производственного романа» набор: есть завод, инженеры, работающие над новыми проектами, даже буран, поваливший наспех построенные бараки... Многие герои связаны с заводом, школой, больницей, колхозом, поэтому проблемы общественные естественно входят в круг их жизненных интересов. Но внимание автора сосредоточено не на вопросах производства, как это было прежде, а на конфликтах нравственно-этических. Человек перестаёт восприниматься как «винтик», производственная функция. Происходит открытие «маленького мира» обыкновенных человеческих чувств: любви, жалости, страдания, недовольства собой, разочарования, надежды. В произведении настойчиво звучит мотив «оттаявшего сердца», которое после «заморозков» наконец-то забилось по-настоящему. Ис-

кренность во всём — в отношении к работе, к людям, к семье, к любви, к творчеству — становится важнейшей характеристикой героев, определяющей их нравственную состоятельность.

«Привычно поскрипывавшее в медлительном качении колесо истории вдруг сделало первый видимый нам оборот и закрутилось, сверкая спицами, обещая и нас, молодых, втянуть в свой обод, суля движение, перемены — жизнь» — так передавал настроение тех лет известный шестидесятник, соратник А. Твардовского по «Новому миру» В. Лакшин.

Сама история журнала «Новый мир», возглавляемого А. Твардовским, — это история общественного подъёма, надежд, вызванных XX партийным съездом, на котором впервые было сказано о «культе личности» и преступлениях сталинского режима, и постепенного разочарования в идеалах «оттепели» и шестидесятиничества. Главный редактор и его единомышленники вели ежедневную, изматывающую борьбу за литературу подлинную, талантливую, внутренне свободную. Отстаивать приходилось каждое произведение, каждую строчку, нередко вынужденно идя на компромиссы, чтобы сохранить журнал, дать возможность свободному слову дойти до читателя. Борьба за правду в искусстве оказалась связанной не только с утверждением демократических идеалов, но и с нравственными критериями совести, гражданской порядочности, чести.

В годы «оттепели», как и в любой переломный исторический период, роль периодических изданий возросла многократно. Литературные споры нередко были важны не сами по себе, а как аргумент в политической полемике. Не столько художественный текст, его достоинства и недостатки становились предметом обсуждения, сколько тот образ мысли, та политическая тенденция, которых придерживался автор. Этой особой психологией литературных споров тех лет объясняется и нередко кажущаяся сегодня излишней резкость критики, и полная непримиримость противостоящих лагерей.

Резкая поляризация сил — характерная примета «оттепели». Шла открытая и ожесточённая борьба «всех против всех»: «антисталинисты» воевали с «нео-

сталинистами», «реформаторы» с «консерваторами», «дети» с «отцами», «физики» с «лириками», «городские» с «деревенскими», «громкая» поэзия с «тихой»... Значение имел уже тот факт, в каком журнале публиковалось произведение или статья. Знаменательно то, что авторы и читатели получили возможность выбирать с в о ё литературно-художественное издание, и зачастую тот, кто присоединялся к направлению «Нового мира», «Юности» или альманаха «Литературная Москва», выражавших демократические устремления общества, становился идейным оппонентом консерваторов, знаменем которых стал журнал «Октябрь».

Важнейший аргумент в споре о вкладе «Нового мира» в историю литературной и общественной мысли — произведения, опубликованные на его страницах, авторы, которым он открыл дорогу в большую литературу. Целое литературное направление 60-х годов, названное критикой очерковым, социально-критическим или социально-аналитическим, связано с именем «Нового мира». Это направление развивалось в качестве своего рода эстетической альтернативы героико-эпической литературе, актуальной для предшествующего культурного периода. «Аналитическая проза» (Ю. Кузьменко) исследовала острые проблемы эпохи, как общественные, так и нравственно-философские, стремясь максимально, подчас документально точно рассказать о болезненных сторонах действительности.

? Какую роль играли в России периодические литературно-художественные издания?

В этом отношении самым знаменательным событием стала публикация в одиннадцатом номере «Нового мира» за 1962 год повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (*подробнее об этом произведении см. в главе, посвящённой творчеству А. И. Солженицына*). Её появление послужило началом зарождения «лагерного» тематического направления в русской прозе 1960—1970-х годов. Русская «тюремная проза» имела богатые традиции в классической русской литературе (от Достоевского до Чехова), но трагедия лагерного опыта России XX века потрясала своими масштабами и ужасом пережитого невинными людьми. Как оце-

нивать «лагерные страдания», как остаться человеком в нечеловеческих условиях — вот основные проблемы, поднимаемые авторами, описывающими «сталинские лагеря». Дальнейшее творчество самого А. Солженицына, «Колымские рассказы» В. Шаламова раскрыли лагерную тему с поразительной художественной честностью (*подробнее см. главы о творчестве А. Солженицына и В. Шаламова*).

Критик и публицист А. Латынина так определяет «кредо детей XX съезда: антисталинизм, вера в социализм, в революционные идеалы». Для них была характерна оценка этих событий как нарушение социалистической законности, искажения коммунистической идеи в историческом процессе и незыблемая вера в идеалы революции. Эту особенность умонастроений периода «оттепели» запечатлела О. Берггольц, сама пережившая ужас террора:

И я всю жизнь свою припоминала,
и всё припоминала жизнь моя,
в тот год, когда со дна морей, с каналов
вдруг возвращаться начали друзья.

Зачем скрывать — их возвращалось мало.
Семнадцать лет — всегда семнадцать лет.
Но те, что возвращались, шли сначала,
чтоб получить свой старый партбилет.

О верности идее в литературе 60-х годов будет сказано немало и по-разному. Е. Евтушенко предпочитал открыто публицистическую форму выражения мысли, нередко доходя до прямолинейной декларативности («Нашу веру / из нас не вытравили. / Это кровное / наше, / своё. / С ней стояли мы. / С нею выстояли. / Завещаем детям её»). Несравнимо более проникновенно, лирично прозвучат размышления Б. Окуджавы (даже названия стихотворений говорят об этом: «Коммунисты» у Евтушенко, «Сентиментальный марш» у Окуджавы):

Но если вдруг когда-нибудь
мне уберечься не удастся,
какое новое сражение
ни покачнуло б шар земной,

я всё равно паду на той,
на той далёкой, на гражданской,
и комиссары в пыльных шлемах
склонятся молча надо мной.

«Я грелся в зимние заносы у Революции костров», — обозначит истоки веры шестидесятников Б. Чичибабин, и он же в 1959 году яростно возразит тем, кто считал, что после XX съезда со сталинизмом покончено:

...Пока мы лгать не перестанем
и не отучимся бояться, — не умер Сталин.

...Пока на радость сытым стаям
подонки травят Пастернаков, — не умер Сталин.

А в нас самих, труслив и хищен,
не дух ли сталинский таится...

...но как тут быть, когда внутри нас не умер Сталин?

Этот пример показывает, как в литературе 60-х годов начинает всё сильнее звучать тема трудного, мучительного прозрения. «Мы все ходили под Богом, / У Бога под самым боком», — точно передаст открытие, сделанное современниками, Б. Слуцкий.

Одной из форм отторжения культа Сталина стало в годы «оттепели» настойчивое обращение к личности Ленина, к истории революции, которую шестидесятники воспринимали как исток, как «время, когда всё начиналось. Когда начинались мы» (Ю. Трифонов). Произведения на историко-революционную тему отличала внутренняя полемичность. Так, в противовес утвердившемуся за многие годы представлению о вожде писатели настойчиво подчёркивали в своих произведениях ленинскую простоту, доступность, демократизм, внимание к людям. «Великий Ленин не был богом / И не учил творить богов» — так выразит эту мысль А. Твардовский в поэме «За далью — даль». Н. Погодин, завершая начатую ещё в 30-е годы драматургическую трилогию о Ленине, в пьесу «Третья, патетическая», посвящённую последнему периоду жизни Ленина, введёт приёмы условности и элементы трагедии: человек перед лицом смерти. Каждая сцена пьесы воспринимается как подведение итогов ленинской жизни, как его завещание, как размышление о судь-

бах революции, о жизни и смерти. В повести Э. Казакевича «Синяя тетрадь» Ленин будет показан не в его звёздные часы, не в гуще масс, а в тот период, когда он, вынужденный скрываться в Разливе, работал над книгой «Государство и революция». Внутренний монолог, поток сознания определяют действие произведения, и это едва ли не впервые в литературе на историко-революционную тему.

Необычность этого произведения заключалась и в том, что Ленин дан в сопоставлении с Зиновьевым, тоже скрывавшимся в Разливе. Автор не преминул подчеркнуть нерешительность, растерянность Зиновьева в противовес самообладанию, бодрости, творческой активности Ленина (это словно подводило читателя к мысли о закономерности последующего выступления Зиновьева с Каменевым против вооружённого восстания и к оценке этого поступка как трусости и неверия в народ, а не как результата идейных расхождений внутри партии). Но знаменательным был уже тот факт, что впервые после сталинских процессов над соратниками Ленина их имена упоминались открыто и без ярлыка «враг народа», что как бы снимало обвинения со всех несправедливо осуждённых.

К восстановлению справедливости стремился и Ю. Трифонов в документальной повести «Отблеск костра», завершённой в 1966 году. В ней автор воскрешал память о своём отце, Валентине Трифонове, одном из организаторов Красной гвардии, репрессированном в годы культа. Этот глубоко личный мотив определил особую, пронзительную исповедальность произведения. Повесть основана на подлинных документах, и в этом ещё одна особенность литературы 1960-х годов с её повышенным стремлением к достоверности в изображении реальных исторических лиц и событий. Литература начинала создавать свою летопись истории, восстанавливая многие «белые пятна» в её официальной версии.

В произведениях, созданных в годы «оттепели», всё большее внимание привлекает не традиционное изображение схватки «двух миров» в революции и Гражданской войне, а внутренние драмы революции,

противоречия внутри революционного лагеря, столкновение разных точек зрения и нравственных позиций людей, вовлечённых в историческое действие (см. П. Нилин «Жестокость» (1956); С. Залыгин «Солёная Падь» (1967) и др.).

Поэзия 1950—1980-х годов. Изменение общественного климата повлекло за собой и кардинальную перестройку литературного процесса. Мощное оживление всех сторон литературной жизни, вызванное оттепельным душевным подъёмом и гуманистическими надеждами, отражается в поэтическом расцвете 1960-х годов. Если в предшествующий период литературного развития значительная роль в литературе отводилась прозе, что было связано со стремлением осознать глобальные исторические процессы становления нового государства, то в 60-е годы на первый план выходит поэзия. Читатели оказались захваченными настоящим лирическим половодьем. «Разговор о лирике» начала ленинградская поэтесса О. Берггольц, призывавшая к большей искренности, раскрепощённости поэзии. «Литературная газета» на первой странице первого номера за 1953 год опубликовала целую подборку стихов о любви, нарушив тем самым многолетнюю традицию официального празднования («Стихи к Первомай / в недавние дни / писал я, / о том не печалюсь, / что слишком уж громко звучали они / и слишком легко получались», — признавался Е. Евтушенко).

Художники уподобили процессы, происходящие в общественном сознании, явлениям природы.

Пусть молчаливой дремотой
Белые дышат поля,
Неизмеримой работой
Занята снова земля —

так описывал «оттепель после метели» Н. Заболоцкий, вернувшийся в литературу после многих лет лагерей. О весеннем ликующем ветре, «о звенящих ручьях, о капелях, сводящих с ума», писал Р. Рождественский, а Б. Окуджава ощущал себя «дежурным по апрелю».

?) Как вы думаете, почему прежде всего в лирике отразились изменения общественного климата?

Но поэтическое «возрождение» этим не ограничивается, поэзия, искусство, казалось бы, интимное, глубоко частное, выходит на стадионы: так велико число поклонников поэзии, что приходится проводить вечера на спортивных аренах.

Легендарной страницей в истории стали поэтические вечера в Политехническом музее:

Политехнический!
В Политехнический!
По снегу фары шипят яичницей.

Милиционеры свистят панически.
Кому там хнычется?!
В Политехнический!

(А. Вознесенский.

«Прощание с Политехническим»)

Поэзия молодых шестидесятников звучала по-новому, заражала слушателей своей энергетикой. На пороге нового века Евтушенко, оглядываясь назад, сравнил себя и товарищей по перу с десантом из будущего:

Кто были мы,
шестидесятники?
На гребне вала пенного
в двадцатом веке,
как десантники
из двадцать первого.

(«Шестидесятники»)

Для атмосферы «оттепели» были характерны оптимизм и вера в счастливое будущее. Полные экспрессии, яркие стихи были созвучны времени:

Никогда не приснится
винтикам всё,
что сделали мы!
Что сделаем!..

Посредине двадцатого века
облетают
ржавые символы...

«поэт в России — больше, чем поэт», в соответствии с ней он и выстроил свою биографию. В его произведениях конца 1950-х годов поколение шестидесятников обретает свой голос: и содержательно, и эстетически. В программном стихотворении «Пролог» (1955) лирический герой Евтушенко, воплощающий в себе черты поколения, утверждает право поэта быть «разным»: неудобным, «застенчивым и наглым, злым и добрым». Истинная поэтическая личность не знает ни географических, ни временных границ, она необъятна и многогранна, представляя собой вселенную в миниатюре:

Мне близки
и Есенин,
и Уитмен,
и Мусоргским охваченная сцена,
и девственные линии Гогена.
Мне нравится
и на коньках кататься,
и, чёркая пером,
не спать ночей.
Мне нравится
в лицо врагу смеяться
и женщину нести через ручей.
Вгрызаюсь в книги
и дрова таскаю,
грущу,
чего-то смутного ищу,
и алыми морозными кусками
арбуза августовского хрущу.
Пою и пью,
не думая о смерти,
раскинув руки,
падаю в траву,
и если я умру
на белом свете,
то я умру от счастья,
что живу.

Для этого стихотворения, как и для всего творчества Евтушенко, характерны переключки с поэтическими традициями В. Маяковского и С. Есенина, использова-

ние антитез и аллитераций, возвышенная, подчас восторженная интонация, создающая ощущение романтической радости бытия, энергичного жизнелюбия, готового покорить мир.

Евтушенко был, по существу, посланцем СССР в мире и, без преувеличения, самым популярным поэтом страны. Его заслугой стало расширение тематики стихотворных текстов: поводом к написанию стихотворения могла стать поездка на комсомольскую стройку, случайная встреча на московской улице, зарубежные впечатления. Сильной стороной Евтушенко-поэта было то, что он обладал способностью разглядеть поэзию в повседневности, обыденности:

Это женщины России.

Это наша честь и суд.

И бетон они месили,
и пахали, и косили...

Всё они переносили,
всё они перенесут.

Всё на свете им посильно, —
столько силы им дано.

Их обсчитывать постыдно.

Их обвешивать грешно.

И, в карман пельмени сунув,
я смотрю, смущён и тих,
на усталые от сумок
руки праведные их.

(«В магазине»)

В своём творчестве Евтушенко стал продолжателем традиций гражданской лирики, прежде всего Н. А. Некрасова:

Поэт в России — больше, чем поэт.

В ней суждено поэтами рождаться
лишь тем, в ком бродит гордый дух гражданства,
кому уюта нет, покоя нет.

(«Молитва перед поэмой», из поэмы «Братская ГЭС»)

А. А. Вознесенский (1933—2010). В его стихах наиболее явно выражена ещё одна общая черта поэзии ше-

стидесятников — утверждение романтического культа человека искусства:

Я — Гойя!

Глазницы воронок мне выклевал враг,
слетая на поле нагое.

Я — горе.

Я — голос

Войны, городов головни
на снегу сорок первого года.

Я — голод.

Я — горло

Повешенной бабы, чьё тело, как колокол,
было над площадью головой...

Я — Гойя!

О грозди

Возмездия! Взвил залпом на Запад —
я пепел незваного гостя!

И в мемориальное небо вбил крепкие
звёзды —

как гвозди.

Я — Гойя.

(«Гойя»)

Огромное влияние на формирование творческих взглядов А. Вознесенского оказала многолетняя дружба с Б. Пастернаком. Будучи школьником, Вознесенский отправил свои стихи знаменитому поэту и получил немедленный отклик. Пастернак не только подбодрил дебютанта, но и стал его наставником, разглядев в нём несомненный талант. Возможно, под воздействием религиозных взглядов Пастернака Андрей Вознесенский пришёл к вере, и в его творчестве зазвучали христианские мотивы:

Вечером, ночью, днём и с утра
благодарю, что не умер вчера.

Пулей противника сбита свеча.

Благодарю за священность обряда.

Враг по плечу — долгожданнее брата,
благодарю, что не умер вчера.

(«Заповедь»)

В 1970—1990-е годы Вознесенский стал одним из лидеров поэтического авангарда, отдавая дань экспериментальной, визуальной поэзии:

Читаю небо, став душою зорче.
«Я + Ты» — написано окрест.
Окончив труд, неграмотные зодчие
ставили в небе крест.
<...>
А к вечеру Луна + Солнце,
подчёркнутые линией хлебов.
«Я + Ты» — стоит над горизонтом.
«Небо + я = любовь».

Творчество А. Вознесенского оказало значительное влияние на современную рок-поэзию и поэзию авангарда.

? Чем вызвана «ностальгия по настоящему» в поэзии А. Вознесенского?

Б. А. Ахмадулина (1937—2010). В ряду шестидесятников эта поэтесса стоит несколько особняком. Её стихам почти не свойственна публицистичность, и в них куда более отчётливо проявилась ещё одна общая черта поколения — поклонение поэзии Серебряного века: у Ахмадулиной это, прежде всего, творчество Анны Ахматовой, с которой она была знакома, и Марины Цветаевой:

И всё же для Вас я удобство обмана.
Я знак, я намёк на удобство, на Сороть,
как будто сохранны Марина и Анна
и нерасторжимы словесность и совесть.
(«Ночь перед выступлением»)

Как и близкий ей романтик М. Лермонтов, Ахмадулина начала писать зрелые стихи необыкновенно рано: стихи тринадцатилетней Беллы включены в сборники её избранных текстов.

Сравняться с зимним днём,
с его пустым овалом,
и быть всегда при нём
его оттенком малым.

Свести себя на нет,
чтоб вызвать за стеною
не тень мою, а свет,
не заслонённый мною.

(«Зима»)

Особую роль в стихах Ахмадулиной играет интонация, её стихи подчас вычурны, многословны, перенасыщены метафорами, но они завораживают:

Не дай мне бог бесстыдства пред листом
бумаги, беззащитной предо мною,
пред ясной и бесхитростной свечою,
перед моим, плывущим в сон, лицом.

(«Ночь»)

В 1970-е годы Ахмадулина, сохранив романтику молодости, продолжила движение к метафизическим глубинам.

Всё заметней в природе печальной
выражение любви и родства,
словно ты — не свидетель случайный,
а виновник её торжества.

(«Бьют часы, возвестившие осень»)

Стихи Ахмадулиной сегодня высоко оценивают не только её преданные читатели, но и самые строгие судьи — действующие поэты. Но тёплое отношение поэтического сообщества к стихам Беллы Ахмадулиной — это, скорее, исключение из правила.

Своеобразной антитезой «эстрадникам» становятся поэты — приверженцы «тихой лирики», наследники «последнего поэта деревни» С. А. Есенина. «Тихая лирика» ориентируется скорее не на эксперимент, но на классическую поэтическую форму, её ритм спокоен, мягок, напевен. В основе этой поэзии лежит осознание красоты природы, малой родины, размышления о вечных вопросах бытия, о духовном мире человека, о смысле его существования, поиск нравственных ориентиров и основ в современном меняющемся мире. Одной из таких основ становится для «лириков» окружа-

ющая природа и народная, преимущественно крестьянская, деревенская культура.

Н. М. Рубцов (1936—1971) был наиболее яркой и притягательной фигурой среди «тихих лириков». Он родился в Емецке Архангельской области, воспитывался в сельском детдоме на Вологодчине. Рубцов в разные годы работал кочегаром на тральщике, был библиотекарем, слесарем, шихтовщиком; поколесил по стране, сменив много мест жительства, пожил в больших городах — в Ленинграде и в Москве, где учился в Литинституте. Он вошёл в историю русской литературы певцом деревни, хотя вернулся в деревню только после тридцати.

Лишённые каких-либо стилистических изысков, простые классические стихи Н. Рубцова обладают особым свойством: в них есть некий нравственный стержень, недаром многие читатели и критики отмечали целительное воздействие его стихов на душу человека.

До конца,
До тихого креста
Пусть душа
Останется чиста!

(«До конца»)

Н. Рубцова часто сравнивают с С. Есениным. Действительно, их многое объединяет: и место, которое занимает в их стихах образ деревни, и патриотические мотивы, и, наконец, преждевременный уход из жизни: первый погиб в тридцать, второй — в тридцать пять. Однако всё-таки они очень разные: на поэзию Есенина оказала огромное влияние среда литературного Петербурга, Серебряного века, на Рубцова — советская поэзия и поэзия века золотого; Есенин, разумеется, не может считаться первым новатором в поэзии 1920-х, но совсем не чужд экспериментаторства, Н. Рубцов, наоборот, подчёркнуто традиционен.

Если задуматься об истоках его творчества, то, наверное, это С. Клычков, П. Орешин — новокрестьянская поэзия со своей народно-поэтической традицией, но, прежде всего, корни поэзии Рубцова — в народном твор-

честве и в поэзии Ф. Тютчева, чьё имя, наряду с А. Фетом, фигурирует в литературном манифесте поэта:

Но я у Тютчева и Фета
Проверю искреннее слово,
Чтоб книгу Тютчева и Фета
Продолжить книгою Рубцова!..

(«Я переписывать не стану...»)

В то же время природа в стихах Н. Рубцова почти лишена тютчевской трагедийности и не пропитана духом катастрофичной стихии бытия; в его стихах живёт тоска по гармонии спокойной и размеренной жизни, где и природа, и человек в согласии живут на одной земле — земле тихой родины, Рубцов — поэт грустный, элегический:

Тихо ответили жители,
Тихо проехал обоз.
Купол церковной обители
Яркой травой зарос.

(«Тихая моя Родина»)

В 1970-е годы стихи поэта получили ещё больший резонанс из-за того, что деревня разрушалась: уходил в прошлое патриархальный уклад, шёл массовый отток жителей в города:

Прошёл октябрь. Пустынно за овином.
Звенит снежок в траве обледенелой.
И глохнет жизнь под небом оловянным,
И лишь почтовый трактор хлопотливо
Туда-сюда мотается чуть свет,
И только я с поникшей головою,
Как выражение осени живое,
Проникнутый тоской её и дружбой,
По косогорам родины брожу.

(«Осенние этюды»)

На стихи Рубцова написаны многие популярные песни «В горнице...» («В горнице моей светло. / Это от ночной звезды...»), «Я буду долго гнать велосипед...» и др. Их отличает напевность, берущая своё начало в народном творчестве. Пословицы, поговорки, фольклорные

эпитеты перемежаются в его стихах с элементами разговорной речи:

— Скажи, родимый,
Будет ли война? —
И я сказал: — Наверное, не будет.
— Дай Бог, дай Бог...
Ведь всем не угодишь,
А от раздора пользы не прибудет... —
И вдруг опять:
— Не будет, говоришь?
— Нет, — говорю, — наверное не будет.
— Дай Бог, дай Бог...

(«Русский огонёк»)

Жизнь талантливого поэта оказалась короткой: Николай Рубцов погиб в крещенскую ночь, 19 января 1971 года, пророчески предсказав свою смерть в стихотворении «Я умру в крещенские морозы...». Настоящая слава пришла к Рубцову только после его гибели.

? 1. Каковы основные черты «тихой лирики»? Прочитайте полностью стихотворение Н. Рубцова «Тихая моя Родина». Какие чувства испытывает лирический герой стихотворения при посещении родных мест?

*2. Почему некоторые литературоведы сдержанны в оценках поэзии Н. Рубцова? Если бы вы были составителем антологии поэзии XX века, включили бы вы в неё стихи Н. Рубцова и почему? Обоснуйте свой ответ.

В культуре 1970-х годов место «тихой лирики» занимает философская поэзия. Народная традиция, хоть и в своеобразно переосмысленном виде, послужила источником для философских построений и раздумий **Ю. П. Кузнецова (1941—2003)**. Оригинальность этого поэта заключена в уникальном сочетании народных образов и модернистских, авангардных стихотворных приёмов, позволивших ему создать собственный причудливый и трагический художественный мир. В этом мире раскрыта драматичность вторжения современного человека с его «высокими технологиями» в сферу природы и исконного народного бытия («Атомная сказка»), грозящими разрушением и исчезновением и тра-

диционному миру, и самому человеку («Змеиные травы»).

Мчался поезд обычного класса,
Вёз мечты и проклятья земли.
Между тем впереди через насыпь
Серебристые змеи ползли.
Людам снилась их жизнь
неуклонно,
Снился город, бумаги в пыли.
Но колёса всего эшелона
На змеиные спины сошли. <...>
Канул поезд в пустое пространство,
И из вас никому невдомёк,
Если вдруг среди мысли раздастся
Неизвестно откуда — гудок.

Исследователи называют творческую манеру Ю. Кузнецова «мифомодернизмом».

Ю. Кузнецов родился в Краснодарском крае в семье офицера; так же, как Николай Рубцов, рано потерял отца, погибшего на фронте. Темы войны и безотцовщины проходят через всё его творчество («Отцу», «Я пил из черепа отца...» и т. п.). В своих произведениях он год за годом изживал боль детей войны, понимая, что ничего не исправишь, не вернёшь. Он был преисполнен убеждения в том, что счастья больше нет:

Мне у могилы не просить участия.
Чего мне ждать?..
Летит за годом год.
— Отец! — кричу. — Ты не принёс нам
счастья!.. —
Мать в ужасе мне закрывает рот.

(«Отцу»)

В стихах Ю. Кузнецова прослеживается влияние поэзии Тютчева — в них много тютчевского космизма и катастрофичности бытия:

Для старинного смертного счастья
Милый друг возвратится домой,
Долго пальцы его ледяные
Будут ключ запропавший искать.

Дверь откроют навстречу родные,
Молча снег он начнёт отряхать.

Будет долго топтаться пред светом.
Будут ждать терпеливо его.
Обнажится под тающим снегом
Пустота — никого! ничего!

(«Снег»)

И редко, редко встретишь у Кузнецова что-то лёгкое,
воздушное, фетовское:

Синеют, алеют, белеют,
И эти смеются, и те.
И лёгкие бабочки веют
На этой и той высоте.

(«Пыль солнца земля отряхает...»)

Ю. Кузнецов увлекался историей дохристианской
Руси, язычеством. Одна из главных тем его поэзии —
судьба России:

И Господь возлюбил непонятной любовью
Русь святую, политую Божьею кровью.

(«Видение»)

Перемены 1990-х Кузнецов не принял:

По старой разбитой дороге
В неведомый тёмный конец
Идут деревянные боги.
Когда же пройдут наконец?..

(«Деревянные боги»)

? Почему Ю. Кузнецова относят к поэтам-неославянофи-
лам?

В творчестве другого философа-лирика 1970-х годов
Ю. М. Кублановского (род. 1947) основой для фило-
софских рассуждений о человеке и истории, о сложной
судьбе родной страны становится, по меткому наблю-
дению А. И. Солженицына, «неуходящее ощущение
Бога над нами» — христианская культурная традиция,
христианское миропонимание. По собственным словам
Кублановского, в своих поэтических исканиях он пы-

тался достичь «новизны в каноне» — сочетать формальное новаторство и свежесть стиха, фразы, образа с классическим, подчас подчёркнуто религиозным содержанием.

Отдельное тематическое направление в поэзии второй половины XX века составляет «военная тема», интерес к которой характерен для всей культуры (и поэзии, и прозы, и кино) 1960—1970-х годов. Поэзия фронтовиков Д. Самойлова, Б. Слуцкого, Ю. Друниной и других представляет собой свидетельство очевидцев, переживших трагедию войны и радость победы, помнящих о той высокой цене, которая была за эту победу заплачена. Поэты-фронтовики задаются сложными общечеловеческими вопросами о поведении и самовосприятии человека на войне, о судьбе военного поколения, о романтике и конкретике войны, подвигах, смерти.

В стихотворениях **Б. А. Слуцкого (1919—1986)** преобладают описания реальных военных ситуаций, написанные в подчёркнуто сдержанной, спокойной манере, но полные острого драматизма. Слуцкий умеет, казалось бы, рядовому военному событию придать символический обобщённый смысл, показать противоестественность войны. Берёзка у стены Освенцима оказывается для Слуцкого знаком человечности, вечности жизни среди ужаса смерти («Берёзка в Освенциме»). Знаменитое стихотворение Слуцкого «Лошади в океане», описывающее гибель в море подбитого корабля, перевозившего лошадей, спокойно и буднично по интонации. Для творчества Слуцкого вообще характерен процесс прозаизации поэзии, затем продолженный «разговорной поэзией» 70—80-х годов. Но при этом каждой строчкой поэт протестует против бессмысленной и неизбежной смерти живых существ, неспособных спасти себя:

Люди сели в лодки, в шлюпки влезли.

Лошади поплыли просто так.

Что ж им было делать, бедным, если
Нету мест на лодках и плотках?

Плыл по океану рыжий остров.

В море в синем остров плыл гнедой.

И сперва казалось — плавать просто,
Океан казался им рекой.

Но не видно у реки той края.
На исходе лошадиных сил.

Вдруг заржали кони, возражая
Тем, кто в океане их топил.

Кони шли на дно и ржали, ржали,
Все на дно покуда не пошли.

Вот и всё. А всё-таки мне жаль их —
Рыжих, не увидевших земли.

В поэзии Слуцкого множество стихотворений, которые обличают недостатки современного ему общества и человека: лживость, приспособленчество, неумение отвечать за свои поступки. По мнению Слуцкого, поэт обязан быть правдивым и честным перед самим собой и читателями — именно в этой честности и прямоте и состоит сила поэтического слова, его смысл и предназначение. В стихотворении «Говорит Фома» Слуцкий на примере пленных немецких офицеров, оправдывающих своё участие в войне фашистской пропагандой, доказывает необходимость самостоятельного мышления, нравственной оценки современности, яростно протестуя против удушающей пропаганды лжи, замалчивающей страшные преступления.

В поэзии **Д. С. Самойлова (1920—1990)** также значительное место занимают стихотворения, посвящённые военным событиям, пережитому на войне поэтом потрясению. Но у Самойлова основной тональностью становится элегическое и подчас романтизированное воспоминание о молодости. Его лирический герой из известного «поколенческого» стихотворения «Сороковые» «худой, весёлый и задорный», с самодельной звёздочкой на ушанке, балагуриящий с попутчицей, — это образ раннего взросления, которое не лишает героя естественных чувств, но заставляет острее воспринимать каждый миг бытия. Столкновение юности и войны, как его описывает Самойлов, способствует формированию характера, новому восприятию и пониманию бытия.

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

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

В стихотворении «Жаль мне тех, кто умирает дома» Самойлов описывает смерть на поле боя как приобщение к бесконечному универсуму вселенной, у которой «ни стен, ни кровя / Только облака гуляют в небе», неявно отсылая к знаменитому фрагменту из «Войны и мира» Л. Н. Толстого, в котором раненый князь Андрей Болконский сознаёт истинную цену жизни и смерти, наблюдая за пробегающими по небу облаками. В своей поэзии Д. Самойлов часто обращается к историческим и литературным образам (Данте, Моцарт, Пушкин, Гамлет, сестрица Алёнушка и др.), ведёт напряжённый творческий диалог с мировой культурой, чувствуя себя её проводником и продолжателем.

Основные направления русской прозы 1960—1980-х годов. Проза «оттепельного» периода, как и вся советская культура, переживает период обновления. В литературу начинают возвращаться забытые имена. Впервые после революции на родине выходит собрание сочинений И. Бунина с предисловием А. Твардовского. Публикуется завершённый в 1940 году роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», ряд произведений А. Платонова. В новом выпуске статей и писем Горького восстанавливаются имена его адресатов: Бунин, Бальмонт, Бабель, Пильняк, Зощенко, Зазубрин, Булгаков, Артём Весёлый. Реабилитируются невинно пострадавшие в годы культа писатели, вновь издаются их произведения. Это возвращение ещё не было полным и окончательным, поскольку публиковались лишь отдельные книги, многие имена и произведения по-прежнему оставались под запретом.

В прозе этого периода сосуществуют несколько ключевых тематических направлений: *молодёжная, деревенская, городская, военная, лагерная* (тюремная).

В начале 60-х годов в центре внимания оказались писатели нового литературного поколения, создатели направления, получившего название «молодёжная проза»: А. Гладилин, В. Аксёнов, В. Максимов, Г. Владимов. Героями их книг, начиная с опубликованной в 1956 году на страницах журнала «Юность» повести А. Гладилина «Хроника времён Виктора Подгурского» стали вступающие в самостоятельную жизнь молодые люди, бунтари, протестующие против мелочной регламентации во всём, включая общепринятый образ жизни, вкусы, привычки. Формой выражения этого протеста становился эпатазирующий внешний вид («стиляги»), увлечение западной музыкой, разрыв с родителями, скептическое отношение к идейным и моральным ценностям старшего поколения, доходящее до отрицания моральных ценностей вообще.

Первые столкновения со сложными реалиями взрослой жизни и последовавшие за этим разочарования, попытки понять себя, обрести своё место в жизни, найти дело по душе, отношения с родными и друзьями, счастье и горечь первой любви — обо всём этом с подкупающей искренностью поведали книги молодых писателей. Исповедальность — важнейшая примета стиля «молодёжной прозы» (не случайно именно это слово стало её вторым названием). Писатели широко использовали внутренние монологи, приём потока сознания, форму повествования от первого лица, при которой нередко сливались воедино внутренний мир автора и его героя.

Наиболее значительные достижения «молодёжной прозы» связаны с творческими поисками **В. П. Аксёнова (1932—2009)**.



*Прочитайте роман В. Аксёнова «Звёздный билет». Какие отмеченные выше особенности «молодёжной прозы» проявились в этом произведении? Обратите внимание, от чьего лица ведётся повествование в каждой части книги. Подумайте над смыслом заглавия романа.

В центре самого знаменитого «оттепельного» романа Аксёнова «Звёздный билет» — судьба двух братьев. Старший, двадцативосьмилетний Виктор, имеет героическую профессию: он космический врач, и мотив тайны сопровождает повествование об этом герое. Младший брат, семнадцатилетний Димка, — типичный герой «молодёжной прозы» с характерным для его возраста нигилизмом, нарочито вызывающим поведением и мечтой о романтических странствиях вместо обычной «пошлой» жизни. Оба героя оказываются в ситуации выбора. Виктор совершает первый настоящий поступок: он не просто отказывается защищать диссертацию, в основе которой лежит опровергнутая опытами идея научного руководителя, но и открыто выступает против основного направления работы целого отдела. Димка, отправившийся вместе с друзьями в путешествие, проходит через испытание любовью и настоящей мужской работой в море. Финал произведения драматичен: старший брат погибает в авиационной катастрофе «при исполнении служебных обязанностей». Тогда-то и выясняется, что «непутёвый» Димка на удивление серьёзен в своём отношении к брату, к родителям, к жизни, что у него есть свой ответ на заданный Виктором при последней их встрече вопрос: «Чего ты хочешь?» Ответ этот дан не в логической, а в лирической форме:

«Я лежу на спине и смотрю на маленький кусочек неба, на который всё время смотрел Виктор. И вдруг я замечаю, что эта продолговатая полоска неба похожа по своим пропорциям на железнодорожный билет, пробитый звёздами... И кружатся, кружатся надо мной настоящие звёзды, исполненные высочайшего смысла. Так или иначе ЭТО ТЕПЕРЬ МОЙ ЗВЁЗДНЫЙ БИЛЕТ!»

Перед героем открывается дорога жизни, ему ещё не до конца ясно, куда приведёт этот путь, но направление поисков обозначено достаточно определённо метафорой «звёздный билет», соединившей в себе мотив дороги, исканий и образ звёзды как символ настоящей, искренней, «исполненной высочайшего смысла жизни».

В. Аксёнов использует характерный для «молодёжной прозы» жанр короткого романа, позволяющего по-

казать эволюцию героев сжато, в наиболее существенных моментах. Свободная композиция, смена повествователей, короткие, рубленые фразы, соседствующие с развёрнутыми лирическими монологами, молодёжный сленг создают тот самый новый стиль молодого писателя, о котором столько дискутировала критика.

Сжатость, лаконизм повествования имеют и свои оборотные стороны. К примеру, недостаточно мотивировано чересчур быстрое превращение вчерашних «стиляг» в «трудяг», психологический анализ порой подменяется констатацией противоречий. Возникает вопрос и о том, был ли необходим трагический финал судьбы Виктора и нет ли в этом налёта фальшивой романтизации.

?

*1. Покажите, какие приёмы характеристики героев использует В. Аксёнов. Во всём ли убедительны эти характеристики? Можно ли назвать героев Аксёнова «лишними людьми»?

2. Расскажите об особенностях построения произведения. Как вы объясните смену повествователей в романе?

3. Раскройте метафорический смысл заглавия произведения.

4. Соответствует ли роман В. Аксёнова вашим представлениям об особенностях этого жанра? Мотивируйте свою точку зрения.

Важно отметить показательный для «молодёжной прозы» «оттепели» факт учёбы у крупнейших зарубежных и русских писателей, имена которых долго находились под запретом. Критиками отмечалась манера говорить об одних и тех же событиях устами разных героев «под Фолкнера», подражание короткой фразе, упрощённым диалогам и аскетической предметности Хемингуэя, введение в текст документов «под Дос-Пассоса». Наконец, сам тип юного героя выводился из произведений Сэлинджера. «Всепроникающий лиризм» прозы молодых объясняли тем, что многие из них «очень внимательно читали Бунина».

Но кризис «молодёжной прозы» связан не столько с подражательностью, сколько с определённым схематизмом сюжетов и характеров, разочарованием в «оттепельных» надеждах. Стилизованные находки и этические

постулаты быстро исчерпали прелесть новизны и превратились в новые литературные штампы.

Совсем по-другому виделись ключевые проблемы общества и личности авторам другого тематического направления 1960—1980-х годов — писателям-«деревенщикам». Ещё в конце 1950-х годов под влиянием очерков В. Овечкина и Е. Дороша начал складываться особый тип повествования о деревне, получивший название «деревенской прозы». Напомним, что в 1930—1940-е годы все произведения о деревне так или иначе были посвящены коллективизации и её оценке. В 60-е годы писатели осмысливают последствия этого страшного периода, обескровившего деревню, лишившего её нравственно-духовных основ. Обострённое внимание к народной земледельческой культуре, к крестьянским основам бытия сочетается в этом типе прозы с неприятием урбанистического образа жизни. Как правило, в центре повествования лежит трагедия гибели патриархального космоса после столкновения с «прогрессом» либо попытка воссоздания крестьянской утопии. «Деревенская проза» акцентирует внимание на национальной самобытности, русском национальном характере. На деревенскую тему пишут А. Яшин и В. Тендряков, Ф. Абрамов, В. Белов, В. Астафьев, Б. Можаяев, В. Распутин и др.

? *Прочитайте рассказ А. Яшина «Рычаги». Как изображена в произведении жизнь села? Какие социальные и нравственные проблемы решает писатель? В чём сложность ситуации, в которой оказались герои? Обратите внимание, как изменяются их настроение, темы разговоров после «повелительного старушечьего оклика» Марфы в сцене партийного собрания и в финале произведения. Объясните причины этих изменений. Какова роль антитезы в подборе деталей (на улице — шум ветра, далёкая девичья песня, в правлении колхоза — голос репродуктора, «случайные плакаты и лозунги» на стенах)? Покажите значение слов-лейтмотивов: «правда», «щепки», «рычаги». Объясните смысл названия произведения. Какова точка зрения автора и как она выражена в рассказе? В чём своеобразие жанра произведения? Почему это рассказ, а не очерк? Официальная критика обвинила А. Яшина в нигилизме, критической направленности изображения жизни и характера героев. Согласны ли вы

с этой оценкой? Каково ваше отношение к героям рассказа и авторской позиции?

Процесс развития феномена «деревенской прозы» можно проследить на примере творчества **Ф. А. Абрамова** (1920—1983).

Имя Абрамова стало известно после публикации в 1954 году на страницах журнала «Новый мир» его полемической статьи «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе». Критик подверг строгому, беспристрастному анализу произведения официально признанных писателей, лауреатов Сталинской премии. Рассматривая романы С. Бабаевского («Кавалер Золотой Звезды»), Г. Николаевой («Жатва») и других авторов, Ф. Абрамов высмеивал «кудрявое однообразие» похожих друг на друга героев, как на подбор писанных красавцев и красавиц, увенчанных наградами.

Главный критерий Абрамова — требование «правды — и нелицеприятной правды». Такую правду о жизни сам Ф. Абрамов пытался рассказать в своих произведениях.

В том же 1954 году был опубликован его роман «Братья и сёстры», первый в тетралогии, завершённой уже в 1980-е годы. В этом романе «дана заповедь, взята интонация» (*И. Золотусский*) всей прозы Абрамова.

Его действие происходит на Вологодчине в тяжелейшем 1942 году, когда фашисты подошли к Волге. Все помыслы героев романа подчинены одной цели: помочь фронту. Абстрактное понятие — фронт — для каждого жителя вологодской деревни Пекашино имеет конкретное воплощение в лице сына, отца, мужа, которых они проводили на войну. Кажется, всё против человека, даже природа: затяжная холодная весна, засушливое лето, лесные пожары делают невыносимо трудной и без того нелёгкую крестьянскую работу, тем более в северных краях. А ещё мучительное ожидание писем с фронта, трагедия потери близких, голод, нехватка рабочих рук. В селе остались лишь старики, женщины и дети. Им, сумевшим вынести на своих далеко не могучих плечах все тяготы военного лихолетья, прежде всего русской бабе, открывшей в тылу свой «второй фронт», и посвятил роман Ф. Абрамов.

В целом произведение написано в эпической объективно-повествовательной манере. В центре романа — «течение повседневности» (Ю. Оклянский), будни пекашеницев. Единый, живущий общей судьбой, связанный одной целью, одной волей крестьянский мир, сила которого в этой слитности, нерасколотости, — таков коллективный герой романа Ф. Абрамова.

В выборе названия романа отразились не только реалии времени («Братья и сёстры», — обратился к советским людям Сталин, объявляя о начале войны). Очевиден обобщающий, метафорический смысл заглавия, переданный им дух единства, общности, без которого нет народа. Так определяется в романе важнейший его аспект: тема семьи, дома как основы жизни человека. Значимость понятия «дом» в народном мировосприятии закреплена в северном говоре: словом «русь» пекашеницы называли своё жилище и место вокруг него, то, что особенно близко, дорого, возделано собственными руками.

«Какую-то секунду все стояли в ожидании, не дыша. И вдруг в воздухе со свистом сверкнуло лезвие Марфиной косы. Сухая, перестоявшаяся на корню трава целой копной вылетела из-под её ног. Потом ещё взмах, ещё...

Анфиса вся подобралась, отвела в сторону косу и, приседая, сделала первый взмах.

Некоторое время они шли вплотную. Потом Марфа обернулась, смерила Анфису презрительным взглядом — и пошла, и пошла отмерять сажени.

— Нет, с Марфой земной бабе не тягаться, — убеждённо сказала Варвара. — Она идёт — земля колыхается, а трава, чего уж, сама со страху клонится.

Тело Анфисы выгибалось дугой. Лукашин, волнуясь, заметил, как тёмными кругами стала мокнуть рубаха на её спине. На минуту ей опять удалось приблизиться к Марфе. И опять Марфа, как палашом, взметнув косою, ушла вперёд».

Приведённый отрывок выявляет ещё одну особенность творческой манеры Абрамова. Портрет жителей деревни, нарисованный писателем, не безлик. Наоборот, экстремальные ситуации, в которых постоянно оказываются люди, способствуют яркому раскрытию их характеров. Массовые сцены сочетаются в романе

с поданными крупным планом неповторимыми портретами героев. Вот и в эпизоде, фрагмент которого процитирован выше, перед читателем предстают мужеподобная неулыбчивая Марфа, с которой трудно тягаться по выносливости и сноровке; Анфиса Минина, недавно выбранная односельчанами председателем и сумевшая так обойти Марфу на покосе; бойкая на язык модница Варвара, даже на работе не забывавшая оберегать свою красоту; Лукашин, напряжённое внимание которого вдруг выдало его тайную любовь к Анфисе...

В построении массовых сцен, во внимании к человеку с «чуждинкой», в использовании приёма исповеди, в изображении органической взаимосвязи человека и природы, даже в обрисовке отдельных персонажей произведения ощутимо влияние М. Шолохова.

Постепенно в центр авторского повествования выдвигается история Пряслиных. Это счастливая семья: родители любят друг друга, муж, прозванный в деревне Ваня-сила, на зависть всем бережёт и балует свою куколку-жену Анну, растут дети... Тем сильнее горе, выпавшее на долю семьи: на фронте погиб отец, Анна осталась одна с шестью детьми на руках...

С подлинным мастерством художника-психолога Ф. Абрамов рисует тот внутренний перелом, который переживает четырнадцатилетний сын Пряслиных Михаил, в одночасье повзрослевший после получения похоронки на отца. Вот он смотрит на мать, забывшуюся в тяжёлом сне:

«Никогда он не задумывался, какая у него мать. Мать как мать — и всё тут. А она вот такая — маленькая, худенькая и всхлипывает во сне, как Лизка. А возле неё по обе стороны рассыпанные поленницей ребятишки... Молча, глотая слёзы, Мишка переводил взгляд с сестрёнок на братишек, и тут первый раз в его ребячьем мозгу ворохнулась тоскливая мысль: “Как же без отца будем?..”»

Плач голодных малышей и вид сломленной горем матери заставил найти ответ на этот вопрос: через два дня Михаил сел во главе стола, не просто заняв пустовавшее место отца, но и взяв на себя по праву старшего заботу о семье, а затем и об односельчанах. Михаил Пряслин станет главным героем последующих романов

писателя, объединённых в тетralогию под общим названием «Братья и сёстры».

Ф. Абрамов работал над своим первым романом семь лет. В нём отразились внутренняя эволюция художника, трудное преодоление устоявшихся представлений и литературных схем. В романе ещё можно заметить знакомые по другим книгам сюжетные ходы и образы. Писатель порой уходит от глубокого исследования ситуаций, показывая лишь благополучное их разрешение. В первом романе Абрамова ещё не показана мучительная трудовая повинность, которую несли крестьяне северной деревни в годы войны, — лесозаготовки (об этом писатель расскажет в следующей книге).

Но несмотря на издержки открывающего абрамовскую тетralогию романа «Братья и сёстры», это честная книга, воспевающая стойкость русского крестьянина в год «незабываемой страды».

Многообразные изменения, коренным образом сказавшиеся на русском национальном характере, на деревенском быте, стали предметом художественного осмысления в творчестве **В. М. Шукшина (1929—1974)**. Первый сборник рассказов писателя — «Сельские жители» — вышел в 1963 году, за ним последовали «Там вдали», «Земляки», «Характеры». В его рассказах раскрывается трагедия оскудения душевности, людской разобщённости. Отрыв от земли, родного дома, болезненные попытки приспособиться в чуждой городской цивилизации, разрыв семейно-родственных связей, одиночество стариков — вот проблемы, что, по мысли писателя, наиболее точно характеризуют современную ему общественную и этическую ситуацию.

? Прочитайте рассказ Шукшина «Чудик». Подумайте, почему так названо произведение. Чем отличается главный герой рассказа от остальных персонажей? Можно ли сказать, что это человек примитивный? Докажите свою точку зрения. Обратите внимание на особенности построения произведения, на принципы раскрытия характера героя. Для чего автор создаёт многочисленные курьёзные ситуации? Как вы понимаете финал рассказа?

Ситуации, нарисованные автором, обыденны, нередко комичны. Чаще всего это бытовые и семейные

истории, но за легко узнаваемыми сюжетами скрываются «острейшие схлёсты и конфликты», подмеченные Шукшиным. Их истоки — в продолжающемся разрушении особого крестьянского мира с его традиционными обычаями и представлениями, в массовом исходе из деревни. Отрыв от земли, родного дома, болезненные попытки приспособиться в чуждой городской цивилизации, разрыв семейно-родственных связей, одиночество стариков... Мы видим, что писателя интересуют нравственные последствия социальных явлений современной ему действительности.

Мучительно смятение шукшинских героев, однако оно даёт толчок к раздумьям, осознанию своего места на земле. «...Я говорю: душа болит? Хорошо. Хорошо! Ты хоть зашевелился, ядрёна мать! А то бы тебя с печки не стащить с равнодушием-то душевным», — произносит один из героев рассказа «Верую!». Шукшин-рассказчик ориентируется на нестёртую устную речь персонажей, доверяя им самим формулировать собственные мысли о жизни.

Показал писатель и другой тип героев: тех, кто живёт лишь заботой о собственном благополучии, о том, чтобы всё было «как у людей», кто может походя растоптать достоинство другого человека («Обида», «Постскриптум», «Срезал», «Крепкий мужик»). Конечно, Шукшин не рисовал своих героев какой-то одной краской, он показывал жизнь и человека в самых разных их проявлениях, однако симпатии его явно на стороне тех, кто живёт в соответствии с мудрым духовным опытом народа («Письмо», «Заревой дождь», «Как помирал старик»).

Подготовьте самостоятельный анализ одного-двух рассказов Шукшина. Покажите своеобразие конфликта, сочетание драматических и комических элементов, подробно охарактеризуйте главного героя. Обратите особое внимание на построение завязки и финала, объясните их роль в рассказе. Почему, на ваш взгляд, Шукшин широко использует открытые финалы? Каково значение деталей быта? Есть ли в произведениях пейзаж и в чём его особенности? Кто ведёт повествование?

«Будь человеком!» — призывает своим творчеством В. Шукшин. «Не пропустил он момент, когда народу захотелось сокровенного, — говорил о Шукшине М. Шолохов. — И он рассказал о простом, негероическом, близком каждому так же просто, негромким голосом, очень доверительно...»

Значительное место узнаваемой «деревенской» проблематике уделено в творчестве **В. П. Астафьева** (1924—2001), сибиряка, детдомовца, участника Великой Отечественной войны. Детские деревенские впечатления, внимание к народному персонажу, к разным сторонам исконного национального характера легли в основу ранних повестей Астафьева (например, повести о сибирских староверах «Стародуб») и отразились в цикле «Последний поклон» (1968—1975), описывающем сложности крестьянской жизни 30—40-х годов.

Писатель стремится отдать посмертную дань (образ «последнего поклона») ушедшей навсегда народной культуре, рассказать о трудных, но прекрасных крестьянских буднях и праздниках, о тех испытаниях и потерях, которые выпали на долю крестьянства в период коллективизации и войны. Лирические страницы цикла повествуют о красоте традиционного уклада, о нравственных общинных законах, о замечательных народных типажах, главным из которых становится бабушка Катерина Петровна, подлинная народная героиня, находящаяся при этом в «литературном родстве» с такими женскими персонажами русской литературы, как бабушка Татьяна Марковна из гончаровского «Обрыва» и бабушка Акулина Ивановна из «Детства» М. Горького. Не случайно всё произведение обращено Астафьевым к бабушке, посвящено её памяти. В то же время Астафьев фиксирует начинающийся процесс крушения крестьянского мира: с суровостью и горечью он рассказывает о распадении семей, о потерянности лишённого корневых связей человека, о беспризорности как символе происходящих в обществе глобальных общественных и нравственных перемен.

Тема разрыва человека с окружающей его средой — народной крестьянской и естественной природной — одна из ведущих в «повествовании в рассказах» «Царь-

рыба» (1976), синтетическом «лирико-философском романе» (В. В. Агеносов) о взаимоотношениях матери-природы и современного человека, обкрадывающего природу браконьерством, бездумным уничтожением её запасов и богатств, приводящих в итоге практически к самоуничтожению человека — самоуничтожению если не физическому, то духовному. Для «Царь-рыбы» характерно противопоставление «природных» героев, близких автору своим ненасильственным отношением ко всему живому, своим народным мировидением (Аким, бакенщик Павел Егорович и др.), и героев-потребителей, стремящихся подмять под себя природу и жизнь (Зиновий Утробин, Гога Герцев). Эта антитеза — классическая для всей «деревенской прозы», построенной на образах борьбы «царя природы» — человека с извечным природным порядком, ладом, с «царь-рыбой», ускользающей от рыбака Утробина пусть раненой, но свободной. Произведения Астафьева предвосхитили и в какой-то степени обусловили развитие литературы с «экологической проблематикой», особенно ярко проявившееся в 1980—1990-х годах, когда экологические проблемы приобрели яркую общественную значимость (например, роман А. Г. Битова «Оглашенные», 1969—1995).

Не менее значимой для творчества В. Астафьева является и другая магистральная для литературы 1960—1980-х годов тема — военная. В астафьевских военных текстах — в «современной пасторали» «Пастух и пастушка» (1971) и особенно в центральном романе «Прокляты и убиты» (1990—1994) — война описана с предельным натурализмом, с иногда шокирующей жёсткостью, поскольку писатель не приемлет «ложного патриотизма», заставляющего приукрашивать страшную военную действительность. Для Астафьева война — это прежде всего трагедия расставания, уничтожения, смерти, подчас бессмысленной и бесславной. Но как раз из этого ужаса, хаоса и горя и вырастают прекраснейшие человеческие порывы, которые удерживают мир от окончательного распада, а человека — от полного душевного краха. Смерть учит человека смыслу бытия и заставляет его приобщиться к высшей мудрости.

На протяжении второй половины XX века писатели вновь и вновь обращаются к теме Великой Отечественной войны, осмысляя военный опыт, нравственные уроки. Хотя первые произведения о войне появились ещё в 40-е годы, но именно в 1960—1980-е годы «военная проза» оформилась как самостоятельное тематическое направление. «Оттепельные» перемены позволили осознать войну прежде всего как тяжкое испытание для всего народа и для каждого человека в отдельности, как этап духовного становления всей нации. Стало возможным анализировать неудачи первых военных месяцев, говорить о непростою жребии пленных и попавших в окружение солдат и офицеров, о грузе потерь, мучившем каждого фронтовика. Для этой эпохи особенно характерно внимание к внутреннему миру человека, к его мельчайшим переживаниям и душевным движениям. Военные сюжеты давали авторам возможность воссоздавать острые ситуации выбора между добром и злом, а также размышлять о судьбах России, создавать мощные эпические произведения о национальном самосознании, пробудившемся во время войны. Всё жанрово-стилистическое и содержательное многообразие военной прозы 1960—1980-х годов отражено в главе *«Литература о Великой Отечественной войне второй половины XX века»*.

В послеоттепельную эпоху в прозе одними из ведущих становятся проблемы нравственного самостояния человека, духовного оскудения общества, потери идеалов (последним поколением, обладающим ярким и внятным общественным идеалом, было поколение шестидесятников). «Деревенская проза» трактует эту проблему как процесс утраты корней и народных нравственных основ бытия. Но масштаб данного процесса много шире только «деревенской» темы.

Писатели, связанные с городской культурой, также стремились отразить нелюбимый образ современника, обозначить причины упадка человеческой личности, появление человека «среднестатистической нравственности». По аналогии с «деревенской прозой» прозу этого тематического направления называют «городской». Её героя вроде бы нельзя назвать «плохим»

человеком, но и считать его «хорошим», «настоящим», «добрым» не позволяет его нравственная слабость, недостаток сердечности, порядочности. «Городская проза» фиксирует катастрофическое «обесценивание» нравственных категорий, их невостребованность в повседневной жизни, указывает на медленное «одичание» самых обыкновенных людей, которых, кажется, и упрекнуть-то не в чем. Феномен «городской прозы» наиболее ярко раскрывается в произведениях Ю. Трифонова «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание» (см. главу, посвящённую творчеству Ю. Трифонова).

На рубеже 1970—1980-х годов тематические и эстетические искания «городской прозы» были продолжены Л. Петрушевской, В. Маканиным, Т. Толстой. Их проза ориентирована на исследование социально-психологических и нравственных координат современной жизни. Они делали ставку не столько на идеологические, сколько на собственно изобразительные цели. Далёкие от злободневных политических страстей, эти писатели стремились заглянуть в экзистенциальную глубину частной жизни современной личности. Душа частного, «маленького» человека для них не менее сложна и загадочна, чем глобальные катаклизмы эпохи. Отношения между человеком и окружающим его миром, механизмы опошления и оподления или, напротив, сохранения нравственной состоятельности — вот те проблемы, которые были наиболее близки этим авторам.

В рассказах **В. С. Маканина** начала 1980-х годов «Антилидер» и «Гражданин убегающий» очерчен специфический тип «героя времени»: лишённый общественных целей, погружённый в бытовую сферу, он ощущает себя потерянным, неприкаянным. Ему не от кого ждать духовной поддержки, не за что бороться и нечем жить — таков неутешительный диагноз, поставленный писателем всему поколению.

Тип интеллигента-неудачника, не умеющего устроиться в жизни и постепенно теряющего нравственные ориентиры, выведен в ранних рассказах **Т. Н. Толстой**.

Столкновение «поэта» — человека, претендующего на творческие порывы, с миром обыденности, к которому необходимо приспособляться, унижая своё достоинство, описывается Толстой достаточно иронично и едко как по отношению к обывателям, так и по отношению к «творческим личностям». Ничего романтического, героического или трагического в подобных людях, достаточно никчёмных, как, например, герой рассказа «Сомнамбула в тумане» Денисов, Толстая не видит. Наоборот, она стремится высмеять как пошлое и необоснованное то ощущение «интеллигентского» превосходства, которое на поверку оборачивается безразличием и бездушием. Формула «сомнамбулы в тумане» — бегущего в символическом духовном сумраке плохо сознающего себя человека, перестающего понимать, где, зачем и почему он находится, — становится у Толстой ёмкой метафорой всего поколения, тех удручающих перемен, которые происходили в период застоя и со страной, и с литературой, и с её героями.

Эпоха 1960-х годов с её энтузиазмом, верой в научный, общественный и нравственный прогресс сменилась временем сомнений в прежних идеалах. Ощущение потерянности, смены ориентиров, отсутствия чётких моральных норм и представлений о добре и зле, о должном и недопустимом формировали мировоззрение эпохи застоя — периода 1970-х — начала 1990-х годов. Скептическое отношение к официальной идеологии, не способной предложить обществу внятную концепцию развития, набирающее размах правозащитное движение и широко распространённые, особенно среди представителей культуры и искусства, умонастроения неприятия, несогласия с существующим порядком вещей указывало на глубинный, *системный*, мировоззренческий, идеологический кризис. Литература в этих условиях обратилась к рассмотрению бытийных конфликтов, к определению «меры человечности», заложенной в каждом современнике, предпринимала попытки нового осмысления роли человека в общественном и историческом процессах. Фактически литература взяла на себя функцию нравственного камертона общества,

стремясь правдиво разобраться в причинах переживаемого кризиса и найти способы преодолеть его.

Проза 1970—1980-х годов отличается тематическим и стилевым разнообразием. Актуальные для 1960-х годов темы «деревенской», «военной», «городской», «лагерной прозы» продолжают развиваться. Наряду с образцами реалистического повествования в литературе 1970—1980-х годов появляются произведения, в которых велика роль художественной условности, символа, гротеска и других приёмов «нереалистического» стиля.

Новое рождение переживает метажанр философского романа, разрабатывающего «вечные» проблемы и акцентирующего идею постоянного противоборства светлых и тёмных жизненных начал. Корни философского романа как литературного явления восходят к русской литературе XIX века, к романистике Ф. М. Достоевского. Развитие философского романа получает новый импульс после публикации в 1966 году «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова, текста, принимаемого за образец жанра. В русле этого направления создаются такие разные, но значительные произведения, как «Факультет ненужных вещей» (1964—1975) Ю. Домбровского и «Альтист Данилов» (1980) В. Орлова.

С особенной художественной яркостью преломляются философские проблемы смысла жизни, верности, предательства, духовности и бездушия в творчестве **Ч. Т. Айтматова** (1928—2008). Писатель родился в Киргизии (тогда — советской республике, сейчас — независимое государство Кыргызстан), с детства был знаком с двумя культурами: народной киргизской (от бабушки) и классической русской. Айтматов начинал с небольших рассказов, созданных на киргизском материале. Но уже с конца 1950-х годов он, по-киргизски и по-русски, пишет повести, в которых национальный материал — лишь повод для разговора об общечеловеческих проблемах.

В его философских романах: «И дольше века длится день» («Буранный полустанок») (1980), «Плаха» (опубликован в 1988 году), «Тавро Кассандры» (1996)

и др. — сказочные или фантастические сюжеты позволяют ярче очертить конфликт между Добром и Злом, которые сражаются друг с другом на страницах айматовской прозы. При этом писатель откликается и на злободневные проблемы (коллективизация, войны, вплоть до недавней чеченской). Но в творческом мире Айтматова всё это — проявление вселенского Зла, стремящегося поработить человеческое сердце. Писатель-гуманист, Айтматов всегда оставляет читателю надежду на победу Добра, на силу человеческого духа.

Произведения Айтматова несут на себе отпечаток народного мировоззрения. В них одухотворена природа и животные (лошади, олени, верблюды), служащие человеку волшебными помощниками. Мироздание огромно, упорядоченно, человек — лишь часть общего устройства. Ему живётся легко и привольно в единстве с природой, с народом, внутри «мифологического» времени сказаний и легенд (и здесь Айтматов близок писателям-«деревенщикам»). Но, забывая об этом, человек порождает насилие, уничтожает природу — а вместе с ней и собственную душу, будущее своих детей.

Одним из самых трагически-щемящих произведений Айтматова стала повесть «Белый пароход» (1970). В ней Айтматов проигрывает один из своих излюбленных сюжетов: расставание с детством и первое столкновение с жестокостью взрослой жизни. Не случайно повесть имеет подзаголовок «После сказки». После сказки детская вера в добро, в красоту, в справедливость рушится из-за поступков взрослых. Главный герой повести — семилетний мальчик, которого бросили родители на воспитание деду Момуну, живущему в пограничных киргизских горах, неподалёку от легендарного озера Иссык-Куль. Мальчик лишён нормального детского общества, но его мир богат его фантазиями: он играет с облаками, с камнями, с горами, одухотворяя их, сочиняя про них истории.

Ребёнок видит, что жизнь устроена сложно: он токует по родителям, переживает за своего деда Момуна, которого каждый норовит обидеть, за несчастливую судьбу тётки. Мечтой о новой жизни, о счастье становится для мальчика плывущий по озеру белый паро-

ход. Это — его персональная сказка, которую он сам себе придумал.

Но в душе ребёнка живёт и другая сказка, рассказанная ему дедом. Это — народное предание о Рогатой матери-оленихе. Мать-олениха считается в поверьях покровительницей киргизов, спасшей их прародителей от смерти. Сказка Момуна формирует у ребёнка представления о нравственном законе, учит его быть милосердным, сострадательным, добрым, как сама Мать-олениха. Эта сказка сообщает конфликту повести универсальный смысл.

Пристальный интерес к «детской» теме проявился на изломе эпохи 1980-х годов в творчестве **А. И. Приставкина** (1931—2008), на собственном опыте познавшего горечь сиротства и детдома. В его произведениях 60-х годов поднимаются характерные для эпохи темы молодёжныхстроек, энтузиазма покорения Сибири («Костры в тайге», 1964, «Записки моего современника», 1964). Впоследствии печальный финал молодёжного движения энтузиастов-шестидесятников был осмыслен Приставкиным в романе «Городок» (авторское название «Вор-городок»), оконченном в конце 1970-х годов, но опубликованном только в 1983 году. Его героями стали «повзрослевшие» рабочие «комсомольскихстроек», разочаровавшиеся в романтических идеалах «костров и палаток», мечтающие о налаженном быте, незаконно возводящие из ворованных материалов собственный «городок»-коммуну. Стремление сменить одиночество и кочевую жизнь, построить свой дом, «пустить корни» наталкивается на бюрократические препоны, а снос городка оборачивается для его обитателей жизненным крахом.

Но наибольшую известность принесли Приставкуину его произведения о детях-сиротах — остросюжетные, полные подлинных подробностей. Темой нравственного становления ребёнка во враждебном социуме, неприятия детским сердцем безжалостных законов среды, шока от потери близких, от несправедливости и нарушения элементарных норм человечности объединены повести «Ночевала тучка золотая» (1987) и «Ку-

кушата» (1989). История эвакуированных во время Великой Отечественной войны в Чечню вместе с детдомом братьев Кузьмёнышей («Ночевала тучка золотая»), рассказанная правдиво и убедительно, с предельной долей искренности и сострадания, разворачивается на фоне сталинского уничтожения чеченцев (в 1990-е годы это повествование приобрело новое звучание в связи с военными действиями в Чечне). Душа ребёнка отказывается принимать национальные различия, придуманные взрослыми, пытается преодолеть окружающий ужас (смерть одного из братьев) — новой привязанностью, любовью (к такому же сироте-чеченцу). Ещё более переосмысляет миф о «счастливом советском детстве и доблестном советском прошлом» повесть «Кукушата», посвящённая судьбе детей репрессированных родителей, сталкивающихся как с жалостью (оформлявшая их женщина дала им свою фамилию, чтобы оградить от возможных будущих преследований), так и с невероятной жестокостью.

Развивая гуманистические традиции классической русской литературы, Приставкин на примере «детских сюжетов» старается привлечь внимание взрослых к проблемам нравственного здоровья общества, обострить конфликт между преступным безразличием и необходимостью деятельного сочувствия, нравственного очищения состраданием.

Постмодернизм в русской литературе 1970—1980-х годов. Послеоттепельная эпоха оказалась благоприятной для развития в русской литературе принципиально нового для неё — постмодернистского — мировосприятия, противопоставившего себя и государству, и любой культурной традиции. Для постмодернистского мировоззрения характерно понимание творческой реализации прежде всего как демонстративный отказ от всякого рода условностей — поведенческих, мировоззренческих, литературных, языковых, как попытка «деконструировать» и высмеять нормы советской жизни и литературы. Желанием оказаться «вне» категорий, обрести право на действительно свободное от авторитетов и догм творчество, на стилисти-

чески независимое высказывание продиктованы языковые особенности этого типа литературы. Стремление воплотить сознание, которое не было бы изуродовано социальными штампами, обуславливает в постмодернистской литературе 1970—1980-х выбор специфического героя — «юродивого», «подпольного» человека, исключённого (или исключаящего себя) из пределов общества и вообще нормальной жизни.

Сам термин «постмодернизм» относится не столько к конкретному кругу авторов и произведений, сколько к общим свойствам культуры последней трети XX века. Постмодернистское мышление подчёркнуто антииерархично, изначально противостоит идее мировоззренческой цельности, отвергает саму возможность овладения реальностью при помощи единого метода или языка описания (будь то разнообразные стили художественной литературы или языка научного описания мира). Постмодернизм отказывает искусству и — шире — любой форме высказывания о мире в способности и принципиальной возможности выразить истину. Для постмодерниста любое высказывание (роман, общественная программа, рекламный ролик, газетная передовица) — прежде всего факт языка. Взамен устойчивого мировоззрения читателю предлагаются (но не вменяются в обязанность) такие интеллектуальные качества, как независимость критических суждений, непредубеждённость, терпимость, открытость, любовь к эстетическому многообразию, игровая раскованность, готовность к иронии и самоиронии. Всякой борьбе постмодернизм предпочитает игровое взаимодействие или вежливый нейтралитет, спору — непринуждённый и ни к чему не обязывающий диалог.

Щедро заимствуя из наследия мировой и русской литературы разноцветье приёмов и стилей, постмодернизм обнажает их условную, «литературную» природу. Подобной же операции — выявлению фундаментальной условности, «литературности» — подвергается любой другой текст: политическая доктрина, религиозное или философское учение, научная теория. Отсутствие мировоззренческой и стилевой определённости

приводит к невозможности выявить границы постмодернизма. Нет и не может быть эталонного постмодернистского произведения, а потому само понятие «постмодернизм» — тоже терминологическая условность, словесная маска, за которой скрывается подвижный конгломерат вкусовых ощущений и стилевых приёмов.

Эпатажный и игровой характер постмодернистской прозы противостоит трагическому восприятию бытия, свойственному национальному сознанию и классической русской литературе, однако по сути авторы-постмодернисты 1970-х годов практически не обходятся без серьёзных, а иногда и подлинно драматических нот и фрагментов. Поэтому правильнее было бы считать 1970-е годы, за которыми в науке закрепилось определение «эпохи первой волны русского постмодернизма», скорее эпохой-«прологом» — периодом возникновения первых русских литературных произведений, несущих в себе отдельные постмодернистские черты.

Отечественная критика называет среди первых образцов русского постмодернизма поэму *Вен. Ерофеева* «Москва—Петушки», роман *А. Битова* «Пушкинский дом», романы писателя третьей волны эмиграции *Саши Соколова* «Школа для дураков», «Между собакой и волком», «Палисандрия».

Вен. В. Ерофеев (1938—1990), не получивший высшего образования в силу особенностей характера и мировосприятия, сменил множество занятий: от грузчика и участника геологоразведочной партии до дежурного в отделении милиции. Его принципиальная «бездомность» и «безработность» — форма неприятия окружающей действительности, свойственная и героям его произведений. Для большинства современников и потомков Ерофеев остался творцом уникального в своём роде произведения — поэмы в прозе «Москва — Петушки» (ориентировочно конец 1969 — начало 1970-х), небольшого текста, многочисленные исследования которого многократно превысили его собственный объём. Помимо поэмы, перу Ерофеева принадлежат написанные в разные годы записки и эссе («Записки психопата» (1956—1958), «Благая весть» (1965), «Василий Ро-

занов глазами эксцентрика» (1973) и др., пьеса «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» (1985), а также утерянный роман «Дмитрий Шостакович» (1972).

Поэма «Москва — Петушки» синтезирует в себе множество жанровых и стилистических традиций. В ней ощутимы образы народно-смеховой культуры (картины возлияний, испражнений, идея жизни-пира) и черты комической эпопеи («мениппеи»). Она совмещает в себе жанры сентиментального путешествия и «поэмы», родственной «Мёртвым душам» (сюжетная посылка — дорога главного героя из Москвы в Петушки и его возвращение обратно), а также мистериально-религиозного, житийного повествования («страсти героя», его искушения, его соотнесённость с фигурой Христа) и даже утопической фантазмагии (история Петушковского бунта). В её стилистике чередуются фрагменты риторического диалога (обращение к Богу, к читателям) и лирико-патетической декламации (лирические рассуждения героя). Натурализм поэмы (физиологически подробные описания «низких» ощущений героя) сочетается с психологически достоверными вариациями на тему «маленького» и «лишнего» человека (непринятость героя обществом, его убийство в финале). Подобное смешение различных элементов не менее характерно для постмодернистской поэтики, чем иронически-травестированный тон повествователя, его намеренное обращение к самым «низменным», андеграундным темам (пьянство, сквернословие) и героям-маргиналам.

Но поэма многослойна, её задачи неоднозначны. Безусловно, она представляет собой открытый иронический вызов прежде всего официальной советской культуре. Ложным героям и ценностям у Ерофеева карнавально противопоставлены «нищие духом» — рабочие, пассажиры электрички «Москва — Петушки» и её контролёр. Вступает Ерофеев в опасно-непочтительный диалог и с русской и европейской литературной традицией (Гёте, Гоголем, Блоком, Горьким). Герой поэмы, носящий подчёркнутое имя-маску Венички, не стесняется лично обращаться к самому Господу с до-

вольно двусмысленным вопросом. Веничке видятся ангелы, его искушают бесы, мешая прорваться из столицы страны Москвы в светлый рай Петушков. Страстное желание Венички «воскреснуть», найти смысл и радость бытия оканчивается его финальной трагедийной оставленностью: его ангелы хохочут как бесенята, а его Бог — молчит. Финал поэмы открыт, судьба Венички, навсегда потерявшего сознание, принципиально не прояснена, но её драматизм, как и обаяние ерофеевского героя, его завораживающая энергетика и чувство поразительной эстетической свежести и независимости, сделали поэму «Москва — Петушки», разошедшуюся в списках задолго до публикации, одним из культурных манифестов эпохи 1970—1980-х годов.

По иному эстетическому пути идёт **А. Г. Битов** (1937—2018), создавая в романе «Пушкинский дом» (1964—1971, новые редакции — 1978, 1990) интеллектуальный вариант постмодернистского повествования и обращаясь к типу героя-интеллекта. Персонажи ранней прозы А. Битова — люди, принципиально не вписывающиеся в окружающую действительность по сугубо личностным причинам. Наиболее полно такой тип «улетающего» героя, потерянного в общем жизненном вихре мыслей и впечатлений, представлен в «романе-пунктире» «Улетающий Монахов» (1961—1972).

«Роман-музей» А. Битова «Пушкинский дом», его самое значительное произведение 1970-х годов, представляет собой иронически-сниженное повествование о филологе Лёве Одоевцеве, о ленинградском научно-исследовательском институте Пушкинский Дом, о русской литературе и культуре последних двух веков. Хрестоматийные литературные сюжеты и названия обыгрываются Битовым, постмодернистски перемешиваясь и приобретая тем самым новые смыслы (например, названия частей романа: «Отцы и дети», «Герой нашего времени», «Бедный всадник» (внутри главка «Медные люди»)). В «Пушкинском доме» немало и прямых цитат из русской классической литературы. Автор не скрывает сознательной ориентации на мир русской классики.

Очевидная ориентированность на «свободный роман» типа пушкинского «Евгения Онегина» сказывается не только в обилии авторских отступлений и прямых авторкомментариев собственного текста, но и в прихотливом сознательном авторском разделении общей истории героя на «жизнь тела» и «жизнь духа» (т. е. поочерёдного описания любовных и филологических приключений Лёвы Одоевцева). Эстетика постмодернизма проявляется и в намеренном авторском разрушении романа в финале, подчёркивающим итоговую неудачу в деле строительства Пушкинского Дома. Роман саморазрушается, чтобы не стать музейным экспонатом.

Главный герой романа Лёва Одоевцев интеллектуально формируется в условиях послесталинской «оттепели». Поколение, к которому он принадлежит, лишено той цельности мироощущения, которая была свойственна его предшественникам. Основной проблемой Лёвы Одоевцева становится зависимость от усвоенных «с молоком матери» надуманных стереотипов поведения и отношения к жизни, тех культурных клише, которые во многом заменяют герою подлинную нравственность и духовность. Внутренняя драма Лёвы — в постоянном осознании вторичности, «цитатности» его собственных представлений, в неустранимом разрыве между рефлексией и жизнью. Впрочем, автор не пытается «судить» или «разоблачать» своего героя. Условность, невзаправдашность для автора — не столько персональные особенности мышления Лёвы, сколько общий закон современной ему эпохи.

Оппозиция между живой действительностью и культурным штампом, подлинной интеллигентностью и Лёвиными потугами выглядеть интеллигентом разрешается в романе комически нелепой и неуместной дуэлью последнего со своим бесом-искусителем Митишатьевым. Но битовская остроумная «игра в классики» с русской литературой не отменяет значения этой самой литературы, живой фигуры «курчавого постояльца» России — А. С. Пушкина, служащего для автора воплощением истинной духовной свободы.

Прихотливо сочетаются постмодернистические приёмы и модернистское мировосприятие в романе Саши Соколова «Школа для дураков» (1973), ещё одном талантливом примере нереалистической прозы 1970-х годов, по-своему преломляющем эстетические и этические проблемы эпохи. **Саша Соколов** (род. 1943) последовательно не принимает советскую действительность (проблемы в школе, уход из Военного института иностранных языков, симуляция душевной болезни, брак с иностранкой) и в середине 1970-х годов получает возможность покинуть СССР.

Герой романа «Школа для дураков» — ученик школы для умственно отсталых детей (соколовский вариант героя «юродивого»). Такие черты романа, как тотальное развенчание «школьной системы» («тапочная системы доктора Перилло») и — шире — вообще системы узаконенного «нормального» образа жизни, типичны для постмодернизма. Как явления постмодернистского текста могут быть аттестованы и произвольный финал романа, оборвавшегося потому, что у автора закончилась бумага, и всевозможные языковые игры (звуковые и ассоциативные цепочки, фрагменты «неконтролируемой» речи персонажей, лишённой различения главного и второстепенного), и калейдоскоп вставных новелл, фабульно не связанных с общим повествованием (вторая глава романа).

Но при этом само повествование организует «модернистский» сюжет о судьбе «ненормального» мальчика-«музыканта» в абсурдном и нелепом мире «психически здоровых» взрослых. Автор виртуозно использует возможность показать субъективную природу восприятия героем окружающей действительности. В романе стираются границы между «нормальным» и «ненормальным» мирами. Живущий в «школе для дураков» мальчик создаёт в своём воображении целый мир, который становится для него подлинной реальностью. «Избирательная память» «ученика такого-то» является знаком его способности видеть и постигать истинное лицо мира, творчески пересоздавать его.

Центральной проблемой романа становится поиск героем-подростком дальнейшей формы существования

в мире. Попытка слиться с природой приводит к полному физическому растворению героя, а стремление устроить свою жизнь по модели «взрослых» (влюблённость — женитьба — социальная реализация) требует от героя отказа от особого духовного «я».

Роман отличается необычным художественным языком, сочетающим в себе фрагменты различных стилей и жанров.

В 1980-е годы начинают пробовать свои силы в литературе последователи первых русских постмодернистов, авторы будущих знаковых текстов этого направления *Е. А. Попов* («Душа патриота», 1983; «Накануне накануне», 1993) и *Вик. В. Ерофеев* («Тело Анны, или Конец русского авангарда», 1989; «Русская красавица», 1990; «Жизнь с идиотом», 1991).

Влияние идей литературы периода «оттепели» на литературный процесс 1970—1980-х годов. Литературу периода «оттепели» отличал мощный подъём, обусловленный оживлением социокультурной ситуации в стране. Обновление коснулось не только политической, но и литературной сферы: подверглись коренному переосмыслению или появились впервые такие тематические направления, как «лагерная проза», «деревенская проза», «военная проза», «молодёжная проза». Поэзия переживала свой расцвет, её популярность приняла невиданные формы. При этом качество поэтического мышления, виртуозность мастерства, актуальность проблематики обеспечили «оттепельной» поэзии значительное место в истории отечественной культуры XX века.

«Оттепель», как это и следует из значения самого слова, не была явлением устойчивым и последовательным. Демократизация и раскрепощение литературы сочетались с периодическими «проработками» писателей, острой журнальной полемикой. Но в результате многочисленных дискуссий 1960-х годов в противовес официальной точке зрения о едином творческом методе советской литературы исподволь формировалось представление о сосуществовании различных эстетических школ и литературных направлений, о сложности и реальном многообразии литературного процесса.

Литературу 1970—1980-х годов связывают с литературой «оттепели» сложные отношения «притяжения-отталкивания». С одной стороны, «оттепельное» разнообразие жанров, тем и направлений как в прозе, так и в поэзии сохранилось и в следующие, послеоттепельные годы. Многие проблемы, затронутые в 1960-е годы, получили более глубокое, более обобщённое осмысление в 1970—1980-е. Развитие нереалистических тенденций в культуре 1970—1980-х годов также не было бы возможно без «оттепельной» энергии обновления и интереса к «забытым» авторам. Включение в литературный процесс книг больших художников, несомненно, оказало влияние на уровень мастерства молодых писателей. Они стали более активно обращаться к вечным идеям и образам, к героям философского склада, к приёмам условности. Целые стилевые течения (например, лирическая проза и проза «молодёжная») развивались в русле лучших традиций предшественников.

С другой стороны, «оттепельный» энтузиазм и общественный подъём сменился в 1970-е годы ощущением безнадёжности, потери целей и нравственных ориентиров в медленно погружающейся в интеллектуальный и этический застой стране. Литература в этот период становится своего рода «отдушиной», внутренним камертоном общества, неотступно напоминающим об оскудении духовности, о моральной деградации поколения (как «городская проза») или же стремится построить иную, «игровую» реальность, как литература зарождающегося постмодернизма. Противостоя застою, литература 1970—1980-х годов ярко (а порой — и яростно) свидетельствует о кризисе, переживаемом всей страной.

Свидетельством такого кризиса может считаться и так называемая третья волна русской эмиграции, начавшаяся во второй половине 1960-х и продолжавшаяся практически до середины 1980-х годов. Это явление принципиально отличается от эмиграции первых двух волн, создавших свою специфическую литературу с особым набором востребованных тем и эстетических решений. Творчество эмигрантов третьей волны, их

идейные и эстетические поиски фактически были созвучны российскому литературному процессу. Не случайно часть эмигрантов после ликвидации Советского Союза предпочла вернуться обратно и смогла органически вжиться в постсоветскую российскую действительность (А. Солженицын, В. Войнович, В. Аксёнов).

Несмотря на общее мрачное настроение, на системный кризис, трагически отразившийся на всех уровнях общественной жизни страны, эпоха застоя парадоксальным образом оказалась для литературы периодом прорыва к новому литературному сознанию, к многообразию литературных тем и героев, когда острое, драматическое переживание человеческого несовершенства послужило залогом литературного возрождения, а ощущаемая и проповедуемая боль за человеческую натуру подхлестнула движение литературного процесса, творчески подготавливая «культурную революцию» последующего этапа литературной истории России.

Задания и вопросы для повторения

1. Почему эпоха 1960-х годов получила название «оттепель»? В каком литературном произведении впервые встречается это название?

2. Какова роль журнала «Новый мир» и его главного редактора А. Т. Твардовского в «оттепельном» литературном процессе?

*3. Перечислите основные поэтические направления эпохи «оттепели». В чём их литературные особенности?

4. Кратко охарактеризуйте ведущие тематические направления в прозе 1960-х годов.

*5. Какие стилистические приёмы использует «молодёжная проза» 60-х?

6. Как вы думаете, можно ли считать В. Шукшина представителем «деревенской прозы»?

7. Определите основной конфликт отечественного «философского романа». Как этот конфликт реализован в творчестве Ч. Айтматова?

8. В чём особенности первых русских постмодернистских романов? Почему постмодернизм как литературное направление формируется на русской почве в 1970-е годы?

9. Какова основная роль литературы в общественном процессе 1970 — начала 1980-х годов?

Семинар

*1. Прочитайте повесть В. Богомолова «Иван». Обсудите в классе:

- Почему главным героем произведения, рассказывающего о войне, стал ребёнок?

- Найдите описание внешности героя. Какие детали портрета подчёркивает автор и почему?

- Есть ли в характере мальчика черты, свойственные детям? Как вы определите суть этого характера и почему он сложился именно таким?

- Почему главного героя называют как взрослого — Иван?

*2. На примере творчества В. Астафьева расскажите о специфике «деревенской» и «военной прозы» 1960—1970-х годов.

Проект

1. Используя конструкторы интеллект-карт XMind (Windows, Mac OS X), Mindomo (iOS, Android), подготовьте проект на тему «Роль “самиздата” в отечественной культуре 1960—1980-х годов».

2. Используя программы ArtRage (Mac OS X), планшет для рисования (iOS), Draw and Paint, Sketch Guru (Android), создайте альбом иллюстраций к стихотворениям Н. Рубцова. Скриншоты работ опубликуйте на Google-диске класса.

Темы сочинений

1. «И только правда ко двору...» (размышление о произведении литературы 1960-х годов — по выбору).

2. «Поэт в России — больше, чем поэт». Гражданская лирика шестидесятников.

3. Особенности решения «детской темы» в творчестве Ч. Айтматова и А. Приставкина. (Сопоставительный анализ.)

4. «Я в самом разном сам собой увиден»: проблематика и герои «молодёжной прозы» 1960-х годов (произведения по выбору).

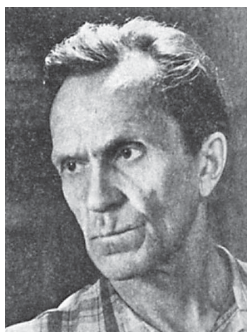
Рекомендуемая литература

► Агеносов В. В., Анкудинов К. Н. Современные русские поэты: Антология. М., 2005.

- ▶ *Большакова А.* Крестьянство в русской литературе XVIII—XX веков. М., 2004.
- ▶ *Иванова Е. В., Павловец М. Г., Семёнов В. Б.* Русская поэзия второй половины XX века: Материалы к устному и письменному экзамену / под ред. В. В. Агеносова. М., 2004.
- ▶ Оттепель. 1953—1956: Страницы русской советской литературы / сост., автор вступ. ст. и «Хроники важнейших событий» С. И. Чупринин. М., 1989.
- ▶ Оттепель. 1957—1959: Страницы русской советской литературы / сост. С. И. Чупринин. М., 1990.
- ▶ Оттепель. 1960—1962: Страницы русской советской литературы / сост. С. И. Чупринин. М., 1990.
- ▶ *Твардовский А. Т.* Новомирский дневник. Т. 1. 1961—1966; Т. 2. 1967—1970. М., 2010.
- ▶ *Шайтанов И. О.* Дело вкуса: Книга о современной поэзии. М., 2007.

ВАРЛАМ ШАЛАМОВ

(1907—1982)



Биография писателя

«...В его свидетельствах нет ни грамма выдумки, передачи с чужих слов — всё это испытал на себе сидящий передо мной истерзанный, но ещё сильный, ещё не сдающийся человек. В свете его рассказов ничтожными показались пережитые мною самим невзгоды. Перед тем, что перенёс колымчанин Шаламов за проведённые на Колыме СЕМНАДЦАТЬ ЛЕТ, меркнут испытания сонма эзков на прочих островах Архипелага...» — вспоминал о Шаламове русский писатель Олег Волков, сам не понаслышке знавший, что такое сталинские лагеря. Прозаик и поэт, создавший немало замечательных произведений, Варлам Тихонович Шаламов останется в истории русской литературы прежде всего как автор книги «Колымские рассказы». Эта книга — страшный своей беспощадной правдой художественный документ, свидетельствующий об одной из самых трагичных и горьких страниц отечественной истории.

Родился В. Т. Шаламов 18 июня (1 июля) 1907 года в Вологде, в семье священника, однако верующим человеком не стал. Окончив в 1923 году Вологодскую школу 2-й ступени, он покинул Вологду, два года проработал дубильщиком на кожевенном заводе в Московской области, а в 1926 году поступил на факультет советского права МГУ. Впрочем, закончить учёбу ему не пришлось: в 1929 году за распространение запрещённого

«Письма к съезду» В. И. Ленина (известного ещё как «Завещание» вождя большевиков) Шаламов впервые был арестован и приговорён к трём годам заключения. В 1932 году он вернулся в Москву, работал в редакциях ряда журналов; в 1936 году был опубликован его первый рассказ «Три смерти доктора Аустино». Однако в 1937 году последовал повторный арест и более суровый приговор — пять лет Колымских лагерей. В 1943 году Шаламову было добавлено ещё 10 лет лагерей за то, что назвал И. Бунина русским классиком. Затем был карцер, после которого он чудом выжил, работа в шахте и лесорубом, отправка за попытку побега в штрафную зону. Лишь благодаря лагерному врачу, который направил Шаламова на фельдшерские курсы при центральной больнице для заключённых, писателю, уже умиравшему от истощения и болезней, удалось выжить.

Только в 1951 году Шаламов был освобождён из лагеря как отбывший срок (в общей сложности 17 лет). Реабилитация 1956 года позволила ему вернуться в Москву, однако здоровье было подорвано навсегда. Получив инвалидность, Шаламов не оставлял творчества: занимался публицистической деятельностью, печатал стихи, переписывался с Б. Пастернаком. Первый его стихотворный сборник «Огниво» вышел в 1961 году, а всего при жизни было опубликовано пять его поэтических книжек.

С 1954 по 1973 год В. Шаламов работал над своим главным произведением — книгой «Колымские рассказы», состоящей из шести сборников: «Колымские рассказы», «Левый берег», «Артист лопаты», «Очерки преступного мира», «Воскрешение лиственницы» и «Перчатка, или КР-2». Автор мечтал увидеть их опубликованными у себя на родине, считая это необходимым для нравственного очищения и покаяния великой страны перед своим народом. Однако первая публикация «Колымских рассказов» появилась всё же в Лондоне в 1978 году, а в мае 1979 года Шаламов был помещён в Дом инвалидов и престарелых. В январе 1982 года обездвиженного, потерявшего зрение и слух писателя насильно перевезли в интернат для психохроников. Пожилой, больной человек не выдержал переезда, про-

студился и вскоре умер; даже место его захоронения осталось невыясненным. Только в конце 1980-х годов рассказы и стихи Шаламова обрели широкого читателя. В 1991 году его имя было присвоено малой планете-астероиду.

Художественный мир писателя

«...Рассказы Шаламова художественно не удовлетворили меня: в них во всех мне не хватало характеров, лиц, прошлого этих лиц и какого-то отдельного взгляда на жизнь у каждого. В рассказах его... действовали не конкретные особенные люди, а почти одни фамилии, иногда повторяясь из рассказа в рассказ, но без накопления индивидуальных черт... Другая беда его рассказов, что расплывается композиция их, включаются куски, которые, видимо, просто жалко упустить», — подобная оценка А. Солженицыным прозы В. Шаламова не кажется исключительной. Многие критики упрекали писателя в очерковости, в недостатке художественности.

Словно бы отвечая своим критикам, Шаламов писал: «...Нужно было пройти войнам и революциям, Хиросиме и концлагерям — немецким и советским, чтобы стало ясно, что самая мысль о выдуманных судьбах, о выдуманных людях раздражает любого читателя... Только правда, ничего кроме правды. Документ становится во главу угла в искусстве, без документа нет литературы. Даже современного театра нет без документа.

Но дело не только в документе. Должна быть создана проза, выстраданная как документ. Эта проза в своей лаконичности, теплоте тона, отбрасывающая всё и всяческие побрякушки, есть возвращение через сто лет к пушкинскому знамени».

Действительно, строгая фактографичность прозы Шаламова с опорой на личный лагерный опыт снимает любые возможности обвинения в литературности, точнее — беллетристичности его произведений: автор отказывается что бы то ни было приукрашивать или смягчать описываемую действительность. Предельная жёсткость, если не сказать жестокость сюжетов большинства его колымских рассказов — это жестокость самой лагерной жизни. Колыма для Шаламова — «ан-

тимир», созданный руками людей, и потому особенно страшный. Он возник, кажется, из ниоткуда и так же исчез, или, правильно сказать, его следы старательно уничтожались как «улики» коллективного преступления. Отсюда стремление писателя навсегда запечатлеть образ рукотворного «ада на земле»: он был скептиком в вопросе о способности литературы влиять на жизнь, однако, несмотря на это, к собственному творчеству относился как к долгу и по отношению к тем, кто не выжил в лагерях, и по отношению к будущим поколениям. Внимание Шаламова к деталям, подробностям, реальным случаям из лагерной жизни — это борьба с беспмятством.

Однако Шаламова нельзя назвать лишь бытописателем лагерной жизни. Ему важен не сам быт, а то, как этот быт влиял на душу человека. И главная линия размежевания, которая прошла между Шаламовым и многими другими авторами произведений на лагерную тему (прежде всего А. Солженицыным), — это вопрос о влиянии лагерного опыта на человеческую личность. «Растлеваются в лагере те, кто до лагеря не обогащён был никакой нравственностью, никаким духовным воспитанием... Растлеваются в лагере те, кто уже и на воле растлевался или был к тому подготовлен», — писал в своей книге «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицын. Позиция В. Шаламова более пессимистическая и более категоричная: «Лагерь — отрицательная школа жизни целиком и полностью. Ничего полезного, нужного никто оттуда не вынесет, ни сам заключённый, ни его начальство, ни его охрана, ни невольные свидетели — инженеры, геологи, врачи, — ни начальники, ни подчинённые... Там много такого, что человек не должен знать, не должен видеть, а если видел — лучше ему умереть» («Красный крест»).

И та и другая позиция не голословна: это позиция людей, прошедших через ад следственных изоляторов, пересыльных пунктов, лагерных бараков. Их разница отчасти обусловлена взглядами писателей на человека. А. Солженицын как человек религиозный убеждён в том, что по своей природе человек изначально добр, и зло является результатом его сознательного

и свободного отступничества от добра. Не так у последовательного атеиста Шаламова, который и добро, и зло считает в равной степени присущими человеку. Ужас лагеря в том и заключается, что он подавляет в личности всё то, что сделало человека человеком, убивает в нём любые духовные стремления и потребности, позволяя злу восторжествовать над человеческой душой. В рассказах Шаламова встаёт целая галерея образов тех, кто не выдержал, сломался в лагере, потерял человеческое лицо. Так, «немецкий коммунист, Коминтерновский деятель, прекрасно владевший русским языком, знаток Гёте, образованный теоретик-марксист» капитан Шнайдер, с которым главный герой рассказа «Тифозный карантин» Андреев вёл «беседы “высокого давления” долгими тюремными ночами», превратился в «чесальщика пяток» блатаря Сенечки. Герой рассказа «Васька Денисов, похититель свиней», узнав, что честно заработанный им суп отдали свиньям, сходит с ума и, украв сырого мороженого поросёнка, успевает до своего ареста наполовину обглодать его. Лагерь духовно калечит не только заключённых, но и их охранников, а также тех, кто работает в лагерной системе на вольных хлебах. Так, к примеру, герой рассказа «Серафим», вольнонаёмный лаборант химической лаборатории, пришёл к мысли о самоубийстве после того, как по ошибке оказался в положении обычного заключённого. А в рассказе «Первая смерть» приисковый следователь Штеменко, славившийся своей жестокостью, из ревности удавил всеобщую любимицу, секретаршу начальника прииска Анну Павловну, одну из тех немногих, кто по-человечески относился к заключённым.

Во многих своих произведениях писатель подчёркивает, что лагерная жизнь ставит перед человеком прежде всего задачу физического выживания, и перед этой задачей любые соображения морали и общественных приличий отступают назад: «...тело посерьёзнее, покапризней человеческой души — тело имеет больше нравственных достоинств, прав и обязанностей» («Перчатка»).

Поэтому многие поступки героев Шаламова мотивированы их простейшими и важнейшими физиологиче-

скими потребностями: речь идёт о потребности умирающего с голода в еде, обмороженного — в тепле и медицинском уходе, изнурённого непосильным рабским трудом — в отдыхе. Если главный герой солженицынского рассказа «Один день Ивана Денисовича» знал, что нельзя надеяться на санчасть, поскольку любая поправка себе чревата потерей последних сил сопротивляться, то Андреев, герой рассказа Шаламова «Тифозный карантин», дошёл до той точки, когда только санчасть может спасти его от неминуемой гибели: «...здесь он будет умнее, будет больше доверять телу. И тело его не обманет. Его обманула семья, обманула страна. Любовь, энергия, способности — всё было растоптано, разбито. Все оправдания, которые искал мозг, были фальшивы, ложны, и Андреев это понимал. Только разбуженный прииском звериный инстинкт мог подсказать и подсказывал выход».

Но главное, на что обращает внимание Шаламов, заключается даже не в тех нечеловеческих, физически невыносимых условиях, в которых оказываются в лагере люди. Самое страшное здесь в том, что сами человеческие отношения приобретают уродливую форму, что лагерная иерархия построена на унижении, уничтожении человеческого достоинства. Эта иерархия много сложнее, нежели может показаться на первый взгляд, поскольку внутри традиционного верховодства охранников и начальства над заключёнными встроена ещё одна иерархическая пирамида — пирамида «воровского мира», законы которого калечат человеческую душу даже страшнее, чем невыносимые условия жизни и непосильный труд. Мир «блатарей» более сложен и неоднороден, чем мир начальства: «Федечки», «Сенечки» и «Севочки» окружены толпой «шестёрок», «машек», «чесателей пяток», с презрением и даже ненавистью относятся к «политическим», к «врагам народа», оказавшимся в лагере не за грабёж или убийство, а по пресловутой 58-й статье: «Щупленький журналист пишет в Москве громовую статью о ликвидации врагов, а на Колыме блатарь берёт лом и убивает старика-“троцкиста”. И считается “другом народа”», — писал в своих «Воспоминаниях» Шаламов. В рассказе «На представку» один

из «блатных», Наумов, проигрывает в карты шерстяной свитер рядового заключённого Гаркунова, а когда тот отказывается отдавать своё единственное «богатство», его попросту убивают.

О существовании лагерной иерархии рассказывал в своих произведениях и А. Солженицын («Снаружи бригада вся в одних чёрных бушлатах и в номерах одинаковых, а внутри шибко неравно — ступеньками идёт»). Однако эта иерархия является для него символом незыблемого порядка, даже более строгого, чем «на воле», нарушать который не смеют не только рядовые заключённые, но и «воры», и начальство. Спасительность жизненной позиции Ивана Денисовича Шухова в том и заключается, что он чётко знает своё место в лагерной системе: не претендует на более высокое место, но при этом «не всякую работу возьмёт, есть пониже» и никогда не просит вознаграждения за свои «услуги» привилегированным «зекам», не сомневаясь, что по неписаному закону обязательно получит то, что заслужил.

Иначе на лагерные законы смотрит Шаламов: он знает, что уголовники легко нарушают собственные предписания. Но страшнее то, что эти «справедливые» законы развращают душу человека, отравляют его сознание, учат делить весь мир на «своих» и «чужих», на тех, перед кем следует пресмыкаться, и тех, кем можно безнаказанно помыкать. Поэтому с такой категорической неприязнью писатель относится к «воровской романтике», воспетой не только в уголовном фольклоре, но и в целом ряде подлинно художественных произведений XX века — от Исаака Бабеля и до Владимира Высоцкого. Он «выставляет счёт» даже Сергею Есенину только за то, что поэт особенно ценился в воровской среде. Не раз Шаламов в своих произведениях вступал в полемику и с Ф. М. Достоевским, автором «Записок из Мёртвого дома»: «Достоевский не встречал и не знал людей из настоящего блатного мира. Этому миру Достоевский не позволил бы высказать никакого сочувствия» («Красный крест»).

Но особую неприязнь испытывал писатель к языку уголовной среды. «Слова эти — отравы, яд, влезающий в душу человека, и именно с овладения блатных диа-

лектов и начинается сближение фраера с блатным миром» («Красный крест»). Поэтому так неохотно Шаламов вводит в свои произведения уголовные словечки, предпочитает заключать их в кавычки и обязательно пояснять, «переводить» на нормальный человеческий язык даже те, которые понятны и без перевода.

Впрочем, несмотря на некоторые разногласия, которые возникли между А. Солженицыным и В. Шаламовым, одними из первых открывшими людям глаза на ужасы сталинских лагерей, есть у этих писателей и точки соприкосновения.

Главный герой рассказа «Один день Ивана Денисовича» если и не осознавал, то, можно сказать, нутром чувствовал: чтобы не опуститься, не утратить в лагере своего лица, необходимо, в целом подчиняясь законам системы, сохранить «маленькое поле свободы» — свой мир, в который нет доступа всевидящему глазу надзирателей и их прислужников, где можно поступать, сообразуясь со своими желаниями, а не прихотями охранников, тем самым сохраняя чувство собственного достоинства. Когда Иван Денисович утаивает во время обыска полотно ножовки, чтобы сделать из него ножик, или когда он в рабский труд на строительстве котельной вкладывает душу, получая удовольствие от собственного мастерства, он тем самым не просто обманывает лагерную систему. Оказавшись в условиях абсолютной несвободы, он ведёт себя как свободный человек, хотя бы часть жизни которого не зависима ни от уголовного окружения, ни от лагерного начальства.

Варлам Шаламов это «маленькое поле свободы» в рассказе «Выходной день» называет «самое последнее»: «Я знаю, что у каждого человека здесь было своё самое последнее, самое важное — то, что помогало жить, цепляться за жизнь, которую так настойчиво и упорно у нас отнимали». Так, бывший священник, а теперь заключённый Замятин про себя повторяет воскресную службу — литургию Иоанна Златоуста, а сам рассказчик вспоминает чужие любимые стихи. О спасительности поэзии в самых невыносимых обстоятельствах В. Шаламов писал и в своих стихотворениях:

И каждый вечер, в удивленье,
Что до сих пор ещё живой,
Я повторял стихотворенья
И снова слышал голос твой.

<...>

Вот потому-то средь притворства
И растлевающего зла
И сердце всё ещё не чёрство,
И кровь моя ещё тепла.

(«Поэту»)

Именно «самое последнее» позволяет героям в бесчеловечных условиях сохранить хотя бы остатки человеческого достоинства. Страдающий от голода рассказчик в «Выходном дне» тем не менее отказывается есть убитого и сваренного уголовниками щенка. Герой другого рассказа, «Столяры», отказывается от бригадирства, «...дав себе слово не позволять насиловать чужую человеческую жизнь здесь. Даже ради собственной жизни он не хотел, чтобы умиравшие товарищи бросали в него свои предсмертные проклятия».

Осознавая и разоблачая растлевающее влияние лагерной системы на душу человека, В. Шаламов тем не менее бережно отмечает те случаи, когда человечность торжествует над невыносимыми условиями жизни за колючей проволокой. Так, товарищи пастора Адама Фризоргера прячут от него письмо с известием, что от него отреклась родная дочь, любовь к которой поддерживала старика в лагере («Апостол Павел»). Арнштрем, пожилой инструментальщик, изготавливает топоры за двух интеллигентных «доходяг», выдавших себя за плотников, чтобы хотя бы пару дней побыть в тепле («Плотники»). И даже среди лагерного начальства встречаются те, кто способен на настоящий подвиг, как, к примеру, следователь из рассказа «Почерк», бросающий в печь дело приговорённого к расстрелу заключённого Криста.

Особенно характерным здесь является рассказ В. Шаламова «Последний бой майора Пугачёва», вошедший в сборник колымских рассказов «Левый берег». По словам писателя, если заключённые 1930-х годов в основной своей массе были людьми интеллигентными,

да к тому же деморализованными тяжестью предъявленных им обвинений и ещё не разобравшимися в характере и сути сталинских репрессий, то в годы войны и послевоенные годы контингент осуждённых был качественно иным: «Здесь было много людей с иными навыками, с привычками, приобретёнными во время войны, — со смелостью, умением рисковать, веривших только в оружие. Командиры и солдаты, лётчики и разведчики...» Многие из этой волны репрессированных, подобно майору Пугачёву или лётчику капитану Хрусталёву, уже прошли ад немецких концлагерей и потому знали, что ждёт их в лагерях советских. Все те, кто вместе с майором Пугачёвым осуществлял побег, были убеждены в том, «...что лучше умереть с оружием в руках, чем уставшим от голода и работы под прикладами, под сапогами конвойных». Но это не было лишь способом самоубийства: беглецов воодушевлял ничтожный шанс на спасение, они хотели жить, но жить достойно, пусть даже те несколько часов, что им было отведено судьбой: «Это была первая его ночь на свободе, первая вольная ночь после долгих месяцев и лет страшного крестного пути майора Пугачёва».

Сама фамилия главного героя рассказа не случайна, она заставляет вспомнить калмыцкую сказку об орле и вороне, поведенную атаманом восставшего крестьянского войска Петру Гринёву в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Не случайно и сакральное число двенадцать — ровно столько заключённых вырвалось из-за колючей проволоки, чтобы дать последний бой окружившим их преследователям. Майор Пугачёв перед смертью поимённо вспоминает всех, кто пошёл за ним: «Да, это были лучшие люди». Хотя показателен и тот факт, что многие из тех, кого майор посвятил в свой план побега, пусть и отказались в нём участвовать, однако не донесли на заговорщиков: «Это обстоятельство мирило Пугачёва с жизнью. “Вот молодцы, вот молодцы”, — шептал он и улыбался». Таким образом, Шаламов не может не признать, что при всей смертельности лагерного опыта для человека у каждого остаётся шанс сохранить в себе живую душу, пусть у кого-то хватит сил лишь на то, чтобы не выдать чужой тайны. И не случаен вопрос самому В. Шаламову, который за-

даёт ему в «Архипелаге ГУЛАГ» А. Солженицын, не согласный с утверждениями своего оппонента, будто бы лагерь калечит любого человека: «Своей личностью и своими стихами не опровергаете ли вы собственную концепцию?»

При всём лаконизме авторского слога Шаламов позволяет себе в рассказе «Последний бой майора Пугачёва» одну пейзажную зарисовку — когда отряд входит в тайгу: «Деревья на Севере умирали лёжа, как люди. Могучие корни их были похожи на исполинские когти хищной птицы, впившейся в камень. От этих гигантских когтей вниз, к вечной мерзлоте, отходили тысячи мелких щупалец-отростков. Каждое лето мерзлота чуть отступала, и в каждый вершок оттаявшей земли немедленно вползал и укреплялся там коричневый корень-щупалец. <...> Поваленные бурей деревья падали навзничь, головами все в одну сторону и умирали, лёжа на мягком толстом слое мха, яркого розового или зелёного цвета». Единичность такой зарисовки в рассказе придаёт ей особое значение, наполняя образ таёжных деревьев, борющихся с природной стихией и гибнущих под ударами бури, символическим смыслом. Автор не сравнивает с ними своих героев напрямую (скорее наоборот, деревья уподобляет людям). Однако используемый им здесь приём *параллелизма* позволяет всего в нескольких словах рассказать, какой ценой даётся жизнь в условиях северных лагерей, где человеку остаётся надеяться лишь на самого себя в неравном поединке с суровой северной природой и гулаговскими порядками.

Вопросы для повторения

1. Как, по мнению В. Шаламова, действует на человека лагерный опыт?

2. Какую роль в уничтожении личности лагерем Шаламов отводит языку уголовников — «блатным словечкам»? Почему писатель почти всегда берёт их в кавычки и старается «перевести» на нормальный язык?

3. В чём В. Шаламов не согласен с Ф. Достоевским — автором «Записок из Мёртвого дома»?

4. Что писатель называет «самым последним» в жизни заключённого? Что таким «самым последним» служит для героев рассказа «Выходной день»? Как характеризует их история со съеденным щенком?

5. Вспомните, что было «самым последним» для героев других произведений, посвящённых проблеме существования свободного человека в условиях абсолютной несвободы, — для Андрея Соколова («Судьба человека» М. Шолохова); Шухова («Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына) и др.

Семинар

Прочитайте и проанализируйте рассказ В. Шаламова «Стланник», ответив на следующие вопросы:

- Объясните выбор стланника в качестве «главного героя» этого произведения.
- Какую роль в этом произведении играет приём олицетворения?
- Как вы понимаете финальную фразу рассказа: «И дрова из стланника жарче»? Можно сказать, что эти слова переводят звучание произведения из поэтического в сниженный, «бытовой» регистр?
- В чём принципиальное отличие данного произведения от других, прочитанных вами рассказов В. Шаламова? Какие ещё его рассказы близки данному?

Проект

Подготовьте презентацию на тему «В. Шаламов — поэт».

Темы сочинений

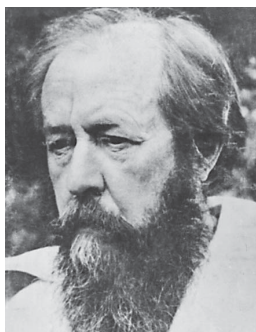
- *1. «Свободный человек в условиях несвободы» (по произведениям В. Шаламова).
- 2. Полемика В. Шаламова и А. Солженицына о влиянии лагерного опыта на душу человека.
- 3. Своеобразие языка прозы В. Шаламова.
- 4. Художественное своеобразие прозы В. Шаламова.

Рекомендуемая литература

- ▶ Есипов В. В. Шаламов. М., 2012. (ЖЗЛ).
- ▶ Лейдерман Н. «...В метельный, леденящий век»: О «Колымских рассказах» В. Шаламова // Лейдерман Н. Л. Русская литературная классика XX века. Монографические очерки. Екатеринбург, 1996.
- ▶ Михайлик Е. Незамеченная революция // Антропология революции: сб. статей. М., 2009.
- ▶ Сиротинская И. П. Мой друг Варлам Шаламов. М., 2006.
- ▶ Шкловский Е. Варлам Шаламов. М., 1991.

АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН

(1918–2008)



Биография писателя

А. Солженицын — продолжатель толстовской традиции в русской реалистической литературе XX века. В центре внимания писателя судьбы России и её народа в результате Первой мировой войны и революций 1917 года. Широкая панорама истории сочетается в его произведениях с психологически сложными характерами людей из самых различных социальных слоёв русского общества. Нравственный максимализм и приверженность живому русскому языку придают произведениям писателя неповторимый колорит.

Александр Исаевич Солженицын родился 11 декабря 1918 года в обеспеченной и образованной крестьянской семье. Воспитывала будущего писателя мать (отец был ранен на охоте и умер через шесть месяцев после рождения сына).

Сначала судьбе, а потом (в ещё большей степени) самому писателю было угодно распорядиться так, чтобы его жизнь сложилась как житие пророка, во многом напоминая житие основоположника русского раскола протопопа Аввакума, одного из самых любимых Солженицыным персонажей русской истории.

Как и положено житию, биография писателя уже в детстве соединила в себе необычные события с повседневными мирскими делами. На всю жизнь отложились в памяти А. Солженицына посещения с матерью

церкви. Запомнились ему и длинные очереди женщин к тюрьмам НКВД в Ростове-на-Дону, где жили Солженицыны. Тем не менее юноша вступил в комсомол; активно участвовал в общественной жизни; играл в любительских спектаклях; учился сразу в двух институтах — в Ростовском университете на физмате и заочно в московском ИФЛИ (Институте философии и литературы); мечтал стать писателем. Позднее Солженицын скажет, что мог бы стать таким, как многие советские писатели — аллилуйщиком, певцом революции и «социалистического» гуманизма.

Но опять-таки будто по законам жития судьба послала ему два испытания. Сначала была война. 18 октября 1941 года его призвали в армию. С конца 1942-го он после окончания офицерского училища — на фронте. Пройден путь от Орла до Восточной Пруссии. На груди у Солженицына боевые награды: орден Отечественной войны 2-й степени и орден Красной Звезды. Но именно в это время он начинает осознавать, что живёт слишком бездумной жизнью, упоён офицерской властью, правом командовать. Напряжённая духовная жизнь приводит к сомнениям, которые капитан Солженицын наивно доверяет почте, делясь ими с другом.

В 1945 году обоих арестовали. Солженицын получил восемь лет исправительно-трудовых лагерей, пять из которых он провёл в Подмосковье и Москве, а последние три — в Средней Азии. Судьба распорядилась так, чтобы он не только прошёл все круги тюремного ада, но и стал в 1952 году свидетелем восстания заключённых в Экибастузе.

Сосланный на вечное поселение в Казахстан и уже сочинивший *в уме, в памяти* несколько рассказов, поэм, пьес, замысливший огромный труд об истории России, Солженицын вдруг узнаёт о том, что смертельно болен раком.

И вновь, как в житии, происходит *чудо*. Рак отступает. Солженицын видит в том Божий Промысел: ему дана отсрочка, чтобы он мог рассказать за всех погибших о страданиях русского народа после 1917 года. Поборником и подвижником Божиим называет себя писатель: «Я — не я, и моя литературная судьба — не моя,

а всех тех миллионов, кто не доцарапал, не дошептал, не дохрипел своей тюремной судьбы, своих лагерных открытий». Так рождаются из-под пера А. Солженицына и *чудом* пробиваются к читателю «Один день Ивана Денисовича» (1962), «В круге первом» (1968, 1978), «Архипелаг ГУЛАГ» (1973—1980).

Параллельно с книгами о ГУЛАГе А. Солженицын создаёт ряд произведений о смысле бытия, о человеческой ответственности, о добре и зле («Матрёнин двор», «Случай на станции Кочетовка»), о жизни и смерти («Раковый корпус»).

Лишь немногие из названных произведений появились в советской печати. Большинство текстов публиковалось на Западе, а в СССР они распространялись тайно, от человека к человеку, отпечатанные на машинке или даже просто переписанные от руки. Их читали украдкой, чаще всего ночами, так как утром надо было вернуть заветную книгу или передать её следующему читателю.

Всё это не могло не раздражать власти. В 1969 году Солженицына исключили из Союза писателей. Наиболее злобный характер травля писателя приобрела в связи с присуждением ему Нобелевской премии (1970). А после публикации за границей «Архипелага ГУЛАГ» — этого мощного обвинения советской власти и коммунистической партии — писателя насильственно выслали из страны.

После непродолжительных скитаний по Европе Солженицын обосновывается в штате Вермонт (США), природа которого близка русской, и приступает к осуществлению своего давнего грандиозного замысла: пишет хронику-эпопею о России между августом 1914-го и апрелем 1917-го. Он отказывает себе в отдыхе, развлечениях, ведёт аскетический, затворнический образ жизни, работает без выходных по 10—12 часов в сутки. Результатом этого многолетнего труда стал многотомный роман «Красное Колесо». В этом повествовании о предреволюционных годах и о самой революции ищет А. Солженицын ответы на вопросы о том, что стало истоком того скорбного пути, по которому пришлось пройти России в последующие 70 лет.

Здесь же, в Вермонте, написаны многие публицистическо-пастырские статьи А. Солженицына. С неукротимостью пророка, с почти монашеской суровостью призывает писатель «Жить не по лжи», а по совести; утверждает «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни»; пишет, что религия должна вернуть народу духовность. Его максимализм не знает предела. В западном обществе, поддерживавшем его в борьбе за права человека, А. Солженицын разглядел серьёзный духовный кризис. В «Гарвардской речи» он высказался о признаках этого кризиса с не меньшим негодованием, чем об отечественном либерализме и словоблудии (об этом его статья «Образованщина»).

Воспев русского человека, русский народ, русскую государственность, он тем не менее призвал отказаться от колонизированных русскими территорий и сосредоточиться на развитии Севера и Сибири («Как нам обустроить Россию»). Эмигрант поневоле, он резко отрицательно отзывался о добровольных эмигрантах, считая, что место русского человека — на родине.

Революционным путям изменения общественной жизни Солженицын противопоставил эволюцию, решающим фактором которой объявил не личную свободу, а духовную общность людей. Задолго до национальных и прочих междоусобиц, поразивших бывший СССР, писатель предсказывал возможность повторения Февраля 1917 года в ещё более опасном, чем тогда, варианте. Но — и это тоже характерно для судьбы пророка — к голосу писателя не прислушались.

А. Солженицына часто критиковали и критикуют и «справа», и «слева», ибо он не с «демократами» и не с «патриотами». Он — с Россией, где, по его убеждению, все партии и люди должны объединиться в общем деле обустройства родины.

После возвращения в Россию в 1994 году А. Солженицын пишет и публикует в журнале «Новый мир» преимущественно небольшие «двучастные рассказы» и философские миниатюры — «Крохотки». Его перу принадлежит и ряд глубоких заметок «Из литературной коллекции» о творчестве русских писателей XX века: А. Белого, Е. Замятина, Б. Пильняка и др.

Художественный мир писателя

Сфера постоянного внимания А. Солженицына — русский национальный характер и история России XX века во всех её драматических и героических моментах.

Этим обусловлен и выбор героев. В центре произведений писателя — рядовой русский человек, в той или иной степени близкий автору даже биографически. Это может быть мужик, крестьянин («Один день Ивана Денисовича»), вчерашний зэк, интеллигент в первом поколении Олег Костоглов («Раковый корпус»), математик и философ Нержин («В круге первом») или молодой человек Саня Лаженицын, делающий первые жизненные шаги («Красное Колесо»). Вокруг такого персонажа — целый мир, народ всей России. Говорит ли писатель о маленькой деревеньке, лагере или раковом корпусе больницы, он, подобно Гоголю в «Ревизоре» или Салтыкову-Щедрину в «Истории одного города», художественно моделирует всю Россию. Такой масштаб авторского взгляда не мешает художнику сохранять верность жизненным реалиям, приверженность документальной точности.

По книгам А. Солженицына можно с абсолютной точностью установить, в каком лагере происходили события «Одного дня Ивана Денисовича», в какой «шарашке» — действие «Круга первого», в какой области расположен «Матрёнин двор» и в какой больнице Ташкента находился «Раковый корпус».

Принцип соединения единичного и общего писатель распространяет и на художественное время. Перед созданием почти каждого своего произведения писатель с дотошностью историка посещает архивы и библиотеки, составляет обширные картотеки, досье, хронологические таблицы. Но окончательный текст вбирает в себя не долгое и непрерывное течение времени, а концентрированно изображённое главное событие. Сам писатель называет это принципом узлов.

Наиболее полно этот принцип был реализован в цикле «Красное Колесо», где Солженицын делает хронологическими узлами романов катастрофу 1914 года

в Восточной Пруссии и судьбу Столыпина, октябрьские волнения 1916 года в России и ленинские действия в это время, Февральскую революцию с её парадоксами и, наконец, приезд Ленина в апреле и последовавшую за этим подготовку Октябрьского переворота. «Повествование в отмеренных сроках» — так определил жанр «Красного Колеса» сам писатель.

Таким образом, сюжет приобретает философское звучание, выводит читателя на размышления о законах истории. Часто этому способствуют и названия произведений. Словосочетание «один день» наводит на мысль о длительности жизни героя в тяжких, нечеловеческих условиях; «круг первый» говорит читателю о наличии других, ещё более страшных кругов всемирного ада. В заголовке «Раковый корпус» таится символический подтекст: речь в книге идёт о болезни всей страны.

Огромная роль в художественном мире писателя принадлежит языковым средствам. А. Солженицын считает, что с течением времени «произошло иссушительное обеднение русского языка», а сегодняшнюю письменную речь называет «затёртой». Утрачены многие народные слова, идиомы, старославянизмы, способы образования экспрессивно окрашенных слов. Желая «восстановить накопленные, а потом утерянные богатства», А. Солженицын не только составил «Русский словарь языкового расширения», но и использовал материал этого словаря в своих книгах.

В каждом произведении писателя множество перифразированных пословиц и поговорок. Художник часто употребляет *окказионализмы* и словосочетания, состоящие из распространённых языковых единиц, но в новом сочетании дающих новую яркую окраску: *другоданная жизнь* (о выздоровевшем человеке), *женобесие* (о развратничестве), *древнеучёный вид* (о человеке). По мысли писателя, энергию обретают существительные от глаголов: *потяг*, *потяжок* (ремень); *полом* (изгиб, заворот дороги); *похруст*; *облётки*; *перетаск*; *для охраны*. Столь же выразительны и образованные писателем наречия: *впробежь*, *поизнову*, *напроброс*, *наразбив*, *покрай*, *растомчиво* (состояние человека, которого растомило солнце). Любит А. Солженицын и глаголь-

ные формы с приставками: *приудобился, задрог, сдыхаться, погавкал, изнахалился*. Народный просторечный характер приобретают слова с изменённым чередующимся звуком: *застыживался, непокорчивая*.

Языковые поиски А. Солженицына оказали влияние на многих писателей, в том числе на В. Астафьева, В. Распутина, частично на Ф. Абрамова.

? Назовите особенности творческой манеры А. Солженицына.

Рассказ «Один день Ивана Денисовича»

Вопросы и задания

Прочитайте рассказ А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

- Какие качества ценит в Иване Денисовиче автор?
- Как обрисованы в повести другие герои из народа?
- Какова логика компоновки персонажей в рассказе?
- Какую роль в построении повествования играют категории времени (минута, час, день, срок)?
- Как организовано пространство в рассказе? Каковы пространственные «узлы» произведения?
- Чего добивается писатель тщательной детализацией происходящего? (Обратите внимание на описание экипировки героя, его манеры есть, на размышления о том, как может пригодиться найденная сломанная ножовка.)
- Найдите в тексте произведения несколько образцов просторечной лексики, с помощью которой автор создаёт народный характер своего героя. Какова роль пословиц и каламбуров в речевом строе рассказа?
- В чём специфика речевого портрета Ивана Денисовича? Почему писатель использует форму несобственно-прямой речи, а не высказывания от первого лица? Найдите и проанализируйте фрагменты рассказа, где звучит авторская речь.

Крупные эпические произведения А. И. Солженицына сопровождаются как бы сжатыми, сгущёнными их вариантами — рассказами. Сжатие времени и концентрация пространства — один из основных законов в художественном мире писателя. Вот почему его талант

тяготеет к жанру рассказа. «Один день Ивана Денисовича» был написан в 1959 году за сорок дней — в перерыве между работой над главами романа «В круге первом».

Главный герой рассказа. Главным героем своего произведения А. Солженицын сознательно сделал рядового крестьянина, обыкновенного мужика. Именно такие люди, по мысли писателя, и решают в конечном счёте судьбу страны, несут заряд народной нравственности, духовности.

Обыкновенная и одновременно необыкновенная биография героя позволяет писателю воссоздать героическую и трагическую судьбу русского человека XX столетия. Читатель узнаёт, что Иван Денисович Шухов родился в 1911 году, что жил он в деревне с характерным русским названием Темгенёво, что, как и миллионы солдат, честно воевал; раненый, не долечившись, поспешил вернуться в строй. Бежал из плена и вместе с тысячами бедолаг-окруженцев попал в лагерь как якобы выполнявший задание немецкой разведки. «Какое же задание — ни Шухов сам не мог придумать, ни следователь. Так и оставили просто — задание».

Восемь лет мыкается Иван Денисович по лагерям, сохраняя при этом внутреннее достоинство. Шухов не изменяет вековым мужицким привычкам и «себя не роняет», не унижается из-за сигареты, из-за пайки и уж тем более не вылизывает тарелки и не доносит на товарищей ради улучшения собственной участи. По извечной крестьянской привычке Шухов уважает хлеб (носит его в специальном карманчике, в чистой тряпочке); когда ест — снимает шапку. Не гнушается он и приработками, но всегда зарабатывает честным трудом. Совесть, нежелание жить за чужой счёт, причинить кому-то неудобства заставляют его запретить жене собирать ему в лагерь посылки, оправдать жадноватого Цезаря и «на чужое добро брюха не распливать».

Никогда не симулирует Шухов болезни, а заболев всерьёз, ведёт себя в санчасти виновато («Вот что... Николай Семёнович... я вроде это... болен, — совестливо, как будто зарясь на что чужое, сказал Шухов»).

Особенно ярко народный характер персонажа вырисовывается в сценах работы. Иван Денисович и каменщик, и печник, и сапожник, и резчик толя. «Кто два дела руками знает, тот ещё и десять подхватит», — говорит Солженицын. Даже в условиях неволи Шухов бережёт и прячет мастерок. В его руках обломок полотна пилы превращается в сапожный нож. Мужичий хозяйственный ум не может смириться с переводом добра. И Шухов, рискуя опоздать в строй и быть наказанным, не уходит со стройки, чтобы не выбрасывать раствор. Даже в подневолье его охватывает азарт работы, переданный автором так, что ощущения Ивана Денисовича оказываются неотделимыми от собственно авторских:

«Мастерком захватывает Шухов дымящийся раствор <...>. Раствора бросает он ровно столько, сколько под один шлакоблок. И хватает из кучки шлакоблок (но с осторожкой хватает — не продрать бы рукавицу, шлакоблоки дерут больно), и ещё мастерком разровняв — шлёп туда шлакоблок! И сейчас же его подровнять, боком мастерка подбить, если что не так, чтоб наружная стена шла по отвесу, и чтоб и вдлинь кирпич плашмя лежал, и чтобы поперёк тоже плашмя. И уж схвачен, примёрз. <...> Глазом по отвесу. Глазом плашмя. Схвачено. Следующий! <...>

Шухов и другие каменщики перестали чувствовать мороз. От быстрой захватчивой работы прошёл по ним сперва первый жарок — тот жарок, от которого под бушлатом, под телогрейкой, под верхней и нижней рубашами мокреет. Но они ни на миг не останавливались и гнали кладку дальше и дальше. И часом спустя пробил их второй жарок — тот, от которого пот высыхает. В ноги их мороз не брал, это главное, а остальное ничто, ни ветерок лёгкий, потягивающий — не могли их мыслей отвлечь от кладки. <...>

Бригадир от поры до поры крикнет: "Раство-ору!" И Шухов своё: "Раство-ору!" *Кто работу крепко тянет, тот над соседями тоже вроде бригадира становится.* Шухову надо не отстать от той поры, он сейчас и брата родного по трапу с носилками загонял бы» (выделено нами. — Авт.).

Человеческое достоинство, равенство, свобода духа, по Солженицыну, устанавливаются в труде, именно в процессе работы ээки шутят и даже веселятся.

Среди критиков, привыкших, что народный герой должен быть без сучка без задоринки, долго после появления повести не утихали споры, положительный ли герой Иван Денисович. Смущало, что Иван Денисович исповедовал лагерную мудрость («Кряхти да гнись. А упрёшься — переломишься»), а не бросался привычно для героя советской литературы в «бой с недостатками». (К чему приводила в тех условиях эта «борьба», А. Солженицын показал на примере кавторанга Буйновского.) Ещё большие сомнения вызвало следование героя другому лагерному правилу: «Кто кого сможет, тот того и гложет». В повести есть эпизоды, когда герой отбирает поднос у слабака, с большой выдумкой «уводит» толь, обманывает краснорожего повара. Однако каждый раз Шухов действует не для личной пользы, а для бригады: накормить товарищей, заколотить окна и сохранить здоровье солагерников.

Наибольшее недоумение у критиков вызывала фраза о том, что Шухов «уж сам не знал, хотел он воли или нет». В ней, однако, есть весьма существенный для писателя смысл. Тюрьма, по Солженицыну, огромное зло, насилие, но страдание и *со-страдание* способствуют нравственному очищению. «Жилистое, не голодное и не сытое состояние» приобщает человека к более высокому нравственному существованию, объединяет с миром. Всем своим поведением в лагере любимые герои А. Солженицына подтверждают правоту Пьера Безухова из «Войны и мира», утверждавшего, что душу нельзя взять в плен, нельзя лишить её свободы. Формальное освобождение при всех его благах уже ничем не сможет изменить мир Ивана Денисовича, его систему ценностей.

Значимость этой системы проявляется, как всегда у А. Солженицына, при сопоставлении Шухова с другими персонажами: кинорежиссёром Цезарем, моряком Буйновским, старым зэком-интеллигентом.

? Подумайте, в чём смысл соотнесения главного героя с капитаном Буйновским, кинорежиссёром Цезарем. О чём они спорят и какую точку зрения занимает в этих спорах автор? Обратите внимание на эпизод в прорабской, когда Иван Денисович становится свидетелем ожесточённого спора между Цезарем Марковичем и стариком-каторжанином. Речь идёт

о соотношении красоты и правды в искусстве. В чём разница позиций спорщиков? Как проявляется авторское отношение к высказанным оппонентами идеям? Где во время спора находится главный герой рассказа?

Категории времени и пространства в рассказе. Особенности предметной детализации. Проза А. И. Солженицына, как уже отмечалось выше, обладает качеством предельной убедительности в передаче жизненных реалий; рассказанная им история об одном дне из жизни заключённого воспринималась первыми читателями как документальная, «непридуманная». Действительно, большая часть персонажей рассказа — подлинные, из жизни взятые натуры. Таковы, например, бригадир Тюрин, кавторанг Буйновский. Только главный герой рассказа Шухов, по свидетельству автора, сложен из солдата-артиллериста той батареи, которой командовал на фронте Солженицын, и из заключённого Щ-262 Солженицына.

Приметами непридуманной реальности наполнены описательные фрагменты рассказа. Кажется, что они перенесены в рассказ из жизни напрямую, «без обработки». Таковы портретная характеристика самого Шухова (бритая, беззубая и будто усохшая голова; его манера двигаться; ложка с наколкой «Усть-Ижма, 1944», которую он заботливо прячет за голенище валенка, и т. п.); ясно нарисованный план зоны с вахтой, санчастью, бараками; психологически убедительное описание чувств заключённого при обыске. Любая деталь поведения узников или их лагерного быта передана почти физиологически конкретно. Значит ли это, что писатель всего лишь добросовестно воспроизвёл в своём произведении картины реальной жизни?

При внимательном прочтении рассказа выясняется, что эффект жизненной убедительности и психологической достоверности, производимый рассказом, — результат не только сознательного стремления писателя к максимальной точности, но и следствие его композиционного мастерства. Удачное высказывание о художественной манере Солженицына принадлежит литературоведу А. Белинкову: «Солженицын заговорил голосом великой литературы, в категориях добра и зла, жизни

и смерти, власти и общества... Он заговорил об одном дне, одном случае, одном дворе... День, двор и случай А. Солженицына — это синекдохи добра и зла, жизни и смерти, взаимоотношений человека и общества». В этом высказывании точно подмечена взаимосвязь формально-композиционных категорий *времени, пространства и сюжета* с нервными узлами проблематики Солженицына.

Один день в рассказе Солженицына содержит сгусток судьбы человека, своего рода выжимку из его жизни. Нельзя не обратить внимания на чрезвычайно *высокую степень детализированности* повествования: каждый факт дробится на мельчайшие составляющие, большая часть которых подаётся крупным планом. А. И. Солженицын любит «кинематографические» композиционные приёмы (в эпопее «Красное Колесо», например, он введёт в качестве композиционной единицы текста понятие «экран»). Необыкновенно тщательно, скрупулёзно следит автор, как его герой одевается перед выходом из барака, как он надевает тряпочку-намордник или как до скелета объедает попавшуюся в супе мелкую рыбёшку. Даже такая, казалось бы, незначительная «гастрономическая» деталь, как плавающие в похлебке рыбы глаза, достаивается в ходе рассказа отдельного «кадра».

Такая дотошность изображения должна была бы утяжелить повествование, замедлить его, однако этого не происходит. Внимание читателя не только не утомляется, но ещё больше обостряется. Дело в том, что солженицынский Шухов поставлен в ситуацию между жизнью и смертью: читатель заражается энергией писательского внимания к обстоятельствам этой экстремальной ситуации. Каждая мелочь для героя — в буквальном смысле вопрос жизни и смерти, вопрос выживания или умирания.

Кроме того, монотонность тщательных описаний искусно преодолевается использованием писателем *экспрессивного синтаксиса*: А. И. Солженицын избегает растянутых периодов, насыщая текст короткими рублеными фразами, синтаксическими повторами, эмоционально окрашенными восклицаниями и вопросами.

Любая частность описания, любой взгляд или оценка, опасение или облегчение — всё передано через восприятие самого героя. Потому-то и нет в описательных фрагментах ничего нейтрального, чисто описательного: всё заставляет помнить о чрезвычайности ситуации и о подстерегающих героя ежеминутно опасностях.

День — та «узловая» точка, через которую в рассказе Солженицына проходит вся человеческая жизнь. Вот почему хронологические и хронометрические обозначения в тексте имеют ещё и символическое значение. Особенно важно, что сближаются друг с другом, порой почти становясь синонимами, понятия «день» и «жизнь». Такое семантическое сближение осуществляется через универсальное в рассказе понятие «срок». Срок — это и отмеренное заключённому наказание, и внутренний распорядок тюремной жизни, и — самое важное — синоним человеческой судьбы и напоминание о самом главном, последнем сроке человеческой жизни. Тем самым временные обозначения приобретают в рассказе глубинную морально-психологическую окраску.

Важность категории времени в рассказе подчёркивается тем, что его первая и последняя фразы посвящены именно времени. Само движение стрелки часов — важный фактор движения сюжета (*обратите внимание на частоту упоминаний о времени в рассказе*). Событийный и предметный материалы в рассказе komponуются как будто с использованием метронома.

Место действия также необычайно значимо в рассказе. Пространство лагеря враждебно узникам, особенно опасны открытые участки зоны: каждый заключённый торопится как можно быстрее перебежать участки между помещениями, он опасается быть застигнутым в таком месте, спешит юркнуть в укрытие барака. В противоположность героям русской литературы, традиционно любящим ширь, даль, ничем не стеснённое пространство, Шухов и его солагерники мечтают о спасительной тесноте укрытия. Барак оказывается для них домом. Пространство в рассказе выстраивается концентрическими кругами: сначала описан барак, затем очерчена зона, потом — переход по степи, стройка, после чего пространство снова сжимается до размеров ба-

рака. Замкнутость круга в художественной топографии рассказа получает символическое значение. Обзор узника ограничен обнесённой проволокой окружностью. Заключённые отгорожены даже от неба: пространственная вертикаль резко сужена. Сверху их беспрерывно слепят прожектора, нависая так низко, что будто лишают людей воздуха. Для них нет горизонта, нет неба, нет нормального круга жизни. Но есть ещё внутреннее зрение заключённого — пространство его памяти, а в нём преодолеваются замкнутые окружности и возникают образы деревни, России, мира.

А. Солженицын показал один, как считает в финале рассказа его герой, *удачный день*: «в карцер не посадили, на Соцгородок бригаду не выгнали, в обед он закосил кашу, бригадир хорошо закрыл процентовку, стену Шухов клал весело, с ножовкой на шмоне не попался, подработал вечером у Цезаря и табачку купил. И не заболел, перемогся. Прошёл день, ничем не омрачённый, почти счастливый».

Совсем иначе звучит авторская оценка, внешне спокойно-объективная и оттого ещё более страшная:

«Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три.

Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось».

Речевые особенности рассказа. Воссоздавая образ простого русского человека, А. Солженицын добивается почти полного слияния авторского голоса и речи героя.

В композиционном отношении интересно, что весь рассказ выстроен как несобственно-прямая речь Ивана Денисовича. Рассказывая о лагерной жизни, писатель мог бы избрать иную повествовательную манеру. Это могло бы быть эпическое повествование «от автора» или — противоположный вариант — рассказ от первого лица, целиком сориентированный на точку зрения героя. Солженицын предпочёл такую форму рассказывания, которая позволяла предельно сблизить точку зрения мужика с точкой зрения автора. Такой художественный эффект лучше всего достигается использованием несобственно-прямой речи: рассказывается не

только о том, что мог бы облечь в слова сам герой произведения, но и о вещах, вряд ли доступных его пониманию. При этом сама манера речевого выражения определяется присущими сказовой речи просторечиями и диалектизмами, а также введением лагерного жаргона (в несобственно-прямой речи персонажа он употребляется минимально — использовано не более 40 «лагерных» понятий).

Солженицын довольно скупой использует в рассказе переносные значения слов, предпочитая первоначальную образность и добиваясь максимального эффекта «нагой» речи. Дополнительную экспрессию придают тексту нестандартно использованные фразеологизмы, пословицы и поговорки в речи героя. Он способен чрезвычайно сжато и метко двумя-тремя словами определить суть события или человеческого характера. Особенно афористично звучит речь героя в концовках эпизодов или описательных фрагментов.

? Проиллюстрируйте самостоятельно подобранными цитатами речевые особенности рассказа А. Солженицына.

Эпоха, отражённая в рассказе. Созданию обобщённой картины ада, на который был обречён народ, способствуют в рассказе введённые в повествование эпизодические персонажи с их трагическими судьбами.

Внимательный читатель не может не заметить, что историю тоталитаризма А. Солженицын ведёт не с 1937 года, не со сталинских, как тогда говорили, «нарушений норм государственной и партийной жизни», а с первых послеоктябрьских лет. Только на полстраницы появляется в рассказе безымянный старик-зэк, сидящий с основания советской власти, беззубый, вымотанный, но, как и всегда народные персонажи у А. Солженицына, «не до слабости фитиля-инвалида, а до камня тёмного, тёмного». Простой подсчёт скрупулёзно указанных писателем сроков заключения сокамерников Ивана Денисовича показывает, что первый бригадир Шухова Кузёмин и нынешний Андрей Прокофьевич Тюрин были арестованы в начале 30-х годов, в период борьбы за «победу колхозного строя».

В небольшом рассказе уместился целый перечень несправедливостей, рождённых системой: наградой за

мужество в плену стал для сибиряка Ермолаева и героя Сопротивления Сеньки Клёвшина 10-летний срок; за веру в Бога при объявленной сталинской Конституцией свободе веры страдает баптист Алёшка. Система беспощадна и к 16-летнему Гопчику, носившему в лес еду бандеровцам; и к капитану 2-го ранга верному коммунисту Буйновскому; и к бандеровцу Павлу; и к интеллигенту Цезарю Марковичу; и к эстонцам, вся вина которых — в желании свободы для своего народа. Злой иронией звучат слова о том, что *Социалистический городок* строят заключённые.

Таким образом, в одном дне и одном лагере, изображённых в повести, писатель сконцентрировал ту оборотную сторону жизни, которая была до него тайной за семью печатями. Осудив бесчеловечную систему, писатель вместе с тем создал реалистический характер подлинно народного героя, сумевшего пронести через все испытания и сохранить лучшие качества русского народа.

?

1. Как система персонажей рассказа позволяет писателю расширить границы времени и пространства?

2. С какой целью это делает А. Солженицын?

Семинар

Прочитайте рассказ А. Солженицына «Матрёнин двор».

- Вспомните, у какого русского писателя XIX века главная героиня носила такое же имя. Попробуйте найти между ними общее. С какими ещё женскими образами русской литературы вы могли бы сравнить героиню рассказа?

- Какие черты роднят Матрёну с Иваном Денисовичем?

- Отметьте наиболее характерные высказывания Матрёны. Составьте речевую характеристику героини.

- Какими красками нарисованы в рассказе Фаддей Миронович и родня Матрёны? Проанализируйте сцену поминок Матрёны.

- В чём вы видите конфликт рассказа?

- Какова роль автора-рассказчика (Игнатича)?

- Зачем, по вашему мнению, в начале рассказа приводятся старые названия деревень? Какое современное название становится им антитезой?

- Какова роль публицистического начала в рассказе?

- Как вы думаете, почему автор хотел назвать рассказ «Не стоит село без праведника»? И почему изменил его?

Проект

Подготовьте презентацию «Праведники в русской литературе XIX—XX веков». Свою работу опубликуйте на Google-диске класса.

Темы сочинений

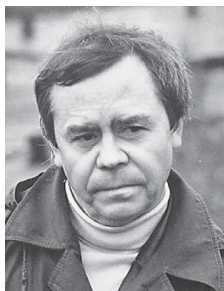
1. Изображение русского национального характера в творчестве А. Солженицына (на материале одного-двух произведений).
2. Человек в трагических испытаниях эпохи в произведениях А. Солженицына и В. Шаламова.
3. Композиционное мастерство А. Солженицына в рассказе «Один день Ивана Денисовича».
4. Образ русской женщины в литературе XX века (по произведениям М. Шолохова и А. Солженицына).

Рекомендуемая литература

- ▶ Голубков М. М. Александр Солженицын. М., 1999.
- ▶ Паламарчук П. Александр Солженицын: путеводитель. М., 1991.
- ▶ Сараскина Л. Александр Солженицын. М., 2008. (ЖЗЛ).
- ▶ Спиваковский П. Е. Феномен А. И. Солженицына: Новый взгляд. М., 1998.
- ▶ Урманов А. В. Творчество Александра Солженицына: учеб. пособие. М., 2003.

ВАЛЕНТИН РАСПУТИН

(1937–2015)



Биография писателя

Валентин Распутин — яркий представитель «деревенской прозы» — одного из ведущих явлений современной литературы. В его творчестве нашла отражение острейшая проблема конца XX века: разрушение природы и нравственности под воздействием цивилизации. Противостояние национальных традиций духовности и воинствующего цинизма воплотилось в образной и языковой системе произведений писателя.

Валентин Григорьевич Распутин родился в 1937 году в с. Усть-Уда Иркутской области. В 1959 году окончил Иркутский университет. Работал корреспондентом в местных газетах Сибири. Корреспондентские впечатления нашли отражение в его первых книгах рассказов и очерков.

Известность Распутину принесла повесть «Деньги для Марии», сюжет которой (поиски денег для доверчивой и неискущённой в бухгалтерских делах продавщицы сельской лавки, обвинённой в растрате) позволил писателю психологически глубоко раскрыть характеры самых разных людей, показать как нравственные вершины, так и глубины человеческого падения. Написанные затем повести «Последний срок» (1970), «Живи и помни» (1974), «Прощание с Матёрой» (1976) закрепили за ним славу одного из лучших представителей так называемой «деревенской прозы».

В начале 80-х годов Распутин создал цикл рассказов («Век живи — век люби», «Что передать вороне?», «Наташа» и др.), в которых отошёл от деревенской тематики, хотя и остался верен нравственной проблематике. Результатом наблюдений над далеко не лучшими изменениями в жизни деревни и нравственности людей стала публицистическая повесть «Пожар» (1985). В последние годы писатель создал серию рассказов («В ту же землю», «Нежданно-негаданно» и др.), повесть «Дочь Ивана, мать Ивана».

Много сил отдал В. Распутин решению актуальных проблем современности: экологических, нравственных, литературно-организационных. Увидели свет его очерки и статьи на эти темы, а также главы публицистической книги «Сибирь, Сибирь...».

Художественный мир писателя

Творчество Валентина Распутина довольно часто противопоставляют «городской прозе». И действие у него почти всегда происходит в деревне, и главные герои (точнее, героини) в большинстве случаев — «старинные старухи», и симпатии его отданы не новому, а тому древнему, исконному, что безвозвратно уходит из жизни.

Всё это так и не так. Критик А. Бочаров справедливо заметил, что между «городским» Ю. Трифоновым и «деревенским» В. Распутиным при всём их различии много общего. Оба взыскуют высокой нравственности человека, обоих интересует место личности в истории. Оба говорят о влиянии прошлой жизни на современную и будущую, оба не приемлют индивидуалистов, «железных» суперменов и бесхарактерных конформистов, забывших о высшем назначении человека. Словом, оба писателя разрабатывают философскую проблематику, хотя и делают это по-разному.

Сюжет каждой повести В. Распутина связан с испытанием, выбором, смертью. В «Последнем сроке» говорится о предсмертных днях старухи Анны и о собравшихся у постели умирающей матери её детей. Смерть высвечивает характеры всех персонажей, и в первую очередь самой старухи. В «Живи и помни» действие

переносится в 1945 год, когда так не хотелось умереть на фронте герою повести Андрею Гуськову, и он дезертировал. В центре внимания писателя — нравственные и философские проблемы, вставшие как перед самим Андреем, так и — в ещё большей степени — перед его женой Настёной. В «Прощании с Матёрой» описываются затопление для нужд ГЭС острова, на котором расположена старая сибирская деревня, и последние дни стариков и старух, оставшихся на нём. В этих условиях обостряется вопрос о смысле жизни, о соотношении нравственности и прогресса, о смерти и бессмертии.

Во всех трёх повестях В. Распутин создаёт образы русских женщин, носительниц нравственных ценностей народа, его философского мироощущения, литературных преемниц шолоховской Ильиничны и солженицынской Матрёны, развивающих и обогащающих образ сельской праведницы. Всем им присуще чувство огромной ответственности за происходящее, чувство вины без вины, осознание своей слитности с миром как человеческим, так и природным.

Старикам и старухам, носителям народной памяти, во всех повестях писателя противостоят те, кого, используя выражение из «Прощания с Матёрой», можно назвать «обсевками».

Пристально вглядываясь в противоречия современного мира, Распутин, подобно другим писателям-«деревенщикам», видит истоки бездуховности в социальной действительности (человека лишили чувства хозяина, сделали винтиком, исполнителем чужих решений). Вместе с тем писатель предъявляет высокие требования к самой личности. Для него неприемлемы индивидуализм, пренебрежение такими народными национальными ценностями, как Дом, труд, могилы предков, продолжение рода. Все эти понятия обретают в прозе писателя материальное воплощение, описываются в лирико-поэтической манере.

От повести к повести усиливается в распутинском творчестве трагизм авторского мировосприятия.

И всё же писатель верит в духовное здоровье русского народа, передавая свою веру в образах-символах (солнца, царского лиственя, таинственного зверька).

Начатое ещё в солженицынском «Матрёнинном дворе» противопоставление сочного народного языка бездуховной казённой речи последовательно проводится во всех произведениях В. Распутина. Его любимые персонажи говорят живым образным языком, не лишённым и диалектных слов. В кульминационных сценах их речь становится афористичной, близкой к пословицам и поговоркам, воплощающим в себе народную мудрость.

Позднее творчество писателя претерпело некоторые стилевые изменения. В небольших рассказах «Век живи — век люби» и «Что передать вороне?» писатель, развивая уже освоенные им психологические и символические художественные приёмы, одновременно преодолевает границы сугубого жизнеподобия за счёт использования иррациональных ситуаций, говорит о таинстве бытия человека, о связи самых различных явлений с законами Космоса, о стремлении человека выйти за пределы обычной жизни и о его ответственности за духовное и физическое падение.

С другой стороны, в рассказах «Век живи — век люби», «Не могу-у» и особенно в повести «Пожар» превалирует публицистический пафос. Вместе с тем главный герой повести шофёр Иван Петрович Егоров не является лишь рупором авторских идей. Это вполне распутинский персонаж: человек совестливый, не столько обвиняющий земляков, сколько казнящий себя. Пожар помог ему преодолеть нравственную усталость, отбросить малодушную мысль об отъезде. И здесь автор, оставляя финал повести открытым, тем не менее даёт понять читателю, что жизнь не окончена, что его герой вышел из обрушившегося на него испытания более закалённым, что он ещё поборется.

Повесть «Прощание с Матёрой»

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте повесть В. Распутина «Прощание с Матёрой».
2. Обратите внимание на имена старух и стариков. Найдите полную фамилию и имя Петрухи и объясните, почему автор, называя этот персонаж, использует в основном прозвище. В чём смысл противопоставления имён в повести?

3. Найдите авторские описания Дарьи Пинигиной, её собственные слова о смысле жизни, о прогрессе, о связи времён. В чём вы видите богатство языка писателя и героини?

4. Прочитайте одиннадцатую главу повести и объясните её роль в раскрытии писательского понимания смысла жизни.

5. Прочитайте седьмую и двадцатую главы повести, подумайте, что вкладывает В. Распутин в понятие «Дом».

6. Найдите образы-символы и попытайтесь определить их назначение в повести.

В «Прощании с Матёрой» с наибольшей полнотой воплотилась дорогая для В. Распутина русская идея соборности, слиянности человека с миром, Вселенной, родом.

Вновь перед нами «старинные старухи» с типичными русскими именами и фамилиями: Дарья Васильевна Пинигина, Катерина Зотова, Настасья Карпова, Сима. Среди имён эпизодических персонажей выделяется имя ещё одной старухи — Аксиньи (быть может, дань уважения героине «Тихого Дона»). Наиболее колоритному персонажу, похожему на лешего, дано полусимволическое имя Богодул. У всех героев за плечами трудовая жизнь, прожитая ими по совести, в дружбе и взаимопомощи. «Греть и греться» — эти слова старухи Симы в разных вариантах повторяют все любимые герои писателя.

В повесть включён ряд эпизодов, поэтизирующих общую жизнь миром. Один из смысловых центров повести — сцена сенокоса в одиннадцатой главе. Распутин подчёркивает, что главное для людей не сама работа, а благодатное ощущение жизни, удовольствие от единства друг с другом, с природой. Очень точно подметил отличие жизни материнцев от суетной деятельности строителей ГЭС внук бабки Дарьи Андрей: «Они там живут только для работы, а вы здесь вроде как наоборот, вроде как работаете для жизни». Работа для любимых персонажей писателя не самоцель, а участие в продолжении семейного рода и — шире — всего человеческого племени. Вот почему не умел беречься, а работал на износ отец Дарьи, вот почему и сама Дарья, ощущая за собой строй поколений предков, «строй, которому нет

конца», не может смириться, что их могилы уйдут под воду — и она окажется одна: порвётся цепь времён.

Именно поэтому для Дарьи и других старух дом не только место для жилья и вещи — не только вещи. Это одушевлённая предками часть их жизни. Дважды расскажет Распутин, как прощаются с домом, с вещами сначала Настасья, а потом Дарья. Двадцатая глава повести, в которой Дарья через силу белит свой уже обречённый на завтра на сжигание дом, украшает его пихтой, — точное отражение христианских обрядов соболезнования (когда перед смертью наступает духовное облегчение и примирение с неизбежностью), обмывания покойника, отпевания и погребения.

«Всё, что живёт на свете, имеет один смысл — смысл службы». Именно эта мысль, вложенная писателем в монолог загадочного зверька, символизирующего хозяина острова, руководит поведением старух и Богодула. Все они осознают себя ответственными перед ушедшими за продолжение жизни. Земля, по их мнению, дана человеку «на подержание»: её надо беречь, сохранить для потомков.

Распутин находит очень точную метафору для выражения раздумий Дарьи Васильевны о течении жизни: род — это нитка с узелками. Одни узелки распускаются, умирают, а на другом конце завязываются новые. И старухам отнюдь не безразлично, какими будут эти новые люди, приходящие на смену. Вот почему Дарья Пинигина всё время размышляет о смысле жизни, об истине; вступает в спор с внуком Андреем; задаёт вопросы умершим.

В этих спорах, размышлениях и даже в обвинениях — и праведная торжественность, и тревога, и — непременно — любовь. «Э-эх, до чего же мы все добрые по отдельности люди и до чего же безрассудно и много, как нарочно, все вместе творим зла», — рассуждает Дарья. «Кто знает правду о человеке: зачем он живёт? — мучается героиня. — Ради жизни самой, ради детей или ради чего-то ещё? Вечным ли будет это движение?.. Что должен чувствовать человек, ради которого жили многие поколения? Ничего он не чувствует. Ничего не

понимает. И ведёт он себя так, будто с него первого началась жизнь и им она навсегда закончится».

Размышления о продолжении рода и своей ответственности за него перемешиваются у Дарьи с тревогой о «полной правде», о необходимости *памяти*, сохранения ответственности у потомков — тревогой, сопряжённой с трагическим осознанием эпохи.

В многочисленных внутренних монологах Дарьи писатель вновь и вновь говорит о необходимости каждому человеку «самому докапываться до истины», жить работой совести. Сильнее всего и автора, и его стариков и старух тревожит желание всё большей части людей «жить не оглядываясь», «облегчённо», нестись по течению жизни. «Пуп не надрываете, а душу потратили», — бросает в сердцах Дарья своему внуку. Она не против машин, облегчающих труд людям. Но неприятно для мудрой крестьянки, чтобы человек, обретший благодаря технике огромную силу, искоренял жизнь, бездумно подрубал сук, на котором сидит. «Человек — царь природы», — убеждает бабушку Андрей. «Вот-вот, царь. Поцарюет, поцарюет, да загорюет», — отвечает старуха. Только в единстве друг с другом, с природой, со всем Космосом может смертный человек победить смерть, если не индивидуальную, то родовую.

Космос, природа — полноценные действующие лица повестей В. Распутина. В «Прощании с Матёрой» тихое утро, свет и радость, звёзды, Ангара, ласковый дождь являют собой светлую часть жизни, *благодать*, дают перспективу развития. Но они же в тон мрачным мыслям стариков и старух, вызванным трагическими событиями повести, создают атмосферу тревоги, неблагополучия.

Драматическое противоречие, сгущённое до символической картины, возникает уже на первых страницах «Прощания с Матёрой». Согласно, покою и миру, прекрасной полнокровной жизни, которой дышит Матёра (читателю ясна этимология слова: мать-родина-земля), противостоят запустение, оголение, *источение* (одно из любимых слов В. Распутина). Стонут избы, сквозит ветер, хлопают ворота. «Темь пала» на Матёру, утверждает писатель, многократными повторами этого

словосочетания вызывая ассоциации с древнерусскими текстами и с Апокалипсисом. Именно здесь, предвзяв последнюю повесть В. Распутина, появляется эпизод пожара, а перед этим событием «звёзды срываются с неба».

Носителям народных нравственных ценностей писатель противопоставляет современных «обсевков», нарисованных в весьма жёсткой манере. Лишь внука Дарьи Пинигиной наделил писатель более или менее сложным характером. С одной стороны, Андрей уже не чувствует себя ответственным за род, за землю предков (не случайно он так и не обошёл родную Матёру в свой последний приезд, не простился с ней перед отъездом). Его манит суэта большой стройки, он до хрипоты спорит с отцом и бабушкой, отрицая то, что для них является извечными ценностями.

И в то же время, показывает Распутин, «минутное пустое глядение на дождь», завершивший семейную дискуссию, «сумело снова сблизить» Андрея, Павла и Дарью: не умерло ещё в парне единство с природой. Объединяет их и работа на сенокосе. Андрей не поддерживает Клавку Стригунову (для писателя характерно наделять уничижительными именами и фамилиями персонажей, изменивших национальным традициям), радующуюся исчезновению родной Матёры: ему жалко остров. Более того, ни в чём не соглашаясь с Дарьей, он ищет бесед с ней, «ему для чего-то нужен был её ответ» о сущности и предназначении человека.

Другие антиподы «старинных старух» показаны в «Прощании с Матёрой» совсем иронично и зло. Сорокалетний сын Катерины, болтун и пьяница Никита Зотов, за свой принцип «лишь бы прожить сегодняшний день» лишён народным мнением своего имени — превращён в Петруху. Писатель, с одной стороны, видимо, обыгрывает здесь традиционное имя балаганного персонажа Петрушки, лишая его, правда, той положительной стороны, которая всё-таки была у героя народного театра, с другой — создаёт неологизм «петрухать» по сходству с глаголами «громыхать», «воздыхать». Пределом падения Петрухи является даже не сожжение родного дома (кстати, это сделала и Клавка), но издевательств

во над матерью. Интересно отметить, что отвергнутый деревней и матерью Петруха стремится новым бесчинством привлечь к себе внимание, чтобы хоть так, злом, утвердить своё существование в мире.

Исключительно злом, беспамятством и бесстыдством утверждают себя в жизни «официальные лица». Писатель снабжает их не только «говорящими» фамилиями, но и ёмкими символическими характеристиками: Воронцов — турист (беззаботно шагающий по земле), Жук — цыган (т. е. человек без родины, без корней, перекаати-поле). Если речь стариков и старух выразительна, образна, а речь Павла и Андрея — литературно правильна, но сбивчива, полна неясных для них самих штампов, — то Воронцов и ему подобные говорят рублеными, не по-русски построенными фразами, любят императив («Понимать будем или что будем?», «Кто позволил?», «И никаких», «Вы мне опять попустительство подкинете», «Что требуется, то и будем делать. Тебя не спросим»).

В финале повести две стороны сталкиваются. Автор не оставляет сомнений в том, за кем правда. Заблудились в тумане (символика этого пейзажа очевидна) Воронцов, Павел и Петруха. Даже Воронцов «затих», «сидит с опущенной головой, бессмысленно глядя перед собой». Всё, что остаётся им делать, — подобно детям, звать мать. Характерно, что делает это именно Петруха: «Ма-а-ать! Тётка Дарья-а-а! Эй, Матёра-а!» Впрочем, делает, по словам писателя, «глухо и безнадежно». И, прокричав, вновь засыпает. Уже ничто не может разбудить его (вновь символика!). «Стало совсем тихо. Кругом были только вода и туман и ничего, кроме воды и тумана». А материнские старухи в это время, в последний раз объединившись друг с другом и маленьким Колюней, в глазах которого «недетское, горькое и кроткое понимание», возносятся на небеса, равно принадлежа и живым, и мёртвым.

Этот трагический финал просветлён предварявшим его рассказом о царском листвене — символе увядаемости жизни. Пожёгщикам так и не удалось ни сжечь, ни спилить стойкое дерево, держащее, по преданию, на себе весь остров, всю Матёру. Несколько ранее В. Распу-

тин дважды (в девятой и тринадцатой главах) скажет, что, как бы тяжело ни сложилась дальнейшая жизнь переселенцев, как бы ни издевались над здравым смыслом безответственные «ответственные за переселение», построившие новый посёлок на неудобных землях, без учёта крестьянского распорядка, — «жизнь... она всё перенесёт и примется везде, хоть и на голом камне и в зыбкой трясине, а понадобится если, то и под водой». Человек своим трудом сроднится с любым местом. В этом — ещё одно его назначение во Вселенной.

Последующее творчество В. Распутина движется в двух направлениях.

В небольших рассказах «Век живи — век люби», «Что передать вороне», «Не могу-у» писатель, развивая уже найденные им психологические и символические художественные средства, одновременно расширяет границы жизнеподобия за счёт иррациональных ситуаций, говорит о таинстве бытия человека, о связи самых различных явлений с законами космоса, о стремлении человека выйти за пределы обычной жизни и об ответственности за духовное и физическое падение.

В другой группе произведений усиливается публицистический накал. В частности, это особенно ярко проявилось в повести «Пожар» (1985). В позднем творчестве В. Распутина всё чаще звучат трагические ноты (рассказ «Нежданно-негаданно», 1997 и повесть «Дочь Ивана, мать Ивана», 2004), всё больше писатель задумывается о том, возможно ли преодолеть зло и каким способом.

Вопросы для повторения

1. Какие особенности прозы В. Распутина позволяют отнести её к «деревенской прозе»?

2. Почему в качестве главных героев писателя чаще всего выступают «старинные старики и старухи»?

3. Что объединяет солженицынскую Матрёну и старух В. Распутина?

4. Какую роль играет природа в повестях В. Распутина?

5. Как символика позволяет писателю перевести житейские события в философский план? Какие символы присутствуют в «Прощании с Матёрой»?

Проект

1. Используя материалы Интернета и печатных изданий, создайте проект на тему «Деревенская проза 1960—1980-х годов XX века».

2. Составьте проверочную работу по творчеству В. Распутина.

Темы сочинений

1. Сюжет и система образов в повестях В. Распутина (на материале одного-двух произведений).

2. Космос и природа в творчестве В. Распутина (на материале одного-двух произведений).

3. Размышление над произведением В. Распутина (по выбору).

Рекомендуемая литература

- ▶ *Агеносов В. В., Маймин Е. А., Хайруллин Р. З.* Литература России. М., 1995.
- ▶ *Золотусский И.* В свете пожара. М., 1989.
- ▶ *Селезнёв Ю.* Земля или территория (О повести В. Распутина «Прощание с Матёрой») // Селезнёв Ю. Мысль чувствующая и живая. М., 1982.
- ▶ *Семёнова С.* Валентин Распутин. М., 1987.
- ▶ *Солженицын А.* Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину 4 мая 2000 года // Новый мир. — 2000. № 5.
- ▶ *Тендитник Н.* Валентин Распутин. Колокола тревоги: очерк жизни и творчества. М., 1999.

*ЮРИЙ
ТРИФОНОВ
(1925—1981)



Биография писателя

Творчество Юрия Трифонова при всём его тематическом многообразии посвящено отображению феномена жизни и феномена времени в их взаимодействии. Одним из первых взявшись за отражение городского быта второй половины XX века, создав жанр «городской повести», он увидел за повседневными явлениями «вечные темы». В истории Трифонов искал корни сегодняшних проблем, ответы на вопросы о гуманизме и человеконенавистничестве, о добре и зле, о духовности и бездуховности. Его философско-психологическая проза стала достойным развитием традиций русского реализма начала века.

Жизнь Юрия Валентиновича Трифонова вместила в себя почти все парадоксы советской эпохи. Он родился в семье крупного профессионального революционера, репрессированного в 1938 году. Воспитывался у родственников. Работал на авиационном заводе.

Преодолев все препятствия, стоявшие на пути ЧСВН (члена семьи врага народа), он поступил в Литературный институт и первым же своим произведением, романом «Студенты» (1950), добился государственного признания: получил Сталинскую премию. Рассказывают, что человек, чьё имя носила эта премия, задал вопросы: сын ли это *того* Трифонова и действительно ли роман хорош? И получив на оба вопроса утвердительный ответ, собственноручно переписал имя автора из списка

лауреатов первой степени премии во второй. Впрочем, премия не спасла молодого писателя от исключения в институте из комсомола за «утаённое при вступлении в Союз писателей происхождение из врагов народа». К счастью для Трифонова, райком не утвердил этого решения, и он получил возможность окончить институт.

Однако, вместо того чтобы и дальше двигаться по стезе казённо-оптимистической конъюнктуры, сопровождаемой славой и всевозможными благами, Ю. Трифонов избрал мучительный путь постижения сложностей жизни. Переходным шагом на этом пути стал его роман «Утоление жажды» (1963), во многом ещё напоминающий так называемую «производственную прозу» (в книге рассказывается о строительстве Каракумского канала и жизни журналистов). Однако по глубине поднимаемых в нём нравственных вопросов, сложности и непривычной для тех лет противоречивости характеров он уже предвещал создание того художественного мира, который в полной мере проявится в пятикнижии «московских повестей» Трифонова конца 60—70-х годов.

Повести «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971), «Другая жизнь» (1975), «Дом на набережной» (1976) принесли писателю широкую известность среди читателей и почти полное непонимание у критиков. Трифонова упрекали за то, что в его новых произведениях не было крупных личностей, что конфликты строились на бытовых, житейских, а не широкомасштабных ситуациях.

Как бы отвечая на эту критику, Ю. Трифонов один за другим создавал произведения на исторические, точнее, историко-революционные темы («Отблеск костра», «Нетерпение», «Старик»), где он вновь сопрягал высокое и обыденное, искал связь между революционной непримиримостью и жестокостью наших дней.

Два последних романа «Время и место» и «Исчезновение» увидели свет уже после смерти писателя.

Художественный мир писателя

Зрелый талант Ю. Трифонова проявился в «московских повестях». Здесь нет острейших общественно-идеологических столкновений, как в «Студентах», нет эпических описаний, как в «Утолении жажды».

Действие в повестях Ю. Трифонова происходит в обычных московских квартирах и заурядных дачных владениях. Писатель стремился, чтобы в его персонажах — инженерах, научных сотрудниках, преподавателях, актрисах — читатель угадывал себя. Моя проза, утверждал он, «не про каких-то мещан, а про нас с вами», про рядовых *горожан*. И показаны они, с одной стороны, в бытовых ситуациях (в обменах квартир, болезнях, мелких стычках друг с другом и начальством, в поисках заработка, интересной работы), а с другой — сопряжены со временем, нынешним, прошлым и отчасти будущим. «История присутствует в каждом сегодняшнем дне, в каждой судьбе, — утверждал художник. — Она громоздится могучими невидимыми пластами — впрочем, иногда видимыми, даже отчётливо — во всём том, что формирует настоящее».

Вот почему нельзя назвать «московские повести» бытовыми и даже антимещанскими, хотя в каждой из них непременно присутствует один, а то и несколько прагматиков-корыстолюбцев, единственной целью жизни которых является материальное благополучие, карьера любой ценой. Трифонов называет их «железными мальчиками». А их цинизм и неспособность (а часто и нежелание) понимать другого человека обозначает словом «*недочувствие*», которое он пишет вразрядку как особо значимое. Однако авторское иронически-сатирическое отношение к этому разряду персонажей показывает, что они ясны и неинтересны Трифонову. Его интересуют совершенно иные герои: ищущие, эволюционирующие, по-своему тонкие. С ними связаны проблемы, всегда стоявшие перед русской литературой и особенно проявившиеся в наши дни: нравственная свобода человека перед лицом обстоятельств.

В «московских повестях» в качестве таких обстоятельств выступают мелочи быта, что роднит Ю. Трифонова с его любимым писателем А. Чеховым.

? На примере одной из «московских повестей» докажите, что столкновение человека с мелочами быта роднит прозу Ю. Трифонова с новеллистикой А. Чехова.

Следование чеховским традициям привело Ю. Трифонова к объективации роли автора и крайне сложному соотношению автора и рассказчика-повествователя.

Писатель стремится как бы устраниваться от оценок. Вместо этого он вводит в произведение множество сюжетных линий, взаимопересечения и взаимодополнения которых раскрывают главную идею автора. Ю. Трифонов полуиронически характеризовал это как «усиление плотности, густоты и насыщенности письма. Книга в этом случае станет “густая”, как борщ у хорошей хозяйки».

Часто писатель прибегает, как он сам это определял, к форме «романов сознания»: воспоминаниям персонажей о событиях и думах прошлых лет; рефлексии. Герои подводят «предварительные итоги», задаются вопросами, чем же была их жизнь, обвиняют себя и ищут оправдания, а автор как будто лишь фиксирует их мысли и аргументы. И только какая-нибудь деталь, подробность на секунду высвечивают трифоновскую позицию. Сам писатель называет это вмешательством в «гомеопатических дозах». Это может быть полисемантический характер названия: «Предварительные итоги» — не только подведение итогов получившего инфаркт героя, но и авторское размышление о смысле жизни и предназначении человека. «Другая жизнь» — это и жизнь другого человека (что станет одной из ключевых проблем повести), и иной образ жизни, далёкий от того, каким живут персонажи книги.

Историческая проза Ю. Трифонова. Писатель долго хранил веру в революционные идеалы, видел в них высшее проявление человеческого духа. Однако его не могла не волновать проблема соотношения благородной цели служения историческому прогрессу и средств такого служения, поднятая когда-то Ф. Достоевским в «Бесах» (Ю. Трифонов высоко ценил этот роман). Впервые она зазвучала в «Отблеске костра». В книге о народовольцах «Нетерпение» писатель увидел трагедию Желябова и Перовской в противоречии их высоких и чистых замыслов и жестокости, отрешённости от человеческих чувств, насилии над историей. И если в «Обмене» образ деда-народовольца является воплощением революционного идеала, противостоящего современной пошлости жизни, то уже в «Доме на набережной» и тем более в «Старике» писатель всё больше склоняется

к общечеловеческим ценностям. Жизнь, по Ю. Трифонову, оказывается богаче, чем все частные события, политические и нравственные кодексы, она интегрирует все человеческие судьбы.

«Феномен жизни и феномен времени» — так сформулировал Ю. Трифонов содержание своего позднего творчества.

Роман «Старик»

Роман, написанный в 1978 году, вообрал в себя все основные темы творчества Трифонова. Показателен он и с точки зрения характерных для писателя художественных приёмов.

Главная тема романа — человек в истории. «Само собой разумеется, — говорил Ю. Трифонов, — человек похож на своё время. Но одновременно он в какой-то степени — каким бы значительным его влияние ни казалось — творец этого времени. Это двусторонний процесс. Время — это нечто вроде рамки, в которую заключён человек. И конечно, немного раздвинуть эту рамку человек может только собственными усилиями».

Система образов. Главные персонажи исторического повествования. Почти всё повествование в романе ведётся от лица семидесятитрёхлетнего старика Павла Евграфовича Летунова. Несмотря на то что именно он представлен наиболее полно и психологически тонко, в романе есть и другой, быть может, не менее значимый персонаж — командир дивизии в годы Гражданской войны сорокасемилетний Сергей Кириллович Мигулин, воспринимавшийся в то время мальчишкой Летуновым как старик. И хотя уже много лет прошло с тех пор, как оклеветанный Мигулин погиб, память о нём не даёт покоя персональному пенсионеру Летунову, вновь и вновь оценивающему свои прошлые дела и мысли в свете прожитых лет.

По мере развития сюжета писатель раскрывает биографию Мигулина. Он «образованный, книголюб, грамотнее его не сыскать, сначала учился в церковно-приходской, потом в гимназии, в Новочеркасском юнкерском, и всё своим горбом, натужливыми стараниями, помочь некому, он из бедняков». В 1895 году Мигулин

не стерпел, что офицер украл часть его жалованья. В 1906 году молодым офицером не только «врезался в стычку с начальством», защищая казаков от внеочередного призыва на царскую службу, был послан от казаков в Питер за правдой, но и объяснил казакам черносотенный характер воззваний «Союза русского народа», за что был лишён офицерского звания и отчислен из войска. «Потом работа в земельном отделе в Ростове, потом начало войны, призыв в войско, 33-й казачий полк... Бои, награды»: четыре ордена. Дослужился до «войскового старшины, подполковника», но не унялся и на казачьем съезде, пробившись к трибуне, заявил: «Хотим мирной жизни, покоя, труда на своей земле. Долой контрреволюционных генералов!» Чуть не был убит. В 1919—1920-х годах Мигулин «самый видный красный казак... войсковой старшина, искусный военачальник, казаками северных округов уважаем безмерно, атаманами ненавидим люто и Красновым припечатан как “Иуда донской земли...”». Называет он себя не без гордости старым революционером».

Главное, что отличает Мигулина, — желание остановить «великий *круговорот* (Трифонов несколько раз употребит это слово. — Авт.) людей, испытаний, надежд, убиваний во имя истины». В своих листовках Мигулин призывает казаков, воюющих на противоположной стороне, «поставить винтовки в козлы и побеседовать не языком этих винтовок, а человеческим языком». Его страстные листовки дают результаты. Казаки-красновцы толпами переходят на его сторону, а он тут же распускает их по домам. Ему ненавистны экстремисты-революционеры (Мигулин называет их «лжекоммунистами»), возжаждавшие «пройти Карфагеном» по донским станицам. Трифонов акцентирует внимание читателя на неграмотности этой фразы (римский полководец призывал разрушить Карфаген, «пройти Карфагеном» нельзя): но именно люди невежественные особенно охочи до казней и крови.

Народная мудрость Мигулина вызывает подозрения у комиссаров. Его бесконечно корят неклассовым подходом к событиям. И не понимают, что всякое насильственное действие влечёт за собой противодействие

и, значит, новую кровь. «Пожара на Дону могло бы не быть», — несколько раз подчеркнёт Ю. Трифонов устами разных персонажей, если бы в отношении к казакам восторжествовала мигулинская позиция.

Красному казаку *полудоверяют*. В минуты, опасные для судьбы Дона, его держат в глубоком тылу, боясь, что он встанет на сторону донцев, взбунтовавшихся против политики рассказачивания (по сути — уничтожения казачества). «Отчаянный жест» Мигулина — самовольное выступление с армией на Дон, приведшее его на скамью подсудимых, сыграло свою роль. «Мигулин закричал, — говорит на суде его защитник, — и крик его побудил к излечению одной из язв Советской России»: решение о рассказачивании было отменено как неверное. В романе приводятся большие куски речи Мигулина на суде, рассказывается о его мужественном ожидании смерти и радости помилования. Но ни суд, ни советы умерить свою искренность не могли изменить характера этого человека. И он в феврале 1921-го по дороге в Москву «за почётной должностью главного инспектора кавалерии Красной Армии», оказавшись на родине, выступил, «никого не боясь», против продразвёрстки, был обвинён в контрреволюционных речах (сгоряча мог и наговорить лишнего) и расстрелян.

В образе Мигулина Ю. Трифонову чрезвычайно важна внутренняя цельность, верность избранным идеалам. Устами защитника на суде писатель говорит, что весь Мигулин проявляется в одной фразе, написанной им к любимой женщине: «Принадлежи мне вся или уйди от меня».

Иной жизненный тип представляет собой рассказчик — старик Летунов. Как всегда у Трифонова, это не подлец, не негодяй, но всего лишь человек слабый, не раз признающийся, что его «путь подсказан потоком», что он плыл «в лаве», что его «завертело вихрем». В моменты искреннего самоанализа он признаётся себе, что мог бы оказаться не с революционером дядей Шурой (Даниловым), а с отцом, не принявшим революции. Лишь воля матери помешала этому. Он не хотел быть секретарём суда, понимая, что будет вовлечён в противное его душе дело казней и расправ, но... поддался

чужой воле и стал им. Он всегда делал «то, что мог», вернее было бы сказать, «что было можно». Поручив основное повествование Павлу Евграфовичу, Трифонов тонко и незаметно корректирует его. Иногда сам Летунов фиксирует беспомощность и избирательность своей памяти, даже иронизируя над стариками, которые всё путают. Впрочем, он тут же исключает себя из числа врущих. Его неприятно поражает вопрос Аси, почему именно *он* пишет о Мигулине. А в конце романа автор вложит в думы юного аспиранта весьма ироническое замечание: «Добрейший Павел Евграфович в двадцать первом на вопрос следователя, допускает ли он возможность участия Мигулина в контрреволюционном восстании, ответил искренне: “Допускаю”, — но, конечно, забыл об этом, ничего удивительного, так думали все или почти все». Тем же приёмом корректируется воспоминание Павла Евграфовича, как он «устраивал встречу жены Мигулина Аси с адвокатом»: много страниц спустя в письме Аси читаем, что он отказал ей в этой самой встрече.

Рассказывая о Летунове (характерен выбор фамилии для этого персонажа: она отражает неустойчивый характер Павла Евграфовича), Ю. Трифонов не сбрасывал со счетов влияние эпохи, её сложность и противоречивость. Но с другой стороны, писатель настаивал на том, что при всей суровости обстоятельств человек волен или следовать нравственным нормам, пусть и ценой своей жизни, или идти на разоряющие душу компромиссы.

❓ 1. Какую роль играет в системе образов учитель Слабосердов?

2. Перечитайте страницы романа, посвящённые Володе Секачёву, и сделайте вывод, какое место занимает этот персонаж в системе образов романа. Как он взаимодействует с образом Летунова?

В противостоянии цельного и волевого Мигулина и бесхребетного Летунова симпатии писателя на стороне первого. Но при этом Ю. Трифонову совершенно не безразличны те нравственные принципы, на которых строятся цельность и воля человека.

«Стальной» Браславский, «нервный и желчный» фанатик Леонтий Шигонцев, никогда ни в чём не сомневающийся, имеющий на всё «аптекарский подход» Наум Орлик, проповедник самых суровых «мер воздействия», никому не верящий Бычин — все они в своей целиности исповедуют человеконенавистническую идеологию, хотят насаждать счастье силой. Даже смерть своих товарищей они используют для того, чтобы утвердить идею жестокости. В романе есть эпизод, рассказывающий, как освобождённые бандой казаки-заложники расправились с группой коммунистов. При этом погиб и Володя Секачёв, резко выступивший против казни этих заложников. И если при виде трупов зарубленных товарищей на лице Мигулина «горчайшая мука и в страдальческом ужасе стиснуты морщины лба», то Шигонцев «подошёл и со злорадной, почти безумной улыбкой спросил: “Как же теперь полагаете, защитник казачества? Чья была правда?” — Мигулин отшатнулся, поглядел долго, тяжёлым взглядом, но того, каторжного, взглядом не утешить, и ответил: “Моя правда. Зверье и среди нас есть...”» По Шигонцеву и ему подобным у революции может быть только «арифметика» масс, а личность значения не имеет (человек в истории — ноль), как не имеют значения эмоции, чувства. Несколько раз писатель, говоря об их деятельности, использует слово «игра». Но это страшная игра жизнями людей.

[?] 1. Найдите в тексте романа описания Шигонцева, Орлика и покажите, какими художественными средствами автор дискредитирует этих персонажей.

2. Сопоставьте образы Данилова, его сестры Ирины (матери Летунова) и Шигонцева.

История для Ю. Трифонова не имеет ничего общего и с игрой в либерализм.

[?] Найдите в тексте романа сцены, рассказывающие о семье Игумновых. Что привлекает автора в этих персонажах, что отталкивает?

Система образов и соотношение временных планов в романе «Старик». Композиция. Роман построен более чем сложно. Начавшись описанием

жаркого лета 1974 года, писатель надолго переносит повествование в эпоху Гражданской войны, на Дон и на юг России. Из «московских повестей» в роман перешли «мелкие» коллизии, главная из которых — завладеть соседней дачей — домиком умершей Аграфены Лукиничны. А рядом бушуют глобальные исторические страсти.

Как верно заметила исследователь творчества Ю. Трифонова Н. Б. Иванова, почти весь рассказ о событиях Гражданской войны писатель строит в настоящем времени («она ещё жива», «я вижу», «подымаю, несу», «я стою», «входит учитель Слабосердов» и т. д.). Летунов живёт в том, противоречивом и героическом времени. Сегоднешняя действительность кажется ему, Асе (теперь уже старухе Анне Константиновне Нестеренко), подруге его жены Полине Карловне чем-то неинтересным, слишком неэмоциональным, слишком расчётливым. *«Непонимание, недомыслие, недочувствие», «недосуг, недогляд, недобег»* — вот оценки состояния сегоднешних горожан. (Обратите внимание, что Трифонов любит создавать неологизмы, выстраивать их в ряды.)

Но если для героев романа прошлое и настоящее несоединимы, то Трифонов (и это подчёркнуто композицией) видит прямую связь времён. Не случайно на первых же страницах романа между детьми и родственниками Летунова возникает спор об эпохе Ивана Грозного, о том, можно ли силой строить государство, нужна ли нравственность, в том числе историческим деятелям.

И то, что на смену шигонцевым и brasлавским пришёл «железный мальчик» Олег Васильевич Кандауров, привыкший действовать «до упора», даже прощание с возлюбленной вписывающий в список «дел», не кажется автору романа случайным. Всё это уходит корнями и в далёкую эпоху Грозного, и в суровые дни 20-х годов XX столетия.

Кандауров не единственный современный двойник персонажей, участвовавших в событиях далёкого прошлого. Витийствующему Константину Ивановичу Игумнову, готовому оправдать насилие и даже убийство, в сегодняшней жизни составляет пару зять Ле-

тунова Николай Эрастович. Постоянные отступления от нравственных принципов, присущие Павлу Евграфовичу, приобретают гипертрофированный характер у его детей: неустроенных, потерявших смысл жизни, сосредоточенных исключительно на материальных ценностях. Даже лучший из них, сын Руслан, Русик, в отличие от богатыря пушкинской поэмы, носящего то же имя, не состоялся, и все его попытки найти себя (именно с этой целью он отправился тушить лесные пожары) не дали результата.

И хотя, казалось бы, несовместимы по своей масштабности многочисленные описания убийств в Гражданскую войну и жестокий эпизод отстрела собак в подмосковном посёлке — и то и другое определяет будущее. Не случайно в последней сцене действуют дети: одни (и среди них внук Летунова) сладострастно кричат: «Айда Арапку стрелять!», другие — грудью встают на защиту этого бездомного пса.

Порой персонажи из разных времён встречаются, и их столкновение даёт писателю возможность показать истинные и ложные ценности, углубить характеристики своих героев. Так появляются в романе два эпизода, связанных с неким Прихотько, негодяем, доносчиком, благополучно пережившим все времена и ныне возглавляющим дачный кооператив. Летунов презирает этого человека, отказывается с ним встречаться и... идёт-таки к нему хлопотать об освободившемся домике. Напротив, появившийся всего лишь в эпизоде, но очень характерный для прозы Ю. Трифонова сын репрессированных родителей Александр Мартынович Изварин не только отказывается от предложения Прихотько вступить в борьбу за принадлежащий до ареста его родителям «домик на курьих ножках, предмет вожделения и ночных слёз», но и спрашивает «благодетеля»: «А вы помните, моя мама, царство ей небесное, как-то назвала вас подлецом?»

По мере развития сюжета всё более отчётливо звучит мысль писателя, что революция, классовая борьба, погоня за материальными ценностями не составляют основу бытия. Жизнь сложнее любых схем. И самое главное в ней человек, — увы! — обречённый на смерть:

«Можно убить миллион человек, свергнуть царя, устроить великую революцию, взорвать динамитом полсвета, *но нельзя спасти одного человека*». Именно болезнь и грядущая смерть прерывают кипучую «деятельность» «железного» Кандаурова. Перед смертью матери Летунова бессилён почти всемогущий балтийский матрос Савва Ганюшкин. Думается, Трифонов вкладывает в рассуждения Летунова и свои собственные мысли, когда говорит, что «в течение жизни меняешься не ты сам, а твоё отношение к целому, не имеющему названия, к жизнесмерти». Молодым человеком, столкнувшимся со смертью, владеет «жажда жить, понимать, участвовать! И нет того, что возникнет потом — каждая смерть поселяется в тебе. Чем дальше, тем эта тяжесть грознее». Лишь память преодолевает смерть («Памятью природа расквитывается с нами за смерть»). Но тут же писатель использует оксюморон «наше бедное бессмертие». Память — «благо и мука», «самоказнь и отрада». И это всё, что остаётся человеку на старости лет. Отсюда и главный вывод писателя, взятый им из сочинений Л. Толстого о *«б л а г е ж и з н и»*.

? Вспомните, кто из героев «Войны и мира» исповедовал эту идею.

Финал романа отчётливо утверждает дорогую для Трифонова мысль, что теорий много, а жизнь прекрасна сама по себе. На последних страницах романа Летунов продолжает настаивать, что истина только в революционной буре: «Всё истина, все годы, что волоклись, летели, давили, испытывали, все мои потери, труды, все турбины, траншеи, деревья в саду, ямы вырытые, люди вокруг, всё истина, но есть облака, что кропят твой сад, и есть бури, гремящие над страной, обнимающие полмира. Вот завертело когда-то вихрем, ринуло в небеса, и никогда уж больше я в тех высотах не плавал. Высшая истина там! Мало нас, кто там побывал». Но автор лишь частично согласен с этим. В разговоре сына умершего Летунова и аспиранта-историка истины революционные соединяются с бытовыми, выясняется, что истина индивидуальна для каждого человека и каждого случая. А на улице, заканчивает писатель, «дождь

лил стеной. Пахло озоном. Две девочки, прикрывшись прозрачной плёнкой, бежали по асфальту босиком».

Характерно, что почти все поздние вещи Ю. Трифонова имеют почти такой же философский финал. «Другая жизнь» заканчивается фразой о той неисчерпаемости бытия, «как этот холодный простор, как этот город (Москва. — *Авт.*) без края, меркнувший в ожидании вечера». «Время и место» завершается авторским: «Москва окружает нас, как лес. Мы пересекли его. Всё остальное не имеет значения».

Мастерство психологизма Трифонова. Поручив повествование старику Летуну, писатель получает возможность раскрыть внутренний мир этого неоднозначного героя.

Павла Евграфовича отличает большая наблюдательность, о чём говорят не только все удивительно живо рассказанные им революционные эпизоды, но и его наблюдения над современной жизнью. Писателю удаётся точно передать старческую психологию героя: его одиночество после смерти жены, его раздражение окружающими. Услышав, например, реплику дамы, заявившей, что ей нужен только дачный воздух, «Павел Евграфович безо всякой задней мысли, просто так, из любви отмечать смешное, подумал: воздух воздухом, а третий кусок торта ломает». Не менее иронично и индивидуально воспринимает он окружающих: «За столом между тем кипела баталия: Николай Эрастович частым, гнусливым говором сыпал своё, Вера ему, конечно, подпевала в большом возбуждении — и всё насчёт Ивана Грозного, как же их проняло! — а Руслан за что-то их ужасно корил, и пальцем в них тыкал, и гремел оглушающим, митинговым голосом, напомиравшим старые времена. Впрочем, всегда орал в споре. То, что раньше называлось: брал на глотку. Павел Евграфович давно зарёкся с ним спорить. Ну его к богу в рай. Только давление поднимать».

? Проанализируйте приведённый пример и покажите, как в нём проявилось мастерство писателя.

Вместе с тем Ю. Трифонов достаточно часто с помощью внутреннего монолога показывает и несправедливость старика, его индивидуализм. Например, на слова

стукащей в дверь дочери: «Почему ты не отзываешься? Нарочно нас нервируешь? Иди чай пить» — старик, всё прекрасно слышащий, мысленно отвечает: «Вот ещё вздор — нарочно их нервировать. Как будто не знают, что он недослышит».

С одной стороны, Летунов как будто бы стремится разобраться в прошедшем, судить себя судом памяти. С другой — многие его монологи, по сути, самооправдания. Даже гнусную сцену, в которой за помощь Асе он требует её любви, старик оправдывает: «Но ведь я был в угаре, и я как помешанный».

Впрочем, Летунов временами способен на поступки. И Трифонов то введёт в речь своего любимого героя Сани Изварина фразу о том, что его отец, профессиональный революционер, уважал Павла Евграфовича за то, что тот «после (Гражданской) войны закончил институт, стал инженером, не то, что мы, балаболы»; то заставит Летунова вспомнить о своём аресте, участии в Великой Отечественной войне; то заступиться за убиваемую собаку. Это позволяет писателю вложить в уста своего главного персонажа близкие самому Трифонову мысли о жизнесмерти, о памяти.

В романе последовательно проведён принцип дистанцирования автора от персонажей. Авторская позиция выявляется через систему образов, композицию, внутренние монологи, что позволяет отнести Ю. Трифонува к психологическому направлению в реалистической прозе последней трети XX века.

Не имея при жизни прямых учеников и последователей, Ю. Трифонов стал предтечей таких литературных явлений, как «проза сорокалетних» (В. Маканин, А. Курчаткин, А. Ким, Р. Киреев) и «жестокая», «другая» проза (Т. Толстая, С. Каледин, Л. Петрушевская, В. Пьецух).

Вопросы для повторения

1. Какую тенденцию современной прозы отражают сюжеты и герои трифоновских произведений 1960—1970-х годов?
2. Какие чеховские традиции развивал в своём творчестве Ю. Трифонов?
3. Почему понятие «благо жизни» шире социальных понятий?

4. Какие важные для себя мысли выразил писатель в своих произведениях?

Семинар

Прочитайте повесть Ю. Трифонова «Обмен». Объясните прямое и переносное значения её названия.

- Кто является главным объектом внимания автора и почему?

- Какими средствами выражает автор своё отношение к семье Лукьяновых?

- Разберите сцену спора Лоры с Леночкой и покажите, как в ней выражается авторская позиция.

- Объясните функции эпизодов и роль деталей, связанных с воспоминаниями Дмитриева о своём детском рисунке; его помощью собаке после посещения Ксении Фёдоровны; покупкой сайры и поведением на похоронах деда, для изображения нравственной эволюции героя.

- Зачем автор ввёл в сцену разговора родных о Бублике Леночку? Как это помогает выявить взгляд писателя на проблему личного выбора и обстоятельств?

- Какую роль играют в повести второстепенные персонажи, в том числе дед Дмитриева?

- Найдите, какими «гомеопатическими» языковыми средствами выразил автор в финале своё отношение к Виктору Дмитриеву.

Темы сочинений

1. Чеховские традиции в повести Ю. Трифонова (по выбору учащегося).

2. Авторская позиция и способы её выражения в произведении Ю. Трифонова (по выбору учащегося).

3. Проблема личного выбора в произведении Ю. Трифонова (по выбору учащегося).

Рекомендуемая литература

- ▶ *Иванова Н.* Проза Юрия Трифонова. М., 1984.
- ▶ *Оклянский Ю.* Юрий Трифонов. М., 1987.

ЛИТЕРАТУРА О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА



«Это нужно не мёртвым, это нужно живым» — понимание этой простой истины стало побудительным мотивом для поколения писателей, прошедших Великую Отечественную войну, вновь и вновь возвращаться к событиям недалёкого прошлого. Около трети Союза писателей ушло на фронт, а сколько тех, кто ни в каких писательских организациях не состоял и прямо из окопа пришёл в литературу? Одни, как А. Бек, В. Гроссман, Б. Полевой, К. Симонов, А. Твардовский, М. Шолохов, были военкорами — военными корреспондентами на передовой. Другие же солдатами, офицерами, политработниками прошли эту войну — среди них прозаики Ф. Абрамов, В. Астафьев, Г. Бакланов, В. Богомолов, Ю. Бондарев, В. Быков, Б. Васильев, В. Кондратьев, В. Некрасов, А. Солженицын, поэты К. Ваншенкин, А. Межиров, С. Наровчатов, Б. Окуджава, Д. Самойлов, Б. Слуцкий, А. Тарковский и многие-многие другие. 275 советских писателей с войны не вернулись...

? Какие произведения названных писателей и поэтов о Великой Отечественной войне вы читали? Что вам больше всего запомнилось? На какие размышления вас подвигли эти произведения?

Три потока военной прозы. Уже в военные и первые послевоенные годы появились произведения, авторы которых, преодолевая очерковость и публицистичность, пытались подняться до художественного осмысления событий, очевидцами или хотя бы совре-

менниками которых они были. И здесь наметились три потока, которые, взаимодействуя, образовали собой в русской литературе второй половины XX века мощное течение так называемой «военной прозы». *Первый поток* — произведения художественно-документальные, в центре внимания которых реальное историческое лицо или событие. Это может быть подвиг героев-панфиловцев, переданный от лица реального участника — бойца Момыш-Улы в повести А. Бека «Волоколамское шоссе» (1944), или история молодёжного подполья в небольшом шахтёрском городе Краснодоне, рассказанная А. Фадеевым в романе «Молодая гвардия» (1945); это может быть повествование о драматической судьбе лётчика А. Маресьева, потерявшего обе ноги и ценою невероятных усилий всё-таки вернувшегося в боевой строй, в «Повести о настоящем человеке» (1946) Б. Полевого или история прошедшего немецкий плен офицера, изложенная в рассказе М. Шолохова «Наука ненависти» (1942).

Второй поток — героико-эпические произведения, воспевавшие подвиг народа и осмыслявшие масштабы разразившихся событий. Здесь недостижимым для прозаиков образцом стала поэма А. Твардовского «Василий Тёркин» — подлинный эпос Великой Отечественной, который в ёмком образе простого пехотинца, обычного даже в своей исключительности, дал собирательный образ русского солдата. В повести «Народ бессмертен» (1942) и романе «За правое дело» (1952) Василия Гроссмана, повести «Непокорённые» («Семья Тараса») Б. Горбатова (1943), романе «Белая берёза» (1947, 1952) М. Бубеннова и др. судьба отдельных солдат — лишь отправная точка для обобщающей мысли авторов, которые сосредоточились именно на воспевании величия народа-победителя и масштабности его подвига, исследовали те стороны национального характера, которые позволили выстоять русскому солдату плечом к плечу с солдатами других национальностей в самые сложные периоды войны. Характеры большинства героев этих произведений — цельные, уже сложившиеся, они не *развиваются*, а *раскрываются*, проявляют

лучшие черты в тяжелейшие моменты военных испытаний.

Третий поток батальной прозы был связан со стремлением писателей показать судьбу отдельного человека в нечеловеческих условиях войны, посмотреть на неё не глазами историка и не всевидящим оком писателя-эпика, но глазами простого солдата, офицера. Такой взгляд не только позволял показать детали, недоступные для авторов широких эпических полотен, но и ставить самые смелые, нередко трудноразрешимые нравственные проблемы и вопросы. Так, Э. Казакевич в повести «Звезда» (1947) рассказал о героическом рейде разведчиков в тыл врага, погибших, но исполнивших свой долг. А в повести «Двое в степи» (1948) писатель затронул очень болезненную для того времени проблему малодушия: заслуживает ли смертной казни как предатель лейтенант Огарков, растерявшийся и не сумевший передать окружаемой дивизии приказ об отступлении, или должен ли иметь право оступившийся солдат искупить свою вину в бою? Мысль о том, что война не только раскрывает сущностные черты личности, но и формирует их, закаляет волю человека — важнейшая для произведений этого ряда.

В. П. Некрасов. Повесть «В окопах Сталинграда» (1946). Она стала настоящим открытием в литературе о войне, хотя стоит некоторым особняком в ряду произведений послевоенного десятилетия. Писателю-фронтовику удалось уйти от романтико-патетического, приподнято-эмоционального тона, отличавшего многие произведения о войне тех лет. Лаконичный, скупой на выразительные средства язык вроде бы мало соответствует и герою-рассказчику — лейтенанту Юрию Керженцеву. От него, воспитанного на классической литературе и музыке и в прошлом не чуждого поэзии, можно было бы ожидать весьма образных описаний и характеристик. К тому же довоенная профессия героя противоречит его нынешней квалификации сапёра — он по образованию архитектор, учившийся не разрушать, а строить. Автор, который создавал эту повесть в военном госпитале, разрабатывая тем самым повреждённую руку, из личного опыта знал всю ненужность

и неестественность высокопарных или сентиментальных речей и театральных поз на войне. Обыденными кажутся даже подвиги, совершаемые героями, будь то ночная вылазка сапёров или похищение рядовым Валегой фляги с вином из-под носа у немцев. Ведь именно из того, что потом назовут подвигом, и состоит привычное дело солдата. Здесь, на передовой, гораздо больше ценятся надёжность и сила товарищей, воюющих рядом с тобой, и потому люди ценятся не за их чин, а за их человеческие качества. Трогательная преданность Керженцеву его 18-летнего ординарца Валеги основывается не столько на приказе, сколько на сложившемся взаимопонимании интеллигентного лейтенанта и малограмотного парнишки. Однако в случае с бравым разведчиком Чумаком взаимопонимание наступает лишь тогда, когда Керженцев делом доказывает свою смелость.

? Как вы думаете, почему война показана глазами героя-интеллигента? Какие традиции русской классики тем самым продолжает роман В. Некрасова?

Внимание к частным эпизодам войны и негероическим сторонам окопной жизни, изображение мира с точки зрения интеллигентного лейтенанта, ещё совсем юного по годам, отсутствие пафоса — как утверждающего, так и отрицающего, наконец, живые образы Валеги, Чумака, лейтенанта Фарбера — эти художественные находки В. Некрасова во многом предварили собой одно из самых ярких явлений в русской литературе о войне, получивших название «лейтенантская проза».

Проза о войне 1950—1970-х годов. Со второй половины 1950-х годов начинается подлинный расцвет литературы о войне, что обусловлено некоторым расширением границ дозволенного в ней, а также приходом в литературу целого ряда писателей-фронтовиков, живых свидетелей тех лет. Прежде всего этот расцвет проявился в публикации *художественно-документальных произведений*, посвящённых неизвестным или даже замалчиваемым страницам Великой Отечественной войны. Так, писатель С. Смирнов в числе первых рассказал в книге «Крепость на Буге» (1956) о подвиге

защитников Брестской крепости, а в книге «Герои блока смерти» (1963) открыл неизвестные факты героического побега заключённых-смертников из фашистского концлагеря Маутхаузен. Ярким событием в литературе стало появление «Глав из блокадной книги» (1977) А. Адамовича и Д. Гранина — книги, в основу которой положены беседы авторов с ленинградцами, пережившими блокаду. Можно отметить и выход во второй половине 1960-х — 1970-е годы ряда *военно-исторических романов*, авторы которых, прибегая к вымыслу лишь в тех случаях, где история требовала реконструкции или ретуши, попытались осмыслить грандиозные события Великой Отечественной, найти своё объяснение многим трагическим фактам русской истории. Однако идеологическая заданность вкупе с художественной необработанностью историко-документального материала привела к тому, что эстетические достоинства таких романов, как «Блокада» А. Чаковского (1968—1979), «Война» И. Стаднюка (1970—1980) и некоторых других, оказались весьма спорными.

Подлинные же художественные открытия ожидали русскую литературу о войне на иных путях, некогда намеченных ещё батальной прозой Л. Н. Толстого и словно заново открытых появившимся на рубеже 1956 и 1957 годов рассказом М. Шолохова «Судьба человека». С одной стороны, автор «Тихого Дона» продолжал героико-эпические традиции предшествующей литературы о войне, воплотив в образе Андрея Соколова трагическую судьбу всего русского народа. Такая высочайшая степень обобщения позволила исследователям определить жанр произведения как *рассказ-эпопея* (Л. Якименко) или *эпическая новелла* (В. Чалмаев). С другой же стороны, в центре рассказа всё-таки судьба человека, отдельной личности. Образ Андрея Соколова глубоко индивидуализирован, сама история жизни героя дана в его собственном изложении, а значит, и война предстаёт в *субъективном* восприятии. Такое внимание к судьбе простого солдата, к тому же побывавшего во вражеском плену, почти не было знакомо советскому читателю (*подробный разбор этого произведения см. в главе «М. Шолохов»*).

Героико-эпическая проза о войне. В 1950—1970-е годы появляется несколько крупных произведений, цель которых — *эпический* охват событий военных лет, осмысление судеб отдельных людей и их семей в контексте судьбы всенародной. В 1969 году М. Шолохов возобновляет публикацию так и не оконченной им эпопеи «Они сражались за родину», отдельные главы которой печатались в газетах ещё в 1943—1944 годах. В 1959 году выходит первый роман «Живые и мёртвые» из одноимённой трилогии К. Симонова. Второй роман «Солдатами не рождаются» и третий — «Последнее лето» вышли в свет соответственно в 1964-м и 1970—1971 годах. Наконец, в 1960 году вчерне был закончен роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба», вторая часть дилогии «За правое дело» (1952), однако через год рукопись была арестована КГБ, так что широкий читатель на родине писателя смог познакомиться с романом лишь в 1988 году. Уже названия произведений «Живые и мёртвые», «Жизнь и судьба» показывают, что их авторы ориентировались на традиции Л. Н. Толстого и его роман-эпопею «Война и мир», по-своему развивая линию *героико-эпической прозы* о войне. Действительно, эти романы отличает широчайший временной и пространственный охват действительности, философское осмысление грандиозных исторических процессов, отображённых в них, эпическое сопряжение жизни отдельного человека с жизнью всего народа. Однако в сопоставлении этих произведений с толстовской эпопеей, ставшей своеобразным эталоном этого жанра, проявляются и все их различия, сильные и слабые стороны.

К. М. Симонов. Трилогия «Живые и мёртвые». В первых главах трилогии К. Симонова действие разворачивается в начале войны в Белоруссии и под Москвой, в самый разгар военных событий. Военный корреспондент Синцов, выходя с группой товарищей из окружения, принимает решение, оставив журналистику, присоединиться к полку генерала Серпилина. Человеческая история этих двух героев и оказывается в фокусе авторского внимания, не заслоняясь в первом из трёх романов масштабными событиями войны.

В романе затронуты многие темы и проблемы, прежде невозможные в советской литературе. Писатель рассказывает о неготовности страны к войне, о репрессиях, ослабивших армию, о мании подозрительности, антигуманном отношении к человеку. Так, на глазах Синцова и его товарищей в небе разворачивается целая трагедия: в схватке с превосходящими силами врага нелепо гибнет «ишачок» — советский истребитель устаревшей марки И-16. Уступая по техническим характеристикам «мессершмита», он не в состоянии помешать им безнаказанно расстрелять два звена бомбардировщиков-тихоходов, оставшихся без прикрытия. Выбросившийся с парашютом лётчик, генерал-лейтенант Козырев, застрелился, приняв приближающихся к нему бойцов Синцова за врагов. Лётчик-ас (он получил столь высокое звание за войну в Испании), назначенный командиром полка после чисток кадров армейских военачальников, он «не умел командовать никем, кроме самого себя, и стал генералом, в сущности оставаясь старшим лейтенантом».

Удачей писателя стала фигура генерала Львова, воплотившего в себе образ большевика-фанатика. Личная храбрость и вера в счастливое будущее сочетается в нём с желанием беспощадно искоренять всё, что на его взгляд мешает этому будущему. Львов любит абстрактный народ, но готов жертвовать людьми, бросая их в бессмысленные атаки, видя в человеке только материал, средство для достижения высоких целей. Его подозрительность распространяется так далеко, что он готов спорить с самим Сталиным, освободившим из лагерей нескольких талантливых военных.

Если генерал Львов идеолог тоталитаризма, то его практик — полковник Баранов, карьерист и трус. Произносивший громкие слова о долге, чести, храбрости, писавший доносы о трусости своих коллег, он, оказавшись в окружении, ухитрился облачиться в солдатскую гимнастёрку и «забыть» все документы.

Рассказывая суровую правду о начале войны, К. Симонов одновременно настойчиво показывает и народное сопротивление врагу, подвиг советских людей, вставших на защиту родины. Это и эпизодические персонажи (артиллеристы, не бросившие свою пушку, а та-

щившие её на руках от Бреста до Москвы; старик-колхозник, ругающий отступающую армию и с риском для жизни спасающий у себя в доме раненую; капитан Иванов, собирающий испуганных солдат из разбитых частей и ведущий их в бой), и главные герои — Серпилин и Синцов.

Образ генерала Серпилина изначально был задуман автором как эпизодический. Но постепенно он стал одним из главных героев трилогии: его судьба воплотила в себе наиболее сложные и в то же время наиболее типичные черты русского человека XX века. Участник Первой мировой войны, Серпилин стал талантливым командиром в Гражданскую, преподавал в Академии и был арестован по доносу полковника Баранова за то, что говорил своим слушателям правду о мощи и подготовленности немецкой армии, в то время как вся пропаганда твердила о том, что в случае войны мы «победим малой кровью», а воевать будем «на чужой территории». Освобождённый из концлагеря в начале войны, Серпилин, по его собственному признанию, «ничего не забыл и ничего не простил», но понял, что не время предаваться обидам — надо спасать Родину. Испытания не сломили его: он сохранил принципиальность, силу воли и трезвый ум. Внешне суровый и немногословный, требовательный к себе и подчинённым, он старается беречь солдат, пресекает всякие попытки одерживать победу «любой ценой». В третьей книге романа К. Симонов показал способность этого человека к большой любви.

Другим центральным персонажем романа стал Синцов. Первоначально автор думал показать его исключительно в качестве военного корреспондента одной из центральных газет. Это позволяло «бросать» героя на самые важные участки войны, создавая масштабный *роман-хронику*. Профессиональная наблюдательность помогает герою увидеть противоречивую картину первых дней войны. Вместе с тем возникала опасность лишить этот образ индивидуальности, сделать его только рупором авторских идей. Писатель достаточно быстро понял эту опасность и уже во второй книге трилогии изменил жанр своего произведения: роман-хроника стал *романом судеб*, в совокупности воссоздающих мас-

штаб народной битвы с врагом. А Синцов стал одним из действующих персонажей, на долю которого выпали ранения, окружение, участие в ноябрьском параде 1941 года (откуда войска уходили прямо на фронт). Судьбу военного корреспондента сменила солдатская доля: в силу трагических обстоятельств герой прошёл путь от рядового до высшего офицера. Дополнительные штрихи к образу Синцова добавляют его переживания о жене, оставшейся на оккупированной территории.

К сожалению, третья книга, события которой вновь разворачиваются в Белоруссии во время победного наступления 1944 года, замыкая тем самым композиционное кольцо трилогии, оказалась много слабее двух первых. Это проявилось в разрыве между эпической и личностной линиями романа: судьбы героев всё меньше сохраняют *внутреннюю* связь с происходящими грандиозными событиями. Герои в основном показаны в личной жизни. Читатель не узнаёт почти ничего нового и об их внутреннем мире. Проблемность всё больше подменяется декларативностью.

? Какие жанровые черты романа-эпопеи присущи трилогии К. Симонова? Раскройте смысл названия романа, объясните своеобразие его композиции. Какие возможности в изображении человека на войне даёт автору выбор в качестве центральных персонажей Серпилина и Синцова?

В. С. Гроссман. Роман «Жизнь и судьба». Война, Сталинградская битва — лишь одна из составляющих грандиозной эпопеи В. Гроссмана, хотя основное действие произведения разворачивается именно в 1943 году и судьбы большинства героев так или иначе оказываются связаны с событиями, происходящими вокруг города на Волге. Изображение немецкого концлагеря в романе сменяется сценами в застенках Лубянки, а руины Сталинграда — лабораториями эвакуированного института, где физик Штрум бьётся над загадками атомного ядра. Однако не «мысль народная» или «мысль семейная» определяют собой лицо произведения — как раз здесь эпопея В. Гроссмана уступает шедеврам Л. Толстого и М. Шолохова. Писатель сосредоточен на другом: предметом его размышлений становится понятие «свободы», о чём свидетельствует уже заглавие романа. «Судьбе» как власти рока или объективных об-

стоятельств, лишаящих человека выбора, В. Гроссман противопоставляет «жизнь» как *свободную* реализацию личности даже в условиях её абсолютной несвободы. Писатель убеждён, что можно своевольно распоряжаться жизнями тысяч людей, по сути оставаясь рабом, какими в романе являются генерал Неудобнов или комиссар Гетманов. А можно непокорённым погибнуть в газовой камере концлагеря: так гибнет военврач Софья Осиповна Левинтон, до последней минуты заботясь лишь о том, чтобы облегчить мучения мальчика Давида.

Должно быть, один из ключевых эпизодов романа — оборона дома шесть дробь один группой солдат под командованием капитана Грекова. Перед лицом неминуемой смерти герои обрели высшую степень духовной свободы: между ними и их командиром установились столь доверительные отношения, что они безбоязненно ведут споры по самым болезненным вопросам тех лет, от большевистского террора и до насаждения колхозов. Греков убеждён: «Революцию делают для того, чтобы человеком никто не руководил». И последний поступок капитана демонстрирует степень его личной независимости даже от собственных страстей: из обречённого дома он отсылает с поручением небезразличную ему самому радистку Катю и Серёжу Шапошникова, спасая тем самым любовь совсем юных защитников Сталинграда.

Николай Крымов — герой, занимающий центральное место в системе персонажей романа, — получил приказ «разобраться на месте» с царящей в «доме Грекова» вольницей. Однако ему, в прошлом — работнику Коминтерна, нечего противопоставить услышанной здесь правде, кроме неблагородного доноса, который по возвращении Крымов пишет на уже погибших защитников дома. Впрочем, образ Крымова не столь однозначен: в конце концов он сам оказывается жертвой той системы, служа которой не раз должен был добровольно, а то и скрепя сердце идти против совести.

В. Гроссман считает, что источник свободы или несвободы личности находится в самой личности. Эта мысль писателя объясняет, почему обречённые на смерть защитники «дома Грекова» оказываются гораздо свободнее пришедшего их судить Крымова. Сознание Крымова поработщено идеологией, он в некотором

смысле «человек в футляре», пусть и не столь зашоренный, как некоторые другие герои романа. Ещё русские классики XIX века (И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов и др.) убедительно показали, как борьба «мёртвой теории» и «живой жизни» в сознании таких людей зачастую оканчивается победой теории: им легче признать «неправильность» жизни, чем неверность «единственно верной» идеи, которая должна эту жизнь объяснять. И поэтому когда в немецком концлагере оберштурмбанфюрер Лисс убеждает старого большевика Мостовского в том, что между ними много общего («Мы форма единой сущности — партийного государства»), Мостовский может ответить своему врагу лишь молчаливым презрением. Он чуть ли не с ужасом чувствует, как вдруг появляются в его сознании «грязные сомнения», недаром названные В. Гроссманом «динамитом свободы». Однако это не мешает Мостовскому согласиться с необходимостью организовать отправку на верную гибель в Бухенвальд авторитетного среди заключённых майора Ершова, потому что своим демократизмом и «подпорченной» биографией (навестил в Сибири раскулаченного отца) Ершов вызывал недоверие у отдельных ревнителей чистоты партийных рядов в лагерном подполье.

Таким «заложникам идеи», как Мостовский или Крымов, автор порой сочувствует, но резкое неприятие у него вызывают те, чья безжалостность к людям проистекает не из верности устоявшимся убеждениям, а из отсутствия таковых. Комиссар Гетманов, некогда секретарь обкома на Украине, — бездарный вояка, зато талантливый разоблачитель «уклонистов» и «врагов народа», чутко улавливающий любое колебание партийной линии. Ради получения награды он способен послать в наступление трое суток не спавших танкистов, а когда командующий танковым корпусом Новиков, чтобы избежать ненужных жертв, на восемь минут придержал начало наступления, Гетманов, расцеловав Новикова за победоносное решение, тут же написал на него донос в Ставку.

Ключом к авторскому пониманию войны в романе является парадоксальное на первый взгляд утверждение о Сталинграде: «Его душой была свобода». Как не-

когда Отечественная война 1812 года по-своему раскрепостила русский народ, пробудила в нём чувство собственного достоинства, привела даже дворян к осознанию порочности крепостничества, так и Великая Отечественная вновь заставила почувствовать разделённый ненавистью и страхом народ своё единство — единство духа, истории, судьбы. И не вина, а скорее беда всего народа, что деспотичная власть, обнаружив собственное бессилие справиться с пробуждением национального сознания, поспешила поставить его себе на службу — и как всегда извратила и умертвила живой дух патриотизма. В своё время Л. Толстой противопоставлял естественный патриотизм простых мужиков, Ростовых, Кутузова «салонному патриотизму» кружка Анны Павловны Шерер и «квасному» — графа Ростопчина. В. Гроссман также попытался разъяснить, что преданность родине таких героев, как Греков, Ершов, «толстовец» Иконников, уничтоженный немцами за отказ строить лагерь смерти, не имеет ничего общего с национал-шовинизмом Гетманова или же генерала-палача Неудобнова, заявившего: «В наше время большевик прежде всего — русский патриот». Ведь тот же Неудобнов до войны собственноручно на допросах выбивал зубы тем, кого подозревал в пристрастии ко всему национальному в ущерб проповедуемому большевиками интернационализму! В конце концов, национальная или классовая принадлежность не зависит от воли человека, и потому не они определяют истинную цену личности. Её определяет способность человека на подвиг — или на подлость, поскольку только в этом случае можно говорить об истинной свободе или несвободе.

? 1. Почему именно проблема свободы оказалась в центре внимания автора романа, главным образом посвящённого событиям военного времени? Как заглавие романа «Жизнь и судьба» связано с авторским решением данной проблемы?

2. Почему лишённый полноценной свободы научного творчества физик Штрум сумел сделать гениальное открытие, а обласканный властью, вдруг совершил бесчестный поступок, подписав обвинительное письмо против своих же коллег?

3. Что, по мнению Гроссмана, мешает человеку быть подлинно свободной личностью?

Военная повесть 1950—1970-х годов. Уже вскоре после окончания войны стали появляться произведения, наследующие другим традициям батальной прозы Л. Н. Толстого — традициям его «Севастопольских рассказов». Своеобразие этих произведений заключалось прежде всего в том, что война в них была показана «из окопов», глазами непосредственных участников, как правило, — юных, ещё не оперившихся лейтенантов, командиров взводов и батальонов, что и позволило критикам такие произведения назвать *«лейтенантской прозой»*. Писателей интересовали не перемещения войск и не планы Ставки, но мысли и чувства вчерашних студентов, которые, став командирами рот и батальонов, впервые столкнулись со смертью, впервые ощутили бремя ответственности и за родную страну, и за *живых* людей, ждущих от них решения своей судьбы.

Истинное лицо войны, суть «трудной работы» солдата, цена потерь и самой привычки к утратам — вот что стало предметом раздумий героев и авторов произведений. Недаром не рассказ и не роман, а именно *повесть*, сосредоточенная на жизненном пути и внутреннем мире отдельной личности, стала основным жанром этих произведений.

? В чём своеобразие жанра повести? Чем повесть отличается от смежных жанров — рассказа и романа?

Войдя в состав более широкого явления *военной повести*, «лейтенантская проза» задала главные ориентиры художественных поисков для этого жанра. Повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946) стала первой в ряду подобных произведений, более чем на десятилетие опередив последующие за ней «Батальоны просят огня» (1957) Ю. Бондарева, «Пядь земли» (1959) и «Навеки девятнадцатилетние» (1979) Г. Бакланова, «Убиты под Москвой» (1961) и «Крик» К. Воробьёва, «На войне как на войне» (1965) В. Курочкина. Авторы этих книг упрекали в «дегероизации» подвига, пацифизме, преувеличенном внимании к страданиям и смерти, излишнем натурализме. Однако чересчур придирчивые критики не замечали того, что усмотренные

«недостатки» порождены прежде всего болью за человека, оказавшегося в нечеловеческих условиях войны.

К. Д. Воробьёв. Повесть «Убиты под Москвой» (1961). «Учебная рота кремлёвских курсантов шла на фронт» — так начинается эта повесть. Её название сразу задаёт трагическое звучание всему повествованию, и становится ясно, что для автора важно не просто рассказать одну из бесчисленных историй войны. Воробьёв не стремится заинтриговать читателя или обнадёжить его возможностью счастливой развязки. Двести сорок отборных курсантов, все одного роста — 183 сантиметра, вооружённые винтовками, гранатами и бутылками с бензином, в новом — с иголки! — обмундировании после первого же боя оказываются в окружении, вырваться из которого им так и не удастся.

? Почему писатель выбрал именно курсантов кремлёвской роты в качестве героев повести? Что говорит о том, что большинство курсантов долгое время несерьёзно относятся к происходящему? Какие важные проблемы тем самым задаются в произведении?

Война для К. Воробьёва — реальность такого высокого градуса, что перед ней нелепыми и даже опасными становятся представления людей, знающих о войне лишь понаслышке. Рота кремлёвских курсантов, вымуштрованных для парадов и почётных караулов, скорее играет в войну, безрассудно тратя патроны и с недоверием встречая уже понюхавших пороху и лишённых щеголеватой выправки бойцов. Образцом для подражания всем курсантам служит их командир капитан Рюмин — всегда подтянутый, щеголеватый, уверенный в своих приказах и поступках. Рюмин до последнего не хочет признавать, что его рота оказалась в окружении. Защищая подчинённых от страшной правды, он передаёт отряду несуществующие приказы командования о подготовке к обороне. Когда к позициям курсантов с кучкой бойцов, оставшейся от целой дивизии, пробивается генерал-майор Переверзев, капитан объявляет его... простым красноармейцем, после контузии якобы возмнившим себя генералом.

Однако попытки капитана скрыть по возможности истинное лицо войны от необстрелянных курсантов, дать приемлемое с точки зрения всей их прежней жиз-

ни объяснение происходящему теряют всякий смысл перед лицом того, с чем его подчинённым приходится столкнуться в первом же серьёзном бою. Так, неудачей заканчивается задуманный капитаном митинг над телами погибших товарищей: Рюмин не смог промолвить ни слова, когда увидел их изувеченные останки. Именно в этот момент к нему приходит понимание, «...что “со стороны” учиться мести невозможно. Это чувство само растёт из сердца, как первая любовь у не знавших её...». Потеряв в тяжёлых боях всю роту, Рюмин кончает жизнь самоубийством. Он не выдерживает бремени вины, которая ложится на него как на человека, от чьих решений во многом зависела судьба этих необстрелянных ребят, целиком ему доверившихся.

? Как характеризует капитана Рюмина его внешность? Почему он пытается скрыть от курсантов истинное положение дел на фронте? В чём его главная ошибка?

Подчинённый Рюмина, лейтенант Ястребов, как и его командир, неожиданно осознаёт, что привитые ему с детства представления о войне имеют мало общего с тем, с чем вынужден столкнуться человек на поле боя:

«Всё его существо противилось тому реальному, что происходило, — он не то что не хотел, а просто не знал, куда, в какой уголок души поместить хотя бы временно и хотя бы тысячную долю того, что совершалось, — пятый месяц немцы безудержно продвигались вперёд, к Москве... Это было, конечно, правдой, потому что... потому что об этом говорил Сталин. Именно об этом, но только один раз, прошедшим летом. А о том, что мы будем бить врага только на его территории, что огневой залп любого нашего соединения в несколько раз превосходит чужой, — об этом и ещё о многом, многом другом, непоколебимом и неприступном, Алексей — воспитанник Красной Армии — знал с десяти лет. И в его душе не находилось места, куда улеглась бы невероятная явь войны».

Поэтому так нуждается поначалу Ястребов в словах командира, который умеет разрешать противоречия между тем, в чём всегда ты был убеждён, — и тем, что видят твои глаза.

Но пережитый страх и врождённая честность помогли Алексею устоять. В лейтенанте появилось то необходимое качество, которое позволяет человеку выжить

и не сломаться в самых нечеловеческих условиях — способность воспринимать мир таким, каков он есть, не нуждаясь в спасительных иллюзиях и объяснениях:

«Я не пойду... Не пойду! Зачем я там нужен? Пусть будет так... без меня. Ну что я теперь им...» Но он поглядел на курсантов и понял, что должен идти туда и всё видеть. Всё видеть, что уже есть и что ещё будет...»

Эта способность приходит к герою не сразу: сначала он вынужден пройти через осознание, что смерть человека страшна своей омерзительностью, когда убитый лейтенантом немец пачкает ему шинель предсмертной рвотой. Вынужден испытать стыд за собственную трусость, отсидевшись в воронке во время последнего боя роты. Должен пройти через искушение самоубийством, разрешающего все проблемы с совестью. Наконец, он должен был пережить потрясение после самоубийства его кумира — капитана Рюмина.

«То оцепенение, с которым он встретил смерть Рюмина, оказывается, не было ошеломлённостью или растерянностью. То было неожиданное и незнакомое явление ему мира, в котором не стало ничего малого, далёкого и непонятного. Теперь всё, что когда-то уже было и могло ещё быть, приобрело в его глазах новую, громадную значимость, близость и сокровенность, и всё это — бывшее, настоящее и грядущее — требовало к себе предельно бережного внимания и отношения. Он почти физически ощутил, как растаяла в нём тень страха перед собственной смертью».

И финальный поединок Ястребова с немецким танком, как оказалось, вовсе не таким неуязвимым перед бутылкой с зажигательной смесью, всё расставил на свои места.

? Вспомните, кто первым из русских писателей поднял проблему несоответствия между истинным лицом войны и романтическими представлениями о ней? Какую главную истину о войне открыл для себя лейтенант Ястребов? Проанализируйте смысловую многозначность названия повести.

Ю. В. Бондарев. Повесть «Горячий снег» (1965—1969). «Не свист свинца — в свой каждый выстрел / Ты сердца вкладывал кусок. / Ты растерял его, солдат. / Ты расстрелял его, солдат. / И так владел ты этим чудом, / Что выжил там, где гибла рать», — в строках,

написанных в 1944 году поэтом-фронтовиком Н. Панченко, со всей откровенностью названа цена, которую платили солдаты за своё спасительное равнодушие перед смертью. Недаром критики в связи с «лейтенантской прозой» вспоминали имя Э. М. Ремарка. В романе немецкого писателя «На Западном фронте без перемен» впервые с неприкрытой откровенностью было сказано о незаживающих ранах, оставленных Первой мировой войною в душах совсем ещё молодых людей, чьё поколение получило название «потерянного»:

«Нам было по 18 лет, и мы начинали любить мир и жизнь, нас же заставили стрелять по всему этому. Первая разорвавшаяся граната ударила нам в сердце. Мы отрешены от действительности, от стремлений, от прогресса. Мы уже в это не верим: мы верим в войну. Наше знание жизни ограничено знанием смерти... Мы сожжены фактами... мы беспомощны, как дети, и опыты, как старики».

О том же писал и М. Шолохов в рассказе «Судьба человека», говоря про глаза Андрея Соколова, «словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть».

Ю. Бондарев в романе «Горячий снег» попытался на новом уровне развить традиции «лейтенантской прозы», вступив в скрытую полемику с характерным для неё «ремаркизмом». Тем более к тому времени «лейтенантская проза» переживала определённый кризис, что выразилось в некотором однообразии художественных приёмов, сюжетных ходов и ситуаций, да и повторяемости самой системы образов произведений.

«Некоторые говорят, что моя последняя книга о войне, роман “Горячий снег”, — оптимистическая трагедия, — писал Ю. Бондарев. — Возможно, это так. Я же хотел бы подчеркнуть, что мои герои борются и любят, любят и гибнут, недолгожив, недолгожив, многого не узнав. Но они узнали самое главное, они прошли проверку на человечность через испытание огнём».

Основное действие романа Ю. Бондарева укладывается в сутки, в течение которых оставшаяся на южном берегу батареи лейтенанта Дроздовского отражала атаки одной из танковых дивизий группы Манштейна, рвущейся на помощь попавшей под Сталинградом

в кольцо окружения армии маршала Паулюса. Однако этот частный эпизод войны оказывается той переломной точкой, с которой началось победное наступление советских войск, и уже поэтому события романа разворачиваются как бы на трёх уровнях: в окопах артиллерийской батареи, в штабе армии генерала Бессонова, и, наконец, в ставке Верховного Главнокомандующего, где генералу перед назначением в действующую армию приходится выдержать труднейший психологический поединок с самим Сталиным.

Комбат Дроздовский и командир одного из артиллерийских взводов лейтенант Кузнецов трижды лично встречаются с генералом Бессоновым, но какие разные эти встречи! Первая из них происходит в самом начале романа, когда Бессонов жёстко отчитывает Кузнецова за недисциплинированность одного из его бойцов, при этом пристально вглядываясь в черты юного лейтенанта. Генерал «подумал в ту минуту о своём восемнадцатилетнем сыне, пропавшем без вести в июне на Волховском фронте». Вторая встреча была уже на боевых позициях: здесь Бессонов выслушивает бравый доклад Дроздовского о готовности «умереть» на этом рубеже — и остаётся недовольным самим словом «умереть». Третья встреча состоялась уже после решающего сражения, но как меняются за эти сутки герои романа! Дроздовский был человеком чёрствым, самолюбивым, заносчивым. В мечтах он создал себе собственный образ отважного и бескомпромиссного командира и стремится этому образу соответствовать. Однако смелость лейтенанта во время вражеского налёта на эшелон больше напоминает безрассудство. Его нарочитая жёсткость в общении с подчинёнными не только не прибавляет ему авторитета, но и стоит жизни возчику Сергунёнкову, которого Дроздовский необдуманно приказом посылает на верную гибель.

Не таков лейтенант Кузнецов: он подчас излишне «интеллигентен», лишён «военной косточки» Дроздовского, его умения даже в экстремальных условиях не терять идеальной выправки. «Кузнечик» — ласково зовёт его санинструктор Зоя. Кузнецов не стремится кем-то «выглядеть», и потому он естествен с подчинёнными и любим ими, хотя тоже может быть жёстким

и с провинившимися, и даже с Дроздовским, не перенося показной грубости командира и склонности того к самодурству. Поэтому неудивительно, что во время сражения именно к Кузнецову постепенно переходит командование остатками батареи, тогда как растерявшийся Дроздовский под конец лишь бестолково вмешивался в слаженные действия бойцов.

Всю разность этих героев показывает их отношение к санинструктору Зое. У Зои близкие отношения с Дроздовским, но тот всячески это скрывает, считая их проявлением своей слабости, противоречащей образу «железного» командира, и отчитывает ординарца, неосторожно назвавшего девушку его «женой». Кузнецов же по-мальчишески влюблён в Зою и даже робеет в её присутствии. Смерть санинструктора потрясает обоих, однако потеря возлюбленной и пережитое за последние сутки по-разному повлияли на лейтенантов. Это становится видно уже по тому, как они держатся перед прибывшим на батарею командующим.

Комбат, «стоя перед Бессоновым навывтяжку в своей наглухо застёгнутой, перетянутой португеей шинели, тонкий, как струна, с перебинтованной шеей, мелово-бледный, чётким движением строевика бросил руку к виску».

Однако после доклада Дроздовский преобразился, и стало понятно, что события последних суток обернулись для него личностным крахом:

«...шёл он сейчас разбито-вялой, расслабленной походкой, опустив голову, согнув плечи, ни разу не взглянув в направлении орудия, точно не было вокруг никого».

Иначе держит себя Кузнецов:

«Голос его по-уставному ещё силился набрать бесстрастную и ровную крепость; в тоне, во взгляде сумрачная, немальчишеская серьёзность, без тени робости перед генералом, будто мальчик этот, командир взвода, ценой своей жизни перешёл через что-то, и теперь это понятное что-то стояло в его глазах, застыв, не проливаясь».

Неожиданно было и появление генерала на передовой:

прежде Бессонов считал, «что не имеет права поддаваться личным впечатлениям, во всех мельчайших деталях видеть подробности боя в самой близи, видеть своими глазами страдания, кровь, смерть, гибель на передовой позиции выпол-

няющих его приказание людей; уверен был, что непосредственные, субъективные впечатления расслабляюще въедаются в душу, рождают жалость, сомнения в нём, занятом по долгу своему общим ходом операции».

В своём окружении Бессонов прослыл человеком чёрствым и деспотичным, и мало кто знал, что напускная холодность скрывает боль человека, чей сын пропал без вести, попав в окружение в составе Второй ударной армии генерала Власова.

? Проанализируйте сцену разговора Бессонова со Сталиным. Как изображён писателем Верховный Главнокомандующий? Как вы понимаете слова Сталина «У молодых прошлого нет»? Достойно ли вынес испытание Бессонов?

Однако скупые слёзы генерала на позициях почти полностью уничтоженной батареи не кажутся авторской натяжкой, потому что в них прорвались и радость победы, сменившая нечеловеческое напряжение ответственности за исход операции, и потеря по-настоящему близкого человека — члена Военного совета Веснина, и боль за сына, о котором вновь напомнила генералу молодость лейтенанта Кузнецова. Такой финал романа вступает в спор с традициями «ремаркизма». Ю. Бондарев не отрицает негативного воздействия войны на людские души, однако убеждён, что «потерянность» человека возникает не просто вследствие пережитых потрясений. Она является результатом изначально неправильной жизненной позиции, как это и случилось с лейтенантом Дроздовским, хотя даже Дроздовскому автор не выносит безапелляционного приговора.

? *1. Какие особенности романа говорят о влиянии на Ю. Бондарева традиций Л. Н. Толстого? Достаточно ли их для того, чтобы определить жанр произведения как роман-эпопея? Обоснуйте свой ответ.

*2. Сравните образы Дроздовского и Кузнецова.

*3. Объясните смысл названия романа. Примерами из текста подтвердите его многозначность.

Б. Л. Васильев. Повесть «А зори здесь тихие» (1969). Охарактеризовав войну как «проверку на человечность», Ю. Бондарев лишь подтвердил общее мнение: авторы военных повестей 1950—1970-х годов акцент в своих произведениях делали именно на изображении

внутреннего мира героев, на том, как преломляется в душах простых людей опыт войны, на передаче самого *процесса* нравственного выбора человека. Однако писательская пристрастность к любимым героям подчас выражалась в *романтизации* их образов — традиция, идущая ещё от «Тараса Бульбы» Н. В. Гоголя и заданная в XX веке романом А. Фадеева «Молодая гвардия» и повестью Э. Казакевича «Звезда». В таком случае характер персонажей не изменялся, а только предельно раскрывался в исключительных обстоятельствах, в которые их поставила война.

? Чем отличается раскрывающийся характер от характера развивающегося? В чём состоит различие авторских задач при создании подобных образов?

Наиболее ярко данная тенденция нашла выражение в повестях Б. Васильева «А зори здесь тихие» и «В списках не значился» (1975). Особенность военной прозы Б. Васильева заключается в том, что он всегда выбирает эпизоды «незначительные» с точки зрения глобальных исторических событий, однако много говорящие о высочайшем духе тех, кто не побоялся выступить против превосходящих сил врага — и одержал победу.

Критики увидели немало неточностей и даже «невозможностей» в повести Б. Васильева «А зори здесь тихие», действие которой развивается в лесах и болотах Карелии (скажем, Беломоро-Балтийский канал, на который послана диверсионная группа, с осени 1941 года не действовал). Но писателя интересовала здесь не историческая точность, а сама ситуация, когда пять хрупких девушек, во главе со старшиной Федотом Васковым, вступили в неравный бой с шестнадцатью фашистами.

Образ Васкова в повести по сути своей восходит к лермонтовскому Максиму Максимычу — человеку, может быть, малообразованному, однако цельному, умудрённому жизнью и наделённому благородным и добрым сердцем. Федот Васков — человек с четырьмя классами образования и тяжёлой судьбой: рано остался без отца, вынужден был кормить свою семью, пережил крах и в семейной жизни — ушла жена, умер сын. Васков не разбирается в тонкостях мировой политики или фашистской идеологии, однако сердцем чувствует зве-

риную сущность этой войны и её причин и никакими высшими интересами не может оправдать гибель пяти девушек.

Своеобразие повести придаёт язык: писатель использует в ней приём *несобственно-прямой речи*, когда речь повествователя никак не отделяется от внутреннего монолога героя:

«Полоснуло Васкова по сердцу от вздоха этого. Ах, заморыш ты воробыный, по силам ли горе на горбу-то у тебя? Матюкнуться бы сейчас в полную возможность, покрыть бы войну эту в двадцать восемь накатов с переборами. Да заодно и майора того, что девчат в погоню отрядил, прополоскать бы в щёлоке. Глядишь, и полегчало бы, а вместо этого надо улыбку изо всех сил к губам прилаживать».

Таким образом, повествование зачастую приобретает интонации *сказа*, а точка зрения на происходящее принимает черты, характерные именно для народного понимания войны.

? Найдите примеры несобственно-прямой речи в повести.

На протяжении повести меняется сама речь старшины: сначала она шаблонна и напоминает речь обычного вояки, изобилуя уставными фразами и армейскими терминами («*в запасе двадцать слов, да и те из уставов*» — характеризуют его девушки). Даже свои отношения с хозяйкой Васков осмысляет в категориях военных («*Поразмыслив, он пришёл к выводу, что все эти слова есть лишь меры, предпринятые хозяйкой для упрочения собственных позиций: она... стремилась укрепиться на завоёванных рубежах*»). Однако, сближаясь с девушками, старшина постепенно «оттаивает»: забота о них, стремление найти к каждой свой подход делает его мягче и человечней:

«Во леший, опять это слово выскочило! Потому ведь, что из устава оно. Навеки врубленное. Медведь ты, Васков, медведь глухоманный...»

И в конце повести Васков становится для девушек просто Федей. А главное, будучи некогда прилежным и неулыбчивым «исполнителем приказов», Васков превращается в свободного человека, на чьих плечах лежит груз ответственности за чужую жизнь. Осознание этой ответственности делает старшину много сильнее

и самостоятельное. Потому-то Васков и усмотрел свою личную вину в гибели девушек:

«Положил ведь я вас, всех пятерых положил, а за что? За десяток фрицев?»

В образах девушек-зенитчиц воплотились типичные судьбы женщин предвоенных и военных лет. Они принадлежат к разным слоям общества, у них разный уровень образования, различные характеры, интересы. Однако при всей психологической достоверности эти образы заметно романтизированы. В изображении писателя каждая из девушек по-своему прекрасна, каждая достойна своего жизнеописания. И то, что все героини гибнут, подчёркивает бесчеловечность этой войны, затрагивающей жизни даже самых далёких от неё людей. Недаром прекрасное лицо Жени Комельковой поразило даже её убийцу! При этом Б. Васильев вовсе не стремится к фактической или даже психологической точности в изображении врагов: фашисты с помощью приёма *антитезы* противопоставлены романтизированным образам девушек. Постоянно подчёркивается отвратительный облик диверсантов, звериное начало в их внешности и повадках (у них «ржавая» щетина; немец «на карачках» убегает от выстрелов; свои же добивают тяжелораненного товарища и т. п.). Их образы *гротескны*, намеренно снижены, и в этом выражается основная мысль писателя о природе человека, вставшего на путь убийства:

«Человека ведь одно от животных отделяет: понимание, что человек он. А коли нет понимания этого — зверь. О двух ногах, о двух руках и — зверь. Лютый зверь, страшнее страшного. И тогда ничего уж по отношению к нему не существует: ни человечности, ни жалости, ни пощады. Бить надо. Бить, пока в логово не уползёт. И там бить, покуда не вспомнит, что человеком был, покуда не поймёт этого».

Немцы противопоставляются девушкам не только внешне, но и тем, как легко им даётся убийство, тогда как для девушек убийство врага — тяжёлое испытание. В этом Б. Васильев следует традиции русской батальной прозы — убийство человека противоестественно, и то, как человек, убив врага, переживает, является критерием его человечности:

«...первая рукопашная всегда ломает человека, переступая через естественный, как жизнь, закон “не убий”. Тут привыкнуть надо, душой очерстветь, и не такие бойцы, как Евгения, а здоровенные мужики тяжело и мучительно страдали, пока на новый лад перекраивалась их совесть. А тут ведь женщина по живой голове прикладом била, баба, мать будущая, в которой самой природой ненависть к убийству заложена. И это тоже Федот Евграфыч немцам в строку вписал, потому что преступили они законы человеческие и тем самым сами вне всяких законов оказались».

? Вспомните, кто ещё из героев русской прозы XX века проходит испытание первым убийством врага на войне. Почему русские писатели обращают такое внимание на состояние своих героев после совершённого ими убийства?

Особенно же чужда война природе женщины. «У войны не женское лицо» — центральная мысль большинства военных произведений Б. Васильева. Эта мысль с особой ясностью освещает собой тот эпизод повести, в котором звучит предсмертный крик Сони Гурвич, потому что удар ножа предназначался для мужчины, а пришёлся в женскую грудь. С образом Лизы Бричкиной в повесть вводится линия возможной любви. С самого начала приглянулись друг другу Васков и Лиза: она ему — крепкой фигуркой и сметливостью, он ей — мужской основательностью. У Лизы и Васкова много общего, однако спеть вместе, как обещал старшина, героям так и не удалось. Именно мысли о Васкове занимают всё сознание девушки, отвлекая её, когда она в одиночку пробирается за подмогой через гиблое болото, — и это стоит ей жизни.

Финал повести раскрывает смысл её названия. Произведение завершается письмом, судя по языку, написанным молодым человеком. Автор письма стал случайным свидетелем возвращения Васкова на место гибели девушек вместе с усыновлённым им сыном Риты Альбертом. Таким образом, возвращение героя на место его подвига дано глазами представителя поколения, чьё право на жизнь отстаивали люди, подобные Васкову. В этом — утверждающая мысль повести, и недаром её венчают образы отца и сына — символ продолжающейся преемственности поколений. Сын Риты стал ракетчиком, и теперь есть и его заслуга в том, что спокойно

на берегах лесных карельских озёр. И слова Васкова, сказанные однажды Соне («а зори здесь тихие»), вновь воскресают в письме молодого человека, ничего не знавшего о драме, которая некогда разыгралась в этих местах.

- ?
1. Подготовьте небольшое сообщение о довоенной и военной судьбе одной из пяти центральных героинь повести (её среда, основные черты характера и внешности, причины, приведшие на войну).
 2. Какой смысл в контексте повести приобретает стихотворение А. Блока «Рождённые в года глухие...», которое читает вслух Соня Гурвич?
 3. Как расширяет круг проблем, поднятых в повести, сцена разговора отца Лизы Бричкиной и незнакомца?
 4. Сопоставьте финалы повести Б. Васильева и рассказа М. Шолохова «Судьба человека». В чём заключается их общность?

Подобная символизация образов, философское осмысление ситуаций нравственного выбора весьма характерны для военной повести. Художники-прозаики продолжали тем самым размышления своих предшественников над «вечными» вопросами о природе добра и зла, степени ответственности человека за поступки в любой жизненной ситуации.

В. О. Богомолов. Роман «В августе сорок четвёртого...» (1974). К концу 70-х годов военная проза переживает некоторый кризис: произведения о войне продолжали появляться, но среди них было не так уж много по-настоящему неожиданных. Возможно, сказалась творческая инерция: слишком мощным оказалась всплеск конца 1950-х — начала 1970-х годов. Одно из произведений, действительно ставших событием в литературе, — роман В. Богомолова «В августе сорок четвёртого...» (второе название «Момент истины»). Он был необычен и темой (борьба военной контрразведки — СМЕРШа («Смерть шпионам») — с немецкими диверсантами), и остротой поднятых проблем (внутренняя напряжённость в отношениях между смершевцами и теми, кто воевал на передовой), и образами главных героев — простых русских солдат и офицеров, наделённых не только мощным интеллектом и интуицией, но и владеющих уникальными приёмами рукопашной

борьбы и даже умеющих уворачиваться от пуль. Новаторским было и построение романа: частая смена точек зрения, так что события давались глазами разных героев, включение в текст служебных записок, военных сводок, секретных приказов и телеграмм, имитирующих подлинные исторические документы, — всё это создавало ощущение достоверности описываемых событий, позволяло читателю окунуться в атмосферу жизни не только фронта, но и тыла, а также той незаметной, но очень важной войны, которую вели смершевцы с затаившимся врагом.

Проза о войне 1980—1990-х годов. Политические процессы второй половины 1980-х годов, ослабление идеологического диктата, возросший интерес к историческому прошлому России, наконец, определённая временная дистанция, позволившая осмыслить события полувековой давности, — вот только некоторые из причин, приведших к новому всплеску военной тематики в прозе 1980—1990-х годов. Среди произведений о войне, появившихся в эти годы, обращают на себя внимание два романа: «Прокляты и убиты» В. Астафьева (1992—1994) и «Генерал и его армия» Г. Владимова (1995).

Для творчества В. Астафьева военная тема не нова: в своих проникнутых трагическим лиризмом повестях «Пастух и пастушка (Современная пастораль)» (1971), «Звездопад» (1967), пьесе «Прости меня» (1980) писатель задавался вопросом о том, что значат для людей на войне *Любовь* и *Смерть* — две коренные основы человеческого бытия. Однако даже по сравнению с этими полными трагизма произведениями монументальный роман В. Астафьева «Прокляты и убиты» решает военную тему в несравненно более жёстком ключе. В первой его части «Чёртова яма» писатель рассказывает историю формирования 21-го стрелкового полка, в котором ещё до отправки на фронт погибают забитые насмерть ротным или расстрелянные «в назидание» за самовольную отлучку, калечатся физически и духовно те, кто призван вскоре грудью встать на защиту Родины. Вторая часть «Плацдарм», посвящённая форсированию нашими войсками Днепра, также полна крови, боли, описаний произвола, издевательств, воровства, про-

цветающих в действующей армии. Ни оккупантам, ни доморощенным извергам не может простить писатель цинично-бездушное отношение к человеческой жизни. Этим объясняется гневный пафос авторских отступлений и запредельных по своей безжалостной откровенности описаний в этом произведении, чей художественный метод недаром определён критиками как «жестокый реализм».

Г. Н. Владимов. Роман «Генерал и его армия» (1995). То, что прозаик Георгий Владимов сам во время войны был ещё мальчишкой, обусловило и сильные, и слабые стороны его романа «Генерал и его армия». Опытный глаз фронтовика усмотрит в романе немало неточностей и передержек, в том числе непростительных пусть и для художественного произведения. Некоторым критикам показалась излишне резкой и даже неприемлемой негативная оценка Г. Жукова, а также попытка автора беспристрастно разобраться в причинах, толкнувших на предательство известного генерала Власова. Однако роман этот интересен прежде всего попыткой с «толстовской» (полувековой) дистанции посмотреть на события, некогда ставшие переломными для всей мировой истории. Недаром автор не скрывает прямых переключек своего произведения с эпосеями «Война и мир», причём эта переключка заметна уже в названии, также построенном на сопоставлении и противопоставлении двух полярных начал. У Л. Толстого это противопоставление двух типов взаимоотношений между людьми, между народами («война» — и «мир» как отсутствие войны), а также человечества («мира» в другом его значении) — и того, что враждебно ему. У Г. Владимова — личности и народной массы, командующего и его армии.

В романе современного писателя по крайней мере три «генерала» показаны в их взаимоотношениях с армией: генералу Фотию Ивановичу Кобризову — главному герою произведения, противопоставлены командующий танковой группой немецкий генерал Х. В. Гудериан и русский генерал-предатель А. А. Власов. С помощью приёма *антитезы* соположены судьбы трёх военачальников, проанализированы их успехи и роковые ошибки, допущенные в ходе войны. Впрочем, всё гово-

рит о том, что судьба двух последних генералов не столь важна для автора, как судьба самого Кобрисова.

Свидетельствует об этом и необычная композиция романа: *сюжет* не совпадает с *фабулой*, а развивается как бы концентрическими кругами, в каждой главе уводя читателя в предысторию генерала Кобрисова до того момента, как он вынужден был оставить свою армию и отправиться в Ставку.

❓ Помните, чем сюжет отличается от фабулы.

Фабула же проста: накануне решающего сражения за город Предславль генерала Кобрисова, чья армия первой вышла на исходные рубежи, неожиданно вызывают в Ставку Главнокомандующего. Поворотным моментом в развёртывании событий романа становится решение генерала, не добравшись до Москвы, вернуться в расположение своих войск, чтобы лично участвовать во взятии города — «жемчужины Украины». При этом генерал сначала дан глазами не лучших героев романа — трусоватого водителя Сиротина, майора Донского и — отчасти — майора СМЕРШа Светлоокова. Явная ирония, а подчас неприязнь автора к данным персонажам сразу же располагает читателя к главному герою романа.

Начинается же роман Г. Владимова с предательства, и тема предательства входит в него в качестве центральной. Майор СМЕРШа Светлооков вербует подчинённых Кобрисова, стремясь держать под постоянным наблюдением каждый шаг строптивого генерала. По мысли Владимова, предательство есть лишь обратная сторона слабости и душевного рабства человека. Показательно, что Светлооков находит слабые места вербуемых им людей и, как тонкий психолог, воздействует непосредственно на них. Так, он пользуется простоватостью и трусоватостью Сиротина, непомерным честолюбием и завистливостью Донского. Последний персонаж особенно интересен: почти полный тёзка Андрея Николаевича Болконского, он свою жизнь «делает» по герою романа Л. Н. Толстого «Война и мир», копируя аристократические привычки князя (манеру говорить «с спокойной властью в голосе», «неприятный смех» и т. п.) и с неприязнью и завистью относясь к Кобри-

сову как к человеку, якобы занимающему место Донского. Рабский страх перед СМЕРШем, помноженный на эгоизм — примитивный у Сиротина и утончённый у Донского, — и позволил Светлоокову легко заполучить двух осведомителей. Однако попытка завербовать ординарца генерала — Шестерикова — провалилась. Свойственные Шестерикову отсутствие эгоизма, полная сосредоточенность на интересах своего командира, наконец, идущая от крестьянского происхождения глухая ненависть к карательным органам оказались «не по зубам» даже такому искущённому «ловцу душ», как Светлооков.

❓ Проанализируйте и сопоставьте поведение каждого из героев в сцене вербовки их майором Светлооковым. Зачем майор просил их срезать ему пруттик? Какой смысл он вкладывал в рассказанный им сон? На что намекнул Светлоокову Шестериков, дав своё толкование сна?

Роман Г. Владимова наследует традиции русской литературы в её постоянном обращении к проблеме «свободного человека в условиях несвободы». Где та мера свободы, которую непременно должен сохранить человек, чтобы остаться собой, оказавшись в застенках, в лагере, один на один с палачом? Бессмысленное сопротивление неприемлемо, потому что однозначно заканчивается гибелью человека и торжеством убийцы, ждущего этого сопротивления. Но столь же разрушительно для личности и рабское подчинение насилию. Многие русские писатели, от Шолохова до Солженицына, в своих произведениях говорили о внутренней свободе человека, приспособившегося к обстоятельствам, но не принявшего их, говорили о пути «маленьких побед», совершаемых героем над своими мучителями (три стакана шнапса, выпитые Андреем Соколовым — героем рассказа М. Шолохова «Судьба человека» перед расстрелом; кусок полотна ножовки, утаённый Иваном Денисовичем из «Одного дня Ивана Денисовича» А. Солженицына и др.). Эти победы позволяют человеку не утратить окончательно самоуважения и не превратиться в покорного, «мёртвого душою» раба.

Попавший в сталинские застенки незадолго до начала войны, генерал Кобрисов, избегая избиения, встаёт в угол на колени по приказанию старшего лейтенанта

Опрядкина. Однако даже принимая из рук того свободу, он не проникается к своему мучителю благодарностью (что является первым признаком духовного порабощения) и не притрагивается к приготовленным следователем тарту и коньяку («пешке» Опрядкину было лестно тешить себя мыслью, что он тоже имеет право казнить и миловать, как и Сталин, потому он настаивает на том, что есть и его заслуга в освобождении Кобрисова). Именно неспособность согласиться с тем, что творится в родной стране, неприятие беззакония и понимание ценности отдельной человеческой личности делает Кобрисова «не своим» для этой власти, лишь терпящей его как блестящего военачальника. Однако, подобно генералу Серпилину из трилогии К. Симонова «Живые и мёртвые», Кобрисов отложил в самый дальний уголок сердца все обиды тогда, когда Отечество оказалось в смертельной опасности, когда родной стране понадобился его опыт, его полководческий талант.

Антивоенным пафосом, мыслью, что величие полководца измеряется не количеством положенных им солдат, а количеством спасённых, — всем этим роман Г. Владимова весьма близок эпопее Л. Н. Толстого. Кобрисов, как и автор, убеждён, что победа куётся не в штабах, а всё-таки на передовой, генералитет же в основном состоит из людей, лишь присваивающих себе чужую славу. Так называемые «командармы наступления» вроде Терещенко в изображении писателя — люди тщеславные и посредственные, они предпочитают держаться подальше от линии фронта, а попав туда — демонстрируют полную свою непригодность. Так случилось с майором Красовским из штаба генерала Дробниса, одобряющего собственный мучительный расстрел после неудачи с атакой. Обратной стороной рабской психологии таких людей оказывается их неспособность ценить жизнь другого человека:

? «Жалок маленький человек, вверяющий свою жизнь другому, признающий его право отнять её или оставить. Жалок, но и страшен: если не спасается бегством, не бросается зверем на своего палача, во что же оценит он чужую жизнь?»

Недаром лучшие из представителей советского командования — Кобрисов, Галаган, Чарновский — не боятся принимать личное участие в боевых действиях,

а Ватутин, как и предсказывал Кобрисов, останется в памяти прежде всего как автор двух знаменитых отступлений. Потому-то и претит Кобрисову «русская четырёхслойная тактика» Жукова («три слоя ложатся и заполняют неровности земной коры, четвёртый — ползёт по ним к победе»), ведь он лично знает, что такое смерть солдата.

Не случайно созвучны образы Кобрисова и Кутузова. В эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир» Кутузов интуитивно чувствует невозможность дать решающее сражение Наполеону до тех пор, пока основная масса русского народа так или иначе не окажется затронута этой войной, пока не поднимется «дубина народной войны». До тех пор же основная задача полководца — сохранить армию как ядро народного сопротивления, не губить солдат без толку. И потому гениальное отступление, обескровившее противника, по мысли Толстого, становится основной заслугой Кутузова. Отступает, выводя свою армию из окружения, и генерал Кобрисов.

Злость и готовность командующего к ответному удару, помноженные на боеготовность армии, — вот что позволяет генералу Кирпосу утверждать, что Кобрисов наступает. Однако Кобрисов отклоняет саму мысль Кирпоса о возможности подхватить выпадающую из рук Сталина власть и стать единовластным диктатором. Он знает, какой кровью должен быть оплачен подобный приход его к власти. Неприемлема для генерала и мысль о «расстреле во имя человечности», о жертвах, неизбежных при любом захвате власти и установлении новых порядков. Таким образом, возникает параллель между Власовым и Кобрисовым. Власов выбирал между рабством и властью. Однако, по мысли Г. Владимова, как и Л. Н. Толстого, власть порабощает ничуть не меньше: можно вспомнить хрестоматийное толстовское «царь — это раб истории». Кобрисов же отказался от подобного выбора, возвысился над ним, не желая принимать участия в борьбе за власть. Кобрисов больше был озабочен освобождением родной земли от оккупантов — и в этом проявилась его высшая, духовная свобода. К тому же Кирпос, как и многие революционеры, оказался скорее теоретиком восстания: ему тяжело

даётся даже добить тяжело раненную лошадь. Его мысли были скорее всего восстанием раба, который сам впоследствии, перед лицом неминуемой кары, подавил собственный бунт, покончив жизнь самоубийством.

Генерал Гудериан также явно сопоставлен в романе с генералом Кобрисовым. В их судьбе и во взглядах, действительно, при всех различиях много общего. Оба «думающие» военачальники, оба непохожи на обычных высших офицеров, поскольку ближе к своим солдатам, чем к Верховным Ставкам, наконец, оба блестящие профессионалы, стратеги.

? Проанализируйте эпизод, когда Гудериан общается со своими солдатами, а затем помогает вывести танк из оврага. Как характеризует генерала эта сцена?

Кстати, само сопоставление русского и немецкого генералов многим не без основания кажется нелепым и даже кощунственным, поскольку один из героев, несмотря на все свои положительные качества, всё-таки пришёл на чужую землю отнюдь не с благими намерениями. И оправдания тем, что Гудериан просто «делал своё дело», вовсе не снимают с него, как человека сознательного, всего бремени вины: не все раны зажили, да и могут — и должны ли они зажить? Впрочем, нравственный приговор Гудериану содержится в речи священника, с которым генерал беседовал в Орле о произволе большевиков:

«Но это наша боль, — вымолвил батюшка, — наша, и ничья другая. Вы же — перстами своими трогаете чужие раны и спрашиваете: “Отчего это болит? Как смеет болеть?” Но вы не можете врачевать, и боль от касаний ваших только усиливается, а раны, на которые смотрят, не заживают дольше... Каждый шаг человека есть ошибка, если не руководствуется он любовью и милосердием. И если будете честны перед собою, господин генерал, то признаете...»

Действительно, по словам Гудериана, военное дело — это его «ремесло», и вовсе не милосердие им движет в его стремлении на восток.

Один из лучших эпизодов романа — сцена размышления Гудериана над страницами романа «Война и мир». Генерал ищет — и находит разгадку краха наполеоновских войск в том, что пока Наполеон:

«...выигрывает позиции и ожидает на Поклонной горе ключей от Кремля, в это время — никем не предсказанная, не учтённая, сумасбродная “графинечка” Ростова без колебаний раздаёт свои подводы раненым. А между тем она ему объявила свою войну — и не легче войны Кутузова и Барклая!..»

Именно народной войны страшится Гудериан с его измотанной многомесячным наступлением армией: он понял, что после исторической речи Сталина по радио 3 июля 1941 года Гитлеру «противостояла уже не Советская с её усилением и усилением классовой борьбы, противостояла — Россия». Прийти к этой мысли Гудериану помог и разговор со старым царским генералом, отказавшимся от поста бургомистра Орла:

«Вы пришли слишком поздно. Если бы двадцать лет назад — как бы мы вас встретили! Но теперь мы только начали оживать, а вы пришли и отбросили нас назад, на те же двадцать лет. Когда вы уйдёте — а вы уйдёте! — мы должны будем всё начать сначала. Не обессудьте, генерал, но теперь мы боремся за Россию, и тут мы почти все едины».

Осознав это, Гудериан подписывает приказ об отступлении.

Люди, попавшие в окружение или даже ставшие солдатами РОА, в романе Г. Владимова изображены скорее жертвами бездарного командования, чем сознательными предателями или трусами. По мысли писателя, неготовность человека умирать *бессмысленно* свидетельствует о свободе и силе его личности, тогда как сталинский приказ № 227 «Ни шагу назад!» оставлял таким людям только право на самоубийство. Трагедия же генерала Власова — в его непонимании собственного народа. Ему слишком поздно открылось то, что вскоре стало ясно даже Гудериану: русский народ не нуждается в «освободителях», «свои» палачи для него всё-таки ближе, чем «чужие», потому что их власть — вина и беда самого народа. В момент страшной опасности главный палач может произнести «братья и сёстры», и это будет правда.

«Ошибка была — что хотя б на время стали рядом с теми, кого уже видел народ палачами и мучителями. Если сумели им всё простить и быть заодно, значит — такие же! И эту

свою ошибку не понимал Власов, как и того, что уже опоздал он со своей РОА. После Сталинграда, после Курской дуги, не видя, не чувствуя, что Верховный уже эту войну выиграл и вся масса народа на фронтах и в тылу принимает его сторону, Власов, сам руку приложивший к его выигрышу, пообещал, что закончит войну по телефону!.. Здесь уже стало видно, в каком состоянии находится Власов — боевой генерал, разучившийся понимать, что такое война, русский, разучившийся понимать Россию!»

Однако и генерал Кобрисов не свободен от ошибок. По дороге с фронта в Ставку он задерживается перед въездом в Москву на горе, ошибочно принятой им за Поклонную. Здесь он узнаёт о присвоении ему звания генерал-полковника и награждении Звездой Героя. Эта остановка действительно наметила собой поворотный момент в судьбе полководца: ехать «на поклон» в Ставку, ожидая то ли наград, то ли смерти, или же преклониться перед подвигом бойцов 38-й армии и дать им то, что они заслужили, — самому повести их на Предславль. Весть о взятии Мырятина — успехе разработанной Кобрисовым операции, открывающей армии дорогу на Предславль, и о высокой награде предопределила выбор генерала. Победитель, он понял всю унижительность своего положения, когда его заслуги присваиваются другими, понял, что полученные награды — та же подачка, что и торт с коньяком Опрядкина, просто иного уровня, и потому решил вернуться к своей армии. Однако вовсе не Поклонной оказалась гора триумфа Кобрисова: понадеялся генерал на то, что теперь всё пойдёт иначе и его, победителя, не посмеют тронуть. Генерал ещё раз поверил Верховному — и вновь поплатился за это:

«Наверное, думал генерал, ещё есть какая-то справедливость, другая, которой он не постиг, а постиг — Верховный. Он-то лучше всех изучил, что нужно этому народу... А может быть, и большее он успел понять — что люди, к которым он был так жесток, мучил, убивал, гноил, единственные и верные его спасители, — и человеческое в нём дрогнуло?... Отныне всё по-другому пойдёт — ещё не сейчас, а когда немца прогоним... Вот и ему, Кобрисову, протянул руку — поверх всех голов, над интригами завистников — и разрубил узел...»

? Проанализируйте сцену на горе (гл. 6), объясните «нелогичное» с точки зрения окружающих поведение генерала. Почему генерал хотел сделать остановку на Поклонной горе? Как раскрывается символика названия горы в романе?

Генерал не нужен был на передовой: в штабе уже давно определили, кому должна принадлежать честь освобождения Предславля. Поэтому в результате провокации майора Светлоокова автомобиль генерала по пути накрывает залп советской гаубичной батареи. О гибели спутников Кобрисова и тяжёлом ранении самого генерала, навсегда выбывшего из строя, мы узнаём не от повествователя, а из лицемерной и сухой «Докладной записки». Сам характер этого официального документа не оставляет сомнений в том, что провокация не задумана, а лишь исполнена майором Светлооковым, действующим отнюдь не по своей прихоти. Другими словами, Кобрисов пал жертвой не личной неприязни к нему Светлоокова или даже Терещенко, но был искалечен государственной машиной, вопреки его надеждам, не знающей ни благодарности, ни сбоев.

? Почему о тяжёлом ранении Кобрисова мы узнаём из «Докладной записки»? Какую роль в этой главе играет другой документ — рапорт генерала Терещенко Ватутину?

Умирает же Кобрисов только через 15 лет, в машине такси, на которой он попытается доехать до той самой горы, принятой им за Поклонную. Хрущёвская «оттепель» (а последний эпизод романа происходит в 1958 году) показана как время, наследующее большинство пороков предшествующей эпохи: так же творит произвол власть, в победителях ходят присвоившие чужие лавры, мемуары пишутся по законам беллетристики. Правда же о войне сохранилась лишь в памяти простых вояк, таких, как таксист, везущий Кобрисова, но их никто не хочет слушать. И потому смерть людей, подобных Кобрисову, — смерть жертвенная («Они умерли для того, чтобы изменились другие»): пусть и *«не слишком капитально»* изменились те «другие», ради кого не раз жертвовал жизнью генерал Кобрисов. Да и под силу ли изменить мир одному человеку? «Ничего мы не изменили, но изменились сами» — ещё один из

последних голосов, что звучат в затухающем сознании генерал-полковника.

Роман Г. Владимова наследует лучшим традициям русской батальной прозы, ориентируясь прежде всего на традиции Л. Н. Толстого: широкий временной и пространственный охват событий; изображение представителей разных уровней военной иерархии — от Шестерикова и Сиротина до Кобрисова и фон Штайнера; включение в ткань повествования образов реальных исторических лиц — Власова, Сталина, Гудеряна. Есть у Г. Владимова и своя концепция истории, во многом полемичная по отношению к толстовской: умение лучших военачальников отступать есть следствие не исторического фатализма, но высокой человечности и близости к простому народу этих командующих, что, как правило, обуславливало их трагическую судьбу во все времена русской истории. Но главное в романе — утверждение нравственной победы русского народа и над оккупантами, и над теми, кто присвоил себе плоды этой победы.

Сам факт появления такого произведения говорит о том, что военная тема в литературе не исчерпала и ещё долго не исчерпает себя. Залог тому — живая память о войне, сохранившаяся в памяти тех, кто знает о войне лишь из уст её участников да из учебников истории. И немалая заслуга в этом художников, которые, пройдя войну, посчитали своим долгом рассказать о ней всю правду, какой бы горькой эта правда ни была, и передать свой опыт последующим поколениям читателей и писателей.

Вопросы для повторения

1. Творчество какого русского писателя предопределило собой многие особенности современной батальной прозы?

2. Какие пути «военной прозы» были намечены повестью В. Некрасова «В окопах Сталинграда»; рассказом М. Шолохова «Судьба человека»?

3. Какие традиции русской классической литературы оказались особенно важны для авторов батальной прозы?

*4. Каковы особенности жанра «военной повести»? Какие его разновидности развиваются в 1960—1970-е годы в русской литературе?

*5. Что такое «лейтенантская проза», каковы её особенности? Чем было вызвано её возникновение?

Семинар

Нравственный выбор человека на войне (на материале одного-двух произведений «военной прозы»).

Исследование

Толстовские традиции в современной батальной прозе.

Проект

1. Подготовьте слайд-шоу или видеофильм «Песни военных лет». Используйте аудиозаписи, фото и видеоматериалы, воспоминания, отрывки из художественных произведений.

2. Используя конструктор концептуальных схем, постройте содержательную интеллект-карту на основе учебной статьи, справочных материалов, документов и текстов названных произведений.

Темы сочинений

1. Подвиг народа в изображении авторов «военной прозы».

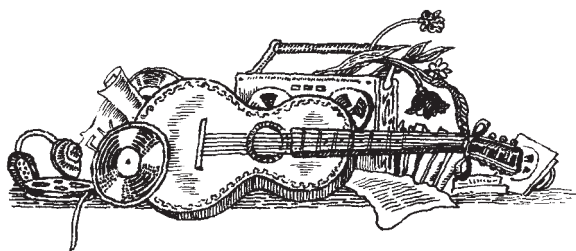
2. Нравственные уроки войны (на материале одного-двух произведений «военной прозы»).

3. «Кто говорит, что на войне не страшно, тот ничего не знает о войне» (Ю. Друнина).

Рекомендуемая литература

- ▶ Бочаров А. Г. Человек и война. 2-е изд. М., 1978.
- ▶ Лейдерман Н. Л. Современная художественная проза о Великой Отечественной войне. Ч. 1, 2. Свердловск, 1973—1974.
- ▶ Синявский А. Д. Литература периода Великой Отечественной войны // История русской советской литературы: В 3 т. Т. III. М., 1961.
- ▶ Топер П. Ради жизни на земле. Литература и война. Традиции. Решения. Герои. М., 1975.
- ▶ Чалмаев В. А. На войне остаться человеком. Фронтовые страницы русской прозы 60—90-х годов. М., 1998. (Перечитывая классику).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ И ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ



Мир современной поэзии сложен: он включает в себя несколько десятков малопересекающихся поэтик. У каждой группы формируются свои представления о том, какой должна быть современная поэзия. Всё чаще говорят о фрагментарности и многополюсности современной поэзии, да и само понятие «современная поэзия» трактуется по-разному. Разнообразны и суждения, характеризующие состояние современной поэзии: кто-то говорит о конце поэзии, её умирании, а кто-то о её необычайном расцвете — новом золотом или серебряном веке.

Чтобы проследить пути, по которым развивается сегодня русская поэзия, надо вернуться на несколько десятилетий назад — в 60—70-е годы прошлого века.

У истоков современной поэзии. В 1960—1970-е годы в СССР выходили тысячи поэтических книг, в журналах, газетах печатались десятки тысяч поэтических текстов, но кажущееся многообразие было мнимым: вне официальной литературы оказались сотни талантливых авторов. Поэзия, как и вся остальная литература, была искусственно разделена на две половины: официальная и не появляющаяся на страницах советской печати поэзия андеграунда.

По всей стране возникали поэтические группы, кружки, литературные объединения. Некоторые из них оказали значительное влияние на современную по-

эзию. Уже в 1960-е годы утвердилась кружковая структура поэтического неподцензурного пространства. Совокупность неопубликованного в годы советской власти впоследствии получило название «неподцензурная литература» — тексты, распространявшиеся в списках на территории СССР («самиздат») или публикуемые за рубежом («тамиздат»).

Наибольшее распространение «самиздат» получил в столицах: Москве и Ленинграде. Так, например, вокруг Анны Ахматовой сформировалась целая группа талантливых молодых поэтов: Иосиф Бродский, Евгений Рейн, Анатолий Найман, Дмитрий Бобышев. Если вынести за скобки самого Иосифа Бродского, ставшего лидером русской поэзии последующих десятилетий, они впоследствии составили костяк ленинградской постакмеистической школы.

Также ещё с конца 1950-х годов сложилась группа поэтов, получившая название «ленинградской филологической школы». Неоднородная по своим эстетическим принципам, она подарила нам целый ряд поэтов разных направлений: Лев Лосев (его талант наиболее полно раскрылся после переезда в США в середине 1970-х), Михаил Ерёмин, Владимир Уфлянд, Сергей Кулле.

В Москве с середины 1960-х годов круг авторов «самиздата» постоянно расширялся. Именно в эти годы заявило о себе литературное объединение СМОГ (Союз молодых гениев), лидером которого был Леонид Губанов. Среди его участников были и ставшие потом знаменитыми поэт Юрий Кублановский и прозаик Саша Соколов.

Весомую роль в истории поэзии сыграли так называемые лианозовцы — Всеволод Некрасов, Игорь Холин, Генрих Сапгир, Ян Сатуновский и др., — собиравшиеся у поэта и философа Леонида Кропивницкого в тогда ещё подмосковном Лианозово. Творчество этих поэтов настолько контрастировало с советской поэзией, что было невозможно представить стихи авангардистов-лианозовцев на страницах тогдашних литературных журналов.

Лидером группы чаще всего называют Вс. Некрасова, стихи которого выбивались из привычных представле-

ний о том, какой должна быть поэзия. Некрасов работал с пустотами, повторами, подчас записывал стихотворение двумя столбиками, подчёркивая его вариативность, огромную роль в его текстах играла интонация.

Лианозовцы ощущали фальшь языка советской идеологии, которым была пронизана официальная советская поэзия. Они находили эстетическую ценность в обрывках речи, в сниженной лексике, для них поэтическим становилось всё, что помещалось в поэтический контекст. Так, например, про тексты И. Холина говорили, что они доказывают, что стихи не обязаны быть лирикой — в его поэтическом пространстве находилось место и «облезлой лице», и «бухгалтеру похоронного бюро». Смелые находки, продолжающие линию русских футуристов, демонстрировал в своих стихах Генрих Сапгир. Он экспериментировал со звуком, со словообразованием, с жанром, наконец. Например, он последовательно написал циклы псалмов, элегий и сонетов. Стихи поэтов-лианозовцев оказали огромное влияние на современную поэзию.

Конец 1950-х — начало 1960-х годов — время «поэтического бума», безраздельной монополии «громкой лирики» романтиков-шестидесятников. Поэзия в СССР вышла на пик своей популярности и стала влиять на формирование общественного мнения: молодых Евгения Евтушенко и Андрея Вознесенского, Беллу Ахмадулину и Роберта Рождественского знала вся страна — они собирали полные залы и даже стадионы.

Однако к середине 60-х годов настроения шестидесятников изменились, более приглушённо стали звучать их голоса — «поэтический бум» уходил в прошлое вслед за политической оттепелью. Ощутили перемены и сами поэты. Вознесенский написал: «Тишины хочу, тишины...», Евтушенко: «Не пойму я — слышится мне, что ли, / полное смятения и боли: / “Граждане, послушайте меня...”», а Рождественский чуть позже сказал: «Неправда, что время уходит! / Это уходим мы...» — на смену «громким лирикам» пришли «тихие».

В 80—90-е годы, когда стало появляться всё больше критических отзывов о поэзии шестидесятников, про-

звучало мнение, что их роль в истории поэзии сильно преувеличена.

Пускай шипят: что мы бездарные,
продажные и лицемерные,
но всё равно мы легендарные,
оплёванные,
но бессмертные!

(Е. Евтушенко. «Шестидесятники»)

Серьёзные политические перемены в России в конце 80-х годов, перестройка, открытие для широкого читателя возвращённой литературы отодвинули поэзию шестидесятников на второй план. Популярность снижали другие поэты — концептуалисты, метареалисты, группа «Московское время», но в начале XXI века мы наблюдаем возврат интереса к гражданской поэзии и ярким публичным выступлениям. Слова Е. Евтушенко: «Гражданственность — талант нелёгкий», — словно проиллюстрированы нынешним участием поэтов в политической жизни страны. На события сегодняшнего дня откликаются Игорь Иртеньев и Дмитрий Быков, Всеволод Емелин и Евгений Лесин.

В конце 60-х годов сформировалась целая группа «тихих лириков»: Н. Рубцов, А. Передерев, А. Жигулин, В. Соколов, А. Прасолов. Поэтов этого направления объединяло равнодушие к стройкам века и революционной романтике обновления, любовь к русской природе, старинным русскими обычаям и обрядам, стремление к поэтической ясности и чистоте звука.

В наши дни традиции «тихих лириков» получили развитие в творчестве Александра Климова-Южина (род. 1959), в стихах которого по-новому заиграла тема русской деревни:

Там солнце, оседая на закат,
Испепеляет в середине лета
Траву и тварь в траве, и лысый тракт,
И трактор, надрывающийся где-то.

<...>

Там пчёлы чёрный мёд к летку несут,
И чёрные собаки в спину лают,
Там бабки земноокие живут,
И девки после сглаза не рожают.

А небо голубое, а видать
До небоземи, кровь черна под кожей,
И начинаешь смутно понимать,
Что свет и темнота — одно и то же.

(«Чернава»)

Печальное, но светлое мироощущение Н. Рубцова, характерное для «тихих лириков», контрастирует с трагическим пессимизмом Ю. Кузнецова, который всегда ощущал себя самобытным автором:

Звать меня Кузнецов. Я один,
Остальные — обман и подделка.

(«Эпиграмма»)

Поэт, опиравшийся в своём творчестве на русский фольклор, мифологию, задумывался о неизбежном столкновении человека и прогресса:

Эту сказку счастливую слышал
Я уже на теперешний лад,
Как Иванушка во поле вышел
И стрелу запустил наугад.

<...>

— Пригодится на правое дело! —
Положил он лягушку в платок.
Вскрыл ей белое царское тело
И пустил электрический ток.

В долгих муках она умирала,
В каждой жилке стучали века.
И улыбка познания играла
На счастливом лице дурака.

(«Атомная сказка»)

Среди известных современных поэтов нет прямых последователей Ю. Кузнецова, но любопытные пересечения с его поэтикой можно обнаружить. Так, новую русскую мифологию создаёт поэт из Костромы Иван Волков:

Я знаю, я слышу дрожанье земли,
Они надвигаются с Волги,

Несчётное войско в огромной пыли,
Кочевники, варвары, волки
На низких гривастых степных лошадях
Придут — и поселятся на площадях...

Классические традиции в современной поэзии.

В 1970-е годы продолжали творить и поэты старшего поколения, напрямую перенявшие эстафету от Серебряного века. Именно в эти годы начал формироваться своего рода постакмеистический мейнстрим: если понимать акмеизм широко, по Мандельштаму, как «тоску по мировой культуре». На новый виток вышла популярность Давида Самойлова, Арсения Тарковского, Семёна Липкина.

А. С. Кушнер (род. 1936) снискал популярность в 1970-е годы. Его обращение к образцам модернистской поэзии Серебряного века, утверждение строгих классических жанровых форм, интеллектуальная насыщенность стихов были неким противовесом и официозной поэзии, и, отчасти, «тихой лирике», и, конечно, начинавшему набирать силу постмодернизму. Своим творческим установкам А. Кушнер, продолжающий активно писать в наши дни, не изменил и поныне:

О «Бродячей собаке» читать не хочу.
Артистических я не люблю кабаков.
Ну, Кузмин потрепал бы меня по плечу,
Мандельштам бы мне пару сказал пустяков.

Я люблю их, но в книгах, а в жизни смотреть
Не хочу, как поэты едят или пьют.
Нет уж, камень так камень и скользкая сеть,
А не амбициозный и дымный уют.

И по сути своей человек одинок,
А тем более если он пишет стихи.
Как мне нравится, что не ходил сюда Блок,
Ненаходчив, стыдясь стиховой шелухи.

Не зайдём. Объясню, почему не зайдём.
И уже над платформами, даль замутив,
«Петроградское небо мутилось дождём».
Вот, наверное, самый печальный мотив.

Г. А. Русаков (род. 1938) — поэт с необычной судьбой: сиротство, многократные побеги из детдомов, письмо Сталину с просьбой зачислить в суворовское училище, долгие годы службы в дипломатических миссиях переводчиком-синхронистом. В 1960-е годы поэт познакомился с Арсением Тарковским, дружба с которым оказала влияние на его поэтический голос.

В 2003 году вышла книга Г. Русакова «Разговоры с Богом», своеобразие которой видно уже из её названия: поэт выбирает себе в собеседники высшую инстанцию. Стихи пронизаны болью от потери близкого человека. Поэт пытается понять, отчего случилось так, что ушёл из жизни замечательный, чистый человек. Никаких формальных экспериментов, традиционный силлаботонический стих, преимущественно — ямбы. Стихи в книге различны по тематике и тональности: это смирение перед судьбой или страстная мольба к Создателю:

Сухого снега ломкий хруст
и сверху свет неколебимый.
Прошёл в худой одежке куст —
тот самый, маленький, любимый.

Творец, давай с тобой дружить
и заступаться друг за дружку.
На небе месяц сторожить
и сердце класть, как грошик, в кружку.

Давай любить, как любят нас
(вернее, Господи, любили),
пусть не всегда и не сейчас —
тогда, когда мы лучше были.

Но не только личная драма занимает все помыслы поэта. Ему небезразлична и трудная судьба России, которую он в полной мере разделил. В отдельных фрагментах книги его голос перекликается с голосом позднего Ю. Кузнецова:

Как умирает отчая страна!
В каком бесстыдстве, нищете и блуде!
Она была навеки мне дана.
Но истончилась. Кончилась. Не будет.

О. Г. Чухонцева (род. 1938) называют поэтом предме-
стья, поселковой окраины, так как связь с деревянным
отечеством проходит сквозь всё его творчество. Он ро-
дился и вырос в подмосковном Павловском Посаде.

Этот город деревянный на реке —
словно палец безымянный на руке;
пусть в поречье каждый взгорок мне знаком,
как пять пальцев — а колечко на одном!

Посёлок — промежуточное звено между городом
и деревней, и поначалу Чухонцева готовы были при-
числить к «тихим лирикам», но опубликованное в
1968 году в журнале «Юность» стихотворение «Пове-
ствование о Курбском» не только сделало поэта неже-
лательным гостем на страницах официальной печати,
но и рассорило его с поэтами славянофильской ориен-
тации.

Чем же, как не изменой, воздать за тиранство,
Если тот, кто тебя на измену обрёл,
Государевым гневом казня государство,
Сам отступник, добро возводящий в порок?

За восемь последующих лет О. Чухонцев не напеча-
тал ни одного стихотворения, но много и плодотвор-
но занимался художественными переводами и писал
в стол, параллельно оттачивая поэтическую технику.
В его стихах, как ни у кого другого, органично пере-
плетаются черты «тихой лирики» и интеллектуальной
поэзии, ориентированной на мировую культуру, пара-
доксальным образом сочетаются интересы частного че-
ловека и озабоченность поворотами русской истории:

Родина! Свет тусклых полей, омут речной да излучина,
ржавчина крыш, дрожь проводов, рокот быков под
мостом, —
кажется, всё, что улеглось, талой водой взбаламучено,
всплыло со дна и понеслось, чтоб отстояться потом.

(«Зычный гудок, ветер в лицо, грохот колёс нарастающий...»)

В 2003 году в Санкт-Петербурге вышла его книга
«Фифи́а» (на языке суахили — исчезать, растворять-
ся), которая показала, что мастер не перестаёт совер-

шенствоваться. Книгу отличают богатство тем и сюжетов, интонационное разнообразие, смелые переключки с русским фольклором и архаикой. Написанные в жанре малого эпоса стихотворения «Кыё!..» и «Вальдшнеп» находятся на стыке поэзии и ритмизованной прозы:

...Недавно случаем
я проезжал это место. Одноэтажный дом
старой постройки, без царя перестроенный,
в поле на выселках, можно сказать, барак,
но с мезонином, и на крыльце сидели
люди, все в чём-то сером, стайка людей,
не говоря меж собой, нахоясь, как птицы,
выбившиеся из сил, упав с облаков
на полевое судёнышко... но не это
странным мне показалось, не дом-приют
и его обитатели, а то, что сам я,
кажется, был там, знаю его изнутри
до половиц, до чёрных латунных ручек,
вскриков и запахов хлорки, урины и
сквозняков, гуляющих коридором,
хлопающих дверьми: — Проходи, проходи...

(«Вальдшнеп»)

Олег Чухонцев охотно обращается к полузабытым поэтическим формам, придавая им новое дыхание. Стихотворение «Я из тёмной провинции странник...» написано в жанре духовного стиха — нравоучительного жанра древнерусской народной поэзии:

Я из тёмной провинции странник,
из холопского званья перехожий.
И куда мне, хожалому, податься?
А куда глаза глядят, восвоися.

В то же время поэт обращает наше внимание на детали быта, приметы времени:

В школу шёл, вальки стучали на реке, и в лад валькам
я сапожками подкованными тукал по мосткам.
Инвалид на чём-то струнном тренькал-бренькал у реки,
всё хотел попасть в мелодию, да, видно, не с руки,
потому что жизнь копейка, да и та коту под зад,

потому что с самолёта пересел на самокат,
молодость ли виновата, мессершмит ли, медсанбат,
а берёзова кукушечка зимой не куковат.

(«А берёзова кукушечка зимой не куковат...»)

Чухонцев стал признанным лидером архаистов-новаторов и у него есть немало ярких последователей.

Понятия «архаисты» и «новаторы» впервые ввёл в литературный обиход Ю. Н. Тынянов, который так назвал свою книгу («Архаисты и новаторы»). Переплавка поэтики древнерусской литературы и литературы XVII—XVIII веков в современный поэтический контекст привела к рождению на современном этапе определения «архаист-новатор», которое сейчас активно используется критиками и литературоведами. Поэт, с одной стороны, трансформирует язык прошлого, с другой — наделяет произведение современной тематикой. Сочетание современности и архаики в одном произведении рождает его неповторимое новаторское звучание.

Поэзия постмодернизма. В конце 1980-х годов, когда в результате перестройки произошло слияние трёх культур (советской, русского зарубежья и андеграунда), на авансцену выходит поэзия, отвергающая законы и правила прежней литературной традиции, — поэзия *постмодернизма*.

Для поэта-постмодерниста мир хаотичен и абсурден, классическая литература, традиционные темы и герои способны вызвать лишь иронию и являются отличным исходным материалом для интерпретаций и переделок — ревизии и осмеянию подвергается всё, но при этом возникает иной смысл и новое звучание. Поэты-постмодернисты готовы безгранично экспериментировать над формой и содержанием стихотворений, утверждать свободу творчества. Одной из важнейших черт постмодернизма можно считать гибель *лирического героя*: поэт-постмодернист не сконцентрирован на своём внутреннем мире, он увлечён миром окружающим. Свой голос поэт подменяет чужим с помощью создания

литературной маски, имиджа. В отличие от других литературных течений, решающих метафизические, идеологические и нравственные задачи, постмодернизм сконцентрирован прежде всего на задачах игровых.

В современной науке ещё не устоялась классификация течений постмодернистской поэзии, но можно с уверенностью констатировать, что наиболее ярко проявили себя *поэты-концептуалисты*, к наиболее репрезентативным представителям которых можно отнести Дмитрия Александровича Пригова, Льва Рубинштейна и Тимура Кибирова.

Концептуализм пришёл в русскую поэзию из изобразительного искусства. В поэтический оборот были введены устоявшиеся в языке выражения, упразднены различия между высоким и низким, идеалами и бытом: любой объект мог обрести эстетический статус.

Поэт и художник **Дмитрий Александрович Пригов** (1940—2007) — образец последовательного и яркого концептуалиста-экспериментатора: общее число текстов, написанных Приговым, превышает 35 тысяч, и все они так или иначе подпадают под концептуалистскую теорию.

Фирменный знак Пригова — создание литературных масок (он сам называл их имиджами), объединённых главной маской — «Дмитрий Александрович Пригов».

Его лирические герои смотрят на окружающий мир глазами советского обывателя. Умышленное искажение рифмы, коверкание слов — элемент поэтической игры. Именно благодаря Пригову, по словам поэта и критика Михаила Айзенберга, «мнимое дилетантство и явная небрежность стали восприниматься как особое качество, как вариант литературного примитивизма». Так, один из самых популярных приговских героев — «Милицанер»: искусственный персонаж, маленький человек, определённый автором на центральное место во всей Вселенной:

Когда придут години бед
Стихии из глубин восстанут
И звери тайный клык достанут —
Кто ж грудею нас заслонит?

Так кто ж как не Милицанер
Забыв о собственном недостатке
На возмутителей порядка
Восстанет чист и правомерн.

Чужие слова, чужие строки включаются в постмодернистскую игру, текст, поначалу укладываемый в русло традиционного стихосложения, неожиданно упирается в абсурд:

Вода из крана вытекает
Чиста, прозрачна и густа
И прочих качеств боле ста.
Из этого что вытекает? —
А вытекает: надо жить
И сарафаны шить из ситца.
И так не хочется, скажи,
За убеждения садиться.
А надо.

Осмеянию подвергаются не только советская система и её язык, но любая дидактика и любой пафос, классика и вечные ценности:

Вот молодёжь ко мне приходит,
А что я ей могу сказать:
Учитесь — да уже сказали,
Женитесь — женятся и так.
А поженившись-научившись,
Так это каждый проживёт,
А я скажу ей, как злодей:
Живите там, где жить нельзя! —
Вот это жизнь.

Пригов придавал огромное значение эффектной подаче своих текстов — отсюда и представление стихов в виде перформансов, — вовлекая в постмодернистское действие читателей (зрителей). Каждое его выступление перед публикой превращалось в яркий концерт: поэт устраивал всевозможные инсталляции, использовал звуковое сопровождение.

Стихи Пригова оказали значительное влияние на осмысление поэтами свободы творчества, игровой сти-

хии, в то же время продемонстрировали слабую сторону постмодернизма, поставили под сомнение необходимость создания поэтических текстов вне определённой системы ценностей, на которых веками строилась мировая поэзия.

Иллюстрацией кризиса поэзии постмодернизма может служить творческая трансформация **Т. Ю. Кибирова** (род. 1955). Излюбленные приёмы этого поэта — создание сталкивающихся между собой причудливых цитатных конструкций из разных времён, перечисление ярких примет времени, предметов быта. Классическая форма для Кибирова — прежде всего инструмент в руках виртуоза-версификатора, в то же время лирический герой Кибирова слышен, он не превращается в маску. Особенно это бросается в глаза при чтении стихотворного цикла, посвящённого малолетней дочери, «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» (1995):

Чтоб как-то структурировать любовь,
избрал я форму строгую сонета.
Катрена два и следом два терцета.
абба. Поэтому морковь

я тру тебе опять. Не прекословь! —
как Брюсов бы сказал. Морковка эта
полезнее котлеты и конфеты.
абба. И вот уже свекровь

какая-то (твоя, наверно) прётся
в злосчастный стих. ссdc. Бороться
нет сил уж боле. Зря суровый Дант

не презирал сонета. Остаётся
dd, Сашура. Фант? Сервант? Сержанта?
А может, бант? Нет, лучше бриллиант.

И здесь Кибиров использует чисто постмодернистский приём — снижение — при отсылке к классическому тексту: «Ты слышишь, друг, в вечернем звоне: / “Своей судьбе не прекословь!”» (В. Брюсов «Баллада о любви и смерти»), да и весь цикл отчасти обыгрывает написанный за двадцать лет до него новаторский цикл И. Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт».

Вместе с тем в сонетах ощущается подлинное нежное чувство к дочери, радость бытия.

В книге «Греко- и римско-кафолические песенки и потешки» (2009) удивительным образом сочетаются религиозно-этические установки и постмодернистские приёмы. В игровой форме книга утверждает христианские ценности:

Их-то господь — вон какой!
Он-то и впрямь настоящий герой!
Без страха и трепета в смертный бой
Ведёт за собой правоверных строй!
И меч полумесяцем над головой,
И конь его мчит стрелой!
А наш-то, наш-то — гляди, сынок —
А наш-то на ослике цок да цок
Навстречу смерти своей.

Со временем поэт всё дальше уходит от постмодернизма.

С. М. Гандлевский (род. 1952), наследник поэзии золотого века, в первую очередь — пушкинской, стремится возратить стихам их духовную наполненность:

Для чего, моя музыка зыбкая,
Объясни мне, когда я умру,
Ты сидела с недоброй улыбкою
На одном бесконечном пиру
И морочила сонного отрока,
Скатерть праздничную теребя?
Это яблоко? Нет, это облако.
И пощады не жду от тебя.

(«Самосуд неожиданной зрелости»)

Поэт сознательно ограничивает себя в средствах версификации, всем своим творчеством доказывая, что регулярный стих — мощное выразительное средство. Ориентиры Гандлевского в поэзии XX века — это В. Набоков с его поэзией твёрдого стиля, В. Ходасевич, его осовремененные пушкинские ямбы, О. Мандельштам поздних периодов. Гандлевский одновременно естествен и изобретателен в обыгрывании классических цитат. Так, воспроизведённая почти в первоизданном виде строка из «Ласточки» О. Мандельштама («Я слово поза-

был, что я хотел сказать») органично вплетена в общий сюжет стихотворения:

Храни меня, Господь, в родительской квартире,
Пока не пробил час примерно наказать.
Наперсница душа, мы лишнего хватили.
Я снова позабыл, что я хотел сказать.

(«Когда волнуется желтеющее пиво...»)

Природа сочетания в стихах Гандлевского элементов высокого стиля и разговорной речи отличается от пост-модернистской — она идёт от установки на естественность речи:

Вот наша улица, допустим,
Орджоникидзержинского,
Родня советским захолустьям,
Но это всё-таки Москва.
Вдали топорщатся массивы
Промышленности некрасивой —
Каркасы, трубы, корпуса
Настырно лезут в небеса.
Как видишь, нет примет особых:
Аптека, очередь, фонарь
Под глазом бабы. Всюду гарь.
Рабочие в пунцовых робах
Дорогу много лет подряд
Мостят, ломают, матерят.

Классические переживания помещены в современный контекст. Преобладающие чувства — горечь и ирония.

А самое-самое: дом за углом,
смерть в Вязьме, кривую луну под веслом,
вокзальные бредни прощанья —
присвоит минута молчанья.

Так русский мужчина несёт до конца,
срамя или славя всесветно,
фамилию рода и имя отца —
а мать исчезает бесследно...

Гандлевский реализовался не только в поэзии, но и в прозе. Его перу принадлежит публицистика (книги-

эссе «Поэтическая кухня» и «Странные сближения») и проза (романы «НРЗБ», «Трепанация черепа»), из-за поэтичности которой его сравнивают с Б. Пастернаком.

Поэзия XXI века. Перспективы. В наши дни всё иллюзорнее становится разделение современной поэзии на две оппозиции: идеологическую — между демократами-западниками и державниками-славянофилами, и эстетическую — между традиционалистами и постмодернистами. Запутанное многоголосье новых поэтов, появление молодого поколения, ориентированного в том числе и на образцы американской и западноевропейской поэзии (поколение «Вавилона»), зыбкое единство новых течений («новый эпос» и др.) заставляет литературоведов говорить о том, что для XXI века характерно стирание граней между течениями и направлениями. По-новому осмысляют своё место в пространстве современной поэзии и сами авторы:

На границе традиции и авангарда
из затоптанной почвы взошла роза
лепества дыбом винтом рожа
семь шипов веером сквозь ограду

(И. Ермакова)

В сложной структуре пространства современной поэзии помогают разобраться всевозможные экспертные сообщества, учреждающие поэтические премии, литературные и специализированные поэтические журналы и сайты. Ежегодно в нашей стране проходят десятки поэтических фестивалей, в клубах и литературных салонах устраиваются поэтические вечера.

Поэзия живёт, поэзия развивается.

Вопросы для повторения

1. Может ли существовать поэзия вне традиции?
2. Почему имя Ф. Тютчева оказалось наиболее близким многим поэтам в эпоху после поэтического бума?
3. Какой жизненный опыт оказался наиболее питательной средой для поэзии 70-х годов?
4. Что вкладывают литературоведы в понятие «архаист-новатор»? Приведите примеры архаистов и новаторов в рус-

ской литературе XIX и XX веков. Кого из поэтов можно было бы охарактеризовать как архаистов-новаторов?

5. Почему О. Чухонцева относят к архаистам-новаторам?

6. Какие черты поэтического мышления охватываются понятием «постмодернизм»?

7. Каково отношение постмодернистов к литературной традиции? Какое направление русской поэзии полностью соответствовало постмодернистским установкам? Каких авторов можно к нему отнести?

8. Какие тексты обыгрываются в стихотворении Пригова «Вода из крана вытекает»? С какой целью? Прочитайте посвящённое Пригову стихотворение С. Гандлевского «Отечество, предание, геройство». Почему это стихотворение посвящено Пригову? Попробуйте обосновать. Может ли это стихотворение служить примером опосредованного воздействия концептуализма на Гандлевского.

9. Прочитайте стихотворение С. Гандлевского «Вот наша улица, допустим...». Что в этом стихотворении кажется вам обычным, а что, наоборот, необычным?

Исследование

*В статьях, учебниках, учебных пособиях С. Гандлевского относят к реалистам, постреалистам, неореалистам, постакмеистам, критическим сентименталистам, концептуалистам, постконцептуалистам, трансавангарду. Как вы думаете, почему такой разброс мнений? Проанализируйте несколько произведений и скажите, к какому направлению вы бы отнесли творчество Гандлевского?

Проект

Зайдите на сайт Национальной литературной премии «Поэт». Какие общие черты можно найти у лауреатов данной премии?

Подумайте, кого из современных поэтов вы хотели бы видеть в качестве лауреата премии следующего года. Представьте творчество выбранного вами поэта в любой форме.

Дискуссия

Стала ли современная поэзия менее лирической? (Выразительное чтение и обсуждение стихотворений современных авторов.)

Рекомендуемая литература

- ▶ Агеносов В. В., Анкудинов К. Н. Современные русские поэты: Антология. М., 2006.
- ▶ Современная русская литература: учеб. пособие для старшеклассников и поступающих в вузы / под ред. проф. Б. А. Ланина. М., 2007.
- ▶ Современная русская поэзия. 10—11 классы: пособие для учащихся общеобразоват. учреждений / Н. В. Беляева. М., 2011.

Авторская песня

На исходе 1950-х годов в поэзии сложился жанр авторской песни, предполагавший исполнение поэтом своих стихов, положенных им же на музыку, чаще всего под гитару. Среди первых бардов выделились и стали особенно известны М. Анчаров, Ю. Визбор, Ю. Ким, Г. Шпаликов, Н. Матвеева, А. Городницкий и, наконец, Б. Окуджава, которого многие считают родоначальником жанра, хотя хронологически это не совсем точно.

Авторская песня стала выразительной приметой демократизации общественной жизни и культуры после XX съезда КПСС. Минувя печатное слово и книжную страницу, а значит, и цензуру (не случайно авторскую песню называли «магнитиздатом» — по аналогии с «самиздатом»), она обращалась к широкой аудитории, численно во много раз превосходившей даже самые большие тиражи поэтических сборников. В этом отношении авторская песня — родная сестра так называемой эстрадной лирики, собиравшей тысячи слушателей на поэтических вечерах в Лужниках.

Присущая авторской песне атмосфера доверительного общения между автором и слушателем была особенно ощутимой на фоне советской массовой культуры тех лет, в частности эстрадной песни, в поэтическом, содержательном отношении явно уступавшей песне авторской. Преимущество жанра состояло в том, что в нём ставились во главу угла именно стихи, поэтический текст. В сущности, это была особая форма бытования лирической поэзии, воздействие которой уси-

ливалось мелодией, голосом, интонацией. Отсутствие композиторского и исполнительского профессионализма (в области же стиха лучшие барды были бесспорными профессионалами) оказывалось в данном случае невольным достоинством, ибо придавало песне особую естественность.

Авторская песня имеет свои истоки в русской культуре. Она связана, во-первых, с традицией так называемого блатного фольклора, получившего широкое распространение в годы «оттепели», после массового возвращения на свободу узников сталинских лагерей. Вчерашние политзаключённые «привезли» с собой множество лагерных песен. К этому песенному слою примыкал и «интеллигентский фольклор» — стилизации и пародии на уголовные, литературные и прочие темы, типа «Стою я раз на стрёме...» А. Левинтона или «О графе Толстом — мужике простом» С. Кристи, В. Шрейберга и А. Охрименко. Песни эти входили в широкий обиход, усваивались (иногда в изменённом виде) массовой средой. Авторы их не всегда афишировали своё имя, ибо такое сочинительство могло обернуться для них большими неприятностями. «Под конец “оттепели” авторы... осмелели настолько, что имена свои перестали прятать» (*Л. Бахнов*). Так на смену безымянной блатной пришла авторская песня.

Авторская песня воскрешала и традицию к тому времени «подзабытого» (*В. Высоцкий*) городского романса, наиболее последовательно усвоенную Б. Окуджавой. Важен был и опыт А. Вертинского, чьи «арии» давали поющим поэтам пример лирического перевоплощения и в то же время авторизации поэтического материала. Следует назвать и туристическую песню, многие мотивы и интонации которой авторская песня тоже усвоила и вобрала (особенно характерно это для творчества Ю. Визбора). Туристический бум 1950—1960-х годов, приблизивший выросшего в условиях жёстких идеологических и психологических ограничений человека (особенно — молодого) к живой природе, был тоже своеобразной приметой тогдашних общественных перемен. Вообще авторская песня выражала внутренний мир человека, открывшего для себя новые, гуманисти-

ческие ценности, внутренне переросшего тоталитарную эпоху. Не случайно этот жанр очень раздражал власть, а лучшие барды тех лет так или иначе оказывались в опале.

Одним из наиболее ярких выразителей новых поэтических настроений стал со второй половины 1950-х годов **Б. Ш. Окуджав** (1924—1997), на долгие десятилетия вперёд занявший место своеобразного лидера жанра.

С песнями Окуджавы в поэзию пришли герои обыкновенные, похожие на любого из слушателей, лишённые всякой плакатности и риторики, присущей тогдашней официальной культуре. Герой Окуджавы — не тот, кто, подобно герою советской массовой песни, «проходит как хозяин необъятной Родины своей» (*В. Лебедев-Кумач*), но тот, чья жизнь наполнена высоким смыслом и драматизмом. Таков, например, герой аллегорической «Песенки о московском муравье» (1959). «Мне нужно на кого-нибудь молиться. / Подумайте, простому муравью...» — как бы с удивлением восклицает поэт от имени своего героя. Но и «простой муравей», простой человек способен на чувство, возвышающее и его самого, и его возлюбленную с «обветренными руками» и в «старых туфельках»:

И тени их качались на пороге.
Безмолвный разговор они вели,
красивые и мудрые, как боги,
и грустные, как жители земли.

Мир Окуджавы вообще возвышен и романтичен — и в то же время он очень земной, узнаваемый, близкий. Поэт смело сближает традиционно высокий лирический пафос и разговорные выражения: «...Вдруг захотелось *в ноженьки валиться*, / Поверить в *очарованность* свою!»

Кстати, не случайно «муравей» у Окуджавы — московский. Поэт часто пишет о Москве, и пишет о ней не как о «столице СССР», а как о своей малой родине, с которой связаны лучшие жизненные впечатления и воспоминания. Особенно дорог ему родной Арбат, образ которого теперь неотделим от песен Окуджавы:

Ах, Арбат, мой Арбат,
ты — моё отечество,
никогда до конца не пройти тебя!
(«Песенка об Арбате», 1959)

И впредь, какой бы темы поэт ни касался, на первом месте для него всегда стоят извечные, простые, не отменяемые никакой идеологией человеческие истины. Так, солдаты в его «Песенке о пехоте» (1961) не похожи на плакатных, походя берущих один город за другим, ратоборцев. Это живые люди, для которых война — тяжёлый и страшный труд, оттеняемый по контрасту сниженным, как бы несерьёзным названием («песенка»): «Не верьте погоде, / когда затяжные дожди она льёт. / Не верьте пехоте, / когда она бравые песни поёт». Ощущение войны как «противного... всей человеческой природе события» (Л. Толстой) Окуджава выразил и в своей повести «Будь здоров, школяр!» (1961).

? Прослушайте «Песенку о солдатских сапогах» (1957) и выделите в ней мотивы, присущие и «Песенке о пехоте». С помощью каких деталей поэт говорит о бесчеловечности войны? Что привносит в лирический сюжет мотив женского ожидания? Можно ли говорить о пессимистичности песни и почему? Что означает её название?

В песнях поэта нередко угадываются аллюзии на какие-то явления тогдашней общественной жизни, хотя образы его обычно перерастают значение конкретного намёка. Скажем, «Песенку о московском метро» (1956, 1961) нетрудно воспринять как аллегория общественной ситуации «оттепели»:

Порядок вечен, порядок свят:
те, что справа, стоят, стоят.
А те, что идут, всегда должны
Держаться левой стороны.

Актуальный для того времени смысл здесь, конечно, есть: кто-то жаждет перемен («идут»), а кто-то хочет сохранить всё как было («стоят»). Но вслушаемся: «порядок вечен»; «всегда должны». То, о чём поёт здесь Окуджава, относится к любому времени, ибо жизнь,

история всегда заставляют выбирать между привычным покоем и трудным, но необходимым движением вперёд.

Со временем ассоциативный мир песен Окуджавы усложнялся, аллегорическое начало усиливалось, аллюзии становились глубже и прихотливее. Во второй половине 1960-х, с окончанием «оттепели» и наступлением новых «холодов», необходимость именно такого диалога со слушателем становилась всё очевиднее. В песне «Былое нельзя воротить...» (1967) появляется фигура «Александра Сергеевича», благодаря «присутствию» которого вдруг проступает общий контур неблагополучной общественной ситуации, в которой подлинное начинает подменяться ложным, показным: «А всё-таки жаль — иногда над победами нашими / встают пьедесталы, которые выше побед». В «Песенке о Моцарте» (1969) поэт противопоставляет истинную и мнимую любовь к Отечеству, не нуждающемуся на самом деле в приукрашивании её «грехов»:

Где-нибудь на остановке конечной
скажем спасибо и этой судьбе,
но из грехов своей Родины вечной
не сотворить бы кумира себе.

Из этих примеров видно, что Окуджаву привлекают исторические, литературные сюжеты и образы; он одним из первых в те годы почувствовал возможность такого обращения к прошлому (более всего — к пушкинской эпохе), позволявшего сказать намёком о том, что не могло прозвучать открытым текстом. Впрочем, интерес Окуджавы к истории перерос границы эзопова языка и составил вообще серьёзную грань таланта художника, перешёл позже на страницы его прозы (романы «Путешествие дилетантов», «Свидание с Бонапартом», ряд повестей).

Творческий путь Окуджавы оказался долгим и плодотворным. Его песни следующих десятилетий («Пожелание друзьям», «Счастливый жребий», «Кузнецик» и др.) обобщают новый жизненный опыт поэта, сохраняют присущие ранним произведениям ненавязчивость и доверительность интонации. При всех поворотах общественной жизни 1980—1990-х годов он

оставался верен гуманистическим идеалам русской интеллигенции и был, можно сказать, олицетворением её совести. На исходе жизни, почти оставив сочинение песен, он продолжал работать как лирический поэт. Его стихотворения были отмечены печатью жизненной мудрости и не увядшего с годами таланта.

Начало пути **А. А. Галича** (настоящая фамилия — Гинзбург, 1918—1977) предвещало как будто карьеру благополучного советского литератора. Начав как актёр, Галич переключился на драматургию и в конце 1940-х — в 1950-е годы написал несколько пьес, вполне соответствовавших тогдашним официальным установкам. Но в начале 1960-х, уже на пятом десятке лет, Галич резко меняет свою судьбу и обращается к песенному жанру (стихи он начал сочинять ещё в юности), сразу заявляя о себе как о художнике остросоциальной направленности.

В песенной лирике Галича выделяются несколько тематических линий, впрочем, тесно связанных между собой. Одна из них — трагическое прошлое пережившей сталинизм и войну страны. Герои песни «Ошибка» (1962) стали жертвами какого-то нелепого приказа. Их «посмертное» признание поражало слушателя 60-х годов своей беспощадной правдой, не имевшей ничего общего с казённым воспеванием военных подвигов:

Вот мы и встали в крестах да в нашивках,
В нашивках, в нашивках,
Вот мы и встали в крестах да в нашивках,
В снежном дыму.
Смотрим — и видим, что вышла ошибка,
Ошибка, ошибка,
Смотрим и видим, что вышла ошибка,
И мы — ни к чему!

Похожее ощущение своей ненужности, загубленной чужой властью жизни владеет героем песни «Облака» (1962), двадцать лет проведенного в лагерях. Кажущийся кураж подвыпившего бывшего зека — лишь внешняя маска, за которой кроется подлинная трагедия: «До сих пор в глазах снега наст! / До сих пор в ушах шмона

гам! / Эй, подайте ж мне ананас / И коньячку ещё двести грамм!»

Поэтические выходы в историю могли быть у Галича и более «далёкими», но обязательно в них были аллюзии на реальность 1960—1970-х годов. 22 августа 1968 года, на следующий день после ввода советских войск в Чехословакию, Галич написал «Петербургский романс» — написал как будто о декабристах, но ясно, что продиктованы эти стихи нынешней болью поэта, напрямую обращающегося к себе и своим современникам:

И всё так же, не прощя
Век наш пробует нас —
Можешь выйти на площадь,
Смеешь выйти на площадь,
Можешь выйти на площадь,
Смеешь выйти на площадь
В тот назначенный час?!

Бьющая прямо в цель эмоциональная сила стихов Галича во многом объясняется их «замечательной прямолинейностью» (*Вл. Новиков*). Галич действительно предпочитал обнажённое слово, как будто не дающее слушателю возможности укрыться от поставленного перед ним вопроса: или — или... Таковы зачастую и сатирические, жанровые (т. е. воссоздающие какую-то бытовую сценку) песни Галича, в которых акценты расставлены чётко и недвусмысленно. Так, темой песни «За семью заборами» (1961) становится двуличие советских вождей, у которых слово не имеет ничего общего с «делом»:

А в пути по радио
Целый час подряд
Нам про демократию
Делали доклад.

А за семью заборами,
За семью запорами,
Там доклад не слушают —
Там шашлык едят!

В других случаях поэт обращается к речевой маске простого человека, чей непосредственный взгляд обнажает абсурд советской жизни (цикл «Коломийцев в полный рост», 1968—1970). Конечно, Галич должен был сильно раздражать власть имущих. Их терпение иссякло в 1968 году, после выступления поэта на Новосибирском фестивале песни, где им была исполнена, в частности, песня «Памяти Б. Л. Пастернака» (1966) из цикла «Литераторские мостки» (по ассоциации с одноимённым писательским некрополем XIX века на Волковом кладбище в Петербурге). Герои цикла — писатели, так или иначе пострадавшие от советской власти: Хармс, Мандельштам, Ахматова, Зощенко... Поэт напоминает о позорной травле Пастернака, вызванной фактом присуждения ему Нобелевской премии. С присущим Галичу нравственным максимализмом он пригвождает к позорному столбу писателей, не постыдившихся присоединить свой голос к «всемирному осуждению», как это тогда называлось на официальном языке:

И кто-то спяну вопрошал:
«За что? Кого там?»
И кто-то жрал, и кто-то ржал
Над анекдотом...
Мы не забудем этот смех
И эту скуку!
Мы поимённо вспомним всех,
Кто поднял руку!

? Как сочетаются в песне высокий пафос и едкая ирония автора? В чём вам видится значение эпиграфа и цитат из стихотворений Пастернака («Зимняя ночь» и «Гамлет»)? Найдите в тексте песни ассоциации с судьбой других поэтов из поколения Пастернака. Почему Галич выбирает именно этих поэтов?

После этого Галич был лишён возможности выступать как поэт и публиковаться как драматург; в начале 1970-х годов его исключают из Союза писателей и из Союза кинематографистов, что фактически лишало его средств к существованию. В 1974 году он покидает Родину, живёт в Осло, затем в Мюнхене, Париже, став-

шем последним пристанищем поэта. Поневоле пророчески воспринимается написанная им ещё до отъезда песня «Когда я вернусь...» (1972): «Послушай, послушай, не смейся, / Когда я вернусь / И прямо с вокзала, разделившись круто с таможней, / И прямо с вокзала — в кромешный, ничтожный, раёшный — / Ворвусь в этот город, которым казнюсь и клянусь...» Галич действительно вернулся — вернулся своими песнями в конце 80-х годов, в эпоху открытия многих дотоле замалчивавшихся литературных имён.

Вершина авторской песни — творчество **В. С. Высоцкого** (1938—1980), сумевшего создать новую поэтическую «энциклопедию русской жизни», обширную галерею типов и характеров. Будучи профессиональным актёром (шестнадцать лет проработал в Театре на Таганке под руководством Ю. Любимова, снимался в кино), Высоцкий обычно вёл поэтический монолог от лица своего героя, добиваясь настолько сильного эффекта подлинности, что поэта подчас отождествляли с его персонажами. По сравнению с лирикой Окуджавы и Галича, чьей аудиторией была в основном интеллигенция, творчество Высоцкого более демократично, обращено буквально к каждому. Его песни, переписанные с магнитофона на магнитофон (официального доступа к слушателю и читателю поэт почти не имел), слушала вся страна: они выражали настроения и чаяния миллионов людей. Манера исполнения Высоцкого, в отличие от камерной, романсовой у Окуджавы или академичной, близкой к мелодекламации у Галича, была более энергичной и драматизированной. От других бардов его отличал и уникальный голос, позволявший использовать самые разные речевые маски и интонации. К тому же Высоцкий был виртуозом стиха, абсолютно чуждого всякой монотонности, свободно заключаемого в рамки самых разных поэтических размеров — от двустопного анапеста («Без неё, вне её — / Ничего не моё...») до редкого в русской поэзии четырёхсложника («Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю...»); его рифмы изысканны и в то же время очень естественны («Я увидел Нагайскую бухту / да тракты, — / Улетел

я туда не с бухты- / барахты»). Живое исполнение выделяло и усиливало поэтические находки мастера.

Высоцкий заявил о себе в начале 1960-х годов песнями на «блатные» темы. Это не было данью моде — в ранних песнях поэта выражена «общая приклатнённость нашего бытия» (М. Розанова) в стране, где все делились на «охранников» и «охраняемых». Сам поэт объяснял позже своё обращение к этой тематике тем, что для него «в тот период это был, вероятно, наиболее понятный вид страдания». Отсюда у его героев — порыв из тюрьмы на волю, к семье, к любимой («Кто меня там встретит, как меня обнимут / И какие песни мне споют»).

Но всё же о мире уголовников и уличных хулиганов поэт говорит не совсем всерьёз: сочувствие герою обычно переплетается у него с ироническим отношением к нему. Герой оказывается то чересчур «начитанным», то чересчур «воспитанным» и «сознательным» для своей среды. Например, герой песни «Рецидивист» (1963) возмущается тем, что его арестовали именно в выходной, когда он «не лазил по карманам», а затем утешает себя неожиданным для жулика признанием:

Это был воскресный день, я был усталым и побитым, —
Но одно я знаю, одному я рад:

В семилетний план поимки хулиганов и бандитов
Я ведь тоже внёс свой очень скромный вклад!

Высоцкий при этом ещё и пародирует расхожий речевой штамп советской эпохи («внести свой скромный вклад...»); *пародийное начало* в его ранних песнях вообще столь же значимо, сколь и иронично. Но и оно не отменяет серьёзного гуманистического смысла песни. В ответ на требование следователя признать себя «рецидивистом» герой упорно твердит: «Да нет, товарищ, я — Сергеев». В любом случае человек, даже если он вор, — личность; у него есть имя, и незачем подменять его безликим ярлыком.

Во второй половине 1960-х годов Высоцкий резко расширяет свой поэтический «театр одного актёра». Героями его песен становятся солдат, альпинист, спортсмен, подводник, милиционер, старатель... Поэт при-

знавался, что ему интересны люди, рискующие жизнью, как бы застигнутые в момент решающего жизненного выбора. В этом смысле люди разных профессий и разного образа жизни у Высоцкого неожиданно могут напоминать друг друга. Так, герой песни «Разведка боем» (1970), отправляющийся в тыл врага с неизвестным ему бойцом, мог бы повторить слова героя «Песни о друге» (1966), альпиниста. Восхождение на вершину оказывается сродни военному бою: и здесь и там человек проходит главную проверку. Есть у Высоцкого и другие герои — вроде деревенского простачка из песни «Поездка в город» (1969), которому многочисленная родня надавала поручений купить не то «коньяк в пуху», не то «кофе на меху» — так всё перемешалось в голове у бедняги:

Помню: шубу просит брат,
 куму с бабой — всё подряд,
Тестю — водки ереванского разлива,
Двум невесткам — по ковру,
 зятю — заячью нору,
А сестре — плевать чего, но чтоб — красиво!

Высоцкий вообще мастерски пользовался живой разговорной речью, о чём свидетельствует и песенная диалогия «Два письма» (1966—1967).

❓ Прослушайте «Два письма». Почему, на ваш взгляд, Высоцкому потребовались два персонажа, два голоса? Можно ли говорить о большем сочувствии или большей иронии автора по отношению к кому-либо из героев? С помощью каких речевых средств он создаёт их поэтические характеристики? Что общего у «Коли» с героем песни «Поездка в город»?

К концу 1960-х годов в основном складывается поэтика Высоцкого, система наиболее характерных для него художественных приёмов. Во-первых, его песни почти всегда обладают ярко выраженной сюжетностью, строятся как динамичное действие, порой напоминающее о законах киноискусства («В ресторане по стенкам висят тут и там — / «Три медведя», «Заколотый витезь»... / За столом одиноко сидит капитан. / «Разрешите?» — спросил я. «Садитесь!..»). Во-вторых, к иронии и пародии, присущим уже ранней его лирике,

теперь добавляются *аллегория, бурлеск и гротеск*. За аллегорическими персонажами часто угадывается сам поэт или, по крайней мере, некто близкий ему по духу и по судьбе:

Рвусь из сил — и из всех сухожилий,
Но сегодня не так, как вчера:
Обложили меня, обложили —
Но остались ни с чем егеря.

Эти строки «Охоты на волков» (1968) написаны по следам травли, устроенной Высоцкому в советской печати. Бурлескные песни пишутся на материале известных, хрестоматийных произведений, словно «не выдерживающих» сравнения с грустной современной реальностью («Лукоморья больше нет, / От дубов простыл и след...»). Так же и гротескные образы появляются там, где Высоцкий поёт об абсурдности окружающей жизни, коверкающей человеческие судьбы, искажающей здравый смысл: «Вот — главный вход, но только вот / Упрашивать — я лучше сдохну, — / Вхожу я через чёрный ход, / А выходить стараюсь в окна» («Вот — главный вход...», 1966—1967).

В 1970-е годы всё более ощутимым становится у Высоцкого лирико-философское начало — поэтические размышления о законах бытия. Это связано с общим самостановлением художника и, в частности, с его работой над ролью Гамлета на таганской сцене (премьера состоялась в 1971 году). Гамлет, с его неуспокоенностью, рефлексией, поиском истины, стал для Высоцкого не просто ролью — он стал темой всей его судьбы. Программное (не ставшее песней) стихотворение «Мой Гамлет» (1972) показывает, каким сложным и парадоксальным предстаёт теперь поэту мир: «...Но гениальный всплеск похож на бред, / В рожденье смерть проглядывает косо. / А мы всё ставим каверзный ответ / И не находим нужного вопроса». Вне «гамлетовского» опыта автора невозможно понять и его *баллады* последних лет — развёрнутые по объёму (до 6—7 минут звучания), насыщенные глубоким социально-философским смыслом и сюжетным материалом лирические полотна. Таковы «Баллада о детстве» (1975), «Герба-

рий» (1976), «Летела жизнь» (1978), «Райские яблоки» (1978) и др. Например, герой последней баллады попадает в «рай», который оказывается ничем иным, как лагерной зоной.

Поистине тюрьмой, адом обернулся для России XX века тот «рай», который сулили ей власть имущие, и Высоцкий говорит об этом (в самый разгар брежневской коммунистической пропаганды!) с присущей ему поэтической трезвостью. В сюжете «Райских яблок» звучит и сильная лирическая нота, свидетельствующая о глубоко личном переживании народной трагедии, вызывающая в памяти мотивы «Коней привередливых» (1972) и других песен «гамлетовской» эпохи, начала 1970-х, когда поэт много размышлял о своей судьбе, о смерти: «И погнал я коней прочь от мест этих гиблых и зяблых...» Кони, уносящие героя в потусторонний мир и возвращающие обратно, — фольклорный образ, одно из подтверждений устойчивого интереса художника к народному поэтическому творчеству, к мифу, к первоосновам национального сознания, ставшим мощным фундаментом всего творчества Высоцкого.

В 1980—1990-е годы авторская песня не дала новых крупных имён. Кризис жанра отчасти обусловлен изменением всей общественной атмосферы, как бы отменившим прежний статус поэтического слова, когда поэт в России был «больше, чем поэт» (*Е. Евтушенко*). Однако своеобразную молодёжную ветвь жанра можно видеть в бард-роке (*Б. Гребенщиков, А. Башлачёв* и др.).

Вопросы для повторения

1. Почему «звучащая поэзия» появилась в СССР именно в эпоху «оттепели»?
2. Каковы песенно-поэтические предпосылки зарождения авторской песни?
3. В чём заключалось новаторство Окуджавы в поэтической трактовке военной темы?
4. Почему творчество именно Галича вызвало особо резкое официальное неприятие?
5. В чём заключался секрет массового успеха песен Высоцкого?

6. Как повлияла на поэтическое творчество Высоцкого его работа над ролью Гамлета в Театре на Таганке?

*7. Найдите и прокомментируйте цитаты и реминисценции из произведений Пастернака («Гамлет», «Зимняя ночь») в песне Галича «Памяти Б. Л. Пастернака». Какую смысловую нагрузку они несут?

*8. Какие качества авторской песни унаследовала, по вашему мнению, рок-поэзия (А. Башлачёв, Б. Гребенщиков, В. Цой и др.)?

Проект

Подготовьте видеофильм на тему «Москва в песнях Б. Окуджавы».

Семинар

Б. Окуджава. «Прощание с новогодней ёлкой» (1964—1966)

1. Благодаря чему и как поэтический рассказ о новогодней ёлке превращается в песню о любви?

2. Как развивается лирический сюжет песни и её основной мотив — мотив прощания?

3. Почему поэт обращается именно к новогодним дням?

4. Объясните необычные эпитеты в первой строке: «Синяя крона, малиновый ствол...»

5. Каково значение евангельских мотивов в песне (сравните песню Окуджавы со стихотворением Б. Пастернака «Рождественская звезда»)?

В. Высоцкий. «Банька по-белому» (1968)

1. Чем отличается герой этой песни от героев ранней лирики Высоцкого, тоже прошедших через неволю?

2. Предположите, кем мог быть герой песни до ареста. Обратите при этом внимание на его речевую манеру.

3. В чём многозначность мотива «бани» в песне? Почему поэт уточняет: «...по-белому»?

4. С помощью каких деталей автор передаёт трагизм судьбы героя? Как соединяются в песне судьба конкретного человека и общенациональная судьба?

5. Можно ли назвать финал песни оптимистическим и почему?

Дискуссия

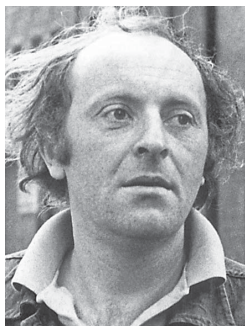
Актуально ли творчество классиков авторской песни сегодня и почему?

Рекомендуемая литература

- ▶ Авторская песня / сост., автор статей Вл. И. Новиков; автор раздела «В помощь ученику и учителю» Е. Н. Басовская. М., 2002.
- ▶ *Быков Д.* Булат Окуджава. М., 2009. (ЖЗЛ).
- ▶ *Гизатулин М.* Булат Окуджава: «...из самого начала...» [Об истоках биографии и творчества]. М., 2008.
- ▶ *Крылов А.* Галич — «соавтор»: [О творческой лаборатории поэта]. М., 2001.
- ▶ *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарии к песням поэта. М., 2010.
- ▶ *Крымова Н.* Высоцкий. Ненаписанная книга: [Сборник статей разных лет] / сост. Г. Б. Урвачева, Ю. Г. Фридштейн. М., 2008.
- ▶ *Новиков Вл.* Высоцкий. М., 2008. («ЖЗЛ»).
- ▶ *Соколова И. А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002.

ИОСИФ БРОДСКИЙ

(1940—1996)



Биография поэта

Иосиф Александрович Бродский — один из крупнейших русских поэтов второй половины XX века, которому удалось, несмотря на искусственный разрыв поэтической и общекультурной традиции, сохранить преемственность и последовательность развития русской поэзии, сохранить её связь с высшими достижениями классической поэзии XX века и традицией искусства Серебряного века. Бродский создал новые поэтические формы и средства выражения, позволившие ему воспроизвести ощущение трагичности бытия, свойственное человеку XIX века, независимо от того, к какой политической системе он принадлежит, воспроизвести ощущение общего неблагополучия мировой культуры своей эпохи как следствие утраты духовных ценностей современным человеком.

Иосиф Александрович Бродский родился в Ленинграде в 1940 году. Отец его, Александр Иванович Бродский, был военным журналистом, мама, Мария Моисеевна, — домохозяйкой. В 1941 году семья эвакуировалась из Ленинграда, а в 1946-м вернулась после окончания войны. Иосиф не окончил средней школы и вынужден был уйти из девятого класса и пойти работать на завод, чтобы зарабатывать и материально помогать семье. Впоследствии он нашёл другую форму заработ-

ка, которая оставляла ему достаточно свободного времени, чтобы заниматься самообразованием: он устраивался на лето рабочим в геологические экспедиции и за время полевого сезона успевал заработать достаточную сумму, чтобы в остальное время учиться. Так практически самостоятельно он изучил английский язык и начал переводить стихи английских поэтов-метафизиков XVII века, а также изучил сербскохорватский язык. Впоследствии именно отсутствие постоянной работы и инкриминировали Бродскому как доказательство антиобщественного характера его образа жизни.

На рубеже 1950—1960-х годов в Ленинграде (так назывался тогда Санкт-Петербург) вокруг Анны Ахматовой сложился кружок молодых поэтов. В него входили Евгений Рейн, Анатолий Найман, Дмитрий Бобышев, Владимир Уфлянд. Евгений Рейн и привёл в него молодого Иосифа Бродского.

Анна Ахматова, дружбой с которой была озарена начальная пора этой группы поэтов, называла их общество «волшебным хором». Сам Бродский так вспоминал об этом времени:

«...каким-то невольным образом вокруг неё всегда возникало некое поле, в которое не было доступа дряни. И принадлежность к этому полю, к этому кругу на многие годы вперёд определила характер, поведение, отношение к жизни многих — почти всех — его обитателей... На всех нас, как некий душевный загар, что ли, лежит отсвет этого сердца, этого ума, этой нравственной силы и этой необычайной щедрости, от неё исходивших».

Начало известности Бродского на родине было связано, увы, не с его поэзией, а с тем, что на молодого, независимо ведущего себя поэта обратили внимание власти и начали кампанию травли с использованием привычных для власти стереотипов и шаблонов. Вначале в газете «Вечерний Ленинград» от 29 ноября 1963 года появился фельетон под названием «Окололитературный трутень», в котором Бродский был косвенно обвинён в тунеядстве, т. е. в сознательном уклонении от общественно полезного труда, что по тем временам было равносильно обвинению в уголовном преступлении и подлежало наказанию в виде ссылки. Фельетон был от

начала и до конца клеветой, однако его оказалось достаточно, чтобы заработала репрессивная машина тоталитарной системы, которая не терпит любого отклонения от общеустановленной властями нормы, никакой независимости поведения или взглядов, если они выражаются открыто. Подлинная же причина заключалась именно в независимости Бродского, причём независимости отнюдь не политической (политических мотивов в его стихах не было вовсе), а независимости, так сказать, эстетической, потому что сам язык стихов Бродского был не похож на то, что в общественном эстетическом сознании привычно отождествлялось с языком поэзии, с поэтическими темами и образами. Он был оригинален. Непосредственным же поводом для начала травли, как считали близкие Бродскому люди, было следующее стихотворение:

Еврейское кладбище около Ленинграда.
Кривой забор из гнилой фанеры.
За кривым забором лежат рядом
юристы, торговцы, музыканты, революционеры.

Для себя пели.

Для себя копили.

Для других умирали.

Но сначала платили налоги,

уважали пристава,

и в этом мире, безвыходно материальном,

толковали Талмуд,

оставаясь идеалистами...

(«Еврейское кладбище около Ленинграда...»)

Грустные ноты, естественные для стихотворения, в котором речь идёт о бренности земного, не соответствовали официально-казённому оптимизму, насаждавшемуся литературой так называемого *социалистического реализма*, который был провозглашён творческим методом *всех советских писателей*. В фельетоне стихи Бродского были прямо названы «смесью декадентщины, модернизма (в устах советских критиков эти слова были бранными. — *Авт.*) и самой обыкновенной тарбарщины», а по поводу мировоззрения их автора было сказано, что оно «явно ущербно».

Бродского арестовали и предали суду по обвинению в тунеядстве. 13 марта 1964 года он был осуждён на пять лет ссылки в «отдалённые местности... с применением обязательного труда».

В зале, где происходил суд, присутствовала журналистка Ф. А. Вигдорова, которой удалось записать почти весь процесс, и вскоре эти записи под названием «Судилище» стали распространяться в машинописных и рукописных копиях по всей стране. Этот публицистический документ сделал имя Бродского известным многим и многим людям, до тех пор не слыхавшим о его существовании. К тому же он стал одним из первых проявлений того культурного феномена, который получил вскоре название «самиздат» и который сыграл огромную роль в отечественной культуре.

В самиздате распространялись художественные и публицистические произведения, которые не пропускались в официальную печать коммунистической цензурой. Собственно, это не было чем-то новым в русской культуре. Вспомним хотя бы «Горе от ума», которое стало известным буквально всем грамотным людям благодаря нескольким десяткам тысяч рукописных списков, количество которых во много раз превысило нормальные тиражи тогдашних изданий. В списках распространялась и книга Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». В советскую эпоху благодаря самиздату получили распространение произведения Солженицына, публицистические труды А. Д. Сахарова, роман В. Войновича о Чонкине, стихи Цветаевой, Мандельштама и самого Бродского.

Самиздат стал таким мощным культурным и общественным фактором, что власти предпринимали нешуточную борьбу с ним, а за хранение и распространение самиздатовских произведений можно было получить тюремный срок. Благодаря Ф. А. Вигдоровой в защиту Бродского выступили К. И. Чуковский, С. Я. Маршак, А. Т. Твардовский, К. Г. Паустовский, Ю. П. Герман, А. А. Ахматова. Усилия их не пропали даром, и в сентябре 1965 года Бродский был освобождён из ссылки и вернулся в Ленинград. Пока Бродский находился в ссылке, в США вышла книга его стихотворений и поэм,

в то время как на родине ещё не было опубликовано ни одного оригинального стихотворения, а только переводы. Там же, в США, вышла в 1970 году и вторая книга стихов Бродского, получившая название «Остановка в пустыне».

Летом 1972 года Бродский по приказу властей покинул родную страну и поселился в Соединённых Штатах Америки, где в течение многих лет преподавал курс англо-американской литературы, писал стихи и сам переводил их на английский язык. В 1987 году Бродскому была присуждена Нобелевская премия по литературе, и он стал пятым русским писателем — нобелевским лауреатом. После этого стихи и поэмы Бродского стали широко печататься и в России. Были изданы даже несколько собраний его сочинений. В январе 1996 года Бродского не стало. Он умер, так и не успев вернуться в Петербург, о чём страстно мечтал, живя за границей.

Художественный мир поэта

Хотя юность Бродского была озарена дружбой с Ахматовой, он не склонен был признавать влияния её поэзии на собственное творчество. Более того, он считал, что в его поэтическом сознании существовало ощущение полной творческой самостоятельности и независимости собственного литературного пути от каких бы то ни было авторитетов и традиций. Безусловно, это ощущение возникло вследствие особой культурной ситуации, которая сложилась в России в результате десятилетий государственного террора, прервавшего естественное развитие отечественной литературы, навязавшего ей искусственные формы и пытавшегося втиснуть многообразие художественного творчества в прокрустово ложе социалистического реализма.

Молодёжи, которая вступала в сознательную жизнь после войны, были практически неизвестны имена писателей-эмигрантов, покинувших Россию после октябрьского переворота, неизвестными оставались имена и творчество репрессированных писателей и поэтов, а официальная литература отвращала от себя. Так что возникало ощущение, что начинать приходится с чи-

стой страницы. Именно об этом говорил Бродский в беседе с американским профессором Джоном Глэдом:

«Мы все пришли в литературу Бог знает откуда, практически лишь из факта своего существования, из недр, не то чтобы от станка или от сохи, гораздо дальше — из умственного, интеллектуального, культурного небытия. И ценность нашего поколения заключается именно в том, что никак и ничем не подготовленные, мы проложили эти самые, если угодно, дороги. Дороги — это, может быть, слишком громко, но тропы — безусловно. Мы действовали не только на свой страх и риск, это само собой, но просто исключительно по интуиции. И что замечательно — что человеческая интуиция приводит именно к тем результатам, которые не так разительно отличаются от того, что произвела предыдущая культура, стало быть, перед нами не распавшиеся ещё цепи времён, а это замечательно. Это, безусловно, свидетельствует об определённом векторе человеческого духа».

Тематический диапазон стихов Бродского начала 1960-х годов необыкновенно разнообразен, но отчётливо ощущается романтически-приподнятая манера, свойственная поэзии Гумилёва. Вот, например, характерное для творчества Бродского стихотворение «Гладиаторы»:

Простимся.
До встреч в могиле.
Близится наше время.
Ну, что ж?

Мы не победили.
Мы умрём на арене.
Тем лучше.
Не облысеем
от женщин, от перепоя.

...А небо над Колизеем
такое же голубое,
как над родиной нашей,
которую зря покинул
ради истин,
а также
ради богатства римлян...

Даже нарочитая грубоватость и просторечность не снижают стилизованно-романтического звучания этого стихотворения. Такие стихи становились в 1960-е годы почти городским фольклором, их пели под гитару на разные мелодии. При этом многие зачастую даже не знали имени их автора. Подобная судьба была уготована стихотворению «Пилигримы» (1958).

Несмотря на юношеский скептицизм, отчётливо ощущающийся в этих стихах, на очевидные анахронизмы («мимо храмов и баров»), стилистические неувязки («мимо роскошных кладбищ»), в них всё равно чувствуется радостное приятие мира, что удивительно соответствует общему умонастроению той эпохи, общему мироощущению.

Любопытно, что одно стихотворение, написанное в 1958 году, так и называется: «Стихи о принятии мира». Это тоже привлекало в поэзии Бродского, хотя в его стихах и чувствовался неподражательный элегический привкус, придававший им философическое звучание. Вообще же философический склад — это то, что отличает именно петербургскую школу поэзии. Конечно, культурная традиция — понятие неизмеримо более широкое, чем прямое поэтическое влияние. Поэтам, принадлежащим к поколению Бродского, приходилось улавливать эту традицию непостижимым образом, так как они жили и писали, будучи искусственно оторванными от русской поэтической традиции.

Именно это и потрясает: поэт, который, по его собственным словам, не чувствовал никакой традиции, её тем не менее продолжает, демонстрируя тем самым неистребимость культуры. Бродский говорил:

«Мы кого-то читали, мы, вообще, очень много читали, но никакой преемственности в том, чем мы занимались, не было. Не было ощущения, что мы продолжаем какую-то традицию, что у нас были какие-то воспитатели, отцы. Мы действительно были если не пасынками, то в некотором роде сиротами, и замечательно, когда сирота запекает голосом отца. Это и было, по-моему, самым потрясающим в нашем поколении».

Невозможно не заметить, как много внимания уделяет Бродский звуковой организации своих стихотво-

рений. Достаточно обратить внимание на *анафоры* в приведённых стихах, на *аллитерации*, на особый *интонационный строй*, достигающийся повторениями одних и тех же слов и конструкций:

Слышишь ли, слышишь ли ты в роще детское пение,
над серебряными деревьями звенящие, звенящие голоса,
в сумеречном воздухе пропадающие, затихающие
постепенно,
в сумеречном воздухе исчезающие небеса?..

Речь становится как будто захлёбывающейся, кажется, что поэт торопится высказать одновременно слишком много и поэтому повторяется, сбивается, нагромождает друг на друга речевые конструкции, не заботясь о логической стройности. Эта интонация как бы передаёт радость открытия мира и освоения его с помощью слова. Поэт, подобно библейскому Адаму, подыскивает впервые слова для всех окружающих его вещей и явлений. Нагляднее всего это проявилось в таких ранних произведениях Бродского, как ставшая знаменитой «Большая элегия Джону Донну» и стихотворение «Ты поскачешь во мраке по бескрайним холодным холмам...», в котором есть следующие строки:

Кто там скачет, кто мчится под холодной мглой, говорю,
одиноким лицом обернувшись к лесному царю, —
обращаюсь к природе от лица треугольных домов:
кто там скачет один, освещённый царицей холмов?
Но еловая готика русских равнин поглощает ответ,
из распахнутых окон бьёт прекрасный рояль,
разливается свет;
кто-то скачет в холмах, освещённый луной,
возле самых небес,
по застывшей траве, мимо чёрных кустов.

Приближается лес,
между низких ветвей лошадиный сверкнёт изумруд,
кто стоит на коленях в темноте у бобровых запруд,
кто глядит на себя, отражённого в чёрной воде?
Тот вернулся к себе, кто скакал по холмам в темноте.
Нет, не думай, что жизнь — это замкнутый круг
небылиц,

ибо сотня холмов — поразительный круп кобылиц,
на которых в ночи, но при свете луны, мимо сонных
округ,
засыпая во сне, мы стремительно скачем на юг.

Возникает стремительная скачка звуков, образов, метафор, которая отражает мироощущение поэта, и только такая стремительность в состоянии создать образ мира, ещё не отлившегося в застывшие формы и представляющего собой текущую горячую лаву. И как стремительны были образы стихов, так же стремительна была и творческая эволюция поэта.

Вторая книга Бродского, «Остановка в пустыне», завершается стихами 1968 года, но разница между ними и произведениями начальной поры поразительна. Из ссылки осенью 1965 года в Ленинград вернулся поэт, совсем непохожий на того, который покидал его весной 1964-го. Это был зрелый сложившийся поэт, о котором А. Найман сказал:

«В Иосифа Бродского, которого мы знаем сейчас, он превратился стремительно, за несколько лет. Книга "Остановка в пустыне", кончающаяся на стихах 68-го года, не только включает в себя десяток вещей, которые попадают в самое избранное его "Избранное", но и содержит всё дальнейшее: немного — в виде завязей, а основное — в виде уже цветущих ветвей и созревших плодов».

Стихи Бродского начальной поры очень эмоциональны, даже если они подчёркнуто спокойны, как приведённое стихотворение «Еврейское кладбище около Ленинграда...». Причём поэт не называет переживаемые эмоции, но они ощущаются в самом строе речи, приподнятости лексики и речевых оборотов, в синтаксисе.

? Прочитайте стихотворение «Рождественский романс» и найдите в нём характерные черты поэтики раннего периода творчества Бродского.

К середине 60-х годов складывается иная поэтика, отмеченная иным эмоциональным состоянием, спокойным размышлением, не чуждым иронии и самоиронии, и это сразу сказывается на характере поэтического сло-

ва, меняя его тональность, приближая поэтическую речь к обыденной и с точки зрения синтаксиса.

Изменился поэтический мир в стихах Бродского, потому что изменилась его картина в сознании поэта. Романтическое смятение чувств уступает место подспудно ощущаемому трагизму бытия. Но поэт не упрекает мир в обмане. Это было бы романтической позой и фальшью. Мир не обманул, а просто оказался не таким, каким рисовался в молодом воображении, он оказался не лучше и не хуже, а просто другим. И создаваемая теперь картина мира отражает уже не романтическое мироощущение, а мир как таковой в его суровом и неласковом облике. Естественно, что для своего воспроизведения этот мир требует уже другого поэтического слова, других интонаций, другого поэтического словаря. Вместо прежнего завораживающего кружения и бешеной скачки в стихи входит иная синтаксическая организация речи, основанная на многочисленных *переносах*.

Ни один русский поэт до Бродского не пользовался переносами в таком объёме. В прошлом веке этот приём служил средством создания иллюзии разговорной речи в ритмически организованном тексте, т. е. был *ритмико-интонационной фигурой*. У Бродского из ритмико-интонационной фигуры он превращается в естественную форму организации стихотворной речи. Отсюда сложный синтаксис со *множеством придаточных и вставных конструкций*, которые, возникая, отесняют главные, сосредоточивая внимание читателя на себе. Замечательный поэт Александр Кушнер говорил, что даже короткие стихотворения Бродского поражают «громоздкостью и сложностью речевых конструкций, синтаксической запутанностью, нагромождением придаточных, обилием обособленных обстоятельств и определений». Он уподоблял это снежной лавине, обвалу в горах, «увлекающему за собой, подминающему всё на пути». Вот как начинается стихотворение «Пенье без музыки»: «Когда ты вспомнишь обо мне / в краю чужом — хоть эта фраза / всего лишь вымысел, а не / пророчество, о чём для глаза, / вооружённого слезой, / не может быть и речи: даты / из омута такой

лесой / не вытащишь — итак, когда ты / за тридевять земель и за / морями, в форме эпилога / (хоть повторяю, что слеза, / за исключением былого, / всё уменьшает) обо мне / вспомняешь всё-таки в то Лето / Господне и вздохнёшь — о не / вздыхай! — обозревая это / количество морей, полей, / разбросанных меж нами, ты не / заметишь, что толпу нулей / возглавила сама».

Длинное предложение, растянувшись на почти пять четверостиший, вобрало в себя несколько придаточных предложений и вставных конструкций. Таким образом, стихотворная строчка становится у Бродского не отграниченной единицей стихотворной речи, а выступает в новой функции. Заметим, что перенос становится изощрённым, поскольку отрываются друг от друга и переносятся в другой стих не только самостоятельные слова, но отрываются частицы от знаменательных частей речи, предлоги от существительных и даже разрываются такие устойчивые конструкции, которые, в сущности, являются цельным словом («...В гордыне / твоей иль в слепоте моей / всё дело, или в том, что рано / об этом говорить, но ей / же Богу, мне сегодня странно, / что, будучи кругом в долгу, / поскольку ограждал так плохо / тебя от худших бед, могу / от этого избавить вздоха»). Даже единица следующего ритмического порядка — строфа — теряет свою самостоятельность и вливается в общий поток поэтической речи.

Возможно, трезвый, не обольщающийся взгляд поэта на мир привёл к тому, что Бродский оказался восприимчивым к иным культурным системам и смог воплотить в поэтическом слове «чужой» мир, придав слову характер не субъективный, как это было в раннем творчестве, а объективный. Он пишет стихи, в которых создаются точные и пластические образы иных культур, причём образы эти отнюдь не становятся книжными и умозрительными, но, напротив, зримы и точны. Возникает своеобразный «античный» цикл, в который входят такие, например, произведения, как «К Ликомеду, на Скирос», «Anno Domini», «Дидона и Эней» и др.; стилизует Бродский и архаическую поэтику русских стихотворцев XVIII века, как будто создавая силлабические вирши («Подражание сатирам, сочинённым

Кантемиром. На объективность», «Послание к стихам»). Таким образом, поэтическое слово становится не только средством выражения поэтической эмоции, но и инструментом познания мира, т. е. слово, язык приобретают автономность и самостоятельную жизнь.

Может быть, именно это имеет в виду Бродский, когда говорит, что поэт пишет под диктовку языка. Мысль эту он повторял много раз в различных выступлениях и статьях, что свидетельствует о важности её для поэта. Язык в понимании Бродского — Муза древних, которая вдохновляла поэтов. Вот как её трактует А. Найман:

«Язык — дикое, могучее животное, поэт — всадник, пускающий бежать его в нужном направлении. Кто, конь или наездник, выигрывает дистанцию, то бишь кто пишет стихотворение: язык или поэт? Поэт имеет право обуздывать свободу языка, но не имеет права его калечить. Так что, скорее, это кентавр, мощь которого — язык, а мозг — поэт».

Бродский вообще считает, что поэзия «определяется прежде всего особенностями того или иного языка», а синтетичность русского языка, т. е. способность русских слов менять своё грамматическое значение, меняя лишь части слова, но ничего к нему не прибавляя, придаёт нашей поэзии стремление охватить жизненные явления и отразить их «в стереоскопической форме». Единственная заслуга писателя, по мнению Бродского, — это понять закономерности самого языка и передать его гармонию. «То, что мы называем голосом Музы, на самом деле — диктат языка... Писатель — орудие языка», — утверждает поэт.

Первая книга, которая была выпущена Бродским в эмиграции, называлась «Конец прекрасной эпохи», по названию одного стихотворения, помещённого в ней, но написанного ещё в России. Поэтому в названии запечатлена не трагедия эмиграции, как можно было бы предположить, а трагизм бытия как такового, точнее говоря, ощущение этого трагизма, которое было особенно острым по контрасту с юношеским романтическим приятием мира.

Когда Бродский говорит о том, что поэзия сопротивляется реальности жизни, не надо понимать это как указание на политические или социальные функции

поэзии. Нет, поэзия противостоит именно трагизму бытия, внося в него смысл и гармонию, которых лишена материальная реальность. В стихотворении «Конец прекрасной эпохи» Бродский как раз и создаёт образ той реальности, которой противостоит искусство, в этом же стихотворении мы найдём и те категории, которые свойственны современному миру:

Ветер гонит листву. Старых лампочек тусклый накал
в этих грустных краях, чей эпитафия — победа зеркал,
при содействии луж порождает эффект изобилия.
Даже воры крадут апельсин, амальгаму скребя.
Впрочем, чувство, с которым глядишь на себя, —
это чувство забыл я.

Центральный образ этой строфы — образ пространства, удваивающегося за счёт зеркального отражения (в витрине и в луже), но не просто удваивающегося. Это удвоение приводит к тому, что отражённое, т. е. ирреальное, иллюзорное пространство, стремится выдать себя за подлинное. И на эту уловку поддаются люди («Даже воры крадут апельсин, амальгаму скребя», т. е. царапая витрину, в которой отражён фрукт), следовательно, это мир, в котором химеры овладели человеческим сознанием и подчинили его себе.

? Прочитайте стихотворение «Осенний вечер в скромном городке...» и найдите в нём сходный образ. Какое развитие он получил в этом стихотворении?

В этом мире иллюзий, претендующих на то, чтобы стать сутью вещей, человек потерял ориентиры и заблудился. Бродский не приписывает этих черт какой-либо конкретной социально-политической системе, для него это суть современной жизни, а социальная её сторона получает воплощение в образе «Империи», который становится универсальным. Образ этот сложен и в основном появляется в произведениях Бродского, написанных уже в эмиграции, но он не соотнесён ни с какой конкретной страной и представляет собой абсурдный мир, в котором поменялись местами причины и следствия, отсутствуют ориентиры и существует лишь то, что в данное мгновение оказалось в поле зрения, что

выхвачено взглядом из общего хаоса, как это показано в поэме «Колыбельная Трескового Мыса».

Человек в этом мире обречён на одиночество. Апогеем бессмысленности становится существование между двумя безднами небытия:

Эти слова мне диктовали не
любовь и не Муза, но потерявший скорость
звука пыливый, бесцветный голос;
я отвечал, лёжа лицом к стене.
«Как ты жил в эти годы?» — «Как буква «г» в «ого».

Что представляют собой эти две буквы «о», как не ноль, пустоту? Вот какой реальности сопротивляется поэзия, по мысли Бродского, преодолевая в этом сопротивлении существование человека в пустоте, в безвоздушном пространстве. Вот почему все единодушно отмечают трагизм поэзии Бродского. Александр Кушнер писал: «Бродский — поэт безутешной мысли, поэт едва ли не романтического отчаяния. Нет, его разочарование, его скорбь ещё горестней, ещё неотразимей, потому что, в отличие от романтического поэта, ему нечего противопоставить холоду мира: “небеса пусты”, на них надежды нет, а “холод и мрак” в своей душе едва ли не сильнее окружающей стужи». И всё же в поэзии Бродского есть абсолют, вечный ориентир, который позволяет его лирическому герою противостоять окружающей космической пустоте. Вся мировая поэзия, мировая культура, присутствующая в стихах Бродского, — это тоже форма сопротивления обесмыслившейся физической реальности, способ наделения смыслом каждого отдельного человеческого бытия, потому что слово, будучи нематериальным, нетленно. В стихотворении «На столетие Анны Ахматовой» (1989) эта мысль выражена с предельной ясностью:

Страницу и огонь, зерно и жернова,
секиры остриё и усечённый волос —
Бог сохраняет всё; особенно — слова
прощенья и любви, как собственный свой голос.

В них бьётся рваный пульс, в них слышен костный
хруст,

и заступ в них стучит; ровны и глуховаты,
поскольку жизнь — одна, они из смертных уст
звучат отчётливей, чем из надмирной ваты.

Большая душа, поклон через моря
за то, что их нашла, — тебе и части тленной,
что спит в родной земле, тебе благодаря
обретшей речи дар в глухонемой Вселенной.

Вот, следовательно, что обладает бессмертием и
высшим смыслом — «слова прощенья и любви», по-
этическое слово. Давно замечено, как много в стихах
Бродского прямых цитат и реминисценций из самых
разных поэтов, как русских, так и зарубежных. Эти ци-
таты и реминисценции создают особую образную струк-
туру его произведений: возникает некий диалог с куль-
турным пространством, т. е. вещью более надёжной и
прочной, чем все материальные объекты. Бродский —
виртуозный мастер реминисценций. В строчках из сти-
хотворения «Почти элегия» они переплетаются, ро-
ждая разветвляющийся образ:

...Куда-то навсегда
ушло всё это. Спряталось. Однако,
смотрю в окно и, написав «куда»,
не ставлю вопросительного знака.
Теперь сентябрь. Передо мною — сад.
Далёкий гром закладывает уши.
В густой листве налившиеся груши,
как мужеские признаки, висят.
И только ливень в дремлющий мой ум,
как в кухню дальних родственников — скаред —
мой слух об эту пору пропускает:
не музыку ещё, уже не шум.

Чуткий читатель уловит здесь и отголосок арии
Ленского из оперы на пушкинский сюжет, и держа-
винскую строчку из стихотворения «Евгению. Жизнь
Званская», и эту же строчку, взятую Пушкиным в ка-
честве эпиграфа к стихотворению «Осень», и само это
стихотворение, и осень, поэтическую и реальную.

? Найдите эти реминисценции и попытайтесь объяснить их
смысл.

Подобных зашифрованных цитат в стихах Бродского много. Вся мировая поэзия для него — единое пространство, которое и обеспечивает целостность этого мира, не даёт ему рассыпаться, скрепляет собой. В этом великая функция искусства, какой она предстаёт в поэзии Иосифа Бродского, это утверждает он в своих стихах:

сорвись все звёзды с небосвода,
исчезни местность,
всё ж не оставлена свобода,
чья дочь — словесность.
Она, пока есть в горле влага,
не без приюта.
Скрипи, перо. Черней, бумага.
Лети, минута.

(«Пьяцца Маттеи»)

Вопросы и задания для повторения

1. Прочитайте стихотворение «В деревне Бог живёт не по углам...». Каков образ Бога в этом произведении?

2. Какому событию посвящено стихотворение «1 сентября 1939 года»? Как изображает его Бродский?

3. Какой приём выразительности использует Бродский в начале стихотворения «На столетие Анны Ахматовой»? Какой образ создаётся при помощи этого приёма?

4. Какова, по мысли Бродского, роль поэтического слова, как выражена эта мысль в стихотворении «На столетие Анны Ахматовой»?

5. Прочитайте стихотворение «На смерть Жукова». Каким предстаёт в нём образ легендарного полководца?

6. Как переосмысливаются фольклорные образы в стихотворении «Песня (“Пришёл сон из семи сёл...”)?»?

7. Прочитайте стихотворение «Сретенье». Какой эпизод Евангелия здесь пересказывается? Как вы понимаете заключительный образ стихотворения?

Семинар

Сравните два стихотворения, написанных с промежутком в один год с небольшим, и найдите отличия в их образно-поэтическом строе.

А. А. А.

В деревне, затерявшейся в лесах,
таращусь на просветы в небесах —
когда же загорятся Ваши окна
в небесных (Москворецких) корпусах?

А южный ветер, что облака несёт
с холодных нетемнеющих высот,
того гляди, далёкой Вашей музыки
аукающий голос донесёт.

И здесь, в лесу, на явном рубеже
минувшего с грядущим, на меже
меж Голосом и Эхом — всё же внятно
я отзываюсь — как некогда уже,

не слыша очевидных голосов,
откликнулся я всё ж на чей-то зов.
И вот теперь туда бреду безмолвно
среди людей, среди рек, среди лесов.

Май 1964

* * *

В деревне Бог живёт не по углам,
как думают насмешники, а всюду.
Он освящает кровлю и посуду
и честно двери делит пополам.
В деревне он — в избытке. В чугуне
он варит по субботам чечевицу,
приплясывает сонно на огне,
подмигивает мне, как очевидцу.
Он изгороди ставит. Выдаёт
девицу за лесничего. И, в шутку,
устраивает вечный недолёт
объездчику, стреляющему в утку.
Возможность же всё это наблюдать,
к осеннему прислушиваясь свисту,
единственная, в общем, благодать,
доступная в деревне атеисту.

6 июня 1965

Исследование

* Античные образы и мотивы в поэзии И. Бродского.

Темы сочинений

1. Поэзия И. Бродского и традиции русской классической поэзии.
2. Итальянские стихи И. Бродского и А. Блока.
3. Образ поэта в творчестве И. Бродского.

Рекомендуемая литература

- ▶ *Безносков Э.* «Скрипи, моё перо, мой коготок, мой по-сох...» // Бродский И. А. Избранные стихотворения. М., 1994.
- ▶ *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.
- ▶ *Иосиф Бродский: Труды и дни* / сост. Л. Лосев и П. Вайль. М., 1998.
- ▶ *Иосиф Бродский.* Большая книга интервью. М., 2000.
- ▶ *Иосиф Бродский и мир.* Метафизика, античность, современность. СПб., 2000
- ▶ *Лосев Л.* Иосиф Бродский. М., 2006. (ЖЗЛ).
- ▶ *Мир Иосифа Бродского.* Путеводитель. СПб., 2003.
- ▶ *Полухина В.* Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008.
- ▶ *Полухина В.* Иосиф Бродский глазами современников. Книга первая (1987—1992). СПб., 2006.
- ▶ *Полухина В.* Иосиф Бродский глазами современников (2006—2009). СПб., 2010.

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА



Отечественная драматургия в лучших своих произведениях всегда была верна времени, не просто откликаясь на социокультурные процессы в обществе, но и осмысляя их художественно, запечатлевая в ярких человеческих характерах. Исторический процесс конца XX века ознаменовался в нашей стране революционными переменами в политической, экономической, нравственной и культурной сферах. Драматургия и театр первыми из всех видов искусства отразили нараставшие ожидания перемен и во многом подготовили перестройку.

Советский театр 1960—1970-х годов, несмотря на жёсткое идеологическое и цензурное давление, оставил в истории образцы такого художественного уровня и масштаба, до которых новому русскому театру дотянуться весьма трудно. Основу театрального репертуара составляла современная пьеса. Именно 60—70-е годы XX века ознаменовались появлением целой плеяды драматургов, составивших так называемую «*драматургию оттепели*», основной особенностью которой стало стремление освободиться от бесконфликтности. На первый план начинает выходить нравственная проблематика.

«Драматургия оттепели» развивается по двум основным направлениям. Это художественно-публицистическая и социально-психологическая драма.

Создателей *художественно-публицистической драмы* привлекали острые, актуальные проблемы, чаще

политического характера. Образы персонажей раскрывались не всесторонне, а лишь в той степени, в какой это важно для понимания поставленной проблемы. Произведения этого типа отличались документализмом и публицистичностью. Наибольшую известность получили пьесы «Декабристы» Л. Зорина, «Народовольцы» А. Свободина, «Большевики» М. Шатрова. В них воплотились идеалы шестидесятничества, на первый план вышли проблемы-антитезы гуманности — антигуманности, нравственности — безнравственности.

Традиционная для русской литературы социально-психологическая драма в этот период обогащается новыми способами психологической характеристики героев. В центре социально-психологической драмы находится человек и его внутренний мир как индивидуализированное отражение большого мира.

Социально-психологическое направление драматургии представлено именами А. Арбузова, В. Розова, А. Володина. Эти и другие авторы исследовали характер своего современника, обращались к внутреннему миру человека и с беспокойством фиксировали, а также пытались объяснить неблагополучие в нравственном состоянии общества.

«Мещанство быта и мещанство духа» волновало **В. С. Розова** на протяжении всего его творчества.

В. Розов стал тем драматургом, которому удалось в годы «оттепели» сдвинуть театр с мёртвой точки. Постановкой его пьесы «Вечно живые» в 1957 году начал свою работу только что созданный театр-студия «Современник». Автор обратился к событиям Великой Отечественной войны, и это не случайно: испытания военного времени позволяют более рельефно выявить этические принципы и моральные качества, которыми руководствуются в жизни герои. Во главе угла в пьесе стоит тема человеческого долга и верности. Сталкивая в пьесе два крайних полюса в отношении к гражданскому долгу — Бориса и Марка Бороздиных, В. Розов поднимает вопрос нравственного выбора человека.

Борис Бороздин, талантливый инженер-изобретатель, человек обострённой гражданской совести, честный и бескомпромиссный, в начале войны доброволь-

но уходит на фронт, отказываясь от «брони»: «Если я честный, я должен быть там». Противоположную жизненную позицию занимает его брат Марк, музыкант и композитор, утверждающий, что у человека есть предназначение выше, чем долг перед родиной: «Представь, если бы на войну отправили Льва Толстого».

Пьеса В. Розова доносит правду о циниках и трусах, не прошедших достойно испытания. Марк Бороздин оторван от войны, которая стала сутью народной жизни, поэтому как музыкант он не состоялся. Свой нравственный выбор в это непростое время предстоит сделать и главной героине пьесы, студентке Веронике Богдановой. Ей нужно было пройти через испытания, потери, потрясения, ужасы войны, чтобы преодолеть фальшивые отношения с Марком и обрести себя.

В пьесе В. Розова действуют герои, для которых понятия чести, долга, верности, совести — не пустые слова, а «вечно живые» законы человеческой жизни.

Таким образом, стремление к преодолению бесконфликтности, усиление нравственной составляющей, тенденция к более широкому раскрытию жизненных противоречий в «драматургии оттепели» позволили писателям глубже показать внутренний мир человека, раскрыть индивидуальные особенности каждого персонажа.

? По каким двум основным направлениям развивается драматургия «оттепели» и в чём отличие предмета изображения авторов, принадлежащих к разным направлениям?

Драматургия 1970-х — первой половины 1980-х годов. Публицистичность, как и острая злободневность, открытость и страстность авторского голоса, в 70-е — первой половине 80-х годов становятся неотъемлемой чертой искусства в целом, его новым качеством. Публицистичностью отличались прежде всего пьесы на производственно-экономическую, а также героико-революционную и политическую темы. В них поднимались социально-нравственные проблемы: стиль руководства, взаимоотношение народа и власти, личность и государство.

Всплеск *производственной* темы в драматургии 70-х — первой половины 80-х годов был поистине феноменальным. Определилось целое направление, связанное с эпохой научно-технической революции. В репертуаре театров этих лет значились «Протокол одного заседания» А. Гельмана и «Сталевары» Г. Бокарёва, «Человек со стороны» И. Дворецкого и «Ситуация» В. Розова, «Из жизни деловой женщины» А. Гребнёва, «Дарю тебе жизнь» Д. Валеева, «Мои Надежды» М. Шатрова и др. Термин «производственная пьеса» в эти годы перестал ассоциироваться с бесцветными конъюнктурными поделками, где действовали «позиционные» персонажи, противопоставленные в заштампованном конфликте «передовик» и «ретроград», «новатор» и «консерватор», где за бесконечными разговорами на узкотехнические темы и за чисто производственным декорумом терялся живой человек. Производственная пьеса возродилась в драматургии на новом уровне, в конфликтах сложных и напряжённых, вывела на сцену нового героя, человека дела, одержимого Дон Кихота.

Своеобразным «взрывом» в развитии «производственной» темы явилась пьеса **А. И. Гельмана** «Протокол одного заседания» («Заседание парткома»). В основе сюжета пьесы — чрезвычайное происшествие: строительная бригада отказалась получать «липовую» премию. Частный случай на конкретном строительном объекте становится поводом для страстного публицистического разговора о современном производстве вообще, о просчётах в его организации и руководстве, о труде как категории нравственной. Не случайно бригадир Потапов определяет случившееся как «научно-техническую» революцию, начавшуюся в тресте. Ведь, по существу, рабочие бросили вызов традиционной показухе, узковедомственным интересам, психологии «группового эгоизма». Достоверность ситуации, узнаваемость персонажей были залогом действенного влияния пьесы на зрительный зал. Кирилл Лавров, исполнитель роли секретаря парткома Соломахина в спектакле Ленинградского Большого драматического театра (БДТ), вспоминал, что в ответ на его реплику: «Кто за

предложение Потапова — прошу поднять руки. Голосуют члены парткома» — руки поднимались не только на сцене, но и в зрительном зале. В критике производственные пьесы 70-х — первой половины 80-х годов получили название «социологических», аналитических драм, сила которых — в документальной достоверности, а слабость — в психологической «непроработанности» характеров. Конечно же, «правда обстоятельств» — это ещё не вся правда. Важно исследовать поведение героя в этих обстоятельствах, психологически обосновать ту или иную позицию, нравственный выбор. Именно в этом направлении эволюционировало творчество А. Гельмана. Экономист Вязникова («Обратная связь»), Лёня Шиндин («Мы, нижеподписавшиеся»), диспетчер Зинуля из одноимённой пьесы — это уже характеры, жизненные типы, люди беспокойные, уверенные в своей правоте, хотя и не всегда умело проявляющие свою гражданственную страсть. Но тогда, когда «производственная драматургия» только ещё заявила о себе как сценическая публицистика, возник и литературоведческий спор о том, можно ли требовать от неё черт драмы психологической. Представляется более справедливой позиция О. Ефремова, сказавшего в интервью с критиком Н. Крымовой: «Есть пьесы, которые надо разгадывать, а есть, я уверен, которые надо быстро ставить, заботясь больше всего о точной расстановке сил и прямом — да, прямом донесении смысла. Это один из способов исследования общественно важных проблем, нельзя его отрицать...»

? Каким новым содержанием наполнялась драматургия, поднимая производственную тему?

70—80-е годы — это время активизации *политической драмы*, имеющей большую историю и сложившиеся художественные традиции в русском искусстве. Одна из них — опора на документ. «Опытами документальной драмы» называл свои пьесы М. Ф. Шатров. Его пьесам о революции, о Ленине присуща аналитичность, документальность. Написаны они задолго до начала процесса демифологизации нашей революционной истории и её вождей. Шатров не раз говорил о драматургической насыщенности иного, внешне бесстрастно

го исторического документа: «Никто из нас, какой бы мерой таланта и знаний ни обладал, не смог бы придумать конфликты и события столь же острые, яркие и неповторимые, какие встают из архивов со страниц стенограмм и воспоминаний». Пьесы Шатрова, как правило, посвящаются одному конкретному событию в революционной буре. Так, «Шестое июля» воспроизводит драматический эпизод из жизни молодой республики Советов, связанный с заговором левых эсеров. Драма «Большевики» («30-е августа») рассказывает о трагических днях революции, когда было совершено покушение на жизнь Ленина и когда в Совнаркоме обсуждались вопросы о преемственности и коллегиальности руководства, о революции и красном терроре. М. Шатров — автор киномана «Брестский мир» и серии телевизионных сценариев. Главное в произведениях Шатрова — это «бытование» документа: автор не только помогает ощутить пульс, дыхание, характер времени в его исторической протяжённости, но и связывает документы с проблемами нашего времени. Каждая последующая пьеса Шатрова, основанная на документах, становится новым шагом в развитии «документальной драмы»: «Синие кони на красной траве (Революционный этюд)» (1977), «Так победим!» (1981), «Диктатура совести» (1986). Это подчёркнуто жанровым определением каждой из трёх пьес: «опыт публицистической драмы», «публицистическая трагедия», «споры и размышления восемьдесят шестого года».

«Рубежная» пьеса М. Шатрова «Диктатура совести», написанная на пороге перестройки, использует популярную в агитационной драматургии 1920-х годов форму «суда», исследуя механизм превращения социалистической идеи в свою противоположность, что имело место в истории. Эта пьеса стала основой остропублицистического спектакля-дискуссии, политической схватки, привлекающей к участию в ней зрительный зал.

? В чём особенность политической драмы М. Шатрова?

Публицистичность — одно из ярко выраженных направлений в драматургии 70 — начала 80-х годов — свойственна таким пьесам, как «Серебряная свадьба»

А. Мишарина, «Святая святых» И. Друцэ, «Говори...» А. Буравского, «Статья» Р. Солнцева, «Последний посетитель» В. Дозорцева.

В то же время драматурги предпринимают попытки построить иные эстетические системы, перевести конфликт личности и тоталитарного общества в более широкий, общечеловеческий план. Много художественных открытий в драматургии этих лет связано с выработкой иносказательных, *притчевых* форм разговора со зрителем. Типологический пласт этих пьес в драматургии 70-х — начала 80-х годов (тогда ещё советской, многонациональной) был широк и многообразен: художественные «обработки чужого сюжета» Гр. Горина («Тиль», «...Забыть Герострата», «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт») и А. Володина («Дульсинея Тобосская»); поэтическая трагедия М. Карима «Не бросай огонь, Прометей!»; исторические экскурсии Э. Радзинского («Беседы с Сократом», «Лунин, или Смерть Жака», «Театр времён Нерона и Сенеки»), Л. Зорина («Царская охота», «Дион»), А. Володина («Ящерица», «Две стрелы»), странные комедии А. Макаёнка («Святая простота», «Дышите экономно»), поэтические фольклорные метафоры молдавского драматурга И. Друцэ («Дойна», «Птицы нашей молодости», «Рыжая кобыла с колокольчиком») и др.

Притчевая драматургия развивалась в русле европейской и отечественной «интеллектуальной» драмы, разрабатывая новые условные приёмы для философского обобщения жизненного материала, которые помогают «прорваться» сквозь внешний слой событий к сути поставленных вечных проблем: добро и зло, жизнь и смерть, человек в окружающем его мире — в их современном понимании. В драме главное — человек, герои, говорящие о самом насущном для нас, и неважно, из какой эпохи доносятся их голоса. Декабрист Лунин и знаменитый философ древности Сократ из пьес Радзинского, Тиль и Мюнхгаузен из «шутовской комедии» и пьесы-притчи **Гр. Горина** современны своими поисками истины, терзаниями нравственного выбора. Объясняя своё обращение к «чужим сюжетам», литературным и мифологическим, Гр. Горин говорил о существовании, помимо будничного сиюминутного про-

странства, пространства иного, «имя которому — Вселенная», и «иного времени, имя которому — Вечность. И если жить по этому летосчислению, то получается, что все люди — и жившие, и живущие, и готовящиеся жить — современники. И тогда фламандский шут Тиль Уленшпигель становится понятен своим московским сверстникам и призывает их к свободе, немецкий барон Мюнхгаузен учит русских людей ненавидеть ложь, а английский сатирик Джонатан Свифт — иронии и сарказму». Свою «комическую фантазию» «Тот самый Мюнхгаузен» Гр. Горин напрямую связывал с атмосферой застойного времени: «Время Мюнхгаузена — это мышление шестидесятников. Романтик-герой, поднимающийся по лестнице, не желает жить во лжи. Он — поэт, который хочет каждодневных перемен и больше всего боится пошлости и спокойной жизни». Обращаясь к образу, «ставшему героем многих весёлых книг и преданий», Горин уходит от привычного портрета пустого враня, обманщика и плута. Его Мюнхгаузен — незаурядная творческая личность, философ, чей взгляд на жизнь и устройство мироздания шире, чем у окружающих его людей. Горин сочиняет очень злободневную притчу о Художнике, который хочет улучшить и преобразить мир, сделать его чище, естественней, искренней.

Пьесы, основанные на условных приёмах, имеют необычную стилистику, включают символику, целую систему иносказаний и намёков, фантастические элементы и, конечно же, требуют иных постановочных средств. Однако и эзопов язык не всегда спасал произведение от запрета. Многие из написанного в то время остались не напечатанным, не увидели сцены и лишь в годы перестройки обрели новую жизнь («Кастручка», «Мать Иисуса» А. Володина, «Седьмой подвиг Геракла» М. Рощина). Действительно, слишком узнаваемыми были болезни, поразившие общество, отражённые драматургами в придуманных ими условных мирах.

Подлинные успехи драматургического процесса 70-х — начала 80-х годов связаны с обогащением и обновлением *реалистической драмы*. Хотя в этих пьесах нарастающая жестокость, хамство, деформация пред-

ставлений о престижности и нравственных ценностях показывались в сфере семейно-бытовых отношений, авторы в лучших традициях русской классической драматургии поднимались над бытом, воссоздавая неблагоприятную атмосферу эпохи застоя. Эти мотивы являются сквозными в Театре Вампилова, сложившемся окончательно именно в это время, и в творчестве драматургов «новой волны» («поствампиловцев»).

А. В. Вампилов, автор четырёх больших пьес и трёх одноактных, трагически погибший в возрасте 35 лет, не увидевший ни одной из своих пьес на московской сцене, тем не менее произвёл революцию не только в русской драматургии конца XX века, но и в русском театре, разделив их историю на до- и поствампиловскую. Хронологически относясь к поколению «оттепели» (А. Арбузов, В. Розов, А. Володин, М. Роцин) и сохраняя в своём творчестве характерную для «оттепельной» традиции позицию писателя как голоса поколения, А. Вампилов в своих художественных поисках идёт значительно дальше своих предшественников, начиная там, где они закончили, — в точке поражения героя поколения, убеждающегося в тщетности своих романтических упований. Портрет «потерянного поколения», экзистенциальные вопросы, поднимаемые в пьесах Вампилова, атмосфера всеобщего комически-абсурдного лицедейства — комбинация этих и других элементов оформилась в специфическом жанре вампиловской трагикомедии, позволяя нам говорить о Театре Вампилова как о неповторимом и уникальном явлении. При всём многообразии воссозданных в пьесах Вампилова ситуаций, разнородном составе действующих лиц, разной остроте конфликта они представляют единый цикл произведений, рисующих психологический портрет поколения, к которому принадлежал сам автор.

Александр Вампилов в своих пьесах соединил философскую глубину с яркой театральной формой. Главная философская проблема, которая объединяет все его произведения, — мысль о том, как стать и остаться человеком, прожить жизнь, достойную человека. Однако эта мысль никогда не декларируется Вампиловым напрямую, но она — закономерный итог содержания

каждой его пьесы, воссоздающей то драматические, то комедийные ситуации. Герои Вампилова непредсказуемы. К примеру, Николай Колесов из «Прощания в июне», с которого начинается плеяда «инфантильных» героев. Ироничный и победительный «звёздный мальчик», Колесов впервые сталкивается с соблазном обмена — любви на аспирантуру — и неожиданно для себя и окружающих соглашается. Отмечая «инфантилизм» своего героя, Вампилов говорит о гражданской и нравственной незрелости личности, вступающей в жизнь, что сказывается прежде всего в отсутствии ответственности за свои поступки. Герой нередко становится источником драмы для окружающих и для себя самого. Через аналогичную ситуацию обмена пусть наивных, но духовных ценностей на материальные проходят и другие персонажи пьесы.

Инерция шестидесятнического романтизма предопределяет хеппи-энд в решении этих коллизий, оставляет надежду на возможность духовно-нравственного перерождения героя. Однако ситуация, в которой молодой герой способен легко менять нравственные ценности на материальные (и обратно), становится основой конфликта следующих вампиловских пьес.

С такого же обмена — заведомо несерьёзного и оттого ещё более циничного — начинается и следующая пьеса Вампилова «Старший сын». Её главный герой Бусыгин, пользуясь стечением случайных обстоятельств, объявляет себя незаконнорождённым сыном неизвестного ему человека не ради карьеры или материального благополучия, а всего лишь для того, чтобы найти угол для одноразового ночлега.

Юный циник Владимир Бусыгин убеждён, что каждый человек думает только о себе: «У людей толстая кожа, и пробить её не так-то просто. Надо соврать как следует, только тогда поверят и посочувствуют. Их надо напугать и разжалобить». Неожиданным образом жизнь сталкивает Бусыгина с человеком противоположного типа, с Сарафановым, «святым», «блаженным». За идею старшего сына, как за соломинку, хватаются и Сарафанов, и его дети — Нина и Васенька. И это меняет Бусыгина. Совесть не позволяет ему обманывать того, кто отдаёт другому свою душу: цинизм

героя оказывается отчасти наигранным, душа не разъедена до конца безверием и скептицизмом. Полностью веру в человека Бусыгин не утратил. Под влиянием Сарафанова Бусыгин, случайно вторгшийся в чужую семью с её проблемами, внезапно чувствует себя ответственным и за идеалиста Сарафанова, всю жизнь сочиняющего ораторию «Все люди — братья», и за безнадежно влюбленного Васеньку, и за Нину, уставшую от семейного бедлама и готовую бежать куда глаза глядят со скучным, как доска, «серьезным человеком». Маска, роль, заведомо неправдивая, неожиданно отвечает собственной потребности Бусыгина быть кому-то нужным. Однако счастливый, казалось бы, финал «Старшего сына» омрачает горький парадокс, что самая человеческая потребность быть кому-то необходимым, иметь семью и дом, может быть реализована только при случайных, едва ли не сказочных обстоятельствах.

Каждая следующая пьеса Вампилова — очередной аргумент в разговоре о герое-современнике. Вариант разрушения личности человека, живущего эгоистическими побуждениями, погрязшего в беспутстве, представлен в «Утиной охоте». Моральный распад личности воплощает образ Виктора Зилова. Как и предшествующие герои Вампилова, это интеллектual, умница, интересный человек, но он буквально прожигает жизнь впустую, изобретает собственный вариант «сладкой жизни» Феллини.

Пьеса, начатая знаком смерти — венком, полученным живым человеком, отражает процесс превращения героя в «живой труп». Каждое из воспоминаний Зилова — важная веха на пути его потерь. Первое воспоминание о скандале на новоселье свидетельствует о разрушении ценности Дома. Второе — подтверждает, что и работа как ценность давно для Зилова не существует. Следующая сцена знаменательна как свидетельство умирания настоящей любви в жизни героя.

Зилов не любит ни друзей, ни родителей. Получив телеграмму от отца, в которой тот просит сына навесить его в последний раз, Зилов иронически сообщает любовнице: «Опять этот старый дурак умирает».

Цинизм, эгоизм, беспутство пронизали жизнь Зилова насквозь. От природы в него вложен большой потенциал, но ничего не реализовано. В финале герой оказывается в ситуации возможного самоубийства. Автор нарочито оставляет финал пьесы открытым, представляя читателю самому решить: плакал Зилов или смеялся. Критики подчёркивали, что конфликт «Утиной охоты», её герой — явление новое и грозное, но и обнадеживающее: автор обращается к человеку и надеется только на него. Это «чеховская постановка вопроса, она же толстовская, она же и Достоевского, это русская постановка вопроса и русская надежда».

Вампилову удалось чутко уловить и талантливо передать многие тревожные явления своего времени. Он по праву признан самым крупным русским драматургом второй половины XX века.

?) 1. Какое новое развитие получила реалистическая драма в 70—80-е годы?

2. Каков вклад А. Вампилова в развитие русской драмы?

Поствампиловская драматургия (драматургия «новой волны»). А. Вампилов оказал сильное воздействие на молодых авторов, пришедших в драматургию в 70-е годы и получивших со временем наименование «новой волны» (группа «поствампиловцев»).

Тематически близки творчеству А. Вампилова произведения Л. Петрушевской, А. Галина, А. Червинского, В. Славкина, А. Казанцева, Я. Стельмаха, А. Дударева, Л. Разумовской и др. Вслед за Вампиловым они разрабатывали нравственные проблемы и исследовали образ современного героя в жанре социально-психологической драмы. Литературные и театральные критики отмечали у них особое «нравственно-заострённое» ощущение жизни, чуткий слух к современной речи, удивительную достоверность в изображении быта.

Неформальный лидер «новой волны» — Л. С. Петрушевская. На первом плане в её пьесах — исследование феномена отчуждения, изображение бездушия и жестокости в человеческих отношениях. Подхватывая линию А. Вампилова, Л. Петрушевская создаёт ряд одноактных пьес: «Лестничная клетка», «Любовь»,

«Анданте», «Квартира Коломбины». Среди многоактных пьес Петрушевской наиболее удачными признаны «Уроки музыки» и «Три девушки в голубом».

В отличие от динамичных пьес Вампилова в пьесах Петрушевской как будто ничего не происходит, они статичны в сюжетном отношении. Главным средством характеристики героев становится язык, воссоздающий особенности живой разговорной речи современников, выявляющий черты их нравственного, психологического облика.

Как приметы времени в пьесах Петрушевской выявляются духовная обеднённость, душевная ущербность и разобщённость людей. Наиболее остро это проявилось в пьесе «Три девушки в голубом». Очевидно, что пьеса является парафразом «Трёх сестёр» А. П. Чехова. Но по сравнению с чеховскими героини Петрушевской предстают в сниженном виде и смотрятся карикатурами. Под крышей старой дачи Петрушевская сводит трёх троюродных сестёр — Светлану, Татьяну, Ирину — и раскрывает царящие между ними отчуждение и вражду. Суть конфликта заключается в том, что лучшую комнату в доме занимает Ирина с маленьким ребёнком, а Татьяна и Светлана стараются выжить её. По своему характеру Ирина отличается от сестёр. Это тонкая, интеллигентная натура, которую постоянно унижает и ранит жизнь. У Петрушевской всё безнадежнее, чем у Чехова: пьеса олицетворяет глубокую неудовлетворённость жизнью, в которой правят самые жестокие и циничные люди.

О дефиците любви и счастья в жизни людей рассказывает пьеса «Фантазии Фарятьева» А. Н. Соколовой. Главный герой произведения Фарятьев — мечтатель, идеалист, который показан человеком, во многом оторванным от жизни, пребывающим в мире своих фантазий, возвышенных идеалов. Своим тяготением к возвышенному он прекрасен, но наивностью представлений о жизни смешон для окружающих. И столкновение такого идеалиста с действительностью оборачивается драмой. Фарятьев одинок, он мечтает о подлинной любви и будто бы находит свой идеал в молодой учительнице музыки Александре. В её прошлом — неразделённая

любовь к преподавателю консерватории Бескудову, человеку небездарному, привлекательному, профессионалу, но в плане моральном низкому. Когда он узнаёт, что в жизни Александры появляется кто-то другой, он разрушает эти отношения. Для Фарятьева это становится крушением всех его надежд. Он навсегда уходит в мир своих фантазий.

Психологическая драма «новой волны» настойчиво воссоздавала «историю болезни» общества, фиксируя черты нравственного распада, бездуховность, одичание. Вместо «положительного» героя и героя романтика времён «оттепели», максималиста, борца с несправедливостью 1950—1960-х годов, верящего, что ему по плечу изменить жизнь и состояться как незаурядной личности, окончательно утвердились «не герои», а «серединные люди», люди «средненравственные». Драматургия «новой волны» создала групповой портрет «промежуточного» поколения, несущего в себе все черты «негероического героя».

?

В чём видели назначение своего творчества авторы психологической драмы «новой волны»?

Драматургия периода гласности. Рубеж 1980—1990-х годов для русской культуры — время глубокого пересмотра всех представлений о мире и человеке, происходившего под влиянием социально-исторических факторов. В конце XX века Россия вступила в полосу очередного исторического разлома. Прежняя однородная социальная общность стремительно исчезала. Одновременно уходило в небытие и само понятие общей страны и народа, единых традиций, этических и эстетических основ. Перестроечные процессы коренным образом изменили и культурную ситуацию в стране.

Драматургия перестройки пережила очередной всплеск жанра *политической драмы* в атмосфере общего интереса к «белым пятнам» истории, переосмысления устоявшихся оценок, демифологизации отдельных страниц нашей революции и её вождей. В этом отношении писатели опередили учёных-историков, создав художественные версии на исторические, недавно запретные темы, среди которых главенствовали «антисталинская» тема, тема ГУЛАГа, новый взгляд на некоторые собы-

тия Октябрьской революции и Гражданской войны. Повесть А. Рыбакова «Дети Арбата» и драма М. Шатрова «Дальше... дальше... дальше!..» в годы перестройки открыли этот список. Как скоро выяснилось, в советской драматургии уже давно существовали подобные произведения, только теперь опубликованные. К читателю вернулись, наряду с романами, пьесы А. Солженицына («Пленники» и «Республика труда»), «Колыма» И. Дворецкого, «Анна Ивановна» В. Шаламова, «Брестский мир» М. Шатрова и др. В центре этих пьес — человек, проходящий через драматические эпизоды нашей революционной истории, через различные стадии политического террора и противостоящий тоталитарной системе. Большинство из них написаны в традиционных формах (пьеса-хроника, документальная драма, социально-психологическая пьеса). В годы перестройки освоение этой темы драматургами неоднозначно, порой спорно и в художественном, и в содержательном плане.

Политизация мышления в сочетании с возросшим значением этических норм на фоне преступления этих норм обуславливает и усиление нравственного начала в *социально-бытовой драме*.

В литературе перестроечного периода одной из ведущих тенденций стала так называемая «шоковая терапия»: усиление публицистического начала, ужесточение конфликтов и жизненных ситуаций, стремление к острому, правдивому разговору о накопившихся в застойное время общественных недугах.

Пьесы на тему нравственности стали жёстче, в их содержании усилилось «аналитическое исследование» простого человека в сфере быта. Впервые с начала XX века снова зазвучали слова «дно жизни». Проститутки и наркоманы, бомжи и неформалы, уголовники всех мастей, от взяточников до рэкетиоров и киллеров, наводнили экран и сцену настолько, что в критике обоснованно зазвучало беспокойство по поводу «чёрного реализма». Чрезмерное увлечение подобным материалом, при невысоком художественном освещении, рождало неоконъюнктурную «чернуху».

Драматургия на социально-бытовую тему в перестроечное десятилетие соприкоснулось с такими те-

чениями в западноевропейском театре, как «театр жестокости», «театр абсурда», парадокса. Долгое замалчивание многих проблем в условиях гласности привело к «прорыву плотины», писатели заглянули в обжигающую своей неприглядностью жизнь обочины, а иногда и «жизнь на пределе». Место действия многих пьес — тюрьма, камера смертников («Казнь», «Свидание» Л. Петрушевской), сумасшедший дом («Вальпургиева ночь, или Шаги командора» В. Ерофеева), морг («...Сорри» А. Галина), свалки и кладбища («Свалка» А. Дударева, «Кладбищенский ангел» А. Максимова).

Заметно ужесточились в перестроечные годы проблемы и конфликты *подростковой и юношеской драматургии*.

Молодой герой занимает большое место в драматургии периода гласности, причём авторы ставят перед ним сложные и серьёзные проблемы. В пьесе **В. Розова** «Кабанчик» (1987) идёт речь о травмированности молодого поколения открывшимися преступлениями отцов. В. Розов создаёт психологическую драму, с большой глубиной раскрывает характер Алексея Кашина, главного героя, и изображает драматические переживания, которые испытывает 18-летний персонаж, узнавший, что его отец, высокопоставленный советский чиновник, систематически брал взятки. Обнаружив, что отец был «человеком в маске», никогда не открывавшим своего истинного лица перед сыном, Алексей осознаёт, как фальшиво в устах отца звучали нравственные и патриотические слова, в которые верил герой. И страдание от случившегося открытия приводит Алексея на грань самоубийства, от которого спасает его только любовь в лице Оли Богоявленской. Эта честная девушка, полюбив Алексея, идёт на разрыв с собственным отцом — мнимым носителем и пропагандистом нравственности, который завёл на стороне любовницу и многие годы подряд обманывает свою семью. Нравственный выбор Оли решается в пользу Алексея. Встретившись с Олей, Алексей вновь обретает, хотя бы отчасти, веру в чистоту и честность личных отношений между людьми. Разоблачение из-

жившего себя неотделимо у В. Розова от утверждения нравственных гуманистических норм.

«Домой!» Л. Разумовской, «Между небом и землёй жаворонок вьётся» Ю. Щекочихина, «Вагончик» Н. Павловой — эти и другие пьесы молодёжной тематики шокируют реалистичностью и жестокостью жизненных ситуаций. «Правда факта» растревожила мысль, заставила читателей отчётливо обозначить свою нравственную и социальную позицию в переходный период.

Таким образом, в драматургии периода гласности укореняются новые проблемы и новые способы художественного изображения, получившие развитие в последнее десятилетие XX века.

Драматургия рубежа XX—XXI веков. Ситуацию конца XX века в театре и драматургии определяют как «*перемену интонации*» (В. Славкин). Молодое поколение драматургов получило название «*новая драма*». К наиболее ярким представителям этого направления следует отнести М. Угарова, Н. Коляду, О. Михайлову, О. Богаева и др. «Новодрамовцы» объявили себя последователями драматургии «новой волны», возродившей в 1970-е годы традицию критического реализма.

Если драматурги «новой волны» искали причины социальных неурядиц, то представители «новой драмы» пытались осмыслить явление и найти нравственные ориентиры в обществе.

Ведущая тема современной драматургии — человек и общество. Мир людей обочины, малозаметное население «хрущёвок», бараков, подвалов, богом забытых городков и посёлков — целый материк, открытый и продолжающий открываться с болью и сочувствием в драматургии **Н. В. Коляды**, одного из самых репертуарных современных драматургов.

С момента появления первой пьесы «Играем в фанты» (1986) Н. Коляда стал автором более 100 пьес.

В работах драматурга отражены социальные и духовные стороны жизни российского общества конца 1980—2000-х годов. Они вводят в жизненные реалии огромного маргинального пространства, которое много лет существовало и существует «на просторах родины чудесной».

Драматург возрождает линию «маленького человека» в литературе. «Люди, о которых я пишу, — это люди провинции, — говорит Н. Коляда в одном из интервью. — Они стремятся взлететь над болотом, но Бог не дал им крыльев».

В предельном душевном напряжении, в диапазоне от натурализма до гротеска и шутовства рассказывает драматург мрачную и страшную историю в своей первой пьесе «Играем в фанты». Сюжет пьесы вроде бы прост. Действие происходит в обычной квартире накануне Нового года. Молодые муж и жена, Кирилл и Настя, решив отметить новоселье, встречают друзей. Молодёжь резвится, придумывая всё новые забавы и игры. Но беспечные игры оборачиваются нешуточной болью, горечью и жестокостью.

Истинные человеческие чувства, такие как любовь, тревога, переживание, сочувствие, грусть, заменяются гомерическим хохотом. Ложный вызов «скорой» — смешно, напугали до смерти старую женщину, убили человека — потеха.

По сути, в пьесе два финала: первый — когда герои понимают, что натворили, когда страх завладевает их душами и они задумываются, может быть, впервые в жизни — но не о мёртвой женщине, не о человеке с ножевым ранением в подъезде, а о себе. Под угрозой благополучие каждого из них. И они ненавидят друг друга и выплёскивают наружу обнажённую правду, похабную, наглую, стыдную. Мысли героев нацелены лишь на себя, они не желают жертвовать собой, и им даже не приходит в голову подумать о других. Второй финал выводит всех из задумчивости. Врач приносит «хорошую» новость: ранение оказалось не смертельным, а что бабка умерла — «так все когда-нибудь умрут». И опять становится весело. Можно придумать новую игру. Включается диск с песенкой Шаинского. Все горести забыты: «Да бабка как в анекдоте: померла так померла! Ну, давайте музыку! Будем петь детские песенки!»

Драматург предлагает героям посмотреть на себя со стороны, подумать о том, как докатились они до такого животного состояния: «...я — дитя своего времени, все пороки ношу в себе! Да, да, мы все дети перестройки!»

Во второй половине 1990-х годов творческий интерес драматурга перемещается в сторону индивидуального осмысления «чужого текста» на разных уровнях произведения («Карлсон опять прилетел», «Старосветская любовь», «Золушка»). Однако во всех пьесах драматурга, совмещающих в себе комические и трагические элементы, доминирует драматическое начало.

Молодая драматургия рубежа XX—XXI веков, продолжая развивать лучшие традиции отечественного театра на новом историческом этапе, всё больше всматривается в «душу живую», её боли и страдания, вспоминая о вечном, непреходящем. «Новодрамовцам» интересна проблема связи человека с миром, иногда вне конкретного времени и пространства. Порой кажется, что это и не пьесы вовсе, а «диалогизированные» лирические новеллы. К их числу можно отнести пьесы **Е. В. Гришковца**, который вошёл в литературу как автор монодрам (всего одно действующее лицо) «Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты». Большую роль в монодрамах Е. Гришковца играет рассказчик, которому драматург поручает найти точные слова для передачи авторского замысла и даже позволяет быть соавтором. Сказовая языковая манера драматургии Е. Гришковца связана с чутким мироощущением эпохи.

В депрессивный контекст «новой драмы» вполне вписывается творчество драматурга **О. А. Богаева** («Русская народная почта», «Комната смеха для одинокого пенсионера», «Тридцать три счастья», «Великая китайская стена» и др.).

Герои пьес О. Богаева в разгар экстремальных событий, таинственных происшествий, устав от напряжения, готовы смириться со своей безрадостной жизнью. Глаша, героиня трагикомедии «Страшный суп, или Продолжение следует», обречённо констатирует: «А что нам остаётся делать?! Надо жить. Сегодня выходной. Мне надо варёжку закончить, а ты газету читай...»

Иллюзия конца света воплощается в пьесе О. Богаева сначала в весёлую комедию, в фарс, а затем превращается в трагедию. Апокалипсис в пьесе О. Богаева — это непрерывное повторение одной и той же ситуации. Вре-

мя остановилось, нет движения вперёд, в мире наступила великая пауза.

Русская драматургия имеет богатую историю и прочные традиции, главная из которых — союз с современным театром. Правду жизни, «жизнь человеческого духа» несли на сцену пьесы Фонвизина и Грибоедова, Пушкина и Гоголя, Тургенева и Достоевского, Толстого и Чехова. О важности этого союза, о преимуществе своих, а не переводных пьес не уставал говорить полтора столетия назад «отец русского репертуара» А. Островский. И нет сомнений, что современная драматургия существует, она чрезвычайно многообразна, хотя её художественный уровень и основные тенденции ещё недостаточно определились, требуют дальнейших наблюдений и тщательного исследования.

Вопросы для повторения

1. Назовите основные направления развития русской драматургии периода «оттепели».

2. По каким направлениям, тематическим и эстетическим, развивалась драма в годы перестройки?

3. Почему спор о герое стал основной чертой современной драматургии?

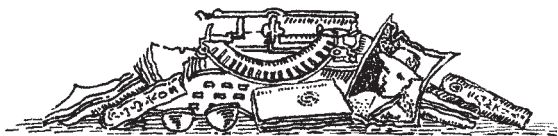
Семинар

Какие спектакли современных авторов вы смотрели? Поделитесь своими впечатлениями.

Рекомендуемая литература

- ▶ *Бугров Б. С.* Русская советская драматургия. 1960—1970-е годы. М., 1981.
- ▶ *Громова М. И.* Русская драматургия конца XX — начала XXI века: учеб. пособие. М., 2005.
- ▶ *Козлова С. М.* Парадокс драмы — драма парадоксов: Поэтика жанров драмы 1950—1970-х годов. Новосибирск, 1993.
- ▶ *Явчуновский Я. И.* Драма на новом рубеже: Драматургия 70-х и 80-х годов: конфликты и герои, проблемы поэтики. Саратов, 1989.

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ



Литературная ситуация конца 1980-х — начала 1990-х годов. Политическая перестройка середины 80-х годов привела к резким изменениям социокультурного контекста существования литературы. Первым и наиболее бесспорным достижением перестройки стало утверждение атмосферы гласности, свободы слова. Борьба с цензурными ограничениями — вплоть до полного устранения института идеологической цензуры — осознавалась в это время творческой интеллигенцией как важнейшая нравственная задача. «Жить не по лжи» — этот публицистический призыв А. И. Солженицына стал девизом первых перестроечных лет. Именно в литературе быстрее, чем в других областях культуры, начались радикальные перемены.

Роль общественной трибуны и бесспорных интеллектуальных центров в годы перестройки сыграли «толстые» литературно-художественные журналы. На недолгий — примерно в пять-шесть лет — период резко возросли тиражи литературно-художественной периодики: огромный общественный интерес был вызван открытым обсуждением ещё недавно «закрытых» тем и проблем, публикацией прежде запрещённых произведений как классиков советского периода русской литературы (М. Горького, А. Ахматовой, А. Твардовского, Б. Пастернака, А. Платонова, М. Булгакова и др.), так и писателей русского зарубежья (И. Бунина, И. Шмелёва, М. Алданова, Г. Иванова, В. Набокова и др.). На смену эпохе единственно допустимой идеологии и государственного диктата в искусстве и науке пришла пора

политического, научно-методологического и художественного плюрализма.

Уже на рубеже перестройки, в 1985—1986 годах, в центральных журналах были опубликованы три произведения, сразу попавшие в фокус общественного внимания: «Пожар» В. Распутина, «Плаха» Ч. Айтматова и «Печальный детектив» В. Астафьева. Общим в этих разных по стилистике произведениях было обращение к материалу современной жизни и невиданная для литературы предшествующих лет активность, даже резкость в выражении авторской позиции. Перед читателем раскрывались неприглядные картины современного советского быта и нравственной деградации человека: алкоголизм и наркомания, необузданная преступность, разнузданные проявления животных инстинктов в человеке, его духовное обнищание. Столь острый материал обусловил и формальные качества текстов: произведения казались стилистически несбалансированными и даже неотделанными; пропорции светлого и тёмного были резко сдвинуты в сторону последнего, пластическая конкретность изображения была потеснена экспрессией авторских публицистических вторжений.

❓ Прочитайте одно из названных произведений. Как соотносятся в нём эпическое (описательные фрагменты) и публицистическое (авторские отступления) начала? Каковы преобладающие тенденции предметной изобразительности? Почему, на ваш взгляд, автор стремится открыто и даже с нарочитой резкостью высказать своё отношение к изображаемому? Что роднит стилистику произведения с принципами письма писателей-шестидесятников XIX века? Какие переключки с русской классикой вы заметили в произведении? Каковы их содержательные функции?

Во второй половине 80-х годов на первый план в литературе вышли именно *публицистические жанры*. В публицистике и близкой ей литературной критике ярко проявились приметы новой литературно-общественной ситуации — более резкая, чем прежде, общемировоззренческая и эстетическая поляризация в российской писательской среде, ощущение «судьбоносности» переживаемой эпохи (оцениваемой либо в терминах ка-

тастрофы и тупика, либо в качестве переходной к более высокому уровню жизни), возрастание непримиримости во взаимных оценках противостоящих друг другу группировок.

По контрасту с ещё недавними предсказуемостью и одномерностью литературного процесса новый этап литературно-общественного развития выглядел для одних периодом хаоса и крушения нравственных основ, неумолимо ведущим к разрушению национальной культуры, а для других — болезненным, но в конечном счёте продуктивным периодом «разброда и шатаний», нужным для обретения человеком интеллектуальной самостоятельности, без которой невозможен новый уровень его свободы и ответственности.

Хотя большинством литераторов в это время признавался приоритет *общечеловеческих ценностей* над ценностями классовыми и узконациональными, писатели далеко расходились в конкретных оценках ситуации в России и по-разному прогнозировали её будущее. Испытание свободой для творческой интеллигенции проходило нелегко: в писательской среде сложилась обстановка растерянности, многие крупные художники либо переключились на околολитературную малопродуктивную полемику, либо «взяли паузу», на время отойдя от художественного творчества.

Самым живым и общественно значимым участком литературного процесса оказалась так называемая *«возвращённая» литература*. Страницы журналов заполнились произведениями, созданными в прежние шесть десятилетий (1920—1970-е годы), но неизвестными широкому читателю на территории СССР. Термин «возвращённая литература» стал активно использоваться в литературной периодике 1987—1991 годов, когда к читателю пришли произведения, запрещённые в своё время советской цензурой к печатанию по идеологическим или эстетическим причинам, либо и не предназначавшиеся авторами для публикации и создававшиеся в расчёте на читателя будущего.

Большой читательский резонанс был вызван публикацией поэм А. Ахматовой «Реквием» и А. Твардовского «По праву памяти». Оба произведения в своё вре-

мя не могли быть напечатаны из-за очевидного общественно-политического инакомыслия, проявленного их авторами.

Значительная часть наследия прежде опальных художников дошла до читателя ещё в «оттепельные» 60-е годы. Однако тогда М. Булгаков, А. Платонов, М. Цветаева, О. Мандельштам, эмигрантский И. Бунин и другие мастера вернулись лишь частью своих произведений. Теперь настало время их полного и окончательного возвращения.

Но теперь их произведения возвращались в иной общественно-психологический и эстетический контекст, чем тот, в котором они создавались, и потому сразу же приобретали двойной статус, воспринимаясь читателем и как факты истории литературы, и как живые явления литературы современной. Преобладал второй тип восприятия: «Котлован» и «Чевенгур» А. Платонова, «Собачье сердце» М. Булгакова, «Мы» Е. Замятина и многие другие «возвращённые» произведения прочитывались прежде всего как свидетельские показания людей, оппозиционных тоталитарному режиму. В оценке этих произведений на первом месте были не эстетические, а исторические и нравственные критерии: в ход шли категории «исторической правды», подлинности, восстановления справедливости. Стилиевая сторона произведений и творческая уникальность их авторов по понятным причинам меньше занимали читателей.

Вот почему самым сложным и долгим оказалось «возвращение» писателей, чьи произведения были идеологически нейтральными, но чья эстетика решительно расходилась с принятыми в качестве эстетической нормы образцами реализма. Речь идёт о произведениях Л. Добычина, К. Вагинова, обэриутов, наконец, В. Набокова. Между тем именно этот пласт наследия русской литературы чуть позднее, уже в начале 90-х годов, оказал весьма заметное влияние на стилевую эволюцию современной русской литературы.

Одной из характерных черт литературного процесса конца 80-х — начала 90-х годов стало усиление интереса писателей к *исторической теме*. Это было непосред-

ственно связано со спецификой переживаемого странной исторического поворота, когда резко возросла потребность общества в переоценке исторического пути, пройденного Россией, во внимательном освоении её исторического опыта. Особенно актуальными для современных писателей оказались исторические уроки относительно недавнего прошлого. Несколько произведений, посвящённых судьбам людей в «сталинский» период жизни страны, вызвали заметный читательский интерес. Среди них романы «Дети Арбата» А. Рыбакова, «Белые одежды» В. Дудинцева. Роман Рыбакова, посвящённый судьбе молодого поколения 30-х годов и написанный с использованием приёмов развлекательного беллетристики, вообще стал бестселлером второй половины 80-х годов (продолжение романа — «Тридцать пятый и другие годы» — вызвало уже существенно меньший читательский интерес).

С произведениями, обращёнными к недавнему прошлому, выступили и такие разные писатели, как Б. Можаяев («Изгой»), В. Аксёнов («Московская сага»), Б. Окуджава («Упразднённый театр»). Однако наиболее значительным в этом ряду — и по широчайшему охвату материала, и по сложности и глубине поднимаемых проблем, и по объёму самого текста, наконец, — стало «повествование в отмеренных сроках» А. Солженицына «Красное колесо» (публикация эпопеи была завершена в 1993 году). Состоящая из четырёх монументальных частей, или «узлов», как назвал их автор («Август Четырнадцатого», «Октябрь Шестнадцатого», «Март Семнадцатого» и «Апрель Семнадцатого»), эпопея разворачивает масштабную панораму предреволюционной жизни России. В ней получила своё итоговое выражение сложная историко-философская концепция А. И. Солженицына.

В ряду лучших произведений 1990-х годов, написанных на историческом материале, — роман Г. Владимова «Генерал и его армия» (1994).

Наряду с исторической заметное место в русской литературе конца XX века занимает и *современная* тематика. В начале 90-х годов популярной была форма идеологически тенденциозного романа (или повести), где

автор открыто заявлял о своих общественно-политических пристрастиях и активно включался в современную борьбу идей. В большинстве таких произведений собственно художественная образность вторична — зависима от заранее жёстко оформленной идеологической позиции автора. Сюжеты и предметный мир таких произведений, как правило, близки к материалам текущей журналистики; высокая степень полемичности, проявляемая авторами, приводила к тенденциозной иллюстративности.

Более продуктивной и художественно состоятельной в конце 80-х — начале 90-х годов была литература, ориентированная не столько на идеологические, сколько на собственно изобразительные цели, на исследование социально-психологических и нравственных координат современной жизни. Такие писатели, как Л. Петрушевская, Т. Толстая, В. Маканин, дистанцировались от злободневных политических страстей, обращались к экзистенциальным глубинам частной жизни современного человека. Проблематика отношений между человеком и окружающим его миром, механизмы опошления и оподления или, напротив, сохранения нравственной состоятельности — вот круг наиболее общих вопросов, объединявших этих ярких мастеров современной прозы.

Русская литература XXI века. Литературный процесс начала XXI века характеризуется сосуществованием в едином культурном пространстве предельно разных, противоположных по эстетическим принципам литератур — реалистической, модернистской, постмодернистской, неосентименталистской, неонатуралистической. Однако границы между направлениями и течениями проницаемы, и, например, отдельные приемы постмодернистского письма можно найти в произведениях как писателей модернистской ориентации, так и авторов с репутацией реалистов. Не менее значимо и регулярное обращение современных писателей к темам и мотивам русской классики; представители разных течений они трактуются по-разному, но для всех остаются при этом важнейшим эстетическим ориентиром.

Так, современная историческая проза — и прежде всего проза о Великой Отечественной войне — невозможна без учёта художественного опыта Льва Толстого. В ряду лучших произведений последних двух десятилетий, написанных на историческом материале, — романы **Георгия Владимова** «Генерал и его армия» (1994) и **Виктора Астафьева** «Прокляты и убиты» (1990—1994). Если для В. Астафьева значимы принципы натуралистического изображения сражений (сходные с поэтикой «Севастопольских рассказов» Л. Толстого), то для Г. Владимова важно взаимодействие двух основных толстовских тем — народной войны и национального характера.

К более отдалённому историческому времени отсылают два других значительных произведения последних лет — «Возвращение в Панджруд» **Андрея Волоса** и «Лавр» **Евгения Водолазкина**. В 2013 году оба романа были отмечены литературными премиями. В центре внимания авторов — мир средневекового человека: главный герой А. Волоса — великий таджикский поэт Рудаки (858—941), а Е. Водолазкина — целитель Арсений (в схиме принявший имя Лавра), история жизни которого отнесена автором к 1440—1520 годам.

Романная история Рудаки начинается незадолго до смерти героя: ослеплённого придворного поэта, некогда богатого и влиятельного, юный поводырь Шеравкан ведёт из Бухары в родное селение Рудаки — Панджруд. Постепенно роман-путешествие обретает новые жанровые черты — романа воспитания: в пути старый поэт учит юного Шеравкана наблюдать мир, понимать людей, отличать подлинное знание от суеверия.

Открытие мира и познание человеком самого себя — важнейшие тематические грани и романа Е. Водолазкина «Лавр». История Арсения включает «Книгу познания», «Книгу отречения», «Книгу пути» и «Книгу покоя». Каждая из них соответствует тому внутреннему «я», до которого дорастает герой на определённом этапе жизни. «Книга познания» — это история мальчика, познающего мир и на каждом шагу обнаруживающего, как много загадок таит он в себе. Дед Христофор учит Арсения целительскому искусству, однако всякое

прикосновение к тайне жизни есть и откровение о смерти — уже с детства Арсений понимает, что жизнь есть череда потерь, а «в последнюю минуту каждый остаётся наедине с Богом». Из-за самонадеянности юного целителя умирает при родах его невенчаная жена и погибает ребёнок, и отчаяние ведёт героя к отречению от собственного «я». Несколько лет герой проживёт под именем Устина, превратившись в юродивого; затем станет паломником и совершит путешествие в Иерусалим. В духовных поисках Арсений получает самое главное в своей жизни напутствие от старца из монастыря: «...что ты понимаешь под путём — не те ли пространства, которые оставил за спиной?.. И не увлекайся горизонтальным движением паче меры». Земной опыт и житейская мудрость не должны отменять вертикального движения — а оно задано силой любви и покаяния, и цель его — отнюдь не в пространстве.

Житийная традиция в романе Е. Водолазкина органично встраивается в современное по художественному языку повествование. Гибкость и вариативность жанровых и стилевых форм — вообще отличительная черта реалистической литературы рубежа XX—XXI веков. Легенда, миф, притча, философская утопия свободно соединяются с принципами познания действительности, унаследованными из классической литературы XIX века. «Жизнеподобие» перестаёт быть главной характеристикой реалистического письма; рядом с эмпирическим миром появляется аллегорический, метафизический, магический. Например, символическим смыслом наделяется «чёрная обезьяна» из одноименного романа **Захара Прилепина** (2011) — в ней опредмечивается всё злое и порочное, что копится в человеке и приводит его к утрате жизненных ориентиров. Символическое значение получает и заглавный образ в романе **Юрия Полякова** «Грибной царь» (2005). Грибной царь, по поверью, умеет выполнять сокровенные желания, но найти его в лесу дано далеко не каждому. Михаилу Сви-рельникову — главному герою романа — Грибной царь является в минуту отчаяния и страшного внутреннего кризиса (правда, психологическая драма обрисована Ю. Поляковым не без сатирических красок). Сви-рель-

ников подползает к огромному грибу — он с полметра высотой и шляпка у него с легковое колесо, — «как нашкодивший раб к ноге властелина», и шепчет бессильное «ну пожалуйста», даже «не признаваясь себе в том, чего просит». Когда в жизни разваливается всё и навсегда, «ну пожалуйста» — это уже мольба о чуде. Но осталось ли в современном циничном мире место чуду?

Реалистической литературе начала ХХI века вовсе не чужд социальный пафос. Так, героям **З. Прилепина** присуща активная жизненная позиция. Персонажи романа «Санькя» (2006) не желают мириться с социальной несправедливостью, с тем, что хозяевами жизни стали толстосумы, карьеристы и подлецы. Попытка Саши Тишина и его друзей захватить сразу в нескольких городах здания местных органов власти заведомо обречена, однако, показывая всю бесперспективность такого протеста, Прилепин тем не менее вызывает у читателя сочувствие к своему герою, способному не только ненавидеть, но и дружить, и любить (его отношение к соратнице по сопротивлению Яне светло и целомудренно). Внешняя грубость и неотёсанность современных российских робингудов вовсе не исключает их стремления к идеалу, а в числе «неделимых пацанских понятий» есть и «такое слово, как “Родина”».

Традиционным для литературы реализма является интерес к формированию человеческой личности, становлению характера, противоречивости и сложности внутреннего мира персонажа. Так, главным героем романа **Алексея Иванова** «Географ глобус пропил» (2003) становится школьный учитель Виктор Служкин. Автор, впрочем, сделал всё возможное, чтобы Служкин никак не ассоциировался со стереотипной фигурой преподавателя, высокая цель которого — сеять разумное, доброе, вечное. На первой странице романа Служкин появляется «небритым, помятым молодым человеком»; он «зайцем» приехал на электричке в Пермь и ловко вывернулся из лап контролёров, весьма убедительно выдав себя за глухонемого. В нём есть черты романтического пьяницы Венички из «Москвы — Петушков» Вен. Ерофеева (если появляется возможность «немедленно выпить», Служкин обязательно это сде-

ляет) — и одновременно Льва Николаевича Мышкина из «Идиота» Ф. М. Достоевского (он обладает даром доброты и приязни к миру). В произведении соединяются черты романа странствий и романа воспитания (и одновременно пародии на оба жанра), и путь испытаний главный герой проходит вместе со своими учениками.

Тяготение к буквально понятой реалистической традиции проявляется в массовой литературе — детективах и «милицейских» романах **А. Марининой**, **Д. Донцовой**, **П. Дашковой**, **Т. Устиновой**, **Ф. Незнанского**, **Ч. Абдуллаева**, **Д. Корецкого** и др. Реалистическая типизация сводится к схематичной типажности героев, экзистенциальные вопросы редуцируются до набора из трёх-четырёх корпоративных жизненных истин, а сюжетная «загадка», связывающая события и принимающих в них участие персонажей, обязательно разрешается — как правило, при минимуме потерь со стороны «своих».

На иных, чем у тяготеющих к реализму писателей, основаниях строится картина мира в литературе постмодернизма. В западноевропейской культуре постмодернизм сформировался и был осознан как принципиально новое художественное явление уже в 1950—1960-е годы; в русской литературе его зарождение происходит в начале 1970-х годов и связано с появлением таких произведений, как поэма **Венедикта Ерофеева** «Москва — Петушки» (1969), романы **Саши Соколова** «Школа для дураков» (первая публикация — 1976) и **Андрея Битова** «Пушкинский дом» (закончен в 1971, впервые опубликован в 1978). Постмодернизм осмысливается в науке как комплекс «кризисных» мировоззренческих установок и эстетических принципов, причём выстроенных в оппозиции к традиционной, «классической» картине мира и способам её представления в произведениях искусства.

«Реальность» в эстетике постмодернизма — хаотичная, изменчивая, текучая, незавершённая, фрагментарная. Мир — «развешенные звенья» бытия, складывающиеся в причудливые и подчас абсурдные узоры человеческих жизней. «Распалась связь времён», исчерпала себя линейная последовательность событий,

связанных рациональными причинно-следственными отношениями. Отсюда — появление произведений, представляющих фантастическую, виртуальную историю России (романы «Кысь» **Татьяны Толстой**, «Укус ангела» и «Бом-бом» **Павла Крусанова**), смоделированную воображением писателя гражданскую войну (роман **Виктора Пелевина** «Чапаев и Пустота») или вымышленную детективную историю коронации последнего российского императора (роман **Бориса Акунина** «Коронация»).

Роман Т. Толстой «Кысь» интересен тем, что в нём показана *будущая история* России — после «Взрыва», уничтожившего всю предшествующую цивилизацию. Место действия — город Федор-Кузьмичск, в котором верховный жрец-«демиург» — Федор Кузьмич — является создателем всего — от стихотворения «Горные вершины» до картины «Не ждали». Главный герой — переписчик Бенедикт, внезапно полюбивший чтение и начавший без разбора поглощать все книги, что попадались ему в руки. Книга, неизменно считавшаяся средоточием культуры, Слово, традиционно воспринимавшееся как выражение высшего знания, как откровение, утрачивают в мире «Кыси» свои сакральные функции. Более того, любовь к чтению приводит героя в ряды Санитаров, наказывающих и убивающих за книги.

Постмодернистская концепция мира определяется ключевым постулатом: мир есть текст (а литература не случайно характеризуется как феномен языка). В «Кыси» весь мир помещается в библиотеке, а описывается строго по алфавиту (главы называются «Аз», «Буки», «Веди», «Глаголь», «Добро» и т. д.). Однако результаты эксперимента скорее трагичны: литературоцентричная модель мира не выдерживает испытания на прочность, мифы культуры рушатся.

Иную концепцию Слова находим в прозе **Михаила Шишкина**. Слово понимается в романах писателя как вещество памяти, как возможность для человека удостовериться собственное существование в мире: «Мы есть то, что мы говорим»; «так ты исчезнешь, а вот если я тебя запишу, ты останешься» («Венерин волос», 2005).

Преодоление смерти, воскрешение словом — главная сквозная тема произведений М. Шишкина.

Так, в «Письмовнике» (2010) — эпистолярном романе, построенном на переписке влюблённых, — миры главных героев разнесены по разные стороны света и в разные века. Между персонажами пролегал почти столетие: Володя воюет в Китае в 1900 году, а его возлюбленная — Саша — живёт в России во второй половине XX века. Володя — штабной писарь, сочиняющий похоронки; Саша — врач-акушер в обычной городской больнице. Неумолимое исчезновение и непереносимое воскрешение всего, из чего состоит история жизни человека: мимолётных наблюдений, воспоминаний, встреч, расставаний, мелких подробностей, — составляет осевую линию повествования.

Единство видимого и невидимого, прошлого и будущего, бывшего и небывшего — устойчивый лейтмотив романа «Письмовник» (да и всей прозы М. Шишкина). «В книге бытия всё... написано, конечно, только один раз. Но оживает опять, когда кто-то снова читает ту страницу, которая уже была когда-то прочитана». Поэтому от погибшего Володи продолжают приходиться письма, поэтому неродившаяся дочка Саши не верит, что её слепили из снега, поэтому казённая формула для заполнения похоронок «Ваш сын погиб, но он жив и здоров» отнюдь не рассматривается в романном мире как алогизм. «Поднебесная потому и Поднебесная, что в ней умирают, но продолжают жить дальше», — мимоходом и как о само собой разумеющемся сообщает Володя. Строго говоря, пока есть Слово и пока можно писать о тех, кто умер, они действительно продолжают жить дальше.

В современной литературе, особенно в тех её произведениях, что тяготеют к постмодернистской эстетике, реальность вообще предстаёт как сумма разнообразных её описаний; при этом количество текстовых слагаемых потенциально бесконечно. Литературное произведение — это пространство бесконечных цитаций, интертекстуальной игры, «переключек» текстов на разные голоса. Граница между «чужим» и «своим» словом размывается: «своё» оказывается соткано из «чужого»

(чужих слов, чужих культурных кодов, чужого духовного опыта), «освоено» и заново «вброшено» в культурное пространство. Таковы, например, роман «Роман» (1994) и повесть «Метель» (2010) **Владимира Сорокина**, составленные, подобно коллажу, из ситуаций и положений русской классики, роман **Виктора Пелевина** «t» (2009), выстроенный на постоянных пародийных отсылках к хрестоматийному образу Л. Толстого.

«Метель» В. Сорокина уже самим заглавием демонстративно отсылает читателя к литературе XIX века — причём не только к сразу узнаваемой пушкинской повести, но и к сквозному сюжету зимнего пути, чреватого как гибелью, так и важнейшими обретениями (в «Капитанской дочке» Гринёв во время бурана встречается с «вожатым» — Пугачёвым, в «Повестях Белкина» метель соединяет — как позже выяснится, счастливо — Марию Гавриловну и Бурмина).

Главный герой «Метели» — доктор Гарин — с вакциной в саквояже направляется в отдалённое селение, поражённое эпидемией (сюжет вполне в духе «Записок юного врача» Булгакова). Возницей ему определён Перхуша — владелец «самоката», в который впряжены маленькие, величиной с куропатку, лошадки (пятьдесят Перхушиных лошадиных сил как раз равны одной обычной почтовой). На пути Гарину и Перхуше встречаются *большие* (так называют 5—6-метровых людей), которые заглянули в «Метель», похоже, из пушкинской поэмы «Руслан и Людмила», поскольку головы одного из них хватило, чтобы полностью перекрыть дорогу по ширине. Однако в ладно скроенном литературном мире XIX века в «Метели» то и дело начинают мелькать анахронические вставки. Приезд доктора Гарина и Перхуши на мельницу напоминает эпизод из «Капитанской дочки», рассказывающий о счастливом спасении Гринёва, кибитка которого выехала к постоялому двору. Однако в «пушкинскую» обстановку, дополненную «бунинскими» подробностями из «Тёмных аллея» (чистая горница, печь, покрытый скатертью стол, лавки), В. Сорокин вписывает ещё и радио, которое *показывает* три голографических программы (одна рассказывает о реконструкции автомобильного

завода в Жигулях), и телефон, работающий с необъяснимыми сезонными ограничениями (зимой связи нет), и автомат Калашникова. Появление же в финале среди заснеженных русских равнин китайцев с мобильниками недвусмысленно указывает на то, что не только XIX, но и XX век уже миновал — и действие завершилось примерно в середине двадцать первого.

Перебрав разнообразные версии зимних путевых историй, В. Сорокин завершает «метельный» сюжет XXI века без оптимизма: благая цель недостижима, миссия — невыполнима.

Многослойность реальности, относительность и неустойчивость любых аксиом, отсутствие единой для всех картины мира и универсальной ценностной шкалы — важнейшие черты постмодернистской литературы, отчётливо проявленные и в прозе В. Пелевина. Все версии реальности существуют у писателя одновременно и отнюдь не исключают одна другую; мир компьютерной игры («Принц Госплана») или снов Петьки Пустоты («Чапаев и Пустота») мало чем отличается от вполне «земного» мира рекламного бизнеса, в котором совершает своё карьерное восхождение главный герой «Generation P» Вавилен Татарский. Персонажи В. Пелевина твёрдо знают, что их жизнью управляют маркетологи от литературы (во главе с Ариэлем — то ли демоном, то ли литературным шулером). Автору предложено на время побыть персонажем, а читателю — выяснить, что его «трансцендентное присутствие» и есть то, что приводит весь этот литературный вертеп в действие. Словом, по Пелевину, всякий текст живёт до тех пор, пока его кто-то читает.

Романы В. Пелевина демонстрируют «обратимость» всякого постмодернистского высказывания: пародийность и ироничность становятся «интонационными нормами», позволяющими придать противоположный смысл тому, что страницу назад утверждалось. При интерпретации постмодернистского текста вопрос о том, «что хотел сказать своим произведением автор», лишается всякого смысла; на его место приходит представление о принципиальной открытости художественного произведения, о допустимости разных интерпретаци-

онных стратегий. Вопрос «что есть истина» сменяется для читателя иным: «что говорит мне текст». Таким образом, читательский опыт иногда оказывается более важным фактором интерпретации, чем авторские намерения.

С начала 1990-х годов в русской литературе фиксируется новый феномен, получивший в критике определение постреализма. По мысли известного учёного М. Липовецкого, в основе постреалистической поэтики лежит принцип «диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему». Творческий замысел писателя-постреалиста — не гипотеза, которую нужно доказать, а *вопрос*, на который можно найти *разные ответы*. И процесс поиска ответа — с опровержением только что полученного «правильного» и принятием ещё недавно казавшегося ошибочным — составляет интеллектуальную интригу произведения.

Постреалисты — а среди них называют Л. Петрушевскую, В. Маканина, С. Довлатова, А. Иванченко, Ф. Горенштейна, Н. Кононова, О. Славникову, Ю. Буйду, А. Дмитриева — активно используют творческий инструментарий постмодернизма, который даёт возможность эстетически осваивать абсурдный и агрессивный мир, проникать в его суть. Постреализм настаивает на *достижимости истины*: даже если на месте универсальных истин окажется пустота, у человека всегда остаётся возможность обретения субъективных, «частных», важных лично для него смыслов. Множеством рациональных и иррациональных связей он соединён с настоящим и прошлым (история семьи, рода, своего посёлка или города). Проза постреализма — это проза жизненного поиска, она внимательно исследует философские коллизии, разворачивающиеся в столкновении человека с безличным житейским хаосом.

Пафос частного существования в постреализме сопрягается с интересом к универсальным, всеобщим законам бытия (например, в прозе В. Маканина с её тяготением к притче), к истории и мифу (в прозе Ю. Буйды, В. Шарова, Ф. Горенштейна). Частная жизнь осмысливается как уникальная «ячейка» всеобщей истории, со-

зданная и «обустроенная» индивидуальными усилиями человека, проникнутая персональными смыслами, «прошитая» нитями самых разнообразных связей с биографиями и судьбами других людей. Отношения героя и мира носят иногда весьма парадоксальный характер — и примером тому может служить проза **Владимира Маканина** рубежа XX—XXI веков.

В романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998) никогда не печатавшийся писатель Петрович — а именно он занял «вакансию» героя времени — совершает два убийства (писатель-убийца — резко «выламывающийся» из русской литературы тип интеллигента). Однако даже мысленно полемизируя с героем В. Маканина, читатель невольно втягивается в орбиту именно его представлений об обоснованности и даже необходимости обоих преступлений (повествование ведётся от лица Петровича): в первом случае это было стремление защитить, не дать унижить свое «я», во втором — необходимость спасти репутацию (Петрович убивает «стукача» Чубисова, записавшего его рассказы об андеграундной богеме на диктофон). Огромное значение в романе получает и литературный фон повествования: совершая убийство, Петрович ещё не подозревает, какую власть над ним обретёт «сюжет» Раскольников — с крайним отчуждением героя от близких людей и потребностью в покаянии.

Экзистенциальное начало сильно и в прозе **Дмитрия Бакина** (1964—2015). В историях из обыденной, повседневной жизни в его прозе прочитываются «вечные» сюжеты. Например, семья в рассказе «Сын дерева» (1998) предстает в виде настоящего генеалогического древа, а главный герой (он прикован к инвалидному креслу) является центральным, связующим звеном между всеми членами семьи — родителями, братьями и их женами. Он — «ствол» семейного дерева, в нём соединяются прошлое и будущее его рода. Синтез в человеке природного и социального, естественная связь живого и мёртвого сближает героев Д. Бакина с персонажами Андрея Платонова. Сквозь плотную, «весомую» повествовательную ткань в прозе Д. Бакина внятно ощутим «сквознячок потусторонности», постоянно

проникающий в тугие, медленно раскручивающиеся сюжеты. Присутствие смерти прямо в жизни и попытка человека отстоять свой персональный мир — главная тема таких рассказов Д. Бакина, как «Оружие», «Страна происхождения», «Лагофталм», «Нельзя остаться», «Стражник лжи».

Традиционно маргинальные сферы реальности (тюремный быт, ночная жизнь улиц, «будни» мусорной свалки) и маргинальные герои, «выпавшие» из привычной социальной иерархии (бомжи, проститутки, воры, убийцы), стали основными объектами изображения в неонатурализме. Истоки его — в «натуральной школе» русского реализма XIX века, с её установкой на воссоздание любых сторон жизни и отсутствием тематических ограничений (отсюда — актуализация в неонатурализме «физиологического» спектра литературной тематики: алкоголизм, насилие, болезни и смерть). Показательно, что жизнь «дна» интерпретируется не как «другая» жизнь, а как обнаженная в своей абсурдности и жестокости обыденность: зона, армия или городская помойка — это социум в миниатюре, в нём действуют те же законы, что и в «нормальном» мире. Впрочем, граница между мирами условна и проницаема, и «нормальная» повседневность часто выглядит лишь внешне облагороженной версией расползающейся «свалки».

Характерные образцы неонатуралистической прозы — повести «Стройбат» (1989) **Сергея Каледина**, «Казенная сказка» (1994) и «Карагандинские девятины, или Повесть последних дней» **Олега Павлова** (2001), «Минус» **Романа Сенчина** (2001) и др. Весьма остро проблемы не-любви, не-понимания, не-приятия, не-желания помогать и сочувствовать стоят в прозе **Людмилы Петрушевской**. Её героями часто оказываются неустроенные, брошенные близкими, выпавшие из социума люди, иногда — на грани отчаяния и в полной готовности к смерти («Свой круг» (1979), «Время ночь» (1992), цикл рассказов «Реквиемы» (2001)).

И наоборот, частная жизнь, осознанная как основная ценность, становится главным предметом изображения в прозе неосентиментализма. «Чувствительность» новейшего времени противопоставлена апатии и скеп-

сису постмодернизма, она лишена иронии и сарказма. В мире сплошных имитаций — имитации порядка, культуры, власти — на подлинность могут претендовать лишь чувства и телесные ощущения. Значимость их особенно высока в так называемой женской прозе (произведениях **М. Палей, Г. Щербаковой, М. Вишневецкой, Л. Улицкой**). Поиск истинных жизненных начал, «персональных» экзистенциальных опор (ответственность за себя и близких, способность прощать зло и стремление творить добро, умение дорожить мгновениями счастья и ценить жизнь), позволяющих человеку удержаться на виражах судьбы, определяет главный пафос неосентиментализма.

В прозе Людмилы Улицкой, в частности, заметна обращённость текста к глубинам человеческой психики, и «диалектика души» соединяется с внимательным изучением неосознаваемого в поведении человека. Краткость счастливых мгновений жизни обретает в произведениях Л. Улицкой то духовное измерение, в котором «все преходящее и летучее запечатлевается навечно и как бы изымается из-под юрисдикции времени, житейских невзгод» («Медея и её дети»). Персональное время того или иного героя становится частью большой истории, биография «прорастает» мифом.

В своём последнем романе-притче — «Лестница Якова» (2015) — Л. Улицкая вновь обращается к истории частного человека, осваивающего «науку жизни», точнее, выживания — в ссылке и лагерях (на «дне ада», по выражению автора). Основанный на письмах репрессированного в 1930-е годы деда Л. Улицкой, роман рассказывает не о страхе смерти, а именно о ценности жизни — и о жизни как даре, которым нужно дорожить в любых обстоятельствах. Дед необъяснимым образом передал внучке — главной героине произведения — ощущение счастья жить: преодолев смертельную болезнь, и она принимает всякий новый день как «сиюминутный праздник» Богом данного бытия.

В русской прозе начала XXI века сложились свои жанровые приоритеты. Востребованными жанровыми формами стали, с одной стороны, *антиутопия*, опирающаяся на творческое воображение и включа-

ющая элементы игры, а с другой стороны — предполагающий опору на документально зафиксированную реальность жанр *литературной биографии*. Яркие образцы взаимопроникновения реальности и фантастики в жанре антиутопии можно найти у **В. Сорокина** («День опричника»). Включают в свой жанровый состав признаки антиутопии и романы **О. Славниковой** «2017» и **В. Пелевина** «Empire V». В популярном в наши дни жанре литературной биографии выступили в 2000-е годы такие авторы, как **А. Варламов** («Алексей Толстой», «Михаил Булгаков»); **Д. Быков** («Борис Пастернак», «Максим Горький», «Булат Окуджава»), **Л. Лосев** («Иосиф Бродский»), **В. Новиков** («Александр Блок»), **З. Прилепин** («Леонид Леонов. Игра его была огромна») и др. Показательно, что практически все названные произведения попали в шорт-листы литературных премий, а многие из них стали лауреатами.

Институт литературных премий — важный аспект современного литературного процесса. Ещё более важным его фактором стало то, что к началу нового тысячелетия значительно видоизменилась сама сфера бытования литературы — прежде всего благодаря Интернету. Традиционно литературное пространство формировали «толстые» журналы («Новый мир», «Знамя», «Звезда», «Октябрь», «Нева», «Урал» и др.). В наше время их роль в общественной жизни (особенно по сравнению с концом 1980-х годов) стала иной: журнальный «бум» закончился, литературоцентризм («литература — наше всё») ушёл в прошлое. «Бумажные» литературные журналы обзаводятся виртуальными версиями в Сети, стремясь к доступности и открытости своих новейших материалов. Интернет резко повысил уровень интенсивности интеллектуальной жизни: в нём есть все литературные новинки, мгновенные отклики на них, анонсы очередных изданий, аналитические работы ведущих современных критиков. Сегодня литературный мир точнее всего было бы описать в категориях знаменитого аргентинского постмодерниста Х.-Л. Борхеса: «вавилонская библиотека», «сад расходящихся тропок» — словом, всеобъемлющий Текст, не скованный рамками времени и пространства.

Вопросы для повторения

1. Какие социокультурные факторы оказывают определяющее влияние на развитие современной литературы? Как бы вы определили место литературы в современной культурной и общественной жизни?

2. Какие произведения составили в конце XX века «возвращённую» литературу? Как она взаимодействовала в восприятии читателя конца 1980—1990-х годов с создававшейся в те же годы новой литературой?

3. Объясните, как вы понимаете значение понятий «постмодернизм», «постреализм», «неонатурализм», «неосентиментализм». Охарактеризуйте основные черты каждого из названных течений.

4. Почему, на ваш взгляд, в произведениях постмодернизма столь важное значение получают отсылки к предшествующей литературе? Каково назначение подобных отсылок? Поясните свой ответ на примере одного из прочитанных произведений.

5. Расскажите о творчестве одного из современных писателей реалистического направления. В чём состоит своеобразие проблематики и стиля его произведений, чем обусловлен выбор героя и тех сюжетных коллизий, в которых он показан?

6. К каким «вечным» вопросам обращаются писатели постреалистической ориентации? Какую роль в их прозе играют легенды, притчи, мифы?

*7. Какие события литературной жизни последних лет вы считаете наиболее значимыми? Какие книги, публикации привлекли ваше внимание и почему? По каким критериям вы определяете степень значимости того или иного художественного произведения в современной культуре?

*8. Как сетевые ресурсы влияют на распространение литературных произведений и информации о них? Каково место литературного критика, литературного агента, издателя в современной культуре в сравнении с прошлым веком?

Семинар

1. На основе материалов сайта <http://gotourl.ru/12345> подготовьте краткие сообщения о ведущих «толстых» литературных журналах: «Новый мир», «Знамя», «Звезда», «Октябрь». Найдите информацию о времени создания журнала, восстановите его краткую историю, охарактеризуйте его место в литературном процессе последних десятилетий.

2. Подготовьте сообщение о российских литературных премиях XXI века (Букеровская премия, НОС, «Большая книга», премия Андрея Белого, премия Ивана Петровича Белкина, премия Юрия Казакова). Обратите особое внимание на то, какие литературные достоинства отмечаются каждой премией. Подготовьте сообщение об одном из произведений-лауреатов.

Исследование

На примере одного из произведений последних лет (например, роман «t» или рассказ «Ника» В. Пелевина, повесть «Метель» В. Сорокина, рассказы «Кавказский пленный» В. Маканина, «Наш человек в футляре» В. Пьецуха) расскажите об основных закономерностях, характеризующих использование современными писателями образов и сюжетных схем предшествующей литературы.

Рекомендуемая литература

- ▶ *Генис А.* Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М., 1999.
- ▶ *Иванова Н. Б.* Ностальгическое. М., 2003.
- ▶ *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: В 2 т. М., 2003.
- ▶ *Русская проза конца XX века / сост. и вступ. статья С. И. Тиминой.* М., 2002.
- ▶ *Русская проза рубежа XX—XXI веков / ред. Т. М. Колядич: учеб. пособие.* М., 2014.
- ▶ *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: учеб. пособие. М., 2000.
- ▶ *Черняк М. А.* Массовая литература XX века. М., 2007.

КРАТКИЙ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ¹

АВАНГАРДИЗМ — направление в литературе и искусстве XX века, объединяющее разнообразные течения, единые в своём эстетическом радикализме. А. ориентирован на демонстративный разрыв с классическими традициями. Генетически связан с модернизмом, но абсолютизирует и доводит до крайности его стремление к художественному обновлению. В мировой литературе к А. относят дадаизм, сюрреализм, драму абсурда, так называемый «новый роман». В русской литературе самое яркое проявление А. — футуризм 1910-х годов.

АЛЛИТЕРАЦИЯ — повтор одинаковых или сходно звучащих согласных, используемый обычно для звуковой выразительности, но обладающий и изобразительными возможностями. Эти возможности А. не ограничиваются звукоподражанием: «Били копыта, пели будто. / Гриб. Граб. Гроб. Груб» (*В. Маяковский*). Связывая между собой разные по значению, но сходно звучащие слова, А. тем самым устанавливает между ними нетрадиционные смысловые связи, например: «Я вижу молнии из мглы / И морок мраморного грома» (*А. Белый*). В литературе XX века А. становится достоянием не только поэтической, но и прозаической речи.

АЛЛЮЗИЯ — намёк на реальное литературное, историческое, политическое явление, которое мыслится как общеизвестное и поэтому не называется. Например, строчки А. Блока «Всадник бронзовый, летящий / На недвижимом скакуне» («Пушкинскому Дому») — А. на поэму Пушкина «Медный всадник».

¹ В словарь не включены термины, которые подробно комментируются в соответствующих главах учебника (символизм, акмеизм, футуризм и некоторые другие).

АНАГРАММА — перестановка букв или звуков заданного слова, дающая новое слово. А. «зашифровывает» исходное слово, поэтому часто сфера её применения — литературная игра (псевдонимы, ребусы, загадки); например, в романах Владимира Набокова анаграмматические версии имени писателя — *Вивиян Дамор-Блок* или *барон Клим Авидов* — знаки авторского присутствия в тексте.

АНА́ФОРА (единоначатие) — повтор слова или группы слов в начале нескольких стихов, строф, фраз.

Когда умирают кони — дышат,
Когда умирают травы — сохнут,
Когда умирают солнца — они гаснут,
Когда умирают люди — поют песни.

(В. Хлебников)

АНДЕГРА́УНД (от англ. *underground* — подземный, подпольный) — неофициальные явления литературы и художественной культуры, как правило, эстетически оппозиционные господствующим в обществе художественным нормам и вкусам. Возникают в XX веке в условиях сильной идеологической или эстетической цензуры. Произведения А. распространяются в литературно-художественной среде в форме рукописных журналов, альманахов и т. п. Организационная основа А. — неформальные и небольшие по количеству участников литературные и художественные кружки. В России культура А. наиболее активно развивалась в 1960—1980-е годы.

АНТИТЕ́ЗА — 1) стилистическая фигура, основанная на резком противопоставлении образов и понятий: «...Как мы чёрный день встречали / Белой ночью огневой» (А. Блок); 2) в широком смысле — всякий содержательно значимый контраст на разных уровнях произведения.

АССОНА́НС — 1) повтор гласных звуков, чаще всего ударных, например: «Скала и плащ. Скала, и плащ, и шляпа...» (Б. Пастернак); 2) неточная рифма, в которой совпадают ударные гласные и не совпадают согласные, например:

С тех дней стал над недрами парка сдвигаться
Суровый, листву леденивший октябрь.
Зарями ковался конец навигации,
Спирало гортань и ломило в костах.

(Б. Пастернак)

АССОЦИАТИ́ВНОСТЬ в литературе — приём композиционного связывания элементов художественного текста (сюжетных эпизодов, предметных деталей, образов персонажей, их мыслей и переживаний и т. п.) на основе их сходст-

ва, смежности или контраста. Ассоциативность возникает в результате неожиданного соотнесения разнородных явлений, когда автор (и читатель) выявляет между ними неочевидные семантические связи. В отличие от причинно-следственных связей ассоциативность требует от читателя развитой интуиции: он должен без авторской «подсказки» понять внутреннюю логику взаимодействия между явлениями. А. в высшей степени характерна для художественной практики модернистских течений.

БЕЛЫЙ СТИХ — нерифмованный стих в силлабическом и силлабо-тоническом стихосложении. Пример Б. с.:

Я пришла к поэту в гости,
Ровно в полдень, в воскресенье.
Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз.

(А. Ахматова)

ВЕРЛИБР (свободный стих) — стих, не имеющий метра и рифмы; от прозы В. отличает графическое разделение на строки и наличие паузы в конце каждого стиха. Классические примеры В. в русской поэзии XX века — стихи А. Блока («Она пришла с мороза...», «Когда вы стоите на моём пути...») и М. Кузмина («Александрийские песни»).

ГРОТЁСК (от франц. *grotesque* — причудливый) — намеренная деформация, искажение реальных пропорций изображаемого предмета, причудливое сочетание правдоподобия и фантастики. Основа Г. — гипербола; устойчивые черты гротескного образа — алогичность, подчёркнутая парадоксальность, демонстративная условность. Гротескный образ соединяет комическое и трагическое, прекрасное и безобразное, вызывая одновременно смех и ужас. В русской литературе XX века к Г. обращались А. Платонов («Котлован»), В. Маяковский («Баня», «Клоп»), Е. Шварц («Дракон»).

ДОБЛЬНИК — стихотворный размер, переходный от силлабо-тонической к тонической системе стихосложения. Д. сохраняет ритмическую инерцию трёхсложных размеров, однако количество безударных слогов между двумя ударными непостоянно и составляет либо один, либо два слога. Непрограммируемое «выпадение» безударных слогов обеспечивает гибкость и вариативность ритмической схемы Д. Использование Д. впервые отмечается в романтической лирике XIX века (Лермонтов, Фет), но в активное обращение он входит на рубеже XIX—XX веков и связывается прежде всего с именами А. Блока, А. Ахматовой, А. Белого, М. Кузмина и др. Пример Д.:

Чёрный ворон в сумраке снежном,
Чёрный бархат на смуглых плечах.

Томный голос пением нежным
Мне поёт о южных ночах.

(А. Блок)

ИМПРЕССИОНИЗМ — одно из модернистских художественных течений, возникшее во французской живописи последней трети XIX века. В русской литературе XX века влияние импрессионизма проявилось в области стиля, хотя самостоятельного литературного течения И. так и не сложилось. Основные признаки импрессионистического стиля — композиционная фрагментарность, ассоциативность образных связей, обилие мимолётных характеристик воспроизводимых явлений. Импрессионист особенно дорожит первым впечатлением, стремится передать его во всей первозданности, поэтому создаёт своего рода импровизацию, в которой яркость и свежесть образов важнее, чем их строгая согласованность. Наиболее заметны проявления импрессионистического стиля в поэзии К. Бальмонта, И. Анненского, А. Блока (второй том лирической трилогии), в прозе Ю. Олеши.

ИНВЕРСИЯ — нарушение естественного для данного языка порядка слов. И. логически и/или интонационно выделяет слово (часть предложения), например: «Послушай... далёко, на озере Чад / Изысканный бродит жираф» (Н. Гумилёв).

ИРЕНИЯ — 1) вид тропа; противопоставление буквального значения слова тому значению, которое вкладывается в него говорящим; 2) вид комического, выражение насмешки под маской серьёзности: «Чернышевский был человек прямой и твёрдый, как дубовый ствол» (В. Набоков).

КОНЦЕПТУАЛИЗМ — одно из течений в современной русской поэзии, развивающееся в рамках постмодернизма. К. устраняет из поэзии лирического героя, текст строится на игре с готовыми, сложившимися в прежнюю эпоху идеологическими штампами (концептами). Лирическая искренность в К. невозможна: в любом высказывании выявляется идеологический или стилистический стереотип, причём автор воспроизводит его академически спокойно. Стилиевые приметы К. — цитатность, использование пародийной техники, повышенная театральность авторского поведения. Наибольшую известность из относимых критикой к К. поэтов в 80-е — начале 1990-х годов получили Т. Кибиров и Д. А. Пригов.

ЛЕЙТМОТИВ — многократно повторяющийся и варьирующийся в художественном произведении образ (слово,

деталь, характеристика); пример Л. — навязчивый Х в облике I-330 из романа Е. Замятина «Мы» или «бог-печка» из рассказа «Пещера». В литературе XX века, в особенности в произведениях писателей-модернистов, повышается смысловая и композиционная нагрузка на Л.; при ослаблении сюжетных связей ассоциативный пунктир, прочерчиваемый Л. в литературном произведении, выполняет структурообразующую функцию — система Л. объединяет и организует повествование.

МЕТАФОРА — вид тропа, перенесение свойств или признаков одного предмета на другой по принципу сходства. В литературе XX века распространение получает *развёрнутая* М.: метафорический образ охватывает несколько фраз или всё произведение (обычно поэтическое), превращаясь в самостоятельную картину. Например, в стихотворении Н. Гумилёва «Заблудившийся трамвай» заглавная М. разворачивается в целый сюжет — фантазмагорическое путешествие по ночному Петербургу. Использование М. в прямом, буквальном значении (условное уподобление одного явления другому мыслится как их реальное тождество) называется *реализацией* М. Реализация М. связана с дальнейшим развёртыванием М. и превращением её в событийный ряд. Пример реализации М. — стихотворения В. Маяковского «Скрипка и немножко нервно», «Вот так я сделался собакой».

МЕТОНИМИЯ — вид тропа, «переименование» предмета или явления, возможное благодаря замене прямого обозначения словом, связанным с ним по принципу смежности (содержащее — содержимое; вещь — материал, из которого она сделана; автор — его произведение и т. д.). Пример М.:

И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
Исступлённо запели смычки...

(А. Блок)

МИФОЛОГИЗМ — использование мифологических мотивов или персонажей в литературном произведении или создание художником оригинальной мифологической системы. М. обращён к философской проблематике, характерен для произведений, исследующих универсальные, устойчивые особенности человеческого мышления и поведения. Этими качествами отличаются произведения М. Булгакова, Л. Андреева, Ф. Сологуба и др.

МОДЕРНИЗМ — литературное направление первой половины XX века, объединяющее в себе множество течений и школ с весьма разнообразной эстетической ориентацией. Наиболее крупные течения внутри М. в мировой литературе XX века — импрессионизм и экспрессионизм. В рус-

ской литературе Серебряного века — символизм и акмеизм. М. по сути своей противоположен реализму: вместо жёсткой связи характеров и обстоятельств, свойственной для реалистической эстетики, утверждает самоценность и самодостаточность человеческой личности, её несводимость к утомительному ряду причин и следствий. В результате М. трансформирует традиционную структуру художественного произведения: на смену сюжету, предполагающему причинно-следственную соподчинённость событий, приходят лейтмотивы, ассоциативные связи. Крупнейшие писатели-модернисты в западноевропейской литературе — Дж. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка. В русской литературе XX века почти не было писателей, чьё творчество полностью укладывалось бы в рамки М.: большинство из них сочетали принципы М. с принципами других направлений. Наиболее значительные явления русского М. — творчество А. Белого, Б. Пильняка, В. Набокова.

ОКСЮМОРОН — сочетание противоположных по смыслу понятий в одном художественном образе, например: «Светила нам только злоеца тьма» (А. Ахматова) или «Кому сказать мне, с кем мне поделиться / Той грустной радостью, что я остался жив» (С. Есенин). В поэтике модернизма О. — средство бесконечного ассоциативного расширения смысловых границ слова; намёк в О. всегда точнее «правильной» формулировки.

ОЧЕРК — малый эпический жанр, для которого характерны сфокусированность повествования на герое или отдельном явлении, фрагментарность событийного ряда, тяготение к описательности. В основе О. лежат реальные или подающиеся как реальные факты, однако О. всегда допускает творческий вымысел и выраженную субъективность авторской позиции. В русской литературе XX века жанр О. представлен в творчестве М. Пришвина, М. Горького, К. Паустовского.

ПАЛИМПСЕСТ — древняя рукопись, написанная на писчем материале (главным образом пергаменте) после того, как с него счищен прежний текст. В литературоведении термин используется для характеристики способа взаимодействия современной литературы с традицией. Если новое произведение при отсутствии прямых цитат из классики и очевидных реминисценций тем не менее отчётливо ориентируется на диалог с классической традицией, оно может быть охарактеризовано как П. Старый текст как бы «счищен», но проступает сквозь новый, подсказывая и напоминая о себе. Пример такого метода поэтической работы — некоторые стихотворения Д. Самойлова.

ПЕРЕНОС (анжанбеман) — в стихотворной речи несовпадение синтаксического и ритмического деления: единая синтаксическая конструкция разрывается ритмической паузой и переносится в следующий стих. На фоне «гладких», ритмически уравновешенных стихов П. воспринимается как интонационный сбой, резко выделяющий слова «по обе стороны» паузы. П. — часто используемый приём в поэзии М. Цветаевой, И. Бродского:

От всего человека вам остаётся часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи.

(И. Бродский)

ПЕРИФРАЗ — вид тропа, замена прямого названия предмета или явления описательным оборотом (П. строится по тому же принципу, что и загадка: перечисляются существенные «опознавательные» признаки неназванного предмета). В русской поэзии Серебряного века, особенно в символистской поэзии «таинственных намёков» и «несказуемых истин», П. — один из наиболее часто используемых приёмов; в П. находит выражение тенденция к размыванию буквального, «словарного» значения слова, к беспредельной многозначности любого высказывания. Стихотворения-загадки — распространённое явление и в поэзии футуристов:

И лишь светящаяся груша
О тень сломала копыта драки,
На ветке лож с цветами плюша
Повисли тягостные фраки.

(В. Маяковский)

На языке буквальных соответствий приведённый отрывок означает примерно следующее: погасли лампочки, театр заполнился публикой.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ — субъект речи, от лица которого ведётся повествование в эпическом произведении. П. — своего рода посредник между автором и читателем; П. может быть персонажем собственного повествования, ведя повествование от первого лица (личный П.), но может и не присутствовать в тексте «явно», ведя повествование от третьего лица (безличный П.). В литературе XX века на место «всезнающего» П. (т. е. П., которому свойственно абсолютное знание о происходящих событиях и героях) всё чаще приходит «ненадёжный» П., степень компетентности которого ограничена его субъективным (и зачастую искажённым) взглядом на происходящее.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА (точка зрения) — ракурс изображения событий, персонажей, обстоя-

новки в литературном произведении. П. п. определяет соотношение крупного и общего планов, «света» и «тени», степень «проработки» изображения и задаёт, таким образом, перспективу читательского восприятия отдельных эпизодов и всего произведения в целом. П. п. предполагает наличие субъекта повествования, в соответствии с видением которого выстраивается тот или иной эпизод. Последовательное развёртывание и взаимодействие П. п. (точек зрения) формирует композицию повествования. Регулярная смена, смещение и взаимоналожение П. п. — характерное явление для литературы XX века.

ПОСТМОДЕРНИЗМ — термин, используемый для характеристики современной литературной и общекультурной ситуации. П. — сложный комплекс мировоззренческих установок и культурных реакций в эпоху идеологического и эстетического плюрализма. Постмодернистское мышление — и в этом его отличие от прежних мировоззренческих систем — принципиально антииерархично, противостоит идее мировоззренческой цельности, отвергает саму возможность овладения реальностью при помощи единого метода или языка описания (будь то разнообразные стили художественной литературы или языка научного описания мира). Писатели-постмодернисты считают литературу прежде всего фактом языка, поэтому они не скрывают, а, напротив, подчёркивают условность, «литературность» создаваемых ими произведений, сочетают в одном тексте стилистику разных жанров и разных литературных эпох. В современной русской литературе к П. относят творчество А. Битова, Саши Соколова, Д. А. Пригова, Т. Кибирова и др.

ПОЭТИКА — 1) система художественных средств и приёмов, специфических для литературы как вида искусства; 2) раздел теории литературы, изучающий структуру художественного произведения и средства его создания.

ПРЕДМЕТНАЯ ДЕТАЛИЗАЦИЯ — совокупность «материальных», «вещественных» подробностей литературного произведения, из которых складывается облик персонажа и среда его обитания. П. д. включает в себя подробности портрета, пейзажа, интерьера, поведения персонажей — особенности жеста, мимики, движения, речи.

РАССКАЗЧИК — персонаж в литературном произведении, которому «доверяется» повествование о других персонажах и событиях. Р. ведёт повествование от первого лица и представляет читателю свою (часто отличную от авторской), субъективную версию изображаемых событий. Рассказ Р. строится по законам устной речи.

РЕАЛИЗМ — литературное направление, утвердившееся в русской литературе в начале XIX столетия и прошедшее

через весь XX век. Р. предполагает исследование взаимосвязи между характерами и обстоятельствами, показывает формирование характеров под воздействием среды. В начале XX века русский Р. испытывал воздействие противостоявшего ему литературного модернизма. Произошло серьёзное обновление эстетики и стилистики Р. В творчестве М. Горького и его последователей утверждалась способность личности преобразовывать социальные обстоятельства. Р. дал великие художественные открытия и продолжает оставаться одним из самых влиятельных литературных направлений.

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ — напоминание (воспоминание) о других литературных произведениях через использование характерных для них образов, мотивов, речевых оборотов, в поэтической речи — ритмико-синтаксических ходов. Как содержательный приём, Р. рассчитана на память и ассоциативное восприятие читателя. Пример Р.:

Я вас любил. Любовь ещё (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги.

(И. Бродский)

РЕФЛЕКСИЯ — анализ собственных чувств, настроений, реакций на мир субъектом художественного текста (автором, рассказчиком, повествователем, лирическим героем). В литературе XX века удельный вес Р. в тексте заметно возрастает, тесня собственно изобразительные и описательные фрагменты. Особый вид Р., часто используемый писателями-модернистами, — размышления о самих законах художественного творчества или комментарии по поводу особенностей построения того произведения, которое предложено читателю (*металитературная Р.*).

РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЁКСТА — упорядоченное повторение отдельных элементов текста через определённые промежутки. Чередование прослеживается на любом уровне текста: чередуются ударные и безударные слоги (в силлабо-тонической системе стихосложения это чередование жёстко упорядочено), «длинные» и «короткие» стихи, мужские и женские рифмы; в эпическом произведении чередуются диалогические и монологические сцены, динамичные (сюжетно-повествовательные) и статичные (описательные) эпизоды. Важнейший фактор Р. о. т. — ритмическая инерция, или предсказуемость, следующего элемента текста. Оправдание или опровержение ритмического ожидания всегда воспринимается как выразительный приём.

РОМАНТИЗМ — литературное направление, сформировавшееся в русской литературе в начале XIX века. Основопологающим для Р. является *принцип романтического двое-*

мирия, предполагающий резкое противопоставление героя, его идеала — окружающему миру. В XX веке революционный пафос преобразования действительности находит образное воплощение в романтических образах-символах («Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике»). Романтическое мироощущение, так же как и реалистическое, проходит через всю литературную историю XX века.

СИНТАКСИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ — тождественное или сходное построение смежных фрагментов художественного текста (чаще — стихотворных строк или строф):

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слёзы лил, но ты не снизошла.

(А. Блок)

СКАЗ — 1) способ повествования, ориентированный на воспроизведение живой, устной речи; имитация импровизационного рассказа, рождающегося на глазах у читателя. По отношению к автору и его позиции С. — всегда «чужая» речь, повествовательная маска, за которой нужно увидеть лицо автора. Яркий пример С. — рассказы М. Зощенко 1920-х годов; 2) в фольклоре — жанр устной прозы, повествование о современности или недавнем прошлом, выдержанное в ключе правдоподобия, соответствия «реальным» фактам (например, сказы Бажова).

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ — литературное направление, сформировавшееся в советский период как нормативная художественная система. Идеологически С. р. ориентирован на «изображение действительности в её революционном развитии»; основополагающие принципы С. р. — народность и партийность литературы. Отличительные черты литературы С. р. — пафос героической борьбы, утверждение положительного героя — борца и коллективиста, героя действия, а не рефлексии, исторический оптимизм и вера в торжество идеи вопреки трагическим событиям настоящего. Эталонным произведением С. р. принято считать роман М. Горького «Мать».

СТИЛИАЦИЯ — преднамеренная имитация чужого стиля. Объектом С. может быть не только индивидуальный стиль того или иного автора, но и обобщённо воспринимаемый стиль литературной эпохи, национальной культуры. В исторической прозе С. выражается чаще всего в использовании архаических особенностей языка. Цель исторической С. — создать колорит эпохи, эффект читательского присутствия в описываемых обстоятельствах.

СЮЖЁТ — ход событий в той последовательности, в которой их излагает автор литературного произведения и воспри-

нимает читатель. В отличие от фабулы, которую можно «восстановить» из С. как «объективную» последовательность событий в их причинно-следственной хронологической связи, С. — художественно упорядоченные события, пропущенные сквозь точку зрения повествователя. В литературе XX века художники часто отступают от последовательного (линейного) повествования, отдавая предпочтение ассоциативным, а не хронологическим связям между событиями (нелинейная организация С.). Примером нелинейной организации повествования могут служить рассказы И. Бунина «Лёгкое дыхание» и В. Набокова «Весна в Фиальте».

СЮРРЕАЛИЗМ — одно из течений литературного авангардизма, сложившееся в 1920-е годы во Франции. С. стремился изгнать из творчества рациональность, сделав ставку на интуитивные озарения художника. Стилиевые приметы С. — предпочтение самоценной зрелищности явлений, необъясняемых и необъяснимых, алогизм композиции, обрывистость речи, контрастные сочетания обыденного и чудесного. В русской литературе влияние С. сказалось, например, в творческой практике поэта первой волны эмиграции Б. Поплавского.

ТОНИЧЕСКИЙ СТИХ (акцентный стих) — система стихосложения, основанная на урегулированности числа ударных слогов в стихе при произвольном чередовании безударных. Число ударных слогов в русском Т. с. составляет чаще всего 3—4, количество безударных слогов между ударными может колебаться от 0 до 8. Заметное место Т. с. занимает в творчестве В. Маяковского, М. Цветаевой.

ЦЕНТОН — литературный текст (чаще всего стихотворный), полностью составленный из строк разных литературных произведений. Художественный эффект Ц. — в контрасте прежних контекстов каждого фрагмента при логической упорядоченности нового целого. Пример Ц.:

По улице ходила большая крокодила.
Выходила — песню заводила:
«В лесу родилась ёлочка...»

(М. Безродный)

ЭКСПРЕССИОНИЗМ — одно из течений литературного модернизма, первоначально сформировавшееся в 1910—1920-е годы в Германии. Для Э. характерен сильнейший социально-критический пафос (разоблачение механизма цивилизации, протест против подавления личности). Современники называли Э. «искусством крика». Стилистика Э. определяется рационализмом конструкций, тяготением к абстрактности, острой эмоциональностью высказываний

автора и персонажей, обильным использованием фантастического гротеска. В русской литературе влияние Э. проявилось в творчестве Л. Андреева, в некоторых произведениях Е. Замятина.

ЭЛЛИПСИС — стилистическая фигура: пропуск слова, значение которого легко восстанавливается из контекста. Содержательная функция Э. — в создании эффекта лирической «недоговорённости», нарочитой небрежности, подчёркнутой динамичности речи. Пример Э.:

Зверю — берлога,
Страннику — дорога,
Мёртвому — дроги,
Каждому — своё.

(М. Цветаева)

ЭПОПЕЯ (роман-эпопея) — масштабное эпическое произведение, сочетающее изображение объективно-исторических событий (чаще всего героического характера) и повседневной жизни частного человека. Историческая конкретика и осмысление универсальных закономерностей исторического процесса, массовые сцены — например, реальные сражения — и индивидуальный мир вымышленного персонажа на равных правах представлены в Э. В русской литературе XX века примерами Э. являются «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова.

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

Литературный процесс 1930—1950-х годов

О. Э. Мандельштам

<http://gotourl.ru/12348>

В. В. Набоков

Музей В. В. Набокова в Санкт-Петербурге

<http://gotourl.ru/12358>

А. Т. Твардовский

Мемориальный музей-усадьба А. Т. Твардовского

<http://gotourl.ru/12359>

А. П. Платонов

<http://gotourl.ru/12363>

М. А. Шолохов

Государственный музей-заповедник М. А. Шолохова

<http://gotourl.ru/12365>

Б. Л. Пастернак

Дом-музей Б. Л. Пастернака

Послевоенная поэзия русского зарубежья (И. Елагин, Н. Моршен)

Литература русского зарубежья

<http://gotourl.ru/11441>

Русское зарубежье

<http://gotourl.ru/11442>

А. И. Солженицын

Дом русского зарубежья им. А. И. Солженицына

<http://gotourl.ru/12364>

В. Г. Распутин

<http://gotourl.ru/11443>

Музей В. Г. Распутина

<http://gotourl.ru/12366>

Литература о Великой Отечественной войне второй половины XX века

Фронтовые очерки

<http://gotourl.ru/12367>

Художественные поиски и традиции в современной поэзии

<http://gotourl.ru/12368>

Авторская песня

Справочные материалы, исполнители, тексты и аудиозаписи песен

<http://gotourl.ru/11444>

И. А. Бродский

<http://gotourl.ru/12507>

<http://gotourl.ru/11445>

Современная литературная ситуация

Литературная премия «Русский Букер»

<http://gotourl.ru/12369>

Национальная литературная премия «Большая книга»

<http://gotourl.ru/12370>

Литературная премия «Поэзия»

<http://gotourl.ru/12371>

Сетевая словесность

<http://gotourl.ru/12372>

<http://gotourl.ru/12373>

СОДЕРЖАНИЕ

Литературный процесс 1930—1950-х годов	
(В. В. Агеносов, М. М. Голубков)	3
О. Мандельштам (Л. Г. Кихней)	26
*М. Пришвин (З. Я. Холодова)	52
В. Набоков (А. В. Леденев)	70
Н. Заболоцкий (М. Г. Павловец)	106
А. Твардовский (Я. В. Солдаткина)	121
А. Платонов (Н. В. Корниенко, Т. Г. Кучина)	143
М. Шолохов (В. В. Агеносов)	175
Б. Пастернак (М. Г. Павловец)	204
Послевоенная поэзия русского зарубежья	
(И. Елагин и Н. Моршен) (В. В. Агеносов)	234
Литературный процесс 1960—1980-х годов	
(Я. В. Солдаткина, Л. А. Трубина)	246
В. Шаламов (М. Г. Павловец)	297
А. Солженицын (В. В. Агеносов)	309
В. Распутин (В. В. Агеносов)	326
*Ю. Трифонов (В. В. Агеносов)	337
Литература о Великой Отечественной войне	
второй половины XX века (М. Г. Павловец)	352
Художественные поиски и традиции	
в современной поэзии (Д. П. Дмитриев)	389
Авторская песня (Н. В. Корниенко)	406
И. Бродский (Э. Л. Безносков)	421
Русская драматургия конца XX — начала XXI века	
(М. И. Громова, Е. Ю. Лазарева)	439
Современная литературная ситуация	
(В. В. Агеносов, Т. Г. Кучина, А. В. Леденев)	459
Краткий терминологический словарь (Т. Г. Кучина) . . .	480
Интернет-ресурсы	492

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 2

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. Толмачевой*

Корректор *Е. С. Осташкова*

Подписано в печать 23.11.2021. Формат 60 × 90 /16.

Гарнитура «Школьная».

Усл. печ. л. 31,0. 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.